

# Rembrandt (1606-1669), el valor del autorretrato



Prof. Dr. Antonio F. Werner

Director de la Carrera de Medicina del Trabajo  
Universidad Católica Argentina

“El pintor persigue la línea y el color, pero su fin es la Poesía”  
**Rembrandt van Rijn**

Al pintor flamenco Rembrandt Harmenszoon van Rijn se lo terminó conociendo como Rembrandt a secas. Comenzó firmando sus obras como “*van Rijn de Leiden*”, pero dicen que al conocer, y admirar, los cuadros de Tiziano y Rafael, decidió emularlos y firmar solamente con el nombre de pila.

Nació en un típico hogar burgués de la ciudad de Leiden (Figura 1a). El padre era molinero y la madre panadera, profesiones por entonces lucrativas, lo que permitió que lo enviaran a estudiar latín en la Universidad de Leiden, la más antigua de los Países Bajos (Figura 1b). Pero pronto, su talento para el dibujo y la pintura lo llevó a dejar los estudios académicos e iniciar su formación artística con el maestro local Jacob van Swanenburgh (1571-1638), y luego con Pieter Lastman (1583-1633) en Ámsterdam.

Rembrandt fue desde joven un gran experto en la utilización de técnicas pictóricas, y un innovador que recurrió a experimentar con todos los materiales disponibles en su época, al precio que probablemente su patobiografía haya quedado marcada por esta exposición a materiales tóxicos en su trabajo artístico.

Fue el maestro del claroscuro, para lo



Figura 1a: Placa que recuerda el lugar donde estuvo emplazada la casa natal de Rembrandt.



Figura 1b: A la derecha: Escuela de latín de la Universidad de Leiden, donde concurriera el pintor en su juventud.



Figura 2: *La adoración de los pastores*. Rembrandt, 1646. National Gallery, Londres. La obra atribuida a Rembrandt, pero quizás realizada por sus discípulos en su taller, es un claro modelo del uso de la técnica del claroscuro, aprendida de Caravaggio.

cual usaba pigmentos terrosos para los fondos marrones y pigmentos inorgánicos para las partes brillantes. Los primeros no son particularmente tóxicos, pero sí lo son los pigmentos en base a metales que le aseguraban condiciones de brillantez, por lo cual resultaban imprescindibles, en especial para los tonos claros. Este efecto

se lograba acudiendo al uso intensivo de las pinturas en base de plomo y de mercurio, elementos sumamente tóxicos para el expuesto. Rembrandt nunca viajó Italia, por lo que se supone que conoció la técnica del *chiaroscuro* de Caravaggio (1571-1610) a través de Lastman (Figura 2).



Figura 3a: *La novia judía*. Rembrandt, 1666. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 3b: Detalle de *La novia judía*. Obsérvese la densidad de las pinceladas con pigmentos de plomo.



Figura 4: *El artista en su estudio*. Gerrit Dou, 1628. Probablemente se trate del autorretrato del joven aprendiz, y el maestro Rembrandt es quien lo observa desde la puerta del taller.

Los estudios químicos de las telas de Rembrandt revelan el uso intenso del blanco de plomo y del bermellón (sulfuro de mercurio). El uso excesivo de estas pinturas fue descrito por sus alumnos. Contrariamente a lo que uno podría esperar del estilo libre de sus pinceladas, Rembrandt trabajaba muy lentamente, dedicando períodos de dos a tres meses para cada retrato. Luego que la pintura se secaba, volvía a trabajar la superficie hasta que, en algunos casos, la pintura alcanzaba el grosor de medio dedo de la mano. Se solía decir que un retrato de Rembrandt podía alzarse tomándolo por la nariz.

El cuadro *La novia judía*, de 1666, es un buen ejemplo del uso de abundantes pigmentos metálicos, aplicados con pinceladas cortas y cargadas, como puede apreciarse claramente en las mangas de la vestimenta del hombre. El efecto de lujo y brillo dorado se ha logrado mediante capas y capas de una combinación de blanco y amarillo de plomo, mientras que el bermellón mercurial es el pigmento dominante en el vestido de la novia (Figuras 3a y 3b).

Rembrandt aprendió todo lo que se conocía entonces acerca de la pintura al óleo cuando todavía era muy joven, superando pronto a sus profesores, y luego, experimentador incansable, procedió a añadir a su arte sus propios descubrimientos técnicos.

Pese a ser reconocido en vida por la sociedad como un pintor de éxito y por sus colegas como un maestro, las criticadas tragedias personales que tomaron estado público y sus descontrolados económicos lo llevaron a la ruina y al aislamiento social.

