



Autorretrato con ojos y boca abiertos (1630). Aguafuerte con algo de punta seca, 51 × 46 mm.

Rembrandt, padre del grabado moderno

RICARDO WIESSE

La obra de Rembrandt Harmenszoon van Rijn no solo alcanzó la cima del viejo arte de la pintura: inauguró también la modernidad gráfica. Su vida encaja perfectamente con la breve Edad de Oro de su patria, marcada por la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), que liberó a los Países Bajos del Imperio español mientras consolidaba vertiginosamente su poder. Su armada pasó a disputar rutas y enclaves ultramarinos con portugueses, españoles e ingleses. Ámsterdam se convirtió en la puerta de Europa —como una Venecia del norte— y en su bolsa se regulaba el tipo de cambio para todo el mundo. Acogía también —no sin fricciones— a millares de exiliados por las persecuciones religiosas, las pestes y los enfrentamientos que desgarraban al Viejo Continente. Leiden, ciudad natal del artista, fue sede de la primera y más prestigiosa universidad neerlandesa, y cuna de la libertad académica. Penúltimo de nueve hermanos, Rembrandt creció frente al molino de viento de su padre en el delta del Rin. Asistió desde los siete años a la escuela de latín y, a los catorce, ingresó a la universidad, pero la abandonó pronto, convencido de que las cuestiones académicas no eran lo suyo, como sí la lectura cuidadosa y original de la Biblia. Sus destrezas lo llevaron donde Jacob van Swanenburg, un oscuro pintor local, y en Ámsterdam, al taller de Pieter Lastman. Ignoramos quién lo inició como grabador. Solo podemos admirar la precocidad de su dominio técnico del aguafuerte.

Según su primer biógrafo, el florentino Filippo Baldinucci, Rembrandt era un excelente humorista, especializado en rastrear fisonomías y capturar las emociones más diversas. Joachim von Sandrart, por su lado, afirma que el joven seguía “única y exclusivamente a la naturaleza y a ninguna otra autoridad”. Arnold Houbraken anota que “viviendo en casa de su padre no dejaba el trabajo mientras no se extinguiera la luz del día”. Trazado con una economía de líneas notable, su conocido autorretrato de juventud, en que aparece con los ojos y la boca abiertos, culmina una serie de estudios donde el dibujante debió retener en la memoria lo que acababa de ver en el espejo para reflejar fielmente los contenidos del rostro humano, empezando por el suyo.



La madre del artista, cabeza y busto, tres cuartos a la derecha (1628). Aguafuerte con algo de punta seca, 65 × 63 mm.



La madre del artista sentada con un tocado oriental, medio cuerpo (1631). Aguafuerte con algo de punta seca, 65 × 63 mm.

El primer retrato de su madre, fechado en 1628, recoge las erosiones de una topografía facial íntimamente observada, con trazos vivaces —puntos, líneas y comas— que recrean las huellas de la caducidad. Desconocemos si Rembrandt vio el retrato a lápiz de la madre de Alberto Durero, uno de los escasos precedentes de este tema, que ambos tratan tiernamente, pero sin concesiones.

Su predilección por retratar a ancianos refleja la profundidad de sus preguntas existenciales. Aguda, rotundamente, registra el obrar silencioso del tiempo, que modela las facciones como testimonios de lo vivido. Esta presencia, imponente en el retrato de su madre de 1631, impacta por la riqueza gráfica y la variedad de sus incisiones: las líneas finas del rostro rugoso contrastan con el tratamiento del abrigo, definido por hendiduras zigzagueantes, tupidas, erizadas.

En Leiden, Rembrandt y Jan Lievens, su compañero de taller, recibieron en 1628 a un visitante ilustre, Constantijn Huygens, secretario del estatúder Federico Enrique de Orange, magistrado supremo de la antigua República de los Países Bajos.

Huygens —músico, traductor del poeta inglés John Donne, conocedor del arte y amigo corresponsal de Descartes— vio en Rembrandt nada menos que la contraparte holandesa del flamenco Rubens, y lo presentó a la oficialidad y a la aristocracia mercantil. Entusiasmado, Huygens escribió que la pintura del joven superaba incluso a la de los antiguos griegos por su capacidad de expresar las emociones universales. A la vez, le asombró que él y Lievens se negaran a visitar Italia “despreocupadamente contentos consigo mismos”.

