



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA EXPANSIÓN CULTURAL DE LOS PAÍSES BAJOS A LA LUZ
DE LA OBRA DE REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
RELACIONES INTERNACIONALES

PRESENTA

TLAYOTZIN OROZPE SERRATOS

ASESOR

FERNANDO AYALA BLANCO

Ciudad Universitaria, CD.MX., agosto 2017

Tesis realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT IN 303916 *“Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de la metodología hermenéutica”* coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tesis realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT IN 303916 *“Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de la metodología hermenéutica”* coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: La independencia de Países Bajos del Norte en siglo XVII y su contribución a los cambios geopolíticos y paradigmáticos en el sistema internacional.....	5
1.1 Contexto político	6
1.1.1 La Guerra de los ochenta años.....	7
1.1.2 La instauración de la Republica de las Provincias Unidas.....	10
1.1.3 De la renovación de hostilidades a la paz de Westfalia.....	14
1.2 Contexto económico	22
1.2.1 El desarrollo comercial holandés	22
1.2.2 La Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales.....	26
1.2.3 Expansión marítima y comercial	28
1.2.4 El desarrollo comercial en otros ámbitos	32
1.3 Contexto social.....	38
1.3.1 Migración, libertad y tolerancia	39
1.3.2 La diversidad de la población holandesa	42
1.3.3 Cambios en el panorama intelectual.....	43
1.3.4 Culto al hogar	44
1.3.5 Pintura en la sociedad neerlandesa.....	47
Capítulo 2: Rembrandt, su obra y su repercusión internacional.....	54
2.1 De los comienzos al éxito	55
2.1.1 Desarrollando un estilo propio	59
2.1.2 Al servicio de la corte.....	63
2.1.3 El maestro de la teatralidad	66

2.2 Un cambio interior	69
2.2.1 La conformación de una familia	69
2.2.2 Entre la sociedad de Ámsterdam	72
2.2.3 El inicio de las desgracias.....	74
2.2.4 Últimos años de vida.....	77
2.3 El mito y el legado de Rembrandt, un eco atemporal e internacional	81
2.3.1 Creando el mito.....	83
2.3.2 El empleo de la figura del pintor con intereses políticos	85
2.3.3 Rembrandt como recurso diplomático y estratégico	87
Capítulo 3: Análisis hermenéutico de Ronda de noche.....	96
3.1 La función comunicativa y mediadora del arte y sus alcances diplomáticos	98
3.1.1 El arte como medio de comunicación	98
3.1.2 La comprensión e interpretación del arte, por medio de la hermenéutica	101
3.1.3 Importancia de la interpretación hermenéutica para el análisis del discurso y la diplomacia pública	105
3.2 Interpretación hermenéutica de <i>Ronda de noche</i>	109
3.2.1 Metodología de análisis	110
3.2.2 Elementos a considerar antes de comenzar a analizar la pintura.....	112
3.2.3 <i>Ronda de Noche</i> , más que un retrato de grupo.....	115
3.2.4 Interpretación de personajes símbolos y alegorías.....	117
3.3 <i>Ronda de noche</i> como herramienta de <i>soft power</i>	129
Conclusiones.....	134
Bibliografía.....	143

Índice de tablas

Tabla 1 Rembrandt y el contexto político.....	19
Tabla 2 Los nombres de los negocios más ricos de Ámsterdam.....	34
Tabla 3 Rembrandt y el contexto económico.....	36
Tabla 4 Población en la ciudad.....	40
Tabla 5 Las pinturas más populares.....	45
Tabla 6 Rembrandt y el contexto social.....	50
Tabla 7 Guardias civiles representados en Ronda de Noche.....	125

Índice de esquemas

Esquema 1 La obra de arte como medio de comunicación.....	100
Esquema 2 Interpretación hermenéutica de una obra de arte.....	102
Esquema 3 Niveles de significación para los estudios iconográficos e iconológicos.....	104
Esquema 4 Aspiraciones derivadas de la obtención de una imagen nacional positiva.....	107

Introducción

A partir del siglo XX, las ciencias sociales han atendido con mayor prioridad el papel de la cultura, sin embargo muchos analistas y académicos enfocados al estudio de las relaciones internacionales, han eludido esta perspectiva, ya que en su mayoría optan por teorías clásicas de la materia, especialmente con un enfoque realista que consideran más apropiado para atender la dinámica internacional. Por este motivo, a lo largo del presente trabajo se busca demostrar que dichas perspectivas no son excluyentes y que el arte, como producto sociocultural se ha subestimado, ya que posee la capacidad de ejercer poder de tal manera que puede incidir en el entorno mundial, a favor de los objetivos de un actor en específico.

Una de las principales características de la disciplina de Relaciones Internacionales es la multidisciplinariedad. No obstante, la academia mexicana le ha encasillado en unas cuantas áreas de estudio como la política, la economía y el derecho. Debido a esta situación, considero que el enfoque tradicionalista ha obstaculizado la visualización de sus posibles alcances, pues al no contar con mucho tiempo de haberse creado en comparación con otras ciencias sociales, aún se encuentra en desarrollo. Además, dicha limitante ha imposibilitado a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales acoplarse a los desafíos del contexto actual, caracterizado por el surgimiento de nuevos actores internacionales y tácticas para interactuar con ellos. Por ende, su análisis puede llegar a ser simplista, ya que se pierde de una parte de la realidad internacional que no alcanza a percibir, tal como el peso de la sociedad y la opinión pública, susceptibles de ser atraídas y moldeadas por medio de la cultura y sus derivados, como el arte.

En este sentido, la tesis que se expondrá a continuación procura demostrar la correspondencia entre las relaciones internacionales y la producción artística, un horizonte hasta ahora considerado lejano e incluso incompatible. Posiblemente al lector le intrigue la relación que se postulará entre ambas áreas de estudio y no es de extrañar, pues tal como argumentó el cineasta Peter Greenaway en su documental *Rembrandt's Je accuse*, la mayoría de la gente es iletrada visual, ya

que se nos ha enseñado desde temprana edad a darle mayor valor académico a un texto que a una imagen. Afortunadamente hay una vasta cantidad de pensadores que se han enfrentado a esta perspectiva y han demostrado que las manifestaciones socioculturales pueden leerse y llegar a ser tan influyentes como un texto convencional.

Apoyándose en el trabajo de estas personalidades, éste trabajo parte desde una corriente de pensamiento hermenéutico y se combina con teorías clásicas de Relaciones Internacionales para integrar un aparato explicativo. Sin embargo, la hermenéutica resalta como el ángulo central del presente estudio, ya que permite acercarse al arte como un lenguaje, que al estar estructurado por imágenes, símbolos y analogías, puede ser interpretado y comprendido. Ello se debe a que supone una buena fuente de comunicación que difunde una narrativa con bastante contenido, pues además de transmitir un mensaje, incorpora valores, costumbres o cosmovisiones. De ahí que se pueda dejarse de concebirse simplemente como un objeto de valor estético, para convertirse en una herramienta que al representar el mundo, lo edifica en base a una serie de ideologías e intereses.

Para ilustrar este punto, se sigue el caso del pintor Rembrandt Harmenszoon van Rijn, quien proviene de un tiempo en donde se dio prioridad la racionalidad, para la búsqueda de explicaciones del mundo. No obstante, a pesar de verse influido por éstas ideas, el artista nunca se separó del aspecto humano en su trabajo. Gracias a ello, su obra trascendió fronteras físicas, temporales y disciplinarias, incursionando en ámbitos de poder, tal como se explicará en los siguientes capítulos.

En el primer apartado se hablará del contexto de las Provincias Unidas de los Países Bajos durante el siglo XVII, tiempo en el que decidieron comenzar una sublevación contra el imperio español y presenciaron gran bonanza económica, debido a su incursión en el mar, convirtiéndose en una potencia mundial. Sin embargo, se observará que estos cambios incidieron en la sociedad, así como a su estilo de vida, el cual se vio reflejado en el trabajo de Rembrandt.

La segunda parte se enfoca en la vida y obra del artista, cuya fama y visión impactaron dentro de la sociedad neerlandesa y al exterior. Dicha situación fue empleada en beneficio de la República de Provincias Unidas, ya que el estatúder y su secretario visibilizaron que la pintura contribuiría a la consecución de objetivos nacionales mediante la mejora de su proyección internacional. No obstante, Holanda no ha sido el único actor internacional que ha aprovechado la trascendencia del pintor, ya que otros Estados e ideologías han seguido su ejemplo para adquirir visibilidad y asociación con él.

Si bien puede parecer extraña la prioridad que se otorga a las manifestaciones socioculturales para la consecución de una mejoría en la diplomacia pública de los Países Bajos del Norte, en comparación con la negociación de tratados o sus victorias en el campo de batalla, pero tal escenario puede entenderse a través de Friedrich Ratzel. Su visión, realista se acopla a los intereses de equilibrio de poder y *raison d'état* del siglo XVII, sin desprestigiar la relevancia de la cultura. En su teoría del *Espacio vital*, sostiene que un Estado tiende a la expansión, puesto que es necesario para su continuo crecimiento y desarrollo. De ahí que el dominio del mar mediante la Compañía de las Indias Orientales y Occidentales se volviera prioritario. No obstante, Ratzel señala que para obtener resultados más estables y duraderos no se debe ejercer una dominación violenta, sino que se requiere de la cultura, ya que ésta aumenta la cohesión y extiende el círculo de aquellos que se le vinculan, gracias al reconocimiento de cierta uniformidad en ideas y posiciones.

De igual forma, la concepción de hegemonía de Antonio Gramsci y la relación que le atribuye con la cultura, que si bien dista de la perspectiva de Ratzel, igualmente hace notoria la posición estratégica de dicho factor que históricamente ha sido eclipsado por el ejercicio de la fuerza militar. Él consideraba que la cultura es un medio favorable de expansión, ya que por medio del consenso de postulados morales o ideológicos, se garantiza un papel hegemónico.

Finalmente en el último capítulo se realiza un análisis hermenéutico a la obra *Ronda de noche*, con base en las circunstancias de la época, la región y la experiencia de vida del autor, desarrolladas en los apartados anteriores, para poder dotar de

significado a los elementos que se encuentran en la pintura. Ésta pieza desde mi punto de vista, demuestra mejor que cualquier otra del artista, que los recursos pictóricos pueden constituir un mecanismo persuasivo poco reconocido y por ende muy eficaz para incursionar en el psique colectivo, siendo susceptible de ser moldeado como estrategia de *soft power* por parte de la diplomacia pública.

Dicha situación responde a los postulados de Joseph Nye, quien basándose en Gramsci, desarrolló el término de *soft power*, el cual parte de la idea de que se pueden obtener resultados específicos de política exterior, sin apelar a recursos bélicos. Para ello recurre a la persuasión, la imagen y la cultura, pues son elementos que dotan de admiración al exterior y credibilidad, favoreciendo así la consecución de objetivos de una manera sutil.

Probablemente al lector instruido en Relaciones Internacionales le parecerá poco habitual la primer parte sobre el contexto histórico y los datos biográficos del Rembrandt, pero son indispensables desde el punto de vista de Hanz Georg Gadamer para evidenciar el impacto que tuvieron el artista y su obra, sobre todo en este caso para la construcción de la realidad nacional e internacional. Sólo de esta manera puede entenderse cómo su trabajo trascendió más allá del ámbito artístico y de su fachada inocente, para incursionar en esferas diplomáticas y convertirse en un referente icónico de la nación holandesa, estandarte ideológico y estrategia discursiva para ejercer poder.

Capítulo 1: La independencia de Países Bajos del Norte en siglo XVII y su contribución a los cambios geopolíticos y paradigmáticos en el sistema internacional

El siglo XVII es mejor conocido por los holandeses como el siglo de oro, ya que durante este periodo consiguieron un increíble desarrollo en todos los ámbitos posibles. No obstante es muy curioso que dicha prosperidad fuera lograda, ya que al mismo tiempo que su éxito se gestaba, las Provincias Unidas libraban grandes desafíos.

Desde su intento de emancipación, pasando por la lucha comercial contra los dos imperios de ultramar más poderosos, hasta llegar a conflictos teológicos relativos a la reforma y contrarreforma, la nación neerlandesa atravesó una serie de procesos y cambios estructurales que supo aprovechar para no sólo ser reconocida como un Estado independiente, sino para convertirse en una de las naciones más poderosas e influyentes de Europa.

Su trascendencia fue magna, tanto que las ideas, costumbres y estilos producidos en este periodo siguen siendo hoy en día, motivo de reconocimiento y admiración para Holanda, cuya influencia repercutió en el mundo entero gracias a la innovadora representación pictórica neerlandesa, que enalteció su nuevo tipo de vida.

Los artistas holandeses desarrollaron un estilo propio que partió de tendencias barrocas y flamencas para producir algo innovador y característico de esta región. Uno de los artistas más destacados en este sentido fue Rembrandt, quien dio un paso más allá, logrando plasmar en su obras la esencia de su época acompañada de un humanismo que permite no sólo observar el proceso político, económico y social que atravesaba su nación desde cierta distancia, sino que también permite sentir empatía y considerar que se participa en ello igualmente, hecho que fácilmente debió de persuadir a gente de otras nacionalidades a comerciar, emigrar o incluso pactar políticamente.

1.1 Contexto político

Rembrandt vivió inmerso en un momento de convulsión política. Durante casi un siglo Países Bajos llevó a cabo una contienda contra el Imperio Español y el Sacro Imperio Romano Germánico, debido a una serie de circunstancias que condujeron al choque de intereses, propiciados por la escasa representación política y separación cultural, que llevó a la región de Países Bajos del norte a buscar su independencia.

De esta forma, se daba continuidad a una serie de cambios políticos en el plano internacional, que permitieron la consolidación de nuevos Estados, los cuales sentarían las bases de los Estados modernos. No obstante, ante las rígidas costumbres e ideas imperantes en aquella época, fue necesario justificar tales acciones de rebeldía por medio de nuevas concepciones políticas como:

los conceptos de *raison d'état* y de equilibrio del poder. Cada uno dependía del otro. La *raison d'état* afirmaba que el bienestar del Estado justificaba cualesquiera medios que se emplearan para promoverlo; el interés nacional suplantó el concepto medieval de moral universal. El equilibrio del poder reemplazó la nostalgia de una monarquía universal por el consuelo que cada Estado, buscando sus propios intereses [...], de alguna manera contribuiría a la seguridad y al progreso de todos los demás.¹

Evidentemente no fue una tarea sencilla, especialmente para una nación tan pequeña como Países Bajos, por lo que se vio obligada a emplear el estandarte de la religión y la libertad, para argumentar tanto una serie de enfrentamientos entre ejércitos, como alianzas y transformaciones en el pensamiento, que contribuirían finalmente a la reconfiguración del mapa político de Europa central y a la gestación de un sentido patriótico que abrogaría por la defensa de un nuevo Estado y su supervivencia.

¹ Henry Kissinger, *La Diplomacia*, Fondo de Cultura Económico, México, 1995, p. 53.

1.1.1 La Guerra de los ochenta años

El conflicto entre la región de Países Bajos y España tiene su origen a partir de los intentos de Carlos V² por combatir al protestantismo que en ese entonces adquiría cada vez mayor aceptación entre la población de Europa central, así como también por los disgustos que causó su política centralista.

El gobierno de este monarca partía del ideal de un proyecto pan-europeo basado en una política de tres consejos: el Consejo de Finanzas, el Consejo Secreto y el Consejo de Estado. Este último se encontraba integrado por funcionarios nobles, quienes gobernaban en su nombre como representantes (conocidos como *estatúder*) de la provincia que les correspondía.

Debido a su formación y a la magnitud de territorios que regía, Carlos V se consideraba a sí mismo como un líder político del cristianismo, hecho mismo que impulsó su visión europeísta de una *Universitas Christiana*, es decir, un proyecto de unidad religiosa en Europa, el cual consideraba que serviría como un eje que unificaría y traería paz al continente. Por tal motivo, parte de su política exterior giró alrededor de la lucha de herejes: islamistas del imperio otomano y protestantes, quienes cada vez tenían mayor presencia en el continente.

Sin embargo, se vio obligado a firmar en 1555 la Paz de Augsburgo³, mediante la cual cada príncipe dentro de su respectiva provincia sería libre de adoptar la religión

² Hijo de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso, unió una gran cantidad de territorios bajo su persona. Heredó de sus abuelos maternos, el dominio de los Reinos de Castilla, Nápoles, Sicilia, Aragón y Canarias, obteniendo así el nombre de Carlos I de España. No obstante, también sería conocido como Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, debido a su ascendencia paterna, ya que como nieto de Maximiliano I de Habsburgo, heredó Austria y los derechos imperiales que ello implicaba, mientras que de su abuela María de Borgoña, tuvo acceso a los territorios de Países Bajos.

³ Católicos o protestantes, los príncipes alemanes se encontraban en la necesidad de instaurar una tolerancia recíproca si querían mantener y consolidar las grandes ganancias que su poder de señores territoriales y su potencia política en el marco imperial y europeo les habían reportado desde el principio del movimiento protestante. La convergencia entre el particularismo territorial de los príncipes y su confesión religiosa era, a estas alturas, una tentación demasiado fuerte que –tanto para los católicos como para los protestantes–, de un modo inesperado, unía en una ventaja común la razón política y la conciencia religiosa. En Giuseppe Galasso *El proyecto imperial de Carlos V*, en *Carlos V y la España Imperial*, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 58, consultado en julio de 2016, [http://www.ceeh.es/media/docs/Otras%20p%C3%A1ginas%20CARLOS%20V%20LA%20ESPANA%20IMPERIAL\(R\)e-book2.pdf](http://www.ceeh.es/media/docs/Otras%20p%C3%A1ginas%20CARLOS%20V%20LA%20ESPANA%20IMPERIAL(R)e-book2.pdf)

que considerara correcta para llevar a la práctica junto con sus ciudadanos. No obstante, ello no fue suficiente y los conflictos, especialmente con Países Bajos (que quedaron bajo dominio cristiano, a pesar de que poseían población mayoritariamente calvinista en el norte), se multiplicarían a partir del ascenso en el poder de Felipe II.

Después de la abdicación de Carlos V, este cedió el gobierno del Sacro Imperio Romano Germánico a su hermano Fernando I, mientras que otorgó el poderío de España y Países Bajos a su hijo Felipe II. La coronación de este último, no agradó en Países Bajos. Tanto la población como la nobleza lo rechazaron, pues lo veían como un elemento completamente ajeno y sin interés por su ciudadanía⁴. Por dicho motivo, Felipe II decidió colocar a su hermanastra Margarita de Parma como gobernadora. Sin embargo, cuando Felipe decidió reemplazar el Consejo de Estado por el Consejo Español para unificar las provincias por medio de la religión católica, como su padre lo había previsto, el descontento de Países Bajos se hizo presente mediante la figura del estatúder Guillermo de Orange⁵, quien pedía mayor influencia holandesa en el Consejo de Gobierno, así como también el retiro de las tropas españolas en su territorio. No obstante, si bien la mayoría de éstas fueron retiradas (en mayor medida porque Felipe II las requería para combatir en el Mediterráneo), la persecución religiosa continuaba, al igual que el aumento de impuestos.

La cuestión del pago de tributo vio un incremento con la llegada de Fernando Álvarez de Toledo, mejor conocido como el Duque de Alba, quien fue elegido por Felipe II como nuevo gobernador. A partir de entonces se desató gran inestabilidad social, al implantarse tres nuevos gravámenes: el vigésimo penique, centésimo penique y décimo penique, mediante los cuales trataba de desahogar el gasto que representaba la ocupación territorial para la corona española. Además, instauró el

⁴ A diferencia de su padre Carlos V, quien nació en Gante y vivió casi toda su vida en Flandes.

⁵ Guillermo de Orange fue uno de los hombres más ricos y poderosos de su tiempo [...] Felipe II, hijo y heredero de Carlos V, nombró a Guillermo miembro del Consejo de Estado y le concedió la importante orden del Toisón de Oro. No obstante, Guillermo de Orange no cejó en su oposición, junto con otros nobles, a la política centralista del rey español. En los asuntos religiosos adoptó una actitud tolerante. En Embajada de México, *Breve Historia de los Países Bajos*, consultado en julio de 2016, http://www.avizora.com/publicaciones/historia_de_paises/textos/archivos_pdf/0001_holanda_paises_bajo_s.pdf

Tribunal de Tumulto, por medio del cual realizó numerosas ejecuciones. Así, generó temor en la gente, al igual que molestia, al tener ellos que tributar para mantener a un ejército que consideraban invasor. En consecuencia, en 1568 dio inicio una sublevación popular liderada bajo la persona de Guillermo de Orange-Nassau.

Tal enfrentamiento adquirió posteriormente el nombre de la Guerra de los ochenta años, que se extendió tanto como su nombre lo indica, debido a que las batallas tenían altos y bajos, es decir emergían espontáneamente y aminoraban con igual facilidad dentro de un ámbito local. De esta forma “en los Países Bajos, se estaba fraguando una rebelión religiosa, política y social, bajo la excusa de la religión, reivindicando [la] libertad [...]”⁶ para la consecución de los objetivos de la nobleza (en mayo medida de la casa de Nassau), tales como la obtención de mayor injerencia en la administración de su territorio.

Sin embargo, otros sectores de la población que no tenían intenciones de separarse de la corona, procuraron la estabilización de la situación por medio de la Pacificación de Gante⁷, un acuerdo religioso que procuraba el bien tanto de protestantes como católicos. No obstante, llegaría abruptamente a su fin el 6 de enero de 1579, por medio de la firma de la Unión de Arras. Mediante este nuevo pacto de carácter católico, Países Bajos reconocía la obediencia al rey de España, por lo que en respuesta, las provincias rebeldes del norte (Holanda, Zelanda, Utrech, Güeldres, Groninga, Brabante y Flandes) firmaron el 23 de enero de ese mismo año, la Unión de Utrech, la cual defendió la libertad de culto y dio origen a las Provincias Unidas, dividiendo Países Bajos en norte y sur, según su posición político-religiosa.

⁶ Federico Gallegos, *La Guerra de los Ochenta Años hasta la Tregua de los doce años*, en Revista Aequitas, Volumen 4, 2014, p. 191, consultado en julio de 2016, https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjcpqPzk-DNAhXHTCYKHQgyAXcQFggcMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4809970.pdf&usg=AFQjCNEFHymujzEgesB_el8SOBUTyLflzLw&sig2=zxOAABU4G13h4bbQj4Xk_A

⁷ En lo religioso, se mantenía el statu quo: en Holanda y Zelanda se mantenía la prohibición del culto romano; en las otras provincias se prohibía el atacarlo (artículos 3°, 4° y 5°). «Desde el punto de vista confesional, el tratado de Gante no es una paz, es a lo sumo una tregua de religión» La división de ambos partidos, católico y protestante, era demasiado honda como para que fraguara. En Carlos Corral Salvador, *Régimen jurídico de libertad religiosa en Holanda*, Revista de Estudios Políticos, Número 183-184, Mayo-Agosto, 1972, p. 190, consultado en julio de 2016, <http://www.cepc.gob.es/gl/publicaci%C3%B3ns/revistas/revistas-electronicas?IDR=3&IDN=566&IDA=9174>

1.1.2 La instauración de la República de las Provincias Unidas

Como ya se mencionó, una vez en el gobierno, el Duque de Alba emprendió una serie de acciones que representaron una gran amenaza para la mayoría de la población neerlandesa: los comerciantes y campesinos debían pagar más impuestos, la nobleza se vio desplazada ante su nuevo cargo y los protestantes fueron perseguidos. En consecuencia, la sublevación ya no sólo atendía los intereses de las clases altas, sino que afectaba a todos sin importar su afiliación política o religiosa. De modo que el respaldo ciudadano se incrementó, aglutinándose bajo la preocupación común de su situación actual y su porvenir.

Por este motivo, los Estados Generales se reunieron en Dordrecht para colocar como nuevo estatúder a Guillermo de Orange, un representante local que conocía sus inquietudes y luchaba por mayor libertad.

El hecho de que [Guillermo de Orange] no fuera nombrado jefe de estado, sino sólo estatúder, tiene que ver con su convicción de que la rebelión no era contra el rey sino contra la tiranía del duque de Alba. Esto mismo se refleja también en uno de los versos del himno neerlandés, el 'Wilhelmus': "Al rey de España siempre lo honré". El himno, que tiene un carácter propagandístico religioso y político y que defendía el liderazgo de Guillermo de Orange, [el cual] fue compuesto en este mismo periodo por un poeta anónimo.⁸

En un comienzo, el renombrado estatúder no buscó la caída del régimen, sino su restauración, de modo que la representación local fuera tomada en cuenta por el gobierno central de Felipe II, pero dada la negativa que se recibió, la casa de Nassau vinculada con los Estados Generales que regían en las provincias del norte, decidieron separarse de los Países Bajos Españoles (provincias del sur) mediante el ya señalado Tratado de Utrecht, al agruparse en una confederación:

I. The afore-said provinces shall ally, confederate and unite - and are allying, confederating and uniting herewith - to hold together eternally in all ways and

⁸ Embajada de México, *Breve Historia de los Países Bajos*, p. 8, consultado en julio de 2016, http://www.avizora.com/publicaciones/historia_de_paises/textos/archivos_pdf/0001_holanda_paises_bajos.pdf

forms as if they were but one province, and shall not separate themselves from each other nor have themselves separated by testament, codicil, gift, cession, exchange, sale, treaties of peace and marriage or for any other reason, however it may come about. However, this is agreed without prejudice to the special and particular privileges, freedoms, exemptions, laws, statutes, laudable and traditional customs, usages and all other rights of each province and of each town, member and inhabitant of those provinces. Not only shall the provinces not hinder each other from exercising these rights nor impair nor prejudice them in any way, but they shall help each other by all proper and possible means [...]⁹

Así, ante esta nueva amenaza de escisión de su territorio, Felipe II declaró proscrito a Guillermo de Orange el 15 de marzo de 1581, dando precio a su cabeza por cincuenta mil florines¹⁰. En respuesta a este acontecimiento, el estatúder escribió *Apología*, en la que colocaba a Felipe II como ilegítimo, asesino, etc. Y de igual forma, los rebeldes que conformaban los Estados Generales de las Provincias Unidas, respondieron al autoritarismo español al presentar la rebelión como un hecho legítimo contra un tirano, pues sostenían que:

It is common knowledge that the prince of a country is appointed by God to be the head of his subjects to protect and shield them from all iniquity, trouble and violence as a shepherd is called to protect his sheep, and that the subjects are not created by God for the benefit of the prince, to submit to all that he decrees, whether godly or ungodly, just or unjust, and to serve him as slaves. On the contrary, the prince is created for the subjects (without whom he cannot be a prince) to govern them according to right and reason and defend and love them as a father [...] It is clear therefore that if he acts differently and instead of protecting his subjects endeavours to oppress and molest them and to deprive them of their ancient liberty, privileges and customs and to command and use them like slaves, he must be regarded not as a prince but as a tyrant. And

⁹ United Provinces, *37 Treaty of the Union, eternal alliance and confederation made in the town of Utrecht by the countries and their towns and members, 29 January 1579*, en Kossmann, E.H y A.F, Mellink, *Texts concerning the Revolt of the Netherlands*, Cambridge University, 1974, p. 165-174, consultado en julio de 2016, http://www.dbnl.org/tekst/koss002text01_01/koss002text01_01_0026.php

¹⁰ Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, *Muerte en Delft*, Universidad Jaume I, en *Revista Potestas*, Grupo Europeo de Investigación Histórica, España, Número 3, 2010, p. 169 consultado en julio de 2016, www.raco.cat/index.php/Potestas/article/download/301111/390567

according to right and reason his subjects, at any rate, must no longer recognize him as a prince (notably when this is decided by the States of the country), but should renounce him; in his stead another must be elected to be an overlord called to protect them [...] All this has given us more than enough legitimate reasons for abandoning the king of Spain and for asking another powerful and merciful prince to protect and defend these provinces. [...] we have declared and declare herewith by a common accord, decision and agreement that the king of Spain has ipso jure forfeited his lordship, jurisdiction and inheritance of these provinces, that we do not intend to recognise him in any matters concerning him personally, his sovereignty, jurisdiction and domains in these countries, nor to use or to permit others to use his name as that of our sovereign¹¹

No obstante, una vez que las provincias unidas se consideraron a sí mismas, un ente separado del rey español, diversas facciones dentro de la nobleza se dividieron debido al reparto de poder. “Los duques de Borneville y Horn crearon en Henau su propio ejército, “los malcontentos”, para defender sus intereses tanto frente a españoles como a rebeldes, poco después se les unió el duque de Schot, que había sido hecho prisionero por Orange al no plegarse a sus intereses.”¹² Sin embargo, volverían a unirse bajo la figura de Orange, ya que este era el único que podía unificar la lucha conseguir la victoria, pues poseía tanto el carácter como los medios para ello. Él consiguió armar un gran ejército y obtuvo el respaldo tanto de Francia como de Inglaterra.

Francia accedió a atender a la solicitud de Orange ya que se encontraba rodeada por otras grandes potencias que le habían restado hegemonía y planeaba recuperarla, al igual que Inglaterra. Especialmente la nación británica por medio de la reina Isabel I les brindó gran apoyo en un comienzo por medio de apoyo

¹¹ States General of the United Netherlands, *Edict of the States General of the United Netherlands by which they declare that the king of Spain has forfeited the sovereignty and government of the afore-said Netherlands, with a lengthy explanation of the reasons thereof, and in which they forbid the use of his name and seal in these same countries, 26 July 1581*, en Kossmann, E.H y A.F, Mellink, *Texts concerning the Revolt of the Netherlands*, Cambridge University, 1974, p. 117-228, consultado en julio de 2016, http://www.dbnl.org/tekst/koss002text01_01/koss002text01_01_0026.php

¹² Federico Gallegos, Op. Cit. p. 221,

económico, permitiéndoles el uso de puertos en la costa inglesa y mandándoles tropas. De esta forma, se edificó un interés político que condujo a una alianza que bajo la bandera de la libertad, procuraría balancear el equilibrio de poder de estos países frente a la corona española y el Sacro Imperio Romano Germánico.

Tras el atentado mortal del *Padre de la Patria*, los Estados Generales se reunieron con la convicción de seguir la lucha contra el dominio español, por lo que se optó por buscar un nuevo soberano.

Se ofreció sucesivamente la soberanía sobre los Países Bajos libres a Enrique II, rey de Francia, y a Isabel, reina de Inglaterra. Ambos rehusaron por temer una guerra con España. Isabel, no obstante, envió a los Países Bajos un ejército al mando del conde de Leicester, quien, en contra de la voluntad de la reina, aceptó el nombramiento de gobernador. Leicester ejerció el gobierno sin solotener en cuenta a los Estados Generales y perdió pronto la confianza depositada en él.¹³

Por consiguiente, los Estados Generales acordaron conferir el poder a Mauricio de Orange (segundo hijo de Guillermo de Orange) en 1587, habiendo llegado a la conclusión de que no suplirían un régimen por otro. Ahora ellos mismos asumirían su propia soberanía. Así se dio paso a la instauración de la República de las Provincias Unidas, hecho que igualmente inauguró el siglo de oro neerlandés.

Mauricio de Nassau poco a poco obtuvo mayores victorias contra su adversario español, pues tenía gran desgaste a raíz de los múltiples conflictos que atendía a la vez, además del desgaste interno que padecía tras haber dejado de producir y depender únicamente de las riquezas de la colonia. De este modo, ya que el ejército español no contaba con los recursos necesarios para poder atacar, la República experimentó cierta tranquilidad, gracia a la cual perfeccionaron los cambios políticos que habían experimentado desde que inició la contienda. Así, el gobierno republicano se sostuvo por una elite burguesa procedente de la clase mercantil, en lugar de los tradicionales nobles y eclesiásticos que regían en resto de Europa

¹³ Embajada de México, Op. Cit., p. 10.

Paralelamente, la situación internacional también parecía estabilizarse. Al llegar al trono Jacobo I (sucesor de Isabel I), quien se vio orillado a procurar la paz con España debido a los conflictos que atravesaba con Irlanda. Sin embargo, ello manifestó un gran cambio en el equilibrio de poder para las Provincias Unidas y dejaría ver el carácter efímero de las alianzas entre naciones, ya que fueron susceptibles a modificar su posición, según la evolución de sus objetivos.

1.1.3 De la renovación de hostilidades a la paz de Westfalia

Ya que cada vez era más difícil para España encontrar los recursos suficientes para sostener a sus soldados, el capitán Espínola (quien se encontraba combatiendo en Flandes para recuperar los territorios perdidos ante la República de las Provincias Unidas), decidió que la situación no era favorable y por ende era preferible abandonar la lucha. Sin embargo, entablar el diálogo para establecer una propuesta de cese de hostilidades no era una tarea sencilla, por lo que ambas partes solicitaron el apoyo de intermediarios franceses, ingleses y venecianos con la intención de que el tratado no se detuviera y pudiera llevarse a cabo el acuerdo.

Consecutivamente, el día 9 de abril de 1609 se concretó una tregua. Por medio de ella se establecieron una serie de acuerdos que beneficiaron en gran medida a la República. En ellos España se comprometió a devolver los territorios tomados de la casa de Nassau; levantar el embargo económico hacia las provincias (que les prohibía comerciar con algunos lugares de Europa y América); dejar de embargar y detener a comerciantes y marineros; retirar sus tropas; y reconoció de facto la división de las provincias, aceptando así la existencia de dos entidades políticas, al sur los Países Bajos españoles (católicos) y al norte las Provincias Unidas (protestantes):

Primeramente, que los dichos señores Archiduques declaren, tanto en su nombre como en el del dicho señor rey católico, que son contentos de tratar con los dichos estados generales de las provincias Unidas en calidad y como con Países, provincias y Estados libres, sobre los cuales no pretenden cosa alguna, y que hacen con ellos en nombre y con las calidades susodichas, por

estas presentes letras, una tregua con las condiciones que aquí irán escritas y declaradas¹⁴

De igual forma, también otorgó cierta autonomía a la región, al permitirles elegir algunas figuras de poder como parte de sus soberanos. Por ejemplo, los archiduques y el Estado podían nombrar cada uno a los Magistrados y Oficiales, para la administración de justicia y gobierno de las ciudades.

No obstante, aunque eso fue un gran paso para la consecución de los objetivos de cada parte, no sería suficiente. Ningún frente estaba listo para abandonar la lucha. Ciertamente las provincias libres encontraron mayor representación política, pero tenían años en guerra y en su transcurso, se desarrolló cierto sentido patriótico y se otorgó legitimidad a su lucha en nombre de la libertad. Por otra parte España se encontraba en una cómoda situación donde todavía se consideraba propietario de esos territorios y no tenía que invertir en un ejército que velara por su control, sin embargo el acuerdo propició una serie de condiciones que contribuyeron a la formación del éxito comercial y expansionista de la República de Provincias Unidas¹⁵ a costa de su propia prosperidad comercial y la de Portugal. Por consiguiente, al haber transcurrido los doce años mínimos de tregua y a pesar del gran dilema que significaba la guerra, ésta no se renovó debido a las condiciones imperantes, donde las intenciones de llegar a un acuerdo fueron desechadas ante la llegada de la Guerra de los treinta años, que enfrentó a la gran mayoría de los Estados y potencias de Europa central en su aspiración de poder.

Ante tal panorama, España se decidió a buscar un acuerdo con las Provincias Unidas, donde se otorgaría total tolerancia a las comunidades católicas, las naves ibéricas (españolas y portuguesas) serían libradas de impuestos, mas se restringiría el comercio con América y Asia. Evidentemente ello ponía a la República holandesa

¹⁴ Federico Gallegos, Op. Cit. p. 241.

¹⁵ Existían ahora fortalezas holandesas en Arguim (África occidental), en Pulicat (India), en Batavia (Indonesia) y en la desembocadura del Amazonas en América. En Geoffrey Parker, *Europa en crisis. La Guerra de los Treinta Años*, p. 8, consultado en junio de 2016, <http://historia.dosmildiez.net/COORDINACION/wp-content/uploads/2011/02/La-Guerra-de-los-Treinta-Anos-Parker.pdf>

en una gran desventaja, motivo por la cual se negaron a esta nueva renovación¹⁶ e inmediatamente, captaron de nuevo la atención de Francia e Inglaterra.

Inglaterra deseaba que se reanudara la lucha porque podría servir de ayuda para que el yerno de Jacobo I, Federico V, recuperara el Palatinado ahora en manos del ejército de ocupación español. Igualmente Francia deseaba que España reemprendiera la guerra contra los holandeses, dado que esto restaría recursos españoles a Italia, donde Francia intentaba reestablecer su influencia¹⁷

El respaldo de estas grandes potencias comenzó por medio de la propagación de rumores acerca de una división interna en las provincias del norte, a lo que España respondió en 1621, queriendo renegociar una tregua, siempre y cuando se reconociera su soberanía. Este hecho propició la reanudación de hostilidades y la incursión de la República de Provincias Unidas en la Guerra de los treinta años, por medio de la cual se desató una batalla no sólo entre ejércitos, sino también económica, que impulsó la búsqueda de nuevos aliados para la consecución de magnas estrategias.

De esta forma, en septiembre de 1624 se gesta la alianza anglo-holandesa contra España, seguida de la Convención de la Haya en 1625, donde Inglaterra y la República de las Provincias Unidas firmaron para apoyar económicamente a Cristian IV de Dinamarca.¹⁸ Posteriormente, Gustavo II Adolfo de Suecia¹⁹ también se sumaría a la causa protestante, conformando así un frente más sólido en oposición a la contrarreforma.

¹⁶ La decisión se tomó en parte, impulsada por la muerte de Oldenbarnevelt, representante de los oligarcas que apoyaban la tregua, ya que los partidarios de la rebelión, liderados por los Orange, dominaron el escenario político, convenciendo sobre los peligros que significaría la renovación de la tregua.

¹⁷ Geoffrey Parker, *Europa en crisis. La Guerra de los Treinta Años*, p. 9, consultado en junio de 2016, <http://historia.dosmildiez.net/COORDINACION/wp-content/uploads/2011/02/La-Guerra-de-los-Treinta-Anos-Parker.pdf>

¹⁸ Ingresó al conflicto ante la expansión católica en el norte de Alemania, para apoyar el llamado de apoyo de los protestantes.

¹⁹ Fue adherido a la contienda al responder a los ataques del Sacro Imperio Romano Germánico, una vez que Gustavo II Adolfo, continuó con la guerra iniciada por su padre, Carlos IX, contra Polonia (país católico al que defendió el Imperio Romano Germánico). Su intención era dominar el mar Báltico, para mejorar así su comercio. No obstante, el conflicto adquiriría tintes religiosos debido a la lucha contra la contrarreforma.

Para la década de 1630, el apoyo provino fundamentalmente de Francia “porque Richelieu, ministro de aquel reino, deseaba proseguir la guerra con el doble propósito de debilitar la casa de Austria en Alemania y de acabar con el poder español en los Países Bajos, afirmando en ambas partes la influencia y el predominio francés”²⁰ De esta forma, la lucha terrestre era llevada a cabo por esta potencia, mientras que la República de las Provincias Unidas se enfocaba en mayor medida en la guerra marítima, librada cerca de los territorios de España e Inglaterra.

En tal escenario de incertidumbre bélica y política, no es extraño el desarrollo de visiones optimistas, como lo fue la de Hugo Grocio, cuyas aportaciones sobre derecho internacional, entablarían un nuevo código de conducta que permitiría reestablecer el orden y estabilidad al sistema internacional. No obstante, “no fue sino hasta 1648 cuando se aplicaron varios de los principios fundamentales del jurista holandés”²¹ por medio de la paz de Westfalia, que daría término a la Guerra de los treinta años para Europa y a la Guerra de los ochenta años para las Provincias Unidas mediante el tratado de Münster, que reconocía su independencia del imperio español y su desvinculación con el imperio Alemán.

