



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Ramon Llull

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# Els retrats de grup en el barroc holandès: el cas de Rembrandt van Rijn

Margalida Gomis Gayà

**Grau de Història de l'Art**

Any acadèmic 2016-17

DNI de l'alumne:41521609-P

Treball tutelat per Andreu Josep Villalonga Vidal  
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Rembrandt, Retrat de grup, Ronda de nit, Lliçó d'anatomia, Lliçó d'anatomia del doctor Tulp, Síndics dels drapers, Pintura barroca



## **Els retrats de grup en el barroc holandès: el cas de Rembrandt van Rijn**

**RESUM:** El document aquí present proposa analitzar la figura de Rembrandt van Rijn amb la finalitat d'estudiar i destacar la importància de l'artista dins el context pictòric holandès del segle XVII, tractant algunes de les característiques més importants de l'obra pictòrica d'aquest, com és la representació de la llum. Passant així a tractar el gènere dels retrats col·lectius, dels quals es destacarà la importància d'aquests dins la societat holandesa, i establint una sèrie d'antecedents i aportacions de l'artista dins la temàtica ja esmentada.

**ABSTRACT:** The current document pretends to analyze Rembrandt Van Rijn to study and highlight the impact of the artist within the context he lived in. To do so, the study analyses his most relevant painting techniques, the treatment of the light in his paintings and, the scenes he is representing. It gets to a deeper inside into collective portraits, which stood out in the Dutch society, analyzing as well, their precedents and the contributions of the artist to the society he lived in.

**Paraules clau:** Rembrandt; Retrats col·lectiu; Ronda de nit; Lliçó d'anatomia; Lliçó d'anatomia del doctor Tulp; Síndics dels drapers; Pintura barroca

**Key words:** Rembrandt; Group portraiture; Night watch; Anatomy lesson; Anatomy lesson of doctor Tulp; Syndics of the drapers; Baroque painting

## Sumari

Introducció.....	6
1. Objectius.....	7
2. Mètode de treball.....	8
3. Estat de la qüestió: Rembrandt van Rijn.....	10
4. El retrat.....	16
5. El retrat de grup.....	18
5.1. La importància del retrat de grup dins la societat holandesa.....	18
5.2. Anàlisi dels retrats de grup de l'artista a partir de tres obres.....	22
5.2.1. Lliçó d'anatomia de Dr. Tulp.....	22
5.2.1.1. Anàlisi de l'obra.....	23
5.2.1.2. Antecedents de l'obra.....	24
5.2.1.3. Aportació de l'artista.....	26
5.2.2. La Ronda de nit.....	27
5.2.2.1. Anàlisi de l'obra.....	28
5.2.2.2. Antecedents de l'obra.....	29
5.2.2.3. Aportació de l'artista.....	30
5.2.3. Els Síndics dels drapers.....	32
5.2.3.1. Anàlisi de l'obra.....	32
5.2.3.2. Antecedents de l'obra.....	33
5.2.3.3. Aportació de l'artista.....	35
6. Conclusions.....	35
7. Annexa fotogràfic.....	37
8. Bibliografia.....	42

## **Introducció**

Mentre que la selecció de l'artista for una qüestió totalment personal guiada per allò que em provoquen les obres de Rembrandt i l'atracció personal pel seu estil, la metodologia del cos de treball, contràriament a aquesta primera selecció, fou totalment premeditada.

El tema fou concretat sota la ferma creença de que, com ja digué Oscar Wilde en el seu moment, la vida imita a l'art molt més sovint del que l'art imita a la vida, i fou sota aquesta premissa que vaig decidir centrar i analitzar el moment històric i el context social de l'artista per tal de entendre la importància i la rellevància de la seva obra, i en concret la temàtica de retrats de grup, que tot i ser un gènere pictòric desenvolupat a tots els països, el retrat holandès va tenir una qualitat que no van assolir a altres llocs.

Rembrandt fou considerat per a molts d'autors, com l'artista més complet d'entre els pintors holandesos per diferents motius, però especialment perquè aquest reuneix molts elements que als altres els manquen, a més per la gran producció artística d'aquest, una producció que comprèn obres elaborades a partir de diferents tècniques i una gran varietat de temàtiques, ja sigui religiosa o profana.

## 1. Objectius

Amb la intenció d'estructurar el treball, els objectius d'aquest han estat dividits en dos grups, objectius generals i objectius específics. Entre els objectius generals hi ha l'anàlisi de Rembrandt dins el seu context històric.

Es sabut que l'artista ha estat posteriorment reconegut, com a artista complet. Al llarg d'aquest treball s'assoleix un objectiu secundari, la subdivisió de la producció de l'artista en blocs temàtics per tal de facilitar l'estudi de l'obra i el context d'una de les temàtiques a les que l'artista dedicà gran part de la seva obra: els retrats. L'anàlisi, es centrarà en analitzar alguns dels retrats de grup de l'artista, tot i que a l'estat de la qüestió que es farà sobre l'artista. És així com el treball va posant especial èmfasis en el retrats col·lectius.

Aquesta breu anàlisi de la seva producció, que és duu a terme a través de l'observació i recerca de tres obres, té també propòsit de ressaltar els patrons creatius de l'artista dins aquesta temàtica particular i analitzar els moments i accions que destaca per establir quina fou la gran aportació de l'artista a aquesta temàtica.

Per tal d'assolir tots els punts que em proposo en aquest estudi, el treball assoleix també una sèrie metes paral·leles com: entendre i definir el paper de les milícies i dels síndics, fer esment també, a la funció de les lliçons d'anatomia en aquell moment.

## 2. Mètode de treball

Amb el tema definit, l'estudi començà a tenir una estructura clara, calia anar descartant temàtiques per trobar allò que realment responia al primer objectiu: analitzar la importància i la rellevància de la producció de Rembrandt dins la pintura holandesa del moment. D'aquesta manera el treball que començà centrant l'atenció en analitzar a l'artista en general: quina fou la seva manera de treballar, i les diferències existencials amb altres artistes de l'època, identificant i individualitzant així a Rembrandt del seu context, segueix amb anàlisi i subdivisió d'etapes temàtiques de la seva producció.

Es a partir d'aquesta divisió temàtica que comença una fase de descart de totes aquelles obres que no s'inclouen dins la temàtica dels retrats de grup. De manera que va centrant l'atenció en el tema d'aspecte més social i a la qual l'artista dedicà gran part de la seva producció: els retrats. Com a introducció al que és el cos del treball, es tractarà la temàtica dels retrats de manera més general, fent un resum, per poder posteriorment, desenvolupar el contingut del treball, dedicat als retrats col·lectius. Una vegada identificat el bloc temàtic de rellevància per el treball, aquest és torna subdividir per extreure així els autoretrats i els retrats individuals.

D'aquesta manera queda com a objecte d'estudi principal: el retrat col·lectiu, ja que Rembrandt té la facilitat de ressaltar el comportament individual dels diferents individus d'una mateixa composició, facilitant així la comprensió de la psicologia de cada un dels personatges representats.

Per tal d'evidenciar el marc teòric, la darrera part de l'estudi és centra en presentar i analitzar tres obres d'aquesta temàtica: *Lliçó d'anatomia de Dr. Tulp*, *la Ronda de la Nit* i *els Síndics dels drapers*. Es començarà amb la presentació de l'obra i l'encàrrec, seguidament es comentarà l'aspecte social de l'escena. Tot seguit es presenta l'obra formalment a partir de la composició i el color. L'estudi també valora, els antecedents de cada obra i l'aportació de Rembrandt dins les diferents temàtiques.

Finalment, el treball conclou amb una petita síntesi i conclusions a les quals s'han arribat a través de la bibliografia consultada.

La recerca de la bibliografia s'ha fet tant a partir de llibres físics, així com també digitalitzats i articles. Es van consultar pàgines web on hi podem trobar articles acadèmics, com sigui Dialnet o Jstor. En un primer moment, es van elegir llibres que tractaven la figura del personatge, per extreure així les característiques del seu art i poder

desenvolupar l'estat de la qüestió referent a Rembrandt. Seguidament, es va procedir a recopilar la informació referent als retrats de grup, i ja de manera més específica la recerca de fonts que tractessin les tres obres a analitzar.

El sistema de citació emprat en aquest treball és el sistema Chicago, per a humanitats, que es troba a disposició dels alumnes al servei de biblioteca i documentació digital de la UIB ( [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html) ).



### 3. Estat de la qüestió: Rembrandt van Rijn: tècnica i temàtica.

Les primeres paraules escrites sobre la figura de Rembrandt, es troben a les notes d'un advocat i expert en antiguitats de la província d' Utrecht, Aernour van Buchelius. Aquestes notes feien referència a Theodorus Schrevelius, que suposadament mostrà una de les obres de Rembrandt a Buchelius, elogiant la qualitat artística del pintor holandès, però el que s'interpreta de les paraules deixades per l'advocat, Schrevelius exagerava<sup>1</sup>.

Tot i aquest fet, Constantin Huygens, fou el primer que va escriure extensament sobre la figura de Rembrandt, en la seva obra però, no només feia referència a Rembrandt sinó que l'anomenava conjuntament amb un altre artista, Lievens. Huygens digué que els artistes de les “noves generacions” de pintors holandesos, desvinculant-los dels manieristes dels segle XVI i XVII, tenien la capacitat de donar moviment als seus quadres, crear la “impressió del moviment de l'aire i l'escalfor del sol”<sup>2</sup>. Per tant, Huygens reconeixia les possibilitats tonals de la pintura holandesa del moment, entenent als Rembrandt i a Lievens com a versions dels caravaggistes en les seves pintures d'història més primerenques<sup>3</sup>. Afegint, a diferència del que pensaran posteriorment autors com Rosenberg, al qual més endavant farem menció, que aquests dos artistes dels quals ve parlant no deuen res als seu mestres, atribuint el seu èxit a un talent natural, és més, ambdós artistes, expressa Huygens, es van format amb mestres inferiors a ells en quant a capacitat artística<sup>4</sup>. Tot i així, considerant la figura de Rembrandt més talentosa que Lievens degut a la representació de les expressions, indispensables per a Huygens per a considerar talentós a un artista<sup>5</sup>. Malgrat aquest fet, la crítica de Huygens a l'obra de Rembrandt es torna negativa a partir dels retrats que fa l'artista de De Gheyn, com mostra el títol del poema escrit a 1633 *Sátira de una semejanza con Jacob de Gheeyn que no guarda absolutamente el menor parecido con su modelo*<sup>6</sup>.

També cal fer referència a dos poemes publicats als segle XVII, un de Lambert van den Bos, de l'any 1650 i el segon de Jeremias de Decker, publicat al 1667. En els versos que dedica van den Bos a l'artista holandès, s'hi expressa un sentiment positiu cap a Rembrandt, aquesta consideració positiva cap a l'obra de l'artista va continuar anys

---

<sup>1</sup>Gray Schwartz, *El libro de Rembrandt*, (Barcelona: Lunwerg, 2006), 143.