Debido a que los pintores eran muy solicitados como retratistas y decoradores

de las casas de la creciente y adinerada burguesía comerciante, Rembrandt tuvo éxito en la inscripción de alumnos en el taller que montó en Ámsterdam, al cual concurrieron no menos de 40 alumnos, varios de los cuales serían luego destacados pintores, como Gerrit Dou (1613-1675), quien pintó en 1628 la tela *El artista en su estudio*, que inicialmente se llamó *Rembrandt en su estudio*, aunque no hay referencias que así fuera realmente. Quizás se trate de su autorretrato de adolescente, y el maestro es quien lo mira desde la puerta, aunque el rostro más parecido a Rembrandt es del cuadro colgado que parece dominar la escena. Los elementos diseminados en el atelier, armaduras, globo terráqueo, cacharros, son aquellos que se usaban para decoración en los cuadros (Figura 4).

Otro de sus alumnos, Daniel van Renesse (1626-1689), dibujó el interior del taller de Rembrandt en 1650. El maestro dividía los alumnos en grupos de cinco y los guiaba, induciéndoles a crear sus propios estilos, lo que lo distinguía de otros maestros, empeñados en imponer su técnica y creatividad (Figura 5).

Hay un episodio en la vida de Rembrandt que refleja su pasión por retratar la vida de sus contemporáneos y la dedicación que ponía en la enseñanza de los alumnos de su taller. En 1664, una joven de 18 años, Elsje Christiaens, fue condenada a muerte en Ámsterdam por haber matado a su casera con un hacha cuando ésta le reclamó el pago atrasado del alquiler de la habitación. Luego del crimen, Eljse huyó y trató de suicidarse arrojándose a las aguas del canal. No lo logró, pues unos paseantes que la vieron pudieron salvarla a tiempo. Más le hubiera valido que la dejaran morir, ya que fue ajusticiada mediante la técnica del garrote, pero luego de ser torturada



Figura 5: Rembrandt y sus alumnos pintando un desnudo. Daniel van Renesse, 1650. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



Figura 6: El cuerpo de la ajusticiada Elsje, colgada junto al hacha, según el dibujo de Rembrandt. 1664.

a golpes con la misma hacha que había usado para asesinar a la casera. El cuerpo fue colgado junto al hacha asesina para ser exhibido en la plaza del Dam. Ese mismo día, Rembrandt alquiló un bote y con sus



Figura 7: A la izquierda: *Autorretrato* de Rembrandt a los 24 años, 1630. Museo Nacional de Bellas Artes, Estocolmo. A la derecha: *Autorretrato* de Rembrandt a los 63 años, 1669. National Gallery, Londres.

alumnos fue a dibujar el cuerpo suspendido que adoptaba posiciones extravagantes (Figura 6).

Rembrandt abordó todo tipo de temas en su dilatada y prolífica vida dedicada a la pintura, en especial escenas bíblicas y retratos. Fue un maestro en el arte de transmitir el alma de sus retratados, y siempre representó la condición humana con auténtica empatía. Su bien ganada fama como retratista en la sociedad holandesa fue el ingreso monetario más importante, el que le permitió vivir de la pintura sin necesidad de distraerse en otras actividades.

Esta capacidad de reflejar virtudes y defectos de los retratados la ejerció rigurosamente consigo mismo. Rembrandt fue un verdadero fanático del autorretrato, dejándonos nada menos que alrededor de 80, entre óleos y dibujos, que cubren su vida desde los 22 a los 63 años. Nunca intentó ocultar sus estados de ánimo, por más angustiantes que fueran, ni retocó

estéticamente su imagen, que se iba transformando con el paso de los años. Unos pocos grandes artistas, como Tiziano, Rembrandt, Goya y Picasso, se animaron a retratar lo que el espejo les devolvía en su ancianidad, enfrentándose a un rostro arrugado y cansado, a la mirada melancólica de quien vislumbra un fin cercano.

Esta profusión de autorretratos ha hecho que la patobiografía de Rembrandt, siempre en base al análisis de los mismos, sea hoy uno de los temas más debatidos y controversiales. Por otra parte, semejante honestidad artística, que lo llevaba a representar a los retratados tal como eran, sin retoques, limitaba su clientela.

La serie de autorretratos comienza en 1628, cuando Rembrandt contaba con solo 22 años, y como una especie de diario visual, continuó 40 años hasta su muerte, sin ocultar jamás el deterioro progresivo o los signos de decrepitud y enfermedad. Esta especie de introspección pictórica se fue acentuando con los años, como el



Figura 8: *Autorretrato apoyado*. Rembrandt, 1639. Petit Palais, Paris.



Figura 9: Cuatro *tronies*, grabados con distintas expresiones del rostro. Rembrandt, 1628-1630.

diálogo interior de un anciano solitario con sí mismo. Jacob Rosenberg, uno de sus biógrafos, lo expresó acertadamente diciendo que *“Rembrandt parece haber sentido que tenía que conocerse a sí mismo si quería penetrar en la compleja vida interior de otros hombres”*.

