

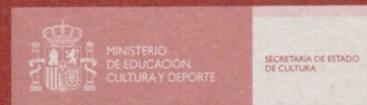
REMBRANDT



*Artemisa y
Mujer en el lecho*

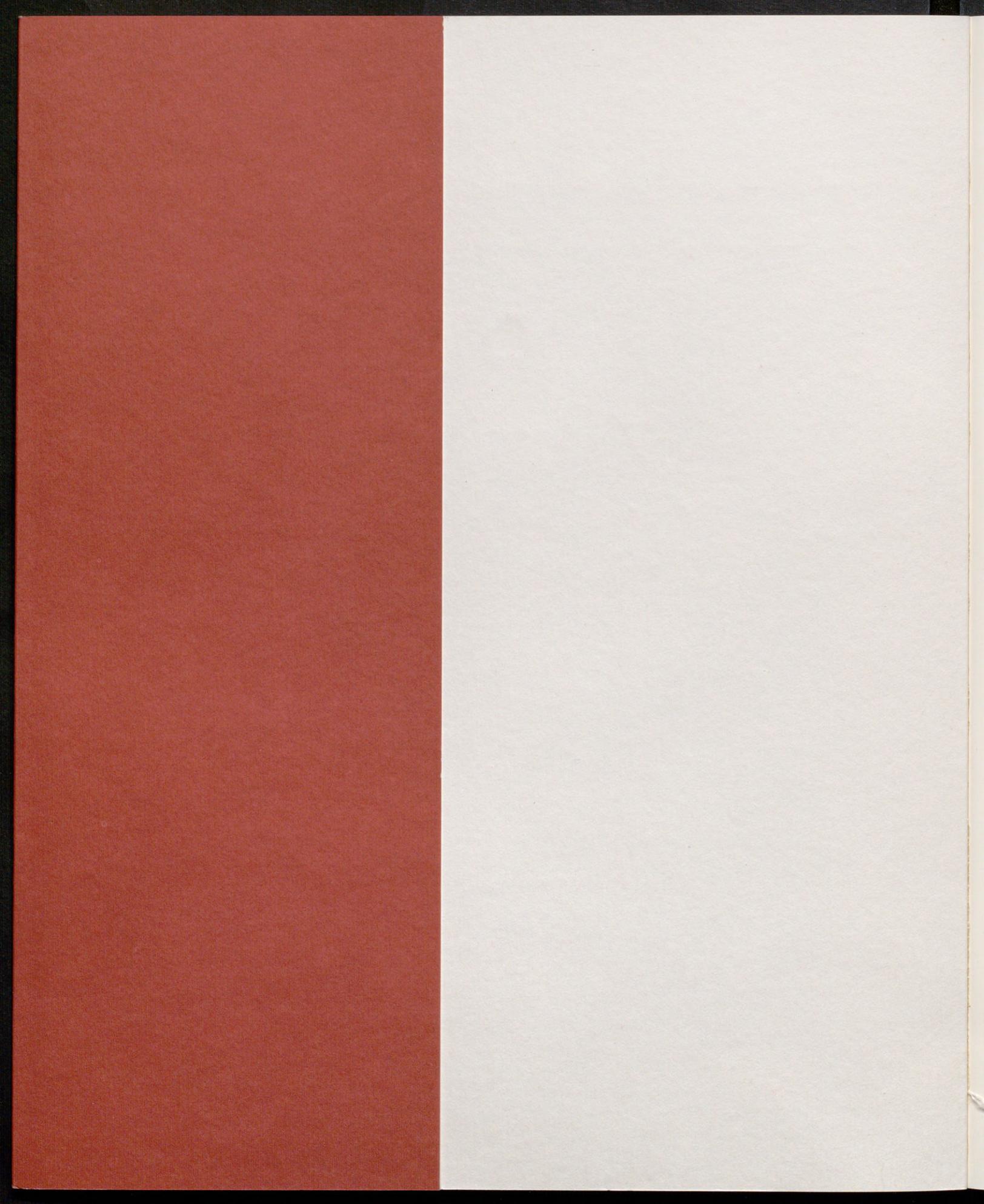


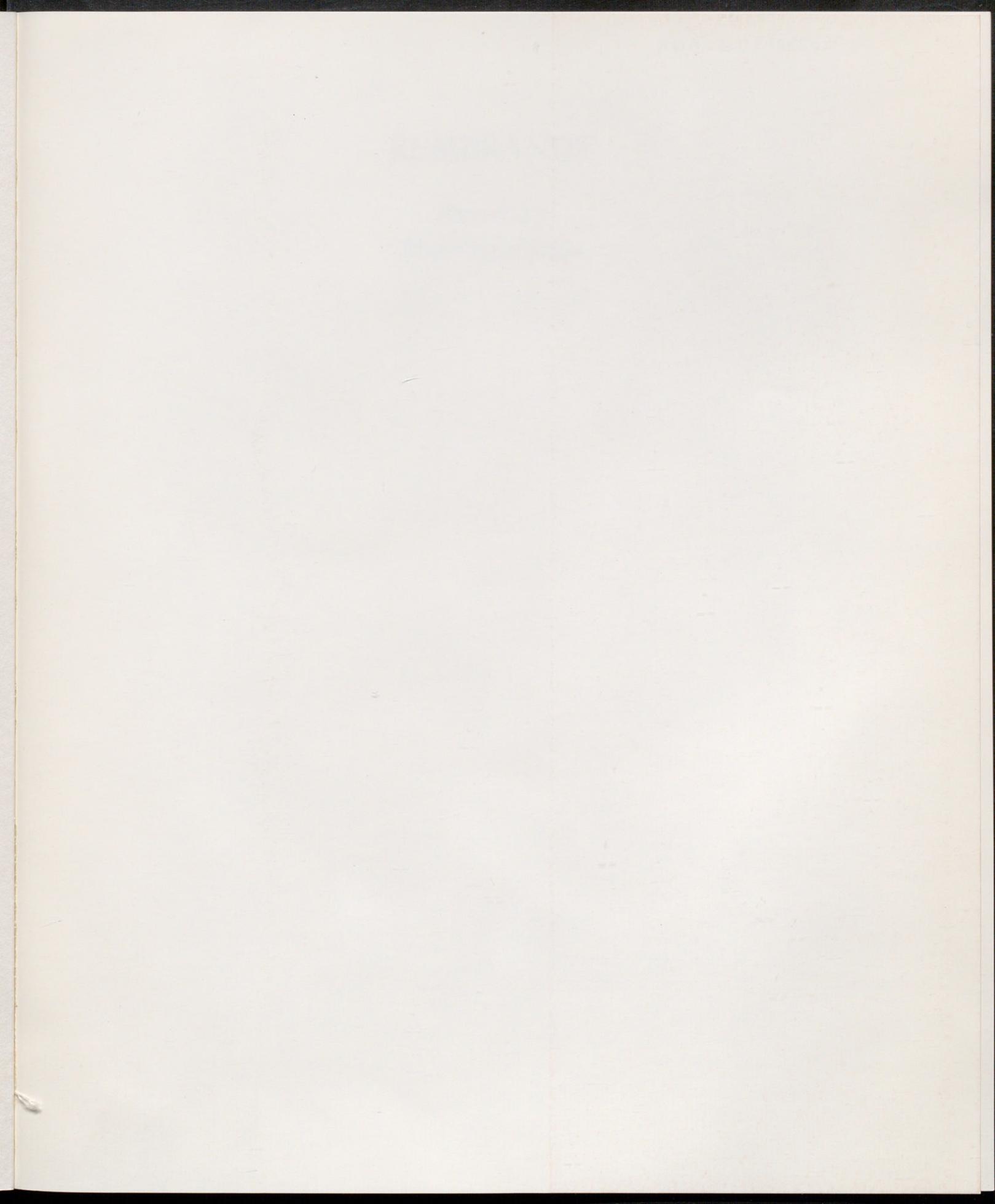
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