Mediante los Tratados de Westfalia se trastocó por completo el panorama internacional europeo, ya que se reconfiguró el mapa político y geográfico; marcó la decadencia hispana y el ascenso de Francia; se estableció un nuevo orden donde el Estado se convertiría en un actor dominante; y se establecieron un conjunto de reglas que ayudarían a regular las relaciones entre estos nuevos actores, entre las cuales destacan el respeto a los demás Estados, viéndolos como iguales, la no intromisión en asuntos internos de otras naciones, el respeto por la soberanía nacional y por tanto la religión que decidió adoptar y la supresión de religión como causa de guerra.

En suma, puede entenderse a la lucha de sublevación de las Provincias Unidas como un parteaguas en el escenario político internacional, donde las ideas de

²⁰ James E. Thorold Rogers, *Historia de Holanda*, El Progreso, Madrid, 1892, p. 246-247, en julio de 2016, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080045474/1080045474.html>

²¹ Jonathan, Arriola. *Hugo Grocio: en los orígenes del pensamiento internacional moderno*, Universidad ORT Uruguay, consultado en julio de 2016, <http://www.ort.edu.uy/facs/pdf/documentodeinvestigacion59.pdf>

soberanía estatal, adquirirían mayor relevancia al materializarse “en un territorio determinado con un cuerpo de funcionarios y movido por un interés que tomará el calificativo de *nacional*”²² Por esta razón, fue indispensable el trabajo de pintores como Rembrandt, quienes reflejaron en sus obras la particularidad de este nuevo Estado, contribuyendo así a edificar y colectivizar la identidad nacional.

En este sentido, no es de extrañar que la pintura de dicho artista, además de manifestar orgullo nacional en algunas de sus piezas, sea tan diferente en fondo y forma de lo que se hacía en el resto de Europa en ese momento. La tabla 1 condensa una serie de factores que permitieron que la obra de Rembrandt, contribuyera a la construcción de la identidad estatal y por lo tanto, que se tomara en serio el proyecto de Estado que las Provincias Unidas estaban forjando.

En el primer ejemplo, *La concordia del país*, aparecen una serie de elementos nacionalistas, tales como el escudo de Ámsterdam y el león (que habitualmente se coloca como símbolo de las siete provincias), además de presentar la esfinge de la justicia, al ejército y el estatúder montando valientemente, listo para la batalla. A partir de todos ellos, se hace alegoría a la necesidad de unión en las Provincias debido al tenso ambiente creado a partir de la Guerra de los treinta años.

De esta manera, Rembrandt reivindicó la base territorial que reclamaba la República, manifestando su presencia y poderío mediante un ejército, además de símbolos nacionalistas y de pertenencia, que referenciaban a este nuevo Estado, que para poder sobrevivir, requería del apoyo colectivo de sus ciudadanos.

Por otra parte, la pieza *El descendimiento de la cruz* fue un encargo del príncipe Federico Enrique de Orange, que en mi consideración, muestra cómo la guerra se desplazó del campo de batalla entre los ejércitos de Flandes y las Provincias, para incursionar en ámbitos culturales y artísticos, ya que puede considerarse a esta obra como una provocación hacia el cuadro anteriormente elaborado por Rubens (pintor

²² Enríquez Del Árbol, Eduardo. *La paz y las relaciones internacionales en los inicios del mundo moderno*, en Muñoz, Francisco A. y López Martínez, Mario, *Historia de la Paz. Tiempos, espacios y actores*, Granada, Universidad de Granada, Instituto de la Paz y los Conflictos, 2010, p. 231, consultado en julio de 2016, http://www.ugr.es/~eirene/publicaciones/eirene_item12.html

y diplomático al servicio de la corona española) con el mismo nombre y tema.

Tabla 1: Rembrandt y el contexto político		
<p>Estado y orgullo nacional</p>	 <p>Rembrandt, La concordia del país, 1642</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Presencia de símbolos nacionalistas • Reivindica su base territorial • Enfatiza la lucha de independencia • Manifiesta poderío a través de la movilización de tropas
<p>Singularidad y confrontación con la corona española</p>	 <p>Rembrandt, El descendimiento de la cruz, 1633</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Evidencia su característica libertad y tolerancia religiosa (interpretación calvinista de la escena) • Contrario al estilo de Rubens, esta representación es muy austera, no está saturada de personajes o color. • Procura mostrar superioridad ante la corona española, al tratar de producir lo mismo que ellos, pero denotando mayor dramatismo.
<p>Legado histórico e identidad</p>	 <p>Rembrandt, La conjura de Claudio Civilis, 1666</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Recuerda su identidad histórica • Alude a un sentido de pertenencia territorial • Legitima la independencia basándose en sus orígenes • Ofrece bases para la estructuración de un nacionalismo

Elaboración Propia

El estatúder seleccionó a Rembrandt para pintar esta escena bíblica, pues había demostrado gran habilidad para hacer una composición muy similar a la de Rubens, pero transformándola, al mismo tiempo que se distancia del clasismo, pues Cristo no es colocado como usualmente se hacía. Lo coloca



Izquierda: Rubens, *El descenso de la cruz*, 1620.
Derecha: Rembrandt, *El descenso de la cruz*, 1633.

como “una masa inerte, doblada hasta el punto de deformarse; no es éste un desnudo rafaelesco dotado de un bello perfil,”²³ es una perspectiva completamente diferente a la que reinaba en el resto de Europa. Ello resultaba increíblemente benéfico, ya que la intención de Federico Enrique era hacer algo que impactara, superando así a las producciones artísticas de la corte enemiga.

En el original de Rubens no hay prácticamente ningún personaje que no esté de algún modo en contacto físico directo con el Salvador, tocando su cuerpo o manchándose de su sangre. Esto era justamente lo adecuado en una iglesia [...] en donde se pretendía que el comulgante *experimentara* físicamente el martirio de Cristo [...] En la versión de Rembrandt, los actores han sido sustituidos necesariamente por observadores (bien desmayados, bien paralizados).²⁴

De esta manera se vislumbra la impotencia de los presentes ante la voluntad de Dios, manifestado así una visión calvinista que acompañada de los efectos de luz y sombra que ejecutó Rembrandt para agregarle dramatismo y hacer vistosos elementos clave, evidenció diferencias entre ambas partes beligerantes.

En otras palabras, *El descenso de la cruz*, refleja el interés del estatúder por mostrar la grandeza de su nación, que tenía gente tan hábil, que incluso podía hacer frente al famoso Rubens y mejorarlo, mientras hacía emerger las características de

²³ Jakob Rosenberg, *Rembrandt. Vida y obra*, España, Alianza, 1987, p. 195

²⁴ Simon Schama, *Los ojos de Rembrandt*, Areté, España, 2002, p. 327.

esta nueva nación austera, tolerante y abierta. Aspa se hacía evidente no eran compatibles con España y por ende la sublevación era necesaria.

Otro ejemplo recae en *La conjura de Claudio Civilis*, encargo que le fue otorgado a Rembrandt para decorar el nuevo Ayuntamiento de Ámsterdam. Con él se tenía la intención de pintar una escena histórica monumental, motivo por el cual se decidió colocar a uno de sus ancestros: el príncipe báltavo Julio Claudio Civil, quien había luchado por la libertad de su pueblo contra el imperio romano.

Mediante este acontecimiento se recordaba a los holandeses que la libertad era un elemento que siempre había estado presente en su cultura, engrandeciendo así el mito alrededor de uno de los valores que los Estados Generales habían tomado como un elemento clave en la legitimación de su insurrección, y que ahora se empleaba para forjar la identidad del nuevo Estado. Por ello, el cuadro parece señalar ante todo:

Esto es lo que erais, [...] esto es lo que siempre deberíais ser. Todo lo que consideráis importante, este edificio municipal con sus toneladas y toneladas de mármol, la propia ciudad imperial, puede ser engullido por las aguas con la misma brusquedad con que fue creado. Pero si os mantenéis fieles a vosotros, vuestra libertad, a la que tanto amáis, se perpetuará.²⁵

A partir de estos ejemplos se hace evidente que Rembrandt no fue ajeno a las condiciones políticas que vivía su nación, pues inclusive acentuó los valores y mitos fundacionales, que hacen posible la consolidación de una nación al otorgarle identidad. Gracias a ello, esta nueva entidad podía ser reconocida por otros Estados como un igual. No obstante, su reivindicación territorial no era lo único que tenían que promover, también su desarrollo económico sería un factor importante para obtener reconocimiento como una nación independiente, motivo por el cual se hablará de ello en el próximo subcapítulo.

²⁵ Simon Shama, *El poder del arte*, Crítica, España, 2007, p. 195-197.

1.2 Contexto económico

Mientras las Provincias Unidas se encontraban en guerra contra España en busca de su independencia, al interior de esta nación se desarrolló una importante actividad financiera y cultural, motivo por el cual el siglo XVII, es mejor conocido por los holandeses como la *época de oro*.

Este periodo se caracterizó por la expansión marítima y comercial, que permitió que esta nación se posicionara como una potencia a nivel mundial. En éste sentido, la importancia del comercio llegó a tal punto, que se equiparaba con la libertad, tanto religiosa como política, pues a partir de ello los neerlandeses obtuvieron los recursos suficientes para continuar las contiendas de los ochenta y treinta años. Además desplazaron a España y Portugal del monopolio colonial, hecho que les otorgó ventaja en el campo de batalla, pues redujo sus ingresos y con ello la cantidad de tropas y armamento que sus oponentes podían mantener.

Pero más allá de esto, los Estado Generales vieron en el éxito comercial de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales y Occidentales, la oportunidad de un proyecto de consolidación estatal, que mientras duró, trajo gran prosperidad económica y desarrollo. Ello propició que la calidad de vida en las Provincias Unidas fuera tan elevada, que potenció la afluencia de migrantes, entre ellos protestantes, científicos y filósofos perseguidos, con lo cual este país llegó a contar con aproximadamente dos millones de habitantes,²⁶ entre los cuales se gestaron ideas e innovaciones, que llevaron a la República a convertirse en uno de los centros financieros e industriales más importantes a lo largo del siglo.

1.2.1 El desarrollo comercial holandés

Hacia la década de 1580, Portugal poseía varias posesiones en ultramar, hecho que le permitió desarrollar el monopolio de especias, las cuales distribuía a Europa del Norte por medio de las Provincias Unidas de Países Bajos. Empero una vez que se

²⁶ National Gallery of Art Washington, *Painting in the Dutch Golden Age a Profile of the Seventeenth Century*, National Gallery of Art Washington, Estados Unidos, 2007, p. 20, consultado en septiembre de 2016, http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/teaching-packets/pdfs/dutch_painting.pdf

unió al reino español, quedó sujeto de los embargos comerciales que sólo le permitían acceder a territorios de los Países Bajos españoles, perdiendo poco a poco una serie de acuerdos lucrativos con los holandeses, quienes tuvieron que buscar alternativas, que les condujeron a la búsqueda de desarrollo por sus propios medios. Así, contrario a lo que sucedía en países como Inglaterra o Alemania, las decisiones políticas de la República neerlandesa se hacían tomando en cuenta, el desarrollo del comercio, antes que el ejercicio de poder en otras partes del mundo.

Pero para poder incrementarlo tenían que recurrir a la expansión oceánica, hecho que desató la guerra luso-neerlandesa, donde las Provincias Unidas trataron de apoderarse de posesiones ultramarinas portuguesas. Para la consecución de este objetivo recibieron apoyo por parte de Inglaterra (que también estaba interesada en impulsar su comercio marítimo) para luchar contra sus grandes rivales: España y Portugal. Así se incentivaron aún más las batallas contra estas potencias, confundiéndose en muchas ocasiones con las luchas de independencia holandesa.

Por este motivo, se considera que el desarrollo de la gran maquinaria naval y comercial neerlandesa tuvo inicio a partir de la publicación del libro: *Itinerario* (datado aproximadamente en 1596). A partir de este texto escrito por Jan Huygen van Linschoten, donde describía sus expediciones marítimas en Oriente²⁷, las Provincias Unidas vislumbraron la posibilidad de encontrar nuevas rutas que acortaran la distancia y el tiempo para llegar a China e India, motivo por el cual emprendieron una serie de expediciones tanto a norte como sur, para atender todas las alternativas que pudiesen existir.

De esta forma, gracias a la información proporcionada por Linschoten en cuanto a rutas, mapas, descripción de población, etc., la primera expedición holandesa partió en 1594 y se dirigió hacia los mares polares. Ulteriormente, nuevas excursiones les condujeron en 1595 a las Indias Orientales a través del paso del Cabo.

²⁷ Está era una región que hasta ese momento sólo había sido alcanzada por españoles y portugueses, quienes resguardaban para sí mismos el dominio de toda la información al respecto. Por lo a tanto, dicha obra fue traducida al poco tiempo en inglés, francés y alemán con el objetivo de que otras naciones se beneficiaran igualmente de ello.

No obstante, la situación que atravesaba la República no requerían únicamente de contención y expansión naval, sino que también necesitó de legitimación, pues las bulas papales de Alejandro VI²⁸ y el Tratado de Tordesillas de 1494,²⁹ habían otorgado a España y Portugal el dominio en tierra y mar de los nuevos territorios descubiertos y redescubiertos (como Oriente, que se conocía desde tiempos de Alejandro Magno), con lo que construyeron el monopolio que excluyó al resto de los países europeos. Por este motivo, la obra *Mare liberum* de Hugo Grocio fue elemental para poder justificar el derecho de las Provincias Unidas (y otras naciones) para participar igualmente de la navegación, la pesca y el comercio marítimo.

²⁸ La bula papal *inter caetera* de 1493, estableció que: “[...], os donamos concedemos y asignamos perpetuamente, a vosotros y a vuestros herederos y sucesores en los reinos de Castilla y León, todas y cada una de las islas y tierras predichas y desconocidas que hasta el momento han sido halladas por vuestros enviados, y las que se encontrasen en el futuro y que en la actualidad no se encuentren bajo el dominio de ningún otro señor cristiano, junto con todos sus dominios, ciudades, fortalezas, lugares y villas, con todos sus derechos, jurisdicciones correspondientes y con todas sus pertenencias; y a vosotros y a vuestros herederos y sucesores os investimos con ellas y os hacemos, constituimos y deputamos señores de las mismas con plena, libre y omnímota potestad, autoridad y jurisdicción [...]Y bajo pena de excomunión *latae sententiae* en la que incurrirá automáticamente quien atentare lo contrario, prohibimos severamente a toda persona de cualquier dignidad, estado, grado, clase o condición, que vaya a esas islas y tierras después que fueran encontradas y recibidas por vuestros embajadores o enviados con el fin de buscar mercaderías o con cualquier otra causa, sin especial licencia vuestra o de vuestros herederos y sucesores. Y como quiera que algunos reyes de Portugal descubrieron y adquirieron, también por concesión apostólica algunas islas en la zona de África, Guinea y Mina de Oro y les fueron concedidos por la Sede Apostólica diversos privilegios, gracias, libertades, inmunidades, exenciones e indultos”. En *Primera bula Inter Caetera de Alejandro VI (3 de mayo de 1493)* en Alejandro Remeseiro Fernández, *Bula Inter.-Caetera de Alejandro VI (1493) y las consecuencias político-administrativas del descubrimiento de América por parte de Colón en 1492*, Archivo de la Frontera: Banco de recursos históricos, Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales, p. 6, consultado en septiembre de 2016, <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2011/08/GAL012.pdf>

²⁹ Therefore, for the sake of peace and concord, and for the preservation of the relationship and love of the said King of Portugal for the said King and Queen of Castile, Aragon, etc., [...] agreed that a boundary or straight line be determined and drawn north and south, [...] This boundary or line shall be drawn straight, as aforesaid, at a distance of three hundred and seventy leagues west of the Cape Verde Islands, [...] And all lands, both islands and mainlands, found and discovered already, or to be found and discovered hereafter, by the said King of Portugal and by his vessels on this side of the said line and bound determined as above, toward the east, in either north or south latitude, on the eastern side of the said bound provided the said bound is not crossed, shall belong to, and remain in the possession of, and pertain forever to, the said King of Portugal and his successors. And all other lands, both islands and mainlands, found or to be found hereafter, discovered or to be discovered hereafter, which have been discovered or shall be discovered by the said King and Queen of Castile, Aragon, etc., and by their vessels, on the western side of the said bound, determined as above, after having passed the said bound toward the west [...]. En Yale Law School, *Treaty between Spain and Portugal concluded at Tordesillas; June 7, 1494*, Lillian Goldman Law Library, consultado en septiembre de 2016, http://avalon.law.yale.edu/15th_century/mod001.asp

Naciones como Inglaterra o Francia, nunca cuestionaron la validez de los títulos pontificios mediante los cuales la iglesia otorgaba territorios, simplemente los transgredían. En este sentido, la doctrina de Grocio cambió el paradigma reinante, motivo por el cual las Provincias Unidas no dudaron en colocarla como la base jurídica de su expansión, que aludiendo al espíritu de la Reforma, contradecía a la iglesia católica una vez que afirmaba:

No one is sovereign of a thing which he himself has ever possessed, and which no one else has ever held in his name. These islands of which we speak, now have and always have had their own government their own laws, and their own legal systems.³⁰

Por lo tanto, ni españoles ni portugueses poseían legitimidad de soberanía sobre estas regiones, ya que no es válida ni la donación pontificia, ni el descubrimiento, ni la conquista, porque ello supondría un robo. Desde su punto de vista cada hombre debe administrar su propiedad, aun tratándose de infieles. Aunado a ello, el jurista holandés hizo referencia a que el mar, tampoco puede ser considerado como posesión, pues

the Outer sea, the Ocean, that expanse of water which antiquity describes as the immense, the infinite, bounded only by the heaven [...] the home of the human race, with the ebb and flow or its tides, can be neither seized nor inclosed; nay, which rather possesses the earth than is by it possessed.³¹

En este sentido concordaba con el derecho romano al otorgarle al mar la característica de ser “property of no one (*res nullius*), or a common possession (*res communis*) or public property (*res publica*).”³² Por ello cuando habla de las partes oceánicas que pueden ser susceptibles a ocupación (como las costas), menciona que éstas pueden llegar convertirse en propiedad, siempre y cuando no afecte su uso común.

³⁰ Hugo Grotius, *The freedom of the seas*, Batoche Books Limited y Kitchener, Canada, 2000, p. 14.

³¹ *Ibídem*, p. 30

³² *Ibídem*, p. 20.

De igual forma, sostenía que era imposible negar a las demás naciones el derecho de comerciar con estos territorios ilegítimamente reclamados por las potencias ultramarinas, pues esta actividad como parte del Derecho de Gentes, no puede ser arrebatada de ningún hombre.

Por consiguiente, bajo todos los argumentos ya mencionados, no es difícil comprender que la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales con Hugo Grocio como abogado, lograra argumentar y defender su incursión en mares lejanos, iniciando así el éxito comercial de las Provincias Unidas.

1.2.2 La Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales

La reina Isabel I emprendió la Compañía Inglesa de las Indias Orientales en el año 1600 con la finalidad de estabilizar los precios de una diversidad de mercancías. Por medio de esta organización planeaba ingresar al mercado para hacer frente al monopolio comercial de España y Portugal, el cual había aumentado sus precios una vez que ambas potencias se unieron bajo el gobierno de Felipe II de España. Posteriormente y con el mismo objetivo se fundaría una sociedad comercial muy similar, el día 20 de marzo de 1602 en las Provincias Unidas, denominándose Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (Vereenigde Oostindische Compagnie, también conocida como VOC por sus siglas en neerlandés).

La VOC inició como una fusión de 6 pequeñas empresas. Su inversión inicial partió “con un capital de 6 600 00 florines [...], cifra que demuestra la riqueza de los mercaderes holandeses.”³³ En un comienzo el capital provenía de Ámsterdam, Zelanda, Rotterdam, Delft, Horn y Enkhuizen. No obstante, progresivamente se unirían a ella más ciudades y empresas, gracias al impulso estatal por medio de la promoción de Johan van Oldenbarneveldt³⁴.

Desde su origen, la compañía estuvo más sujeta a la autoridad de los Estados Generales, que del mismo parlamento inglés. Por este motivo, el gobierno holandés

³³ James E. Thorold Rogers. Op. Cit., p. 186.

³⁴ Oldenbarneveldt junto con Hugo Grocio, eran algunos de los líderes que apoyaban las propuestas calvinistas moderadas de Arminio a favor de la libertad de culto, razón por la cual fueron perseguidos por grupos ortodoxos, hasta que el estatúder Federico Enrique logró instaurarla.

les dotó de una gran cantidad de facultades mediante una carta. En ella se les otorgaba el privilegio único de enviar barcos de los Países Bajos del norte a realizar actividades de comercio en la zona del Cabo de Buena Esperanza y el oeste del estrecho de Magallanes. Además, el gobierno holandés les confirió varios derechos, al igual que Isabel I lo hizo con su propia compañía. Las atribuciones estaban dirigidas al Consejo de 17 directores de la VOC, el cual podía establecer la paz o ir a la guerra, edificar fortalezas y factorías, así como también celebrar tratados con príncipes indígenas.

Todo ello era necesario, pues se tenía la “necesidad de hacer alardes de fuerza para producir efecto en las negociaciones orientales y para prevenir las alevosías de los potentados con quienes era preciso negociar”³⁵. De ahí que se exigieran buques armados, para defenderse no sólo en el mar, sino también, salvaguardar puertos u otro tipo de infraestructuras de vital trascendencia para su desarrollo comercial. De esta forma, mediante la posibilidad de atacar a quien se le opusiera, la Compañía de las Indias adquirió el dominio monopólico tanto al interior como exterior de esa nación. En este último sentido, lo primero que hizo fue arrebatarse del dominio portugués el control del comercio de especias. Así, la República de las Provincias Unidas tuvo un crecimiento conjunto entre éxito comercial y dominio de territorio, sin verse afectada por la expansión contigua de Inglaterra.

El capital de la compañía neerlandesa “fue ocho veces mayor que el de la inglesa, y los beneficios comerciales superaron veinte veces al de sus rivales británicos.”³⁶ Sin embargo, cuando los ingleses llegaron a puertos orientales donde ya había relaciones comerciales con Holanda, se desató gran rivalidad entre ambas naciones, sobre todo después de la muerte de Isabel I y la toma de poder por Jacobo I, quien dio promesas de apoyo militar a los neerlandeses, pero finalmente decidió entablar la paz con España, trayendo consigo gran enemistad en su relación y fricciones que desembocarían en las guerras anglo-holandesas que tuvieron inicio durante la segunda mitad del siglo XVII.

³⁵ James E. Thorold Rogers. Op Cit, p. 186.

³⁶ James E. Thorold Rogers. Op Cit, p. 197.

1.2.3 Expansión marítima y comercial

La Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales era dueña de las rutas de comercio oriental en 1605, un hecho increíble si se tiene en consideración que había sido creado tres años antes. Por tal motivo, en aras de un mayor crecimiento, el gobierno de las Provincias Unidas aceptó en 1609 una tregua con España. Sólo así podrían enfocarse en hacer prosperar su lucrativo negocio, en lugar de tener que preocuparse por la cuestión bélica que atravesaban.

Durante la tregua de los doce años, los holandeses fundaron su primer asentamiento transatlántico en 1619: Batavia, ubicado en la isla de Java. Este lugar se emplearía como centro administrativo y de poder colonial holandés, ya que les acercó no sólo a especias (pimienta, nuez moscada, mostaza y clavo, especias utilizadas para preservar la carne en invierno), sino a otros productos que inclusive superaron la demanda de éstas y les permitieron capturar el mercado europeo, tales como: textiles de la India; café de Arabia; y té de China.

No obstante, la prosperidad neerlandesa crecía en detrimento de la economía hispana. Por esta razón España propuso al acercarse el fin de la tregua, que se realizara una nueva pero con ciertos cambios. Se proponía otorgar mayor autonomía al gobierno de las Provincias Unidas y el cese de guerra a cambio de que abandonaran la mayoría de sus rutas comerciales. Evidentemente ni Mauricio de Orange (quien tenía intenciones de seguir con la contienda), ni Barneveldt (quien buscaba la paz) aceptaron esa propuesta dadas sus implicaciones. En consecuencia, se reanudó la contienda y se llevaron a cabo una serie de enfrentamientos navales, entre los cuales destacan: la batalla de Newport, el sitio de Ostende y el combate de Gibraltar de 1607, además de cuantiosos ataques piratas y otros más cometidos por parte de los aliados holandeses.

Tales batallas demostraron a los jefes de los pueblos a los que llegaban los barcos holandeses, que los Países Bajos de norte podían ampararlos ante los españoles y portugueses, con quienes tenían muchas fricciones, dados sus intentos de

colonización y persecución religiosa³⁷. De esta manera la compañía neerlandesa obtuvo su apoyo y gran cantidad de intercambio con ellos, lo cual significó a su vez, uno de los factores que redujeron el poderío del imperio en las Indias para España y por lo tanto, su captación de recursos para financiar la guerra.

El creciente dominio de los mares de Oriente por los holandeses vio parte de su esplendor en el comercio con Japón³⁸. Durante dos siglos y medio, ellos fueron los únicos europeos que pudieron comerciar con esta civilización. Sin embargo, dadas las tradiciones y costumbres niponas, sólo podían descargar las mercancías en una pequeña isla artificial en la bahía de Nagasaki: Deshima. En correspondencia, una vez al año se permitía el paso a una pequeña delegación holandesa para agradecer al shogun japonés por la posición excepcional holandesa.

No obstante, a pesar del gran éxito que representaban las Indias Orientales, la guerra contra el imperio español mermaba su potencial comercial, motivo que impulsó la ocupación de una mayor diversidad de vías marítimas para distribuir mercancía. De esta forma, se plantearon ingresar ahora al dominio marítimo de España: Occidente.

En 1609 Henry Hudson en nombre de la VOC, navegó en busca de nuevas rutas comerciales, suceso que le condujo a latitudes de América del Norte. Su exploración permitió que la República reclamara los territorios entre las cuencas de los ríos que desembocaban en bahías de lo que hoy se conoce como Nueva York y Delaware. Posteriormente se sumarían a ellos los territorios ahora conocidos como Nueva Jersey y Connecticut, los cuales fueron denominados en conjunto Nuevos Países Bajos.

La colonización de esta región comenzó en 1621, al término de la Tregua de los doce años, con la instauración de la Compañía Neerlandesa de las Indias Occidentales (West-Indische Compagnie, conocida como WIC por sus siglas en

³⁷ Las Provincias Unidas realizaron una colonización “superficial”, pues no intentaron imponer su gobierno o religión, sino que simplemente estaban interesados en realizar actividades de compra-venta.

³⁸ Además de la obtención de objetos exóticos, el intercambio con el país nipón supuso un negocio rentable, ya que les permitía conseguir plata a un precio bajo. Esta era empleada por ellos a su vez, para comprar textiles en la India y pimienta en Indonesia

neerlandés)³⁹, que fue establecida para financiar el desarrollo de puertos que contribuirían al crecimiento de la compañía y para apoyar los intereses del gobierno holandés.

En el año de 1624 se construyó el Fuerte Orange (en honor a William de Orange) entre la confluencia de los ríos Hudson y Mohawk en lo que ahora es Albany, Nueva York.⁴⁰ Su ubicación fue un punto estratégico para el establecimiento de un puerto internacional, no sólo por encontrarse situado en una abertura hacia el océano Atlántico, sino que también facilitó el comercio y transporte de mercancía al interior, pues se realizaba intercambio tanto con colonos, como con indios nativos de áreas limítrofes, quienes les proveían entre otros bienes: pieles de castor,⁴¹ producto que permitió financiar el desarrollo urbano.

La isla de Manhattan (conocida entonces como Mannahata) fue comprada por los holandeses a los indios nativos en 1626 por la cantidad de *60 florines*⁴² en telas y herramientas. Dicho territorio era un lugar pantanoso, pero gracias al comercio internacional que se instauró ahí, fue posible la construcción de instalaciones apropiadas, tales como: puertos, canales, factorías, casa y calles. De hecho el índice de urbanización de la sociedad neerlandesa fue el más destacado de su época con un “60% de su población viviendo en ciudades”.⁴³ Ello puede explicarse ya que dicho territorio se consideró como refugio ante la persecución religiosa. “No por otro motivo acudieron a Holanda los judíos ricos, emprendedores e industriales, aumentando la riqueza y el comercio interior y exterior de la nueva patria.”⁴⁴ Sin

³⁹ La WIC se hubiera fundado en 1609, pero “Oldenbarneveltdt logró congelar la iniciativa de fundar la Compañía de las Indias Orientales, pues hubiera sido considerada *casus belli* por parte española,” arruinando la tregua planeada. En Francisco Xavier Gil Pujol, *Las Provincias Unidas (1581-1650). Las Islas Británicas (1603-1660)* en Alfredo Floristán Imízcoz, *Historia moderna universal*, Ariel, España, 2002, p. 329, consultado en octubre de 2016, https://recursosletras.files.wordpress.com/2013/03/floristan_historia_moderna_uni.pdf

⁴⁰ National Gallery of Art Washington, Op Cit. p. 26.

⁴¹ Las cuales significaron un negocio muy rentable, ya que en Europa casi llegan a su extinción debido a su gran demanda para la fabricación de sombreros. De hecho, se estima que para 1640, Holanda había exportado 80000 pieles hacia Europa.

⁴² Antonio Gutiérrez Escudero, Los holandeses en américa del norte y el caribe en el siglo XVII, en *Historia de las Américas*, Universidad de Sevilla, Editorial Alhambra, España, Volumen 2, 1991, p. 786, consultado en septiembre de 2016, <http://digital.csic.es/bitstream/10261/49773/1/Binder1.pdf>

⁴³ National Gallery of Art Washington, Op Cit, p. 28.

⁴⁴ James E. Thorold Rogers. Op Cit p. 245.

embargo, por este mismo motivo era difícil que los holandeses decidieran salir de la República e ir a colonizar América, a pesar de la promoción de los Estados Generales hacia la inmigración.

Se estima que para el año 1630 había únicamente 300 habitantes⁴⁵ en estos nuevos asentamientos, motivo por el que se desarrolló el sistema *patroon*. Por medio de él se otorgaban tierras a quien llevara a América al menos 50 colonos mayores de 15 años, pero quien lo lograra tenía la obligación de dotarles de los materiales necesarios para edificar, traer esclavos que ayudaran a realizar el trabajo y conseguir un maestro y un sacerdote para poder fundar un pueblo. A partir de entonces la población incrementó dramáticamente y con ello, el tráfico ilegal.

Pero más allá del comercio ilegal, una gran fuente de recursos fue la piratería. Dado el contexto de la guerra por la independencia, las Provincias Unidas al igual que su aliado Inglaterra, recurrieron a esta práctica con la intención de hacer colapsar el tráfico hispano en las rutas de las indias. Por medio de ello, se mantenía a España en un estado de constante defensiva ante un posible saqueo. De hecho, se estima que “entre 1622 y 1636 los holandeses apresaron 547 naves, con un botín de 30 millones de florines”.⁴⁶ Además, a partir de las expediciones de estos piratas, se fundaron colonias de aprovisionamiento que intercambiaban productos tropicales con los locales. Por este motivo:

En la propia Holanda se llegó a decir, no sin exageración, que Hispanoamérica les pertenecía, pues «si toda la plata, oro y mercaderías las pasamos a nuestros puertos, ¿quién dice que no es nuestra la América, ahorrándonos el sueldo y provisiones de virreyes y gobernadores y la fatiga de elegirlos y consultarlos?». ⁴⁷

Aunque con anterioridad los holandeses ya habían navegado a la región caribeña, nunca antes lo hicieron con intención comercial. Empero el fin de la Tregua de los doce años y el cese de negociaciones, les acercaron a incrementar el flujo de

⁴⁵ Antonio Gutiérrez Escudero, Op Cit, p. 786.

⁴⁶ Antonio Gutiérrez Escudero, Op Cit, p. 791.

⁴⁷ Antonio Gutiérrez Escudero, Op Cit, p. 792.

buques con este objetivo, hasta que aproximadamente en 1623 se amplió visiblemente el comercio con esta región.

En su mayoría, su incursión en esta zona estaba impulsada por la búsqueda de minas de sal, ya que ésta era empleada por la industria pesquera para la salación de mariscos e igualmente la conservación de otros tipos de carnes. Así mismo, se tenía interés por el azúcar y el tabaco, ya que eran productos muy apreciados en Europa.

A partir del dominio de estas regiones, fue posible para los neerlandeses la instauración de un comercio triangular. Dentro de este sistema, la Compañía viajaba primero al sus asentamientos africanos para comprar y vender productos, así como también conseguir esclavos que llevarían posteriormente a América para que trabajasen en los campos. Los productos y materias primas que se obtenían tanto de América, como de África, eran llevados subsiguientemente a las Provincias Unidas, donde se manufacturarían y se exportarían de nuevo a estos continentes y a Oriente.

1.2.4 El desarrollo comercial en otros ámbitos

El éxito comercial y la expansión oceánica trajeron consigo la necesidad de una serie de instituciones bancarias y crediticias que contribuyeran a la consecución del modelo que se estaba implementando. Por este motivo, la intervención del Estado en la economía fue fundamental para evitar cualquier irregularidad en los precios y mantener estabilidad en la balanza de pagos de las Provincias Unidas.

De esta forma, los Estados Generales promovieron la instauración de la Bolsa de Ámsterdam en 1602 y el Banco de Ámsterdam en 1609, institución que “se debe considerar como la más grande y principal de sus empresas,”⁴⁸ pues además de ayudar a financiar el desarrollo mercantil mediante una red crediticia de interés bajo, contribuyó a la circulación de moneda en los centros mercantiles.

⁴⁸ James E. Thorold Rogers. Op Cit. p. 225.

Sin embargo, dicha prosperidad no hubiera sido posible sin el cambio de mentalidad que ofrecía la reforma y la doctrina calvinista, ya que a partir de ella se implantó la idea de trabajo como correspondencia divina y la no condena del crédito. Calvino interpretó del Nuevo Testamento, que en Lucas 6,35, sólo se condena la espera de remuneración por préstamo, más no por rédito.

Aunado a estos cambios en el pensamiento, la economía holandesa se benefició gracias a la innovación, que se empleó como una iniciativa empresarial, pues para lograr un incremento comercial, tenía que incrementarse el desarrollo tecnológico y científico, que permitió a esta nación colocarse como una de las más modernas y competitiva de su época. Dentro de las áreas que impulsaron se encuentran:

1.- Construcción naval: Parte del éxito marítimo holandés se debió en gran medida a la producción de una gran variedad de barcos a un coste bajo, pero que no sacrificaba su calidad ni su eficacia. Gracias a ellos podía obtenerse una capacidad máxima de carga. No obstante, ello no habría sido útil sin el desarrollo de utensilios como mapas, brújulas o atlas.

2.- Industria: La expansión comercial dio paso al desarrollo industrial con la intención de incrementar las posibilidades de comercio. De esta forma, se fomentó la industria textil, que se enfocó en blanqueo y acabado, lo cual permite la confección de ropa. Por otra parte, para poder suministrar la industria y exportar sus productos, se llevó a cabo una gran renovación de las ciudades en 1613, mediante la cual se planearon canales, se ampliaron los puertos y se ubicaron otros en puntos estratégicos.

3.- Manufactura: El comercio triangular permitió el desarrollo de manufacturas, que tuvieron gran éxito, sobre todo en España, pues se encontraba en un proceso de desindustrialización desde 1580, motivo que generaba una gran demanda en las importaciones en dicho sector. Uno de los grandes logros en este ámbito ocurrió en 1620, fecha en que el comercio con oriente padeció de una caída, motivo por el cual, para satisfacer la demanda del mercado, una empresa neerlandesa desarrolló su propia porcelana para la suplir la que provenía de China. De esta forma se originó la aún famosa porcelana de Delft.

4.- La agricultura: Durante esta época, dicha actividad no fue muy destacada, mas sí encontró avances técnicos como lo fue la desecación de la tierra o el control de su humedad por medio de molinos, ya que la región era muy pantanosa para poder cultivar. Posteriormente se dio paso a la rotación de cultivo, un sistema que buscaba restaurar la fertilidad del suelo, pues se tenía la intención de orientarlo al comercio mediante el pluricultivo (cereales, legumbres y plantas). No obstante los granjeros dejaron los productos agrícolas básicos, ya que podían conseguirse por medio de la importación, de modo que se enfocaron a productos o labores más valiosos para la exportación, tal como se muestra en la tabla número 2.

Tabla 2: Los hombres de negocios más ricos de Ámsterdam		
Estadísticas comparativas entre 1585 y 1631, que indican el número de ciudadanos que pagaban mayores impuestos para actividades diversas.		
	1585	1631
Comerciantes de ultramar	147	253
Fabricantes de jabón	17	7
Distribuidores de grano	16	3
Madereros	12	7
Distribuidores de productos lácteos	11	0
Distribuidores de arenque y pescado	8	0
Comerciantes de vino	7	12
Cerveceros	6	5
Refinerías de azúcar	0	12
Comerciantes de seda	0	14

Fuente: National Gallery of Art Washington, *Painting in the Dutch Golden Age a Profile of the Seventeenth Century*

La tabla evidencia que el comercio en ultramar se mantuvo como la principal actividad a realizar durante décadas en comparación con las ocupaciones tradicionales. No obstante, algunos de los cultivos presentaron gran auge, por lo que se vendían tanto al interior como al exterior de los Países Bajos. Cabe destacar la introducción de tulipanes de origen turco en los cultivos de esta nación. Dicha planta obtuvo una popularidad tan grande que condujo a la “manía de los tulipanes”, fenómeno que tuvo lugar en el periodo de 1636 a 1637, en la cual se manifestó gran especulación respecto al valor de este codiciado bien y que desató una fuerte crisis económica que dejó a sus inversores en la miseria.

En suma, el implemento de esta gran maquinaria que les condujo al éxito, no hubiera sido posible sin la llegada de personas con un pensamiento novedoso que apoyó la innovación y la investigación científica. La afluencia de extranjeros emprendedores con ideas diversas, permitió la discusión y el avance científico, teológico y filosófico, permitiendo el florecimiento de una cultura peculiar y cosmopolita, que al momento de ser representada por medio de las artes, no podía desligarse del mar y el comercio que le hizo progresar.

Debido a que muchos ciudadanos holandeses estaban involucrados, directa o indirectamente, en la industria pesquera o en el comercio a larga distancia [...], las escenas de mar en la demanda de pinturas se convirtieron en una importante categoría temática en los Países Bajos [...].⁴⁹

Por esta misma razón, y como consecuencia del comercio de ultramar, los pintores flamencos de los siglos XVI y XVII, llevaron a cabo obras en donde se reflejan estas nuevas actividades económicas, por lo que también se consideran retratos ocupacionales. Dicha tendencia, puede ser encontrada en diversas pinturas de Rembrandt, tal como puede apreciarse en la tabla 3, en la siguiente página.

En el primer ejemplo, de los retratos de *Maerten Soolmans y Oopjen Coppit*, destacan los extravagantes y finos atuendos de este matrimonio. Un elemento que llama mucho la atención son “las rosetas en los zapatos de Marten, pintados en líneas grises y blancas, que brillan como la seda plateada,”⁵⁰ las cuales permiten observar el ascenso económico de un sector de la población que se convirtió en una clase burguesa que trataba de imitar el estilo de vida de la realeza.

No obstante, Rembrandt también realizó otro tipo de retratos, como el de *Nicolaes Ruts* que implicaban una narrativa muy potente que trascendía la representación descriptiva de prosperidad comercial, pues además de manifestar el *status* de sus personajes, se extiende a la personalidad y alma del sujeto.

⁴⁹ Guillermo Muñoz Vera, *Los elementos de la cultura holandesa del siglo XVII*, Imago mundi, p. 2, consultado en septiembre de 2016, <http://www.arauco.org/liber%20imagine/siglodeoroholandes/culturaholandesasXVII/print/elementosociales1.pdf>

⁵⁰ Mariët Westermann, *Rembrandt*, Phaidon, Singapur, 2000, p. 71.