Hagamos el ejercicio de comparar uno de los primeros autorretratos, de 1630, con uno de los últimos, como si fueran el principio y el final de un proceso de autoanálisis que el artista ha querido compartir con el observador (Figura 7).

Más allá de las notables y obvias diferencias por la acción de los años transcurridos, hay un factor común a ambos retratos: la mirada. Cuando uno observa los cuadros, dirige la vista directamente a los ojos de Rembrandt y ahí los mantiene, dando la sensación que a través de ellos el artista nos permite penetrar en su intimidad.

Cada retrato transmite las emociones del momento en que estaba viviendo. Así, el llamado *Autorretrato apoyado*, de 1639, refleja el período en que había llegado a gozar del mayor renombre y prosperidad económica. Se había mudado a una mansión imponente, mantenía un feliz matrimonio con su prima Saskia, y aguardaba el nacimiento de un hijo. El artista, vestido con ropa lujosa, se muestra seguro de sí mismo, casi altanero, con una mirada fija en el espectador, al que le exige que reconozca su superioridad (Figura 8).

Para averiguar el secreto por el cual los personajes de los cuadros de Rembrandt transmiten al observador esta sensación de serenidad, un grupo de científicos de la Universidad de British Columbia (UBC) analizó especialmente los ojos, ya que son el elemento de la persona que atrae inicialmente la mirada del espectador. Los investigadores sugieren que Rembrandt ha sido el pionero en esta técnica de visualización. Los artistas del Renacimiento se preocuparon en crear diversas técnicas para involucrar a los espectadores, manipulando variantes como la iluminación,



Figura 10: Retrato de Saskia van Uylenburgh. Rembrandt, 1635.



Figura 11a: Fachada de la Rembrandthuis.



Figura 11b: El atelier del pintor en la Rembrandthuis, con excelente iluminación natural.

la distribución espacial y la perspectiva. Utilizando equipos del Laboratorio de Visión del Departamento de Psicología de la UBC, rastrearon los movimientos oculares de los espectadores mientras observaban los retratos de Rembrandt. *“Al ver los retratos de Rembrandt, los espectadores mantuvieron la mirada fija en los ojos durante largo períodos de tiempo, lo que resulta en la calma de los movimientos oculares,”* dijo Steve Di Paola, director del equipo, agregando que *“La transición de bordes bien marcados a borrosos, conocidos como bordes perdidos y encontrados, colabora a dirigir los ojos de los espectadores hacia el retrato en una especie de narrativa.”*

Los primeros autorretratos ejecutados como grabados son muy expresivos, y le sirvieron a Rembrandt para ejercitarse en representar distintos gestos y emociones. Se tratan de *tronies* (Rostros, en holandés), como se conocía en los Países Bajos a un tipo de retrato de rostros, de pequeño tamaño y de rasgos faciales exagerados, generalmente grotescos o inusuales. Por otra parte, el autorretrato le servía para economizar ya que no necesitaba un modelo. En la serie de *tronies* de Rembrandt que se pueden ver en la Figura 9, la mayoría grabados entre 1628 y 1630, el pintor se ha representado con gestos de sorpresa, frunciendo el ceño como señal de disgusto, francamente iracundo, o con una sonrisa algo forzada.

En 1634 se casó con Saskia van Uylenburgh (1612-1642), integrante de una familia muy bien posicionada en Ámsterdam, lo que le permitió incorporarse a la alta burguesía local y a la sociedad de pintores. Al poco tiempo de la boda, Rembrandt hizo el retrato de su mujer de 25 años. Saskia, ligeramente regordeta, aparece mostrando una mirada franca y serena (Figura 10).



Figura 12: *Titus van Rijn*. Rembrandt, 1656. Kunsthistorischemuseum, Viena.

La bonanza económica le permitió mudarse en 1639 a una importante casa en el barrio judío, zona de comerciantes ricos y artistas, adonde vivió hasta 1658. Allí funciona hoy el Museo Rembrandthuis (Figura 11).

La vida familiar del artista no fue fácil pese a la buena situación económica que había logrado. Tres hijos fallecieron a

poco de nacer, y recién el cuarto, Titus, nacido en 1641, tuvo un desarrollo normal. Rembrandt hizo numerosos retratos de su único hijo vivo, en uno de los cuales Titus, sentado en un sillón, se encuentra muy ensimismado leyendo un libro. La luz que proviene de lo alto ilumina las páginas del mismo y a la vez hace un juego de luces y sombras en el rostro del joven (Figura 12).



Tantos infortunios familiares debieron haber enfriado la pasión del matrimonio, por lo menos si nos regimos por el autorretrato acompañado de Saskia, de 1636. El grabado no muestra una pareja conyugal alegre o feliz. Rembrandt se situó muy por delante, en un primer plano casi ofensivo para Saskia, a la que ubicó por detrás, sin mirarla ni tocarla. La esposa ha perdido la vivacidad de la mirada de otros cuadros anteriores. Ahora aparece agotada, con los ojos apagados. Tampoco a Rembrandt se lo nota conforme. Su expresión es seria e inamistosa, con lo que logra que el conjunto nos produzca una sensación inquietante y



Figura 13: *Autorretrato con Saskia*. Rembrandt, 1636.

hasta de malestar, como si estuviéramos metiendo donde no nos llamaron (Figura 13).