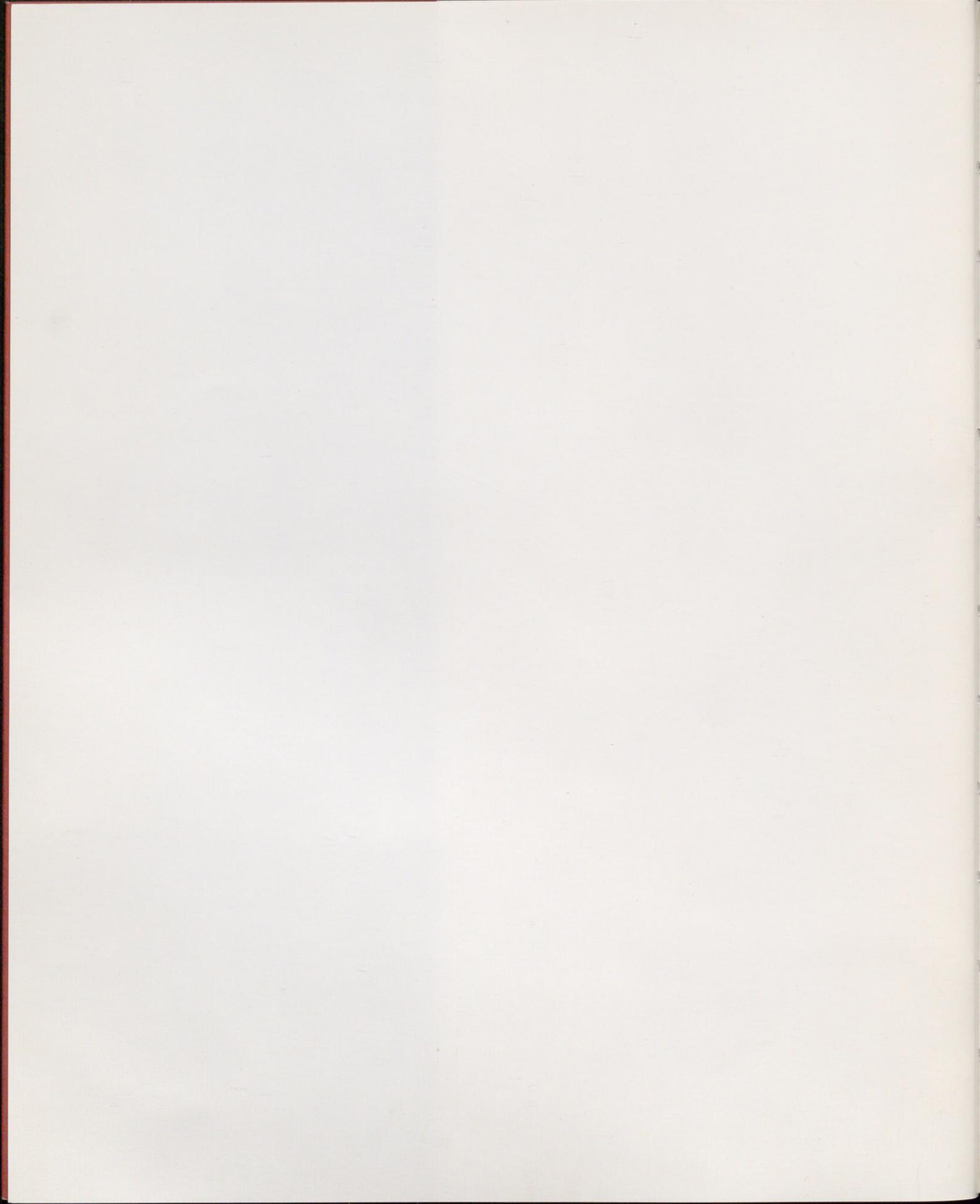


MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

SECRETARÍA DE ESTADO
DE CULTURA







ANA GUTIERREZ

REMBRANDT

*Artemisa y
Mujer en el lecho*



Randwaert
f. 1674

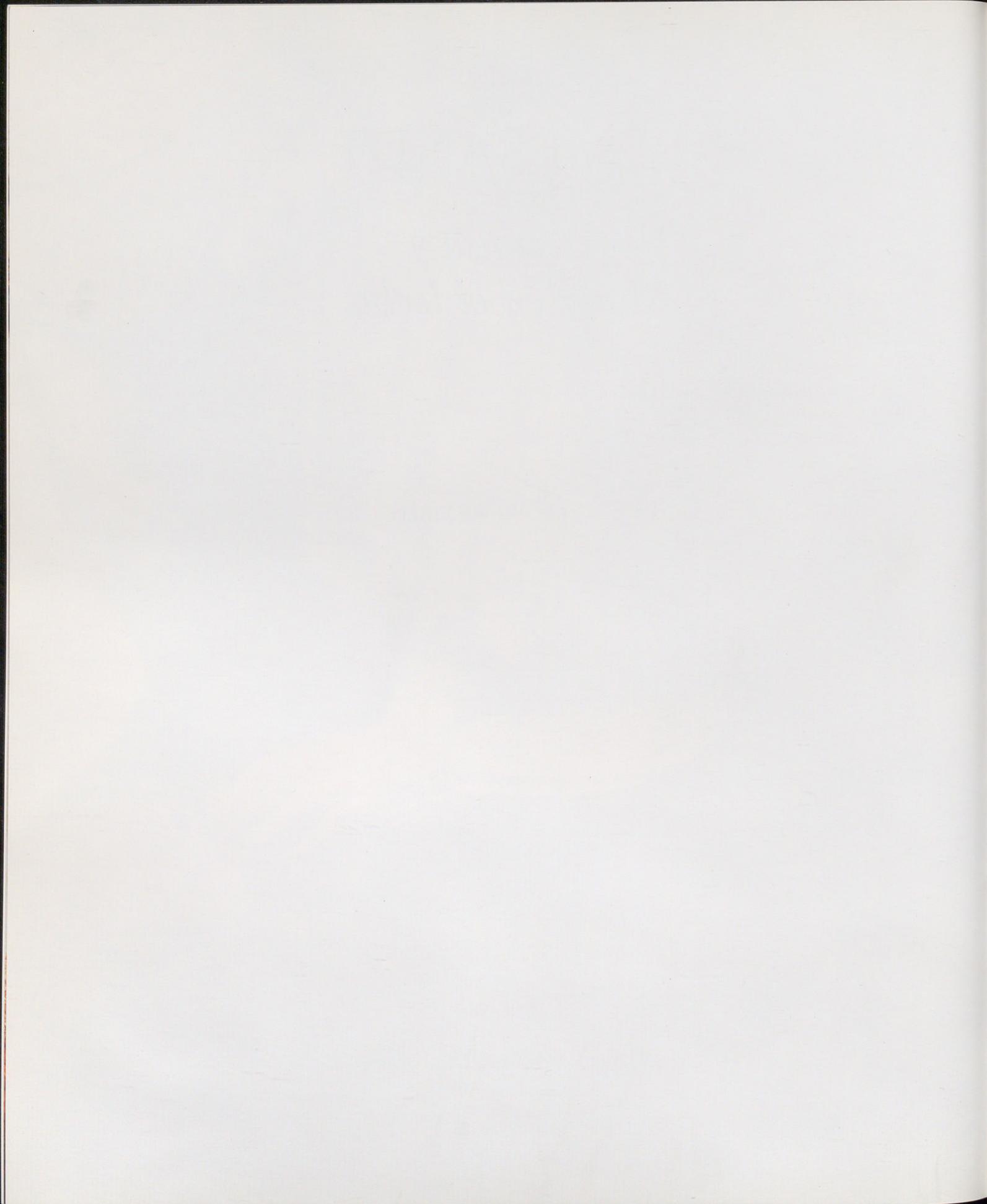
REMBRANDT

Artemisa y Mujer en el lecho

JULIA LLOYD WILLIAMS

15 de enero de 2002 - 9 de junio de 2002

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



Gracias a la generosidad de la National Gallery of Scotland de Edimburgo, que ha prestado al Museo Nacional del Prado la obra de Rembrandt *Mujer en el lecho*, el público que se acerque al Museo durante el invierno y la primavera de 2002 podrá contemplar un cuadro de excepcional calidad de un pintor muy poco representado en las colecciones españolas.

Recientemente se celebró en el Museo de Edimburgo y en la Royal Academy de Londres una exposición titulada «Rembrandt's Women», dedicada al tema de la mujer en la pintura de Rembrandt, de la que formaban parte la obra *Mujer en el lecho* y la *Artemisa* del mismo autor, que pertenece al Museo del Prado. Aprovechando la presencia en Madrid de estas dos obras, el Museo ha creído conveniente realizar esta publicación, en la que se incluyen textos procedentes del catálogo de la muestra de Edimburgo y Londres. Con ello se anima al público no sólo a disfrutar de una obra maestra de Rembrandt y a contemplarla junto al único cuadro de este pintor que pertenece al Museo del Prado, sino también a meditar sobre un aspecto concreto de su pintura: la forma en que representó a las mujeres.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



Índice

- 11 *Las mujeres de Rembrandt*
JULIA LLOYD WILLIAMS
- 34 *Obras expuestas*
- 43 *Referencias bibliográficas*



1 Rembrandt, *Anciana leyendo*. 1655. Óleo sobre lienzo, 83 x 69,5 cm. Dumfriesshire, Drumlanrig castle, colección del duque de Buccleuch y Queensberry Kt.

Las mujeres de Rembrandt*

JULIA LLOYD WILLIAMS

La idea de estudiar la imagen de la mujer en la pintura de Rembrandt (1606-1669) y de organizar una exposición sobre el tema surgió a propósito de la *Mujer en el lecho* (cat. II), pintura que se conserva en la National Gallery of Scotland, Edimburgo. Aunque su atribución a Rembrandt nunca ha sido puesta en duda, la identidad de la mujer y el significado de la obra han sido objeto de un amplio debate¹. En 1892, uno de los principales especialistas en Rembrandt de la época, el historiador del arte Wilhelm von Bode (1845-1929), escribía refiriéndose a ella: «Basta una mirada para ver que no es una simple cabeza de una modelo, recostada en el lecho, que se incorpora para descender la cortina como si oyera unas pisadas conocidas. Es claramente una mujer por la que Rembrandt sentía un interés personal»².