<sup>2</sup>Seymour Slive, “Rembrandt and his contemporary critics” a *Journey of the History of Ideas*, vol. 14, n° 2, 1953, 209

<sup>3</sup>Seymour Slive, “Rembrandt and his, 209

<sup>4</sup>Gray Schwartz, *El libro*, 148

<sup>5</sup>Seymour Slive, “Rembrandt and his, 210

<sup>6</sup>Gray Schwartz, *El libro*, 158

després. Diferents poetes l'elogiaven, com és el cas del segon poeta citat, Jeremias de Decker, que a l'any 1667, dedica un poema a l'artista com agraïment a un retrat que Rembrandt li va fer, a més destacava l'ús de les ombres, considerant que aquestes donaven majestuositat a l'obra<sup>7</sup>.

Però no totes les crítiques foren positives, com és el cas de Sandrart, el qual tot i reconèixer que Rembrandt tenia la capacitat dels acadèmics, mai va aconseguir la vertadera grandesa dels artistes, ja que aquest mai va viatjar a Itàlia, lloc on s'havien d'estudiar les teories de l'art, per tant, el principal problema que veu Sandrart en l'obra del mestre holandès és el fet de que aquest no va seguir les normes establertes, com l'anatomia, les proporcions o l'estudi de l'art clàssic, afegint que es va guiar per la natura i no per les normes establertes. També cal esmentar el fet de que l'holandès deixà de banda la línia del dibuix, element que per el crític era més important que el color i el clarobscur, punt que podem contraposar al pensament de Huygens, el qual alabava l'obra de Rembrandt per aquesta desús de la línia<sup>8</sup>.

Una altra font a la que podem recórrer és al llibre escrit per Eduard Koloff, *Historische Taschenbuch*, escrit l'any 1854, Slive l'anomena la primera obra biogràfica de Rembrandt feta a partir de l'obra de l'artista i la documentació del segle XVII<sup>9</sup>. Koloff, es trobava dins la mateixa línia de pensament que Huygens, i a diferència del crític citat anteriorment, Sandrart, el virtuosisme de Rembrandt recau en l'ús del color i la llum, en aquest llibre, es remarca la vinculació artista – historiador, ja que, la crítica a l'obra de Rembrandt que fa Koloff, es du a terme després de que a l'any 1831, Delacroix expressés que algun dia es descobriria que Rembrandt fou millor artista que Rafael. Seguint amb Kolof, situà a Rembrandt, dins la tradició dels grans coloristes com Velázquez, Murillo i Tizià<sup>10</sup>.

Com bé s'ha dit a la introducció, Rembrandt fou tractat per a molts d'autors com a l'artista més complet dels holandesos, degut a l'àmplia temàtica que comprèn dins la seva obra, sovint es fa referència a aquest a partir del tractament de la llum i el color, aspectes tractats ja sigui per altres artistes, coetanis o posteriors, sociòlegs, historiadors, etc. Deixant de banda les referències a l'artista dins els marcs del segle XVII i XIX, entrarem ja en el segle XX i XXI. Les referències a Rembrandt en aquest cas, es donen no

---

<sup>7</sup>Seymour Slive, "Rembrandt", 216 – 217

<sup>8</sup>Seymour Slive, "Rembrandt", 218 – 219

<sup>9</sup>*Ibid*, 219

<sup>10</sup>Udo Kultermann, *Historia de la Historia del arte*, (Madrid: Akal, 1996), 163

només en el camp de la tècnica de l'artista, sinó que també a la pròpia figura d'aquest, fent comparacions amb altres artistes coetanis a ell.

Són diferents els estudiosos que han tractat la figura de Rembrandt, durant el segle XX, aquest fou considerat per molts l'artista més complet d'entre els pintors holandesos, per varis motius però especialment perquè aquest reuneix molts elements que als altres els manquen<sup>11</sup>. Rosenberg, també destaca de Rembrandt, la gran quantitat d'obres que hi ha englobades dins la producció artística d'aquest, amb una estimació aproximada d'unes cinc-centes obres de retrats, les que inclouen unes quatre-centes pintures, seixanta-cinc estampes i alguns de dibuixos<sup>12</sup>.

D'igual manera que ho fa Rosenberg, Bozal qualificà a Hals i Vermeer d'artistes de registre més limitat que Rembrandt, ja que aquest darrer presenta una obra més variada en quant a temàtica, així com també més extensa. En cap moment infravalorant les obres de la resta d'holandesos, el que fa, Bozal, és puntualitzar que així com, parlant de Hals, cal destacar els retrats, i parlant de Vermeer, es remarca la pintura de gènere, en el cas de Rembrandt, parlem d'una obra que toca totes i cadascuna d'aquestes temàtiques i moltes altres; al llarg de la seva vida artística realitzà: retrats, pintura històrica, paisatges, pintura mitològica, religiosa, escenes de gènere i algunes natures mortes, donant lloc així una extensa varietat de temàtiques mentre que la resta queden a un registre molt limitat<sup>13</sup>, lluny de desmerèixer als altres artistes<sup>14</sup>.

En quant als aspectes tècnics cal fer referència a Max Doerner, el qual es basava en observacions relatives a la superfície pictòrica, aquest proposava que l'artista holandès treballava sobre una superfície monocroma, que funcionava com a element vertebrador del quadre i que era fonamental per el resultat final de la pintura. Aquesta capa, diu Doerner, estava formada per altres pel·lícules translúcides de pintura, aquesta transparència es donava, diu l'autor, degut a l'ús d'un aglutinant resinós. Però aquesta teoria va ser rebutjada després d'una restauració que es va dur a terme a la *Ronda de la*

---

<sup>11</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno*, (Madrid: Fundació Joan March, 2001), 35, [en xarxa] <http://www.march.es>, [ data consulta: 20/04/2017]

<sup>12</sup>Jacob Rosenberg, *Rembrandt: vida y obra*, (Madrid: Alianza, 1987), 176. L'autor fa referència a aquest tema a partir d'una comparació amb la pintura religiosa, apuntant que aquesta és molt més extensa, fent una recopilació de cent -cinquanta pintures, vuitanta estampes i més de sis – cents dibuixos, per tant, l'obra de temàtica religiosa és al voltant d'unes vuit – centes obres.

<sup>13</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 35.

<sup>14</sup>Beatriz Blasco, *Introducción al arte barroco*, (Madrid: Cátedra, 2015), 93. L'autora considera a Hals com el primer artista en retornar la naturalitat i la vida als retrats, ja que anteriorment a aquest artista, aquests retrats servien per a proclamar l'harmonia i el benestar econòmic dels representats.

nit, o si més no, posada en dubte, ja que aquestes capes podrien haver-se perdut després de usar dissolvents per a retirar el vernís resinós. A partir de les diferents restauracions a les pintures de Rembrandt, s'ha establert que efectivament usava aquestes transparències, però no el que plantejava Doerner, que en definitiva era que aquestes eren l'essència de la tècnica del pintor<sup>15</sup>.

Dins el camp de l'anàlisi lumínic, cal mencionar a Wilhelm Boeck, qui remarcà la importància d'aquesta tècnica dins l'obra de Rembrandt, ja que la plasmació de les formes fetes a partir de la tècnica del clarobscur és constant dins tota la vida artística de l'holandès, establint per tant aquesta tècnica com element integrador en la majoria de les seves obres<sup>16</sup>. Aquesta plasmació fou a allò espiritual, des d'un aspecte artístic-tècnic, el que Boeck anomena “visió interna del principi materialitzat”. L'autor també remarcà les particularitats de l'artista alhora d'aplicar la tècnica, ja que a diferència de Rubens o Vermeer, qui creaven a partir de la llum, Rembrandt treballava el clarobscur a partir de l'obscuritat, Afegeix també, que la llum en la producció de Rembrandt no és natural; que es presenta com a quelcom viu i únic, com una qualitat del contingut del quadre, desvinculada de les hores de nit, ja que l'obscuritat, per a l'artista, no és una expressió sols de la nit<sup>17</sup>. Aquestes investigacions tècniques, centrades en l'exploració de les possibilitats tècniques de la pintura, van ser usades per Rembrandt com una finalitat estètica que no s'havia vist fins a les hores<sup>18</sup>. Riegl denota la importància d'aquesta llum dins la pintura holandesa, i com a conseqüència la importància de l'ombra, que dins l'obra de Rembrandt és un factor a tenir en compte, ja que el clarobscur, com ja s'ha dit anteriorment, és un element recurrent dins l'obra de l'holandès. Aquestes obres servien al mestre per a donar forma a les figures, delimitada nítidament, però més important que l'ombra “corporal”, remarca la importància de l'ombra espacial, aquesta es dilueix a diferència de les altres, donant pas progressivament a la llum. La finalitat del clarobscur, diu Riegl, és superar el dualisme figura – espai, i representar-ho com un tot únic i homogeni. Continua dient que el que diferencia a Rembrandt de la resta d'artistes, així com també ho diu Boeck, és que aquest parteix de l'obscuritat, en canvi, els altres parteixen de la llum<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup>Ernst Van der Wetering, *Rembrandt: el treball d'un pintor*, (València: PUV, 2006), 194, 197

<sup>16</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, ( Barcelona: Labor, 1970 ), 57.

<sup>17</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 53

<sup>18</sup>Ernst Van der Wetering, *Rembrandt*, 7.

<sup>19</sup>Alois Riegl, *El retrato holandés de grupo*, (Madrid: Antonio Machado, 2009), 650, 651, 656

Afirma Rosenberg que l'artista de Leyden prest superà al seu mestre, adoptant la seva fórmula, però transformant-la i atorgant-li profunditat. A més s'ha comprovat posteriorment que fou aquesta etapa a Amsterdam la que marcà el futur artístic de Rembrandt. Continua Rosenberg afirmant que Lastman no fou l'única influència dins la tendència caravaggista de Rembrandt, sinó que el contacte que va tenir amb l'escola d'Utrecht també va accentuar les característiques de l'artista, en especial les obres pictòriques de Gerrit van Honthorst,<sup>20</sup> qui va influenciar molt a Rembrandt amb el tractament de la llum. Aquest punt al qual s'hi ha fet referència en el paràgraf dedicat a la crítica de Hyugens, el qual, com ja s'ha dit anteriorment, considerava que Rembrandt no li devia res al seu mestre, per tant, ens trobem amb dues visions completament diferents respecte a les influències del mestre.

Cal deixar de banda els aspectes lumínics, ja que és un imperatiu centrar l'atenció en una qüestió que ha anat apareixent en diverses ocasions als paràgrafs anteriors: la psicologia dels personatges. A partir de la bibliografia consultada, ens trobem un punt en que molts els autors conflueixen, que és la virtut de Rembrandt per a dotar als seus personatges d'un gran contingut psicològic.

Simmel, qui reflexionà sobre la manera de representar de l'holandès, remarca que l'artista en representar escenes, recalca les reaccions i emocions dels personatges individualment, ja que per ell tenia una gran importància el fet d'humanitzar aquestes escenes i dotar els seus participants de gran contingut psicològic<sup>21</sup>. Rembrandt, uneix allò que és corporal i allò que va lligat a l'ànima, allò anímic, fent que el quadre expressi vida i ànima<sup>22</sup>. Per a Simmel, Rembrandt posseeix la capacitat de representar en els retrats una unitat única entre aquests dos elements; entre allò interior i allò exterior sota la ferma creença de que és inseparable aquesta unió i sota la visió de l'ànima per sí sola no està predeterminada, ja que aquesta està lligada i es constitueix a partir de l'experiència del cos.