FOTO: IVO ANTONIE DE ROOIJ / SHUTTERSTOCK.COM



Rembrandthuis, la casa museo de Rembrandt en Ámsterdam.

El pintor tenía 25 años en 1632 cuando realizó en Ámsterdam —entonces con ciento cincuenta mil habitantes— su primera *Lección de anatomía*. Convertido en una celebridad, la lista de espera para sus retratos y sus ingresos crecieron sin pausa. En 1634, contrajo matrimonio con Saskia van Uylenburgh, que aportó una suma considerable a la sociedad conyugal. La pareja se mudó a un edificio recién reconstruido que compró —pero que nunca cancelaría— en el barrio judío sobre la Breestraat, centro del comercio y del mercado artísticos. Esa gran casa —atracción turística desde entonces y hoy un concurrido museo— fue vivienda familiar, taller del maestro, gabinete de curiosidades, espacio de trabajo y alojamiento para ciento cincuenta aprendices y colaboradores. Centro de creación y aprendizaje de toda una generación de artistas holandeses, el inmueble se convirtió, sin embargo, en una pesadilla económica. Allí murió Saskia, en 1642, diez meses después de alumbrar al cuarto y último de sus hijos, Titus, el único que llegó a la adultez. Así, la suerte de Rembrandt giró fatalmente. Durante la media década siguiente, el pintor se dedicó casi exclusivamente al grabado.

Su nombre aparece con frecuencia como comprador en las subastas de un “sinfín de exquisitos dibujos —cuenta Baldinucci—, estampas, medallas y otros objetos que juzgaba indispensables para un artista”. Confiado en las ventas de sus obras, invirtió cantidades exorbitantes en grabados originales y series completas de Lucas de Leiden, Schöngauer, Durero, Pollaiolo y Mantegna, reproducciones de Marcantonio Raimondi sobre Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Rubens, Guido Reni y José de Ribera, así como miniaturas mongolas catalogadas como “turcas”. Coleccionó también la serie *Desastres de la guerra* de Jacques Callot, de quien adoptó la innovadora técnica



La resurrección de Lázaro (1632). Aguafuerte y buril, 366 × 258 mm.

del barniz compuesto con aceite de linaza y almáciga, que desplegó con excelencia suprema en obras como *La resurrección de Lázaro*.

En este grabado —uno de los pocos milagros de Cristo grabados por el maestro— la mano del Mesías se alza en el centro superior de la composición. Todo asciende en contrapicada. No solo el cadáver se incorpora y pasma a los testigos: la propia luz acata el imperativo “levántate y anda”. Rembrandt dibuja al Nazareno de espaldas, con las facciones semiocultas resueltas en dos trazos, erguido como una columna salomónica por los pliegues sinuosos que caen desde el hombro en gradaciones precisas. El protagonista transmite la autoridad que conecta lo alto con lo bajo y somete sobrenaturalmente a la muerte.

Rembrandt, hijo de madre católica y de padre reformista, resultó ajeno a toda confesión institucionalizada. Trató y retrató a predicadores de diversos credos y, entre estos, a su vecino sefardí Menasseh ben Israel, uno de los cuatro rabinos de Ámsterdam. Ben Israel —estudioso talmúdico y cabalista de gran reputación, símbolo intelectual de su época— publicó en hebreo, latín, portugués, inglés y español, fundó la primera imprenta judía en Holanda y convirtió la ciudad en la capital del libro hebreo.

No cuesta imaginar al erudito cosmopolita y al artista sedentario conversando sobre el oro del alma y el material proveniente de América, la tierra de las utopías. La visión que Rembrandt pudo tener de las Indias Occidentales se limitó quizás a los grabados de Theodor de Bry, ilustrador de la leyenda negra de la colonización española. Para



Retrato de Menasseh ben Israel (1636). Aguafuerte, 149 × 103 mm.



La muerte apareciendo a una pareja recién casada (1639). Aguafuerte y punta seca, 109 × 79 mm.



Autorretrato apoyado en una baranda (1639).
Aguafuerte retocado con tiza negra 205 × 164 mm.



Estudiante en una mesa a la luz de una vela (1642).
Aguafuerte, 147 × 133 mm.