Mezclar vida privada y pinturas públicas siempre ha resultado fascinante tratándose de la producción de Rembrandt, y Bode no fue el primero en suponer que el vínculo emocional que se adivina entre el artista y su modelo femenino era indicación de una relación psicológica, o física, entre los dos, ya fuera nacida de la sangre o de la cama. En realidad, prácticamente no existe una efigie de mujer sin identificar pintada por Rembrandt que no se haya

interpretado alguna vez como retrato de su madre, hermana, amante o esposa, resultado comprensible del sentimiento que se observa en sus obras. Hasta de la *Anciana leyendo* de la colección del duque de Buccleuch (fig. 1) se dijo en su día que era la abuela del artista; no cabe mayor empeño en querer identificar incluso a costa de los hechos, ya que Rembrandt pintó esta figura años después de la muerte de su madre, no digamos de la de su abuela. Desde luego, no sólo fueron imágenes de mujeres las que así obtuvieron nombre, pues ha habido más de un «padre» y más de un «hermano» de Rembrandt, pero la representación de mujeres en la obra rembrandtiana ha suscitado una reacción que el afán decimonónico por descubrir lazos entre su obra y su vida personal no hizo sino alentar³.

En boca de otro estudioso, que escribe en el número correspondiente al 5 de agosto de 1929 del periódico *The Scotsman*, encontramos la teoría de Von Bode llevada hasta el extremo:

Id a contemplar [la *Mujer en el lecho*]. No tengáis prisa; daos una vuelta por la pinacoteca antes de volver a ella. Si pretendéis descubrir el secreto de su pintura, no os lo dirá... Mirad la exquisita ejecución del bordado de la almohada y fijaos en la deliciosa calidad del pigmento.

Dad otra vuelta por la pinacoteca y volved a ella una vez más. Daos tiempo. ¿No empezáis a sentir que conocéis a esta amable campesina, no leéis algo de la tragedia de la vida de una de las pocas amigas, fiel y amante hasta el final, del gran pintor, desacreditado, arruinado, que se hunde en la oscuridad tras un breve momento de fama y lisonjas? A medida que la vais conociendo mejor, ¿no empezáis a encontrar en ella algo universal, tan universal como Hamlet: la tragedia y la belleza de toda la crónica humana?⁴

Dada la incertidumbre que envuelve su fecha, la *Mujer en el lecho* es la única pintura de Rembrandt que se ha asociado con las tres mujeres con las que el artista tuvo una relación sentimental. Pero ¿qué sabemos realmente sobre las mujeres de la vida de Rembrandt?

Relaciones de parentesco

La primera mujer a quien se cree que Rembrandt retrató es su madre, Neeltgen Willemsdr (hacia 1568-1640), que sería conocida por el nombre más distinguido de Cornelia Willemsdr van Zoutbroeck (fig. 2). Aunque no tenemos ningún retrato de ella debidamente autenticado, se cree que se trata de la anciana arrugada que aparece en una serie de obras juveniles del artista; identificación que corrobora indirectamente el hecho de que un aguafuerte del mismo personaje esté anotado como «la madre de Rembrandt» en un inventario del vendedor de grabados de Amsterdam, Clement de Jonghe (1624/5-1677)⁵. También tuvo Rembrandt dos hermanas, Machtelt y Lysbeth (Elisabeth), pero, aunque se ha asignado *a posteriori* el nombre de la segunda a algunas pinturas de muchachas anónimas de comienzos de la década de 1630, lo cierto es que no sabemos cuál era el aspecto de ninguna de ellas⁶.

Saskia

No sucede lo mismo con Saskia van Uylenburgh, que contrajo matrimonio con Rembrandt el 22 de junio de 1634, presumiblemente gracias a la intervención de su primo carnal, el comerciante de arte Hendrick Uylenburgh, en cuya casa de Amsterdam residía nuestro artista aproximadamente desde 1631. Tenemos el exquisito retrato a punta de plata que hizo de ella un año antes (fig. 3), en el que dejó escrito: «Esta es la imagen de mi esposa Saskia a los veintiún años de edad, hecha tres días después de nuestros esponsales, el 8 de junio de 1633» (*Dit is naer mijn huisvrouw geconterfeit do sij 21 jaer oud was den derden dach als wij getrouwt waeren den 8 junijus 1633*)⁷. Aparte de un dibujo de Titia, hermana de Saskia, esta es la única representación segura de una mujer de la familia de Rembrandt, y el re-



2 Rembrandt, «La madre del artista» sentada a una mesa. Hacia 1631. Aguafuerte, 14,9 x 13,1 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

ferente para todas las presuntas efigies de Saskia⁸. Saskia había nacido en 1612 y falleció en 1642. Su testamento nombraba a Rembrandt tutor del único hijo superviviente de los dos, Titus, que tan sólo contaba siete meses de edad cuando murió su madre. Otros tres hijos habían muerto durante la primera infancia. El viudo quedaba en plena posesión vitalicia de los bienes de la difunta y cuanto rentasen estos a menos que contrajera segundas nupcias, condición ésta que hubiera tenido graves efectos sobre la economía de Rembrandt si la hubiera convenido y que seguramente contribuyó a su decisión de no volverse a casarse.

Geertje

Por las fechas en que murió Saskia, o poco antes de que enfermase de gravedad, entró en la casa, para ocuparse de Titus y servir como ama de llaves, la viuda de un trompeta de marina, Geertje Dircks (Dircx), de Ransdorp, en las proximidades de Edam. Geertje, nacida aproximadamente entre 1600 y 1610, era aproximadamente de la edad de Saskia. No se puede identificar con certeza ningún retrato suyo, aunque se ha supuesto que es la figura representada en dos dibujos de una mujer vestida a la usanza de la Holanda septentrional, ya que en el reverso de una de las hojas hay una inscripción con las palabras «nodriza de Titus hijo de Rembrandt» (Londres, British Museum). Sin embargo, al no tener hijos propios, Geertje no habría podido ser nodriza, por lo que la anotación resulta dudosa. Otro documento, del 28 de marzo de 1647, acaso indique que Rembrandt sí la pintó, ya que en el mismo se describe una pintura del artista como «*minnemoer van Rembrandt*»⁹. Ahora bien, esa frase puede significar tanto «el ama de los hijos de Rembrandt» como «la madre de Cupido por Rembrandt», de modo que la interpretación vuelve a ser incierta. Geertje



3 Rembrandt, *Retrato de Saskia van Uylenburgh*. 1633. Dibujo con punta de plata, 18,5 x 10,7 cm. Berlín, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz.

enfermó en 1648 y nombró heredero a Titus, pero al año siguiente riñó con Rembrandt y le demandó aduciendo que después de acostarse con ella había incumplido una promesa de matrimonio. Aunque no pudo demostrar su acusación, el artista fue condenado a indemnizarla con el pago de una cantidad para redimir sus deudas y un estipendio anual. Ade-



4 Rembrandt, *Hendrickje Stoffels* (?). Hacia 1654-1659. Óleo sobre lienzo, 101,9 x 83,7 cm. Londres, National Gallery.

más, parece ser que cuando, más tarde, Geertje estuvo presa en el correccional de Gouda, Rembrandt maniobró para que se prolongara su detención¹⁰.

Hendrickje

La primera mención conocida de la criada Hendrickje Stoffels (1626-1663) guarda relación con la demanda presentada por Geertje contra Rembrandt. Hendrickje, una muchacha soltera de veintitrés años que trabajaba en casa de Rembrandt, declaró el 1 de octubre de 1649 en favor de su señor y en contra de las acusaciones de Geertje. A la vista de su futuro papel como amante de Rembrandt, es difícil determinar hasta qué punto su testimonio pudo ser imparcial. En julio de 1654 compareció ante el consejo eclesial, que la declaró culpable de vivir en amancebamiento con Rembrandt, cargo difícil de refutar, ya que estaba embarazada de varios meses de la hija ilegítima de ambos, Cornelia, que nacería en octubre. Sin embargo, el hecho de no haber contraído matrimonio no parece haber sido un problema serio fuera de la Iglesia, pues una declaración fechada el 20 de octubre de 1660 describe a Hendrickje como «*buysvrouw*», o mujer del pintor, lo que indica que era aceptada como tal¹¹. En 1656, Rembrandt se declaró insolvente y, en 1660, para protegerse de los acreedores, Hendrickje y Titus abrieron un negocio de compraventa de arte que Titus mantendría tras la muerte de Hendrickje, quien falleció en 1663, probablemente víctima de la peste. Tampoco existe ningún retrato documentado de Hendrickje, pero se ha pensado que podría ser la mujer de cabello y ojos oscuros que figura en muchas pinturas de Rembrandt a partir de la mitad de la década de 1650 (figs. 4-5).

Retratos

La pregunta obvia que surge a propósito de las mujeres de la vida de Rembrandt es hasta qué punto se

puede constatar que dichas mujeres aparezcan realmente en su obra. Lo primero que se observa es que son poquísimas las pinturas que cabe considerar como retratos sin más, algo que en principio resulta extraño. De hecho, aquel artista joven y ambicioso que salió de Leiden hacia 1631 iba a trabajar en el taller de Hendrick Uylenburgh principalmente como pintor de retratos, con encargos procedentes de la clientela del marchante en la populosa ciudad de Amsterdam. El *Retrato de muchacha* (fig. 6) demuestra que era perfectamente capaz de satisfacer las duras exigencias de un retrato formal, al igual que lo volvería a demostrar pocos años después, con la grandiosa efigie de *Retrato de una muchacha, probablemente Maria Trip* (fig. 7). Como retratista haría su primera aparición en la corte de la casa de Orange en La Haya, en 1632, es de suponer que recomendado por el secretario del príncipe



5 Rembrandt, *Flora*. Hacia 1654. Óleo sobre lienzo, 100 x 91,8 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



6 Rembrandt, *Retrato de muchacha*. 1632. Óleo sobre lienzo, 92 x 71 cm. Viena, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste.