Bozal també analitzà aquest aspecte, i també recalca que Rembrandt sabé pintà les

---

<sup>20</sup>Jacob Rosenberg, *Rembrandt*, 22, 309 – 311, De Honthorst, va assolir la representació de la llum. Honthorst, que s'havia format a Itàlia, banyava les seves escenes nocturnes amb una llum artificial, que suposava un marcat contrast entre les formes obscures del primer pla, situada davant el focus de llum, cobrint-lo, i la il·luminació que s'hi reflexa prové de la llum d'una vela, és aquest efecte *repoussoir* d'una figura envolta per l'obscuritat en primer pla i la reproducció dels reflexes de la llum la que adopta Rembrandt. Una obra que exemplifica aquesta característica és *El cambrista* (1627).

<sup>21</sup>Georg Simmel, *Rembrandt: ensayo de filosofía en el arte*, (València: Artes Gráficas Soler, 1996), 192.

<sup>22</sup>Georg Simmel, *Rembrandt: ensayo*, 34, 37.

emocions, les inquietuds, les responsabilitats i altres aspectes dels personatges de les seves obres, objectiu realitzat en totes les representacions de l'artista, siguin de la temàtica que siguin<sup>23</sup>. Rosenberg anà una passa més enllà de les reflexions dels altres dos autors, i afegí que l'artista intenta evitar escenes en que hi apareixen gran quantitat de personatges per tal de poder emfatitzar el caràcter psicològic dels representats<sup>24</sup>.

Per tant, dins la crítica a l'obra de Rembrandt del segle XX, s'inclouen altres aspectes a part de la tècnica emprada per l'artista, com és l'aspecte psicològic dels representats, i la humanització d'aquests.

Ja entrant en el segle XXI, Blasco també defensà que Rembrandt fou el més “prolífer i genial”, dels retratistes, d'igual manera que ho van fer Bozal i Rosenberg en el seu moment, ja que segons l'autora, les obres d'aquest aconseguen endinsar-se en l'ànima del retratat, captant molt més que la part física, captant l'emotivitat<sup>25</sup>.

La profunditat de la que parlava Rosenberg, també és anomenada i analitzada per Michel, qui diu que la naturalesa espiritual de l'artista i la tècnica, produiran el que l'autor anomena “estètica de l'emoció”. Afegeix que en aquesta estètica particular de l'artista, hi ha un control perfecte de l'espai i la llum<sup>26</sup>, aquest és un dels valors a destacar dins l'obra de l'artista holandès, cal destacar el tractament de la llum i són molts els autors que analitzen el tema, alguns d'ells anomenats paràgrafs amunt. Cal tenir en compte, que l'artista es traslladà a Amsterdam únicament per formar-se en el taller de Lastman, fet que no és anecdòtic, diu Michel, ja que fou aquest mestre qui li transmeté el gust pel detallisme i la precisió<sup>27</sup>.

Tot aquest control i domini de la llum ens porta cap al que s'anomena clarobscur, com bé afirma també Molyneux, un dels recursos més recurrents dins l'obra del mestre holandès, explica que, gràcies a aquesta tècnica, Rembrandt posa en penombra tot allò que no li sembla essencial, i reforça alhora la part més psicològica i espiritual del retratat, resultant en obres de gran intensitat psicològica sense precedents<sup>28</sup>. Prohaska afegeix, que a partir d'aquesta tècnica el que fa Rembrandt és, recollir les figures dins un espai ple de

---

<sup>23</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 29 – 37.

<sup>24</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 177.

<sup>25</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 177.

<sup>26</sup>Emil Michel, *Harmensz van Rijn Rembrandt*, (Londres: Sirrocco, 2011), 7.

<sup>27</sup>Emil Michel, *Harmensz van Rijn*, 7.

<sup>28</sup>John Molyneux, *Rembrandt & revolució*, (Mataró: Intervenció cultural, 2015), 15.

ressonàncies en que l'estat d'ànim, l'emoció o l'atmosfera pareixen visibles, i fins i tot tangibles<sup>29</sup>.

Per tant, com a síntesi de l'apartat, la crítica a l'artista des del segle XVII i els segles posteriors, estableix els seus fonaments en l'ús del color i el joc de llums i ombres, trobant opinions enfrontades en quant a aquest tema es refereix, ja que els crítics més academicistes, creuen que les pintures de l'holandès, perden força justament per aquest clarobscur, considerant que Rembrandt dóna més importància al color i a les llums que no pas al que és realment important, el dibuix. I per altra banda tenim aquests defensors de la tècnica que emprava l'artista, considerant que aquesta aporta grandesa a l'obra pictòrica de l'holandès, i és allò que el fa virtuós dins aquest món. Durant el segle XX, s'inclouen altres aspectes a part de la tècnica emprada per l'artista, com és l'aspecte psicològic dels representats, i la humanització d'aquests.

#### 4. El retrat

Rembrandt, com s'ha dit anteriorment, no només destaca pels aspectes tècnics de la seva obra, sinó que també cal fer esment a l'ampli ventall de gèneres pictòrics que engloba: retrats, pintures religioses i fins i tot alguns exemples de pintura de gènere<sup>30</sup>. El mestre en qüestió és un artista que poc té a veure amb la pintura holandesa del moment, d'alguna manera es podria dir que és un artista atípic, ja que no es centra en la descripció, com ho fan els altres<sup>31</sup>.

La majoria d'autors classifiquen i divideixen la temàtica de retrats de Rembrandt en tres blocs: els autoretrats, els retrats individuals, i els retrats de grup.

Començant pels autoretrats, cal destacar la gran quantitat de peces que d'aquest tipus que va elaborar l'artista, es calcula que aquesta temàtica ocupa gairebé el 10% de la producció total del mestre<sup>32</sup>. La gran quantitat d'obres d'aquest gènere és una senyal de que per a Rembrandt el "jo" es transforma en la vertadera matèria de l'obra<sup>33</sup>. Aquests retrats que ens han arribat, provoquen que es pugui fer una espècie de seguiment de l'evolució de la personalitat del seu artífex, i com a conseqüència, poder conèixer

---

<sup>29</sup>Wolfgang Prohaska, *El Kunsthistorisches Museum de Viena. Pinacoteca*, (Londres: Sirrocco, 2004), 82.

<sup>30</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 33.

<sup>31</sup>Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, (Madrid: Hermann Blume, 1987), 305.

<sup>32</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 48. L'autor fa un recompte de seixanta autoretrats pintats, més de vint gravats i al voltant de 10 dibuixos.

<sup>33</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 17.

l'aparença física d'aquest al llarg de la seva vida. El desenvolupament i la perfecció de la tècnica de Rembrandt es veu clarament a partir de l'observació i comparació dels autoretrats fets durant l'etapa de joventut de l'artista, amb els que s'inclouen ja dins l'etapa de maduresa<sup>34</sup>. Rembrandt, a partir dels seus autoretrats, va deixar un registre de la seva vida, on reflexa les tragèdies viscudes, convertint-se així en capítols d'una biografia única<sup>35</sup>.

És important esmentar una un fet si més no curiós, i és que tot i la gran quantitat d'autoretrats que té l'artista, hi ha una escassa repetició de postures i expressions<sup>36</sup>, aquest fet es posa de manifest sobretot en els gravats de la primera etapa i en la dècada dels 30, ja que ens trobem amb autoretrats en que es representa fent cares i diferents actituds, amb la clara pretensió de captar l'atenció de l'espectador<sup>37</sup>.

En segon lloc hi ha el retrat individual; aquest és un tipus de retrat que es dona des de l'Antiguitat, en l'Egipte de l'antic imperi, i posteriorment a Roma<sup>38</sup>, foren èpoques en les quals el retrat tingué diferents finalitats, segons l'època, però sempre amb un element comú en totes elles, la intemporalitat<sup>39</sup>. Els retrats de Rembrandt són la materialització del moviment, una pugna entre el temps, l'ànima i l'experiència, entre allò que és universal i el que és únic, característiques pròpies de l'home modern. És per aquest motiu que Rembrandt retrata persones d'edat avançada, com a contrapunt d'aquesta intemporalitat de la que parla en quant als retrats d'èpoques anteriors, èpoques en les quals sols es representaven joves. És a través d'aquest moviment, que l'artista manifesta les vivències de cada un, i queda definida així, una individualitat per mitjà de petits detalls que constitueixen el personatge retratat<sup>40</sup>.

En quant als retrats individuals, l'avantatge que tenia Rembrandt sobre els altres retratistes de l'època, com Hals, Van Dyck i Velázquez, és que la gran majoria dels retratats eren triats pel mateix artista<sup>41</sup>, Rembrandt fou un artista que visqué sotmès contínuament al conflicte que li suposava la necessitat d'elaborar peces d'encàrrec i el

---

<sup>34</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 17.

<sup>35</sup>Ernst Gombrich, *La historia del arte*, (Nova York: Phaidon, 1997), 420.

<sup>36</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 49.

<sup>37</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 18.

<sup>38</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 18.

<sup>39</sup>Georg Simmel, *Rembrandt: ensayo*, 13.

<sup>40</sup>Georg Simmel, *Rembrandt: ensayo*, 7 – 13.

<sup>41</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 65. A partir de les dades consultades per l'autor, aquest estableix que dels 420 retrats fets per Rembrandt, aproximadament 270 retrats foren fets a partir de la iniciativa de l'artista.



desig de pintar per raons personals, les quals es van imposar als encàrrecs<sup>42</sup>.

Si analitzem les avantatges de poder elegir els seus propis retrats, el valor principal és la llibertat creativa que aquesta decisió li permet, cosa que als altres, que anaven per encàrrec els era impossible, ja que això suposava l'adaptació a les demandes dels clients. Aquesta llibertat creativa és, lògicament limitada, ja que no es podia sortir dels marges del que era un retrat, i per tant, aquesta llibertat imaginativa es dona solament en petites variants de la postura, en que les mans i les cares han de quedar ressaltades<sup>43</sup>.

Pel que fa als retrats col·lectius<sup>44</sup>, tercer i darrer bloc de la temàtica, no hi ha dubte que aquesta tipologia de retrat aparegué al s. XV amb els retrats de pintura religiosa. Durant la primera meitat del segle XVI, amb la representació de les associacions i arcabussers, aquesta branca pictòrica quedà totalment desvinculada del tema o referència religiosa i emfatitzà la individualitat i la caracterització psicològica donant lloc al retrat col·lectiu i civil<sup>45</sup>. La importància que aquest tipus de retrat adquirí per a la societat de l'època i el seu posterior reconeixement, el situen com a principal interès d'aquesta recerca i per aquest motiu se li dedica un apartat a continuació.

## 5. Retrats de grup

### 5.1. La importància del retrat de grup dins la societat holandesa

Sovint es considera que l'art holandès del segle XVII era una descripció de la terra Holandesa i de la vida que portaven els seus habitants<sup>46</sup>, com una representació del món, i màxim exponent de la pintura realista, digne d'admiració per ser capaç de representar d'allò més vulgar<sup>47</sup>, tot i que aquesta afirmació de que la pintura holandesa dels segle XVII és la representació de la societat i el món holandès del moment, és un tòpic<sup>48</sup>. Huygens no té res a objectar a l'art com a encarnació de valors tradicionals, de fet, veu en les imatges una aplicació més concreta, la de deixar constància d'un nou coneixement del món visible, és així com les imatges queden vinculades al progrés del saber<sup>49</sup>.