Tabla 3: Rembrandt y el contexto económico

<p>Ascenso de la burguesía</p>	 <p>Rembrandt, <i>Maerten Soolmans y Oopjen Coppit</i>, 1634</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El ascenso de la clase burguesa • Intento burgués por asemejarse a los nobles • Sus ropas denotan su pertenencia a la religión calvinista
<p>Expansión marítima y desarrollo económico</p>	 <p>Rembrandt, <i>Nicolaes Ruts</i>, 1631</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad marítima holandesa • Alcance de la regiones remotas como Moscovia • Éxito comercial: negocios y ganancias. • Contratos mercantiles • Arribo de productos de lujo a los puertos holandeses • Estatus social
<p>Nuevas profesiones y su crítica</p>	 <p>Rembrandt, <i>El cambista</i>, 1627</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El cambista es una de las nuevas profesiones requeridas de las Provincias Unidas como puerto internacional y centro de finanzas • Critica la codicia y avaricia que despertó el éxito económico

Elaboración propia

Cuando Rembrandt se encontraba pintando este cuadro, estaba al tanto de la expansión comercial que las Provincias tenían con Rusia, ya que al momento de

elaborar esta pieza, los comerciantes holandeses enviaban treinta o cuarenta barcos al año al puerto de Arcángel, lugar solicitado por los holandeses para comerciar con Rusia y estar más seguros de los piratas noruegos. Por este motivo “el cuadro formaba parte de la campaña de imagen promocional que Ruts ofrecía como hombre de sólida credibilidad, ejemplificada mediante la nota o carta que sostiene su mano con firmeza con el pulgar izquierdo.”⁵¹ No obstante, las ambiciones de Rembrandt estaban más allá de eso, él quería mostrarlo de una forma majestuosa. Por eso le retrató con las mismas pieles que compraba y vendía, especialmente la piel de marta.

Ningún tejido de ninguna especie era más deseado que la marta: ni la seda persa, ni el cálido indio, ni los recargados damascos franceses. El largo turbado de Ruts está forrado con la piel que empleaban los zares moscovitas para hacer ofrendas diplomáticas y allanar el camino de los tratados de paz⁵²

No obstante, a pesar de la elegancia con la que le vistió, la obra no denota opulencia vacía. El pintor siempre fue consciente de que no debía transformarlo en un accesorio de su propia actividad, de modo que le dio la apariencia de un hombre de negocios con un tinte heroico, al colocarlo con “un aire de seriedad; sus parpados rosados hablan de noches en vela, agobiado por las preocupaciones de sus inversores,”⁵³ proyectando su entrega al trabajo, hecho que posiblemente pretendía ayudarlo a impresionar a la delegación moscovita que arribó en noviembre del mismo año en que se realizó el cuadro.

Sin embargo, posiblemente ya cansado de este juego de apariencias, el artista decidió realizar también una crítica. Contrariamente a las pinturas antes citadas en las que se destacaron diversos elementos del auge económico, en su obra *El cambista*, realiza una sátira a los valores que florecían con la acumulación de capital como la avaricia, pues del hombre retratado “se enfatiza no sólo su locura en acumular riquezas, sino también su tontería al intentar evaluar el valor de una

⁵¹ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 376.

⁵² Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 375.

⁵³ Simon Schama, Op. Cit., 2007, p. 164.

moneda sólo con la vista, mientras que los instrumentos adecuados yacen descuidados en la mesa,”⁵⁴ mostrando así su trágica condición de codicia.

En consecuencia, se hace evidente que si bien los holandeses demostraron gran desempeño e inteligencia en la instauración y articulación de un sistema comercial, naval, financiero, industrial, y agrícola, no fue todo. Esta realidad tenía que ser pensada y representada, lo cual se hizo con gran maestría por medio de las artes, al reflejar no únicamente la prosperidad adquirida, sino también promocionando la singularidad de esta nueva sociedad que lo hizo posible, y de la cual se hablará a continuación.

1.3 Contexto social

La prosperidad de los Países Bajos del Norte no habría sido posible sin la participación de los migrantes. Gracias a ellos arribaron a esta nación una serie de cosmovisiones, ideas y conocimientos que entraron en diálogo, se retroalimentaron y generaron un ambiente propicio para la invención, hecho que colocó a este país como uno de los más adelantados de toda Europa.

Debido a ello no es de sorprender que Baruch Spinoza considerara a Ámsterdam como una ciudad “cuya prosperidad creciente, objeto de admiración por parte de las demás naciones, es fruto de esta libertad. [Además de que] En el seno de esta floreciente república, de esta ciudad eminente, todos los hombres, de cualquier nación y secta, viven en la concordia más perfecta.”⁵⁵ Tal como él lo señaló, estos valores jugaron un papel vital, ya que de no haber estado presentes tales condiciones, no hubieran podido emerger los cambios revolucionarios en el pensamiento que contribuyeron a la ruptura con la Edad Media y el surgimiento de la Edad Moderna.

⁵⁴ Ricardo A. Fornero, *Cronología ilustrada de las finanzas Parte I De los tiempos antiguos a la modernidad: 2800 a.C. a 1750 d.C. Instituciones, instrumentos y técnicas*, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, Volumen 2, 2012, pp. 421-422, consultado en septiembre de 2016, http://www.economicas.unsa.edu.ar/afinan/informacion_general/cronologia_finanzas/fornero-cronologia-ilustrada-finanzas-parte-i-v2de2.pdf

⁵⁵ Baruch Spinoza, *Tratado teológico-político*, Hyspamerica, España, 1985, pp. 211-212.

Estas variantes en el pensamiento comenzaron de una forma muy simple, pues “cuando uno empieza a preguntar « ¿funciona?», o incluso « ¿es rentable?», [antes de] « ¿es la voluntad de Dios?», se obtiene un nuevo juego de respuestas”⁵⁶ que conducen a nuevas formas de entender al mundo.

Para poder responder a estas nuevas interrogantes, la comunidad científica y filosófica optó por seguir el camino de la razón, la lógica matemática y un sistema empírico. Sin embargo la racionalidad nunca se separó de la fe en Dios, pues se consideraba que al juntar ambos aspectos se mejoraría la condición del hombre. Por lo tanto, este nuevo método se implementó en todos los ámbitos posibles, entre los que cabe destacar el caso de las artes, especialmente la pintura que al retratar detalladamente a la sociedad holandesa, adquirió un espíritu único.

1.3.1 Migración, libertad y tolerancia

La llegada de la época de oro holandesa fue un proceso difícil de alcanzar, pues las condiciones eran adversas para esta nación. Habían iniciado una guerra por su independencia, su situación política aún no era del todo estable dada la lucha interna por el poder y el suelo no era propicio para el cultivo. No obstante en busca de progreso y por medio de la tenacidad e ingenio tanto de su población como de los migrantes que tenían afluencia desde 1560, se dio paso al comercio, la pesca, la agricultura y la industria como ya se mencionó en el apartado anterior. A partir de ello, se evidenció que la llegada de estos refugiados político-religiosos había traído consigo grandes beneficios, considerándoles como uno de los principales factores que dieron origen al crecimiento y desarrollo de las Provincias Unidas.

Por lo general los migrantes que llegaban a las Provincias se colocaban como mano de obra. No obstante también trajeron consigo una serie de conocimientos (algunos especializados), gracias a los cuales diversas actividades y disciplinas fueron impulsadas hasta lograr gran competitividad. Dicha situación se refleja en la siguiente tabla.

⁵⁶ Kenneth Clark, *Civilización*, Alianza editorial, Madrid, 1987, pp. 279-280.

Tabla 4: Población en la ciudad			
Ciudad	1600	1647	% de incremento
Ámsterdam	60,000	140,000	133%
Leiden	26,000	60,000	130%
Haarlem	16,000	45,000	181%
Rotterdam	12,000	30,000	150%
Delft	17,500	21,000	20%
La Haya	5,000	18,000	260%
Dordrecht	10,000	20,000	100%
Utrecht	25,000	30,000	20%

Fuente: National Gallery of Art Washington, *Painting in the Dutch Golden Age a Profile of the Seventeenth Century*

A partir de los datos que arroja la tabla 4, es posible observar el notorio aumento demográfico en las ciudades más importantes de las provincias neerlandesas, y hacer la correlación, cómo ya se señaló previamente, de que dicho incremento iba de la mano con el éxito económico y el desarrollo urbano. Por esta razón, una vez que el Estado se percató de la importancia de los migrantes, se interesó por cuestiones relacionadas a la tolerancia y la libertad, sobre todo en cuanto a religión, ya que ante los ojos de Johan De La Court, uno de sus más notables estadistas:

si el comercio requiere libertad, la libertad de religión es el medio mejor para atraer y conservar a los extranjeros, sin los cuales las empresas de Holanda se verían obligadas a dar un sueldo tan elevado a sus obreros y criados, que éstos se llevarían una parte importante de los beneficios y vivirían mejor que sus amos⁵⁷

Por lo tanto en aras de la prosperidad comercial holandesa, se promocionó este valor (en mayor medida por parte de los mercaderes) como una herramienta para cautivar a la gente, la cual llegó fácilmente en busca de una mejor condición de vida que no podían conseguir en el resto de Europa a causa de la contrarreforma.

De esta manera De La Court colocó a la tolerancia como una necesidad política y como parte de un plan estatal. Pero para que lograra ser implementado se tuvo que

⁵⁷ Miguel Beltrán, *Spinoza y la intolerancia en la Holanda del XVII*, Universita Degli Studi Di Venezia, p. 34, consultado en noviembre de 2016, <http://institucional.us.es/revistas/fragmentos/3/ART%202.pdf>

obligar a los calvinistas a aceptar la proliferación de otras sectas y puntos de vista divergentes. Bajo esta nueva perspectiva gubernamental los políticos no deben obrar según los preceptos de la religión o la moralidad, ya que estos son muchos y muy diversos. Así que se volvió menester seguir la ley del consenso en pro del bien común.

El pensamiento de De La Court daría pauta a la reflexión de diversos pensadores de la época, quienes se vieron influenciados e hicieron eco de todos estos acontecimientos. Por ejemplo, “Johan era autor de dos libros que se encontraban en la biblioteca de Spinoza: *Consideratien van Staatofte Politike Weegschaal* (1661) y *Politike Discoursen* (1662),”⁵⁸ de modo que puede identificarse la trascendencia y popularidad de esta discusión.

En la obra *Tratado teológico-político*, Baruch Spinoza⁵⁹ se colocó a favor de la libertad de los ciudadanos. Él visualizó como una injusticia que un gobierno o un soberano decidiera lo que debería aceptarse como verdadero o falso, pues de esta forma usurpa los derechos de los súbditos. Desde su perspectiva todas las opciones en cuanto a gustos y creencias, son parte del derecho de juicio y de elección del individuo, de los cuales nadie puede separarse, ni siquiera por orden estatal pues “nunca se da un poder tan soberano que pueda disponer de todas las cosas a su capricho.”⁶⁰ No obstante también considera que dicha libertad inalienable debe de tener límites, pues reconoce que a pesar de que

Es imposible quitar a los ciudadanos toda libertad de expresión, habría un gran peligro en dejarles esta libertad completa y sin reservas. Debemos, pues, determinar ahora en qué límites esta libertad, sin comprometer ni la tranquilidad del Estado, ni el derecho del soberano, puede y debe ser concedida a cada ciudadano.⁶¹

⁵⁸ Ibídem, p. 35.

⁵⁹ Filósofo neerlandés, cuya familia de origen español y credo judío migró a los Países Bajos del Norte ante la persecución religiosa que se desató en Portugal, lugar donde residieron con anterioridad.

⁶⁰ Baruch Spinoza, Op cit, p. 208

⁶¹ Baruch Spinoza, Op cit, p. 207.

La solución que propone a este dilema reside en atender y seguir la razón con la que cuenta cada persona. Él supone que por medio de ésta, las personas actuarán con conciencia, evitando así cualquier alteración en el Estado, que debe mantenerse firme para poder cumplir con su deber de garantizar el bienestar colectivo. Por esta razón, para Spinoza el fin último del Estado es la libertad (y por ende también la pluralidad) pues tiene que ofrecer las condiciones necesarias para que los ciudadanos se desarrollen en un ambiente de seguridad tanto para su cuerpo como para su espíritu, y así les sea posible ejercer libremente su uso de razón.

1.3.2 La diversidad de la población holandesa

Como resultado de la oposición al gobierno español, la reforma, el desarrollo económico y la promoción de la tolerancia, la cantidad de migrantes que llegó a esta nación, modificó la estructura de la sociedad holandesa, que poco a poco se perfiló como un bastión cultural sin precedentes y un centro cosmopolita.

Durante el siglo de oro la población se conformó de la siguiente manera: “los calvinistas representaban sólo un tercio de la población neerlandesa. Un poco más de un tercio eran católicos. El resto eran protestantes, incluyendo luteranos, menonitas y anabaptistas (de Alemania, Francia, Polonia y Escocia), y había una minoría de judíos (de Escandinavia, Alemania y Portugal),”⁶² evidenciando así la diversidad que coexistía.

Los partidarios de Calvino, en un intento para no perder el dominio que ya habían alcanzado, se expusieron como la verdadera oposición al catolicismo y al opresor español con la intención de conseguir apoyo popular y así obtener efectos benéficos a favor de la familia de Orange, quien les respaldaba. Además, dado el gran poder que ejercían los calvinistas, pudieron imponer algunas formas de represión a través de autoridades civiles en las que influían. De esta manera en algunos lugares, se llevó al extremo de aceptar la presencia de creyentes de diversas religiones, más no se les permitía manifestarlas en público.

⁶² National Gallery of Art Washington, Op. Cit., p. 28.

1.3.3 Cambios en el panorama intelectual

La apertura y pluralidad de la sociedad neerlandesa propició un escenario favorable para la gestación de un cambio revolucionario en el pensamiento, que se alejó de la autoridad divina para buscar la verdad. Mediante este nuevo paradigma, el pensamiento intelectual procuraba traer al debate nuevas preguntas, a la vez que imponía nuevos métodos de análisis e introducía lenguajes como la matemática, enfocándose sobre todo en el estudio de las ciencias naturales.

René Descartes, científico de origen francés que en 1628 decidió instalarse en los Países Bajos del Norte, donde permaneció hasta 1649, debido a las persecuciones religiosas y la guerra de treinta años, participó como uno de los grandes impulsores de este cambio. Sostenía la idea de deshacerse de toda imagen preconcebida con el objetivo de acumular un conocimiento más certero por medio de la experiencia y la observación. En este sentido al igual que muchos de los grandes científicos y pensadores contemporáneos, creía que era menester realizar investigación dirigida al estudio de la naturaleza, pues como afirmó en *Discurso sobre el método*:

Si conociéramos la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de las estrellas, de los cielos y de todos los demás cuerpos que nos rodean con la misma precisión con que conocemos los diversos oficios de los artesanos, podríamos aplicarlas, de igual manera, a todos los usos que le son propios y convertirnos así en amos y partícipes de la naturaleza⁶³

Su enfoque parte de la noción generalizada de que si se aprende a dominar el ambiente y se logra mejorar al hombre, se podrá crear una sociedad más razonable y un universo más ordenado y regulado. En este sentido considero que era una propuesta que fácilmente se aceptó, ya que proveía de un escenario deseable si se tiene en consideración que se vivía en un contexto de hostilidad. El empirismo generaba una nueva explicación de la realidad, lo cual dotaba de certeza y por lo tanto de la noción de seguridad que requería población.

⁶³ Sinclair Mallet Guy Guerra et al, *Revolución científica, tecnológica y energética: la influencia sobre el pensamiento económico de los siglos XVI y XVII*, Revista Galega de Economía, Volumen 15, Número 2, 2006, p. 8, consultado en noviembre de 2016, http://www.usc.es/econo/RGE/Vol15_2/castelan/art3c.pdf

Esta sed por entender el mundo permitió que se realizaran grandes avances en las ciencias, sobre todo en cuanto a astronomía, física y biología. Entre los científicos holandeses más destacados se encuentran: Christiaan Huygens (astrónomo), Antoni van Leeuwenhoek (padre de la microbiología), Maria Sibylla Merian (de origen alemán, pero la mayoría de su trabajo fue realizado en las provincias. Es considerada la fundadora de la entomología) y Willebrord Snel van Royen (astrónomo), quienes trabajaron y experimentaron ampliamente con luces, lentes y espejos⁶⁴ para poder generar las herramientas necesarias para su disciplina.

La inercia del racionalismo llevó a la formación de grupos académicos y fomentó el debate en las universales de Ámsterdam, Leiden y Utrecht “que se volvieron las más distinguidas de Europa, y estimuló las carreras de eminentes humanistas nativos como Constantijn Huygens, amigo y mecenas de Rembrandt, y Hugo Grocio.”⁶⁵ Además, la publicación de sus investigaciones científicas se realizó de forma constante. De hecho, esta tendencia tuvo un impacto tan magno en las provincias, que se consideraba que “casi todos los grandes libros que revolucionaron el pensamiento se imprimieron primero en Holanda.”⁶⁶ Por una parte ello significaba la promoción del conocimiento, pero también representaba un impulso monetario para las imprentas que se volvieron gran negocio en la región.

1.3.4 Culto al hogar

La observación y experimentación que se emplearon para conocer el mundo se aplicaron también en beneficio del desarrollo de las artes, las cuales fueron altamente solicitadas durante este periodo. Posiblemente la exigencia y auge de ello se debió en parte por la necesidad que tenían los ciudadanos de la República de

⁶⁴ Se han realizado una serie de estudios que afirman que este tipo de avances se aplicaron también en el campo del arte. Así lo sugiere la investigación *Rembrandt's self-portraits* de Francis O'Neill y Sofia Palazzo Corner, quienes plantean que es posible que este pintor hubiera empleado espejos para la realización de sus pinturas. Ellos sugieren que el artista fácilmente pudo haber tenido acceso a este tipo de tecnología, equipo y vínculos con la comunidad científica que trataba temas de óptica, ya que “se sabe que Rembrandt poseía al menos un gran espejo, y que Constantijn Huygens, [...] (quién además era padre de científico Christiaan Huygens), poseía lentes de hasta 30 cm de diámetro.” En Francis O'Neill y Sofia Palazzo, *Rembrandt's self-portraits*, en *Journal of Optics*, IOPscience, Reino Unido, pp. 1-2, consultado en noviembre de 2016, <http://iopscience.iop.org/article/10.1088/2040-8978/18/8/080401/pdf>

⁶⁵ William Fleming, *Arte, música e ideas*, McGraw Hill, México, 1989p. 243.

⁶⁶ Kenneth Clark, *Op. Cit.*, p. 280.

mostrar su sociedad e instituciones únicas. No obstante, ante la diversa gama de cosas que podían ser retratadas, la comunidad neerlandesa tuvo un apego especial por representar su hogar.

Este interés emergió de la concentración de creyentes calvinistas en las provincias. Juan Calvino sostuvo que la verdad religiosa no debía ser un monopolio, pues “la palabra de Dios pertenecía a todos, sin la medición de la autoridad eclesiástica,”⁶⁷ de modo que sus seguidores procuraban tener una biblia para toda la familia, la cual leían en conjunto desde la comodidad de sus casas. A partir de entonces, gran parte de la actividad religiosa que anteriormente se reservaba a recintos sagrados, tuvo lugar también en los hogares y por ende también comenzaron a realizarse otro tipo de actividades, que le convirtieron en el centro de la vida cotidiana.

Estos lugares se caracterizaban por su sencillez, rusticidad y comodidad, inclusive si se trataba de un gran burgués, ya que se tenía la intención de hacer un contraste con los españoles que procuraban tener grandes y opulentos palacios. Por esta razón, al tratar de hacer más acogedor el hogar, se realizaron una serie de encargos de pinturas. En la tabla 5 puede verse el tipo de pintura que se solicitaba con mayor frecuencia.

Tabla 5: Las pinturas más populares		
A continuación se presentan los tipos de pinturas que fueron más populares, basados en lo inventarios de Haarlem.		
Temas	1605-1624	1645-1650
Escenas bíblicas	42.2%	18%
Retratos	18%	18.3%
Paisajes de tierra y mas	12.4%	21%
Naturaleza muerta (bodegones)	8.5%	11.7%
Escenas de la vida cotidiana	6.1%	12.9%
Otros	12.8%	18.1%

Fuente: National Gallery of Art Washington, *Painting in the Dutch Golden Age a Profile of the Seventeenth Century*

⁶⁷ William Fleming, Op Cit. p. 244.

Debido al contexto reformista, se pintaron cuadros que contenían una interpretación de la biblia, pero también, al ser la observación una de las grandes tendencias del momento, se pintaron otro tipo de cuadros que procuraban acoger cada detalle de la realidad o comunicar cierto mensaje. Entre ellos destacan: Los retratos, que buscaban manifestar el estatus, identidad o personalidad de una persona. No obstante, también adquirieron una dimensión grupal. Con ello se incrementó la dificultad de representación, pues cada miembro debía diferenciarse, a la vez que seguía relacionándose a la comunidad a la que pertenecía. En cuanto a los paisajes, era paradójico que la nación más urbanizada del mundo desarrollara un género pictórico tan ligado a la naturaleza, sin embargo ello respondía a su apertura al mundo y a la reivindicación de su base territorial, dando por hecho su soberanía sobre esa tierra. Por otra parte la pintura histórica colectivizaba ideas sobre un aprendizaje que era considerado necesario. Y respecto a la pintura de bodegones, estos se enfocaron en animales y plantas de carácter exótico, que podían ser comprados en los puertos de carácter internacional de esta nación. Sin embargo el gran rasgo identitario de las provincias fue el retrato de la *vida corriente*,⁶⁸ conocida también como la vida diaria. A la sociedad neerlandesa le llamaba la atención este tipo de pintura, pues en palabras de uno de sus comerciantes de arte:

We love the kinds of picture that show us realistically what we are used to seeing every day. We recognize in them the customs, the pleasures, and the bustle of our peasants, their simplicity, their entertainments, their joy, their pain, their characters, their passions, their clothes; it is all expressed with the exactest of truth; nothing is concealed. They are painted according to their nature; we can make believe we are seeing them and hearing them as they speak: it is this that seduces us.⁶⁹

⁶⁸ Taylor introduce el concepto de *vida corriente* para designar «los aspectos de la vida humana que conciernen a la producción y a la reproducción, es decir, el trabajo y la manufactura de las cosas necesarias para la vida, y nuestra vida como seres sexuales, incluyendo en ello el matrimonio y la familia». El rasgo característico que introduce la Reforma es la afirmación de la vida corriente. En Valeriana Bozal, *La pintura holandesa del siglo XVII y el mundo moderno*, p. 45 consultado en noviembre de 2016, <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/127.pdf?v=22892004>

⁶⁹ Comerciante de arte del siglo XVIII en París discutiendo escenas campesinas por Adriaen Van Ostade En National Gallery of Art Washington, Op cit, p. 58.

Para mucha gente, este tipo de cuadros constituían una forma de literatura visual que podía atender tanto a dramas como sátiras o parábolas. De manera que adquirirían un carácter universal y podían ser compradas y admiradas por todo tipo de clientes, sin importar su nacionalidad, estatus social o si vivían en una zona urbana o rural.

1.3.5 Pintura en la sociedad neerlandesa

Mientras más éxito comercial tenían las Provincias Unidas, mayor era la capacidad adquisitiva de sus ciudadanos, quienes comenzaron a comprar y vender obras de arte de forma independiente o los ponían a la venta en librerías, colecciones privadas, ferias y subastas. De hecho, la pretensión por este tipo de artículos fue tanta, que llegó a decirse que todos los holandeses poseían cuadros.

Dicho comportamiento llamó mucho la atención a los extranjeros que visitaban el país. Jonh Evelyn, un coleccionista y mecenas inglés, comentó que en su asistencia a la feria de Rotterdam de 1641, observó que “los compradores eran en gran parte pequeños burgueses y aldeanos,”⁷⁰ además de que había muchos cuadros a un precio bajo.

Efectivamente, quienes constantemente compraban arte eran los grandes burgueses y los miembros de la clase media holandesa. Los trabajadores y los campesinos no podían permitirse comprar pinturas, pero hay informes que demuestran que sí poseían otras obras más baratas como dibujos e impresiones. Simon Schama menciona al respecto que “para las familias más modestas, los cuadros eran ciertamente un modo más barato de cubrir las paredes de yeso desnudas y a menudo húmedas, que los tapices o los colgantes de cuero estampado.”⁷¹ Por este motivo, igualmente se decoraron con cuadros no únicamente casas, sino también una serie de establecimientos como tabernas, mercados, imprentas, gremios, etc.

⁷⁰ Arnold Houser, *Historia social de la literatura y el arte 1*, Desde la prehistoria hasta el barroco, Debate, España, 1998, p. 544

⁷¹ Simon Schama, *Op. Cit.*, 2002, p. 283.

Era bien sabido que la producción artística poseía una importante exportación, pero difícilmente causó tantos problemas la venta externa como lo hizo la demanda local. Al interior de las provincias la demanda era muy fuerte. Inclusive se sabe de un caso en el que “un pintor comercializó sus paisajes marinos para pagar su hipoteca.”⁷² De esta forma, podemos darnos una idea del gran mercado que significaba el arte. No obstante, ello desembocó alrededor de 1620 en una superproducción de obras, que condujo a una crisis en la que podía comprarse un cuadro por escasos florines.

Parte de esta situación se debió a que una gran cantidad de personas decidieron dedicarse profesionalmente al arte como medio de ascenso social. “Se estima que entre 670-750 pintores trabajaban en Países Bajos a mediados del 1600. Aproximadamente uno por cada 2000 a 3000 habitantes.”⁷³ Sin embargo su cantidad podía aumentar sobre todo en las grandes ciudades.

Conforme aumentaba la presencia de artistas, muchos de ellos decidieron separarse de su gremio e implementar algo que les diferenciara de sus colegas dada la alta competencia que presenciaban, motivo por el cual muchos se especializaron en cierto tipo de pintura. De igual forma querían que su vocación fuera aceptada como liberal, pues consideraban que al manifestar tal singularidad en su trabajo, involucraban no sólo sus habilidades manuales, sino también su mente y sus sentidos para generar grandes efectos visuales. Por lo tanto, la pintura más allá de la representación de lo que el artista observaba, se consolidaba como un modo alternativo de aproximarse al mundo mediante las posibilidades que este medio les permitía, ya que por medio de la luz, sombra y color pueden obtenerse diversas sensaciones, texturas y expresiones.

Willem Goere, artista y teórico holandés del siglo XVII, denominó a esto *Houding*, el cual consideraba que era “una de las cosas más esenciales que deben ser observadas en un dibujo o una pintura, ya que ofrece al ojo la misma sensación que

⁷² National Gallery of Art Washington, Op cit, p. 39.

⁷³ National Gallery of Art Washington, Op cit, p. 38.

disfrutamos en la contemplación de objetos naturales”.⁷⁴ Uno de los ejemplos más conocidos recae justamente en Rembrandt, quien gracias a su incomparable sensibilidad, logró plasmar el mundo exterior de forma magistral.

En conclusión puede decirse que como parte de la búsqueda de los Estados Generales por impulsar el crecimiento de la República, fue necesario adoptar y desarrollar los principios de libertad y tolerancia, los cuales permitirían la llegada de migrantes e ideas que potencializarían las capacidades de las provincias en todo sentido. Así se dio paso a una época favorecida por el empleo de la razón. No obstante los cuestionamientos y los debates que surgieron de esta iniciativa, no se quedaron en el ámbito de las ciencias y la filosofía, sino que traspasaron por igual a otras áreas como lo fue el arte. De esta manera, con la intención de aproximarse al mundo exterior, se llevaron a cabo magníficas obras donde se plasmaron los cambios en el pensamiento, a partir de las narrativas que ofrece la imagen. Ello se puede ver reflejado magníficamente en el trabajo de Rembrandt como se muestra a continuación por medio de la tabla 6.

En el primer ejemplo, el cuadro *Sansón y Dalila*, introduce parte del pensamiento protestante al proponer su propia interpretación de dicho pasaje bíblico. Deja de lado la tradicional idea de Sansón como un hombre fornido, para dar paso a una nueva versión en donde

[...] el conflicto no gira en torno a la violencia y la sangre, sino que gira en torno al corazón y la cabeza. Pues la filisteo –imaginada, por supuesto, como una muchacha de taberna holandesa con un hoyuelo en la barbilla, un escote pronunciado y las uñas de los pies sucias- se encuentra en un estado de conflicto hasta el mismo momento en que se materializa su traición [...] Rembrandt llega al meollo de la cuestión: la trágica inseparabilidad de la ternura amorosa y la brutal traición⁷⁵

⁷⁴ Mónica Uribe Flores, *Descartes y el interior doméstico holandés en el siglo XVII*, III Coloquio de Doctorandos. Posgrado en Filosofía, UNAM, Publicado en junio de 2009, p.175, consultado en noviembre de 2016, <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/publica/III10uribeplatas.pdf>

⁷⁵ Simon Schama, Op Cit., 2007, p. 153.

Tabla 6: Rembrandt y el contexto social

<p>Libertad religiosa y de pensamiento</p>	 <p>Rembrandt, <i>Samsón traicionado por Dalila</i>, 1630</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Libertad de credo y pensamiento • Ascenso de perspectivas calvinistas • Interpretación de escrituras bíblicas en busca de verdad • Adaptación de escenarios a las Provincias Unidas
<p>Búsqueda de conocimiento</p>	 <p>Rembrandt, <i>Lección de Anatomía del Dr. Tulp</i>, 1632</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de la verdad o conocimiento • Observación y experimentación • Desarrollo científico • Formación de grupos académicos especializados • Estudio de la naturaleza y el hombre
<p>Innovación y experimentación</p>	 <p>Rembrandt, <i>La novia judía</i>, 1662</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Libertad y tolerancia religiosa • Realismo: manifiesta con gran destreza texturas, sensaciones y emociones • Experimentación e innovación en la forma de aplicar técnica, sombras, luces, y dimensión.

Elaboración propia

Por otra parte, en la pieza titulada *Lección de Anatomía del Dr. Nicolás Tulp*, el artista traspasa el simple hecho de retratar a esta comunidad de científicos. “Esa obra de Rembrandt es literalmente una *autopsia*: en griego, un testimonio directo o un ejercicio de visión por uno mismo”⁷⁶ que además de enfatizar al Dr. Tulp, procura educar al espectador sobre los métodos científicos empleados, así como también procura replicar con gran cuidado el cuerpo humano. De hecho, muchos historiadores del arte consideran que se invitó al pintor a la aula al momento de la disección, para que su trabajo fuera lo más realista posible.

La idea de la disección se tomó del libro *De humani corporis fabrica libri septem*, del científico holandés y fundador de la anatomía moderna: Andries van Wesel, también conocido como Versalio (personaje por quien el mismo Dr. Tulp se llamaba a sí mismo Vesalius redivivus), quien “había incluido en el frontispicio una imagen de sí mismo diseccionando un antebrazo.”⁷⁷ Por este motivo, también se le homenajea colocando dicho libro a los pies del cadáver.

Finalmente en la pieza *La novia judía*, se hace evidente que Rembrandt quiere investigar los alcances que puede lograr con la pintura, por medio de una serie de experimentaciones con ella para generar variadas sensaciones y texturas. Por lo tanto, la obra cuenta tanto con pinceladas finas que delinear la figura, como con capas gruesas y raspaduras. En este sentido muchos consideran que estaba creando “un tipo de obra que iba mucho más allá de las creaciones radicales y quebradas de Ticiano, e incluso del sorprendente modo de pintar con manchas y pintarrajos de Velázquez,”⁷⁸ adentrándose entonces en una zona inexplorada del arte que atendía a una relación entre el objeto, la vista y la forma.

No obstante, por más que atraiga la innovación que buscaba el artista, no puede dejarse de lado el caudal de sensaciones que la obra genera. Tanto Issac como Rebeca (los protagonistas del cuadro) presentan una gracia y sutileza en sus expresiones que nadie más que Rembrandt podía haber logrado. Por esta razón

⁷⁶ Simon Schama, Op Cit., 2002, p. 395.

⁷⁷ Simon Schama, Op Cit., 2002, p. 383.

⁷⁸ Simon Schama, Op Cit., 2002, p. 739.

es que llegó a convertirse en uno de los artistas más importantes de su época y actualmente en un icono representativo de Holanda, de modo que indudablemente se hablará de él en el próximo capítulo.

Conclusiones de capítulo

El siglo XVII fue una época de gran que alteró el escenario internacional en Europa por completo. Trajo consigo una serie de modificaciones políticas con el surgimiento de nuevos Estado nación, económicas con el ascenso del mercantilismo y nuevas clases sociales, e ideológicas, que culminaron en la instauración de un nuevo paradigma al desarrollar nuevas formas de comprensión del mundo y búsqueda de respuestas.

Todos estos cambios ocurrieron e incluso se originaron en las Provincias Unidas del Norte, las cuales en un comienzo se vieron completamente vulnerables, pues no poseían las mejores condiciones para afrontarlo una vez que decidieron sostener una guerra contra España en busca de su independencia.

No obstante, a pesar de su escasa probabilidad de éxito, lograron crear un ambiente fructífero para el comercio, base que les dio los recursos necesarios para incentivar posteriormente su crecimiento en otras áreas, que igualmente se vieron beneficiadas por el desarrollo de políticas de libertad y tolerancia que atraieron migrantes, quienes aportaron al éxito de las Provincias, ya sea como mano de obra, inventores o filósofos, que dieron paso a una época de gran prosperidad y apertura.

Ello les permitió desarrollar características propias, que se vieron materializadas en la obra de pintores como Rembrandt, gracias a las cuales fue posible visualizar y edificar el discurso de su identidad. Esta narración les fue útil en varios sentidos, ya que al iniciar la guerra contra España, el Estado neerlandés apenas se estaba consolidado y requería de un impulso a la cohesión social y de legitimación ante su recurrente emancipación, que se veía reflejada en las artes.

En este sentido, la pintura holandesa constituyó el mejor mecanismo para promocionar su soberanía, pues no sólo se trataba de un nuevo estilo artístico, sino que también reflejaba las características de esta nación floreciente, convirtiéndose

en medio para aproximarse al este nuevo mundo y conocerlo. Pero ello no ocurrió sólo a nivel nacional, sino que la producción artística holandesa tuvo grandes dimensiones, llegando a exportarse a lugares remotos, gracias al comercio marítimo que impulsó la VOC, siendo entonces un factor determinante al momento de promover a esta nación al exterior, haciéndola ver atractiva para la migración y el comercio.

Capítulo 2: Rembrandt, su obra y su repercusión internacional

La vida de Rembrandt estuvo rodeada de los cambios políticos, económicos y paradigmáticos que acontecieron en Europa durante el siglo XVII, razón por la que su arte se vio influenciada por muchos de estos aspectos, que a su vez le encaminaron al desarrollo de un estilo único, que posteriormente sería asociado al carácter ideológico y revolucionario de las Provincias Unidas.

La fascinación por el artista residió en su impresionante técnica, que le permitió recrear incluso texturas exóticas, su peculiar uso del claroscuro y su aguda intuición para elegir las poses y gestos que posibilitan el desarrollo de toda una narración. Él como ningún otro, logró atraer al espectador mediante aquello que parece estar ahí, pero nunca se muestra, sino que se sugiere. No obstante para desarrollar al máximo esta capacidad y su rasgo distintivo, tuvo que atravesar una serie de adversidades en su vida personal, que le encaminaron a enfocarse en ciertos aspectos tanto de su vida como de su obra.

El reconocimiento nacional e internacional que obtuvo Rembrandt, se convirtió rápidamente en un foco de atención, benéfico para una serie de intereses que vieron la posibilidad de prendarse del artista para hacerse notar y así obtener oyentes a quienes dirigir su discurso. Tanto diferentes causas como países se han escudado de él a lo largo de la historia, sin embargo, Holanda ha sido quien más ha podido explotar esta herramienta.

En un primer momento el mismo estatúder encargó varias obras al artista con la intención de proyectar cierta imagen de la República y colectivizarla. Posteriormente se reinventó la figura del pintor para posicionarlo como un héroe, tratando de impulsar a su vez el sentido patriótico, mientras que en años recientes se ha aprovechado su trascendencia histórica, para usarlo como medio de promoción cultural, motivo por el cual se le ha colocado como un punto importante dentro de la agenda de diplomacia pública del país neerlandés.

2.1 De los comienzos al éxito

Rembrandt Hamerzoon van Rijn es uno de los pintores más importantes tanto de Holanda como del mundo entero. Sus obras además de contar con una técnica impresionante, son capaces de contar grandes narraciones y de hacer indagar a su espectador sobre los sujetos u objetos que aparecen en ella.

Al igual que sus creaciones artísticas, la vida de Rembrandt estuvo llena de drama, según los escasos documentos que dan testimonio de él. Probablemente por eso es que se vio en la necesidad de reflexionar sobre su entorno, llegando así a comprender la dinámica social, habilidad que le permitió identificar como tenía que representar a alguien para que su imagen expresara justo lo que el cliente quería.

Así desarrolló la capacidad y el gusto de llevar su obra extremos épicos, trayéndole éxito y fama a muy temprana edad, sin embargo ello también se lo quitó. No es que sus obras dejaran de ser buenas, pero su perspectiva desistió de acoplarse a los gustos de la elite holandesa, perdiendo clientes y pupilos. No obstante, ello no evitó que captara desde su perspectiva, el espíritu de la época de mayor prestigio para Holanda, manteniendo abierta esa ventana al mundo a través de sus lienzos.

Desde niño, Rembrandt vio con cercanía el conflicto armado entre España y las Provincias a pesar de que para el momento de su nacimiento la guerra se había desplazado a regiones más lejanas, gracias a la resistencia neerlandesa que hizo retroceder al ejército opositor. Su familiaridad con la contienda se debía a que Leiden, su ciudad natal, se había convertido en un sitio histórico y de promoción patriótica después de que en 1572, Guillermo de Orange diera la orden de destruir los molinos de la región para evitar que fueran tomados por la contraparte española. Entre todos los que fueron destruidos, se encontraba el de Gerrit Roelofszoon, abuelo paterno de Rembrandt.

Desde entonces la ciudad se colocó como uno de los principales destinos de los calvinistas exiliados que venían del sur, quienes transformaron la ciudad que “pasó de los doce mil en la década de 1580 a los casi cuarenta y cinco mil en la década

de 1620”⁷⁹, llevándola a ser la segunda ciudad más poblada de Holanda, y la más culta, una vez que el príncipe de Orange instauró una universidad ahí. En esta distinguida metrópoli, nació Rembrandt (aproximadamente el 15 de julio de 1606), en el seno de una familia numerosa, siendo el penúltimo hijo de nueve. Su padre fue Harmen Gerritszoon van Rijn, un molinero, quien gracias a la trascendencia y concurrencia de su trabajo, podía vivir cómodamente y atender a sus hijos.

No obstante, por alguna razón Rembrandt fue el único de sus hermanos que gozó de una buena educación. Al pertenecer su familia a lo que puede identificarse como clase media, no eran mal vistos por los linajes más acaudalados, pues eran considerados como el motor de desarrollo económico en el país. Por lo tanto, en cuanto tuvieron la ocasión, la familia del molinero no dudó en aprovecharse de las oportunidades que se les presentaron. Enviaron a Rembrandt a la edad de siete años a cursar la educación básica en la Escuela Latina de Leiden, donde recibió instrucción de latín, caligrafía, y dibujo, así como también en estudios clásicos y bíblicos.

Durante este periodo, el padre de Rembrandt se convirtió en parte de la iglesia reformada (apoyando al grupo de calvinistas moderados). Sin embargo su madre, al igual que muchos de sus parientes, continuaba profesando la religión católica. Ello le permitió al joven Rembrandt la oportunidad de abrirse ante la pluralidad religiosa, pues nunca le impusieron alguna de las dos creencias en específico.

Prosiguiendo con su educación, a los catorce años fue inscrito en la Universidad de Leiden, donde permaneció poco tiempo ya que decidió incursionar por completo en el mundo del arte. No se sabe con exactitud cómo es que llegó a tomar esta decisión, pero bien pudo haber sido considerado un plan de negocios dado el creciente auge de dicha profesión.