Para mayor desgracia, Saskia murió de tuberculosis al año siguiente. Rembrandt, para quien todo lo cotidiano le parecía digno de ser reproducido, hizo varios dibujos conmovedores de su mujer enferma en la cama, ya que allí permaneció durante los últimos meses de su vida (Figura 14).

A partir de la muerte de Saskia, Rembrandt abandonó el decoro que la sociedad holandesa esperaba de un artista de sus quilates, y comenzó una turbulenta vida amorosa y familiar. Para sustituir a Saskia, imposibilitada de alimentar adecuadamente a Titus, el pintor había contratado como nodriza a la viuda Geertje Dircx, quien pronto se transformaría en su amante. Rembrandt le regaló varios anillos valiosos que habían pertenecido a Saskia, con gran disgusto de la familia Uylenburgh. Después de seis años de inútil espera, Geertje comprendió que el pintor nunca cumpliría con su promesa de casamiento, ya que de hacerlo, perdería la herencia que le había dejado Saskia con la condición de no volver a casarse. Pero Geertje realmente explotó cuando en 1649, su patrón y amante introdujo en la casa como ama de llaves a



Figura 14: Saskia enferma y en cama según los dibujos de Rembrandt. En ambos está acompañada por una dama de compañía, quizás Geertje Dircx, atenta a sus necesidades. Saskia aparece ensimismada, posiblemente pensando en su triste destino.

Hendrickje Stoffels, una bella joven de solo 20 años. Sin dudarle, le inició un juicio al pintor por el delito de "incumplimiento de promesa", logrando una indemnización de 200 florines anuales. Pero Rembrandt era famoso y tenía sus vinculaciones, al grado que logró que encarcelaran a Geertje por cinco años en un asilo para dementes. Después de su liberación trató inútilmente de demandar a Rembrandt por encarcelamiento indebido (Figura 15).

Hendrickje, la nueva amante del artista, aceptó las razones que esgrimía el mismo para no casarse, y convivió como compañera y modelo hasta su muerte en 1662. El nacimiento de la hija de la pareja, a la que llamaron Cornelia, fue el detonante para que la iglesia calvinista local excomulgara a Hendrickje acusándola públicamente de *"haber cometido los actos de una prostituta con Rembrandt el pintor"*. El pintor fue perdonado por ser miembro notable de la iglesia, pero su buen nombre cayó en desgracia ante la puritana sociedad local.

Hendrickje fue la modelo de buena parte de las mujeres pintadas mientras duró la relación, siempre con la sensualidad que debió caracterizar la relación con el enamorado Rembrandt. Este sentimiento se refleja en el cuadro *Hendrickje en la cama*, de 1649. La modelo, que muestra el hombro y un seno, aparece en el lecho incorporándose y corriendo la cortina con la mano para ver una persona que no conocemos, situada fuera del lienzo. El artista hace un excelente uso del claroscuro, que le ayuda a destacar la desnudez mórbida de Hendrickje (Figura 16).

El mismo recurso de destacar el cuerpo femenino contra el fondo oscuro es utilizado por Rembrandt en otro de los



Figura 15: Retrato de Geertje Dirckx. Rembrandt, 1646. El artista, fiel a su costumbre, no agregó nada para embellecer a su empleada y amante, que luce como una mujer rústica y vulgar.



Figura 16: *Hendrickje en la cama*. Rembrandt, 1649. National Gallery, Edimburgo.

cuadros en que aparece Hendrickje como modelo. Realizado en 1654, se llama *Mujer bañándose*, y en la obra se observa a una mujer que se levanta la camisa a la altura de las rodillas para no mojarla, mientras ha dejado sobre una piedra el pesado y lujoso vestido. La imagen trasunta un fino erotismo. El espectador se queda esperando que siga adentrándose en el agua para que la dama sonriente continúe subiéndose la camisa y así vislumbrar más de su prometidora desnudez (Figura 17).

Rembrandt ya nunca fue el mismo de sus años de éxito. Las deudas se acumularon y su excéntrica pasión por el coleccionismo colaboró a la pérdida de su fortuna. El coleccionismo, desde un abordaje social, ha sido casi siempre una práctica propia de las clases altas, convirtiéndose en símbolo de prestigio y poder, pero también de sabiduría y de buen gusto. En la sociedad flamenca de enriquecidos mercaderes, la posesión de objetos de arte o meramente exóticos era una manifestación del poder del dinero. Rembrandt pertenecía a la categoría del coleccionista de excentricidades, y cuánto más raras, mejor. El problema es que esta afición lo llevaba a pagar sumas exorbitantes por objetos, muchos orientales, que no los valían realmente. Algunas le servían luego para figurar en sus cuadros y otras pueden verse el Gabinete de Excentricidades de la Rembrandthuis de Amsterdam (Figura 18).