---

<sup>42</sup>John Devane, *Dibujar y pintar el retrato*, (Madrid: Tursen, 1996), 30.

<sup>43</sup>Jacob Rosenberg, *Rembrandt*, 66.

<sup>44</sup>Als quals només faré una petita referència, com a via d'introducció a l'apartat que segueix a aquest, en la que es fa una explicació d'aquest gènere pictòric i a l'anàlisi de tres obres.

<sup>45</sup>Soto, Victoria et al., *Los realismos en el arte barroco*, (Madrid: Centro de estudios Ramón Arce, 2016), 348.

<sup>46</sup>Svetlana Alpers, *El arte de describir*, 17.

<sup>47</sup>Georg Hegel, *Lecciones sobre la estética*, (Madrid: Akal, 1989), 126.

<sup>48</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 29

<sup>49</sup>Svetlana Alpers, *El arte de describir*, 45 – 53

Per tant, s'entén que la pintura holandesa està lligada a l'interès científic d'allò visual, que adquireix una rellevància que va més enllà de la representació de les escenes. Donar a conèixer els aspectes més mundans, el desenvolupament de noves professions i altres aspectes que havien passat desapercebuts fins al moment, és aquest interès per la vida quotidiana, el que configura el subjecte modern. És a dir, els aspectes bàsics sense els quals el projecte modern no pot definir-se, es troben en l'evolució de la pintura holandesa del segle XVII<sup>50</sup>.

En els Països Baixos i altres regions comercials, la pintura de retrats va gaudir d'un gran prestigi social. La burgesia, era la que encarregava la majoria dels retrats, i lligat a aquesta forma de vida de la societat holandesa, aparegueren també associacions de gremis que permeteren el desenvolupament del retrat, tant individual, com de grup<sup>51</sup>. Aquesta nova elit social, amb aquests encàrrecs pretenia imitar a l'antiga noblesa, i així reafirmar la posició social i cultural que havien adquirit, amb la intenció de reafirmar el seu nou estatus social front la resta del món. Tot i que aquestes representacions podien ser austeres<sup>52</sup>, solien fer ús d'aquests retrats per a l'ostentació dels seus béns i la seva formació<sup>53</sup>.

Si parlem del cas d'Holanda, cal remarcar dos retratistes: Rembrandt i Hals<sup>54</sup>. El camp del retrat, com ja s'ha mencionat anteriorment, es convertí, gràcies a la burgesia i els seus retrats familiars, en un dels camps artístics més lucratiu per als artistes del segle XVII<sup>55</sup>, convertint-se així en la font de la qual es nodrien els artistes holandesos, tot i l'auge dels paisatges i la pintura de gènere<sup>56</sup>, i si bé és cert que en altres països també trobem grans retratistes, com ara Velázquez a Espanya, cap altre país, va gaudir de la qualitat i virtuosisme del que va gaudir a les Províncies Unides<sup>57</sup>.

Fent ara una petita referència als dos artistes anomenats anteriorment, Hals i Rembrandt foren els màxims exponents d'aquest gènere. En el cas de Hals, la seva popularitat va esdevenir, en part, per la temàtica alegre i optimista dels seus quadres<sup>58</sup>,

---

<sup>50</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 33.

<sup>51</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 29.

<sup>52</sup>Beatriz Blasco, *Introducción al arte barroco*. (Madrid: Cátedra, 2015), 93.

<sup>53</sup>Barbara Borngässer, *Barroco: Theatrum mundi. El mundo como obra de arte*, (Barcelona: H.f. Ullmann, 2013), 422

<sup>54</sup>Barbara Borngässer, *Barroco*, 422.

<sup>55</sup>Jakob Rosenberg, *Rembrandt*, 47.

<sup>56</sup>Carl Klaus, *Rembrandt*, (Londres: Sirrocco, 2017) 33.

<sup>57</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 33.

<sup>58</sup>John Devane, *Dibujar y pintar*, 30.

pocs són els retrats que, com els seus, mostrin ànims dels retratats, representant personatges, moltes vegades pobres, però amb una gran dignitat<sup>59</sup>, “*immersos d'una frescor i una vivacitat desconegudes, dotades d'una pinzellada solta i punts cromàtics*”<sup>60</sup>. El cas de Rembrandt és diferent, ja que no només destacava en el camp dels retrats, sinó que dominava una gran varietat de temàtiques<sup>61</sup>, i el seu retrat destacava per la predilecció d'allò humà i psicològic, aquesta representació humana de les persones és vista com a la temporalitat dels cossos, el que Simmel anomenà moviment<sup>62</sup>.

Ja mencionat amb anterioritat, en alguns llocs concrets d'Holanda, com a Amsterdam i a Haarlem i a altres zones del nord i del sud del país, es va desenvolupar també un tipus de retrat que no es va dur a terme a cap altre lloc, aquest és el retrat de grup. No només és dugué a terme en les grans ciutats, sinó també en algunes més petites com Alkmaar, Hoorn o Gouda. Tot i algunes excepcions aïllades, aquest gènere no va tenir presència en altres ciutats holandeses, ni tampoc en antigues ciutats artístiques com ho va ser Utrecht<sup>63</sup>, però el que està clar és que durant el segle XVI<sup>64</sup>, és un gènere creixent gràcies als encàrrecs de companyies i associacions. De fet, fou durant aquests segles -XVI i XVII- que el retrat holandès adquirí la seva màxima esplendor<sup>65</sup>.

Com ja s'ha esmentat prèviament, els orígens del retrats de grup els trobem en els quadres de contingut religiós. Per retrobar-nos amb aquest origen cal que ens remuntem al segle XV. Es considera que el primer retrat de grup, tot i que òbviament vinculat al culte, fou el dels membres de l'ordre de Sant Joan Baptista de Geertgen van Haarlem<sup>66</sup>. Aquesta vinculació amb la religió no va desaparèixer fins el moment en que es comencen a fer representacions de corporacions de caràcter profà<sup>67</sup>. És per aquest motiu que s'estableix tres períodes per als retrats col·lectius, el primer període que va des del 1529 a 1566, el segon que es desenvolupa entre els anys 1580 i 1624, i per finalitzar, el període que va des de 1624 a 1662. Els retrats de grup del primer període, són aquells que es van assentar baix les premisses de la religió, i amb influències dels antics retrats

---

<sup>59</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 35.

<sup>60</sup>Barbara Borngässer, *Barroco*, 424.

<sup>61</sup>Barbara Borngässer, *Barroco*, 424.

<sup>62</sup>Georg Simmel, *Rembrandt: ensayo*, 10.

<sup>63</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 15.

<sup>64</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 33, 34. Bozal estableix el primer retrat de grup en torn als anys 1527-29, amb el títol *La hermandad de peregrinos de Tierra Santa*, de Jan van Scorel. El considera el punt de partida més important dins l'àmbit del retrat de grup, però tot i el naturalisme, manca de verisme.

<sup>65</sup>Barbara Borngässer, *Barroco*, 422.

<sup>66</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 35 – 36.

<sup>67</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 77.

de corporacions religioses, com pugui ser l'obra de Scorel, *Germans de Jerusalem*. Aquest tipus d'influències no es perdran fins al segon període, i les podem classificar conseqüentment com obres de transició que desembocaran a la pintura profana del segle XVIII<sup>68</sup>. Aquest tipus de pintura anirà directament relacionada a la forma de vida de la societat holandesa, i a l'existència d'associacions de gremis que permeten comprendre el desenvolupament d'aquesta temàtica, tant la de retrat individual com de grup<sup>69</sup>, el retrat de grup no és més que un conjunt de retrats individuals, dins un mateix espai pictòric<sup>70</sup>.

Si parlem més concretament de la figura de Rembrandt, podem diferenciar dos tipus de retrats en grup: els retrats de corporacions i els retrats de família o dobles, tot i que Riegl, a aquest darrer grup no l'inclou dins la categoria de retrats de grup, ja que considera que es tracta d'un retrat individual ampliat<sup>71</sup>, argumentant que, home i dona són les dues cares d'un mateix ésser, i que els nins no són sinó còpies idèntiques, i que per tant pertanyen a un mateix grup i no es necessita cap tipus de mitjà especial, ni de concepció i tampoc composició per reproduir-los com a unitat en l'obra d'art. Però, siguin família o no, en aquest tipus de retrat hi ha la dificultat d'haver de posar en relació dues o més figures com a la resta de retrats de grup i per això es remarca la capacitat de l'artista de donar unitat al conjunt, tant psicològica com formalment parlant<sup>72</sup>. Tot i això també cal dir que aquest tipus de retrat, el de família, no va tenir molta rellevància dins la societat holandesa<sup>73</sup>.

Si parlem dels retrats de grups dins l'obra de Rembrandt és imprescindible mencionar els retrats de corporacions d'aquest; les grans fites de Rembrandt foren: *La Ronda de Nit* (1642), *la Lliçó d'anatomia del Dr. Tulp* (1632) i els *Síndics dels drapers* (1661 – 62)<sup>74</sup>. Com s'ha mencionat anteriorment, la missió que té l'artista en aquests casos, és donar unitat a la composició, a partir de diferents retrats que s'han unit en un mateix espai; i són tots els autors consultats els que estan d'acord en que Rembrandt ho

---

<sup>68</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 143 – 144.

<sup>69</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 33.

<sup>70</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 19.

<sup>71</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 17 – 18. Ho justifica dient que l'home i la dona són com les dues cares d'un mateix ésser, i que els nins són les seves còpies idèntiques, i que per tant pertanyen a un mateix grup i no es necessita cap tipus de mitjà especial, ni de concepció i tampoc composició per reproduir-los com a unitat en l'obra d'art.

<sup>72</sup>Jacob Rosenberg, *Rembrandt*, 129. En aquest cas l'autor ho justifica mitjançant la gran quantitat d'obres que va realitzar Rembrandt de pintura religiosa, ja que en aquest tipus d'obres, diu l'autor, l'artista va haver de relacionar diferents personatges a partir d'una connexió espiritual

<sup>73</sup>Jacob Rosenberg, *Rembrandt*, 127. Cap dels retratistes de l'època van tenir molts d'encàrrecs d'aquest tipus, ja que els demandants preferien retrats individuals dels membres de la família.

<sup>74</sup>*Ibid*, 137.

aconsegueix contínuament.

El retrat col·lectiu va ser dotat d'un nou sentit, ja que va aconseguir una gran cohesió entre els diferents representats<sup>75</sup>, i el que resulta encara més imprescindible en aquests retrats és captar el caràcter d'associació o agrupació, per donar unitat al quadre<sup>76</sup>, es considera per tant que el retrat de grup és un conjunt de retrats individuals en els quals se'ls hi ha donat una unitat, però aquest és un fet quelcom més complicat<sup>77</sup>, establint dues opcions; la primera, es resol la varietat en el marc exclusiu de la unitat plàstica, que implica recórrer a sistemes compositius amb el risc de reduir la versemblança d'allò que es representa, o per altra banda, es prescindeix de trets accidentals que individualitzen a les figures<sup>78</sup>, però tot i establir aquestes dues possibilitats, cap de les dues opcions semblen adequades, ja que el que s'ha de fer en aquests tipus d'obres és mantenir les dues característiques que neguen aquestes dues possibilitats; el verisme i la individualitat.