Menasseh, el Nuevo Mundo era Ofir —el surtidor del “oro finísimo, las piedras muy preciosas y la madera escogidísima”—, y el Perú y sus minas de Potosí eran Etiopía, Arabia o el Indo, tanto como equiparaba a Felipe IV con Salomón.

Un poco posterior es su grabado *La muerte apareciendo a una pareja recién casada* en que la figura de ultratumba sujeta un reloj de arena. Justo encima, la novia hace lo mismo con una flor y posa la otra mano sobre la del joven sonriente, trazado con una sola línea. El carácter abocetado de la imagen sirve elocuentemente al tema, una reflexión sobre la fragilidad de la vida, un recordar descarnado de la impermanencia del tiempo. Aquí, Rembrandt presagia las desgracias personales que comenzaban a cercarlo.

En su autorretrato de 1639, la pose remite a Tiziano, su maestro predilecto. Ríos de líneas entrelazadas: así, con soltura total, Rembrandt domina las luces y contrastes que prescinden de los contornos para definir espacios y ensamblar texturas rítmicamente diferenciadas, inéditas, vanguardistas. El grabador se apoya en la realidad tanto como en los modelos del pasado. Rembrandt estudió los originales de varias obras maestras italianas como el *Castiglione* de Rafael, la *Flora* y el *Retrato de Gerolamo Barbarigo* de Tiziano, y asimiló exhaustivamente a sus antecesores. Kenneth Clark resalta su “instinto de arqueólogo para sacar a la luz las conquistas estilísticas de un siglo atrás” y su “comprensión clara y certera de los recursos utilizados por los maestros de la tradición clásica”. Rembrandt, prosigue Clark,



Los tres árboles (1643). Aguafuerte, punta seca y buril, 213 × 279 mm.

es el ejemplo acabado del artista autodidacto. Sin la energía rebelde, amante de la verdad y la profundidad de la imaginación, su clasicismo se habría vuelto académico; sin su estudio del arte clásico, sus dotes como ilustrador lo habrían dejado muy lejos de la cumbre del arte europeo.

El artista plasmó magistralmente el amor que lo unió a Saskia. Poco después de enviudar, Rembrandt culminó *La ronda de noche* —su pintura más aclamada e ícono de su tiempo— pero ni ese triunfo pudo aliviar su dolor. El grabado se convirtió entonces en su tabla de salvación. Su grabado *Estudiante en una mesa a la luz de una vela* (1642) es una imagen atípica que ilustra radicalmente la coyuntura: si se la mira con los ojos entrecerrados, solo podrá distinguirse un punto de luz —el candil— flotando descentrado en un espacio al que no alumbra, donde los grises tenebrosos revelan al lector que oculta su mirada y su rostro surcado por líneas quebradas. Contenida, escueta, la iluminación misma se somete al tema y lo aproxima osadamente a los predios de la abstracción.

Atormentado por la ausencia de Saskia, el artista sale al aire libre y busca, en esos espacios abiertos y barridos por el viento, algún consuelo. Durante los quince años

siguientes, analizó los extramuros de la urbe tan intensamente como Cézanne en Aix-en-Provence. En *Los tres árboles* se grafica un diálogo conmovedor entre el hombre y la naturaleza. El trío compacto de tilos compone una sola masa vegetal, alzada sobre la llanura como una isla salvaje que resiste las furias de la intemperie. El cielo vibra electrizado por líneas verticales que cargan y agitan los aires para caer desde la izquierda sobre la llanura en un achurado diagonal. Las gradaciones grises van atenuándose y retrocediendo hasta la ciudad en el horizonte. A la distancia se distinguen torres y molinos y, salpicados en la escena, hombres, animales y un probable dibujante que le da la espalda al terceto majestuoso. En la mano y en la mirada de Rembrandt, un motivo tan simple despierta y estremece. Un tilo sobrecogió también a César Vallejo y dio lugar a su memorable poema *El libro de la naturaleza*.