A la decadencia económica y moral del artista ayudó también que en esos años fue mudando el gusto de la sociedad urbana holandesa hacia una pintura más académica y barroca, donde la técnica de claroscuro y pinceladas deliberadamente toscas y sobrecargadas de Rembrandt ya no tenían



Figura 18: Muestrario de la colección de excentricidades de Rembrandt en el Museo Rembrandthuis, Ámsterdam.



Figura 19: Autorretrato de Rembrandt a los 63 años de edad, 1669. National Gallery of Art, Washington. El rostro avejentado, el ceño fruncido, la mirada angustiada, todo denota profunda preocupación.

cabida. El pintor, fiel a su sentido estético y a sus principios, no aceptó adaptar su estilo a los nuevos requerimientos de los clientes. Los encargos de retratos se redujeron, y más aún, los de las iglesias. Cuando no pudo mantener su estatus, se mudó a una casa más pequeña, llegó a vender la tumba de Saskia, y finalmente, en 1656, se declaró oficialmente en bancarrota.

Los fallecimientos de sus dos seres más cercanos, Hendrickje en 1662 y su



Figura 20: A la izquierda: placa que recuerda que en algún lugar de la iglesia de Westerkerk, de Ámsterdam, se encuentra la tumba de Rembrandt. A la derecha: Iglesia de Westerkerk.

hijo Titus en 1668, fueron determinantes para acelerar su propia muerte, acaecida en 1669, en la soledad más absoluta y en el olvido. No obstante tantas vicisitudes, Rembrandt vivió 63 años, muy por encima de la expectativa de vida en la época.

En el autorretrato que pintó en 1669, poco antes de su muerte, Rembrandt muestra rasgos de una enorme tristeza. Eran momentos muy difíciles, estaba quebrado, vivía en extrema pobreza y a raíz de los escándalos de su vida privada, la sociedad calvinista y puritana de los Países Bajos había resuelto ignorarlo. Ya no viste con ropas exóticas o exhibiendo adornos y accesorios caros, ahora opta por posar con un gabán y una boina de entrecasa. Se muestra tal cual es, un hombre solitario, pensativo, que dirige al espectador una mirada directa y sincera. Es probable que presintiera que éste sería su autorretrato de despedida (Figura 19).

No se conoce la causa real de su muerte, sobre la cual tanto se ha especulado, y su cuerpo fue enterrado en una tumba anónima dentro de la iglesia Westerkerk, en el centro de Ámsterdam. En 1906, como homenaje al artista al cumplirse 300 años de su nacimiento, se colocó una placa en la

iglesia, cerca de la tumba de su hijo Titus. (Figura 20)

No conociéndose testimonios de sus contemporáneos sobre su salud, como así tampoco su historia clínica, se ha tratado de construir su autobiografía a través de sus propios y numerosos autorretratos, que tienen la incuestionable virtud de revelar detalles, gestos y actitudes con cruda honestidad. Los resultados de los estudios patobriográficos de sus retratos realizados por distintos equipos son muy especulativos, e incluso a veces contradictorios entre sí.

Un médico americano, Carlos Espinel, publicó en 1997 en la prestigiosa revista *The Lancet* un análisis clínico, según el cual en el autorretrato de Rembrandt realizado en 1559, a los 53 años, se descubre un envejecimiento prematuro de la piel, proceso llamado dermatocalasia; signos de rosácea, rinofima, arteritis de la arteria temporal, xantelasma y arco senil (Figura 21).

Por dermatocalasia se conoce en medicina un proceso de envejecimiento de la piel, cuya manifestación principal es la flaccidez palpebral, que lleva al párpado superior a ser redundante hasta alcanzar y



Figura 21 Autorretrato de Rembrandt a los 53 años de edad (detalle) (1659). National Gallery of Art, Washington. Este retrato es el que sirvió a Carlos Espinel para su análisis patobiográfico.



Figura 22: Dermatochalasia evidente en el ojo izquierdo del autorretrato de Rembrandt de 1659.



Figura 23: signos de rosácea y rinofima en el autorretrato de Rembrandt de 1659.

aun sobrepasar la raíz de las pestañas. La causa radica en la pérdida de la elasticidad y el consecuente estiramiento de la piel, que contribuye estéticamente a aumentar el aspecto de tristeza en el rostro (Figura 22).

La rosácea es una enfermedad cutánea crónica que se caracteriza por el enrojecimiento de ciertas zonas de la cara, como mejillas, mentón y centro de la frente. Otra manifestación de esta afección es la rinofima, nombre con que se conoce la nariz bulbosa y enrojecida. Ambos signos son evidentes en el autorretrato de Rembrandt (Figura 23).