A partir d'aquí es pot establir que la l'individualitat de les persones s'estableix a partir de les diferències fisonòmiques de cada un, més que les psicològiques, ja que aquestes segones són de difícil accés, amb els gests i les actituds que adopten cada un, construeixen una mica la personalitat dels personatges, no és fins al segle XVII, en que els retrats col·lectius aconseguixen captar les passions de l'ànima, la possibilitat d'establir relacions emocionals i sentimentals entre els diferents individus a partir d'aquesta expressió, tot i que l'autor, considera com a punt de partida del retrat col·lectiu l'obra *La hermandad de peregrinos de Tierra Santa* de Jan van Scorel<sup>79</sup>. Com a contra punt a aquesta darrera afirmació, Riegl remunta l'origen d'aquest gènere pictòric un segle abans de l'estipulat per l'autor espanyol, per tant, remunta el seu origen al segle XV, en els quadres de continguts religiosos en els quals hi apareixien representats els donants<sup>80</sup>.

## 5.2. Anàlisi dels retrats de grup de Rembrandt a partir de tres obres

### 5.2.1. Lliçó d'anatomia del Dr. Tulp (1632)

La lliçó d'anatomia fou el primer encàrrec que l'artista va tenir a la ciutat

---

<sup>75</sup>Fernando Checa i José M. Morán, *El Barroco*, (Madrid: Istmo, 1987), 311.

<sup>76</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 19.

<sup>77</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, 33. Bozal fent referència a les afirmacions de la representació dels individus amb la parsonalitat de cada un o dotar-ho d'unitat, afegeix: “*La cuestión no parece resolverse en el tópico unidad en la diversidad*”.

<sup>78</sup>Valeriano Bozal, *La pintura holandesa*, Pàgina 33.

<sup>79</sup>*Ibid*, 34.

<sup>80</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 18

d'Amsterdam, encarregada pel mateix Nicolaes Tulp<sup>81</sup>, degà del gremi de cirurgians. La temàtica del quadre és la dissecció del cos d'un home, condemnat a mort el 31 de gener de 1632. La pràctica atípica d'aquestes disseccions va provocar el sorgiment d'un interès per a fer-se retratar en el moment en que es realitzava aquesta pràctica<sup>82</sup>.

Per regla general, les lliçons d'anatomia eren esdeveniments científics i polítics, per tant, els espectadors no eren sols estudiants de medicina i acadèmics, sinó que també s'hi podrien trobar personatges de la vida política<sup>83</sup>, destinades al coneixement de la naturalesa física del cos humà<sup>84</sup>, suposaren un gran avanç per a la medicina, donant a conèixer la complexitat del cos<sup>85</sup>. Aquestes lliçons, es troben en relació amb el desenvolupament de la medicina empírica<sup>86</sup>.

#### 5.2.1.1. Anàlisi de l'obra

Des del punt de vista de Rosenberg, la *Lliçó d'anatomia del doctor Tulp* [FIG.1] pertany a la categoria de retrats de dirigents, ja que no representa a tot el gremi de cirurgians, sinó que sols representa un petit grup de membres del col·lectiu, la majoria d'ells dirigents.

L'artista en aquest cas decideix mostrar la dissecció del braç del difunt, per tant podem establir que no es tracta d'una lliçó d'anatomia rudimentària<sup>87</sup>, ja que en aquest cas el procés de dissecció es comença a una de les extremitats superiors, com a conseqüència els autors de l'article, atribueixen aquest fet a que el que pretenia el doctor Tulp era quelcom concret. Si mirem detalladament, queda en evidència que el doctor assenyalava un dels músculs del braç, amb unes fòrceps, cosa poc habitual, ja que normalment els punters eren l'eina que es feia servir per a assenyalat estructures anatòmiques. Els estudiosos que redactaren l'article determinen, doncs, que el que feia el doctor Tulp era, assenyalat una funció, no mostrava una estructura, la utilització dels

---

<sup>81</sup>Robert Rosler i Pablo Young, "La lección de anatomía del doctor Tulp: el comienzo de una utopía médica", *Revista médica de Chile*, 139. 2011. 536. Nicolaes Tulp era un estudiós, anatomista i cirurgià, famós per haver escrit un tractat sobre monstres i per ser el descobridor de la vàlvula ileocecal – múscul de l'esfínter situat a la cruïlla de l'intestí prim i l'intestí gros, amb la funció de regular el retrocés del contingut del còlon a l'intestí prim – a més, de personatge polític de la ciutat.

<sup>82</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 27

<sup>83</sup>Robert Rosler i Pablo Young, "La lección de anatomía", 538

<sup>84</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 351

<sup>85</sup>Juan Carlos Rodrigo, "La lección de anatomía del doctor Tulp", *Alonso Cano. Revista andaluza de arte*. N° 1. 2004. 3

<sup>86</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 351

<sup>87</sup>Robert Rosler i Pablo Young, "La lección de anatomía", 538. En el cas de les disseccions, normalment, es començava l'operació a la zona abdominal, degut a que aquesta era la zona que més ràpidament es descomponia.

fòrceps, significa que el que s'està assenyalant és una funció. Per tant, el que representa l'artista són dues accions que tenen lloc al mateix temps, una és l'acció del múscul en el cadàver, i amb la mà esquerra mostra l'acció d'aquest múscul en directe<sup>88</sup>.

Compositivament, l'artista, dirigeix la mirada de l'espectador cap a la zona inferior del centre de la pintura, on s'hi disposa el cadàver jacent, a la zona posterior, situats al darrera del cadàver podem veure el gremi de cirurgians, i a la dreta del mort ens trobem al doctor Nicolaes Tulp. Ens trobem una escena en la qual a la zona posterior de l'esquerra, ocupant un quart de la superfície pictòrica veim el grup d'espectadors, disposats amb una composició piramidal, i representats amb diferents actituds, uns mirant el cadàvers, altres mirant al doctor Tulp, i un personatge, el que es troba situat a la part superior, que geomètricament formaria el vèrtex d'aquesta composició piramidal, pareix tenir la vista fixada en l'espectador, per tant, podem apreciar diferents graus d'atenció dels assistents a la lliçó. L'escena presenta una composició que fa possible que l'espectador es senti partícip de l'escena<sup>89</sup>.

En quant al color, aquesta obra presenta una gran harmonia cromàtica, amb el predomini del color negre, a les vestimentes dels personatges, el violeta que presenta el personatge inclinat cap endavant, marrons i ocres vermellosos, així que ens trobem amb una gamma cromàtica en que predominen els tons freds, que recorden a les pintures de Leyden<sup>90</sup>.

#### 5.2.1.2. Antecedents de l'obra

Les lliçons d'anatomia sorgeixen al segle XV, destinades al coneixement de la naturalesa física del cos humà<sup>91</sup>.

Una de les primeres imatges d'aquesta temàtica, apareix al llibre *De fasciculo de medicina*, l'any 1493, tot i que aquesta imatge és posterior a l'edició del llibre. En aquest llibre, es pensa que es fa referència a l'autòpsia que realitza Mondino Luzzi l'any 1316. La imatge representa al metge a la part superior de la tribuna, qui comenta les part del cos que queden en descobert, un assistent és el que practica la dissecció del cos i l'*ostensor*<sup>92</sup>,

---

<sup>88</sup>Robert Rosler i Pablo Young, "La lección de anatomía", 538 – 539.

<sup>89</sup>Harvey Rachlin, *Tras las obras maestras. La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, (Barcelona: Robinbook, 2008), 82 – 83.

<sup>90</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 29

<sup>91</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 351

<sup>92</sup>Xavier Duran, *El artista en el laboratorio: Pinceladas sobre arte y ciencia*, (València: Càtedra, 2008), 127. L'encarregat de muntar.

assenyala amb una vara les parts que anomena el metge<sup>93</sup>.

Artistes com Leonardo da Vinci, realitzaven disseccions amb l'objectiu de perfeccionar la representació del cos humà<sup>94</sup>, aquest a partir dels seus dibuixos, els quals tractaven diferents parts del cos, fins i tot embrions, dibuixava el cos humà després d'haver-lo estudiat amb profunditat, ja que considerava que per a la correcta representació d'aquest, era completament necessari conèixer l'anatomia dels nervis, músculs, tendons, etc., per a poder saber quin era el múscul que determinava el moviment de l'acció que havia de representar l'artista<sup>95</sup>.

Però tot i això, no és fins al segle XVI en que aquestes lliçons prenen importància, impulsades per Vesalius, titular de la càtedra d'anatomia i cirurgia. La seva gran obra fou *De humani corporis fabrica* [FIG.2], en la qual compara el cos humà amb una màquina, en que les diferents parts encaixen a la perfecció<sup>96</sup>. A la portada d'aquest tractat s'hi pot veure una imatge en que es fa una demostració similar a la que representa Rembrandt, en que el múscul flexor ha estat separat de l'avantbraç del cadàver, per a demostrar les accions que duen a terme els tendons<sup>97</sup>. Aquesta obra conté més de tres cents gravats, realitzats per Stephan van Calcar, és considerat el primer tractat d'anatomia occidental<sup>98</sup>.

En canvi, Riegl, considera l'aparició dels quadres de lliçons d'anatomia a mig camí entre el segle XVI i el XVII, considerant a Aert Pietesz un dels principals impulsors d'aquest tipus de representacions<sup>99</sup>, amb la seva *Lliçó d'anatomia del dr. Sebastian Egbertsz* [FIG.3], que data de l'any 1603, és un quadre amb una gran quantitat de personatges, un total de vint-i-nou figures assegudes, distribuïdes al llarg del llenç mitjançant tres files, envoltant així al cadàver. Es distingeix una figura dempeus que porta unes tisores, aquest és el doctor, que apareix com a representació de mig cos<sup>100</sup>. Tots els personatges que apareixen en la composició són autèntics retrats individualitzats, fent referència a la interrelació entre els diferents personatges de la *Lliçó d'anatomia del doctor Sebastiaen Egbertsz*, es considera que, com a obra primerenca que és en aquest camp, no hi ha comunicació entre els diferents assistents a l'esdeveniment, ja que

---

<sup>93</sup>Xavier Duran, *El artista en el laboratorio*, 127

<sup>94</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 351.

<sup>95</sup>Xavier Duran, *El artista en el laboratorio*, 126.

<sup>96</sup>Xavier Duran, *El artista en el laboratorio*, 127.

<sup>97</sup>John Martin, "Portraits of Doctors by Rembrandt and Rubens", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 130, 1, 1986. 7.

<sup>98</sup>Xavier Duran, *El artista en el laboratorio*, 127.

<sup>99</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 445.

<sup>100</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 447 – 448.



assegura que segueix un esquema rígid que impossibilita aquesta interrelació<sup>101</sup>.