7 Rembrandt, *Retrato de muchacha, probablemente Maria Trip*. 1639. Óleo sobre tabla, 107 x 82 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



8 Rembrandt, *El armador Jan Rijksen y su esposa Griet Jans*. 1633. Óleo sobre lienzo, 111 x 166 cm. Her Majesty Queen Elizabeth II.

Federico Enrique, Constantijn Huyghens, para pintar a Amalia de Solms.

Por otra parte, no consta que Rembrandt gozara de especial renombre por sus retratos femeninos. Hubo incluso un cliente, Diego d'Andrada, que se querelló contra él en 1654 alegando que cierto retrato que se le había encargado no mostraba «ninguna semejanza con la imagen de la muchacha»¹². Rembrandt, displicente y seguro de sí mismo, se declaró dispuesto a retocarlo, como se le pedía, aunque sólo si el gremio de San Lucas no le encontraba ningún parecido una vez terminado. Horst Gerson, posiblemente generalizando en exceso, comentaría

sobre sus retratos de mujer: «Los resultados son sin duda encantadores, pero desde el principio les falta la animación y la espontaneidad que hay en sus hombres»¹³. La explicación fundamental de esto habría que buscarla en las expectativas de los clientes y las tradicionales limitaciones que imponía la idea del decoro en los retratos formales de mujer¹⁴. En las parejas de retratos que Rembrandt pintó por encargo, se ha observado que la calidad de la pintura suele ser superior en la efigie masculina¹⁵. Hay indicios de que, en ocasiones, tendía a modificar más detalles en el retrato de la esposa que en el del marido¹⁶, pero no sabemos si eso significa que esas



9 Rembrandt, *Retrato de Cornelis Claesz Anslo y su esposa Aeltje Gerritsdr Schouten*. 1641. Óleo sobre lienzo, 172 x 209 cm. Berlín, Gemäldegalerie.

composiciones en particular tuvieron una génesis más complicada que las de los hombres debido a alguna indecisión del artista¹⁷ o si fue la voluntad de los propios clientes lo que motivó los cambios. Ni que decir tiene que la mayoría de los retratos de mujeres se concibieron como pareja de los de sus esposos. No se aprecia que Rembrandt pintase más retratos de mujeres por encargo que sus contempo-

ráneos y un cómputo aproximado de su producción total lo distribuye en un tercio de retratos femeninos y dos tercios de retratos masculinos. Que sepamos, no realizó retratos femeninos al aguafuerte por encargo, aunque tampoco es extraño si se tiene en cuenta el ámbito doméstico en que se desenvolvía la vida de la mayoría de las mujeres en la sociedad holandesa del siglo XVII.



10 Rembrandt, *Autorretrato con Saskia*. 1636. Aguafuerte, 10,4 x 9,5 cm. Londres, British Museum.

Rembrandt sólo pintó, según parece, tres dobles retratos de encargo¹⁸. Uno, ahora perdido, mostraba a Abraham van Wilmerdonx y a Anna van Beaumont hacia 1640¹⁹; otro es el de *El armador Jan Rijcksen y su esposa Griet Jans*, de 1633 (fig. 8)²⁰; y el tercero, de 1641, es el del predicador menonita *Retrato de Cornelis Claesz Anslo y su esposa Aeltje Gerritsdr Schouten* (fig. 9)²¹. En las dos obras que han llegado hasta nosotros, los retratos giran en torno a la actividad profesional del hombre: la esposa de Jan Ricksen aparece como auxiliar, que trae un recado al despacho de su marido, y la paciente y piadosa Aeltje escucha el sermón del predicador. En ambas pinturas, como ha comentado Simon Schama, «Rembrandt, en lugar de representar la *institución* matrimonial, ha pintado la realidad vivida del matrimonio»²².

Lo más parecido que hizo Rembrandt a representar su propio matrimonio fue un pequeño aguafuerte de 1636, el *Autorretrato con Saskia* (fig. 10).



11 Rembrandt, *Autorretrato*. 1632. Óleo sobre tabla, 63 x 48 cm. Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries, Burrell Collection.

Aquí le vemos dibujando bajo la mirada de Saskia, entretejiéndose la vida en común de ambos con la profesión de él, al igual que en los retratos de Rijcksen y Anslo con sus esposas. Quizá no deba sorprendernos que, al contrario que en esas obras, Rembrandt no se muestre a sí mismo, ni tampoco a Saskia, con el traje propio de su época. De todos sus muchos autorretratos, sólo hay uno en el que se pueda decir que Rembrandt se pintara con la indumentaria de un burgués ambicioso en la Amsterdam de aquel tiempo (fig. 11)²³. De la misma manera, aparte del pequeño dibujo a punta de plata

de Saskia de 1633, no parece que exista ninguna pintura de ella en la que su atuendo no sea inventado o tomado de otras épocas. No sabemos cómo serían los «dos retratos del ingenioso pintor Rembrandt con su esposa» (*twee efigien van den constrijcken schilder Rembrandt met zijn vrouw*), ahora perdidos, que se mencionan en un inventario de 1648, ni qué aspecto ofrecería otra «imagen de Rembrandt van Rijn y su mujer» (*een contrefeytsel van Rembrandt van Rijn en zijn huysvrouw*) reseñada en un inventario de 1677 del antiguo tutor de Titus, Louys Crayers²⁴. Pero, a la vista de las pinturas que se han conservado, no hay razones para suponer que fueran retratos formales de la pareja vestida a la moda de la época²⁵. De la segunda de esas obras se pensó en tiempos que podría ser *El hijo*



12 Rembrandt, *Flora*. 1635. Óleo sobre lienzo, 123,5 x 97,5 cm. Londres, National Gallery.

pródigo en la taberna, ahora en Dresde²⁶. Pero es imposible ver ahí un retrato identificable de Rembrandt y de su bien nacida esposa Saskia, teniendo en cuenta cuáles eran sus aspiraciones profesionales y sociales a mediados de la década de 1660: ¿qué esposa (y, por si fuera poco, con un predicador calvinista en la familia) se habría dejado pintar reconociblemente como una prostituta, mostrándose ante todo el mundo sentada en las rodillas de su marido borracho?

«Tronies» e imaginación

Contemplando las mujeres que pintó Rembrandt, al margen de los retratos de encargo, se reconocen ciertos tipos faciales repetidos. Determinar a quié-



13 Rembrandt, *Belona*. 1633. Óleo sobre lienzo, 127 x 97,5 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



14 Rembrandt, *Niña en la ventana*. 1645. Óleo sobre lienzo, 81,6 x 66 cm. Londres, Dulwich Picture Gallery.

nes se parecen es una empresa claramente subjetiva, y más en el caso de Hendrickje y Geertje, de quienes no tenemos retratos documentados. En 1937, Herbert Read, a la sazón director de *The Burlington Magazine*, declaraba a propósito de la *Mujer en el lecho*: «Sigo pensando... que va usted demasiado lejos al decir que el retrato no ostenta ningún parecido con Saskia. Si de parecidos se trata, lo mismo podría ser la hermana de Rembrandt. Todo es cuestión del valor relativo de las pruebas y yo dudo que los especialistas modernos sean más fiables que Tronchin (¡pero no lo tome como una alusión personal!)»²⁷.

Aceptada esa reserva, aparentemente, lo más verosímil es que, aunque algunos de los rostros pa-



15 Rembrandt, *Mujer en una puerta*. Hacia 1656-1657. Óleo sobre lienzo, 88,5 x 67 cm. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

rezcan asemejarse al de su esposa Saskia, o al de la mujer de ojos oscuros que pensamos que debió de ser Hendrickje, Rembrandt desarrollara un rostro femenino «genérico» para muchas de sus pinturas. Ese rostro pasó a formar parte de su repertorio artístico, listo para ser utilizado cuando la composición lo requiriese. Y tampoco lo mantuvo inalterable, sino que fue adaptándolo a lo largo de su vida, como lo demuestran los cuadros de esta exposición.

Durante las primeras etapas de su carrera, estando en Leiden, realizó una serie de pinturas de cabezas y bustos, masculinos y femeninos, las llamadas «*tronies*», nombre que significa literalmente «caras», pero que en realidad designa un estudio para una fi-

gura, más que para un retrato²⁸. Sin duda podían basarse en un modelo concreto, pero su finalidad era explorar efectos de iluminación, atuendos de fantasía, diferentes posturas y expresiones y demostrar así la habilidad y la imaginación del artista, más que plasmar fielmente los rasgos de un modelo concreto. Nunca sabremos si dio la casualidad de que los rasgos de Saskia coincidieron con la imagen preconcebida del rostro femenino de sus «tronies», escenas bíblicas y cuadros de historia de esa época. Sea como fuere, parece dudoso que necesitase a una modelo distinta de Saskia, unida a generosas dosis de imaginación, para componer los rasgos de sus *Floras* (figs. 5 y 12) o su *Belona* (fig. 13). La similitud también está presente en la *Artemisa* (cat. I) y en el aguafuerte de *La novia judía* de 1635, a modo de variaciones creativas sobre un tema facial. Pero, aunque se base en mayor o menor medida en las facciones de su esposa, la mujer «tipo Saskia» de estas obras también debió inspirarse en el gusto de la época y la conciencia de los ideales del arte barroco de los años treinta, fundados en parte, pero, desde luego, no exclusivamente, en prototipos rubensianos.