En el ojo izquierdo y en su zona periférica, Espinel describe dos signos vinculados a la acumulación de sustancias grasas: el arco senil y el xantelasma. El arco senil o geróntoxon, es una opacidad anular localizada en la periferia de la córnea, muy común en los ancianos. Presenta una coloración amarillenta y se debe al depósito de sustancias lipóideas, en especial, del colesterol. El xantelasma es un pequeño tumor benigno que aparece en los párpados, más comúnmente a nivel del ángulo interno del ojo, constituido por acumulación de triglicéridos (Figura 24).

Los signos analizados pueden ser hallados en los sucesivos autorretratos del



Figura 24: Presencia de arco senil y de xantelasma en el ojo izquierdo de Rembrandt. Autorretrato de 1659.

pintor, lo que no parece suceder con el otro signo comunicado por Espinel: la arteritis temporal. Se trata de la dilatación patológica de vasos sanguíneos de la cabeza, en especial de la arteria temporal. Otros autores cuestionan la inclusión de este signo por no hallarlo en otros autorretratos (Figura 25).

Según Espinel, estas afecciones podrían reconocer una influencia de origen genético, ya que los mismos signos se podrían identificar en el retrato que Rembrandt hizo de su madre, quien a los 56 años parece mucho más vieja (Figura 26).

El envejecimiento precoz de la piel de la madre del artista, Neeltgen Willemsdogter, se repite en los numerosos retratos en que la usó de modelo de mujer anciana, especialmente en escenas bíblicas o religiosas. Rembrandt, con el crudo realismo de su estilo, no intenta mejorar la imagen de la madre. En el cuadro *Busto de mujer anciana orand"* no ahorra ningún detalle del envejecimiento acelerado de Neeltgen: arrugas, telangetasias, dilataciones venosas y carencia de piezas dentarias acentúan el paso del tiempo en el rostro marchito de la madre. No obstante, la imagen transmite respeto y recogimiento, en especial por el gesto y las manos en actitud de oración (Figura 27).

Espinel asocia también estas patologías al estrés y al tabaquismo, pero no a exposiciones laborales.

En 2005, un grupo de patobiógrafos de la Universidad de Harvard, liderado por la neurobióloga Margaret Livingstone, y trabajando con imágenes de alta definición, publicó en el *New England Journal of Medicine* que encuentra en los autorretratos de Rembrandt un acentuado estrabismo divergente, que explicaría su



Figura 25: Dilatación de la arteria temporal en el autorretrato de Rembrandt de 1659.



Figura 26: *Retrato de madre vestida de profetisa*. Óleo de Rembrandt, 1630. Rijksmuseum, Amsterdam, Rembrandt pintó a su madre, que presenta un aspecto avejentado, que no corresponde a sus 56 años.

manera particular de tratar los planos. Los investigadores buscaron ese patrón en 36 pinturas y grabados de Rembrandt. En 23 de 25 pinturas, el ojo desviado es el derecho, mientras que, en todos los grabados, los es el izquierdo, lo que es lógico pues para esta técnica se invierten las imágenes (Figura



Figura 27: Busto de mujer anciana orando. Rembrandt, 1630. Residenzgalerie de Salzburgo.



Figura 28 Autorretrato con casco. Rembrandt, 1634. Gemaldegalerie, Kassel. Obsérvese el estrabismo divergente; el ojo izquierdo mira en forma directa al observador, mientras el ojo derecho presenta una divergencia manifiesta.

28).

Pero en 2007, un grupo interdisciplinario israelí (Friedman et al), conformado por dos cirujanos plásticos, un curador del Museo de Bellas Artes de Tel Aviv y un médico clínico, cuestiona seriamente los

diagnósticos de Espinel y del grupo de Boston, estudiando minuciosamente gran parte de la colección de los autorretratos, en lo que llaman la “autobiografía pictórica” del artista. Niegan la existencia de lo que llaman “la miríada de enfermedades” descritas por Espinel tratando de recurrir a metodologías objetivas, incluyendo análisis computarizado de determinados parámetros faciales, como la distancia interpupilar y la abertura interpalpebral. Además, agregan que el hecho de que Rembrandt viviera aparentemente saludable y activo hasta los 63 años, cuando el promedio de vida era de 44 años, es otro testimonio de la improbabilidad de padecer tantos achaques juntos. En la correspondencia del artista no hay ninguna mención a enfermedades y su muerte fue oficialmente registrada como causada por la edad avanzada.

Lo notable de estos autores es que concluyen afirmando que la dolencia que probablemente afectaba a Rembrandt era la intoxicación crónica por plomo. Relacionan esta hipótesis con el abuso que el pintor hacía del blanco de plomo para sus zonas brillantes, con la melancolía y con signos que creen identificar en los retratos analizados, como la piel pálida por la anemia y un cierto grado de edema, que podría deberse a la insuficiencia renal por el saturnismo.