El maestro trabajó varias composiciones en planchas enteras de cobre amartillado, más liso y duro que el laminado actual. Este procedimiento —hoy en desuso— permitía un tiraje de hasta cincuenta copias perfectas. Rembrandt imprimía cada estado del proceso en el mejor papel posible. Su favorito era el papel Guam, hecho con las fibras de un bambú japonés que solo crecía en estado salvaje. Si en el Oriente ya era un lujo, llevarlo de Batavia —actual Indonesia— a Holanda costaba otra fortuna. Fue cliente seguro de los mercaderes ultramarinos y durante cuatro décadas imprimió los millares de copias que le reportarían ingresos impresionantes. Para Rembrandt, todos los seres humanos eran dignos de estimación: los mendigos y marginados tanto como los poderosos. Asumió con sus amigos menonitas la sola autoridad de la Biblia, el poder de la oración silenciosa y la necesidad de una religión individual, sin tutelas ni jerarquías institucionalizadas. En grabados como *Sermón de Cristo*, reconceptualizó la iconografía bíblica e influyó en reformistas luteranos, calvinistas, hugonotes, cuáqueros, menonitas, hebreos y católicos. Nadie plasmó antes que él un rompecabezas semejante de luces contra sombras, ni alcanzó el éxito mercantil de esta estampa: a los dos años de su publicación, cada ejemplar se vendía como “el grabado de los cien florines”. Entre la audiencia heterogénea congregada por Cristo en esta escena imaginaria, reconocemos los rostros de Sócrates y Erasmo de Rotterdam. Las figuras de la derecha, descritas en claroscuro prolijo, contrastan con las de la izquierda, resueltas únicamente con líneas por el buril y la punta seca. De este modo, Rembrandt destroza las convenciones que ligaban el grabado a la orfebrería.

Su retrato de Jan Six, impreso sobre papel japonés, cuidadosamente estudiado y ejecutado, fue también uno de los más disputados entre los coleccionistas de la época. La composición asimétrica recorta las dos áreas iluminadas y las contrapone al resto de la habitación, donde la sombra se extiende en tonos sobreabundantes. Rembrandt



Sermón de Cristo (1648). Aguafuerte, punta seca y buril, 278 × 388 mm.



Retrato de Jan Six (1647). Aguafuerte, punta seca y buril, 244 × 191 mm.



Las tres cruces I (1653). Punta seca con tono superficial sobre pergamino, 385 × 450 mm.

concentra su virtuosismo en el rostro de su amigo Six, alcalde de Ámsterdam. El reflejo del papel ilumina y define las facciones con una delicadeza inaudita. Solo unos acentos diminutos refuerzan esos matices de claridades casi incorpóreos.

Dibujados y vueltos a dibujar en punta seca sobre una plancha entera (38,5 × 45 cm), los dos estados de *La tres cruces* difieren dramáticamente. La estructura semipiramidal de la primera versión muestra una serie de personajes que desaparecerán en la segunda, como el condenado de la derecha, hundido en sombras confusas, trabajadas sin plan previo. El rayado insistente erosiona la plasticidad de los grupos iniciales, desbordado en texturas amorfas, una experimentación preconizadora del expresionismo. Así, Rembrandt extiende el ideal barroco *docere, delectare e movere*: 'enseñar, deleitar y conmover'. Más que la belleza, busca la verdad espiritual enraizada en la Biblia. Recrea, en términos nada convencionales, un acontecimiento tremendo, literalmente crucial, que divide la historia y remueve poderosamente la conciencia de la mortalidad.



Las tres cruces II (1653). Punta seca con tono superficial sobre pergamino, 385 × 450 mm.

En *Sepelio*, el escenario es un cubo vacío, poblado, en el primer estado de la plancha, por personajes definidos que se hunden entre las sombras del segundo. En esa versión final, los protagonistas del tercio inferior —discípulos y apóstoles de la Iglesia primitiva— permanecen en sus sitios, aunque las oscuridades hayan modificado drásticamente la imagen. De la acción visible del entierro pasamos al mundo tenebroso, desde donde emerge una secuencia oval descentrada que conserva porciones mínimas de las claridades anteriores. Estos fragmentos concatenan una curva parabólica que descansa en la mortaja y rebasa el margen. Si el primer estado ilustra el tema, el segundo excava un círculo descubierto en el proceso mismo de horadar penumbras y conservar luces puntuales.

El primer estado de la punta seca titulada *Cristo presentado al pueblo* presenta, en la parte baja, una multitud animada que desaparecerá en el segundo, donde aparece un muro desnudo sumido en los negros de tres arcos, con una enigmática cabeza central que mira al frente. El escenario puede haberse montado en una plaza o patio de Ámsterdam:



Sepelio I (1654). Aguafuerte, punta seca y buril, 211 × 161 mm.