Tras la muerte de Saskia, en 1642, los ecos de su rostro desaparecen de la producción de Rembrandt y las pinturas de la segunda mitad de la década de 1640 presentan una gama variada de mujeres, desde la Virgen de la *Sagrada Familia* del Ermitage hasta la *Niña en la ventana* (fig. 14) o la *Mujer en el lecho* de Edimburgo (cat. II). No hay un tipo de rostro que domine y, hasta la década de 1650, no vuelve a aparecer un «tipo facial» nuevo: el de la mujer que suponemos sería Hendrickje. Hay semejanza entre los rasgos reflejados, por ejemplo, en cuadros como *Hendrickje Stoffels* (fig. 4) y la *Mujer en una puerta* (fig. 15), así como en dibujos que también se cree que la representan. En estas obras reconocemos una gama de variaciones artísti-



16 Rembrandt, *El baño de Diana*. Hacia 1631. Aguafuerte, 17,8 x 15,9 cm. Londres, British Museum.



17 Rembrandt, *Dánae*. 1636. Óleo sobre lienzo, 185 x 203 cm. San Petersburgo, Museo Estatal del Ermitage.

cas sobre un tipo facial, pero ninguna, como muchas de las obras semejantes a Saskia antes citadas, podría adscribirse al ámbito de la retratística en sentido propio. Rembrandt vuelve a servirse de su capacidad ya demostrada para adaptar lo específico a lo general. Así, la mujer pintada en la *Flora* de Nueva York (fig. 5) se puede ver como una variación sobre un tipo, distanciando al espectador contemporáneo de una identificación directa (y potencialmente inconveniente). Se trataba, al fin y al cabo, de pinturas para la venta.

¿Posó o no posó?

Nadie insinúa que Saskia posara desnuda para *El baño de Diana* (fig. 16) o para la *Dánae* del Ermitage (fig. 17). Qué duda cabe que Rembrandt, siempre observador, pudo aplicar a su arte el conocimiento del cuerpo de su esposa, pero es sumamente improbable que Saskia, una mujer casada respetable, se desnudara para que él la pintara, ni en casa de Hendrick Uylenburgh ni mucho menos en un taller lleno de discípulos. Como señala Volker Manuth²⁹, una conducta tan falta de modestia habría puesto en peligro su buen nombre. Respecto a Hendrickje, la cuestión no resulta tan clara. Era hija de un sargento, sus dos hermanos sirvieron en la compañía militar de Ploos van Amstel y su hermana mayor se casó con un soldado³⁰. Hoy en día, quizá nada de eso parezca muy significativo, pero, de las figuras femeninas que se ven en las escenas de cuarto de guardia del artista Jacob Duck (hacia 1600-1667), se ha escrito que están «liminarmente situadas en los márgenes de la sociedad»³¹, y en aquella época era opinión general que las mujeres que seguían a los ejércitos en campaña eran mujeres de vida fácil³².

Pero que eso quiera decir que Hendrickje realmente posara desnuda para un cuadro como la *Bet-*

sabé de París ha sido objeto de discusión. Muchos opinan que sí lo hizo. Según Gary Schwartz, el posar para la *Betsabé* de 1654 pudo ser una de las razones por las que Hendrickje fue llamada a comparecer ante el consejo eclesial ese mismo año, aunque lo cierto es que su embarazo ya sería una prueba más que suficiente de laxitud moral para la Iglesia³³. También resulta difícil de juzgar la *Mujer bañándose* de la National Gallery de Londres (fig. 18)³⁴. La mujer, ligera de ropa, pero no desnuda, y el pequeño tamaño de la obra y la informalidad y sensualidad de la actitud, unidas a la extremada soltura de las pinceladas, confieren al cuadro un tono impulsivo y directo de innegable atractivo e intimidad. Aun así, la obra debió darse por acabada, pues lleva firma. Además, al parecer, fue puesta a la venta, y no guardada como objeto privado, a diferencia del retrato íntimo que Rubens pintara de su segunda mujer, Het Pelsken, semidesnuda (aunque hay que recordar que Rubens no vivía asediado por estrecheces financieras como Rembrandt y podía darse el lujo de conservarlo para sí). No obstante, no hay duda de que Hendrickje inspiró a Rembrandt, si bien, al igual que sucediera con Saskia, la musa parece haber cobrado vida propia para el pintor; tanto la Asenat de *Jacob bendiciendo a los hijos de José* (fig. 19), como la mujer del *Retrato de familia* (Brunswick, Herzog Anton-Ulrich Museen)³⁵, y la Rebeca de *La novia judía* (fig. 20)³⁶ conservan vestigios de Hendrickje y son testimonio de su importancia para la mirada interior de Rembrandt.

Belleza

El aspecto que parece haber motivado más críticas es el de la belleza o carencia de belleza de las mujeres de sus cuadros, particularmente en el caso de los desnudos. En 1681, después de muerto, Rembrandt fue censurado por no seguir la tradición clásica



18 Rembrandt, *Mujer bañándose*. 1654. Óleo sobre tabla, 61,8 x 47 cm. Londres, National Gallery.



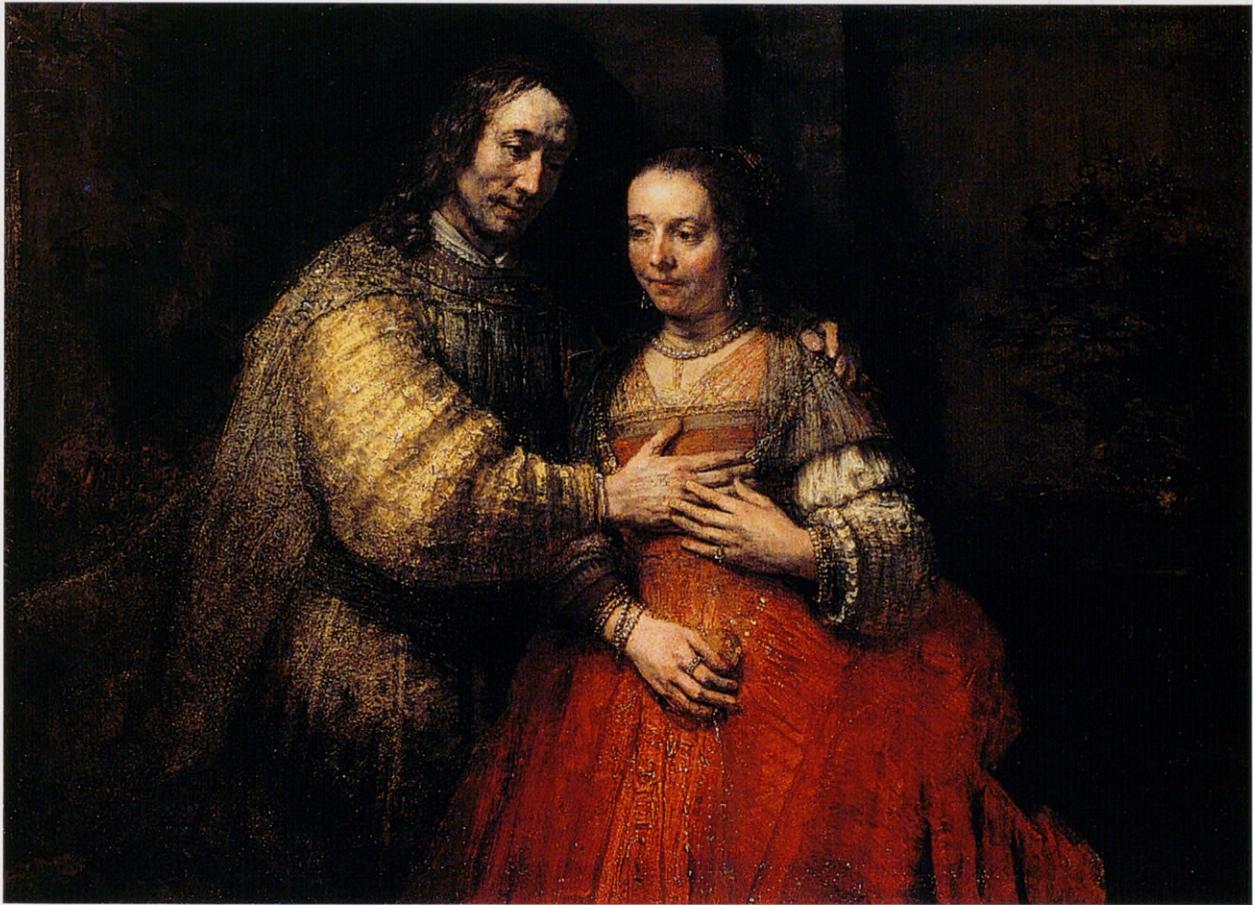
19 Rembrandt, *Jacob bendiciendo a los hijos de José* (detalle de Asenat). 1656. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliches Museen.