Un altra antecedent de l'obra de Rembrandt és la *Lliçó d'anatomia del dr. Sebastiaen Egbertsz* [FIG.4] de de Keyser, que presenta una composició simple, amb els personatges alineats de manera simètrica, amb un eix central definit per l'esquelet, i un grup de tres personatges a cada costat d'aquest<sup>102</sup>. Les figures que es troben dempeus, participen en la conferència, d'aquesta manera s'estableix una unitat interna entre els quatre personatges que hi apareixen representats, tot i que dues de les figures dirigeixen la mirada cap a l'espectador, establint així una unitat externa<sup>103</sup>.

#### 5.2.1.3. Aportació de l'artista

Aquesta obra superava la resta d'obres de les lliçons d'anatomia elaborades per artistes tant holandesos com italians, aportant innovacions importants, Rembrandt introdueix tensió al grup d'aquesta obra; elevant el que era una lliçó d'anatomia, a un esdeveniment dramàtic<sup>104</sup>.

Aquesta nova composició regular, geomètrica, amb una ordenació de les figures representades a diferents altures o nivells, al voltant del cadàver, disposat de manera obliqua denota la valia de l'artista<sup>105</sup>. Tot i no desmerèixer a l'artista, Riegl no considera a la composició una aportació nova dins aquesta temàtica, ja que es tracta d'una composició piramidal<sup>106</sup>. En quant a la interrelació dels assistents amb el doctor, el fet de que en la pintura de de Keyser, l'artista es faci servir de l'esquelet com a recurs per aconseguir que el doctor es dirigeixi als assistents, provoca que la reacció no sigui tan evident com en l'obra de Rembrandt, ja que en la pintura d'aquest, és el doctor el que es dirigeix directament als metges<sup>107</sup>.

Rembrandt va aconseguir amb aquesta obra la capacitat de diferenciar les diferents expressions de cada un dels representats, però centrant l'interès en un mateix punt focal: el cadàver<sup>108</sup>.

---

<sup>101</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 351.

<sup>102</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 353.

<sup>103</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 593.

<sup>104</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 141.

<sup>105</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 29.

<sup>106</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 646. "Esta combinación de composición en el espacio y en el plano sería en sí misma tan poco innovadora como la doble unidad y subordinación de la interpretación, previamente mencionadas".

<sup>107</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 640 – 641.

<sup>108</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 153.

Comparant-la altra cop amb la lliçó d'anatomia de de Keyser, en aquesta representació dels moviments és lleugerament individualitzada però sense donar èmfasi a cap personatge, Rembrandt, exterioritza els sentiments, la voluntat a través dels moviments, com és el cas d'un dels assistents, que es troba en primera fila que s'inclina cap endavant, fent un moviment quasi violent. Per tant, allò que és innovador en el camp de les lliçons d'anatomia, és aquesta individualització de les diferents relacions d'atenció dins una mateix espai i temps<sup>109</sup>. Si prestem atenció als diferents graus d'atenció que demostren els diferents integrants de la composició, veurem que Rembrandt fou el primer artista que creà un grup meditat per a poder transmetre a l'espectador la gradació de l'interès, i aquestes diferents mostres d'interès, observades de manera unitària, condueixen a una nova harmonia<sup>110</sup>.

### 5.2.2. La Ronda de nit (1642)

Aquesta és una obra de transició entre les obres més pròpies de l'estil barroc, que es comprenen entre els anys 1630 i 1640, i les que presenten composicions més serenes. Va ser cap a l'any 1639 que Rembrandt va rebre l'encàrrec de retratar la companyia de milícies del capità Cocq<sup>111</sup>, era un fet comú el d'encomanar retrats de gremis o companyies a l'Holanda del XVII<sup>112</sup>. Abans de Rembrandt, per a l'elaboració dels retrats de grup es seguia un patró, en que tots els representats miraven a l'espectador, però aquest artista canvia la manera de fer els retrats col·lectius, cosa que va provocar el rebuig del promotor, proposant un canvi de imatge o refer l'obra, la qual cosa no fou acceptada per l'artista<sup>113</sup>.

En aquesta obra, s'expressa el caràcter nacional holandès, que es distingeix per la desvinculació de les premisses religioses, la defensa de la tolerància i l'exaltació de l'individu que es troba en harmonia amb la societat amb la que habita i conviu<sup>114</sup>.

El cas de les milícies, una de les forces militars més antigues, era un tipus d'organització armada integrada per persones d'un mateix país per a dur a terme la defensa de la regió o comarca d'aquest. En el segle XVII, les milícies estaven formades,

---

<sup>109</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 644 – 645.

<sup>110</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 28.

<sup>111</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 48.

<sup>112</sup>Kenneth Clark, *Introducción a Rembrandt*, (Madrid: Nerea, 1978), 88.

<sup>113</sup>Seymour Slive, "Rembrandt", 206.

<sup>114</sup>Enrique Castaños, "Intensidad espiritual y penetración psicológica en Rembrandt", *Boletín de arte*, 35, 2014, 140.

sobre tot, per mercaders i comerciants<sup>115</sup>. La seva funció era la de prestar els seus serveis com a força de reserva, ja que aquestes corporacions eren auxiliars. S'encarregaven de l'ordre públic i lluitar per una causa política determinada.

Abans del segle XVIII eren autònomes i independents del que és el cos militar convencional, però passat aquest segle la milícia va passar a ser dependent de l'exèrcit. És difícil poder establir una classificació d'aquestes agrupacions, ja que així com s'avança en el temps, les seves funcions i el prototipus d'organització va variant<sup>116</sup>.

#### 5.2.2.1. Anàlisi de l'obra

Coneguda popularment com *La Ronda de nit*, *La companyia del capità Franz Banning Cocq* [FIG.5], data de 1642, és una escena en la qual al centre de la composició hi trobem el capità, personatge de majors dimensions, i a la seva esquerra s'hi disposa el tinent Willem van Ruytenburgh, que com a conseqüència de ser un personatge menys rellevant jeràrquicament parlant dins el món de les milícies, és representat de menor tamany<sup>117</sup>. El capità Cocq avança dins el quadre de manera directa cap a l'espectador, fent un moviment amb la mà per a donar l'ordre a la companyia, al mateix temps que gira el cap fixant la seva mirada al tinent<sup>118</sup>.

Referent als altres retrats que apareixen al quadre, ens trobem amb una gran varietat de personatges els quals realitzen activitats varies, com per exemple al fons podem veure un personatge que porta un estendard, al costat esquerra del capità, hi apareix representada una nina, alguns dels milicians apareixen amb vestimentes elegants<sup>119</sup>, alguns estan fent netes les armes<sup>120</sup>. Per tant, podem veure una escena que es pot fragmentar en accions aïllades, que doten el conjunt amb dinamisme. Veim així, una trentena de personatges<sup>121</sup>, alguns només apareixen representats a partir de fragments dels

---

<sup>115</sup>Ignacio Dobrée, "La Ronda nocturna: un caso de intersección diacrónica entre cine y pintura", *Tomauno*, 2, 2013.

<sup>116</sup>José Contreras, "Las milicias en el antiguo régimen. Modelos, características generales y significado histórico. El concepto de milicia. Prototipos de milicias y características generales", *Chronica Nova*, 20, 1992, 75 – 76.

<sup>117</sup>Diego Alarcón, *Rembrandt: retrato de un pintor de Leyden*, (Murcia: Regional, 2005), 57.

<sup>118</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 670.

<sup>119</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 50. Aquesta diversitat de vestimentes, és vinculada per Boeck a l'interès de l'artista per la indumentària antiga.

<sup>120</sup>Barbara Borngässer, *Barroco*, 442.

<sup>121</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 49 – 50. El nombre de persones representades sobrepasa considerablement al nombre que va contractar l'encàrrec, el qual va tenir un cost de 1.600 florins, per tant, cada un dels retratats va haver de pagar una mitja de 100 florins, amb algunes diferències depenent del lloc que ocupaven dins la composició.

objectes que porten<sup>122</sup>.

La diagonal que forma la pica del tinent, que assenyala la direcció del moviment cap endavant, a partir de l'angle inferior dret, és un patró que es repeteix a les diagonals paral·leles del rifle i la llança, a sobre i al seu darrera. La composició es troba dividida en quatre nivells diferents, el primer pla ve determinat per el guant que penja del mà del capità; el segon pla es compon a partir del fuseller i el peu de l'infant que corre. El tercer registre és el que es determina amb la nina i el darrer pel que porta l'estendard. La diferència de nivells contribueix en la percepció de moviment, disposant escalons al fons per elevar la posició dels personatges situats al fons de la composició.

En quant a la gamma cromàtica, cal destacar el contrast dels uniformes dels dos personatges principals, el color negre de la indumentària del capità, i el groc de l'uniforme del tinent. Aquesta tonalitat groga es torna a repetir, tot i que amb una saturació més baixa a la figura de la nina. Aquestes tonalitats grogues es relacionen amb les àrees que presenten una tonalitat vermellosa tirant a taronja, creant així una harmonia càlida, que a més, serveixen per a centrar l'atenció de les dues figures centrals. Cal destacar l'impacte visual que suposa el color vermell, saturat, de la banda del comandant<sup>123</sup>.

#### 5.2.2.2. Antecedents de l'obra

Els primers antecedents es donen durant la primera meitat del XVI amb la representació de les associacions i arcabussers, disposats de tal manera que tots dirigeixen la mirada a l'espectador, ordenats de manera simètrica, com es pot veure en les obres de Jacobsz i Scorel<sup>124</sup>.

El primer retrat de grup al que faré referència és als *Tiradors*<sup>125</sup> [FIG. 6] de Dirck Jacobsz, datada de l'any 1529. Aquesta obra pertany a la confraria dels arcabussers, en la qual s'hi representen disset figures masculines, organitzades a partir de dos nivells superposats, mitjançant un element estructural a mode de imposta. A registre superior s'hi disposen vuit personatges, alineats, per tant, en una posició d'isocefàlia. En canvi, el registre inferior, en el qual hi apareixen un total de nou homes, però aquesta vegada distribuïts a partir d'una ziga - zaga<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 667.

<sup>123</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 146 – 148.

<sup>124</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 348.

<sup>125</sup>Veure annexa fotogràfic.

<sup>126</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 144.

L'any 1616, trobem una altra obra, d'un dels retratistes més destacats d'Holanda, Frans Hals, en aquest cas, l'artista el que fa és retratar els cívics, però en una banquet, el *Banquet del la companyia cívica de Sant Jordi*<sup>127</sup> [FIG.7], en aquesta obra apareixen onze homes que pertanyen a la companyia cívica i un altre que és el criat, en aquesta obra ja apareix la individualització dels gests, representant així als diferents personatges en actituds diferents. Hals aconsegueix eliminar la simetria i la isocefàlia de la qual s'ha parlat en el paràgraf anterior, en aquest cas, s'esmenta el fet de l'ús de la diagonal per a articular les diferents figures prové de la influència dels pintors de l'Escola d'Utrecht<sup>128</sup>.