Sepelio II (1654). Aguafuerte, punta seca y buril con tono superficial, 211 × 161 mm.



Cristo presentado al pueblo I (1655). Punta seca con tono superficial, 358 × 455 mm.



Cristo presentado al pueblo II (1655). Punta seca con tono superficial, 358 × 455 mm.

desde las ventanas traseras notamos a las vecinas curiosas que se asoman con sus tocados. La reconstrucción histórica ha sido obviada, así como las presencias esperables de Pilatos y Barrabás. Aparte del turbante del personaje junto a Cristo, nada nos conduce a la Jerusalén bíblica, sino a un proscenio atemporal, donde las autoridades y la turba mantienen intacta su vocación por el error.



Ilustraciones para *Piedra gloriosa* de Menasseh ben Israel, *El sueño de Nabucodonosor*, *La visión de Daniel de las cuatro bestias*, *La escalera de Jacob y David y Goliat* (1655). Aguafuerte, punta seca y buril con tono superficial, 280 × 160 mm.

Menasseh falleció poco después de su viaje a Inglaterra, donde solicitó a Cromwell y al Parlamento el asentamiento legal de los judíos en la isla. Redactada en sefardí, su *Piedra gloriosa*, para la que Rembrandt hizo varias ilustraciones, trata del sueño de Nabucodonosor interpretado por el profeta Daniel. En su novela *Herejes*, el escritor cubano Leonardo Padura recrea la relación entre Rembrandt y Menasseh y expone seductoramente las ideas ancladas y discutidas en el puerto.

Rembrandt solo respondió ante juzgados civiles, como el de asuntos matrimoniales, que lo sentenció a pagarle doscientos florines anuales a Geertje Dirck —la niñera de Titus y su conviviente por siete años— por incumplir su promesa conyugal. El artista llegó a entregarle algunas joyas de Saskia —herencia de Titus— que acabarían empeñadas. En uno de los capítulos más sórdidos de su vida, Rembrandt maniobró para librarse de ella hasta conseguir su reclusión en un reformatorio. Para entonces, Hendrickje Stoffels —campesina, analfabeta, veinte años menor que él— era su nueva concubina.

El sentido común de Hendrikje reconduciría la nave doméstica. Nada la inmutó. Ni las habladurías callejeras ni su censura por la Iglesia reformada a la que pertenecía, que la expulsó por “haber cometido los actos de una prostituta con Rembrandt el pintor”.

En esos años —los más duros de la guerra angloholandesa—, la zozobra financiera cundió en Ámsterdam y los numerosos acreedores del artista recurrieron a los tribunales, que lo forzaron a dejar su gran casa de Breestraat y a deshacerse en subastas amañadas de casi todas sus posesiones por precios irrisorios. Así, en 1658, su colección de grabados —una de las más conspicuas de Europa, ordenada con criterio ejemplar— y la de sus dibujos y bocetos acabaron malbarateadas. La de pinturas —propias y ajenas— sufrió igual suerte. El grueso de esas ventas se destinaría a cubrir sus forados financieros, reservándose lo estrictamente necesario para trabajar. Austero por naturaleza, se contentaba con un pedazo de pan, otro de queso y arenques salados. En las tabernas populares buscaba el relajo que nunca encontró entre los encumbrados. Cuando se le reprochaba juntarse con el vulgo, él replicaba que prefería ejercer su libertad con quien quisiera a frecuentar gente “honorable” que ninguna satisfacción le aportaba.

La peste se llevó a Hendrickje, su fiel compañera, en 1663 y, cinco años después, a Titus. Rembrandt pasó sus últimos meses bajo los cuidados de Cornelia —su hija con Hendrickje, a quien, extrañamente, nunca retrató— aislado en el Jordaan, un distrito modesto donde no grabaría más, pero pintaría sus obras más excelsas. Al promediar el siglo, su fama había rebasado fronteras, en gran medida gracias a sus grabados. Su coleccionista siciliano, don Antonio Ruffo —quien le había comisionado en 1653 el magnífico Aristóteles contemplando el busto de Homero— alivió sus últimos años comprándole 189 aguafuertes. Luego, dos años antes de morir, el artista recibió en la pobreza de su taller al futuro gran duque de Toscana, Cosme III de Médici, quien adquirió el autorretrato que hoy se exhibe en Florencia.