Para ingresar en los estudios artísticos, se acercó a Jacob van Swanenburch, quien sería su primer maestro y junto a quien estuvo por 3 años, adquiriendo una formación técnica sobre los fundamentos del arte. Los consejos de su tutor y su

⁷⁹ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 224.

entusiasmo por aprender, le condujeron al libro de Van Mander, *Los fundamentos del más noble arte de la pintura*, que causó un efecto profundo en él. En su obra, Van Mander (quien había tenido relación con el teatro) enfatiza la importancia de la imaginación, así como también de diversificar las actividades y gestos de las personas retratadas en un grupo, y especialmente poner atención a sus pasiones. Por esta razón insiste en la importancia del rostro, sobre todo en los ojos que según él, permiten revelar verdades.

Aparentemente este libro le generó al joven pintor una mayor impresión que su maestro, pues en su afán por aprender más, Rembrandt se mudó a la ciudad de Ámsterdam para continuar sus estudios a lado de Pieter Lastman. Este último tutor sería quien más influiría en él. Lastman acercó a Rembrandt al movimiento clasicista italiano (motivo por el cual adquirió su agrado por los grandes maestros como Tiziano, Rafael o Miguel Ángel), además de que le introdujo el gusto por incluir en sus composiciones escenas históricas, bíblicas y mitológicas.

Entre las primeras obras que le encomendaron se encontraba la de Petrus Scriverius, quien había elaborado un libro donde hacía un recuento de la historia báltava,⁸⁰ por lo que quería una obra que ilustrase algo relativo a ello. Para cumplir con su misión, Rembrandt acudió a los registros históricos de Cornelio Tácito, quien en su compendio *Historias*, registró la rebelión de los báltavos contra el Imperio romano. Con base en ello, el artista de Leiden pintó *La magnanimidad de Claudius Civilis*, también nombrada como *La clemencia de Tito*.

En el relato de Tácito, Julio Civil (conocido ocasionalmente como Claudius Civilis) buscó convencer al pueblo galo y otras tribus germanas, de su necesidad de emancipación ante la esclavitud que padecían a manos de los romanos, bajo el argumento de que “La naturaleza dota de libertad incluso a los animales, que no hablan, pero el valor es un don reservado a los hombres. Los dioses ayudan a los más valerosos y decididos,”⁸¹ así como también que “de nuestra audacia y decisión

⁸⁰ El pueblo báltavo fue una tribu germánica que habitaba en la región de Países Bajos, considerados los ancestros de los holandeses.

⁸¹ Cornelio Tácito, *Libros de las Historias*, Institución Fernando el Católico, España, 2015, 240, p. 175

se seguirá la libertad, o, vencidos, seguiremos en la misma situación de servidumbre que estamos.”⁸² Ambas ideas resaltan la valentía de este pueblo, así como lo lejos que estaban dispuestos a llegar siguiendo el ideal de libertad. Por ende, dicha batalla adquirió gran relevancia y significado para sus descendientes, pues veían en ésta un antecedente del coraje de su pueblo y del respaldo que les brindaron los pueblos vecinos, lo cual, ajustándose al panorama político reinante contra España, dotaba de esperanza a sus ciudadanos para continuar la contienda.

Por esta razón fue políticamente conveniente que dicho cuadro fuera realizado en 1626, pues minimizaba el hecho de que un año antes, Federico Enrique había perdido una batalla ante el general Spínola (suceso que quedaría inmortalizado a favor de la corte española en la pintura *La rendición de Breda* de Diego Velázquez). Desde mi perspectiva, evocar la rebelión báltava permitía mayor cohesión social por medio de una narrativa identitaria colmada tanto de valores como de un final que permitía edificar y reestablecer la confianza de la población, pues si ganaron una vez al gran imperio romano, seguramente podrían hacerlo de nuevo contra el imperio español. Además, el suceso relatado por Tácito permite apelar a los lazos históricos que se establecieron con los pueblos vecinos para buscar nuevamente su protección, pues en dicho episodio histórico, tanto Flandes como los pueblos germanos y galos, apoyaron a Julio Civil en favor de la emancipación. Probablemente por tales motivos es que en años posteriores el Nuevo Ayuntamiento de Ámsterdam elegirá esta escena para ser reelaborada y colocada en sus paredes.

En cuanto a Rembrandt, este encargo significaba una gran oportunidad, ya que era un reto artístico que le permitía ganarse el favor de la gente, sin importar su afiliación religiosa o *status* social dentro de los Países Bajos del Norte, pues el ansia de independencia se había convertido en un sentimiento colectivo.

Después de pasar 6 meses con Pieter Lastman, Rembrandt regresó a su ciudad natal, que hasta ese momento había estado resguardada de la guerra. Sin embargo estaba al tanto de cada detalle debido a los panfletos de propaganda que se habían hecho populares desde tiempos de Guillermo de Orange y que continuaban

⁸² *Ibidem*, p. 185.

informando a la población en general sobre los acontecimientos más recientes y recordando las atrocidades pasadas.

Seguramente ante alguna noticia impactante sobre la acción en el campo de batalla es que Rembrandt decidió autorretratarse en 1629 con una pequeña armadura denominada gorguera. “No es que fuera a cumplir con su deber; aunque a sus veintitrés años tenía edad de servir en las milicias [...] Se trataba de una armadura para actos sociales, [...] le proporcionaba la apariencia de un soldado, pero no sus obligaciones.”⁸³ En este sentido, al personificar a un militar con estas características, podría hablarse de los primeros indicios de su simpatía con la causa independentista, plasmados en su obra.

De esta manera, se hace evidente que la lucha por la sublevación estuvo presente en la vida del pintor desde etapas tempranas, al igual que la promoción de la tolerancia, que vio presente en los ciudadanos de Leiden, su propia familia y seguramente en la educación que llegó a recibir en la universidad. Por esta razón, probablemente se identificó fácilmente con la causa y posteriormente se sintió cómodo haciendo referencia de ella en sus obras y exaltado su sentido patriótico.

2.1.1 Desarrollando un estilo propio

Peter Paul Rubens, el célebre pintor nacido en Amberes, una provincia flamenca de los Países Bajos Españoles (actualmente Bélgica) fue uno de los pintores favoritos de la corte del rey Felipe IV de España. Sin embargo su trabajo al servicio de la corona no se limitó a este ámbito, sino que incursionó en aspectos diplomáticos. Fungió como embajador gracias a su dominio de lenguas extranjeras y la habilidad que poseía para ganar el favor de otros soberanos, seduciéndolos por medio de su trabajo artístico.

Debido su labor se mantenía informado de los últimos acontecimientos en España, que no parecían nada alentadores. En una ocasión comentó en una carta a su amigo Pierre Dupuy, que las arcas nacionales “no sólo están sumidas en deudas y con todos sus recursos comprometidos, sino que apenas pueden hallar nuevos

⁸³ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 18.

recursos para sobrevivir”⁸⁴ Evidentemente ante una situación así, tanto él como otros miembros de la corte consideraron que la paz era la única forma en que su situación financiera podría mejorar ya que reducirían sus gastos. La búsqueda de armonía condujo a su país al desarrollo de una estratagema que procuraba romper la alianza entre los países enemigos (Dinamarca, Inglaterra y las Provincias Unidas). Con este fin, Rubens fue enviado con Carlos I, el nuevo rey de Inglaterra, quien se entusiasmó de poder conseguir obras realizadas por el diplomático. El nuevo soberano de Buckingham debía proyectar una imagen gallarda y distinguida, lo que podía conseguir por medio del trabajo del artista flamenco, quien además de retratarle eminentemente, le daría prestigio como conecedor de las bellas artes.

Poco tiempo después de la llegada de Rubens, Carlos I propuso a Isabel de Bruselas que si lograba persuadir a su sobrino Felipe IV de acceder a un armisticio, él convencería a las Provincias de firmarlo, pues de lo contrario, Inglaterra les restringiría su apoyo. De ocurrir esto, únicamente contarían con el respaldo danés, siendo imposible que pudieran hacerles frente. No obstante, pronto se hizo evidente que aunque Felipe apoyara la propuesta, el conde de Olivares estaba decidido a llevar a las milicias de España a una guerra, apoyado por Francia.

Pese a todo, Isabel de Bruselas decidió que era mejor mantener a Rubens en relación con Buckingham, generándoles ilusiones de una futura alianza, aunque en realidad se preparaban para atacar junto con el país galo. Bajo este plan, se solicitó al pintor flamenco que se reuniera con Dudley Carenton, el embajador de Inglaterra en La Haya. Éste era un encuentro perfecto, ya que se ocultó el trabajo diplomático de Rubens gracias a que era de conocimiento público que Carenton sentía gran admiración hacia el artista, pues poseía una colección de sus obras que exhibía incluso en la embajada.

Empero las esperanzas de tregua de Rubens se obstaculizaron con la desconfianza de Federico Enrique y los Estados Generales y aún más al volverse pública la noticia de la ofensiva franco-española. Sin embargo, su estadía en las Provincias no fue en vano. Cambió el rumbo de la historia, aunque a un nivel artístico: Elogió a los

⁸⁴ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 273.

caravaggistas neerlandeses (Honthorson y Terbugghen), quienes posteriormente fueron llamados tanto por la reina Bohemia de La Haya, como por Carlos I de Inglaterra, para realizar retratos de la corte. Y así como influyó en el destino de estos pintores, igualmente lo hizo con Rembrandt.

El joven originario de Leiden admiraba la pintura de Rubens y aspiraba a llegar a recibir el mismo reconocimiento que él: un artista habilidoso que además poseía una vasta cultura. Por este motivo siguió de cerca la noticia de su ídolo, que al aclamar estilo caravaggista, el eco de sus palabras propiciaron que Rembrandt modificara su forma de pintar, esperando que eso le ayudara a destacar. Así, alrededor de 1627 o 1628 abandonó los colores brillantes por una paleta más oscura. “«¿Caravaggio? Es verdad, pero fijaos en lo que puedo hacer con ello»”⁸⁵, sería la advertencia del prometedor pintor que lograría cosas nunca antes vistas.

Desde temprana edad, Rembrandt había manifestado una gran habilidad para dibujar y transmitir fuerza en el lienzo, pero ahora ello se veía complementado y potencializado con la evolución en su paleta mediante la técnica de claroscuro⁸⁶ y con el empleo de dramatismo inspirado en Rubens, logrando así a una nueva dimensión sensitiva que le identificaría como genio.

No obstante, desde su perspectiva era necesario mostrar su habilidad con la técnica, ya que para poder convertirse en alguien destacado, viniendo de un origen humilde, tenía que manifestar su destreza como si se tratara de una tarjeta de presentación. Por ello pintaba con gran delicadeza, atendiendo los más pequeños detalles: “Pellizcaba los reflejos hasta el punto de hacer brillar minucias, como los resplandecientes clavos aislados en la barra metálica que atraviesa la puerta.”⁸⁷ Esta habilidad le era idónea en una ciudad como Leiden, en donde abundaban los

⁸⁵ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 283.

⁸⁶ La técnica de claroscuro es un recurso de los pintores para recrear la impresión de cuerpos sólidos en superficies planas, pues tal como mencionaba Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*: “La intención primaria del pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado y fuera de ella [...] este primor, corona de la ciencia pictórica se consigue con las sombras y las luces, esto es, con el claroscuro. Por lo cual el que huya de la sombra, huye igualmente de la gloria del arte [...]” en Katia Olalde Rico, *La concepción de la luz en la pintura de Rembrandt*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2004, p. 41.

⁸⁷ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 27.

orfebres y artesanos, que recurrirían a él en busca de las texturas que era capaz de lograr.

No obstante, su predilección por contemplar y emular la vida no se estancó ahí. Cada vez puso mayor atención a las imperfecciones que se encontraban en el mundo. De esta forma atendió cuestiones que otros hubieran preferido ignorar, tales como la muerte, la gordura, la pobreza o la vejez. Sobre este último aspecto, no era extraño que un pintor primerizo eligiera esa clase de modelos para practicar, pero a él le intrigaba algo más. “Se acercaba a ellos no con simple curiosidad, sino viviendo la riqueza de la experiencia interna que confiere caracterizar sus consumidos rostros.”⁸⁸ En otras palabras, las cualidades espirituales que poseían y el cómo expresarlo en un lienzo, era lo que le atraía.

La adopción de este nuevo estilo que a partir de entonces sería reconocido como característico de Rembrandt, se manifestaría en la modificación en su firma:

the etymology of the name “Rembrant.” [without “d”]
It derives from a Germanic name containing the word “sword.” Some scholars explain Rembrandt’s appearances with a sword in his paintings as indicative of the meaning of his name. By adding the extra letter [“d”], though not making a phonetic change, the meaning of the word was altered. [...] In Dutch, “Rem” stands for “brake” (or “obstruct”) and “brandt” translates as “fire” (or “light”). The combination of these two words “rem” and “brandt” creates a wordplay that means “obstructed light.”⁸⁹

1626

1627

1628

1629-1631

1632

1632

(once, B. 38)

1632/33

1633-

Imagen obtenida de Zhenya Gershman, *Rembrandt: Turn of the key*, Arion: Journal of Humanities and the Classics.

⁸⁸ Jakob Rosenberg, *Rembrandt Vida y obra*, Alianza Editorial, España, 1987, p. 28.

⁸⁹ Zhenya Gershman, *Rembrandt: Turn of the key*, Arion: Journal of Humanities and the Classics, Boston University, Enero, 2014, p. 81, consultado en febrero de 2017, <https://www.bu.edu/arion/files/2014/03/Gershman-web-version.pdf>

Con ello el pintor finalmente encaminó su carrera. Siguiendo los consejos del artista flamenco, decidió dominar el complejo estilo claroscuro en busca de reconocimiento, colocando su nombre como un distintivo de su trabajo y parte de una marca personal por la que sería fácilmente ubicado, hecho de gran importancia teniendo en cuenta que había una cantidad considerable de pintores contra quienes competir.

2.1.2 Al servicio de la corte

Constantijn Huygens fue un erudito y diplomático de la casa de Orange, quien mayormente se dedicaba a descifrar los mensajes de los combatientes españoles. Desde muy joven manifestó gran afecto hacia el arte, no obstante nunca pudo dedicarse completamente a ello, ya que su estatus social no lo permitía. Sin embargo dedicó gran parte de su educación al estudio de la perspectiva, el diseño, la acuarela, etc.

Gracias a su diversa y amplia formación, Huygens obtuvo el puesto de secretario de Federico Enrique, ya que “a principios del siglo XVII, la verdadera elegancia requería saber hacer un movimiento rápido con la espada [...] o *contrapposto*. Pero también exigía que un caballero fuera un *kenner*, literalmente un conocedor, un sabelotodo,”⁹⁰ y él no sólo poseía una amplia cultura general, sino que también su educación artística le permitía dar puntos de vista que partían de una gran sensibilidad, obtenida a partir de esta disciplina. Ello ampliaba a su vez el panorama del príncipe y su forma de ejercer poder. Por ello, como secretario del estatúder:

consideró su obligación descubrir pintores que pudieran adornar una corte que pudiera equipararse a la de los Austrias, los Borbones o los Estuardo. [...] Y era apropiado que a un príncipe, que después de todo, había sometido a capitanes enviados por monarcas coronados, se le representara como a un nuevo Alejandro Magno; un gobernante que se ocupaba en igual medida de las bellas artes y de las artes militares⁹¹

⁹⁰ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 23

⁹¹ Ídem.

Por lo tanto, lo que necesitaba era alguien que tuviera gran imaginativa para crear colosales espectáculos y retratos que volvieran a los príncipes en inmortales. En resumen, quería a alguien como Rubens, de manera que emprendió una búsqueda para hallar a la persona que fuese capaz de realizar semejante tarea. Para su sorpresa, los rumores lo condujeron a la ciudad de Leiden, donde había dos jóvenes que parecían tener las habilidades que requería. Ellos eran Jan Lievens y Rembrandt, ambos compañeros de taller y ex alumnos de Pieter Lastman.

Probablemente fue Jan Lievens de quien escuchó primero, ya que había sido considerado un prodigio desde su infancia. Para evaluar su destreza artística, Huygens le encomendó la tarea de hacer el retrato de su hermano mayor Maurits, quien fungía como secretario de los Estados Generales. Sin embargo, Lievens no podía terminarlo inmediatamente ya que tenía otros compromisos, de manera que comenzó una parte y continuó con ella tiempo después, pero eso provocó que el resultado final manifestara ligeras desproporciones. En consecuencia, ambos hermanos se acercaron al otro joven igualmente prometedor.

A finales de 1629 Huygens compró tres cuadros de Rembrandt para el estatúder. Éste inmediatamente entregó uno a Lord Ancrum, también conocido como Robert Kerr, un caballero de la Corte de Carlos I de Inglaterra, quien acudió a La Haya con la intención de recoger los regalos para el rey. Por medio de este gesto, Federico Enrique planeaba generar una buena impresión, puesto que sabía de antemano que “a Rubens se le había encomendado una misión especial para el rey de Inglaterra de parte del rey de España, que consistía en hacer todo lo posible por conseguir un tratado de paz entre estos dos países.”⁹² Por lo tanto consideró que dicho presente era más bien una ofensiva diplomática para hacer presencia y conservar el apoyo de la casa de los Estuardo.

Debido a que Federico Enrique conocía las intenciones de Rubens para la negociación de tregua, rechazó constantemente verlo, pues tal como escribió Hugo Grocio a Pierre Dupuy «Nuestro buen amigo M. Rubens, como habéis oído, no ha conseguido nada, ya que el príncipe de Orange lo ha enviado de regresó casi tan

⁹² Simon Schama, *Op. Cit.*, 2002, p. 42.

pronto como llegó.»⁹³ Después de su salida se le prohibió la entrada al pintor-diplomático en varias ocasiones. No obstante, sus grabados sí lograron circular en las Provincias. Uno de los más buscados fue *Cristo en la Cruz*, escena que también buscaron representar Lievens y Rembrandt, lo cual probablemente fue el origen de una idea de Huygens para examinar la habilidad de ambos pintores.

Para decidir cuál de los dos candidatos era el correcto, Huygens les encargó la realización de una serie de pinturas sobre la pasión de Cristo, que Rubens había realizado con anterioridad. Era un reto para que esta narración dejara de verse como un icono de la contrarreforma para identificarse primeramente con el culto protestante. Por lo tanto, fue evidente para Rembrandt que debía hacer algo incomparable e impactante, pero que no se alejara del gusto de sus mecenas.

Para ello, Rembrandt observó el perfil que la corte estaba buscando. Estudió las obras y composiciones de Rubens, colocándolas como un modelo a seguir para inspirarse. De él adoptó la insistencia en elaborar obras con espectáculos llenos de drama, pero a diferencia de éste, se alejó de la tradición italiana para dejar aflorar su propia inventiva y su interpretación sobre el pasaje bíblico a representar. Así desarrolló una capacidad narrativa única: En lugar de pintar una escena congelada en el tiempo como tradicionalmente se había logrado, plasmó todo un relato. En un instante significativo del pasaje bíblico, condensaba un antes y un después al incluir una serie de elementos que sugerían causas y consecuencias.

Una de las piezas de esta serie, que causó más impacto en Huygens, fue *Judas devuelve los treinta denarios*, la que le resultó tan impactante que fue digna de ser mencionada en su autobiografía, así como elogios a su creador y manifestar su decepción porque ambos pintores no fueran a Italia a estudiar, para mejorar sus habilidades y hacerse tan reconocidos como deberían:

All honor to thee, my Rembrandt! To have carried Illium, indeed all Asia, to Italy is a lesser achievement than to have brought the laurels of Greece and Italy to Holland, the achievement of a Dutchman who has seldom ventured outside the

⁹³ Simon Schama, *Op. Cit.*, 2002, p. 319.

walls of his native city [. . .] Oh, if only they could be acquainted with Raphael and Michelangelo, how eagerly their eyes would devour the monuments of these prodigious souls. How quickly they would surpass them all, giving Italians due cause to come to their own Holland.⁹⁴

Debido a la magnífica aceptación de dicha obra en la corte, en 1632 se le encargó a Rembrandt el retrato de la princesa de Orange, Amalia van Solms. Sin embargo éste no fue de su agrado. Ante los ojos de Huygens, el pintor de Leiden sólo podía hacer pinturas históricas. En consecuencia, la corte decidió abrir sus puertas a Gerrit van Honthorst y Antonie van Dyck, desilusionando al joven pintor para convertirse en el artista de la corte.

2.1.3 El maestro de la teatralidad

Aproximadamente en el año de 1630-1631, Rembrandt decidió abandonar Leiden debido a la muerte de su padre, aunque también había otras razones que seguramente le estimularon a irse. La ciudad de Ámsterdam le ofrecía grandes posibilidades de crecimiento, ya que como centro comercial y cosmopolita, tenía una amplia gama de clientes potenciales.

Una vez que se mudó a esta ciudad, se volvió un retratista profesional. Su fama se incrementó y adquirió gran demanda especialmente después de la realización de la *Lección de anatomía del Dr. Tulp*. Esta pieza demostró su destreza para captar la individualidad de cada personaje que aparece en ella, así como también su entrega al trabajo, pues para su realización trató de apegarse lo más posible al proceso de disección y los métodos empleados en la época.

El doctor Tulp gozaba de gran presencia y distinción en esta ciudad, pues además de ejercer su profesión, como lo indica el nombre de la pintura de Rembrandt, daba lecciones en la Universidad de Ámsterdam. Gracias a ello es que el joven pintor se volvió famoso. No obstante ésta no fue la única razón por la cual llamó la atención.

⁹⁴ Constantijn Huygens, *Excerpts from the autobiography of Constantijn Huygens, 1629-31*, Trad. Benjamin Binstock, Art Humanities Primary Source Reading 29, Columbia College, consultado en febrero de 2017, https://arthum.college.columbia.edu/sites/default/files/PDFs/arthum_rembbrandt_reader.pdf

Él tenía la habilidad de comprender cómo es que sus clientes querían ser representados, motivo por el cual casi siempre superaba sus expectativas.

Para Rembrandt, al igual que para Shakespeare, el mundo entero era un escenario, y conocía a la perfección la estrategia de representación: el pavoneo, la afectación, el vestuario, el maquillaje el repertorio de gestos y muecas, los movimientos de las manos [...] Sabía qué apariencia tenía seducir, intimidar, halagar, consolar, adoptar una actitud concreta, decir un sermón, agitar un puño, descubrir un pecho, pescar, expiar la pena, cometer asesinato o suicidarse. [...] Ningún pintor observó nunca con una inteligencia tan pródiga ni una compasión tan inagotable los estímulos previos a una situación, las reacciones posteriores y el desordenado espectáculo que se ofrece entre ambos.⁹⁵

Evidentemente conocía la dinámica social y por lo tanto le era posible jugar con ella, de modo que no requirió elaborar obras de grandes dimensiones. Tal como lo describió Huygens: “«Rembrandt concentra toda su deliciosa atención en los cuadros pequeños, [pero] en este pequeño formato se las arregla para alcanzar lo que en vano podría buscarse en las obras mayores de otros,»”⁹⁶ pues en un pequeño espacio, sugiere mucho.

Rembrandt no pretendía hacer una copia de la realidad, sino que procuraba modificar nuestra experiencia visual, al convertir a la pintura en su modo específico de ver el mundo, que siempre procura tanto el exterior como el interior de sus personajes. Durante toda su vida, Rembrandt se dedicó a atender la problemática de reflejar pictóricamente cualidades no visibles, como la personalidad. Para resolverlo siguió las enseñanzas de Van Mander, enfocándose en la potencialidad expresiva de los gestos y posturas del cuerpo. Sin embargo, aunado a ello, fue crucial la forma en que los representó, pues también constituye un significado que le dotará de ritmo, tensión y dirección a la escena.

⁹⁵ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 20.

⁹⁶ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 29.

Empleado el claroscuro, Rembrandt logró crear atmósferas ambiguas y misteriosas. Para construir dicho ambiente se valió de tres tipos de iluminación: Difusa y concentrada; distribuida selectivamente; y ubicada fuera del cuadro o detrás de los personajes. Todos estos escenarios resaltan al fundirse con la oscuridad, ya que en muchas ocasiones, no definió el límite de las formas, por lo cual “éstas emergen y se hunden en la penumbra,”⁹⁷ dando la sensación de albergar un significado profundo, aunque vago u oculto, obligando así al espectador a “intuir o imaginar aquello que no pude ver.”⁹⁸ Por ejemplo, Theodore Jr. Rousseau mencionó que:

As we look at his portraits we are inevitably drawn to the eyes. [...] They not only convey the mood of the model; they also make us aware of his inner life, of thoughts and feelings we know he has but which are beyond our grasp⁹⁹

Algunos autores consideran que los primeros autorretratos del pintor fueron realizados con la finalidad de practicar como retratar emociones. No obstante, lo que pudo haber comenzado como un ejercicio más, se convirtió en una práctica que el artista desarrollaría a lo largo de su vida, tal vez como medio de autovaloración o un simple registro de sí mismo. Sea cual haya sido su intención, forjaron su imagen como la del hombre-actor-artista, pues se pintó en una diversidad de caracterizaciones que se extendían desde un cortesano renacentista, hasta un vagabundo, pero “no el pobre sumiso y respetuoso con las casa de caridad y los sermones de domingo, sino el verdadero pobre: con la espada encorvada, pidiendo limosna, malhablado, escrofuloso, desagradecido, impertinente y peligroso,”¹⁰⁰ identidad que le llamó mucho la atención.

Él encontraba cierto tipo de heroísmo en la miseria humana, pues como ya se mencionó el trasfondo espiritual era su fascinación y de hecho fue lo que lo hizo famoso, pues mediante el uso del claroscuro pudo sugerir cualidades emocionales en sus personajes y sus autorretratos. Éstos últimos ejemplifican mejor su

⁹⁷ Katia Olalde Rico, Op. Cit., p. 93.

⁹⁸ Ídem.

⁹⁹ Theodore Jr. Rousseau, *Rembrandt*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Noviembre, 1952, p. 82, consultado en febrero de 2017, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258296.pdf.bannered.pdf>

¹⁰⁰ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 341.

crecimiento como artista, ya que con el tiempo se volvieron más expresivos. No obstante ello no se debió únicamente a su práctica, sino también porque él mismo sería afectado en años venideros por una serie de acontecimientos que le harían reflexionar en torno a su vida, cambiando su perspectiva del mundo y sus prioridades.

2.2 Un cambio interior

Desde su encuentro con Hyugens, las ambiciones del artista se ampliaron. Ahora el entusiasmo por equipararse a su modelo a seguir se había hecho aún más fuerte y la ciudad que le recibía, le permitiría tener acceso a una vida muy similar a la de su ídolo, al menos por algún tiempo. Nunca hubo una mejor época para ser ciudadano de Ámsterdam, especialmente para un joven talentoso, pues el desarrollo urbano, la prosperidad comercial y la libertad reinantes hacían de esta ciudad una de las mejores en Europa.

Rembrandt sabía que la calidad de vida que disfrutaba, se debía en parte a las contribuciones del remonstrante Johannes Uytenbogaert. Él, a diferencia de Oldenbarnevelt y Gocio (que dejaron la ciudad para salvarse de los ortodoxos), permaneció en La Haya haciendo campaña a favor de la tolerancia. Por este motivo Rembrandt le dedicó un retrato, donde le representó de forma heroica, aunque cansada y avejentada, como consecuencia de la resistencia que había estado manteniendo. De esta forma como si se tratara de una premonición, realizó uno de sus primeros cuadros en la ciudad, que contendrían los elementos que buscaría hasta el día de su muerte: capturar la condición y la esencia humana.

2.2.1 La conformación de una familia

El primer período de su permanencia en Ámsterdam, convirtió a Rembrandt en una persona más extrovertida, dinámica, ambiciosa y materialista. La creciente fama que le abrazó le acercó a un círculo de personas que le incitaron a llevar una vida más lujosa. A partir de entonces, desarrolló el gusto por coleccionar antigüedades, obras de arte y objetos exóticos.

En los puertos comerciales de Ámsterdam podía tenerse acceso a todo tipo de mercancías, motivo por el cual poco a poco se adentró en mercados y subastas en busca de aquello que llamaba su atención. Posteriormente, una vez que conoció a Hendrick van Uylenburgh, quien vendía objetos y cuadros antiguos o recientes, su pasatiempo se convertiría en una forma de obtener dinero. El comerciante tenía la intención de ampliar su negocio a una escala global, pero para ello requería de inyecciones de capital que le dieran el impulso correspondiente y de un trabajador especializado que le ayudara con los encargos de cuadros, motivo por el cual decidió acercarse a Rembrandt, quien representaba a la vez: un inversor, un pintor y además un maestro, cuyos estudiantes pagarían por aprender, para posteriormente ser incorporados a su negocio de producción y copia de obras de arte.

La oferta de Uylenburgh atrajo de inmediato al pintor, que veía una gran oportunidad de trabajo para ampliar su círculo de clientes potenciales. Además, si pintaba dos años seguidos en la casa Uylenburgh, el gremio de pintores de Ámsterdam le daría el permiso de abrir un taller propio como maestro independiente.

Una vez en casa de Uylenburgh, conoció y se enamoró de Saskia van Uylenburgh, familiar de su socio comercial. Ella había llegado ahí, ya que su padre, quien había sido un burgomaestre falleció, dejándola huérfana a la edad de doce años. Consecuentemente tuvo que ir a vivir con su prima Aeltje y su esposo el pastor Johannes Corneliszoon. Sin embargo, debido al ambiente vigilante y austero que le ofrecían, decidió ir a vivir con su primo Hendrick. Posiblemente debido a que Saskia había vivido la mayoría de su vida en Frisia y tenía aspiraciones provincianas, es que Rembrandt le atrajo de inmediato. Él era después de todo una figura aclamada con gran talento y un trabajo bien remunerado.

La pareja se casó en 1634, cuando Rembrandt obtuvo la autorización formal por parte de su madre, a quien no le agradaba mucho la idea, hecho que repercutió en el distanciamiento del artista con su familia. Probablemente su madre al igual que muchos, veía que su hijo estaba logrando un matrimonio ventajoso, incentivado por la fortuna que ella poseía y la ampliación de contactos en la alta sociedad holandesa. No obstante, aunque pudiera parecer que el artista buscaba mejorar su

situación con este acto, en realidad no era así. Sus obras constituyen la evidencia necesaria para observar sus sentimientos.

En el primer retrato que hizo de ella, se la presenta “con la boca ligeramente abierta, con una «dulce sonrisa de alegría y con los ojos entornados,»”¹⁰¹ tal como van Mandel sugirió que debe de representarse un rostro enamorado. Por otra parte, en el reverso de la pieza, colocó una inscripción que rezaba «Éste es el retrato de mi esposa Saskia, realizado el tercer día después de nuestro compromiso, a 8 de junio de 1633,»¹⁰² lo que puede hablar sobre la emoción que sentían.

Ulteriormente Saskia se convirtió en una figura recurrente en sus pinturas, para las cuales modeló, encarnando diferentes papeles. Uno de los más destacados es la caracterización que hace de Flora, un ideal femenino, siendo ésta la diosa de la fertilidad y la abundancia primaveral.

Desafortunadamente la felicidad de la pareja se vio cortada en 1635. En este año nació su primer hijo al que nombraron Rombertus, pero sólo vivió dos meses ya que la epidemia de peste acabó con gran parte de la población, siendo los niños los más vulnerables. Curiosamente en el mismo año, le encargaron a Rembrandt hacer un cuadro sobre el sacrificio de Abraham: Un padre a quien Dios ordena matar a su hijo. Evidentemente en este momento su lectura es fue más bien personal antes que protestante, pues su propio hijo había muerto y sólo quiso darle una perspectiva humana y verosímil al cuadro. Por esta razón en lugar de colocar a Abraham como un fiel obediente a los deseos de Dios, trató de apelar a la compasión de éste, colocando a Abraham con la apariencia de un loco.

Poco tiempo después del trágico suceso, el matrimonio dejó la casa de Hendrick van Uylenburgh y se mudaron a una casa propia en un elegante barrio de mayoría judía. Ahí tenían distinguidos vecinos como Willem Boreel, uno de los abogados de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales y “personalidades judías tan emblemáticas como el rabí Manasseh Ben Israel y el doctor Ephraim Bonus.”¹⁰³

¹⁰¹ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 409.

¹⁰² Ídem, p. 409.

¹⁰³ Jakob Rosenberg, Op. Cit., p. 38.

Sobre todo, el Menasseh ben Israel, quien se ocupaba de la sinagoga situada a unos metros de la casa de Rembrandt, se convirtió en un buen amigo del pintor. Con él tenía largas pláticas que le impulsaron a comenzar a pintar escenas bíblicas con elementos judíos. Él consideraba que tenía un buen asesoramiento, además de que podía inspirarse a partir de los rostros y figuras que observaba en su vecindario.

El contacto de Rembrandt con católicos, judíos, remostrantes, contraremostrantes, menonitas (como Saskia y su familia), etc. tuvo un efecto en su concepción de la salvación. En este punto llegó a considerar que ésta no provenía del sufrimiento y el castigo corporal, sino que venía de lugares más profundos y serenos como la lectura o la oración. A partir de entonces su visión y representación de espectáculos sagrados comenzó a distanciarse mucho de la percepción cristiana de Rubens.

2.2.2 Entre la sociedad de Ámsterdam

El éxito que seguía acumulando Rembrandt, le generó una estable situación financiera, lo cual se vio reflejado en su confianza para incrementar su colección de objetos exóticos. Algunas veces “se rendía ante la necesidad de adquirir el objeto sin importar lo que costara. Así, pagó 106 florines, aproximadamente lo que cobraba por un retrato, por tres dibujos de Goltzius.”¹⁰⁴ No obstante, gastó cantidades de dinero más grandes que esa, tal como ocurrió con su mansión de 13,000 florines.

Su obra reflejó esta etapa de la vida del artista, quien se autorretrató en la década de 1640 de una forma muy especial. Por ejemplo, en su *Autoretrato con blusa bordada*, se representó a sí mismo “no sólo como un igual de sus predecesores en la tradición renacentista, sino también de sus propios mecenas,”¹⁰⁵ lo cual puede llegar a resultar un tanto arrogante si tenemos en consideración que ahora trabajaba para la flor innata de la sociedad de Ámsterdam, es decir, más que grandes comerciantes, las grandes dinastías que regían la ciudad y podían codearse con los príncipes, tales como los DeGraef, los Witsen o los Trip. Este nuevo tipo de mecenas buscaban ser retratados ostentando gran elegancia y refinamiento, para lo cual el pintor mejoró aún más su habilidad para plasmar tejidos diversos. Empero los

¹⁰⁴ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 519.

¹⁰⁵ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 525.

gustos de la sociedad ya habían cambiado a una década atrás. Ahora era mal visto por los calvinistas, mostrar gran extravagancia en la ropa o el cabello, por lo que Rembrandt debía hacer un equilibrio, manifestando la posición de su cliente, pero al mismo tiempo hacerlo ver modesto. Ciertamente fue un reto, pero el artista de nuevo resolvió el problema haciendo lo que sólo él podía hacer: insinuar lo invisible. De esta manera

[...] un Rembrandt que puede hacer que las cosas de este mundo canten alabanzas de la santidad del mundo venidero y, al mismo tiempo, conseguir de algún modo no sobrepasar impudicamente sus fronteras. Había creado lo que los predicadores habían dicho que era imposible: iconos protestantes. Y por fin se había desprendido de su doble flamenco.¹⁰⁶

Con este logro, se incrementó el número de discípulos que tenía en el taller de su casa, jóvenes de 12 a 14 años, entre los que se encontraban aquellos que deseaban convertirse en pintores; asistentes ya experimentados, a quienes permitía hacer pinturas propias a partir de su estilo; y aficionados que se interesaban por el grabado, el dibujo y la pintura. Todos ellos contribuían a la economía del pintor, ya que “pagaban a Rembrandt cien florines al año,”¹⁰⁷ cantidad que sorprende pues se especula que durante su vida profesional llegó a tener cincuenta estudiantes.

A pesar de su éxito laboral, su vida privada comenzó a mostrar diversos obstáculos como la muerte de su madre y de los otros 2 hijos que perdió junto con Saskia: Cornelia y Cornelia II. Aunque la mortalidad infantil era común para época, constituyó un trago amargo para la pareja. Ello se percibe en los dibujos que Rembrandt realizó de sus hijos, a quienes esbozó de una forma espontánea, pues aprovechó el poco tiempo que tuvo con ellos. Fue hasta la llegada y supervivencia de su hijo Titus, que el pintor pudo hacer una serie de cuadros con uno de sus hijos como modelo.

No obstante la plenitud de su vida entraría en cuestionamiento con la muerte de su esposa, quien se debilitó por el parto y contrajo tuberculosis, muriendo a escasos

¹⁰⁶ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 535.

¹⁰⁷ Traducido al español de Mariët Westermann, *Rembrandt*, Phaidon, Singapur, 2000, p. 1.

meses del nacimiento de su hijo y de la producción de la famosa obra maestra de Rembrandt, *Ronda de Noche*, cuadro del cual se hablará en el siguiente capítulo.

Fuera de los obstáculos que atravesaba en su vida privada, su nombre era cada vez más conocido. Para 1641 tuvo dos menciones de gran relevancia: Primero, un francés registró que Alfonso López, agente de Richelieu, quien poseía cuadros de Rafael y Tiziano, compró un trabajo de Rembrandt.¹⁰⁸ En segundo lugar, el burgomaestre J. Orlers, le otorgó la distinción del “*ilustre hijo de Leiden*”¹⁰⁹ Sin embargo, los altibajos que había atravesado, le pesaron más que los reconocimientos, conduciéndole a una gran melancolía.

2.2.3 El inicio de las desgracias

Después de 1642 Rembrandt dejó a un lado las grandes representaciones exteriores y se interesó más por la esencia de las cosas. Por ello dejó de producir escenas históricas y durante casi una década (1642-1652) no realizó retratos para los ricos y poderosos.

El artista ingresó en un estado de meditación y autoexaminación. Así fue como adoptó el hábito de realizar paseos por la ciudad y el campo a solas, hecho que culminaría en el aumento de esbozos de paisajes realizados por él. Su gusto por los paisajes combinaba su admiración por la naturaleza, su espíritu intelectual que observaba los fenómenos naturales y su gusto por las imperfecciones (sus cuadros llegaban a contener ruinas u otros objetos destruidos).

Los efectos de su nostalgia se agravaron con el declive de su popularidad, y así, sus obras cada vez se pagaban peor debido a la gran oferta existente y a que su arte dejó de ser del agrado de sus patronos. Éste fue el caso de Andries de Graeff, quien se negó a pagarle porque no estaba satisfecho con el resultado final. Probablemente este cambio se debió a que su experiencia de vida alteró su forma

¹⁰⁸ Seymour Slive, *Rembrandt and his contemporary critics*, Journal of the History of Ideas, University of Pennsylvania Press, Volumen 14, Número 2, Abril, 1953, pp. 213, consultado en enero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/2707471>

¹⁰⁹ Idem.

de pintar, pues se alejó de los juegos de dinámica social, redujo la ostentación y se enfocó en la cuestión espiritual y psicológica del objeto a representar.

Muchos de sus contemporáneos comenzaron a pensar que era demasiado atrevido, ya que decidió continuar y profundizar en la técnica de claroscuro, antes que en los efectos naturalistas que se encontraban en auge. Además, sus obras de mendigos o desnudos eran considerados vulgares. En el caso de estos últimos, la gran crítica se enfocaba en que no seguía los modelos clásicos y la falta de esteticidad de los cuerpos debía ser considerada una barbaridad. Rembrandt por el contrario, consideraba que las arrugas, la mala postura o la falta de medidas clásicas eran substanciales, pues era lo que más se acercaba a fehacientemente a una persona.

En consecuencia, su situación financiera dejó de ser estable. Cada vez le era más complicado tener clientes y sus deudas aumentaban. Sumado a ello, el testamento de su esposa estipulaba que el único heredero sería su hijo, aunque señaló en un usufructo, que su esposo podría hacer uso de los mismos recursos mientras Titus fuera menor de edad (para ayudarlo a administrar los bienes), siempre y cuando no se casara de nuevo.