sica establecida en la representación de mujeres. El crítico fue el poeta holandés Andries Pels, que se quejaba de que Rembrandt optase deliberadamente por representar campesinas feas, fofas y vulgares en lugar del refinamiento físico de una «Venus griega», que habría sido más apropiada para el género. Benjamin Robert Haydon (1786-1846) se haría eco posteriormente de este desagrado comentando desdeñosamente que «las ideas [de Rembrandt] sobre las delicadas formas de la mujer habrían asustado a un oso polar»³⁷. A primera vista puede parecer que tales juicios concuerdan con el reproche de

Constantijn Huyghens a la negativa de Rembrandt a ir a Italia (donde Huyghens presumía que el pintor podría haber asimilado mejores hábitos estéticos)³⁸. La ironía está en que Rembrandt no era ajeno al arte italiano, aunque lo conociese principalmente a través de grabados, como su propia colección pone de manifiesto³⁹. Ahora bien, también es interesante que poseyera un Rubens, que compró en 1637 a Jan Jansz Uyl y vendió hacia 1644 a Lodewyck van Ludick, titulado *Hero y Leandro* (Dresde, Gemäldegalerie)⁴⁰, y que conociera los desnudos femeninos de Durero, como demuestra su aguafuerte de *Adán y Eva*. Poseyó, además, el *Libro de las proporciones* del artista alemán, que mostraba mujeres de caderas anchas y muslos abultados como parte del canon de la forma humana ideal⁴¹. Pero resulta evidente que lo que Kenneth Clark consideró el enfoque norteamericano del desnudo en Rembrandt⁴² no se aplicó sin conocimiento de los prototipos clásicos y de los grandes maestros italianos. Los detalles de carnes flácidas y arrugas que vemos en Rembrandt no son fruto de la ignorancia sino de una elección deliberada. Quizá sea esa misma imperfección, que obliga al espectador a un encuentro directo con un sujeto humano en vez de con un ideal imposible, lo que continúa cautivando nuestra mirada y nuestra imaginación.

Mujeres cotidianas

Esa preocupación de Rembrandt por la mujer «real» se demuestra también en sus estudios de la vida hogareña. Realizó bastantes dibujos de mujeres con niños en torno a mediados de la década de 1630, época que coincidió con su matrimonio y su salida del taller de Hendrick Uylenburgh para establecerse por cuenta propia en Amsterdam en 1635. Dada la escasez de retratos de los años siguientes (tal vez como resultado de una separación no del todo amistosa de Uylenburgh, que probablemente



20 Rembrandt, *La novia judía*. Hacia 1662. Óleo sobre lienzo, 121,5 x 166,5. Amsterdam, Rijksmuseum.

fuera quien proporcionaba la mayoría de esos encargos) y la dedicación de Rembrandt a la pintura de temática histórica, esa proliferación de apuntes domésticos podría ser indicio de la necesidad de echar mano de sus recursos más inmediatos. En cualquier caso, los dibujos de mujeres y niños de los años treinta y cuarenta ocupan un lugar importante dentro de su producción. Las mujeres, ocupadas en quehaceres domésticos, frecuentemente acompañadas por niños de pecho o que apenas empiezan a andar, forman parte de un repertorio que Rembrandt iría incorporando a distintas composiciones.

La presencia de esta temática en su obra acaso fuera reconocida en vida del propio Rembrandt. Su contemporáneo, el artista Jan van der Cappelle (1626-1679), poseyó unos quinientos dibujos suyos y el inventario de la colección redactado en 1680 refleja que unos ciento treinta y cinco estaban reunidos en un álbum titulado *Het vrouwenleven met kinderen van Rembrandt* (Escenas de mujeres con niños de Rembrandt). Aunque este título no aparezca en el inventario de 1656 de la colección de Rembrandt (fecha en la que es probable que tales obras se catalogaran entre los «apuntes» sin especi-

ficar), es razonable pensar que él mismo pudiera reunirlos de esa manera para uso de taller, como estudios útiles para aguafuertes y pinturas. Así, un apunte rápido de la vida de una madre y su hijo le habría podido servir de material para un aguafuerte de la Virgen o una pintura de la Sagrada Familia, mientras que los conmovedores estudios de mujeres acostadas, que probablemente registran la historia de embarazos y enfermedades de Saskia, podrían haberle servido para su representación de *La muerte de la Virgen* (fig. 21).

Pautas determinantes

¿Es posible descubrir temas o motivos recurrentes en las mujeres de Rembrandt? Ya hemos mencionado el rostro cambiante de las mujeres que aparecen en muchas de sus obras de temática bíblica e histórica, al igual que de las «*tronies*». Los estudios de mujeres acostadas que acabo de mencionar se sitúan aproximadamente entre 1635 y 1641, en los años de su matrimonio con Saskia. Sin embargo, los dibujos de «escenas de mujeres» se repiten durante muchos años. Por ejemplo, de sus apuntes de mujeres enseñando a un niño a andar, los primeros datan de mediados de la década de 1630 y el último, ahora en el British Museum, se fecha en torno a 1656⁴³. A lo largo de su vida, Rembrandt también repitió ciertos motivos compositivos, como el de la mujer enmarcada por una ventana o una puerta (figs. 14 y 15) o el de la mujer leyendo (fig. 1). Hay temas, por el contrario, que sólo hacen un breve acto de presencia en su producción. Así, sus pocas estampas eróticas se sitúan entre 1642 y 1646, es de suponer que con posterioridad a la muerte de Saskia y cuando probablemente ya hubiera iniciado su relación con Geertje Dircks⁴⁴. En *La cama francesa* (fig. 22) se ve una pareja *in flagrante*, aunque, como en otras obras de este tipo, quizá su aspecto

más notable sea precisamente la falta de detalles flagrantes. Lejos de la representación de la cópula que ofrecen las estampas de las *Lascivie* de Carracci o las versiones hechas por Marcantonio Raimondi de los dibujos de Giulio Romano para *I Modi*, manuales explícitos de posturas sexuales para sátiros y diosas amorosos, las representaciones de Rembrandt, sin ser pudorosas, muestran un acto humano privado, no una reunión pornográfica de seres inmortales.

Hay temas, en cambio, a los que Rembrandt vuelve a lo largo de toda su carrera, a veces tras un paréntesis de decenios, con un tratamiento en el que se reflejan la evolución de su estilo personal y las fluctuaciones de sus inquietudes artísticas. Aunque sus primeros desnudos femeninos se sitúan en torno a 1630-1631 (fig. 16), y a partir de entonces el tema se repite esporádicamente (su última aparición en pintura es la *Betsabé* de 1654), no será hasta los últimos años de la década de 1650 y los primeros de la siguiente cuando lo retome con renovado vigor, tanto en dibujos como en aguafuertes, creando un extraordinario grupo de obras (fig. 23). También vuelve sobre temas particulares como los de *Flora* (figs. 5 y 12), *Júpiter y Antíope* o *Susana y los viejos*. El tema de uno de sus más complicados ensayos juveniles en la representación del desnudo femenino, el de *El baño de Diana con las historias de Calisto y Acteón*, hacia 1634⁴⁵, permaneció abandonado durante más de treinta años, hasta que lo retomó con el que se cree que fue su último dibujo, una *Diana y Acteón* de hacia 1662-1665 (Dresde, Kupferstichkabinett)⁴⁶, aunque ambas versiones se basaban en estampas de Antonio Tempesta⁴⁷. No es exagerado decir que a Rembrandt le fascinó el tema de la mujer observada, ora dormida, ora simplemente inconsciente de la presencia del



21 Rembrandt, *La muerte de la Virgen*. 1639. Aguafuerte y punta seca, 40,9 x 31,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

observador (que en ocasiones es el papel que desempeñamos los espectadores). Este tema aparece en su obra una y otra vez, ya sea Diana interrumpida por Acteón, Antíope dormida, Betsabé en el baño o Susana espiada. De ahí que no resulte sorprendente que esta tendencia haya sido ampliamente comentada por los especialistas en este tipo de cuestiones de género, particularmente por Mieke Bal⁴⁸.

Entre sus escenas bíblicas e históricas hay algunas que se pueden interpretar como muestras de un tema muy popular en la literatura y el arte del siglo XVI, el de «el poder de las mujeres». Lucas van Leyden hizo dos series de xilografías con ese tipo de escenas anecdóticas (que Rembrandt pudo poseer)⁴⁹ y Hans Baldung Grien, Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer y Hans Burgkmair también trataron el mismo tópico entre aproximadamente 1512 y 1520⁵⁰.

«El poder de las mujeres» era la capacidad de las féminas para «con su belleza, encanto, astucias y artimañas atraer al hombre, enseñorearse de él y así acarrear su ruina»⁵¹. Entre los temas tratados por Lucas van Leyden estaban los de *Sansón y Dalila* y *Adán y Eva*, ambos representados por Rembrandt⁵²; por extensión, también se puede clasificar en este apartado el *Judit y Holofernes* o incluso el intento de seducción de José por la mujer de Putifar. Aun así, tal vez habría que decir que la impresión dominante que producen las mujeres de Rembrandt en esas obras, más que la de hembras potencialmente devoradoras, es la de víctimas de las circunstancias. Además, el afecto con que están retratadas sus Betsabé, Susana y Lucrecia resulta innegable, aunque no sea fácil de definir.