Burlón y displicente, Rembrandt se había ganado a pulso su fama de artista excéntrico e intratable. Baldinucci apunta que

su forma de vivir armonizaba completamente con su aproximación pictórica extravagante ... Su rostro feo y plebeyo era acompañado por trajes sucios pues tenía por hábito limpiar sus pinceles en lo que vistiera. Pero cuando estaba ocupado se hubiera rehusado a dar audiencia hasta al más poderoso gobernante del mundo.

A diferencia de sus colegas ilustres como Rubens o Velásquez —servidores cortesanos del Estado, al fin y al cabo—, Rembrandt alcanzó una dignidad propia, rebelde. Su obra —como las de Galileo, Descartes y su vecino Spinoza— forjó una conciencia nueva, la del hombre moderno que desafía ideas prestablecidas, dogmas y las reprobaciones consiguientes.



Autorretrato final (1658). Aguafuerte y punta seca, 118 × 64 mm.

El denominado *Autorretrato final* es uno de sus últimos grabados, si no el final. Trabajando avejentado ante el espejo a sus cincuenta y tres años con el estilete sobre la plancha encerada, Rembrandt recorre por enésima vez sus facciones desencantadas, sin disfraces, peinados de moda, boinas y cadenas de oro. Ya no se preocupa por ocultar su nariz bulbosa. Desnudo ante sí mismo, emerge el ser fatigado, taciturno, reticente y, a la vez, obstinadamente intenso y sincero, que clava la mirada en el espectador. Las cualidades de su dibujo permanecen intactas: basta detenerse en el trazo magistral de las manos. Nada recuerda aquí esplendores pasados, ni cede a la autocompasión. Rembrandt encara la fatalidad.

Un testigo lo había visto activo y saludable en la víspera de su deceso en 1669, que pasó completamente desapercibido. Los despojos del genio fueron sepultados bajo una lápida sin nombre en el cementerio de la Westkerk. Entre los pocos libros de su estantería, se halló un ejemplar de la Biblia reformada holandesa con numerosas anotaciones y la Medea de Jan Six. Su existencia entera había sido una jornada ininterrumpida de trabajo y experimentos creativos que impulsaron su arte hacia nuevos horizontes mientras triunfaba y lidiaba con calamidades sucesivas. Sus logros trazaron un arco imperecedero



Artista dibujando frente a su modelo I (1639). Aguafuerte y punta seca retocado con lápiz, 232 × 184 mm.

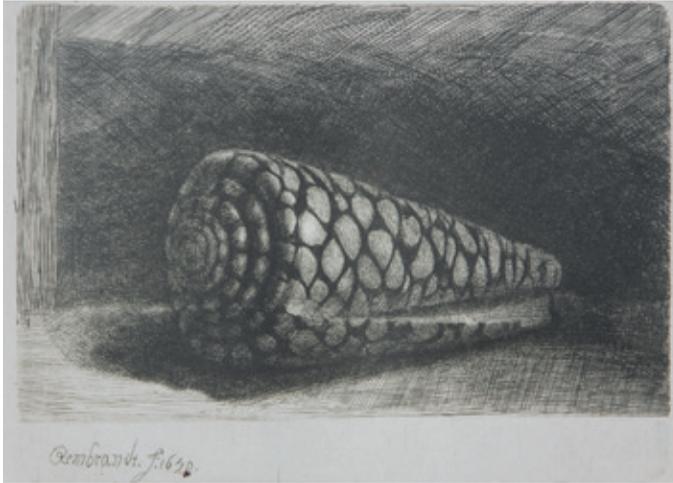


Artista dibujando frente a su modelo II (1639). Aguafuerte y punta seca, 232 × 184 mm.

entre las antiguas tradiciones visuales clásicas mediterráneas y las del norte europeo y elevaron las artes visuales a niveles insuperados de la inventiva y la sensibilidad.