Abans de la irrupció de Rembrandt, els retrats de grup seguien una premissa, en que els tiradors, en gran part, dirigien la mirada a l'espectador, uns miraven de manera passiva a l'espectador, subordinant-se a ell, però un dels tiradors, s'imposa a l'espectador, com és el cas de l'obra de de Keyser, *La companyia cívica del capità Cloeck i el tinent Jacobsz Rotgans*<sup>129</sup> [FIG.8], datada a l'any 1632<sup>130</sup>. Aquesta presenta al centre de la composició un grup diferenciat de la resta, en la que s'hi disposen els oficials, a partir d'aquí es disposen en un altre pla la resta de personatges, distribuïts en dos grups, un de set i l'altre de sis homes, distribuïts de la manera més simètrica possible. El moviment ve donat per dues figures situades a l'esquerra de la composició, i una situada a la dreta, que puguen a la tarima en que es troben els oficials, donant la impressió que l'artista aconsegueix captar l'instant<sup>131</sup>, comencen a aparèixer les accions espontànies. L'escena es desenvolupa en la penombra, amb alguns rajos de llum que incideixen en els personatges més visibles<sup>132</sup>.

#### 5.2.2.3. Aportació de l'artista

Una de les principals aportacions de l'artista dins la temàtica de retrats de corporacions, és la manera en que Rembrandt representa el moviment, aquest moviment donat per la interacció de les diferents figures representades després de l'ordre del capità, en que els tiradors comencen a actuar, és el que s'anomena "*subordinació i l'acció corporal com expressió de voluntat*"<sup>133</sup>. La Ronda de nit és quelcom més que un retrat de

---

<sup>127</sup>Veure annexa fotogràfic.

<sup>128</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 348.

<sup>129</sup>Veure annexa fotogràfic.

<sup>130</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 681 – 682.

<sup>131</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 600 – 601.

<sup>132</sup>Victoria Soto et al., *Los realismos*, 351.

<sup>133</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 681.

grup, és una imatge en acció<sup>134</sup>, el moviment la principal innovació de l'artista, amb el qual transforma un retrat de grup amb una multitud animada. Un moviment complicat, l'avanç dels oficials, és un element clau per a la confusió de les diferents direccions que s'estableixen<sup>135</sup>.

Un aspecte a destacar és la unitat interna que aconseguix amb aquesta obra, característica que ja trobàvem a la *Lliçó d'anatomia del doctor Tulp*, però el que cal destacar d'aquesta unitat, és que no hi ha una relació entre unitat interna i unitat externa, aquesta darrera donada per la interactuació dels representats amb l'espectador. En el cas dels antics retrats de corporacions, incloses les dues obres anomenades a l'apartat anterior, *La companyia cívica del capità Cloeck i el tinent Jacobsz Rotgans* i *Banquet de la companyia cívica de Sant Jordi*, la gran majoria dels representats tenen la vista fixada en aquest espectador que no apareix representat al quadre, en canvi el que fa Rembrandt, és prescindir d'aquesta interactuació representat – espectador, per tant es deixa de banda la unitat externa<sup>136</sup>, en canvi, la unitat interna d'aquesta obra en concret, es dona per la unió de les diferents personalitats dels representats, “*quizá, la inaudita impresión que produce La ronda nocturna es que la unidad del cuadro (...) no está abstraída de él ni reposa en una forma que estuviese más allá de sus realizaciones; sino que su esencia y fuerza solo es el inmediato entretejido que brotes de cada individuo*”<sup>137</sup>.

Una altre incorporació que trobem en aquest quadre, que no es veu en cap altre pintura de corporacions anteriors és la figura femenina, en els antecedents d'aquesta obra de Rembrandt, ens trobem amb la figura de servent, però no cap figura femenina. La nina situada al costat esquerre del capità Cocq, la qual porta amb la mà un pollastre mort. Es considera que aquesta nina amb una resplendor daurada ha de simbolitzar el declivi de la proesa militar<sup>138</sup>. A més, el pollastre que porta pot ser interpretat com a símbol de la milícia, ja que el terme holandès per a dir milícia (*kloveniers*) i designar una pota de pollastre té la mateixa arrel<sup>139</sup>, una alternativa a aquesta teoria, és la vinculació entre l'animal i el nom del capità, Cocq, visualment assegurat ja que la pota de pollastre es

---

<sup>134</sup>Harry Berger, “Supposing Rembrandt’s the Night watch”, *The Virginia Quarterly Review*, 83, 1, 2007, 187.

<sup>135</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 146.

<sup>136</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 682.

<sup>137</sup>Georg Simmel, *Rembrandt: ensayo*, 75.

<sup>138</sup>Harry Berger, “Supposing”, 181, 188.

<sup>139</sup>Barbara Borngässer, *Barroco*, 442

reflecteix al guant del cabdill<sup>140</sup>.

### 5.2.3. Els Síndics dels drapers (1661 – 1662)

*Els síndics dels drapers* [FIG.9] ha estat reconeguda com a l'obra mestre de Rembrandt<sup>141</sup>, fou realitzada entre els anys 1661 – 1662, és una obra que pertany a els retrats de regents. En ella es representa als síndics dels drapers, que s'encarregaven de determinar la qualitat de la llana blava i negra<sup>142</sup> de la ciutat d'Amsterdam, que van exercir el seu càrrec entre els anys 1661 i 1662<sup>143</sup>, si la llana passava la seva inspecció aplicaven el seu segell<sup>144</sup>. Els síndics no estaven obligats a prescindir de la caritat de manera altruista, sinó que es dedicava a protegir els interessos de l'empresa que havia confiat en ells. Aquesta costum germànica s'ha de dur a terme baix les premisses de la justícia<sup>145</sup>.

La interpretació que s'ha fet de l'obra, és que els homes representats troben asseguts front l'assemblea del gremi de drapers, del qual ells són directius, però van der Waal, va demostrar al seu moment, amb l'obra *De staalmeesters en hun legende*, de l'any 1956, que els gremis no realitzaven reunions anuals per a rendir comptes, per tant s'estableix que aquesta no representava una assemblea, s'estableix que aquests són interromputs pels espectadors. El personatge assegut al centre, és l'encarregat de presidir al reunió, aquesta relació es dona a partir de la disposició frontal i el gest que realitza amb la mà, tot i aquest fet, l'artista atribueix als diferents personatges una importància semblant a cada un d'ells<sup>146</sup>.

### 5.2.4. Anàlisi de l'obra

Els síndics dels drapers és una obra a la qual hi apareixen sis personatges representats, dels quals cinc es troben asseguts, aquests són els que pertanyen al gremi; i un personatge que es troba dret, que és el servent<sup>147</sup>. Com ja s'ha dit, aquests es troben asseguts, al voltant d'un llibre, el president disposa la mà sobre la pàgina esquerra

---

<sup>140</sup>Harry Berger, "Supposing", 189

<sup>141</sup>Benjamin Binstock, "Seeing Representations or the hidden master in Rembrandt's syndics", *Representations*, 83, 1, 2003, 2

<sup>142</sup>Ann Sutherland, *Seventeenth – century Art and Architecture*, (Londres: Laurence King Publishing, 2005), 353.

<sup>143</sup>Wilhelm Boeck, *Rembrandt*, 126.

<sup>144</sup>Ann Sutherland, *Seventeenth – century*, 353.

<sup>145</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 724.

<sup>146</sup>Jackob Rosenberg, *Rembrandt*, 152.

<sup>147</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 719.

d'aquest llibre de comptabilitat, i el síndic de la dreta aguanta l'altre pàgina<sup>148</sup>.

En quant a la composició ens trobem diferents grups de personatges. De dreta a esquerra, podem veure una figura que es troba sola, seguida d'un interval seguit per un grup de tres personatges, situats al centre de la composició, amb una composició piramidal, el personatge situat més a l'esquerra d'aquest conjunt, dirigeix la mirada cap al personatge que es troba més pròxim a ell, que es troba lleugerament inclinat, la qual cosa fa que l'obra sembli la captura de l'instant<sup>149</sup>. I per a tancar la composició, al marge esquerra del llenç podem veure el darrer síndic de major edat<sup>150</sup>.

En aquesta obra hi ha un predomini de la línia horitzontal marcada per tres elements, la taula, els caps dels síndics i l'entaulament. Aquestes línies horitzontals però, de tant en tant es veuen trencades per desviacions en els tres nivells<sup>151</sup>. L'efecte general del quadre, és d'harmonia, tranquil·litat i equilibrada, és més, els anàlisis amb rajos X demostren l'esforç que va fer l'artista per aconseguir aquest equilibri<sup>152</sup>.

En quant a la llum, és més suau que les altres obres, en aquest cas prové de l'exterior, que incideix en el quadre per la part esquerra i també pareix sorgir del mateix interior de quadre, donant èmfasi a la frontalitat del quadre. En quant al color, passa a ser un component més de la composició, el vermell es mescla amb les tonalitats marrons i daurades, creant així un contrast amb les vestimentes negres i blanques dels representats<sup>153</sup>, tot i així hi ha una gran harmonia entre les diferents tonalitats emprades<sup>154</sup>.

#### 5.2.4.1. Antecedents de l'obra

Troblem diferents antecedents dins aquest camp, el primer quadre d'aquesta tipologia, *Els regents* [FIG.10] d'Aerts Pietersz, que data de l'any 1599. En aquesta obra hi apareixen sis personatges representats de mig cos. Aquests no eren els responsables d'un institut de caritat, sinó la cooperativa de treball dels drapers d'Amsterdam, per tant aquesta es pot establir com la precursora de l'obra de Rembrandt. L'artista en aquest cas representa a sis homes, els quals porten un capell, i fixen la seva mirada a l'espectador i quatre d'ells porten diferents objectes a les mans, manco dos, el que es troba al centre

---

<sup>148</sup> Benjamin Binstock, "Seeing Representations", 3.

<sup>149</sup> Gray Schwartz, *El libro*, 176.

<sup>150</sup> Kenneth Clark, *Introducción*, 127

<sup>151</sup> Jakob Rosenberg, *Rembrandt*, 152.

<sup>152</sup> Jakob Rosenberg i Seymour Slive, *Arte y Arquitectura en Holanda 1600 – 1800. Rembrandt van Rijn*. (Madrid: Catedra. 1981), 127.

<sup>153</sup> Jakob Rosenberg, *Rembrandt*, 153.

<sup>154</sup> Jakob Rosenberg i Seymour Slive, *Arte y Arquitectura*, 127.



conta amb els dits de la mà, per la qual cosa s'ha establert que es tracta del comptable, i el darrer, dirigeix la seva mà cap a l'espectador<sup>155</sup>. La composició ha estat establerta per l'artista de tal manera que sembla que els caps dels diferents representats pareixen estar a la mateixa distància del l'espectador, però si ens fixem amb els cossos d'aquests, es tallen uns amb els altres, cosa que indica que algunes de les figures es troben més avançades que les altres<sup>156</sup>.

El segon retrat de regents que mencionaré és *Els patrons de l'hospital d'ancians*, [FIG.11] pintada per Cornelis van der Voort l'any 1618. Ens trobem amb sis personatges representats, dels quals quatre dirigeixen la mirada a l'espectador, realitzant diferents gests i accions, creant així una unitat exterior, que provoca una lectura genèrica del quadre, a diferència de l'obra anterior, que aquesta unitat es donava degut a que a través de les accions genèriques, els representats es giraven al mateix temps cap a l'espectador. Aquesta obra presenta com ja s'ha dit, noves aportacions respecte a l'obra esmentada anteriorment, en aquest cas, l'acció té lloc en un interior tancat per una paret, i les figures es troben agrupades ja, al voltant d'una taula, a més de que es representa un espai entre figura i figura<sup>157</sup>.