Lo real es que Rembrandt abusaba de pigmentos metálicos tóxicos en la preparación de los colores de su paleta cromática. La revista *Livesscience* de enero de 2013 hace referencia a una investigación realizada con una obra de Rembrandt, *Anciano vestido de militar*, exhibida en el Museo J. Paul Getty, de la ciudad de Los Ángeles. Utilizando el análisis de fluorescencia con rayos X, la luz es

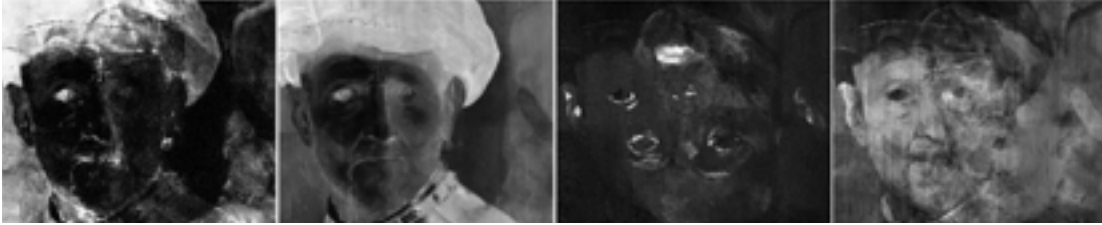


Figura 29: Imágenes de la fluorescencia con Rayos X en el cuadro de Rembrandt. Cada panel representa el nivel de fluorescencia de cada metal tóxico. De izquierda a derecha: calcio, hierro, mercurio y plomo. Fuente: Mathias Alfeld, Universidad de Amberes. En *Livesscience*, enero 25, 2013. Obsérvese la alta concentración de plomo.



Figura 30: *La ronda nocturna*. Oleo de Rembrandt (1642). Rijksmuseum, Amsterdam.

absorbida y emitida desde los diferentes pigmentos. Así se pudieron identificar cuatro elementos distintos; calcio, hierro, mercurio y plomo (Figura 29).

En su obra cumbre, *La ronda nocturna*, puede verse bien el uso intensivo que Rembrandt hacía de los colores claros en base al blanco de plomo.

Al principio, y debido a que el cuadro estaba totalmente oscurecido por la oxidación del barniz, se pensó que se trataba de una escena nocturna; de ahí el nombre. Cuando se lo restauró adecuadamente en 1947, se descubrió que la compañía está formando en un recinto al que penetra un intenso rayo de sol por la ventana. Este recurso le permitió a Rembrandt utilizar un intenso claroscuro, y para destacar los





Figura 31: Detalle de *La Ronda nocturna* que corresponde al centro del cuadro, con las imágenes de la niña y el teniente fuertemente destacadas con pigmentos sumamente brillantes y tóxicos.



Figura 32: Detalle de *La ronda nocturna*. El rostro de la niña es el de Saskia, la esposa del artista que acababa de fallecer.

colores brillantes debió sin duda abusar de las pinturas plúmbicas (Figura 30).

Hay obras de arte tan relevantes y famosas que su mención hace que de inmediato se las vinculen con un museo determinado, pasando a ser la joya que atrae más visitantes, como lo son *La Gioconda* para el Louvre o *Las Meninas* para el Prado. En esta misma jerarquía se sitúa *La ronda nocturna* para el Rijksmuseum de Ámsterdam, que es presentada en una sala exclusiva, con excelentes menciones aclaratorias de su producción.

En un refinado uso del claroscuro que tan bien dominaba, el artista hace caer el rayo de luz, que ahora sabemos que es solar, sobre un par de personajes a los que prácticamente hace brillar para diferenciarlos del resto oscuro de la partida (Figura 31).

A la izquierda, se aprecia una niña, cuya presencia no es justificable en medio del conjunto marcial de hombres armados listos para iniciar la ronda. Si se la mira con atención se descubre que el rostro es el de Saskia, la esposa que acababa de fallecer. Es la figura extraña de una mujer adulta con cuerpo de niña, que parece cruzar el cuadro jugando con otra criatura. Tampoco ríe; su mirada es tierna y parece despedirse de Rembrandt y de nosotros, ya que está emprendiendo un camino sin retorno. La inclusión de Saskia no es arbitraria, es una forma de amor (Figura 32).

La figura intensamente iluminada de la derecha es la del Teniente Van Ruytenburgh, deliberadamente vestido con colores amarillos para atracción de las miradas. Para lograr este color, Rembrandt acudía al amarillo de Nápoles, que aplicaba en capas superpuestas con otros tonos, tal como hacía Ticiano.

Químicamente, el amarillo de Nápoles es el antimoniato de plomo, que se lograba artificialmente a partir de la calcinación de litargirio con trióxido de amonio. El nombre derivó de la creencia antigua que suponía que el pigmento era extraído de tierra del volcán Vesubio. Por su extrema toxicidad fue siendo gradualmente reemplazado por otras preparaciones.