Para hacerse cargo del cuidado de su hijo, Rembrandt contrató a la nodriza Geertje Dircx, con quien inició posteriormente una relación. El artista estaba tan complacido con su trabajo, que le llegó a regalar algunas joyas de Saskia, pero con el tiempo se arrepintió. Para garantizar que regresarían a Titus, Rembrandt le hizo firmar un documento donde ella heredaba al joven algunas de sus posesiones.

Sin embargo, Dircx se sintió usada cuando el pintor comenzó una nueva relación con Hendrickje Stoffels, su empleada doméstica. Por este motivo, violando uno de los acuerdos con Rembrandt, empeñó algunos anillos que éste le regaló. Consecuentemente se llevó a cabo un juicio que dictó sentencia a favor de la nodriza. Por lo tanto, el 23 de octubre de 1649 se acordó que Rembrandt daría una pensión vitalicia anual de 200 florines a Dircx. En respuesta, Rembrandt la acusó de conducta inmoral y fue enviada a reclusión.

Rembrandt nunca se casó con Hendrickje posiblemente por las restricciones del testamento de su esposa y eso provocó rumores que la incriminaban de prostituirse con el artista. Las acusaciones no le afectaron realmente, hasta que quedó embarazada del pintor, dando a luz a su hija Cornelia. Así, en el año de 1654, Hendrickje fue acusada de cometer actos de concubinato con el pintor, por parte del Consejo de la Iglesia, el cual le envió una citación para examinar la situación. El dictamen final le penaba con la excomulgación pública. Rembrandt también recibió un citatorio, pero como hacía tiempo que no era parte activa de la iglesia reformada, no se le insistió.

Paralelamente el dueño de la mansión que decidió comprar, le exigía seguir haciendo los pagos respectivos, pero éste continuaba con poco trabajo. No obstante, ello no evitó que su evolución como artista continuara. Desarrolló un estilo más tosco. De esta manera consideraba que actuaba junto con el espectador, quien debía acabar la obra al verla desde una distancia más grande, para que los efectos ópticos de su ilusionismo en texturas, pudiera tener efecto. El retrato de Jan Six demuestra como Rembrandt comienza a generar pinceladas más gruesas junto con otras delicadas para conseguir un efecto nuevo que hablaría de la personalidad misma del sujeto, relacionando la textura de cada una de éstas, con diferentes características del sujeto como vanidad, modestia o reflexión.

Para el año de 1656, después de una serie de malas inversiones y gastos excesivos, la familia del pintor tuvo que empeñar todas sus posesiones. No obstante la situación llegó a ser tan crítica que se vieron en la necesidad de declararse insolventes ante la imposibilidad de saldar sus cuentas con los acreedores. Inmediatamente solicitaron a las autoridades un *Cessio Bonorum* (que alega una pérdida comercial o en el mar) para evitar la quiebra total. Esta fue concedida pero requería de la venta de la mayoría de su patrimonio por parte de la Cámara de insolvencias.

Sus bienes se ofrecieron en una subasta pública que incluyó muebles, utensilios y toda la colección del artista, en la que se encontraban pinturas de grandes maestros como Rafael, Rubens o Tiziano, armas antiguas, instrumentos musicales,

armaduras japonesas, bustos romanos, rarezas naturales y minerales, así como otras curiosidades¹¹⁰. No obstante las ventas fueron decepcionantes, teniendo en cuenta el valor real de los objetos

Durante este periodo, Rembrandt pintó su famoso *Buey desollado*, probablemente como una alegoría de sus circunstancias. Esta pieza muestra una pincelada enérgica que consigue “traer a la vida a la creatura así como mostrar su muerte como un mártir azotado y mutilado captado en los estertores de su agonía.”¹¹¹ El pintor estaba devastado.

Ello ejemplifica porque algunos académicos sostienen que es posible visualizar la evolución artística y emocional del pintor por medio de su obra. Ciertamente los altibajos en su vida le afectaron tanto, que su estado de melancolía se volvió recurrente, pero sin ellos no hubiera desarrollado su estilo a tal grado, que sería recordado como uno de los pocos pintores que han logrado representar estados emocionales o psicológicos.

2.2.4 Últimos años de vida

En 1660 la familia de Rembrandt vendió su casa-taller, mudándose a un departamento más modesto al que denominaban Rozengratch. Lamentablemente las ganancias que obtuvieron de la transacción no fueron suficientes y se vieron en la necesidad de trasladar los restos de Saskia para vender su tumba y poder obtener fondos. Fue entonces cuando la vida del artista se había vuelto completamente absurda, pasó de tenerlo todo a la miseria y el espectáculo no le agradaba a los gremios de pintores.

Desde que aparecieron noticias sobre el juicio entre Rembrandt y Dircx, la comunidad de pintores de Ámsterdam adaptó su reglamento para que nadie en una situación parecida pudiera comerciar como pintor, ya que consideraban que afectaba a su imagen en general. Para poder mejorar su situación económica, la

¹¹⁰ Se considera que la extensa y diversa colección de Rembrandt, no tenía fines únicamente comerciales o de exhibición, sino que también hacía uso de ella para disfrazarse a sí mismo, a sus estudiantes y colaboradores, quienes actuaban ciertas escenas que serían plasmadas en un dibujo, grabado o pintura.

¹¹¹ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 665.

familia de Rembrandt creó una empresa a nombre de Titus y Hendrickje para evitar tener problemas legales con la agrupación de pintores, pues no se rompía ninguna norma si no estaba a nombre del artista, ya que únicamente se le reconocía como trabajador. De esta forma la condición de la familia mejoró, más no solventaron por completo sus deudas.

En 1661 se le dio a Rembrandt el encargo de pintar el Nuevo Ayuntamiento, trabajo que pertenecía a Govert Flinck pero tras su inesperado fallecimiento le fue cedido. El proyecto era ambicioso. Se hablaba de una escala arquitectónica épica con piezas maestras que hablaran sobre la libertad. En otras palabras, era la oportunidad de Rembrandt para hacer un regreso colosal. Si lo hacía bien, confiaba en que sus mecenas regresarían. Por ello, decidió nuevamente seguir sus instintos, rechazando el dibujo que Flinck había esbozado anteriormente.

Rembrandt ya había retratado esta escena en sus primeros años como artista, pero ahora tenía una nueva visión. Ahora quería mostrar a Julio Civil como se merecía: sin máscaras ni pretensiones, para poder admirar la naturaleza de su heroísmo. Por lo tanto, el pintor lo plasmó tal como lo describía Tácito: “pretendía ser y actuaba como un nuevo Sertorio o Aníbal por presentar el mismo defecto en su rostro,”¹¹² es decir que carecía de un ojo. Pero por si fuera poco, también lo ideó como “una escena de rugidos bárbaros encendidos de jolgorio, [...] ebria de libertad y con fornidos plebeyos mezclados con señores.”¹¹³ En suma, la “impropiedad” con que se refería al héroe neerlandés, fue lo que le llevó al rechazo total de su producción.

Para él, se trataba de una comunidad de guerreros que se unían por su devoción a la libertad, hecho que les impulsaba reunirse de esa manera, pero para la gente del Ayuntamiento parecía una burla. No concebían como uno de los líderes de su libertad podía ser representado de una forma vulgar, de modo que se regresó a Rembrandt, quien tuvo que cortarla para poderla vender.

Parecía que el instinto artístico del pintor ya estaba muy lejos de los gustos de la corte. Necesitaba el trabajo pero no se sentía cómodo haciendo un tipo de arte que

¹¹² Cornelio Tácito, Op. Cit., p. 172.

¹¹³ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 701.

no le convencía. Entonces decidió alejarse de la escena pública. Para este entonces ya no le interesaba en lo más mínimo los modales refinados y dejó de lado las convenciones sociales. Ahora a Rembrandt sólo se interesaba su propia visión.

Comenta Baldinucci, que “«cuando Rembrandt se hallaba trabajando no concedía audiencia ni siquiera al primer monarca de la tierra, que habría tenido que volver una y otra vez hasta encontrarle desocupado,»”¹¹⁴ además de que, cuando alguien lograba entrar a su estudio, éste hacía lo posible porque no se acercaran a sus cuadros, excusándose bajo el argumento de que el olor les molestaría. Este comportamiento se debía a que el pintor había mejorado su técnica de pinceladas gruesas, pero éste no podía apreciarse si no se estaba a una distancia correcta, ya que se perdía el efecto óptico que partía de la premisa de que:

La superficie tosca involucra y estimula la actividad del ojo mucho más poderosamente que una superficie lamida [Empero] La tosquedad no debe confundirse nunca con el descuido. En el caso de Rembrandt, cuanto más tosco se volvía, más extendía las capas de pintura de un modo extremadamente cauteloso.¹¹⁵

La mejor muestra de esta técnica se observa en *La novia judía*, pintura que como ya se mencionó anteriormente, reúne diversas sensaciones y texturas, gracias a los experimentos con capas gruesas de pintura, detalles minuciosos, e incluso rasguños, adentrándose en caminos inexplorados hasta ese entonces.

A pesar de estos cambios en su forma de pintar, seguía recibiendo encargos de importantes personalidades, especialmente del extranjero, donde su nombre era bien conocido. Llegó a ser visitado personalmente por el conde Cosmo III de Médici, a quien le interesaba obtener pinturas suyas, y también tuvo coleccionistas de sus pinturas lo fue el italiano Antonio Ruffo. En una ocasión Ruffo pidió al pintor Guercino que hiciera algo para acompañar al cuadro *Aristóteles* que había comprado previamente a Rembrandt. Guercino como admirador del artista neerlandés, accedió rápidamente, confesando en una carta su impresión sobre el

¹¹⁴ Jakob Rosenberg, Op. Cit., p. 43.

¹¹⁵ Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 726.

pintor, haciendo evidente que la distancia no fue impedimento para que su genio artístico fuera reconocido.

As for the half-length figure by Rembrandt that has come into your hands, it cannot be other than complete perfection, because I have seen various works of his prints that have come to our region. They are very beautiful executed, engraved with good taste and done in a fine manner, so that one can assume that his work in colour is likewise of complete exquisiteness and perfection, and I sincerely esteem him as a virtuoso.¹¹⁶

Mientras tanto, el panorama se oscureció nuevamente en 1663 con la muerte de Hendrickje a causa de la tuberculosis. Antes de su fallecimiento, elaboró un testamento donde colocó a Rembrandt como tutor de Cornelia y le dejaba su parte de la sociedad que tenía con Titus.

Tiempo después, Titus heredó del esposo de su tía abuela la cantidad de 6,900 florines. Con esa cantidad de dinero pudo desposar en 1668 a Magdalena van Loo. La pareja quedó embarazada de inmediato pero siete meses después, antes del nacimiento de su hija, Titus murió de peste. Éste fue un golpe muy duro para el artista, quien una vez que perdió a su hijo, se sentía completamente vulnerable. Rembrandt había perdido casi todo, las máscaras ya no tenían sentido. Prácticamente que los desafíos de su vida le fueron quitando caretas hasta llegar a su alma.

Aparentemente se dio cuenta porque la cuestión de la esencia humana le fascinaba tanto: Esto es lo único que a pesar de los años y las adversidades se mantiene. Por ello, sus últimos dos autorretratos de 1669, contrarios a todos los anteriores, le muestran sin poses ni disfraces que le hicieran aparentar algo más. Ahora se presentaba a sí mismo sin mayores ambiciones que ser simplemente Rembrandt.

Para Wilhelm Boeck “el “Yo” de Rembrandt es inseparable de su creación; toda su obra se basa en la interpretación. La extensión y el significado de sus autorretratos, en conjunto, confirman que, para este artista, el yo se transforma en la verdadera

¹¹⁶ Mariët Westermann, Op. Cit., p. 257.

materia de la obra.”¹¹⁷ Por lo tanto, seguramente puede decirse que el espíritu intelectual de la época y la ambición por conocer, que llevaron muchos a incursionarse en la ciencia y filosofía, centraron la atención de Rembrandt en el retrato y autorretrato, pues pareciera que para él, el alma humana constituyó el mayor misterio.

Rembrandt falleció el 4 de octubre de 1669 y diez días después le seguiría su nuera, quedando su hija bajo el resguardo de Christiaan Dusart, quien procuró que no se le despojara de nada a los descendientes del pintor, quien fue enterrado en una tumba sin nombre, desconocida hasta el día de hoy.

Así, mientras la vida de Rembrandt llegaba a su fin, comenzaba a reavivarse la fascinación hacia su persona. El tiempo se encargaría de recordarlo y reinventarlo en el XIX, cuando la tensión política entre Holanda y Bélgica llegó a un punto cumbre, que condujo a la nación neerlandesa a recurrir a él como elemento de cohesión y orgullo nacional, tal como se explicará a continuación.

2.3 El mito y el legado de Rembrandt, un eco atemporal e internacional

Como ya se mencionó con anterioridad, Rembrandt dejó escasa documentación sobre su vida y al final de ésta prefirió alejarse de la escena pública. Todo ello propició que se generaran una serie de rumores en torno a él, que al pasar de los años desembocarían en un mito.

Evidentemente Rembrandt llegó a recibir una serie de críticas hacia sus obras, pero ello se incrementó después su muerte, cuando una serie de conocedores y comentaristas de arte comenzaron a dar su opinión sobre el artista, emergiendo una diversa gama de perspectivas sobre quién fue Rembrandt. En términos generales, estas visiones se polarizaron en dos: un rebelde y un conformista, pero a pesar de la numerosa cantidad de debates y estudios realizados a lo largo de los siglos, aún no se ha llegado a un consenso.

¹¹⁷ Katia Olalde Rico, Op. Cit., p. 106.

Uno de los primeros en manifestar su punto de vista fue Filippo Baldinucci, un crítico de arte que reportó en 1686 que a Rembrandt simplemente le importaba el dinero, pues según la información que recabó de Bernhardt Keil, le hizo pensar que Rembrandt elevaba los precios de sus propios aguafuertes y los compraba el mismo, aumentando su valor artificialmente.

Por otra parte, Joachim van Sandrart (uno de los primeros críticos más severos de Rembrandt) consideró que el pintor holandés se perdió de la verdadera grandeza porque nunca visitó Italia, lugar donde los clásicos y la teoría debían ser estudiados. En consecuencia, nunca aprendió correctamente “nuestras reglas del arte, tales como aquellas de anatomía y proporciones humanas o perspectiva y la utilidad de estatuas y dibujos antiguos como los de Rafael.¹¹⁸ Sin embargo, sí reconocía su excepcional talento para emplear colores e iluminación.

Inclusive sus mismos compatriotas mostraron su disgusto. Tal fue el caso de Andries Pels, quien describió el desagrado de muchos por que el artista no se apegaba a los estándares estéticos clásicos

If he painted, as sometimes happened, a nude woman

He chose no Greek Venus as his model

But rather a washerwoman or a treader of peat from a barn

And called this whim "imitation of nature" [...] ¹¹⁹

Contrariamente a estas percepciones sobre el trabajo del pintor, había otro sector que vio en él algo trascendental. Algunos como Huygens admiraron su técnica y sus composiciones. Otros lo consideraron un revolucionario por la atención que otorgaba a las imperfecciones, y por los experimentos que realizó para generar diversas texturas.

¹¹⁸ Traducido al español de Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the rules of art revised* en *Jahrbuch der Berliner Museen, Staatliche Museen zu Berlin y Preußischer Kulturbesitz, Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin 4 y 5 de noviembre de 2006*, Volumen 51, p. 126, consultado en febrero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/25674343>

¹¹⁹ Seymour Slive, *Rembrandt and his contemporary critics*, *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Volumen 14, Número 2, Abril, 1953, p. 18, consultado en enero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/2707471>

Por otra parte, para muchos más (especialmente en la actualidad) el artista ejemplificó y mostró al mundo el “milagro” de la época de oro. Entre ellos destaca el poeta H. F. Waterloos, quien escribió al respecto:

Thus Rembrandt needle draws God's Son from life
And places him amidst the sick, in droves:
So that the World, sixteen centuries on,
would see the miracles he wrought for all.¹²⁰

Ambas perspectivas ha permitido la construcción de narraciones diversas acerca del pintor. Estas han servido tanto para enaltecerlo como para restarle importancia y manchar su imagen, pero sea cual haya sido la verdad, lo ciertos es que el enfoque se elija, responde a intereses en específico, que superando la dimensión académica, puede llegar a constituir una estratagema de Estado, tal como se explicará a continuación.

2.3.1 Creando el mito

La discusión en torno al pintor pronto sería encaminada en una sola dirección durante el siglo XIX, a partir de los intereses de Bélgica por emanciparse de la monarquía holandesa. En 1815 un congreso en Viena acordó fortalecer algunos Estados para frenar los intereses expansionistas de Francia. Entre ellos se encontraba el Reino de los Países Bajos, sin embargo la reunificación entre norte y sur no fue bien acogida. Las discrepancias religiosas entre católicos y protestantes aún perduraban, además de que el sur consideraba al rey Guillermo I como un líder déspota.

Ante estas adversidades, Guillermo I ideó una serie de proyectos económicos, políticos y culturales para tratar de unificar ambas naciones. Apoyando sus aspiraciones, un grupo de académicos holandeses decidieron retomar la figura de Rembrandt y regresarle el prestigio que tenía en el siglo XVII.

¹²⁰ Mariët Westermann, Op. Cit., p. 272.

La revaluación internacional de Rembrandt le permitió convertirse en héroe cultural en el panteón del nacionalismo holandés del siglo diecinueve [...] Para convertirse en un ejemplo de virtud nacional en la misma categoría que Vondel o los comandantes navales de la época de oro¹²¹

Desde mi punto de vista, el motor de estas investigaciones era convertir al pintor en un icono cultural, que debido a su gran talentosa carrera y reconocimiento, apelaría al sentimiento belga y les motivaría a querer formar parte de ello, fomentando la unión de ambas naciones. Sin embargo, tal como había ocurrido años atrás, la figura de Rubens le opacó y se manifestó como una resistencia a la integración. Los belgas no se emocionaron de poder identificarse con Rembrandt, pues ya contaban con su propio maestro de la pintura.

Este apego a los pintores como símbolo de identidad, se volvió a manifestar en 1852 cuando Holanda dedicó una estatua a Rembrandt, doce años después de que Bélgica (independizada en 1830) levantara una en honor a Rubens. De igual forma, aparentemente ya en forma de competición, en 1988 el historiador cultural Conrad Busken Huet llamó a la vasta cultura holandesa *The Land of Rembrandt*, en contraposición con a la similar *The Land of Rubens*.

A pesar de que Rembrandt no pudo contribuir como elemento de cohesión popular para evitar la separación de Bélgica, se le instauró desde ese momento como guardián del espíritu holandés. En consecuencia, los académicos se encargaron de forjarle una imagen venerable, haciendo todo lo posible por desacreditar la versión de Rembrandt el rebelde y reestablecerlo como Rembrandt el genio. Por esta razón los historiadores fueron extremadamente precavidos con todo lo que se relacionaba a él. Cuando Abraham Bredius, director del museo Mauritshuis, encontró en 1899 documentos que confirmaban los problemas extramaritales del pintor con Geertge Dircx, temía que afectara la imagen del maestro como hombre de familia y dudó en hacerlos públicos.

¹²¹ Traducido al español de Mariët Westermann, Op. Cit., p. 325.

2.3.2 El empleo de la figura del pintor con intereses políticos

El interés por Rembrandt, vinculado a un beneficio político, no se limitó únicamente a las fronteras neerlandesas. Los rusos, los franceses y los alemanes retomaron el mito para ejemplificar y por ende, sustentar sus argumentos e imágenes políticas. Los primeros, se enfrentaron a un atentado al cuadro *Dánae* (comprado por la emperatriz Catalina la Grande) en 1985. Éste fue rasgado con un cuchillo expuesto a ácido sulfúrico en varias secciones. Los oficiales del partido comunista no quisieron revelar al público la magnitud del desastre y para evitar que se supiera, mandaron restaurarlo completamente, pues consideraban que «Debe devolverse a las salas del museo como ejemplo de los avances de la restauración de arte soviética.»¹²² Sin embargo los restauradores del museo propusieron reconstruir sólo una parte, ya que de lo contrario dejaría de ser un Rembrandt original.

Por su parte los franceses, que también se sumaron a las investigaciones sobre el artista. De hecho, fueron algunos de los que más aportaron a la creación del mito, llegando a absurdos idealizadores sobre el pintor. Ellos sostuvieron que Rembrandt fue subversivo, que no le importaba lo que dijeran de él, que su único anhelo fue mantener su libertad, que fue autodidacta y aprendió a pintar por sí mismo, que no fue reconocido por sus contemporáneos y que no copió a nadie

Tal elevación de Rembrandt se empleó primero para promover a los grabadores franceses que seguían este modelo y después para aproximarlos como un ejemplo de resistencia y conciencia social, que aprovecharían los socialistas. El político galo Thoré Bürger consideró que el pintor holandés tenía el potencial de generar en el público francés una respuesta positiva que se traduciría en apoyo al movimiento demócrata que abrogaba por la libertad. Con este objetivo, introdujo a Pierre-Joseph Proudhon (político socialista), en sus obras, con la intención de que le empleara como bandera ideológica, pues tal como le escribió Proudhon:

Are you not tempted to exclaim to yourself, after Reading this page: Bravo for the Dutch... Now, when a nation separates itself from others, in this way

¹²² Simon Schama, Op. Cit., 2002, p. 428.

condemning itself to redo everything, it redoes everything. The patriotism that gives a nation a victory also produces masterpieces; this consciousness of what is right which makes the nation heroic soon manifests itself in a new ideal.¹²³

A partir de entonces inició el interés de Proudhon por Rembrandt, a quien incluiría en varios de sus libros y discursos para ejemplificar y apoyar el socialismo en Francia, a pesar de que ni él ni muchos otros pudieron contar con las pruebas suficientes para demostrar que Rembrandt realmente se opuso a la institución católica y rechazó el dominio español. Por lo tanto, se dedicaron a imponer esta visión a partir de su contexto. Tal fue el caso de Athanase Coquerel, quien sostuvo que el pintor se resistió al catolicismo reinante y demostró valores protestantes, además de otros que contribuyeron al progreso de las Provincias, tales como independencia, libertad e individualismo. Por estas mismas razones, fue nombrado como *el Lutero de la pintura*, pues comenzó a verse en el pintor a un revolucionario.

Además, se le asoció con clases bajas. Léopold Flemeng sugería que el pintor era un claro ejemplo del proletariado, ya que éste no dudaba en pintar modelos que a cualquier otro le parecerían insignificantes, feos y que no tenían lugar en las altas esferas. De ahí que se le relacionara como defensor del Tercer Estado: la gente del pueblo.

En cuanto a los alemanes, desde que Wilhelm Pinder (historiador del arte) sugirió que el espíritu popular alemán había encontrado su perfecta expresión en Rembrandt, se convirtió en un foco de atención para este país. Sin embargo, uno de los mayores impactos ocurrió en 1890, cuando el filósofo alemán Julius Langberg publicó un lamento titulado *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt como educador)

In which he bewailed the materialist spirit of the German Reich and claimed Rembrandt (now a honorary German) as the model embodiment of the true, obscured essence of the German people.

¹²³ Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth Century France*, Amsterdam University Press, 2017, p. 115, consultado en febrero de 2017, https://books.google.com.mx/books?id=N0dVqAsR5k0C&pg=PA115&lpg=PA115&dq=thore+y+proudhon&source=bl&ots=SfTaRT3T9r&sig=n6EhO9bQ5V1qf4O2f2QDrivbBWc&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiy_8Swh7bSAhUDBiwKHQqPDswQ6AEIHDA#v=onepage&q=thore%20y%20proudhon&f=false .

Langberg's tract was reprinted for decades and exerted influence on German art history in the Nazi period.¹²⁴

Este punto de vista dio paso a que algunos colaboradores del partido nazi decidieran hacer uso de ello como propaganda, pues según el Ministerio de Propaganda Alemana, Países Bajos era considerado como una parte natural del imperio germánico y por lo tanto, debían fomentar la unidad cultural y regional, acercándose sutilmente, preparando a los ciudadanos para cuando finalmente se unieran de nuevo ambas regiones.

Uno de los intentos de aproximación encarnó en la película de Hans Steinhoff, *Rembrandt* (1942). En este filme se presenta un aspecto antisemita en la trama, cuando los prestamistas judíos manifiestan su intención de hacer un complot en contra del pintor, provocando así su miseria. De igual forma, la película negaba el hecho de que la casa de Rembrandt se encontraba en el corazón de un barrio judío y que poseía amigos que pertenecían a esta religión. En un comienzo se pidió al director holandés Gerard Rutten que realizara el guión, sin embargo, cuando éste se negó a colocar un hilo antisemita en la trama, fue rechazado y huyó a Gran Bretaña por temor a las repercusiones.

Otro ejemplo de que la figura del pintor se empleó como medio de propaganda nazi, ocurrió en 1944 cuando los colaboradores holandeses con la ocupación nazi decidieron promover el *Día de Rembrandt* a nivel nacional, para evitar la celebración clandestina del cumpleaños de la reina Guillermina, quien tuvo que salir al exilio en Londres.

2.3.3 Rembrandt como recurso diplomático y estratégico

Aunque todos los ejemplos mencionados puedan parecer distantes, en la actualidad Rembrandt sigue poseyendo una carga cultural y simbólica importante, motivo por el que se le continúa empleando de forma estratégica, ahora en beneficio de la diplomacia pública y cultural de Holanda.

¹²⁴ Mariët Westermann, Op. Cit., p. 326

En 2006 se celebró el *año de Rembrandt*, también conocido como *Rembrandt 400*, que justamente festejaba los cuatro siglos de su natalicio. Para ello se realizó una celebración de dimensiones mundiales. Este evento significaba una gran oportunidad para Holanda, que en los años noventa deterioró su imagen debido al ambiente de sexo y drogas que se le atribuía. Para acabar con esta reputación y mejorar su proyección a nivel internacional, se explotó la figura de Rembrandt, que no sólo aludía a uno de los mejores artistas de la historia, sino también a la época de mayor esplendor de esta nación.

En el intento de reconectar con el pasado se buscó la *musealización* de lugares públicos, empleando recursos tecnológicos y didácticos, que traían a la vida la época de oro. Por medio de estas herramientas era posible saber qué papel jugaron en la historia diversas edificaciones o los lugares en los que vivían o solían frecuentar algunos personajes históricos reconocidos.

Las festividades por el natalicio del pintor se extendieron a varias ciudades del mundo, tales como: Auckland (Nueva Zelanda), Berlín, Bruselas, Braunschweig, Bucarest, Budapest, Cambridge (Massachusetts), Cincinnati, Copenhague, Dayton, Toledo (Ohio), Hamburg, Kassel, Cracovia, Londres, Los Ángeles, Melbourne, Nueva York, París, Filadelfia, Phoenix, Portland, San Francisco, San Petersburgo y Washington, D.C.

La campaña de *marketing* y promoción especial para el *Año de Rembrandt*, fue supervisada por la Fundación Rembrandt 400 y llevada a cabo por la Junta de turismo y convenciones, auspiciada por la Reina Beatriz. Su función fue atender todas las cuestiones relacionadas a las exposiciones y espectáculos (teatro, cine, multimedia, etc.), las cuales generaron grandes ganancias con la venta de boletos, pero sumado a ello, estaban los ingresos provenientes de mercancía, los hoteles, las excursiones turísticas y los alimentos. En consecuencia, obtuvieron grandes ganancias que se hicieron públicas en 2007, demostrando que superaron las expectativas del gobierno holandés:

A total of around 1.7 million unique visitors made more than 2.1 million visits to exhibitions or events from the core programme. Of these visitors, 69 per cent

were from abroad, the majority of which – around 70 per cent – were European. [...] Of all foreign visitors, 16 per cent (190,000) indicated that they had come to the Netherlands especially for Rembrandt 400'. The total amount spent by visitors on the official programme was 623 million euros, and the extra revenues from 'additional spending' by foreign visitors alone was 190 million euros, exceeding the 100 million euros estimated beforehand.¹²⁵

Debido a esta situación, M. Hessels, el presidente de la Fundación Rembrandt 400, mencionó que “éste fue el evento cultural más exitoso de los Países Bajos, que muestra que una inversión relativamente modesta puede conducir a un impulso económico.”¹²⁶ Sin embargo, el triunfo financiero sólo constituyó una parte de su éxito, ya que paralelamente, Holanda mejoró su imagen al exterior, llegando a establecerse como una capital cultural capaz de rivalizar con las ciudades más prestigiosas como París o Roma. Todo ello demostró como sugirió Gary Schwartz, que “con Rembrandt los Países Bajos tienen una tarjeta muy fuerte para jugar, y jugar bien significa jugar en todos los niveles,”¹²⁷ abarcando desde una celebración nacional, pasando por un impulso económico, hasta llegar a la difusión de su cultura al exterior.

Los esfuerzos de la diplomacia pública y cultural del país neerlandés por promocionar y difundir la identidad holandesa, ha conducido a la inclusión y patrocinio de grandes empresas nacionales, como Philips o el banco Internationale Nederlanden Groep (ING). Esta última institución ha retomado la icónica figura de Rembrandt en varias ocasiones para la elaboración de sus campañas de *marketing*, entre las que destacan la presentación de un *flashmob* y la elaboración de un *software*.

La presentación del *flashmob* tenía como objetivo publicitar la reapertura del Rijksmuseum el día 13 de abril de 2013, así como el patrocinio de ING para la causa.

¹²⁵ Marco de Waard, *Rembrandt on Screen: Art Cinema, Cultural Heritage, and the Museumization of Urban Space* en *Imagining Global Amsterdam: History, Culture, and Geography in a World City*, Colección Cities and Cultures, Amsterdam University Press y OAPEN, Holanda, 2012, p. 145, consultado en marzo de 2017, <http://www.oapen.org/download?type=document&docid=425750#page=144>

¹²⁶ Ídem.

¹²⁷ Ídem.

Para ello, se recreó la pintura *Ronda de noche* en un centro comercial, ya que ésta ha sido la pieza angular del recinto, desde que se inauguró en 1885, motivo por el que se rediseñó el museo a su alrededor, requiriendo de 10 años de renovación y 375 millones de euros.

Al final de la presentación en el centro comercial, se colocó un marco ante los actores, que daba anuncio de que el banco holandés daría entrada gratuita a todos los visitantes que acudieran al museo durante las primeras 12 horas de apertura. De igual forma, el marco contenía la frase *Nuestros héroes están de vuelta*, haciendo alusión a que regresaban una serie de obras de famosos artistas nacionales al acervo del museo.



Rembrandt flashmob. Fotografía obtenida de J. Walter Thompson Worldwide.

No obstante, considero que la reapertura no sólo significó la culminación de años de construcción de infraestructura histórica-nacionalista y de un foco turístico¹²⁸, sino que también representó un parteaguas en la escena política nacional e internacional, ya que el museo fue reinaugurado por la Reina Beatriz, siendo éste su último evento formal antes de que abdicara a favor de su hijo Guillermo-

¹²⁸ Se estimaba que la restauración atraería 2 millones de visitantes, es decir, un número dos veces mayor que antes de la renovación. En s/a, *Le Rijksmuseum d'Amsterdam rouvre ses portes après dix ans de rénovation*, France 24, Francia, publicado el 14 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, <http://www.france24.com/fr/20130414-le-rijksmuseum-amsterdam-rouvre-portes-apres-10-ans-renovation>

Alexander, quien después de ello celebró el acontecimiento con una cena en el mismo recinto, en la Galería de Honor (donde se encuentra *Ronda de Noche*), mostrando así una continuidad en la toma de trono, relacionándole con el antiguo reinado de su madre y sus raíces del siglo de oro.

Por lo tanto, la publicidad dedicada a este evento tenía que destacar y lo hizo. El gobierno holandés envió una serie de invitaciones a la prensa extranjera para que tomaran en consideración el evento. Además, el video del *flashmob* (elaborado en coordinación con 10 cámaras, 27 extras, 6 caballos y dos halcones¹²⁹) se volvió viral en internet, llegando a ser considerado por el Huffington Post Reino Unido y The telegraph Reino Unido como *el flashmob más culto de la historia*, haciendo llamar la atención de televisoras extranjeras como la de España, Francia, Alemania, Rusia, Japón y Estados Unidos, quienes lo transmitieron en su respectiva cadena nacional. De esta manera, el día de la inauguración, el recinto contó con la presencia de aproximadamente 30 mil asistentes¹³⁰ entre ellos nacionales y turistas, quienes presenciaron un espectáculo de fuegos artificiales con los colores de la casa real de Orange y bandas de música, suceso que fue transmitido en vivo y en televisión nacional.

En cuanto al software, éste fue producto de una campaña de ING (apoyado por su agencia publicitaria J. Walter Thompson Amsterdam) que combinaría desarrollo tecnológico y el mecenazgo cultural del banco. Su objetivo era “traer este espíritu de innovación para promocionar el arte y cultura holandesa,”¹³¹ por lo que se requirió de la contribución de Microsoft, los museos Mauritshuis y Museum Het Rembrandthuis y la Universidad de Delft.

El proyecto se basó en la recopilación de datos sobre las características demográficas de la sociedad holandesa del siglo XVII (género, edad, etc.) y del

¹²⁹ Little Black Book, *JWT Amsterdam take us behind the scenes on the Rijksmuseum's Night Watch recreation*, publicado en abril de 2013, consultado en marzo de 2017, <https://lbbonline.com/news/your-shot-jwts-rembrandt-flash-mob/>

¹³⁰ Yetlaneci Alcaraz, *El museo que rompe con todo*, Proceso, México, publicado el 5 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, <http://www.proceso.com.mx/339963/el-museo-que-rompe-con-todo-2>

¹³¹ The Next Rembrandt, *The next Rembrandt: Can the great master be brought back to create one more painting?*, consultado en marzo de 2017, <https://www.nextrembrandt.com/>

escaneo de 168,263 fragmentos de pinturas de Rembrandt, que dieron paso a la elaboración de una base de datos sobre de los rasgos y características de la obra del pintor (estilo, geometría, proporciones, composición, textura, pigmentos, etc.), para desarrollar un algoritmo que permitiera crear una pintura, como si hubiese sido hecha en el silgo de oro por el mismo Rembrandt.

El *software* determinó que si el pintor hiciera una nueva pintura, seguramente sería el retrato de un hombre caucásico entre 30 y 40 años con bello facial y vestido con ropas oscuras y un sombrero, mientas mira hacia la derecha. Enseguida de ello se procedió a imprimirlo en 3D, lo que permitía la presencia de irregularidades como elevaciones y grumos en la pintura, tal cual lo logra un pincel. El resultado final fue un retrato de 148 millones de pixeles, tan verosímil, que ni siquiera los curadores de Rembrandt pudieron diferenciar la impresión de un cuadro original.

Por otra parte, en 2015 se generó una controversia entre Francia y Holanda debido una disputa por la adquisición de dos obras de Rembrandt para el acervo de sus museos, situación que posteriormente condujo a negociaciones y cooperación entre ambas naciones.

Ante la noticia de que la familia Rothschild tenía la intención de vender los retratos de Marlen Soolmans y Oopjen Coppit, realizados por el pintor, el museo Louvre y el Rijksmuseum se manifestaron interesados. No obstante el precio de 160 millones de euros por ambos era muy elevado para los dos. Así iniciaron convenios para pagarlos en conjunto, acordando que se alternarían los cuadros para exponerlos, pues según la ministra de cultura holandesa, Jet Bussemaker:

«Es esencial para nosotros que las pinturas, que pertenecen de momento a una colección privada, se conviertan en una propiedad pública para que puedan ser vistos por un público holandés y permanecer en Europa»¹³²

Evidentemente, este comentario refleja las manifestaciones de poder de los Estados mediante el ámbito cultural, como en el caso de los muesos, que demuestran la

¹³² s/a, *Un Rembrandt, manzana de la discordia de Francia y Holanda*, Expansión, México, publicado el 24 de septiembre de 2015, consultado en febrero de 2017, <http://expansion.mx/economia-insolita/2015/09/24/francia-vs-holanda-por-un-retrato-de-rembrandt>

capacidad adquisitiva, de instalaciones y de conservación que poseen y que en este caso lo hacen mediante el trabajo de Rembrandt. El ejemplo más notorio se presenta en el Museo Metropolitano de arte de Nueva York, se jacta de que: “*The Museum's collection of paintings by Rembrandt is the largest outside of Europe.*”¹³³

No obstante, en años recientes, la figura de Rembrandt no ha sido empleada únicamente por su nación de origen. Otros actores del sistema internacional han hecho uso de él y su obra como una herramienta simbólica de poder y legitimación. Siendo este el caso de la visita de Estado de Barack Obama al país neerlandés en marzo de 2014.

Durante su estancia, Obama y el Primer ministro holandés, Mark Rutte, dieron un discurso ante una conferencia de prensa, No obstante por común que pueda parecer esta situación, se distanció bastante de los protocolos habituales al llevarse a cabo en el Rijksmuseum, enfrente de la obra maestra de Rembrandt: *Ronda de noche*, adquiriendo con ello una nueva dimensión cuando ambos mandatarios comenzaron a hablar sobre su postura geopolítica, en un ambiente de controversia ante la reciente anexión de Crimea por parte de Rusia.

El contenido político y simbólico de la obra de arte otorgó mayor firmeza al discurso que se estaba pronunciando, pues se empleó la imagen como justificación de sus argumentos. Para poder entender a detalle esta situación, en el siguiente capítulo se analizará dicha obra con la intención de esclarecer la relación entre arte y poder y sus repercusiones en el sistema internacional.

Conclusiones de capítulo

Para concluir, considero que el debate entre si Rembrandt era un rebelde o un conformista, es irrelevante y por el momento no llegará a una solución definitiva, además de que ambas cualidades tampoco son excluyentes debido a los giros en la vida del pintor. Sin embargo ambas posiciones son de interés para los estudios

¹³³ Theodore Rousseau Jr. *Rembrandt*, The Metropolitan Museum of Art, Noviembre, 1952, p. 81 consultado en febrero de 2017, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258296.pdf.bannered.pdf>

de arte y poder, ya que ambos discursos se han empleado y reestructurado a lo largo de la historia a partir de una serie de intereses.

En especial los holandeses encontraron en Rembrandt un recurso discursivo importante. Tanto en el siglo de oro como en otros momentos de dificultades políticas, como lo fue la independencia de Bélgica, en los cuales se requería de cohesión social, es curioso que se recurriera a Rembrandt. Él llegó a encarnar tanto en su estilo de vida como en sus pinturas, la prosperidad de la época, así como la originalidad e identidad holandesa, necesaria para legitimar su independencia de España y posteriormente para convencer a los belgas de no separarse de los Países Bajos del Norte. Por este motivo en ambos periodos, se le enfrentó constantemente con Rubens, quien representaba al régimen opositor. Era como si la lucha armada se desplazara a una guerra de representación y credibilidad, que se obtenía a partir de trascendencia de la obra. Por este motivo, no es de extrañar que hoy en día el artista y su obra, sean piezas importantes para la implementación de la diplomacia pública holandesa, la cual ha tenido una capacidad de acción potenciada, gracias a la participación de empresas connacionales.

Las empresas como ING, ofrecen al Ministerio de Cultura neerlandés sus recursos monetarios, publicitarios y tecnológicos como parte de su mecenazgo cultural. A través de ellos la promoción del artista se vuelve a su vez un medio para dar un mensaje más amplio sobre el país. Ya no es referirse únicamente a su cultura, sino también a la innovación y vanguardia de Holanda y sus empresas.

En este sentido el *flashmob* promocional de la reapertura del Rijksmuseum y *The next Rembrandt*, más allá de difusión cultural, se convierten en demostraciones de poderío, pues ambos proyectos no fueron hechos con tintes meramente académicos, sino que fueron hechos para mostrarse y divulgarse, alcanzando dimensiones internacionales mediante la opinión pública, las redes sociales y otros medios de comunicación.