El darrer exemple de retrat de regents al qual faré menció és *Regents de l'hospital de Santa Isabel* [FIG.12] de Frans Hals pintada l'any 1641, per tant vint anys abans que la de Rembrandt. Aquest artista fou el que va assentar els fonaments d'aquesta temàtica dins la ciutat de Haarlem. En aquesta obra veim a cinc personatges, en aquest cas representa cinc directors de l'hospital, apareixen representats de mig cos, i es troben situats al voltant d'una taula. El fet que denota la procedència del quadre, és el fet de que Hals prescindeix de la unitat exterior, és a dir, els personatges representats no es dirigeixen, en cap dels sentits, ni mirades, ni gests, cap a l'espectador, cosa que sí passava amb els retrats de grup a la ciutat d'Amsterdam<sup>158</sup>. L'artista aporta cohesió a l'obra gràcies a l'ús flexible de les línies horitzontal i obliqües, el que intenta demostrar és la responsabilitat dels representats<sup>159</sup>.

El grup adquireix certa intimitat gràcies a la llum que prové de l'exterior, que penetra dins l'espai pictòric a partir d'una finestra situada a la zona esquerra a la part

---

<sup>155</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 458, 459.

<sup>156</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 463.

<sup>157</sup>*Ibid.* 525, 527, 533.

<sup>158</sup>*Ibid.*, 879, 880.

<sup>159</sup>Fernando Checa i José M. Morán, *El Barroco*, 311.

superior, produint així un clarobscur moderat, aquest tipus de llum, tot i partir d'aquesta i no de l'ombra com és el cas de Rembrandt, degut a la influència de exerceix Rembrandt sobre Hals<sup>160</sup>. En quant al color, l'artista en aquest cas empra una gamma cromàtica uniforme, donant lloc a una harmonia a partir de les tonalitats grises, els negres i les gradacions cromàtiques dels ocres<sup>161</sup>.

#### 5.2.4.2. Aportació de l'artista

Amb aquesta obra, Rembrandt pareix haver aconseguit resoldre el problema dels retrats de grup, ja que aquest aconsegueix que tots els personatges es trobin subordinats a un personatge, aconseguint així una unitat interior, i al mateix temps una unitat exterior, mitjançant la relació dels representats amb l'espectador, donant èmfasi a allò psíquic de les obres de l'artista, ja que els síndics al mateix temps que atenen al seu president, i l'efecte que aquestes paraules tenen sobre un altre participant<sup>162</sup>. Rembrandt introdueix una subtil dimensió narrativa subordinada a aquestes figures per tal de poder coordinar-les amb l'espectador i així estableix una interrelacionant entre els representats i els que es troben fora de la superfície pictòrica, d'aquesta manera es veu resolt el problema de la unitat interior i exterior, que el persegueix durant tota la seva carrera<sup>163</sup>.

Relacionat amb aquestes paraules sobre el component psicològic, fent referència a Formentin i d'acord amb aquest, els síndics de Rembrandt és una espècie de resum de totes les experiències de l'artista, considerant el gran grau de contingut psicològic d'aquesta només pot ser comparada amb l'obra de Velázquez, *Inocenci X*, considerant aquestes dues obres els grans triomfs de cada un dels artistes<sup>164</sup>.

A Rembrandt no sols l'hi interessa fer una representació de grup, sinó que el que fa és dramatitzar la situació amb aquesta irrupció de l'espectador. Aquest element dramàtic és característic de les obres de Rembrandt, però tractant-se aquesta ja, d'una obra de maduresa, com a conseqüència de la mateixa evolució pictòrica de l'artista, aquesta peça està dotada d'una impressió de tranquil·litat, tot i l'element dramatitzant<sup>165</sup>.

## 6. Conclusions

Si bé és cert que aquest treball, no es pot considerar sinó una breu i intensa anàlisi

---

<sup>160</sup>Jackob Rosenberg i Seymour Slive, *Arte y Arquitectura*, 72.

<sup>161</sup>Jackob Rosenberg i Seymour Slive, *Arte y Arquitectura*, 72.

<sup>162</sup>Alois Riegl, *El retrato*, 724, 728.

<sup>163</sup>Benjamin Binstock, "Seeing Representations", 9.

<sup>164</sup>Enrique Castaños, "Intensidad espiritual", 144

<sup>165</sup>Jackob Rosenberg i Seymour Slive, *Arte y Arquitectura*, 128

d'un tema que té molt per aportar i allargar, gràcies a la bibliografia emprada, podem afirmar que efectivament els holandesos del moment reconegueren i consolidaren a Rembrandt, fins a la caiguda en desgràcia d'aquest.

Podem dir també, que tot i no ser el primer artista que tractava la temàtica de retrats de grup, Rembrandt fou capaç de renovar el gènere pictòric a partir d'una individualització i caracterització de cada un dels personatges representats a partir de les diferents accions que aquests duen a terme, creant així obres que pareixien haver captat l'instant, tot i que aquest terme no apareix fins a l'arribada de la fotografia, i com a conseqüència de representar un moment concret, imprevist, aconseguix dinamitzar aquest tipus de retrats.

Finalment en el darrer apartat, anàlisi dels retrats col·lectius a partir de tres obres, es confirma també les posteriors aportacions que l'obra de Rembrandt en el camp temàtic dels retrats col·lectius, ja sigui en aspectes compositius, unitat de l'obra o el dramatisme que l'artista l'hi confereix.

Resulta llavors un imperatiu reconèixer a Rembrandt com un punt de inflexió com a retratista per excel·lència amb una rellevància dins la societat de l'època.

## 7. Annex fotogràfic



[FIG.1] *Lliçó d'anatomia del Dr. Tulp*, Rembrandt van Rijn (1632)



[FIG.2] *De humani corporis fabrica*, Vesalius (1543)



[FIG.3] *Lliçó d'anatomia del dr. Sebastiaen Egbertsz*, Aert Pietersz (1603)



[FIG.4] *Lliçó d'anatomia del Dr. Sebastiaen Egbertsz*, Thomas de Keyser (1619)



[FIG.5] *La Ronda de nit*, Rembrandt van Rijn (1642)



[FIG.6] *Tiradors*, Dirck Jacobsz (1529)



[FIG.7] *Banquet del la companyia cívica de Sant Jordi*, Frans Hals (1616)



[FIG.8] *La companyia cívica del capità Cloeck i el tinent Jacobsz Rotgans*, Thomas de Keyser (1632)



[FIG.9] *Els Síndics dels drapers*, Rembrandt (1661 – 1662)



[FIG.10] *Els regents*, Aerts Pietersz (1599)



[FIG.11] *Els patrons de l'hospital d'ancians*, Cornelis van der Voort (1618)



[FIG.12] *Regents de l'hospital de Santa Isabel*, Frans Hals (1641)



## 8. Bibliografía

- Alois Riegl, 2009, *El retrato holandés de grupo*, Madrid: Antonio Machado.
- Ann Sutherland, 2005. *Seventeenth – century Art and Architecture*, Londres: Laurence King Publishing.
- Barbara Borngässer, 2013, *Barroco: Theatrum mundi. El mundo como obra de arte*, Barcelona: H.f. Ullmann.
- Beatriz Blasco, 2015, *Introducción al arte barroco*, Madrid: Cátedra.
- Benjamin Binstock, 2003, “Seeing Representations or the hidden master in Rembrandt’s syndics”, *Representations*, vol. 83, n°1.
- Carl Klaus, 2017, *Rembrandt*, Londres: Sirrocco.
- Diego Alarcón, 2005 *Rembrandt: retrato de un pintor de Leyden*, Murcia: Regional.
- Elisa García, 2000, *Rembrandt*, Madrid: Susaeta.
- Emile Michel, 2011, *Harmensz van Rijn Rembrandt*, Londres: Sirrocco.
- Enrique Castaños, 2014, “Intensidad espiritual y penetración psicológica en Rembrandt”, *Boletín de arte*, n° 35.
- Ernst Gombrich, 1997, *La historia del arte*, Nova York: Phaidon.
- Ernst Van der Wetering, 2006, *Rembrandt: el treball d’un pintor*, València: PUV.
- Fernando Checa i José M. Morán, 1987, *El Barroco*, Madrid: Istmo.
- Georg Hegel, 1989, *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal.
- Georg Simmel, 1996, *Rembrandt: ensayo de filosofía en el arte*, València: Artes Gráficas Soler.
- Gray Schwartz, 2006, *El libro de Rembrandt*, Barcelona: Lunewerg.
- Harry Berger, 2007, “Supposing Rembrandt’s the Night watch”, *The Virginia Quarterly Review*, vol. 83, n°1.
- Harvey Rachlin, 2008, *Tras las obras maestras. La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, Barcelona: Robinbook.
- Ignacio Dobrée, 2013, “La Ronda nocturna: un caso de intersección diacrónica entre cine y pintura”, *Tomauno*, n° 2.

José Contreras, 1992, “Las milicias en el antiguo régimen. Modelos, características generales y significado histórico. El concepto de milicia. Prototipos de milicias y características generales”, *Chronica Nova*, nº 20.

Jackob Rosenberg, 1987, *Rembrandt: vida y obra*, Madrid: Alianza.

Jakob Rosenberg; Seymour Slive i Henrik Ter Kuile, 1981, *Arte y Arquitectura en Holanda 1600 – 1800*, Madrid: Catedra.

John Devane, 1996, *Dibujar y pintar el retrato*, Madrid: Tursten.

John Martin, 1986, “Portraits of Doctors by Rembrandt and Rubens”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 130, nº 1.

John Molyneux, 2015, *Rembrandt & revolución*, Mataró: Intervención cultural.

Juan Carlos Rodrigo, 2004, “La lección de anatomía del doctor Tulp”, *Alonso Cano. Revista andaluza de arte*, nº 1.

Kenneth Clark, 1978 *Introducción a Rembrandt*, Madrid: Nerea.

Robert Rosler i Pablo Young, 2011, “La lección de anatomía del doctor Tulp: el comienzo de una utopía médica”, *Revista médica de Chile*, 139.

Seymour Slive, 1953, “Rembrandt and his contemporary critics”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 14, nº 2.

Svetlana Alpers, 1987, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid: Hermann Blume.

Udo Kultermann, 1996, *Historia de la Historia del arte*, Madrid: Akal.

Valeriano Bozal, 2001, *La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno*, Madrid: Fundació Joan March.

Victoria Soto et al., 2016, *Los realismos en el arte barroco*, Madrid: Centro de estudios Ramón Arces.

Wilhelm Boeck, 1970, *Rembrandt. El claroscuro de Rembrandt*, Barcelona: Labor.

Wolfgang Prohaska, 2004, *El Kunsthistorisches Museum de Viena. Pinacoteca*, Londres: Sirrocco.

Xavier Duran, 2008, *El artista en el laboratorio: Pinceladas sobre arte y ciencia*, València: Càtedra.