Es paradójico que el cuadro que hoy es considerado su obra maestra fuera precisamente el inicio de sus problemas con la sociedad de Ámsterdam, que finalmente



Figura 33: *El buen samaritano*. Grabado de Rembrandt. En la ampliación de la derecha, el perro defecando.

contribuyeron a su ruina y soledad. Sucedió que cuando fue contratado por los integrantes de la guardia nocturna de la ciudad, se estipuló que cada uno abonaría 100 florines al retratista, algo más probablemente los dos oficiales a cargo, el capitán Banning Coq y el teniente van Ruytenburgh. Pero cuando vieron el cuadro terminado, varios comenzaron a quejarse por no figurar en primer plano, lo cual era absolutamente cierto, ya que el genio de Rembrandt dejó varias cabezas al fondo y en la oscuridad a fin de evitar la aburrida uniformidad de los cuadros de grupos flamencos. Precisamente esta sensación dinámica de que todo el grupo está poniéndose en marcha es parte de las virtudes artísticas que han hecho que el cuadro trascienda como una de las obras cumbres en historia del arte.

Algunos pintores fueron famosos en vida y murieron en medio de reconocimiento público y merecidos homenajes, como Rafael, Miguel Ángel y Rubens. Pero otros, como Rembrandt, murieron olvidados y necesitaron que generaciones posteriores volvieran a reconocer su genio.

Si bien famoso en su época, Rembrandt tuvo que enfrentar a muchos detractores, en especial, los colegas academicistas que lo consideraban vulgar por su realismo y por no ajustarse a los cánones clásicos. En 1670, el pintor Abraham Brueghel, en una carta a Antonio Ruffo, le comentaba que *“Los grandes pintores estamos interesados en mostrar una hermosa figura desnuda, demostrando lo bien que sabemos dibujar, mientras que Rembrandt es solo una persona sin educación que trata de vestir a su figura con un vestido torpe y oscuro, de tal manera que no podemos verle ni los pies ni la cabeza”*.

Y Joachim von Sandrart (1606-1668), pintor, grabador e historiador alemán que vivió mucho tiempo en los Países Bajos, en una biografía de artistas de su época, fue aún más despectivo con respecto a Rembrandt: *“Él podría haber aprendido de los antiguos para pintar diosas griegas, pero prefirió hembras globulosas con los pechos caídos, las manos torpes y abolladuras de las ligas en las piernas. Era un indecente, colocando perros copulando en ‘La predicación de San Juan’ y un perro defecando en primer plano en ‘El buen samaritano’ (Figura 33).*



Figura 34: Monumento a Rembrandt en la Rembrandtplein de Ámsterdam. Obra de Royer.

El tiempo hizo justicia, y a mediados del siglo XVIII ya se lo consideraba un maestro. Goethe lo ponía a la altura de Rubens y Rafael; para Delacroix era el máximo

genio de la pintura. En el siglo XIX se había convertido en la figura icónica del arte de su propia patria, al igual que Rubens en Bélgica y Durero en Alemania. En 1852 se erigió



Figura 35: Representación escultórica de *La ronda nocturna*. Mijail Dronov y Alexander Taratynov, 2006. Amsterdam.

una estatua de Rubens en pleno centro de Ámsterdam (Figura 34).

Al celebrarse los 400 años del nacimiento de Rembrandt, en 2006, se expuso alrededor de la estatua del pintor una representación en bronce de *La ronda nocturna*, realizada por los artistas rusos Mijail Dronov y Alexander Taratynov. Con lujo de detalles, están todos los personajes del cuadro, incluido el perro (Figura 35).

El 22 de junio de 1634, Rembrandt se casaba con Saskia Uylenburgh en la iglesia del pueblo Sint Annaparochie. Hoy, en el atrio se erige una estatua de bronce que representa al pintor realizando el retrato de la novia. Se inauguró en 1989, y es obra de Susana Bscho-Berkhout (Figura 36).

En conclusión, de los muchos diagnósticos patobiográficos de Rembrandt, el más aceptado actualmente es el de la intoxicación plúmbica, que explicaría además, la depresión que caracterizó su vida en los últimos años.



Figura 36: Rembrandt ejecutando el retrato de Saskia, estatua erigida en el atrio de la iglesia de Sint Annaparochie, Holanda.

En 1693, Marshall Smith observó en su *Art of Painting, according to the theory and practice of the best Italian, French and German masters*: “Rembrandt tomó un camino atrevidamente libre, aplicó los colores con mucho cuerpo y muchas veces, en las cabezas de hombres, sombras extraordinariamente profundas, muy difíciles de copiar, pues los colores eran aplicados en bruto y en pinceladas llenas, aunque en ocasiones nítidamente acabadas”.