Su huella es una de las más profundas e influyentes en la historia del arte universal. El eximio grabador Gian Battista Piranesi fue conocido también como “el Rembrandt de las ruinas”. Francisco de Goya declaraba no haber tenido otros maestros más que la naturaleza, Velásquez y Rembrandt. Eugene Delacroix lo sitúa por encima de Rafael. Vincent van Gogh lo consideraba un mago y Auguste Rodin, un coloso del arte. Paul Gauguin afirma sin titubeo que el gran maestro “lleva la fantasía humana a las cotas más altas”. Entre 1933 y 1937 —en medio de la más caótica y fructífera década de su vida—, Pablo Picasso ve en Rembrandt el símbolo del genio artístico y lo representa en cuatro aguafuertes de las cien planchas que componen la denominada *Suite Vollard*, piedra angular del grabado contemporáneo. Picasso derivó la subserie *El taller del escultor* de un aguafuerte del maestro holandés, donde la correspondencia temática y formal es evidente.

Para Giorgio Morandi —gran maestro boloñés del siglo xx y otro heredero directo de Rembrandt—, el aguafuerte y la pintura fueron los vehículos de una fruición lenta del mundo, una meticulosa destilación de la realidad espacial que contempla y suspende lo pasajero. Sus composiciones austeras y cargadas de silencio son soportes de los despliegues tonales y las líneas reticuladas, las verdaderas protagonistas de la imagen.



Conus marmoreus (1650). Aguafuerte, punta seca y buril, 97 × 132 mm.

Tres siglos separan a los grabados de Morandi de los de Rembrandt, pero el espíritu es el mismo. La visión metafísica de Morandi se detiene ante las luces y colores con la prolijidad propia de los pintores prerrenacentistas, ejercicio diametralmente ajeno a las prácticas actuales. Morandi pintó siempre seducido por el recuerdo de Giotto, Masaccio, Uccello y los valores firmes, estables, duraderos de los modelos prerrenacentistas.

Rembrandt vivió embrujado por las tierras lejanas. Cada objeto exótico que desembarcaba a diario en Ámsterdam avivaba su imaginación, como las porcelanas pintadas de los Ming, que reforzaron su atracción por la ejecución vivaz, doblemente valiosa por su espontaneidad y control.

La impronta de Rembrandt traspasa siglos y latitudes. Persiste hasta nuestros días en las abstracciones de Fernando de Szyszlo, creador de claroscuros evocativos y enérgicos. En la plancha sin título impresa en el taller Arte Dos Gráfico de Bogotá, figuras y fondo se fusionan en un canto a la noche originaria y final. Szyszlo fue un admirador y conocedor apasionado del maestro holandés, surtidor inagotable de lecciones artísticas y humanas. “Sin duda, —reflexiona el pintor limeño— Rembrandt fue una persona completa; pese a ser trágico, su mundo era sólido, intacto. El nuestro es un mundo fracturado donde no tenemos nada de qué depender”.

El ideal inamovible de Szyszlo —la construcción de un lenguaje artístico personal, inmune a las modas— podría haber sido también suscrito por el maestro barroco: “Cada artista es el resultado de toda una cadena de descubrimientos y de rebeldías”. Rembrandt ejemplifica insuperablemente esto último: su veneración por sus antecesores artísticos fue la base certera, infalible, de su elocuencia visual y el punto de despegue de una renovación inagotable, exploradora, lúcida y empática de las honduras del espíritu humano.



Fernando de Szyszlo, sin título (1993).

Los trescientos grabados de Rembrandt provienen de un conjunto mayor y más complejo, regido por la pintura. Esta representación de la parábola del padre misericordioso del evangelista Lucas es el último de sus grandes formatos y uno de sus más celebrados: resume la superioridad moral del perdón sobre la multitud de pasiones que distancian a los seres humanos y labran sus desgracias. Rembrandt se identifica con el arrepentido harapiento, autorretrata humildemente sus cargos de conciencia, eleva la tragedia a un símbolo de alcance universal y hace visible la vía sanadora de la compasión, la reconciliación gozosa, el acogimiento ausente en las encrucijadas apocalípticas de estos tiempos. Rebosante de verdad y belleza, no solo dilata fronteras sensoriales y estéticas: su nombre adquiere una dimensión espiritual que lo inscribe unánime, indeleblemente entre los grandes profetas de la civilización.



El retorno del hijo pródigo (1636). Aguafuerte, 156 × 136 mm.