En el primer caso se da a conocer la creatividad y el esfuerzo involucrado en la renovación, mientras que a un nivel más profundo, habla de la conmemoración al fin de un reinado (última aparición oficial de la reina) y el comienzo de otro justo en

el mismo lugar (cena para festejar al nuevo rey), bajo la “legitimación” de la pintura nacional que encarna los principios políticos de este país y de occidente. Por otra parte, la plataforma en internet que se dedica exclusivamente al proyecto *The next Rembrandt* (la cual no está en holandés, sino en inglés), así como sus videos promocionales (igualmente en inglés a pesar de ser hablado por holandeses y que se colocaron en páginas populares como YouTube) y las ruedas de prensa, resaltan un mensaje claro: Holanda posee Universidades altamente capacitadas, sus empresas cuentan con los recursos tecnológicos y monetarios necesarios para llevar a cabo cualquier proyecto, inclusive uno tan ambicioso que trate de imitar la sensibilidad y técnica de uno de los mejores artistas de todos los tiempos y de hecho, lo logre.

No obstante también llama la atención la necesidad de Holanda por mantener a Rembrandt vivo y actualizado. Posiblemente porque este artista que logró plasmar como nadie la condición y el espíritu humano, ahora se ha convertido en un referente y parte del espíritu holandés, así como su obra más famosa, *Ronda de noche*. Sin embargo, como imagen emblemática tanto la pintura como su autor, se han forjado a su alrededor una serie de mitos y elementos simbólicos, motivo por el cual es menester descifrarlos a la luz de la hermenéutica, para poder comprender a profundidad como se ha articulado el discurso oficial que ahora representa y qué quiere dar a entender.

Capítulo 3: Análisis hermenéutico de Ronda de noche

La obra de Rembrandt que en mi opinión ha trascendido más es *Ronda de noche*. No simplemente fue ejecutada con una admirable habilidad en cuanto a técnica, sino que también posee un amplio contenido simbólico que aún hoy en día da mucho de qué hablar debido a su historia, los mitos que se han levantado a su alrededor y la actualidad de los temas que trata.

Su carácter revolucionario y nacionalista ha propiciado que se le reconozca como un ícono nacional holandés, motivo por el que se le puede considerar como parte del discurso oficial, ya que no fue elegida al azar, sino que fue seleccionada entre miles debido a sus particularidades. Ciertamente la pintura constituye una entidad material, pero a fin de cuentas es un objeto que puede leerse, gracias al empleo del lenguaje pictórico para transmitir ideas abstractas.

El mensaje que emana de la pintura se ha empleado como un bastión para promocionar la identidad neerlandesa y mostrar su coherencia con la política exterior de su país, convirtiéndose así en una herramienta para la ejecución de la diplomacia pública. Probablemente parecería que una pintura es “inocente” y se mantiene al margen de cuestiones políticas, relacionándole únicamente con la promoción cultural, pero en realidad, debido a esta concepción es que se le puede emplear como una estrategia de *soft power*. De ahí que se acentuó la necesidad de analizar e interpretar el significado de la obra, pues se le emplea como una máscara, pero al mismo tiempo, ésta puede revelar muchas cosas que el discurso oficial no dice directamente. Lo cierto es que desoculta al presentar la información codificada simbólicamente, para tratar de influir en otros actores internacionales.

Por ello, en el presente capítulo, se hablará primero de cómo analizar una obra de arte mediante la hermenéutica simbólica y la relevancia de su estudio para la diplomacia pública y sus estrategias. Posteriormente se analizará la pintura ya mencionada y finalmente se evidenciará su relación con el ejercicio de *soft power*.



Rembrandt, *Ronda de noche*, 1642.

3.1 La función comunicativa y mediadora del arte y sus alcances diplomáticos

En la actualidad, se tiene la creencia generalizada de que el arte está hecho para decorar y exhibirse en museos y galerías, sin embargo, es algo mucho más complejo. El arte no se limita a la manifestación de una experiencia estética, sino que involucra también las necesidades, objetivos y valores tanto del hombre como de una sociedad o inclusive un Estado.

El concepto de arte es altamente complejo. Después de siglos de análisis, aún hoy no es posible establecer una definición al respecto, debido a su amplitud y la diversidad de concepciones enfrentadas. No obstante, si es posible aproximarse a las nociones de lo que éste representa, una vez que se comprenden sus características, la función y el comportamiento que ha desempeñado a través de la historia.

Mediante el arte, considero que es posible vislumbrar como el hombre sintetiza y representa el mundo que le rodea, empleándolo entonces como un instrumento para el desarrollo de la conciencia humana, ya que en lo respectivo a una obra de arte, no hay una sola verdad, sino la posibilidad de múltiples perspectivas, que permiten aproximarse a la pieza desde diversos ángulos y reflexionar en torno a estos.

A su vez, la obra de arte que procura explicar aquello que le rodea, trata de dar sentido a su vida, al mismo tiempo que refleja los fenómenos que ocurren en el mundo, sirviendo entonces como un vestigio social para tiempos posteriores. No obstante, es menester recordar que no reproduce la realidad, sino que lo reconstruye a partir de la percepción y experiencia de vida del autor, susceptibles de ser entendidos, gracias a la capacidad comunicativa del arte.

3.1.1 El arte como medio de comunicación

El arte es inherente al ser humano, ha nacido y se ha desarrollado junto con él debido a las necesidades que éste ha tenido, entre la cuales se destaca la comunicación, una de las principales características de la función del arte, cuya unidad básica reside en el símbolo y la imagen.

El símbolo puede entenderse como “una realidad aprehensible por los sentidos que coloca al sujeto en presencia de otra realidad aprehensible”¹³⁴ Esto quiere decir que nunca es igual a lo simbolizado. Un símbolo únicamente orienta, mediante el lazo con un significante que evidentemente le dotará de significado, conduciendo a una idea abstracta. De esta manera transfiere al sujeto más allá de la realidad, ya que al hacer uso de referencias conocidas y contraponerlas con otras ideas, amplía la forma en que se capta el mundo. Por esta razón, Hans Georg Gadamer relaciona al símbolo con una alegoría, pues “se dice algo diferente de lo que se quiere decir, pero eso que se quiere decir también puede decirse de un modo inmediato.”¹³⁵ A su vez, las alegorías se logran a partir de la relación que se establece entre opuestos, tales como lo material e inmaterial, lo humano y lo divino, lo interno y lo externo, entre otros, los cuales aluden las percepciones, inquietudes y sensibilidades humanas. De ahí que se sostenga que “el mundo sensible es el signo [...] de un mundo superior, que escapa a nuestro conocimiento directo, pero se abre a nosotros por aquella vía.”¹³⁶ Por ende, descifrar el mensaje en el símbolo, representa una apertura hacia una visión y un universo separado.

Por su parte, una imagen puede ser entendida como “una construcción simbólica, bidimensional o tridimensional que representa algo (percepciones visuales, ideas) mediante procedimientos técnicos diversos (líneas, colores, tramas de puntos, etc.).”¹³⁷ En consecuencia, no es necesariamente un símbolo, pues a diferencia de éste no remite hacia algo más allá de sí mismo, sino que intenta acercarse a la representación de la realidad. Sin embargo, ambos son formas que intentan transmitir una idea o mensaje, los cuales puede encontrarse explícitos u ocultos. De ahí la importancia de desvelarlos para comprender cómo, por qué y para qué se emplea la imagen artística, pues generalmente conllevan una serie de intereses por detrás.

¹³⁴ Federico Revilla, *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Cátedra, España, 2007, p. 15.

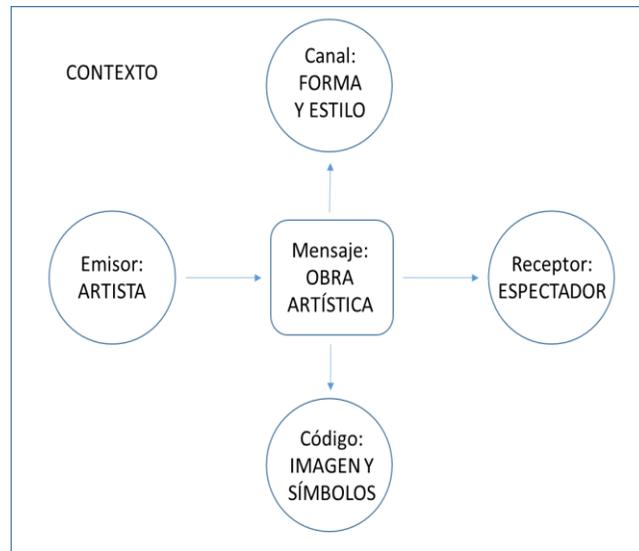
¹³⁵ Georg, Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como símbolo y fiesta*, Paidós, España, 1991, p. 39.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 20.

¹³⁷ Román Gubern, *Medios Icónicos de masas*, Historia 16, España, 1997, p. 9.

Toda obra de arte constituye un mecanismo de comunicación, que como tal, puede ser entendido bajo el esquema clásico de los elementos de la comunicación, un proceso que remite a cuatro factores básicos: emisor, mensaje, canal, código y receptor. En el próximo esquema se ejemplifica como interaccionan todos estos elementos.

Esquema 1: La obra de arte como medio de comunicación



Elaborado a partir de Mari Carmen Agustín Lacruz, *El signo artístico en Análisis documental de contenido de la imagen artística: Fundamentos y aplicación a la producción retratista de Fernando Goya*.

Cuando nos referimos al emisor, hablamos del artista en sí mismo, quien crea la obra, la cual es el vehículo por medio del que se establece la comunicación entre el emisor y el receptor, buscando impactar en el público, apelando a sus sentidos y emociones, lo cual logrará por medio del canal. Éste se encarga de atraer la atención del espectador por medio de las formas y estilos. Por este motivo, no pueden desvincularse de nociones de estética, propias de una cultura y época específicas, ya que éstas conferirán su aprobación o rechazo a las técnicas empleadas.

Por su parte el código, se refiere a la imagen y símbolos que se encuentran en la obra artística, a partir de los cuales es posible para el receptor desvelar el mensaje. De esta forma, el espectador personifica al destinatario de toda la información que se ha querido expresar, y en quien repercuten los efectos de todos los elementos anteriormente mencionados. Sin embargo, por lo general no está consciente de

recibir tal cúmulo de información. Por ello se considera que los símbolos en una obra artística son un sistema abierto y cerrado de comunicación, pues cualquiera puede tener acceso a la iconología en ella, pero no todos lo descifran y alcanzan a comprender el discurso en su totalidad.

3.1.2 La comprensión e interpretación del arte, por medio de la hermenéutica

De acuerdo a lo que se ha estado exponiendo, comprendemos que el arte está estructurado en un lenguaje de símbolos, lo cual hace posible acercarse a la comprensión del ser, pues según los postulados de Heidegger, el hombre se funda en el habla, ya que por este medio nos comunicamos y expresamos, posibilitando la comprensión. En este sentido, la vida se puede entender como un diálogo, pero para poder traducirlo, se requiere de un mecanismo que ayude a aproximarse a su significado.

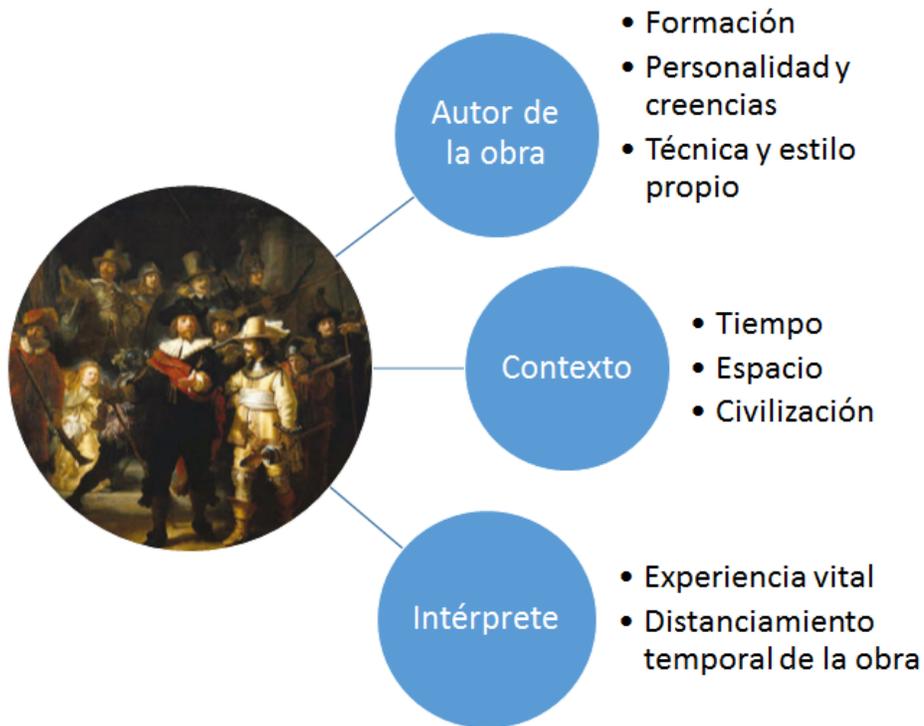
La hermenéutica filosófica permite la comprensión del ser a partir del lenguaje, que al ser interpretado da la posibilidad de realizar conexiones sociopolíticas. Justamente por esta razón Wilhelm Dilthey sostuvo que las ciencias sociales deberían ampliarse al estudio de objetos producidos por el hombre, en este caso el arte y la producción pictórica, ya que estos encarnan el espíritu humano, una vez que entrelazan la vida, la obra y la realidad.

Sin embargo, la interpretación conlleva una serie de problemáticas, tal como resaltó Gadamer. Éstas residen en que no existe ni puede haber un sistema metodológico hermenéutico. Es decir, no pueden establecerse reglas de interpretación ya que cada objeto a analizar es distinto, además de que la interpretación varía según la opinión del observador, corriendo el riesgo de que en ésta repose un prejuicio.

No obstante, Gadamer da solución a este conflicto al proponer que estas imprecisiones pueden evitarse, siempre y cuando quien esté en busca de la comprensión, esté abierto a todas las posibilidades que la obra tenga que decir. Esto es a lo que denominó como *fusión de horizontes*, donde el artista y el intérprete convergen y entran en comunicación, generando un diálogo abierto, que existe en la medida en que accedemos al lenguaje para descifrarlo. Por lo tanto, para poder

realizar una interpretación, los siguientes elementos contenidos en el esquema 2 son vitales:

Esquema 2: Interpretación hermenéutica de una obra de arte



Elaboración propia a partir de Diego Lazarazo Arias, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*

Al analizar al autor de una obra de arte, debe recordarse que el artista “penetra en las profundidades de todas las cosas. De alguna manera descubre la verdad en sí misma. Y una vez reflejada en la obra de arte, nos sorprende como una revelación: se pone en operación la verdad y no únicamente una verdad; acontece la desocultación de la verdad con relación a lo que es en su totalidad”.¹³⁸ Por consiguiente, para poder entender la naturaleza de su percepción de la verdad, es necesario indagar respecto a sus ideas, creencias y sentimientos y la forma en que los plasma por medio de su estilo y técnica.

De igual forma, debe analizarse al autor, en su contexto, así como también sociedad o civilización en la cual se desarrolló, pues tanto los acontecimientos políticos y

¹³⁸ Fernando Ayala Blanco, *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, México, UNAM, 2014, p. 51

sociales, así como la forma de pensar reinante, influyen en el artista. Así, al conjuntar estos factores, se podrán vislumbrar las posibilidades referenciales y significativas que encuentra en la obra.

Finalmente el intérprete, quien dará lectura de la obra de arte, lo hará desde su propia experiencia vital, la cual guiará el análisis. Evidentemente no le es posible comprender las vivencias ajenas a través de la propia, pero sí puede interpretarla a través de los símbolos que emite el autor, tomando como referencia el contexto en que fue creada la obra. Además, este distanciamiento histórico que tiene con el objeto, le permite ver un panorama amplio de posibilidades, causas y consecuencias que le rodean.

Otro factor que debe destacarse al momento de dar lectura a una obra, reside en que el lenguaje en su forma artística no es un espejo de la realidad, sino que hace presente algo de la naturaleza pero con nuevas atribuciones que le ha otorgado el artista. Una vez que la obra es lanzada a la realidad, “abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra,”¹³⁹ haciendo emerger la necesidad de resolver el enigma que oculta bajo la fachada de simples objetos.

Atendiendo esta situación, Erwin Panofsky estableció un método de análisis iconográfico e iconológico. Con él, se adentra en los universos que contienen las obras de arte, evitando las perspectivas arbitrarias, al seguir un sistema lógico y ordenado.

Su método parte de la identificación de tres tipos de significación, sintetizados en el esquema número 3. El primer grupo corresponde a la significación primaria o natural, que puede pensarse como una descripción que acerca al objeto de estudio. Esta clasificación se encuentra subdividida en: la significación fáctica, que identifica los objetos y las formas (entendido como distribución, color, línea, luz, sombra, volumen, etc.) y la significación expresiva, que se aprende no por identificación, sino

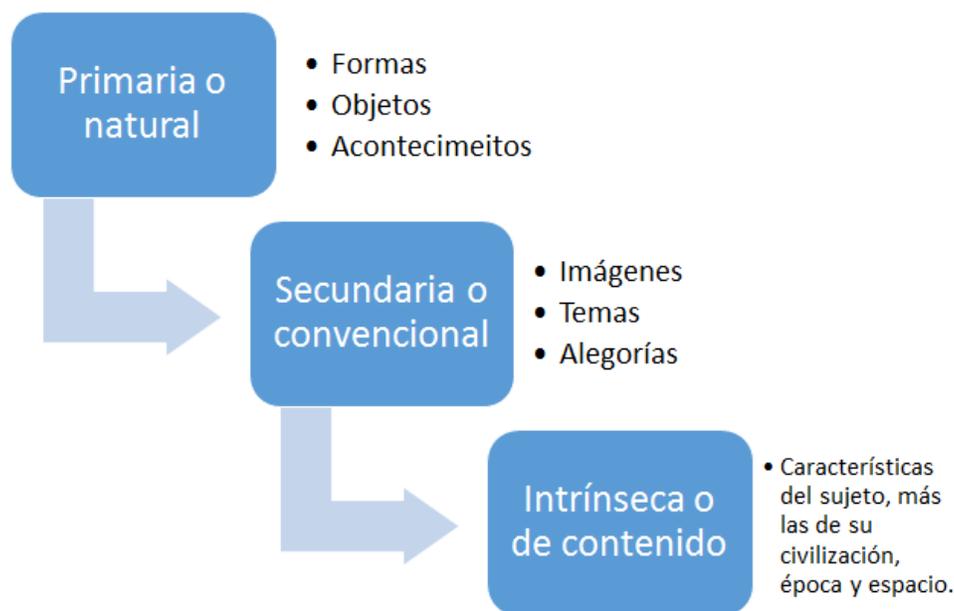
¹³⁹ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte (1935/36)*, en *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, España, 2010, p. 30.

por la empatía que provocan los acontecimientos y la relación que se establece entre los objetos.

El siguiente nivel de significación está compuesto por la significación secundaria o convencional, la cual parte de los objetos y los acontecimientos para identificar imágenes, temas y alegorías, adentrándose así a un ámbito cultural, el cual no pueden entenderse si no se está familiarizado con las tradiciones de una civilización y una época.

Por último se encuentra la significación intrínseca o de contenido, que es condicionada por el hombre y cómo éste individualiza las circunstancias del mundo que le rodea. De esta manera se enfoca en “aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad condensada en una obra”.¹⁴⁰ En suma, toma en cuenta los niveles anteriores de significación para compararlos, conectarlos y así culminar en un análisis que descubre los valores simbólicos, dando explicación y sentido a la obra.

Esquema 3: Niveles de significación para los estudios iconográficos e iconológicos



Elaboración propia a partir de Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*

¹⁴⁰ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Alianza editorial, España, 1987, p. 49.

Una vez hecho esto, es posible para los estudios de arte y poder, explicar el sentido del discurso que alberga en la obra de arte, ya que éste, como una forma de pública de expresión bastante empleada en la interacción de los sujetos de la orquesta internacional, es importante para comunicar sus posturas políticas, identidad, acciones.

3.1.3 Importancia de la interpretación hermenéutica para el análisis del discurso y la diplomacia pública

Para Foucault, el poder no puede existir por sí sólo, requiere de una serie de elementos que a manera de engranaje lo soporten y mantengan su eficacia. Entre estos, el discurso es una de las bases principales, ya que “el poder opera a través del discurso, puesto que el discurso mismo es un elemento en un dispositivo estratégico de relaciones de poder.”¹⁴¹ Parte de acontecimientos políticos y sociales, los cuales le orientan, dándole una función específica para un momento determinado. No obstante, debe de tenerse en cuenta que toda narración tiene oyentes, así que hay que saber qué decir y cómo decirlo, dependiendo de la manera en que se quiere ser visto, hecho que gestiona la diplomacia pública de un Estado.

Si bien el discurso es influyente, las acciones y los símbolos que se ven a través de imágenes, lo son aún más. De ahí que se aprecie la relevancia de la hermenéutica, para desvelar mediante qué imágenes se construye el discurso y por consecuente, qué nos dice, pues en la actualidad se combina la estrategia promocional de un Estado, junto con el *soft power* o poder blando, para lograr objetivos específicos de una manera sutil.

El *soft power* según Joseph Nye, es entendido como la “capacidad de afectar a otros para obtener los resultados que uno desea por atracción en lugar de coerción o pago.”¹⁴² Para ello hace uso de: cultura, valores y políticas, con intención de moldear las perspectivas y preferencias de los demás actores internacionales, llegando

¹⁴¹ Michael Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, España, 1999, p. 59.

¹⁴² Joseph S. Nye Jr. *Public Diplomacy and Soft Power*, Volumen 616, The Annals, American Academy of Political and Social Science, 2008, p. 94, consultado en mayo de 2017, <http://www.kamudiplomasisi.org/pdf/PDandsoftpower.pdf>

incluso a influir en sus procesos internos. En este punto tanto Nye como Javier Noya, consideran que se acerca a ser tan eficaz como el *hard power*, empleado tradicionalmente.

Contrariamente, algunos autores consideran que el poder blando no es tan poderoso, ya que siempre se ve en la necesidad de acompañarse de su contraparte. Niall Ferguson considera que este poder “es demasiado suave para alcanzar los intereses nacionales,”¹⁴³ mientras que Neal M. Rosendorf ni siquiera lo concibe como un poder separado, pues cree que no es más que “poder duro en ropa de oveja”¹⁴⁴. Sin embargo, apela a la visión dual que sostiene Nye respecto al poder blando.

De igual manera, Ferguson en su artículo *Power*, concluye diciendo que “la fe no puede mover montañas, pero puede mover personas,”¹⁴⁵ de manera que reconoce el poder de la psicología y la ideología, factores que Nye igualmente consideró como determinantes, pues desde su perspectiva, el *soft power* puede alcanzar coerción cultural o la disuasión de *hard power* únicamente cuando llega a un estado ideológico, es decir al ser aceptado ante los ojos de los demás sin cuestionamientos.

Por este motivo es un recurso altamente funcional, que se emplea como parte de la estrategia de diplomacia pública de un país, la cual, apegándose al plan de la política exterior nacional, se encarga de “promover y mantener las relaciones internacionales fluidas,”¹⁴⁶ mediante:

- Transmisión de información que promociona una imagen nacional positiva para la consecución de objetivos específicos.

¹⁴³ Abhinav Dutta, The Concept of Soft Power: A Critical Analysis, International Affairs Forum, consultado en junio de 2017, <http://www.ia-forum.org/Content/ViewInternalDocument.cfm?ContentID=8393>

¹⁴⁴ Neal M. Rosendorf, *Social and cultural globalization: Concepts, history and America's role*, en Joseph S. Nye Jr. y John D., *Governance in a globalizing world*, Brookings Institution Press, Estados Unidos, 2000, p. 127.

¹⁴⁵ Naill Ferguson, *Think Again: Power*, Foreign Policy, noviembre, 2009, consultado en junio de 2017, <http://foreignpolicy.com/2009/11/03/think-again-power/>

¹⁴⁶ Jan Melsen, *The new public diplomacy Soft power in International Relations*, Palgrave Macmillan, Studies in Diplomacy and International Relations Series, 2005, Gran Bretaña, p. 21.

- La creación de un ambiente propicio para ejecución de la política gubernamental, explicando y justificando las decisiones de política interna y externa
- Desarrollo de relaciones duraderas con actores clave.
- La escucha de la opinión pública, cuyos datos contribuyen a redirigir la política exterior y son de utilidad para la labor de inteligencia nacional.

La insistencia del desarrollo de una imagen positiva se debe a que la reputación en el contexto actual, caracterizado por el desarrollo de tecnologías y comunicaciones, se ha vuelto más importante a causa de la “lucha” por confianza entre dos o más actores internaciones en conflicto. Por esta razón, la diplomacia pública se enfoca a actores tradicionales y no tradicionales:

1. Estados, al apelar el establecimiento de relaciones que posteriormente les concedan apoyo durante su participación en organismos internacionales, cooperación, firma de tratados, etc.
2. Público nacional, al explicar las acciones políticas y promoviendo la unión.
3. Empresas, al atraer mercancías e inversiones.
4. Sociedad civil extranjera, que contempla organizaciones no gubernamentales y la opinión pública, que en años recientes se ha convertido en un actor internacional de peso al involucrarse en el acontecer mundial, razón por la cual se busca su aprobación.

A parir de la influencia que puede lograr la imagen en dichos actores, los Estados, como se puntualiza en el esquema número 4, tienen la intención de mejorar su desarrollo externo e interno, al buscar simpatía, que a su vez contribuya al reforzamiento de relaciones con el exterior, apelando al establecimiento de alianzas y al incremento de sus relaciones comerciales. De esta manera no sólo interactúan con la comunidad internacional, sino que también desarrollan su economía nacional.

Esquema 4: Aspiraciones derivadas de la obtención de una imagen nacional positiva



Elaboración propia a partir de Jan Melsen, *The new public diplomacy. Soft power in International Relations*.

Por otra parte, la promoción nacional también adquiere gran relevancia en el contexto de un mundo globalizado, debido a que este ha tendido a homogeneizar muchos países, de manera que para las naciones se vuelve necesario diferenciarse. Por este motivo, la diplomacia pública mediante la propaganda, el *nation-branding* (marca-país) y la diplomacia cultural, exalta la identidad. Uno de los medios más eficaces para este objetivo es hacer uso del arte, ya que:

En la creación artística de los distintos pueblos se reflejan las particularidades de su desarrollo histórico, de su vida social, sus costumbres, así como el medio geográfico, la naturaleza que lo rodea [...] El artista describe el medio geográfico no simplemente como realidad objetiva; no reproduce la naturaleza en general, sino lo que es cercano y entrañable al pueblo.¹⁴⁷

En este sentido, para fines de diplomacia pública, se vuelve evidente la relación entre discurso e identidad que sugiere Hanna Arendt, ya que en un mundo con multiplicidad de actores, es necesario distinguirse y “darse a conocer por el otro, salir de nuestra mismidad, trascender y ser en el mundo para los otros, en otras

¹⁴⁷ Eyedelkis Medina García, et al. *La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio*, Universidad de Guantánamo, consultado en mayo 2016, <http://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.pdf>

palabras, existir.”¹⁴⁸ De esta manera se adquiere un lugar en el mundo a partir de lo que se quiere recordar y que nos diferencia, pudiendo empoderar al Estado, cuya voz incrementa la conversación global, aumentando así su presencia y liderazgo.

En suma, puede decirse que dentro del escenario internacional caótico, la coexistencia es la base para el mantenimiento de relaciones estables, pero para poder lograrlo, se requiere de la aproximación a otros sujetos internacionales. Para conocerlos, la hermenéutica es una opción excelente, ya que permite analizar su discurso cautelosamente elaborado a través de los símbolos e imágenes que lo sostienen, alcanzando a ver aquello que se oculta, pero que explica su posición en el mundo, su postura ideológica-política y por lo tanto su actuar y su forma de relacionarse con otros actores internacionales.

3.2 Interpretación hermenéutica de *Ronda de noche*

En su época, Rembrandt fue conocido como genio. Además de poseer y desarrollar su talento, sabía cómo debía representar las cosas y sentía gran afición por la innovación. Todo ello le permitió lograr cosas hasta entonces nunca antes vistas o logradas con tanta perfección, tal como se puede observar en *La compañía militar del capitán Francis Banningck Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh*, mejor conocida como *Ronda de noche*.

Esta pieza muestra sobre todo, su habilidad para hacer una narración en un sólo cuadro, pero no una historia cualquiera, sino una de dimensiones épicas. Mediante la teatralidad que le caracterizaba, realizó una composición con dramatismo y movimiento, que aunado a su empleo del claroscuro, desarrolló un ambiente tenso que invita a la curiosidad sobre la escena representada, generando así una oda a la milicia.

¹⁴⁸ Rosa Ma. Lince Campillo, *La hermenéutica indispensable para la acción dialógico política*, en Rosa Ma. Lince Campillo y Julio Amador Bech, *Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias humanas*, Tomo I, UNAM, México, 2013, p. 73.

En consecuencia, el efecto de la pintura fue tal, que fue considerada como una obra maestra, incluso “tuvo la reputación de ser *una de las maravillas del mundo*,”¹⁴⁹ según los registros de E. Fromentin (crítico de arte) en su texto *Les maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande*, donde narra su visita a la región en 1875.

Sin embargo, hay algo más en la pintura que causa fascinación. Probablemente se debe a los elementos que parecen indicar libertad, valentía y orgullo. Según Jonathan Jones ello se ve reflejado en el conjunto de personajes que aparecen en la obra, quienes “son heroicos por ser tan vulnerables, defectuosos y excéntricos.”¹⁵⁰ Todos ellos son quienes hacían posible su sueño de sublevación, pero no por ello se les dejó de representar como hombres comunes con su propia identidad y rol en la sociedad, para idealizarlos como héroes invencibles, sino al contrario, se destacó el papel del ciudadano que a pesar de su escasa experiencia bélica, tuvo que convertirse en soldado, así como también el coraje que requirieron para hacer frente a uno de los ejércitos más fuertes de su tiempo, para mantener su ideología y forma de vida.

Pero al mismo tiempo la pintura no termina de esclarecer muchas cosas, y aun así resulta altamente convincente. Al final de cuentas, parece reducirse todo a su disfraz de espontaneidad en donde al parecer la repentina orden del capitán moviliza a su tropa en un apuro, lo que evitaría ciertas poses o elementos significantes. No obstante, si se mira de cerca, cuenta con una serie de referencias y símbolos concienzudamente plasmados, que piden ser leídos para complementar y terminar de contar la historia que se desenvuelve ante nuestros ojos.

3.2.1 Metodología de análisis

Como lo demuestra el nombre de la obra, es una compañía militar que ya sea que se encuentre en una ronda nocturna de la guardia civil o no, aun así debe estar

¹⁴⁹ J. Bruyn, B. Haak, et al, *A corpus of Rembrandt paintings: 1635-1642*, Volumen III, Martinus Nijhoff Publishers, Holanda, 1989, p. 449.

¹⁵⁰ Jonathan Jones, *Time to revisit Rembrandt's The Night Watch, a glowing symbol of democracy*, The Guardian, Reino Unido, publicado el 6 de mayo de 2013, consultado en abril del 2017, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/may/06/rembrandt-the-night-watch-netherlands-rijksmuseum>

atenta a la situación y a cada detalle. Por ende, puede apreciarse como jugó Rembrandt con esta idea, mediante los personajes y la técnica de claroscuro, de manera que el espectador asumiera el papel de mosquetero, una vez que se intrigara por algunos personajes y objetos que desafían su percepción, al no encajar del todo en la escena.

El público comenzaría a indagar cosas como: ¿qué hace una niña entre los mosqueteros?, ¿por qué es pequeña, pero su rostro maduro?, ¿quién es? A partir de entonces, el espectador prestará mayor atención a los demás elementos del cuadro, que si bien están ocultos, Rembrandt ingenió la forma en que puedan ser encontrados, dándole la oportunidad al espectador de percatarse de cada fragmento del cuadro, por pequeño o insignificante que pareciera.

Ciertamente, el artista cobró según la importancia y presencia de cada mosquetero en el cuadro, por ello los personajes más importantes se encuentran en primer plano, seguidos en importancia y jerarquía por los demás soldados en los demás planos. Debido a ello, los primeros sujetos cuentan con mayor luz, ya que están más cerca del espectador. Sin embargo es necesario recordar que Rembrandt no siempre seguía la lógica de la luz física.

Rembrandt, por el contrario, ilumina sus escenas de manera selectiva. En otras palabras, construye sus espacios a partir de la ausencia de luz, distribuyendo las masas lumínicas en determinados puntos. La teatralidad de Rembrandt radica justamente en esta forma de manipular la eliminación ya que no siempre se trata de condiciones lumínicas físicamente posibles. Es cierto que toda pintura compensa y que todos los artistas manipulan la realidad pero en este caso Rembrandt más que buscar un efecto creíble y cotidiano convierte a la luz en un elemento que significa [...] ¹⁵¹

Por este motivo, a pesar de que algunas figuras se encuentren en el mismo plano, unas son más vistosas que las demás. Justamente este factor fue el que llevó la creatividad e ingenio de Rembrandt a un nivel superior, cuando empleó las luces y

¹⁵¹ Katia Olalde Rico. *La concepción de la luz en la pintura de Rembrandt*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 2004, p.124.

las sombras, no sólo para que el espectador diera mayor relevancia a ciertas figuras, sino que también desplazara sus ojos por la totalidad del cuadro, siguiendo un orden premeditado, partiendo de la figura más iluminada a la que le sigue en luminosidad.

Así, a partir de la composición, los planos y la intensidad de luz, Rembrandt nos indica donde comenzar a observar y hacia dónde dirigir la mirada, partiendo de las figuras centrales, hasta llegar a lugares donde se encuentran ocultos varios detalles. Por esta razón, la obra se analizará considerando las indicaciones, que curiosamente siguen un orden espiral en el sentido de las agujas del reloj. Además, se implementarán las recomendaciones de Panofsky para hacer una correcta interpretación iconográfica y hermenéutica, tomando en cuenta al artista y su contexto.

3.2.2 Elementos a considerar antes de comenzar a analizar la pintura

Aproximadamente en 1630 la milicia estaba en búsqueda de un nuevo punto de reunión. En esa misma década Rembrandt pintó *La concordia del país*, cuadro del que se habló en el capítulo 1, el cual presenta gran contenido nacionalista. Posiblemente ello llamó la atención de los mosqueteros, que solicitaron su trabajo una vez que establecieron su nueva ubicación el denominado Gran salón Kloveniersdoelen.

Su nuevo cuartel general requería ser decorado, por lo que se mandaron hacer retratos de grupo de las seis secciones que formaban la milicia. Todos estos cuadros serían vistos en gran cantidad de ocasiones tanto por civiles como por aristócratas, pues el salón, como la sala más espaciosa de la ciudad, era alquilado para todo tipo de eventos.

Por este motivo, Rembrandt trató de hacer algo diferente a los demás retratistas. Siguió sus instintos y en lugar de hacer una escena estática que sólo contuviera a los personajes principales, decidió volverla un acontecimiento épico y dinámico, que además de mostrar a la milicia, elogiara su trabajo. Por esta razón, retoma muchos elementos de *La concordia del país*, para denotar la importancia de sus servicios a la patria.

Se estima que Rembrandt cobró 100 florines aproximadamente a cada uno de los hombres retratados, aunque ello varió según la trascendencia que tuvieron en la pintura. Finalmente obtuvo de todos ellos 1600 florines en total. No obstante, contrario a lo que se ha comentado por siglos, no hay indicios de que sus clientes estuvieran disconformes en cómo se les representó.

Samuel van Hoogstraten (uno de los estudiantes de Rembrandt) escribió al respecto en su libro *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* de 1672, que desde su perspectiva, esta pieza tuvo un carácter revolucionario, si se le compara con otros retratos de guardias civiles, pues:

Rembrandt has observed this rule very well in his piece for the militia hall in Amsterdam, although many feel too well, making more work of the large picture of his choice than the particular portions he was commissioned to execute. Nevertheless, the same work, no matter how much it deserves criticism, will outlast all its competitors, in my opinion, being so painterly in thought, so dashing in arrangement, and so powerful, that in the opinion of some, all the other pieces in the hall stand beside it like playing cards.¹⁵²

Con base en esto, puede considerarse exageradas las grandes críticas que se lanzaron sobre el cuadro, pues otro ejemplo de aprobación lo constituye uno de los personajes principales de la pintura, Frans Banning Cocq, quien tenía dos copias, una en acuarela y una réplica que pidió a Guerrit Lundens.

Ciertamente hubo comentarios por parte de algunos miembros de la milicia, especialmente porque consideraban que su imagen no estaba lo suficientemente expuesta, pero en realidad no trascendieron. De hecho, puede decirse que el rechazo social de la pintura, no es sino uno más de los grandes mitos que se han hecho alrededor de la figura de Rembrandt para comercializarla, tal como ocurrió en 1967, cuando la *Royal Dutch Airline* presentó *Ronda de noche* en sus panfletos publicitarios, en los que invitaba a la gente a viajar a Ámsterdam bajo el encabezado: “Vea *Ronda de noche*, el espectacular “fracaso” de Rembrandt que le

¹⁵² Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, en *Art Humanities Primary Source Reading 29*, Trad. Benjamin Binstock, Columbia College, consultado en febrero de 2017, https://arthum.college.columbia.edu/sites/default/files/PDFs/arthum_rembbrandt_reader.pdf

hizo ser abucheado... llevándolo por el camino de la bancarrota”¹⁵³ De manera que este tipo de estrategias promocionales sirvieron para alimentar los rumores.

Por otra parte, la dimensión de esta pintura ha de ser destacada por dos motivos. El primero parte de que es una pieza de gran dimensión si se le compara con los cuadros típicos de la época de oro holandesa y las obras del mismo Rembrandt.¹⁵⁴ En segundo lugar, las dimensiones actuales de la obra son 359 x 438 cm, sin embargo esto no siempre fue así. En 1715 la pintura fue recortada por sus cuatro lados, especialmente en tres de sus extremos: su costado izquierdo (desapareciendo con ello dos personajes secundarios), su costado derecho y una franja de la parte superior. El motivo de esta acción se debió a un cambio en su localización. La obra abandonó el Gran Salón para ser ubicada en el Ayuntamiento de Ámsterdam, donde fue colocada en un espacio limitado entre dos puertas, y debido a su tamaño tuvo que mutilarse. No obstante es posible saber cómo lucía originalmente debido a la réplica atribuida a Guerit Lundens, que se encuentra en la National Gallery de Londres.

Desafortunadamente, esta copia se aleja de la obra verdadera en varios sentidos. La réplica no retomó la misma tonalidad ni enfatizó los efectos claroscuros de Rembrandt, por lo que en años posteriores, no ha hecho más que permitir el desarrollo de una serie de interrogantes respecto al momento del día en que fue ubicada la pintura e inclusive el tema mismo de la pieza.

Debido a la antigüedad del cuadro, éste se ha oscurecido bastante con los años, razón por la que a finales del siglo XVIII se le renombró *Ronda de noche*, a pesar de que su primer título *La compañía militar del capitán Francis Banningck Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh*, no hacía alusión alguna a una ronda de la milicia o al momento del día.

¹⁵³ Pierre Beaudry. *Rembrandt's the night watch and the paradox of creativity*, p. 17, publicado el 9 de septiembre 2010, consultado en abril de 2017, http://amatterofmind.org/Pierres_PDFs/EUROPEAN_ART/BOOK_II/4_REMBRANT%27S_NIGHT_WATCH.pdf

¹⁵⁴ No obstante para el momento en que fue encargada comenzaba a hacerse popular la costumbre de mandar hacer grandes retirados colectivos de la guardia civil.