Y es que, en el intento de evaluar con la mayor objetividad posible lo que se puede decir de las



22 Rembrandt, *La cama francesa*. 1646. Aguafuerte, punta seca y buril, 12,5 x 22,4 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

mujeres de Rembrandt, hay un factor crucial que hemos omitido deliberadamente y por necesidad: el de las emociones. Generaciones pasadas fueron menos reservadas para declarar lo que sentían ante la pintura de Rembrandt. El historiador del arte francés Élie Faure (1873-1937) hablaba así de él en 1909:

Su humanidad es realmente formidable... [Rembrandt] está presente cuando la cuna se ilumina. Está presente cuando la muchacha se nos aparece asomada a la ventana, con esos ojos que no saben y una perla entre los senos. Está presente cuando la hemos desnudado, cuando su torso duro tiembla con el latido de nuestra fiebre. Está presente cuando la mujer nos abre las rodillas con la misma emoción maternal que tiene para abrir sus brazos al hijo... Está presente después, cuando ha madurado y el vientre se le surca de arrugas, el pecho le cuelga, las piernas le pesan. Está presente cuando ha envejecido y su cara marchita se rodea de tocas y sus manos consumidas se cruzan sobre el talle para decir que no le guarda rencor a la vida por haberle hecho sufrir. Está presente cuando somos viejos y miramos fijamente hacia la noche que viene. Está presente cuando hemos muerto.⁵³

De la cuna a la sepultura dibuja Rembrandt el mapa de las emociones humana, pero la reacción para los espectadores es doble, porque abarca tanto el sentimiento que en ellos mismos evoca la contemplación de la obra como la emoción que por ende imaginan que sentiría Rembrandt al pintar o dibujar la figura en cuestión. Lo mismo sucede, claro está, con sus imágenes de hombres, pero el nexo posible con la vida del propio artista en algunas de sus representaciones femeninas significa que es más probable que en ellas se pueda detectar una relación romántica o un lazo anímico. Por muy deprisa



23 Rembrandt, *Desnudo femenino sedente*. Hacia 1660. Dibujo, pluma y pincel y tinta marrón con aguada y aguada blanca, 21,1 x 17,4 cm. Chicago, Art Institute.

que, tras la muerte de Saskia, mitigara su dolor en los brazos de Geertje Dircks, por muy brutal que pudiera ser su actuación cuando quiso librarse de Geertje para estar con Hendrickje Stoffels, por muy interesado o insensible que fuera al no casarse con Hendrickje, lo cierto es que *La novia judía* (fig. 20) contiene uno de los más tiernos gestos que se hayan pintado nunca representando la relación entre un hombre y una mujer. Rembrandt fue un artista demasiado grande para retratar sólo lo personal, lo que era importante para él. Su genialidad está en convertirlo en personal e importante para nosotros, casi cuatrocientos años después. Como Vincent van Gogh le escribiera a su hermano Theo desde Arlés en 1888:

Lo que es único o casi único en Rembrandt, esa ternura en el mirar que vemos ya sea en... *La Novia Judía* o en alguna figura angélica tan extraña como el cuadro que has tenido la suerte de ver —esa ternura desconsolada, ese atisbo de un infinito sobrehumano que tan natural parece... Y luego los retratos serios o alegres... como la Saskia, esas cualidades que, por encima de todo, rebosan en su pintura.⁵⁴

Es esa «ternura en el mirar», ese «infinito sobrehumano», que con tanta claridad se aprecia en la representación rembrandtiana de la mujer, ya sea vieja, joven, alegre o triste, y esa visión de tan extraordinario alcance, donde se conjugan lo individual y lo universal, la tradición italiana y la norteña, lo que podemos encontrar en las imágenes de mujeres pintadas por Rembrandt.

* Este artículo procede del catálogo de la exposición *Rembrandt's Women*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, y Londres, Royal Academy of Arts, 2001. Además de las referencias que se citan en los textos, en dicho catálogo puede encontrarse información exhaustiva sobre la mayor parte de las obras que se mencionan en este texto.

1 Véase ficha de cat. II.

2 Citado por un autor anónimo en la voz correspondiente a Rembrandt de la Enciclopedia Británica, ed. 1892 (recorte en el archivo de la National Gallery of Scotland).

3 BREDIUS y GERSON, 1969, pp. 73-82 y 129-131.

4 A.P. LAURIE, «Hendrickje. A Famous Rembrandt», *The Scotsman*, 5 de agosto de 1929 (recorte en el archivo de la National Gallery of Scotland).

5 Véase *Corpus*, vol. I, p. 274.

6 BREDIUS y GERSON, 1969, pp. 83-91.

7 BENESCH, 1973, p. 427.

8 Del aguafuerte de Rembrandt, *Autorretrato con Saskia*, se habla más adelante en este mismo artículo.

9 Melbourne y Canberra, 1997-1998, p. 133; véase también ficha de cat. II, nota 10.

10 Para más información sobre las graves repercusiones financieras de estas acciones véase el ensayo de S.A.C. DUDOK VAN HEEL en el catálogo de la exposición, Edimburgo y Londres, 2001, pp. 19-27. La relación entre Geertje y Rembrandt se describe con detalle en SCHAMA, 1999, pp. 542-549.

11 STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, 1660/12.

12 *Ibidem*, 1654/4.

13 GERSON, 1968, p. 263.

14 Para algunos ejemplos de las muchas y variadas maneras en que se retrataba a las mujeres, véase Haarlem, 1986.

15 Londres, 1988-1989, p. 124.

16 M.W. AINSWORTH, *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer*, cat. exp., Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1982, p. 29. Este comentario se relaciona concretamente con los retratos «Van Berestejn» de 1632 (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), que Ainsworth considera auténticos, al igual que W. LIEDTKE, en Nueva York, 1995-1996, vol. II, cat. 3-4, pp. 46-50 (refutando el rechazo

de la pareja en *Corpus*, vol. II, C68 y C69), y con el *Retrato de dama con abanico* del mismo museo (*Corpus*, vol. II, A79), que figura con el título *Retrato de mujer en un sillón*, aunque decir que esta diferencia se encuentra siempre en los retratos femeninos de Rembrandt sería generalizar en exceso. Doy las gracias a la doctora Ainsworth por facilitarme información sobre este asunto.

17 *Ibidem*.

18 BREDIUS y GERSON, 1969, p. 416. *La novia judía* se considera aquí desde el ángulo de la pintura de historia más que de la retratística.

19 STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, 1659/18.

20 *Corpus*, vol. II, A77.

21 *Ibidem*, vol. III, A143. Sobre la tradición del retrato matrimonial conjunto véase p. 414.

22 SCHAMA, 1999, p. 379.

23 *Corpus*, vol. II, A58.

24 *Ibidem*, vol. III, p. 146.

25 STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, 1648/7, del inventario de Abraham Bartjes, un profesor de francés que vivió en la Bethaniendwarsstraat de Amsterdam.

26 *Corpus*, vol. III, A111.

27 Carta de 1937 de Herbert Read a sir James Caw, director de la National Gallery of Scotland, en el archivo de la pinacoteca.

28 Para más información sobre las «tronies» véase Melbourne y Canberra, 1997-1998. Véase también L. DE VRIES, «Tronies and Other Single-Figured Netherlandish Painting», *Leids Kunsthistorische jaarboek*, 8 (1990).

29 V. MANUTH, «As stark naked as one could possibly be painted»: the reputation of the nude female model in the age of Rembrandt, Edimburgo y Londres, 2000, pp. 46-53.

30 STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, p. 269, nota 2.

31 N. SALOMON, *Jacob Duck and the Gentrification of Dutch Genre Painting (Ars Picturae, 4)*, Doornspijk, 1998, p. 27.

32 *Ibidem*, p. 47 y notas 55 y 56.

33 SCHWARTZ, 1984, p. 293.

34 BREDIUS y GERSON, 1969, p. 437.

35 *Ibidem*, p. 417.

36 *Ibidem*, p. 416.

37 E. GEORGE, *The Life and Death of Benjamin Robert Haydon*, Lon-

- dres, 1948, p. 223. Citado en WHITE, 1999, p. 193, y en el artículo de C. HARTLEY incluido en Cambridge, 1996, p. 2.
- 38 Boston, 2000-2001, p. 136.
- 39 STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, 1656/12. Inventario de los bienes de Rembrandt redactado el 26 y 27 de julio de 1656. Véase, por ejemplo, los núms. 195, 196, 200, 205, 206, 207, 209, 210, 214, 230 y 232, donde se encuentran obras de Rafael, Tempesta, los Carracci, Barocci, Guido Reni y Ribera.
- 40 STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, 1637/6 y 1659/20.
- 41 *Ibidem*, 1979, 1656/12, núm. 273, «'t proportie boeck van Albert Dürer, boutsneen».
- 42 CLARK, 1960, pp. 325-330.
- 43 BENESCH, 1973, 1169; Londres, 1992, cat. 60, pp. 137-138.
- 44 WHITE, 1999, p. 184; I. ZDANOWICZ en Melbourne y Canberra, 1997-1998, p. 406; y SCHAMA, 1999, p. 544.
- 45 *Corpus*, vol. II, A92.
- 46 BENESCH, 1973, 1210.
- 47 Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992, vol. I, pp. 168-169.
- 48 BAL, 1991, en particular pp. 138-176.
- 49 STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, 1656/12, núm. 193 o 198.
- 50 HOLLSTEIN, vol. X, núms. B1, 6, 8, 10, 12 y 16, y B2, 5, 7, 9, 11 y 13; E.S. JACOBOWITZ y S.L. STEPANEK, *The Prints of Lucas van Leyden and His Contemporaries*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1983, pp. 102-105. Para más bibliografía sobre el tema del poder de las mujeres véase S.L. SMITH, «*To Women's Wives I Fell*». *The Power of Women «Topos» and the Development of Medieval Secular Art*, tesis doctoral, Universidad de Pensilvania, 1963, p. 105, nota 1.
- 51 JACOBOWITZ y STEPANEK, 1983, p. 102.
- 52 *Corpus*, vol. I, A24, y cat. 73.
- 53 Citado por GERSON, 1968, p. 466. Faure se formó inicialmente en la medicina y contribuyó con su saber científico en el estudio de la historia del arte relacionándola con el progreso de la cultura humana. La más conocida de sus muchas obras de historia y crítica artística es su *Histoire de l'art*, 5 vols., 1909-1921, de donde procede el fragmento citado.
- 54 *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, Londres, 1958 (edición de 1978), vol. III, p. 187.