El debate de esta cuestión tiene su origen a mediados del siglo cuando Jan Van Dijk, quien restauraba el cuadro, “describía la iluminación en la imagen como «*fuerte luz solar*».”¹⁵⁵ Sin embargo, hubo un argumento muy diferente por parte del pintor Brabante Quirinus van Amelsfoort, como una posible reacción al comentario de van Dijk, quién aseguraba “que lo que vimos aquí no era la luz del sol, sino una *luz misteriosa*, apta para un asunto religioso, pero no para un grupo de milicianos.”¹⁵⁶ Sea como fuere, en 1875 seguía siendo un misterio de percepción, al que E. Fromentin denominó “la controversia más grande de todas,”¹⁵⁷ y que aún sigue vigente.

3.2.3 Ronda de Noche, más que un retrato de grupo

Este retrato de grupo se centró en los Kloveniers (también conocidos como Arquebusiers), quienes fungían como milicianos en la guardia ciudadana, motivo por el cual parecen salir de lo que puede considerarse una entrada monumental como las puertas de la ciudad o un arco del triunfo.

La puesta en escena se desarrolla justo en el momento exacto en el que el capitán parece estar dando una orden a sus subordinados, poniéndolos en marcha. Estos le observan y reaccionan de inmediato tomando sus armas y comenzando a acercarse, generando así gran movimiento y disturbio, que a su vez se armoniza bajo la orden de mando que les saca de su pasividad para comenzar a organizarlos. En este sentido, puede considerarse a *Ronda de noche* como una pieza centrada en la acción, pues a partir del acto del capitán dan inicio una serie acontecimientos.

La acción en este sentido es de suma importancia, pues tal como mencionaba Hanna Arendt, representa la posibilidad de hacer lo improbable como ganar al famoso ejército español, todo ello con la finalidad de asegurar la vida y la libertad. Por lo que para esta misión, se requirió de coacción y valentía, necesarios para ampliar el espacio político y en este caso, establecer su propia soberanía.

¹⁵⁵ J. Bruyn, B. Haak, et al, Op Cit., p. 453.

¹⁵⁶ Ídem.

¹⁵⁷ Ídem.

Además, la acción posibilitada por el estar entre otras naciones, ofrece la opción de comenzar algo nuevo, como lo es la forma de gobierno peculiar que adoptaron las Provincias, al dejar atrás el gobierno único de aristócratas y representantes del clero, para integrar a una nueva elite burguesa de comerciantes, democratizando más el ejercicio de gobierno. Así, se puede hablar de una nueva entidad en el escenario internacional, que se manifiesta tanto en acción como discursivamente por medio de una pintura.

Parecería que Rembrandt representa el momento en que se está apunto de emprender una lucha, sin embargo, el artista conduce al espectador más allá de esta fachada, mediante la reflexión, al toparnos con elementos que aparentemente no coinciden en el espacio pictórico que se ve a simple vista. Los ejemplos más notorios son la niña, quien evidentemente no tiene cabida entre la compañía militar y la ropa de los milicianos, que es muy elegante para combatir.

Esta situación ha propiciado que se relacione dicha escena con la visita de María di Medici (madre del rey Luis XIII de Francia) quien llegó a Ámsterdam en 1638. Esta relación se debe a que en 1639, Joannes Wtenbogaert se puso en contacto con Rembrandt, posiblemente con la intención de conmemorar la participación que tuvo la milicia en esa ocasión, acompañándola y custodiándola.

Según Schimidt-Degener “Estos son los últimos momentos ocupados antes de la llegada de algún personaje importante”, lo cual da sentido a que la guardia civil prepare una recepción ante una entrada destacada y los mosqueteros estén vestidos con gran elegancia, montando así un desfile, el cual a su vez explica la presencia de las niñas y la ropa antigua que portan algunos mosqueteros.

No obstante, la reina madre venía en un estado de exilio, motivo que la excluye de cualquier derecho a honores. Sin embargo, debido a las discrepancias entre republicanos (comerciantes a favor de la autonómica de cada provincia) y oligarcas (centralistas) en las Provincias Unidas, la guardia cívica de Ámsterdam, compuesta en gran número por comerciantes, decidió recibirla como un gran acontecimiento para mostrar su autonomía como ciudad.

Por lo tanto, *Ronda de Noche* no tiene como prioridad hablar de la visita de la reina madre francesa, más sí se basa en ésta para destacar la idea subyacente, es decir, el papel que jugó la milicia como protectora de la República de las Provincias Unidas, además de hacer una demostración de poder, al recordar un hecho que demuestra su autonomía y afiliación política, sin alejarse de su objetivo en común: la causa independentista.

3.2.4 Interpretación de personajes símbolos y alegorías

- **Capitán Frans Banning Cocq**

El capitán se encuentra adelante, a plena luz. Se reconoce su rango a partir de su ubicación en el cuadro, el bastón que lleva y el gesto de mando que parece estar haciendo, al levantar la mano y tener la boca abierta, aparentando que dice, o mejor dicho ordena algo a los demás soldados.

Él porta un elegante traje negro (que rompe con la idea generalizada de que los colores oscuros van al fondo y los claros adelante con la intención de dar profundidad) con encaje blanco en puños y cuello, además de una faja color rojo (que ayuda a delimitar la figura del capitán y el fondo), que bien podrían referirse a su situación económica y afiliación religiosa calvinista. No obstante la costumbre de los capitanes era portar una faja color azul. En este sentido, la selección de colores negro y rojo remite a algo más.

Estos colores forman parte del escudo de armas de Ámsterdam, por lo cual, al distanciarse de los colores tradicionales, Rembrandt hace destacar el cuadro, que se colocaría en una sala llena de retratos grupales de milicianos. De esta manera, termina por distinguir su trabajo y enaltecer al capitán Cocq, haciéndolo encarnar a la ciudad misma.

- **Teniente Willem van Ruytenburch**

Willem van Ruytenburch era el teniente, que puede identificarse por su ubicación a lado del capitán y el partizan con hoja dorada y franjas azules que lleva consigo. Al igual que Cocq, su vestimenta es bastante elegante, pero en su caso destaca aún más. Probablemente al tratarse de un retrato, Willem trató que se distinguiera su

posición como lord de las regiones de Vlaardingen y Vlaardingerambacht, Babberspolder, Nieuwenhoorn, Nieuwe Goote, Oud- en Nieuw-Kraeyertspolder y Brielse Nieuweland. Por eso sus ropajes se ven bastante caros, llenos de bordados y accesorios. No obstante, por más fina que sea su vestimenta, posee un brillo muy interesante.

Su traje con impresión de ser de cuero, es color amarillo, dorado y azul, los colores de los kloveniers, pero igualmente del escudo de armas de la República de las Provincias Unidas¹⁵⁸, entidad a la que puede saberse que representa, ya que la sombra de la mano del capitán Cocq nos conduce al bordado del icónico león heráldico rampante (la posición más agresiva del animal: apoyándose en las patas traseras, mientras eleva las delanteras y mantiene la cabeza de perfil) bordado en el abrigo del teniente.

Históricamente se ha considerado al león como un “símbolo de poderío y de soberanía.”¹⁵⁹ En consecuencia, puede leerse como un símbolo guerrero, que al ser portado por miembros de la guardia civil, denota la fiereza con la que defienden la ciudad del dominio español, lo cual es representado como una causa justa, pues el león, al ser identificado igualmente con la luz debido a la “melena que rodea el cuello de los machos conduce de alguna manera a una identificación con lo solar.”¹⁶⁰ De manera que puede entenderse este inusual brillo emanado del teniente en los dos niveles en los que opera: individual con fines de retrato, conduciendo a nociones de justicia y fuerza que emana de los grandes señores, pero también consagrando el carácter soberano de las Provincias y el espíritu fiero con el que defenderán su territorio.



Detalle de *Ronda de Noche*: león bordado

¹⁵⁸ Su escudo fue elaborado por Guillermo I, quien combinó los símbolos heráldicos de la dinastía Nassau, con el escudo de la República, dando por resultado un león rampante amarillo, sosteniendo siete flechas (una por cada provincia), sobre un fondo azul con piezas amarillas. Hoy en día, ese escudo constituye la parte central de uno más complejo, perteneciente a la actual familia real de Holanda.

¹⁵⁹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, España, 1986, p. 637

¹⁶⁰ Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel, *Diccionario de símbolos*, Diana, España, 2005, p.191

- **La niña iluminada**

Por su parte, la niña a la izquierda del capitán Cocq es una imagen enigmática, pues llama la atención por la rareza de los objetos que porta, además de que tiene una iluminación peculiar. Si bien posee los mismos colores que el teniente, su intensidad lumínica es moderada en comparación.

La forma en que Rembrandt trabajó la figura del teniente se distancia por completo de lo que se hizo con la niña. El teniente Willem muestra una mayor acentuación y cuidado a los detalles (lo que generalmente se hace con una pintura que se verá de cerca), así como también mayor contraste entre la luz y oscuridad, brillo y vivacidad de color. Por el contrario, la niña se elaboró con un tratamiento pensado para verse a la distancia, es decir que las pinceladas se mezclan para hacer una ilusión óptica, motivo por el cual no delinea la figura mediante contrastes, haciendo que la variedad de colores y tonalidades se fundan. Así genero el aspecto de algo inmaterial o espiritual, justamente el efecto que Rembrandt usaba con frecuencia en escenas bíblicas. Esta percepción sobrenatural de la niña conduce a la creencia de que personifica al espíritu de la compañía, pues en ella hay varios elementos que les apuntan:

- Los colores amarillo o dorado y azul, los cuales eran representativos de la milicia.
- Una pequeña bolsa, la cual es asociada a la prosperidad de sus miembros, que como comerciantes, crecía cada vez más gracias al éxito de la VOC y a que residían en Ámsterdam, uno de los mejores puertos más importantes para la empresa.
- Un gallo, a quien muchos historiadores del arte identifican como la misma guardia nacional, ya que las “garras” (como ellos les denominan) en las patas del gallo son una de las partes mejor delineadas del animal y más vistosas, al estar amarradas al cinturón de la niña. Dicha analogía se debe a un juego de palabras entre *kloveniers* y *klaauw* (garra), motivo por el cual llegaron a colocarla sobre un fondo azul en sus cornucopias y trajes de armas ceremoniales.

Pero más allá de los colores, el gallo se liga a la milicia por el trabajo que tiene como defensora de la ciudad. Universalmente se ha considerado a este animal como “un símbolo solar, porque su canto anuncia la salida del sol,”¹⁶¹ de manera que se le asocia con la luz naciente (seguramente de ahí su relación con el color dorado tradicional de la compañía). Empero, también es un símbolo de vigilancia, pues cuando observa al horizonte, puede prevenir de enemigos circundantes, hecho que le coloca como un protector y un guardián de la vida.

Sin embargo, cuando se identifica el parecido entre la niña y Saskia, la esposa de Rembrandt, al gallo se le puede atribuir un significado más, debido a su relación con el amanecer y el nuevo día. Para los helenos, el gallo podía sacrificarse a Asclepios, hijo de Apolo y dios de la medicina, debido a su relación con el sol y la vida:

Sócrates le recuerda a Critón, antes de morir, que sacrifique un gallo a Asclepios (Esculapio). Sin duda hay que ver ahí un papel de psicopompo atribuido al gallo; va a anunciar el otro mundo y a conducir hasta allí al alma del difunto; ésta abre los ojos a una nueva luz, lo que equivale a un nuevo nacimiento. [...] Al ser también Asclepios un héroe sanador antes de convertirse en un dios, el gallo tiene fama de curar las enfermedades.¹⁶²

Todo ello puede hablarnos sobre la forma que encontró Rembrandt para hacer su trabajo, colocando iconos representativos de la guardia civil, pero al mismo tiempo desahogar su preocupación ante la situación de su esposa, que se encontraba enferma mientras realizaba dicha obra, y que murió tiempo antes de que esta fuera entregada.



Izquierda: Detalle de *Ronda de Noche* (1642)
Derecha: Sección superior de *Saskia con una flor roja* (1641)

No es de extrañar que Rembrandt colocara referencias personales en un encargo, pues como se mencionó el capítulo 2, cuando le encomendaron una pintura sobre el sacrificio de Abraham y acababa de perder a su primer hijo, la obra abordaba el

¹⁶¹ Jean Chevalier, Op. Cit., p. 520.

¹⁶² *Ibídem*, p. 521.

tema desde una postura poco convencional, basada en su interpretación personal, alterada por una profunda tristeza. Ciertamente, el gallo bien pudo haber estado vivo para representar a la milicia, sin embargo lo colocó muerto, como si fuese un rito funerario ofrecido a Saskia, llenándola de luz, representando el “nuevo nacimiento”, que la mantendría viva por siempre en el lienzo.

- **Guardias civiles**

La guardia civil como elemento central de *Ronda de noche*, impulsó a Rembrandt a buscar mayor información sobre la milicia para hacer un retrato verosímil. Para ello se valió del manual de moda: *Wapenhandelinghe* (Ejercicio de armas)¹⁶³, que contenía los grabados de Jacob Gheyn II, el cual enseñaba las poses recomendadas a seguir para usar correctamente el mosquete.

Como resultado de su investigación, Rembrandt colocó en su obra los tres movimientos más significativos del manual, en orden lógico de izquierda a derecha. Dicho procedimiento puede observarse en los tres hombres que se encuentran en segundo plano, detrás del capitán Cocq y el teniente Willem.

En el primer paso, puede observarse a un hombre con vestimenta roja, la cual atiende a estándares de moda del siglo XVI. Su cuerpo se encuentra simulando la misma pose que en el manual, sólo que para los intereses de la pintura, el sujeto es colocado de frente al espectador para poder ser identificado correctamente.

Enseguida, se aprecia a un hombre detrás del capitán mientras dispara su arma hacia adelante. Su ropa igualmente corresponde a una época antigua, cuyo elemento más destacado es el casco, rodeado de hojas de roble, lo cual según van Mander “significaba antiguamente la protección de los ciudadanos y en un sentido más general, las hojas de roble podían representar la virtud y la fuerza,”¹⁶⁴ en este

¹⁶³ Publicada en 1607 por el Mauricio de Orange, es considerada como uno de los mayores ejemplos de la revolución militar de la época moderna, pues registró los avances e ideas principales de Juan de Nassau, quién dentro de sus reformas militares introdujo el taladro, desarrolló nuevas tácticas de infantería y formas de desplegar el fuego, además de contener instrucciones para el entrenamiento de soldados. Por esa razón, su trascendencia fue tal, que se tradujo a casi todos los idiomas europeos y se le conoció como un manual indispensable, motivo por el que la mayoría de las obras ilustradas sobre las guerras o ejércitos del siglo XVII retomaron al menos uno de los grabados que realizó De Gheyn II para esta obra.

¹⁶⁴ J. Bruyn, B. Haak, et al, Op Cit., p. 460.

caso de los mosqueteros. Se considera que con estos elementos antiguos, Rembrandt trataba de hacer un homenaje a los orígenes de la milicia.

Finalmente, en el último paso a seguir es presentado mediante un hombre con casco antiguo, quien sopla los residuos de la pólvora, una vez que el arma fue disparada. Aparentemente el sujeto se encuentra un poco oculto, pero en realidad, Rembrandt eliminó un pedazo del brazo del teniente Willem (imposible de ver a simple vista) para que el arma y por lo tanto la acción ejecutada pudiera ser identificada sin dificultad.

Debido a su vestimenta, los tres ejemplos mencionados que se muestran a continuación, pueden traducirse como un homenaje a los orígenes de la antigua guardia cívica, que remonta su existencia a los inicios de la lucha por la independencia. Además, por medio de las poses del manual, se exalta la importancia de ciudadano que se une a la causa, justo como lo describe el poema de Jan Janz Starter de 1623, *Als't Land gevaer lijd, is elck Burger een Soldaat*¹⁶⁵ (cuando el país está en peligro, cada ciudadano es un soldado).



Uso de armas, posición 1: Carga de mosquete
Imágenes obtenidas de Maaïke Dirxx, *Inside Rembrandt's Night Watch: illusion, meaning and the painting as chronic patient*

¹⁶⁵ J. Bruyn, B. Haak, et al, Op Cit., p. 466.



Uso de armas, posición 2: Disparo
 Imágenes obtenidas de Maaïke Dirkx, *Inside Rembrandt's Night Watch: illusion, meaning and the painting as chronic patient*



Uso de armas, posición 3: Soplo de pólvora residual
 Imágenes obtenidas de Maaïke Dirkx, *Inside Rembrandt's Night Watch: illusion, meaning and the painting as chronic patient*

Mediante estos soldados considero que Rembrandt no sólo creó una dimensión verosímil para su trabajo, sino que también introdujo imágenes familiares, que constituían una fuente de seguridad para los hombres holandeses, pues el famoso título *Wapenhandelinghe*, además de registrar los avances militares de la casa holandesa de Nassau, fungió como un soporte de confianza para los civiles

neerlandeses que se enfrentaban a un ejército profesional, pues tal como mencionaría posteriormente el coronel Jan Willem Wijn:

L'élégance et la beauté revêtaient aussi une dimension de propagande et de renforcement du moral. Les planches de De Gheyn auraient joué ce rôle de persuader les Néerlandais qu'ils pouvaient soutenir la comparaison en matière militaire avec les Espagnols.¹⁶⁶

Podría decirse que estas imágenes constituyeron el éxito miliciano, ya que enseñaron a los hombres comunes a defenderse en la guerra y por ende, les dieron el valor necesario para integrarse a una lucha de magnas dimensiones, a pesar de que el ejército de las provincias no era permanente, sino que estaba compuesto por civiles que se unieron a la causa ante la emergencia política.

- **Alférez Jan Visscher Cornelisen**

Jan Visscher Cornelisen es el alférez que porta elegantemente la bandera de los *klovers*, alzándola con un brazo mientras coloca el otro en su cadera y observa con aparente orgullo su símbolo militar. De esta mera, Rembrandt parece elogiarle, colocándolo como alguien seguro de los ideales por los que lucha.

Esta visión no era nueva, la revuelta holandesa por la independencia había enaltecido a los *shutter* (ciudadanos milicianos), considerados héroes que protegían y liberaban a la ciudad, tanto del despotismo extranjero como el local. No obstante, la aclamación que hace Rembrandt a los guardias civiles impulsó la idea. Tal como se muestra en el siguiente verso del artista Jan Vos, quien poco después de la muerte de Visscher, escribió estas líneas a pesar de que no lo conocía, inspirado en el retrato de Rembrandt:

So we see Visscher, who held the banner high:
But when the fury struck the city on the IJ
Sadly he laid down his flag and life alike.

¹⁶⁶ Bruno Colson, *Le Wapenhandelinghe (maniements d'armes) de Jacob de Gheyn (1607-1608)*, Revista Stratégique, Institut de Stratégie Comparée, Número 99, 2010, p. 28, consultado en abril de 2017, <http://www.cairn.info/revue-strategique-2010-1-page-13.htm>

Thus the young man proved he was of Bikker's blood:

That Bikker who left his State for the people's good

A free soul cannot live but in a free place¹⁶⁷

Este fragmento apoya el argumento de que para sus contemporáneos, los guardias cívicos poseían tal prominencia, que “cuando se les congregaba en masa ante las puertas de la ciudad para recibir un príncipe extranjero o incluso para servir de escolta ceremonial al estatúder, las multitudes se galopaban en las calles¹⁶⁸” con la intención de ver a aquellos que hacían posible la realidad de la libertad. Fue así como los soldados de la guardia civil, a pesar de ser como cualquier otro ciudadano de las Provincias, se convirtieron en héroes, debido al compromiso y entusiasmo que demostraban por su patria.

- **Otros miembros de la empresa**

Rembrandt colocó una placa adornada con una corona de laurel en la parte superior derecha del cuadro. Ahí anotó los nombres de todos los miembros de la compañía militar que aparecen representados en el retrato grupal. No obstante, además de hacer un registro de los participantes del retrato, los corona con grandes honores.

El laurel, desde los tiempos de los griegos se ha establecido como “el emblema de la gloria, tanto de los ejércitos como del espíritu.”¹⁶⁹ De manera que ofrece a los mosqueteros ahí representados, un gran reconocimiento. No obstante, éste no proviene únicamente de los símbolos, sino también de la forma en que los retrató, permitiéndoles mantener su identidad propia. A pesar de integrar un grupo con características en conjunto, supo cómo distinguir a cada hombre y aun así seguir percibiéndolo como parte de esta compañía en específico.

Para explicar la relevancia de que Rembrandt haya logrado representar un espíritu colectivo e individual al mismo tiempo, en la tabla 7 se identifica a los personajes y

¹⁶⁷ S. A. C. Dudok van Heel, *Frans Banninck Cocq's Troop in Rembrandt's "Night Watch": The Identification of the Guardsmen*, Rijksmuseum Amsterdam, The Rijksmuseum Bulletin, Volumen 57, Número 1, 2009, p. 13, consultado en abril de 2017, <http://www.jstor.org/stable/40383630>

¹⁶⁸ Simon Schama, Op. Cit, p. 537.

¹⁶⁹ Jean Chevalier, Op. Cit., p. 630.

se ofrece información sobre su afiliación religiosa y su profesión, con la intención de dar una idea general sobre el perfil de la milicia.

Tabla 7: Guardias civiles representados en <i>Ronda de noche</i>		
Nombre	Religión	Profesión
Frans Banning Cocq	Reformada	Abogado
Willem van Ruytenburch	Reformada	Abogado
Jan Visscher Cornelisen	Reformada	Comerciante
Rombout Kemp	Diácono reformado	Comerciante de telas
Regnier Engelen	Reformada	Comerciante de telas
Barent Harmansen	Católica	Tendero
Jan Adriaensen Keijser	Reformada	Viñero, agricultor, corredor de vino, comerciante
Elbert Willemsen	Reformada	Comerciante
Jan Clasen Leijdeckers	Reformada	Comerciante y tendero
Jan Ockersen	Reformada	Comerciante de telas
Jan Pietersen Bronchorst	Reformada	Comerciante de telas y tejedor
Harman Jacobsen Wormskerck	Diácono reformado	Comerciante de telas y decano de fabricantes de ropa
Jacob Dircksen De Roy	Católica	Comerciante de telas
Jan Van Der Heede	Remostrante	Comerciante en tiendas de comestibles
Walich Schellingwou	Reformada	Comerciante de vino
Jan Brugman	Reformada	Comerciante de telas
Claes Van Cruijsbergen	Reformada	Comerciante y tendero
Paulus Schoonhoven	Reformada	Corredor comercial

Elaboración propia con información de S. A. C. Dudok van Heel, *Frans Banninck Cocq's Troop in Rembrandt's "Night Watch": The Identification of the Guardsmen*, Rijksmuseum Amsterdam

Con base en esta información, se hace notorio que la mayoría de los mosqueteros pertenecen a la iglesia reformada. Lo que refleja el éxito de las políticas a favor de la libertad y la promoción de la tolerancia religiosa, para crear un ambiente seguro para aquellos que huían del yugo de la contrarreforma.

La relación demuestra que casi todos los mosqueteros representados vivían de las profesiones que trajo consigo el éxito mercantilista. Además, se sabe que en años posteriores algunos de esos integrantes se volvieron comisionados del gobierno, burgomaestres o regentes de algunas regiones, demostrando así el poder que adquirirían los comerciantes republicanos dentro del gobierno, que ya no incluía únicamente a los oligarcas de la casa de Orange.

Este hecho, sumado a la capacidad del artista para dar identidad a cada miliciano, pero al mismo tiempo hacerlo parte de la compañía militar, da como resultado la noción de pluralidad y democracia que permitieron los cambios políticos e ideológicos que se gestaron en esta nación. En este sentido se puede observar en una apología a la democracia, entendida bajo una perspectiva Arendtiana, donde se busca el beneficio común, sin atentar contra la individualidad, ya que el ideal independista es más fuerte que las divergencias, ya sean religiosas o políticas (refiriéndose al enfrentamiento político entre republicanos y oligarcas).

- **El perro**

Este animal junto con el tambor, constituyen imágenes que equilibran el cuadro y permiten terminar el recorrido visual por la pintura, al hacer que se preste atención a la parte inferior derecha. No obstante, a pesar de que la presencia del can puede entenderse con motivo del desfile que acontecía en las calles de Ámsterdam, también puede leerse como una referencia a las características de un *shutter*.

Durante finales de la Edad Media se le concedieron a los perros las atribuciones de “colaboración, vigilancia, fidelidad y protección,”¹⁷⁰ visión que se consolidó en el Renacimiento y desde entonces ha perdurado. Si se sobreponen dichas características con la milicia, nos remiten a los valores indispensables que permitían a la guardia cívica realizar su trabajo correctamente.

¹⁷⁰ Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel, *Diccionario de símbolos*, Diana, España, 2005, p.235.

- **Rembrandt**

Finalmente, hay un personaje más del que se debe hablar: del mismo Rembrandt. Hay una gran cantidad de especialistas en la obra del pintor, que consideran que él mismo decidió esconderse al fondo de la pintura y que puede reconocerse por la iluminación que tiene en el ojo, que da la impresión de ser igual a la que el artista presenta en sus autorretratos, además de que porta una gorra que insinúa ser la del pintor.



Detalle de *Ronda de Noche*:
Rembrandt

Desde su ubicación, puede verlo todo, desde la escena misma que está aconteciendo, hasta el espectador que la observa. De esta manera, Rembrandt ejemplifica lo que George Balandier denominó *teatrocracia*, la cual considera que el mundo es un escenario y el artista consciente de ello, es uno de los pocos que identifican la proximidad entre la realidad, su obra, el poder y el espectador, así como también es consciente sobre cómo debe realizar la representación o que elementos debe incorporar en ella para que responda coherentemente en el contexto en el que se desarrolla. Por este motivo, juega con elementos simbólicos e imaginarios para producir algo de gran trascendencia política, histórica y social.

Dicho argumento puede sostenerse, teniendo en cuenta que Rembrandt conocía muy bien la dinámica social y gracias a ello podía saber cómo el cliente quería y debía ser representado. Además, él tenía toda la intención de hacer algo impactante para destacar entre los demás pintores de la milicia, lo cual logró gracias a una serie de cálculos premeditados para la elaboración tanto de los elementos en el cuadro (colores, símbolos, alegorías) como de su composición, ambos cargados con un discurso profundo y bastante emotivo para su sociedad.

Dicho con otras palabras, *Ronda de noche* encarna todos los aspectos de relevancia en el plano histórico, político y social holandés. En ella se identifican: Ámsterdam, las Provincias Unidas, la compañía militar y a la sociedad vista como un ciudadano

guerrero, y en la cual reside el tema de la pintura, pues sin ellos nada de lo que era la República hubiera sido posible.

Por ello, se hace un homenaje a las antiguas milicias que tuvieron la valentía de comenzar la lucha, así como también se destaca la valentía de los soldados contemporáneos, que a pesar de no tener una formación militar, estaban dispuestos a luchar por su patria, elevándolos así al nivel de auténticos héroes que protegen la ciudad y los ideales de libertad y democracia que no podían encontrarse en ningún otro lugar en Europa.

De ahí que pueda considerarse como un elemento discursivo que en su época ayudó a obtener el reconocimiento de nación soberana. Ciertamente en el siglo XVII no existía una herramienta tan sofisticada como el *soft power*, pero sí había preocupación por la imagen de la nación y como se proyectaba al exterior. Por eso el estatúder Federico Enrique y su secretario Huygens trataron que Rembrandt sacara a la luz el espíritu protestante y lo hiciera visible, porque sabían que así serían vistos. Además de que necesitaban marcar una línea divisoria con España y nada lo hacía mejor que su identidad, la lucha de independencia y los valores que promovían, todos condensados en esa obra mediante la temática de la milicia ciudadana, que hacía fidedigna la causa.

3.3 Ronda de noche como herramienta de *soft power*

Como se abordó en capítulos anteriores, el prestigio de Rembrandt a nivel internacional ha permitido el uso de su imagen y obra para fines políticos. Por ende, no sólo hay que estar pendiente de lo que dice una obra como *Ronda de noche*, sino que también es necesario analizar quién, cómo y para qué hace empleo de ésta, pues al remitirse a un objeto del pasado, recuerda aquello que interesa al Estado, por medio de los héroes, los valores y mitos fundacionales, que dan credibilidad a su discurso.

La icónica pintura de Rembrandt contribuyó en su época a moldear y materializar los ideales de un pueblo que al estar edificando un nuevo Estado, la adoptó como pieza clave de su identidad. Por este motivo, desde que se abrió el Rijksmuseum

en el siglo XIX, ha sido su pieza más destacada, contando inclusive con su propio dispositivo de escape, diseñado en 1934, en caso de que se presente una amenaza y pueda ser fácilmente movida a una zona segura en cuestión de minutos.

No obstante, la potencia de su narrativa ha sido tal, que además de la nación holandesa que la emplea como parte de su diplomacia pública, hay otros actores que igualmente se han visto atraídos por los discursos materiales del pintor como una referencia a su postura política y un medio para ilustrar la congruencia entre su política exterior y su discurso. El ejemplo más relevante hasta ahora reside en la visita de Estado de Barack Obama a Holanda en 2014, para la que se eligió la Galería del Honor en el Rijksmuseum como escenario de una rueda de prensa para ese histórico acontecimiento.

Como lo demostró la interpretación hermenéutica a esta pintura, encarna las primeras bases de derecho internacional, que se establecieron pocos años más tarde con en el Tratado de Westfalia. Estos principios han sido tan relevantes, que se han mantenido vigentes, empleándose como sustento de los fundamentos de la ONU, entre los que destacan: la autodeterminación de los pueblos, soberanía, inviolabilidad de fronteras y no intervención en otros Estados. No obstante, cabe destacar que la aceptación casi universal e indiscutible de estos postulados demuestra su penetración ideológica y por lo tanto el dominio cultural de Occidente.

En este sentido, puede considerarse a esta obra como un discurso debajo del discurso pronunciado por ambos mandatarios, que hicieron uso de esta pieza y su contenido político, simbólico e ideológico, como una estrategia para ejercer poder suave e inclusive acercarse a una coerción cultural dura. Así, no sólo condenaron la anexión de Crimea por parte de Rusia, desde la perspectiva del frente occidental liderado por Estados Unidos, sino que además de seducir, procuraron filtrarse en los procesos internos de Estados externos.

Por ello, es muy interesante reflexionar sobre la ubicación de la rueda de prensa, pues como lo demuestra la siguiente foto, pareciera que desde la pintura, el capitán Francis Cocq, con la mano extendida, le otorga la palabra al entonces presidente Obama, dándole la razón y respaldándole con el apoyo de una milicia dispuesta a

luchar por estos principios, que bien podría personificar a Holanda y los demás Estados europeos que condenaron las acciones de Rusia.



Presidente Obama durante una visita al Rijksmuseum, 24 de marzo de 2014.
Fotografía de Frank Augstein, obtenida de la NBC.

Desde una visión metafórica, la obra le favorece mediante el peso simbólico de libertad y el derecho, que justifican cualquier acción que se lleve a cabo para frenar lo que consideran una injusticia y una transgresión grave que desafía el orden establecido. Por esta razón, el expresidente Obama resaltó las contribuciones de Holanda a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), mencionando que su defensa de esos valores “eran ciertos entonces y continúan siendo verdad hoy,”¹⁷¹ pues dentro de sus acciones más remarcables, puntualizó el servicio de fuerzas neerlandesas en Afganistán, el cuerno de África y Mali. De esta manera hace ver necesaria su incursión, junto con la de Estados Unidos y la OTAN a la discusión sobre Crimea, para continuar manteniendo lo que denominó como estabilidad mundial. Además de enfatizó y elogió la congruencia de la política holandesa, cuyo discurso se han mantenido estable a lo largo de los siglos.

Desde esta perspectiva, el encuentro entre mandatarios con una obra de arte se alejó de ser inocente, estableciéndose más bien como una estrategia de *soft power*

¹⁷¹ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=BH9cWOrKpmc>

para justificar ante el mundo su condena ante Rusia, exponiendo sus bases y al mismo tiempo, para ejercer presión y tratar de cambiar la postura política de Putin, mediante la poética pictórica de Rembrandt, que al ser empleada por parte de Obama, da un giro para convertirse en advertencia.

Conclusiones de capítulo

Cabe destacar que Rembrandt hizo un retrato de grupo revolucionario, que colocó a sus personajes como si fuesen actores que están a punto de mostrar una escena completamente dramática, llena de nacionalismo y aspiraciones de libertad. Sin embargo, su discurso es mucho más profundo.

La obra conjunta una serie de temas de relevancia política y social para su época y su nación, tales como la búsqueda de emancipación, la identidad y los valores y otros elementos distintivos de las Provincias. No obstante, al mismo tiempo, Rembrandt logra convertirlo en un asunto universal, en ideales que competen a cada individuo en Europa pues la habilidad que tenía para acercarse a la condición humana, permite encontrar simpatía y reconocerse a sí mismo en la pintura, volviendo entonces un tema local en universal, como lo subrayó Obama con la defensa de los derechos y las libertades de un pueblo.

No obstante, la forma poco convencional del pintor para hacer el retrato, no sólo fue vanguardista en cuanto a composición o técnica, sino también discursiva. La pintura es un parteaguas paradigmático, pues no sólo habla de la milicia, sino que también evoca a la ciudad de Ámsterdam, las Provincias y su sociedad, destacando su prosperidad y aportaciones al mundo. De ahí que se le pueda relacionar con la caverna de Platón, pues la milicia sale de la obscuridad de la caverna de la edad media en Europa, para manifestarse como un punto de inflexión en un momento crucial que cambiaría el panorama internacional, en el cual ellos contribuirían a la llegada de la modernidad, es decir, iluminar con nuevas concepciones; ser pioneros en ese despertar del pensamiento racional y mercantilista, que señala el triunfo de la democracia sobre la monarquía y la lucha por los principios de derecho internacional. Esta perspectiva cambiaría por siempre la forma de conducirse y

actuar dentro del sistema internacional, por ejemplo la no intervención, la libertad soberana, el rechazo a emplear la religión como causa *belli*, por mencionar algunas.

Por ende, no es de extrañar que la nación holandesa se prenda de ella como un ícono nacional, pues tal como lo auguraba el pupilo de Rembrandt, la pintura sobreviviría. Esto lo ha logrado gracias a la complejidad y diversidad de temas ejecutados de forma épica, aparentando ser una escena histórica, pero que finalmente ha constituido parte del mito de origen de la nación y como tal, es la base el espíritu holandés.

En consecuencia, se vuelve menester reflexionar en torno al uso de esta obra por parte del Estado, el cual al colocarla como símbolo nacional y darle múltiples atenciones, la explota como una herramienta para el ejercicio de su diplomacia pública. Todo ello habla sobre lo que consideran debe ser recordado y cómo lo gestionan, ejemplificando así, el binomio entre arte y poder, pues ayuda a elaborar un discurso dirigido a una audiencia en específico con la intención de lograr fines concretos.

Conclusiones

El siglo XVII representó un punto de inflexión en Europa, sobre todo para los habitantes de la República de las Provincias Unidas. Durante este periodo se establecieron las bases de grandes cambios políticos y económicos, así como el desarrollo de un nuevo pensamiento y estilo de vida, que encontraría en el arte una herramienta diplomática de divulgación y promoción nacional.

La búsqueda de representación política por parte del norte de los Países Bajos, conllevó a la búsqueda de su independencia tanto del imperio Español, como su desvinculación del Sacro Imperio Romano Germánico. Pero para poder lograrlo, necesitaban legitimar la lucha para obtener aceptación y apoyo internacional. Por ende, hicieron uso de una narrativa que atendía sus necesidades e intereses, la cual fue desarrollándose hasta culminar de manera abstracta en las ideas y aportaciones de grandes pensadores como Hugo Grocio o Baruch Spinoza, pero igualmente de manera física por medio de expresiones artísticas.

Éstas últimas jugarían un papel trascendental para la causa, especialmente la pintura, ya que el enfrentamiento directo era insuficiente, pues requería un fuerte desgaste económico, además de que no contaban con un ejército profesional, teniendo entonces que recurrir a la cultura y las artes como una herramienta paralela que permitiera manifestar su afiliación política y ejerciera poder a través métodos no coercitivos que sutilmente persuadieran tanto a la población nacional como extranjera y a sus mandatarios, favoreciendo los objetivos de las Provincias Unidas, mostrando las características únicas de esta región.

Así, la pintura jugó un papel clave como divulgador de un discurso que proyectaba una imagen positiva al exterior, haciendo énfasis en la reivindicación de la libertad contra los opresores españoles, la prosperidad económica y la tolerancia, características que contribuían a convencer a otras naciones de reconocerlos, hacer tratos comerciales con ellos e inclusive apoyarlos militarmente al formar alianzas. Como resultado, contribuyó la estabilización, el buen funcionamiento y el fomento de relaciones al exterior del nuevo Estado en gestión.

Ciertamente los alcances políticos del arte y sus respectivas consecuencias no fueron planeados en un comienzo, ya que este tipo de expresiones correspondían más bien a la necesidad del pueblo neerlandés por exponer y dejar vestigio de su nuevo estilo de vida e instituciones. Sin embargo, eventualmente el erudito Constantijn Huygens se percató del poder del arte, motivo que le condujo a realizar estratagemas diplomáticas entorno a la pintura. De ésta manera buscaba dar prestigio a la nueva casa reinante además de mantener el interés externo por su nación, al hacer presencia en otras cortes, lo cual lograría ayudándose del talento y fama de Rembrandt.

El pintor tenía un estilo dramático, enfatizado por el uso del claroscuro, además de un humanismo que trascendía el lienzo para penetrar en la mente y sentimiento del espectador. Por esta razón, Huygens y el estatúder Federico Enrique pensaron que tenía las aptitudes necesarias para crear piezas grandiosas que se filtrarían en el psique colectivo (el cual era muy numeroso debido la concentración de gente que trajo consigo el éxito mercantilista y la llegada de migrantes) y darían mayor prestigio al país en el plano mundial.

La encomienda que dieron a Rembrandt fue manifestar la identidad calvinista de la República, al crear iconos protestantes inspirados en las pinturas bíblicas de tendencia católica de Rubens. De esta manera se enfrentó a ambos artistas, con lo que puede decirse que la lucha pasó del campo de batalla al lienzo (preferible para una población de comerciantes), buscando mayor visibilidad y credibilidad en el escenario internacional, lo cual se obtenía por la capacidad de impacto que era capaz de generar la imagen, la cual podía influir en la forma de ver el mundo, considerando que para la época no había muchos medios de comunicación.

Ello permite vislumbrar que la proyección al exterior de una nación era muy importante desde entonces. Ciertamente no se poseían recursos tan desarrollados como ahora el *soft power*, pero si había un interés al respecto, como se puede ver con la participación de Rubens como embajador, que excusándose en la pintura espiaba y trataba de ganarse el favor de otras cortes. De igual forma, el aspecto de personalidades nobles o burguesas era determinante, por lo que mandaban hacer

pinturas con ciertas características pensadas para determinados lugares y ocasiones.

En este ámbito, Rembrandt destacaba como uno de los maestros de la teatralidad. Él conocía muy bien las convenciones sociales y por lo tanto, cómo debía representar a alguien para obtener el efecto deseado. Por este motivo trabajó con magnificencia la nueva esencia de las Provincias, logrando ir más allá de la banalidad cotidiana, rescatando el espíritu innovador del pueblo neerlandés y enaltecéndolo con una poesía heroica. Así, mediante su obra:

- Logó definir y edificar el espíritu nacional, al promover la pluralidad y la cohesión nacional bajo una identificación colectiva. Ello contribuyó a hacer un frente unido y resistente contra el enemigo.
- Legitimó la lucha al resaltar los argumentos de Guillermo de Orange, a la vez que interesó a otras naciones, que al apoyarlos, encontraban en su discurso una excusa para incursionar en la batalla y la expansión marítima, buscando recuperar relevancia internacional a costa de la potencia hispana.
- Reivindicó su base territorial, mostrando el territorio donde ejercían su soberanía y como lo habían transformado.
- Manifestó la diversidad religiosa e ideológica en la República, atrayendo migrantes, que colaborarían como fuerza de trabajo y fuente de consumo.
- Realizó remembranzas históricas, que conmemoraban grandes victorias, dando confianza a la población.
- Destacó el desarrollo económico y el surgimiento de la burguesía, dando a conocer a las Provincias como centro cosmopolita y mercantil, llamando la atención de comerciantes en Europa.
- Presentó la innovación y avances científicos de esa región, pintando temas y escenas que no se trataban en el resto del continente, así ayudó a aproximar a las personas a este nuevo mundo racionalista de observación y experimentación.

Todo ello ayudó a potencializar el desarrollo nacional, motivando a los ciudadanos a continuar con la contienda y mejorando el panorama para establecer todo tipo de

relaciones con otras naciones. En consecuencia, las aportaciones de Rembrandt al fortalecimiento del Estado neerlandés, condujeron a que se le reconociera con mayor facilidad como un actor internacional, pues se emplearon sus características únicas para darle un lugar en el mundo. Por este motivo la historia nacional recordaría al pintor con la relevancia de un general, a pesar de que este nunca incursionó en la milicia.

La mitificación de su persona fue provechoso posteriormente para sustentar una serie de causas e ideologías que desde entonces le emplearían como un recurso estratégico. No obstante, para el gobierno holandés constituiría una pieza clave de promoción nacional, pues muestra su época de mayor esplendor y a uno de los mejores artistas de todos los tiempos, estableciéndolo como fuente de orgullo. De manera que campañas como *Rembrandt 400*, *The next Rembrandt* o el flashmob viral, han contribuido al desarrollo de su diplomacia pública de la siguiente manera:

- Haciendo presencia internacional por el reconocimiento a su persona y la exposiciones de sus obras.
- Proyectando una buena imagen al exterior.
- Impulsando la economía al atraer inversiones y turismo.
- Reforzando el nacionalismo.
- Dando a conocer su cultura al exterior.
- Explotando las tecnologías de la información y la comunicación para propagarse por los medios de comunicación, especialmente internet.

De igual forma aunque de manera indirecta, Rembrandt ha generado negociaciones bilaterales con otros países en materia de cultura. Tal es el caso de Francia, cuyo museo Louvre se disputaba con el Rijksmuseum por la adquisición de un par de retratos del artista. No obstante, los acuerdos finales conllevaron a la cooperación de ambos para comprar y volver propiedad pública a las piezas que pertenecían a una colección privada. Además, su esfuerzo en conjunto se vio impulsado por la preocupación de que las obras permanecieran en Europa, conservando así casi la totalidad del monopolio del artista en el continente, por excepción de algunas obras, cuya mayoría se encuentra en el Museo Metropolitano en Nueva York.

Entre las numerosas obras de este artista, *Ronda de noche* ha sido la pieza que probablemente ha contribuido más a la política y diplomacia pública de Holanda. Ésta pintura fue un retrato grupal innovador para su época porque rompió con el esquema tradicional, pues no es estático y desde un comienzo fue pensado para mostrarse masivamente, a pesar de que esta práctica se popularizó hasta el siglo XIX con el surgimiento de los museos públicos. Sin embargo, su carácter revolucionario trascendió su forma. La narración que emite, expresa un mensaje sumamente nacionalista que coloca a la milicia y su capacidad de acción como un factor clave para la instauración de un cambio, inclusive de magnitudes paradigmáticas.

La guardia civil se presentó heroicamente como la protectora de la sociedad de Ámsterdam y la República, abarcando su base territorial, sus valores y el estilo de vida que les había traído prosperidad y habían permitido la instauración de un sistema político diferente al de los demás países europeos de la época, adquiriendo tintes democráticos al ampliarse la gestión de gobierno de la nobleza y el claro a la nueva burguesía. Ésta nueva perspectiva de libertad, dio paso a la coexistencia de diversas ideas y creencias, desarrollando así el debate, el conocimiento y el avance científico. Por lo tanto, la guardia civil se puede ser vista no sólo como un guardián nacional, sino de la misma humanidad, al procurar el conocimiento y defender los derechos tanto de la gente como de los Estados. Por este motivo, la milicia parece emerger de la obscuridad y el estancamiento de la edad media, para traer al mundo sus contribuciones científicas, tecnológicas, artísticas e intelectuales, dando entrada a la modernidad.

Curiosamente, *Ronda de noche*, elaborada en 1642 se convertiría cuatro años más tarde en un referente de ésta nueva etapa en la historia de la humanidad. A partir de la firma de los tratados de Westfalia, cuyos postulados alteraron el sistema internacional y dieron independencia y soberanía a las Provincias Unidas, gracias a sus propios aportes en la materia. Con este suceso se dio paso a la aparición de los Estado-nación, convirtiéndolos en el actor principal del escenario internacional. Además, la autonomía, la no intervención, la democracia y la libertad se colocarían

como postulados básicos de un nuevo código de conducta que dio origen al derecho internacional y marítimo, los cuales constituyen hoy en día, parte de la base ideológica de organismos supranacionales que se encargan de mantener la estabilidad mundial, tales como la Organización de las Naciones Unidas.

Debido a ello, no es de extrañar que el expresidente Obama, durante su visita de Estado al país neerlandés y habiendo sido uno de los líderes más poderosos a nivel mundial, recurriera a Rembrandt como una herramienta para el ejercicio de *soft power*, al exaltar dichas premisas y con ello:

- Apoyar y sustentar su discurso mediante un ejemplo visual e histórico del por qué esos principios son importantes para la coexistencia y el orden internacional.
- Exaltar el liderazgo y las contribuciones de Holanda para la estabilidad mundial tanto en el siglo XVII como en la actualidad.
- Dar un mensaje que procura seducir y convencer a otros Estados y a la opinión pública.
- Facilitar hablar del tema de la anexión de Crimea por parte de Rusia en un ambiente de tensión, al recurrir a estrategias sutiles y aparentemente no violentas.
- Manifestar simbólicamente el apoyo de Holanda y Europa a la “lucha por la libertad”, encabezada por Estados Unidos.
- Tratar de incidir en los procesos internos de Ucrania y Rusia.

De esta manera, la presente investigación evidenció el potencial que tiene el arte para comunicar, convertirse en referente, emplearse para ejercer poder y de adaptarse a nuevos tiempos, incursando así en ámbitos que generalmente se consideraría ajenos, como la diplomacia pública. Éste mecanismo para la gestión del entorno internacional, está dirigido a mantener la fluidez y estabilidad de sus relaciones exteriores, por lo tanto fomenta el entendimiento y los intereses recíprocos mediante la atracción y persuasión. No obstante, para poder ser exitoso, requiere de cierta sensibilidad cultural, que le permita conocer y escuchar a otros

pueblos para poder acercarse a ellos, lo cual considero que puede lograrse efectivamente por medio de la hermenéutica.

Tal como sostengo a lo largo de la tesis, el análisis hermenéutico y en este caso Rembrandt en *Ronda de noche*, nos enseñan a ver, interesarnos por los detalles, no solo reaccionar sino estar alerta para poder ver lo que hay detrás de lo aparente. Por esta razón resulta perfecto para descifrar aquellas obras artísticas de las que se sirve un Estado para promocionarse, ya que a partir de ellas es posible conocer y entender a un actor internacional, pues como expresión cultural, encarna parte de su identidad y discurso oficial. De ahí que pueda explicar mucho de su historia, comportamiento, aspiraciones o formas de relacionarse con otros actores. En otras palabras, puede explicar su participación y desenvolvimiento en el escenario internacional.

Todo ello es de gran utilidad para cualquier estadista, pues permite acercar y fomentar la comprensión entre diversos sujetos internaciones y culturas. Dicho vínculo se ha vuelto necesario en un mundo globalizado, donde los actores se han multiplicado y las comunicaciones les han aproximado, pero igualmente han hecho emerger visiones radicales y contrapuestas, volviéndose la coexistencia aún más compleja y relevante.

Por lo tanto, llevar a la práctica estudios como el presente, que traten de vislumbrar el potencial de las Relaciones Internacionales, para acercarse a horizontes no tradicionales, pueden inclusive dar la posibilidad de elaborar tácticas que permitan mejorar las relaciones con el exterior y así lograr mayor estabilidad internacional. Tal como se mencionó a lo largo de la investigación, el arte empleado como estrategia para apelar al apoyo, facilitar la cooperación y alcanzar acuerdos.

México bien podría hacer uso de dicho recurso, ya que cuenta con un patrimonio cultural e histórico bastante amplio. Ciertamente se ha trabajado este ámbito, sin embargo, podría mejorarse mediante una planificación que explote todo su potencial y no se centre únicamente en el sector turístico, pues tal como menciona Carlos García de Alba Z. “esta tarea no forma parte de la estrategia del Estado, es decir,

no forma parte de un plan de largo plazo en términos de diplomacia pública.”¹⁷² Ello demuestra que la percepción gubernamental sobre la cultura y por ende las manifestaciones artísticas que proyectan su diversidad, ha sido hasta el momento secundaria. Ésta falta de visión, además del estancamiento en esquemas tradicionales de diplomacia, impide que el país se actualice y opte por otro tipo de herramientas que se ajustarían mejor a sus características y recursos.

México tiene gran potencial para promocionarse mediante el uso de manifestaciones socioculturales, ya que encarnan parte de la riqueza nacional, la cual ofrece un abanico que data desde la época prehispánica, pasando por el periodo colonial y llegando a épocas contemporáneas. De esta manera podría aminorar la proyección de narcotráfico y crimen organizado que se percibe al exterior, tal como lo hizo Holanda con Rembrandt a comienzos del siglo XXI. Por medio de las obras y la figura del pintor, la nación neerlandesa logró contrarrestar su fama como un destino de sexo y drogas, convirtiendo a Ámsterdam en una de las capitales culturales más importantes del mundo.

Pero para poder acercarse a este escenario, es menester que instancias académicas como la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, comiencen a percibir a la cultura y las expresiones artísticas, como recursos relevantes que ameritan estudios al respecto. De igual manera es necesario que se entienda su conexión con aspectos económicos, políticos y sociales, así como la influencia que pueden ejercer en el escenario internacional.

Sólo abriéndose a otras perspectivas, el Centro de Relaciones Internacionales puede mantenerse a la vanguardia. Ciertamente la teoría, el derecho, la economía y la política son vitales para el estudio de las relaciones internacionales, pero el contexto actual exige más que eso. Por este motivo, la presente investigación tiene la intención de abrir el dialogo y direccionar la atención a otras áreas de interés, ya

¹⁷² Carlos García de Alba Z., *Diplomacia pública, propaganda y poder blando*, Revista mexicana de Política Exterior, Instituto Matías Romero, Número 85, p. 228, noviembre 2008-febrero de 2009, consultado en junio de 2017, <https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n85/garciadea.pdf>

que pueden contribuir a explicar muchos aspectos de la realidad que hasta ahora no han sido tomados en cuenta, pero permanecen latentes.

Bibliografía

- Ayala Blanco, Fernando, *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, UNAM, México, 2014, 127 pp.
- Balandier, George, *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona, 1994, 187 pp.
- Bruyn J., Haak B., Levie S. H., et al, *A corpus of Rembrandt paintings: 1635-1642*, Martinus Nijhoff Publishers, Volumen III, Holanda, 1989, 885 pp.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, España, 1986, 1107 pp.
- Clark, Kenneth, *Civilización*, Alianza editorial, Madrid, 1987, 500 pp.
- Foucault, Michael, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, España, 1999, 474 pp.
- Foucault, Michel, *Las palabras y la cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 1997, 375 pp.
- Fleming, William, *Arte, música e ideas*, McGraw Hill, México, 1989, 381 pp.
- Gombrich, Ernst H, *La historia del arte*, CONACULTA y Editorial Diana, Hong Kong, 1999, 686 pp.
- Grotius, Hugo, *The freedom of the seas*, Batoche Books Limited, Kitchener, Canadá, 2000, 63 pp.
- Haak, Bob, *Rembrandt Dibujos*, Editorial Gustavo Gili, España, 1980, 223 pp.
- Heidegger, Martin, *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, España, 2010, 279 pp.
- Houser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte 1, Desde la prehistoria hasta el barroco*, Debate, España, 1998, 567 pp.
- Instituto Federal Electoral, *Sistemas Políticos y Electorales Contemporáneos. Reino de los Pises Bajos*, IFE, México, 2004, 54 pp.
- Kissinger, Henry, *La Diplomacia*, Fondo de Cultura Económico, México, 2001, 919 pp.

- Lince Campillo, Rosa Ma. y Amador Bech, Julio, *Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias humanas*, Tomo I, UNAM, México, 2013, 318 pp.
- Lince Campillo, Rosa Ma. y Amador Bech, Julio, *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, Tomos I y II, UNAM, México, 2013, 247 pp.
- Lazarazo Arias, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2004, 257 pp.
- Melsen, Jan, *The new public diplomacy Soft power in International Relations*, Palgrave Macmillan, Studies in Diplomacy and International Relations Series, Gran Bretaña, 2005, 221 pp.
- Olalde Rico, Katia, *La concepción de la luz en la pintura de Rembrandt*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 2004, 137 pp.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, España, 1987, 386 pp.
- Peccatori, Stefano y Zuffi, Stefano, *ArtBook Rembrandt El más importante hereje de la pintura*, Electa Bolsillo, España, 1998, 140 pp.
- Rosenberg, Jakob, *Rembrandt Vida y obra*, Alianza Editorial, España, 1987, 382 pp.
- S. Nye, Joseph Jr. y D., John, *Governance in a globalizing world*, Brookings Institution Press, Estados Unidos, 2000, 386 pp.
- Schama, Simon, *El poder del arte*, Crítica, España, 2007, 499 pp.
- Schama, Simon, *Los ojos de Rembrandt*, Areté, España, 2002, 853 pp.
- Serrano Simarro, Alfonso y Pascual Chenel, Álvaro, *Diccionario de símbolos*, Diana, España, 2005, 311 pp.
- Spinoza, Baruch, *Tratado teológico-político*, Hyspamerica, España, 1985, 213 pp.
- Tácito, Cornelio, *Libros de las Historias*, Institución Fernando el Católico, España, 2015, 240 pp.
- Van de Wetering, Ernst, *Rembrandt. El trabajo del pintor*, PVU Publicacions de la Universitat de València, España, 2007, 339 pp.

- Van de Wetering, Ernst, *Rembrandt The painter thinking*, University of California Press, Holanda, 2016, 336 pp.
- Westermann, Mariët, *Rembrandt*, Phaidon, Singapur, 2000, 350 pp.

Libros electrónicos

- De Waard, Marco, *Imagining Global Amsterdam: History, Culture, and Geography in a World City*, Colección *Cities and Cultures*, Amsterdam University Press y OAPEN, Amsterdam, 2012, 316 pp.
<http://www.oapen.org/download?type=document&docid=425750#page=144>
- Enríquez Del Árbol, Eduardo, *La paz y las relaciones internacionales en los inicios del mundo moderno* en Muñoz, Francisco A. y López Martínez, Mario, *Historia de la Paz. Tiempos, espacios y actores*, España, Universidad de Granada, Instituto de la Paz y los Conflictos, 2010, pp. 229-253, consultado en julio de 2016,
http://www.ugr.es/~eirene/publicaciones/eirene_item12.html
- Fornero, Ricardo A, *Cronología ilustrada de las finanzas Parte I De los tiempos antiguos a la modernidad: 2800 a.C. a 1750 d.C. Instituciones, instrumentos y técnicas*, Volumen 2, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, 2012, 704 pp. consultado en septiembre de 2016,
http://www.economicas.unsa.edu.ar/afinan/informacion_general/cronologia_finanzas/fornero-cronologia-ilustrada-finanzas-parte-i-v2de2.pdf
- Gil Pujol, Francisco Xavier, *Las Provincias Unidas (1581-1650). Las Islas Británicas (1603-1660)* en Floristán Imízcoz, Alfredo. *Historia moderna universal*, Ariel, España, 2002, pp. 327-331, consultado en octubre de 2016,
https://recursosletras.files.wordpress.com/2013/03/floristan_historia_moderna_uni.pdf
- Gutiérrez Escudero, Antonio, *Los intentos colonizadores de Francia y Holanda en el siglo XVI y Los holandeses en américa del norte y el caribe en el siglo XVII*, en *Historia de las Américas*, Universidad de Sevilla, Editorial

Alhambra, España, Volumen 1 y 2, 1991, consultado en septiembre de 2016, <http://digital.csic.es/bitstream/10261/49773/1/Binder1.pdf>

- Israel, Jonathan I, *The uses of myth and history in the ideological politics of the Dutch Golden Age* en Fenoulhet, Jane y Gilbert, Lesley, *Narratives of Low Countries History and Culture*, UCL Press, 2016, consultado en enero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1hd18bd.5>
- Kossmann, E.H y A.F, Mellink, *Texts concerning the Revolt of the Netherlands*, Cambridge University, 1974, 302 pp. consultado en julio de 2016, http://www.dbnl.org/tekst/koss002text01_01/koss002text01_01_0026.php
- McQueen, Alison, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth Century France*, Amsterdam University Press, 2017, 388 pp. Consultado en febrero de 2017, https://books.google.com.mx/books?id=N0dVqAsR5k0C&pg=PA115&lpg=PA115&dq=thore+y+proudhon&source=bl&ots=SfTaRT3T9r&sig=n6EhO9bQ5V1qf4O2f2QDrivbBWc&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiy_8Sw7bSAhUDBiwKHQqPDswQ6AEIHDA#v=onepage&q=thore%20y%20proudhon&f=false
- National Gallery of Art Washington, *Painting in the Dutch Golden Age a Profile of the Seventeenth Century*, National Gallery of Art Washington, Estados Unidos, 2007, 163 pp. consultado en septiembre de 2016, http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/teaching-packets/pdfs/dutch_painting.pdf
- Thorold Rogers, James E, *Historia de Holanda*, El Progreso, España, 1892, 382 pp., consultado en julio de 2016, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080045474/1080045474.html>

Revistas especializadas

- Alpers, Svetlana, *Rembrandt, un maître dans son atelier*, Annales. Histoire, Sciences Sociales, Número 1, Enero-Febrero, 1987, pp. 3-25, consultado en febrero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/27583450>

- Barbe, Esther, *El papel del realismo en las relaciones internacionales (La teoría de la política internacional de Hans J. Morgenthau)*, Revista de Estudios Políticos *Nueva Época*, España, Número 57, Julio-Septiembre 1987, consultado en agosto de 2016, <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas?IDR=3&IDN=215&IDA=16415>
- Beltrán, Miguel, *Spinoza y la intolerancia en la Holanda del XVII*, Universita Degli Studi Di Venezia, pp. 23-39, consultado en noviembre de 2016, <http://institucional.us.es/revistas/fragmentos/3/ART%202.pdf>
- Bianchi, Guillermo, *Algunas notas de la libertad religiosa en el Tratado Teológico-Político de Spinoza*, Revista de Filosofía y Teoría Política, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1996, Número 31-32, pp. 38-45. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2553/pr.2553.pdf
- Colson, Bruno, *Le Wapenhandelinghe (maniements d'armes) de Jacob de Gheyn (1607-1608)*, Revista Stratégique, Institut de Stratégie Comparée, Número 99, 2010, pp. 13-31, consultado en abril de 2017, <http://www.cairn.info/revue-strategique-2010-1-page-13.htm>
- Corral Salvador, Carlos, *Régimen jurídico de libertad religiosa en Holanda*, Revista de Estudios Políticos, Número 183-184, Mayo-Agosto, 1972, 190 pp., consultado en julio de 2016, <http://www.cepc.gob.es/gl/publicaciones/revistas/revistas-electronicas?IDR=3&IDN=566&IDA=9174>
- Ferguson, Naill, *Think Again: Power*, Foreign Policy, noviembre, 2009, consultado en junio de 2017, <http://foreignpolicy.com/2009/11/03/think-again-power/>
- Galasso, Giuseppe, *El proyecto imperial de Carlos V*, en *Carlos V y la España Imperial*, Centro de Estudios Europa Hispánica, 58 pp., consultado en julio de 2016, [http://www.ceeh.es/media/docs/Otras%20publicaciones%20CARLOS%20V%20LA%20ESPANA%20IMPERIAL\(R\)e-book2.pdf](http://www.ceeh.es/media/docs/Otras%20publicaciones%20CARLOS%20V%20LA%20ESPANA%20IMPERIAL(R)e-book2.pdf)

- Gallegos, Federico, *La Guerra de los Ochenta Años hasta la Tregua de los doce años*, en Revista Aequitas, Volumen 4, 2014, pp. 167-252, consultado en julio de 2016, https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjcpgPzk-DNAhXHTCYKHQgyAXcQFggcMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4809970.pdf&usg=AFQjCNEFHymujzEgesB_el8SOBUTyLfzLw&sig2=zxOAABU4G13h4bbQj4Xk_A
- Gershman, Zhenya, *Rembrandt: Turn of the key*, Arion: Journal of Humanities and the Classics, Boston University, Enero, 2014, pp. 79-108, consultado en febrero de 2017, <https://www.bu.edu/arion/files/2014/03/Gershman-web-version.pdf>
- Guy Guerra, Sinclair Mallet et al, *Revolución científica, tecnológica y energética: la influencia sobre el pensamiento económico de los siglos XVI y XVII*, Revista Gallega de Economía, Volumen 15, Número 2, 2006, pp. 1-16, http://www.usc.es/econo/RGE/Vol15_2/castelan/art3c.pdf
- Huygens, Constantijn, *Excerpts from the autobiography of Constantijn Huygens, 1629-31*, Art Humanities Primary Source Reading 29, Trad. Benjamin Binstock, Columbia College, consultado en febrero de 2017, https://arthum.college.columbia.edu/sites/default/files/PDFs/arthum_rembra ndt_reader.pdf
- Instituto Matías Romero, *Revista mexicana de Política Exterior*, Instituto Matías Romero, Número 85, noviembre 2008-febrero de 2009, consultado en junio de 2017, <https://revistadigital.sre.gob.mx/index.php/numeros-antteriores/116-rmpe85>
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Les vexations de l'art. Velázquez et les autres by Svetlana Alpers*, Annales. Histoire, Sciences Sociales, Número 6, Noviembre-Diciembre, 2008, pp. 1425-1427, consultado en enero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/40377119>
- Marrades, Julian, *Rembrandt: la pintura y la visión*, Revista Pasajes de pensamiento contemporáneo, RODERIC, Universitat de València, España,

Número 15, Otoño, 2014, pp. 83-90, consultado en febrero de 2017, <http://roderic.uv.es/handle/10550/41259>

- O'Neill, Francis y Palazzo, Sofia, *Rembrandt's self-portraits*, Journal of Optics, IOPscience, Reino Unido, pp. 1-10, consultado en noviembre de 2016, <http://iopscience.iop.org/article/10.1088/2040-8978/18/8/080401/pdf>
- Pérez Vaquero, Carlos, *La malas cuentas de Rembrandt*, Revista Contable, España, Número 37, 2011, pp. 34-35, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3665552>
- Rodríguez, Inmaculada y Mínguez, Víctor, *Muerte en Delft*, Universidad Jaume I, Revista Potestas, Grupo Europeo de Investigación Histórica, España, Número 3, 2010, pp. 169-214, consultado en julio de 2016, www.raco.cat/index.php/Potestas/article/download/301111/390567
- S. Nye Jr, Joseph, *Public Diplomacy and Soft Power*, Volumen 616, The Annals, American Academy of Political and Social Science, 2008, pp. 94-109. consultado en mayo de 2017, <http://www.kamudiplomasisi.org/pdf/PDandsoftpower.pdf>
- Salom Franco, Nicolás, *Vitoria y Grocio frente al mar*, Revista de estudios socio-jurídicos, pp. 93-141, consultado en septiembre de 2016, https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjbmT SapbbPAhUFIR4KHT55AjEQFggsMAM&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2725361.pdf&usq=AFQjCNE8wlkz2_12KRc4BGD1yC6-N8YPNQ&sig2=ZwLhgpdzm8Tk46NHgv9_6w&bvm=bv.134495766,d.dmo
- Slive, Seymour, *Art Historians and Art Critics-II Huygens on Rembrandt*, The Burlington Magazine, Volumen 94, Número 594, Septiembre, 1952, pp. 260-264, consultado en enero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/870922>
- Slive, Seymour, *Rembrandt and his contemporary critics*, Journal of the History of Ideas, University of Pennsylvania Press, Volumen 14, Número 2, Abril, 1953, pp. 203-220, consultado en enero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/2707471>

- Van Heel, S. A. C. Dudok, *Frans Banninck Cocq's Troop in Rembrandt's "Night Watch": The Identification of the Guardsmen*, The Rijksmuseum Bulletin, Rijksmuseum Amsterdam, Volumen 57, Número 1, 2009, pp. 42-87, consultado en abril de 2017, <http://www.jstor.org/stable/40383630>
- Van Heel, S. A. C. Dudok, *"The Night Watch" and the Entry of Marie de'Medici: A New Interpretation of the Original Place and Significance of the Painting*, The Rijksmuseum Bulletin, Rijksmuseum Amsterdam Volumen 57, Número 1, 2009, pp. 4-41, consultado en abril de 2017, <http://www.jstor.org/stable/40383629>
- Van Hoogstraten, Samuel, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Art Humanities Primary Source Reading 29, Trad. Benjamin Binstock, Columbia College, consultado en febrero de 2017, https://arthum.college.columbia.edu/sites/default/files/PDFs/arthum_rembra ndt_reader.pdf

Artículos

- Arriola, Jonathan, *Hugo Grocio: en los orígenes del pensamiento internacional moderno*, Universidad ORT Uruguay, consultado en julio de 2016, <http://www.ort.edu.uy/facs/pdf/documentodeinvestigacion59.pdf>
- Beaudry, Pierre, *Rembrandt's the night watch and the paradox of creativity*, publicado el 9 de septiembre 2010, consultdo en abril de 2017, http://amatterofmind.org/Pierres_PDFs/EUROPEAN_ART/BOOK_II/4.REM BRANT%27S_NIGHT_WATCH.pdf
- Bozal, Valeriano, *La pintura holandesa del siglo XVII y el mundo moderno I y II*, consultado en noviembre de 2016, Aula abierta, pp. 29-37 y 33-41, <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/127.pdf?v=22892004>
- De las Heras, José Luis, *El proyecto europeísta de Carlos V*, Universidad de Salamanca, Biblioteca virtual universal, consultado en julio de 2016, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154343.pdf>

- Díaz González, Francisco Javier, *Las bases jurídicas de la expansión holandesa en América y Asia: Hugo Grocio y su mare libbrum*, Universidad de Alcalá y ACISAL, Estudios de historia social y económica de América, Número 13, 1996, pp. 243-252 consultado en septiembre de 2016, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=121019>
- Ekkart, Rudi, *Rembrandt and Innovation in Amsterdam Portraiture*, Jahrbuch der Berliner Museen, 51. Bd., Beiheft. Rembrandt — Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin, Noviembre, 2006, pp. 39-42, consultado en febrero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/25674334>
- Embajada México, *Breve Historia de los Países Bajos*, consultado en julio de 2016, http://www.avizora.com/publicaciones/historia_de_paises/textos/archivos_pdf/0001_holanda_paises_bajos.pdf
- Lenihan, Thomas B, *Rembrandt's The Nightwatch The Nightwatch: Epitome of the Dutch Golden Age Epitome of the Dutch Golden Age*, consultado en abril de 2017, <http://www1.umassd.edu/euro/2013papers/lenihan.pdf>
- McQueen, Alison, *Reinventing the Biography, Creating the Myth: Rembrandt in Nineteenth-Century France*, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, Volumen 28, Número 3, 2000, pp. 163-180, consultado en enero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/3780942>
- Meister, Franziska, *Rembrandt van Rijn The Night Watch 1642 (Amsterdam, Rijkmuseum)*, Universitat de Valencia, Historia y gestión del patrimonio artístico, 2012-2013, consultado en abril de 2017, <http://rima.uv.es/ajax/file/oid/820/fid/1370/The%20Night%20Watch.pdf>
- Noya, Javier, *El poder simbólico de las naciones*, Real Instituto El Cano, Estudios internacionales y estratégicos, Documento de trabajo número 35, publicado en julio de 2005, consultado en junio de 2017, http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/DT35-2005

- Parker, Geoffrey, *Europa en crisis. La Guerra de los Treinta Años*, 64 pp. consultado en junio de 2016, <http://historia.dosmildiez.net/COORDINACION/wp-content/uploads/2011/02/La-Guerra-de-los-Treinta-Anos-Parker.pdf>
- Remeseiro Fernández, Alejandro, *Bula Inter-Caetera de Alejandro VI (1493) y las consecuencias político-administrativas del descubrimiento de América por parte de Colón en 1492*, Archivo de la Frontera: Banco de recursos históricos, Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales, 16 pp., publicado en septiembre de 2004, consultado en septiembre de 2016, <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2011/08/GAL012.pdf>
- Rousseau, Theodore Jr, *Rembrandt*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Noviembre, 1952, pp. 81-92, consultado en febrero de 2017, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258296.pdf.bannered.pdf>
- Sluijter, Eric Jan, *Rembrandt and the rules of art revised*, Jahrbuch der Berliner Museen, Staatliche Museen zu Berlin y Preußischer Kulturbesitz, Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin 4 y 5 de noviembre de 2006, Volumen 51, pp. 121-129, consultado en febrero de 2017, <http://www.jstor.org/stable/25674343>
- Uribe Flores, Mónica, *Descartes y el interior doméstico holandés en el siglo XVII*, III Coloquio de Doctorandos. Posgrado en Filosofía, UNAM, Publicado en junio de 2009, pp. 170-180. consultado en noviembre de 2016, <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/publica/III10uribeplatas.pdf>

Noticias

- Alcaraz, Yetlaneci, *El museo que rompe con todo*, Proceso, México, publicado el 5 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, <http://www.proceso.com.mx/339963/el-museo-que-rompe-con-todo-2>
- Bietry-Rivierre, Eric, *Rijksmuseum, un musée dans toute sa splendeur*, Le figaro, Francia, publicado el 5 de abril de 2013, consultado en abril de 2017,

<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/04/05/03015-20130405ARTFIG00589-rijksmuseum-un-musee-dans-toute-sa-splendeur.php>

- Calder, Simon, *Rejuvenated Rijksmuseum back at the heart of Amsterdam*, The independent, Reino Unido, publicado el 12 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, <http://www.independent.co.uk/travel/europe/rejuvenated-rijksmuseum-back-at-the-heart-of-amsterdam-8569397.html>
- Jones, Bryony, Garcha, Nav y Torres, Ines, *Rijksmuseum reborn: Rembrandt's 'Night Watch' explained*, CNN, Estados Unidos, publicado el 5 de febrero de 2015, consultado en abril de 2017, <http://edition.cnn.com/2013/04/11/world/europe/rijksmuseum-rembrandt-nightwatch-interactive/#index>
- Jones, Jonathan, *Time to revisit Rembrandt's The Night Watch, a glowing symbol of democracy*, The Guardian, Reino Unido, publicado el 6 de mayo de 2013, consultado en abril del 2017, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/may/06/rembrandt-the-night-watch-netherlands-rijksmuseum>
- Locker, Melissa, *Watch A Flash Mob Recreate Rembrandt In A Dutch Mall*, The New York Times, Estados Unidos, publicado en abril 8 de 2013, consultado en marzo de 2017, <http://newsfeed.time.com/2013/04/08/watch-a-flash-mob-recreate-rembrandt/>
- s/a, *Cultured flashmob recreates Rembrandt's 'The Night Watch'*, The telegraph UK, Reino Unido, publicado el 3 de abril de 2013, consultado en marzo de 2017, <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturevideo/artvideo/9969256/Cultured-flashmob-recreates-Rembrandts-The-Night-Watch.html>
- s/a, *El Louvre y el Rijksmuseum podrían comprar juntos dos retratos de Rembrandt*, ABC, España, publicado el 3 de septiembre de 2015, consultado en febrero de 2017, <http://www.abc.es/cultura/arte/20150903/abci-rijksmuseum-louvre-rembrandt-201509031002.html>

- *s/a, France and the Netherlands join forces to buy Rembrandt portraits*, Deutsche Welle, Alemania, publicado el 30 de septiembre de 2015, consultado en marzo de 2017, <http://www.dw.com/en/france-and-the-netherlands-join-forces-to-buy-rembrandt-portraits/a-18752239>
- *s/a, Francia y Holanda comprarán a los Rothschild dos Rembrandt por €160 millones*, Sputnik news, Rusia, publicado el 30 de septiembre de 2015, consultado en febrero de 2017, <https://mundo.sputniknews.com/sociedad/201509301051969512-francia-paises-bajos-rotschild-rembrandt-pintura/>
- *s/a, Le Rijksmuseum d'Amsterdam rouvre ses portes après dix ans de rénovation*, France 24, Francia, publicado el 14 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, <http://www.france24.com/fr/20130414-le-rijksmuseum-amsterdam-rouvre-portes-apres-10-ans-renovation>
- *s/a, “New Rembrandt” to be unveiled in Amsterdam*, The guardian, Reino Unido, publicado el 5 de abril de 2016, consultado en marzo de 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/05/new-rembrandt-to-be-unveiled-in-amsterdam>
- *s/a ,Obama speaks in shadow of Rembrandt masterpiece*, NBC News, Estados Unidos, publicado el 24 de marzo de 2014, consultado en marzo de 2017, <http://www.nbcnews.com/storyline/ukraine-crisis/obama-speaks-shadow-rembrandt-masterpiece-n60311>
- *s/a, Obama visits sunny Amsterdam*, Dutch Daily News, Alemania, publicado en marzo 24 de 2014, consultdo en marzo de 2017, <http://www.dutchdailynews.com/obama-visits-sunny-amsterdam/>
- *s/a, Rembrandt’s ‘The Night Watch’ Recreated In The World’s Most Cultured Flashmob*, The Huffington Post UK, Reino Unido, publicado el 3 de abril de 2013, consultado en marzo de 2017, http://www.huffingtonpost.co.uk/2013/04/03/rembrandt-the-night-watch-flashmob-video_n_3005034.html
- *s/a, Renovado, el Rijksmuseum entra en su nuevo Siglo de Oro*, La nación, España, publicado el 4 de abril de 2013, consultado en abril de 2017,

http://www.nacion.com/archivo/Renovado-Rijksmuseum-entra-Siglo-Oro_0_1333466775.html

- s/a, *The renovated Rijksmuseum in Amsterdam wins rave reviews*, BBC, Reino Unido, publicado el 15 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22149807>
- s/a, *Too Rembrandt to Fail: Dutch Bank 3D Prints “New” Old Master*, Hyperallergic, Estados Unidos, publicado el 6 de abril de 2016, consultado en marzo de 2017, <http://hyperallergic.com/288494/too-rembrandt-to-fail-dutch-bank-3d-prints-new-old-master/>
- s/a, *Un Rembrandt, manzana de la discordia de Francia y Holanda*, Expansión, México, publicado el 24 de septiembre de 2015, consultado en febrero de 2017, <http://expansion.mx/economia-insolita/2015/09/24/francia-vs-holanda-por-un-retrato-de-rembrandt>
- Seisdedos, Iker, *El Rijksmuseum reabre sus puertas tras una restauración de una década*, El País, España, publicado el 4 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/04/actualidad/1365058215_139001.html
- Smale Alison y D. Michael, *Russia Is Ousted From Group of 8 by U.S. and Allies*, The New York Times, Estados Unidos, publicado el 24 de marzo de 2014, consultado en marzo de 2017, https://www.nytimes.com/2014/03/25/world/europe/obama-russia-crimea.html?_r=0
- Vogel, Carol, *Glories restored, Rijksmuseum is reopening after 10 years*, The New York Times, Estados Unidos, publicado el 2 de abril de 2013, consultado en abril de 2017, <http://www.nytimes.com/2013/04/02/arts/design/glories-restored-rijksmuseum-is-reopening-after-10-years.html>

Páginas de internet

- Andere Tijden, *Rembrandt in de oorlog (Rembrandt en la guerra)*, transmitido el 12 de marzo de 2006, consultado en marzo de 2017, <http://anderetijden.nl/aflevering/397/Rembrandt-in-de-oorlog>
- Abhinav Dutta, *The Concept of Soft Power: A Critical Analysis*, International Affairs Forum, consultado en junio de 2017, <http://www.ia-forum.org/Content/ViewInternalDocument.cfm?ContentID=8393>
- Dutch Republic, *Het ontstaan van de Nederlandse Republiek (El surgimiento de la República Holandesa)*, consultado en julio de 2016, <http://www.dutch-republic.nl/het-ontstaan-van-de-nederlandse-republiek/>
- Internationale Nederlanden Groep, *ING video Nachtwacht voor Rijksmuseum trekt internationaal de aandacht (Video de ING sobre Ronda de noche en el Rijksmuseum atrae la atención internacional)*, publicado el 11 de abril de 2013, consultado en marzo de 2017, https://www.ing.nl/nieuws/nieuws_en_persberichten/2013/04/ing_video_nachtwacht_voor_rijksmuseum_trekt_internationaal_de_aandacht.html
- Internationale Nederlanden Groep, *Rembrandt goes digital*, publicado el 6 de abril de 2017, consultado en marzo de 2017, <https://www.ing.com/Newsroom/All-news/Rembrandt-goes-digital-.htm>
- J. Walter Thompson World Wide, *JWT Amsterdam brings Rembrandt's 'Night Watch' to life in epic flashmob*, publicado el 4 de abril de 2013, consultado en marzo de 2017, http://www.jwt.com/blog/the_work/jwt-amsterdam-brings-rembrandts-night-watch-to-life-in-epic-flashmob/
- J. Walter Thompson World Wide, *J. Walter Thompson Amsterdam Unveils "The Next Rembrandt"* Publicado el 5 de abril de 2016, consultado en marzo de 2017, http://www.jwt.com/blog/the_work/j-walter-thompson-amsterdam-unveils-the-next-rembrandt/
- Little Black Book, *JWT Amsterdam take us behind the scenes on the Rijksmuseum's Night Watch recreation*, publicado en abril de 2013, consultado en marzo de 2017, <https://lbbonline.com/news/your-shot-jwts-rembrandt-flash-mob/>

- Muñoz Vera, Guillermo, *Los elementos de la cultura holandesa del siglo XVII*, Imago mundi, consultado en septiembre de 2016, <http://www.arauco.org/liber%20imaginis/siglodeoroholandes/culturaholandesXVII/print/elementosociales1.pdf>
- Museum Het Rembrandthuis, *The night watch*, consultado en abril de 2017, <http://www.rembrandthuis.nl/en/rembrandt-2/rembrandt-the-artist/most-important-works/the-night-watch/>
- Rijksmuseum, Rembrandt Harmensz. van Rijn, Holanda, consultado en enero de 2017, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/rembrandt-harmensz-van-rijn>
- Rijksmuseum, *Tijdljn Nederlandse geschiedenis (Línea de tiempo de la historia de Holanda)*, Holanda, consultado en septiembre de 2016, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/tijdljn-nederlandse-geschiedenis>
- Schaller, Wendy. *Rembrandt, The Night Watch*, Khan Academy, consultado en abril de 2017, <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/holland/a/rembrandt-the-night-watch>
- TANAP, *Verenigde Oostindische Compagnie (Compañía de las Indias Orientales)*, Consultado en septiembre de 2016, http://www.tanap.net/content/voc/organization/organization_intro.htm#intro
- The Metropolitan Museum of Art, *Rembrandt van Rijn (1606–1669): Paintings*, consultado en enero de 2017, http://www.metmuseum.org/toah/hd/rmbt/hd_rmbt.htm
- The Next Rembrandt, *The next Rembrandt: Can the great master be brought back to create one more painting?*, consultado en marzo de 2017, <https://www.nextrembrandt.com/>
- Universiteit Utrecht, *Key to the East: Jan Huygen van Linschoten's 'Itinerario'*, Universiteitsbibliotheek Utrecht Bijzondere Collecties, consultado en septiembre de 2016, <http://bc.library.uu.nl/key-east-jan-huygen-van-linschoten-s-itinerario.html>

- Yale Law School, *Treaty between Spain and Portugal concluded at Tordesillas; June 7, 1494*, Lillian Goldman Law Library, consultado en septiembre de 2016, http://avalon.law.yale.edu/15th_century/mod001.asp