I
REMBRANDT
Artemisa (también llamada «Sofonisba»)
1634

Óleo sobre lienzo, 142 x 153 cm. Museo del Prado (cat. 2132). Firmado y fechado «Rembrant f 1634»¹.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus, vol. II, A94; y *Corpus*, vol. III, pp. 774-776.

Resulta interesante que muchas de las pinturas de Rembrandt que tienen como centro la figura de una mujer sean ambiguas en cuanto al tema representado. El significado del cuadro del Museo del Prado ha sido muy discutido. La regia figura sedente aparece ataviada con magnífica opulencia. Rembrandt traduce aquí las texturas y colores de los distintos materiales con extraordinario virtuosismo. Las mangas abolsadas, en blanco y oro, poseen toda la finura y la ligereza de una gasa de seda y la tersura del brillante raso perlado refleja la luz como un espejo, iluminando el perfil de la joven criada. Cada superficie y cada color está considerado en relación con el efecto que produce la luz en él: el vestido de terciopelo rojo vino de la muchacha se hace más encendido allí donde el pelo recoge la luz, la felpilla azul pizarra de los brazos tapizados del sillón adquiere visos de azul lavanda y los tonos dorados y anaranjados del grueso tapete tejido se degradan a rojizos y pardos otoñales en la sombra. Rembrandt se esmera también en los detalles: las perlas relucientes sobre el cabello que se derrama en ondas sobre el cuello de armiño, los complicados alamares del delantero y las intrincadas trenzas del peinado de la muchachita que ofrece a su señora una copa de nautilus llena de un líquido con la cualidad del vino. A la izquierda apenas se distingue una vieja que sostiene algo con las dos manos, un paño o quizá una bolsa. La figura central no mira a ninguna de sus acompañantes; tiene la mirada ausente, como perdida en un ensueño.

Sobre el tema del cuadro se han aducido varias hipótesis, siendo las más reiteradas las historias de So-

fonisba y de Artemisa. La de Sofonisba la refiere el historiador romano Tito Livio, que cuenta que fue hija del general cartaginés Asdrúbal y esposa del rey Masinisa. Cayó prisionera de Escipión, y, habiéndole hecho éste proposiciones deshonestas, su marido le envió un mensajero con una copa de veneno que ella bebió, prefiriendo la muerte antes que la infidelidad y la deshonra². La iconografía pictórica del tema suele incluir figuras de soldados en segundo término, bien los guardias de Escipión vigilando a su prisionera, bien el emisario de Masinisa con la copa emponzoñada³. La historia de Artemisa guarda cierta semejanza iconográfica con la de la reina Sofonisba. Artemisa quedó viuda de un sátrapa de Caria en Asia Menor, el rey Mausolo (que era además su hermano, aunque sobre esta circunstancia se suele correr un tupido velo). Tanto le afligió su muerte, que le alzó una magnífica tumba en Halicarnaso, el *Mausoleo*, que fue una de las Siete Maravillas del mundo antiguo. Pero aún quiso honrarle más convirtiéndose ella misma en su relicario en vida, para lo cual cada día mezclaba una porción de sus cenizas con agua o vino y se bebía la mezcla⁴. En la Holanda del siglo XVII fue frecuente representarla con un velo negro indicativo de su viudedad⁵.

Es posible que sendas composiciones del grabador de origen alemán Georg Pencz (hacia 1500-1550) suministrasen a los artistas los elementos básicos de las dos historias, que se representaron a menudo en estampas del siglo XVI⁶. La figura de Artemisa, que obviamente era un tema apropiado para viudas de alcuernia, no fue, aun así, muy corriente en la pintura de



24 *Artemisa* (examen técnico con rayos X).

los Países Bajos, y sí algo más en Italia, donde la pintura maestros como Guercino y Tintoretto⁷. Sin embargo, en el inventario de la colección del estatúder hecho en 1632 figura una *Artemisa* de Rubens erróneamente anotada como «Sofonisba», lo que revela que ya entonces había cierto grado de confusión entre los dos temas⁸.

El Rembrandt Research Project interpreta esta pintura de Rembrandt como una Sofonisba (a pesar de la ausencia del soldado mensajero), alegando que la figura no lleva luto de viuda ni parece estar lo bastante afligida para ser Artemisa. Pero también la Artemisa de Pencz ostenta una notable compostura. Tümpel cree que, efectivamente, estamos ante una Artemisa, y que el gesto de la mano de la reina sobre su estómago indica que su cuerpo se convertirá en monumento funerario de su esposo⁹. El examen técnico de la pintura con rayos X realizado a raíz de su última restauración (fig. 24) ha revelado que Rembrandt introdujo cambios importantes en la composición, como también haría en la *Flora* de 1635 de la National Gallery londinense¹⁰. La radiografía muestra que la figura de la izquierda era mucho mayor, llevaba un tocado blanco y originalmente sostenía una especie de recipiente de

borde redondo; sus dedos se ven con claridad a la izquierda. Por la mancha clara parece como si se estuviera vertiendo algo, quizá las cenizas de Mausolo, pero no podemos estar completamente seguros. Casi se podría pensar que fuera agua de una jofaina; tan neta es la curva blanquecina en la radiografía. El libro es un añadido bastante tardío, y la figura lateral de mayor tamaño indica que la composición empezó siendo más parecida a la de la *Heroína del Antiguo Testamento*; no hay que descartar la posibilidad de que también este cuadro fuera en su origen otro estudio de mujer en el tocador.

Cualesquiera que sea el tema, hay quien ha visto en esta pintura un tributo al amor y la fidelidad conyugal, probablemente dedicado a Saskia, la esposa de Rembrandt, lo cual es una simple conjetura. En el tipo facial, a quien más se parece la protagonista es a la *Flora* de 1635 (fig. 12). Tiene las facciones obesas y los párpados pesados de los que el Rembrandt Research Project señaló que «el espectador de nuestros días — habituado a otros cánones de belleza femenina— quizá los encuentre poco atractivos»¹¹. La pintura del rostro, con la ancha frente y los planos curvos de la mejilla y el mentón, probablemente se explica porque el cuadro no era un retrato de encargo; por lo tanto los rasgos son el resultado de la intención de Rembrandt de presentar un prototipo, más que las facciones de una cara en particular¹². Además, la escala de la obra pudo dictar también una caracterización más genérica, quizá en función de la distancia a la que se debía contemplar el cuadro¹³.

La mirada ausente de la heroína, que es una versión moderada de la curiosa mirada de soslayo que tiene la muchacha rubia en la *Adivina* de Jan Lievens, la hace parecer indiferente a quienes la rodean, sumida en sus pensamientos¹⁴. Esta nota de aislamiento dentro de la composición había de llevarla Rembrandt aún más lejos en la figura de la primera esposa de Sansón, que está pensando traicionar a su flamante marido en el banquete nupcial de *Las bodas de Sansón*, de 1638 (Dresde, Gemäldegalerie)¹⁵. Aunque en formato más pequeño, su postura y su aparente distancia psicológica del entorno son ecos de la heroína que vemos aquí.

¹ *Corpus*, vol. II, p. 505, señala que Rembrandt firmó su apellido sin la «d» en varios aguafuertes de 1632 y 1633 (B38, B81:1, B101) y en algunas pinturas, como la *Heroína del Antiguo Testamento* (Ottawa, National Gallery of Canadá). Véase también *Corpus*, A40, A67 y A68.

² TITO LIVIO, XXX, 12, 15.

³ Por ejemplo, la pintura de 1664 de G. van den Eeckhout en el Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig (inv. 260), reproducida como figura 6 en *Corpus*, vol. III, p. 510.

⁴ AULO GELIO, *Noctes Atticae*, X, 18, 3. Valerio Máximo hizo famosa esta historia en sus *Memorabilia*, 4.4, Ext. 1.

⁵ Aunque no siempre es señal de viudedad. Véase M. DE WINKEL, *Fashion or Fancy? Some Interpretations of the Dress of Rembrandt's Women Re-Evaluated*, Edimburgo y Londres, 2001, especialmente pp. 58-59.

⁶ TÜMPEL, 1993, p. 182. Para el análisis que hizo de la iconografía de los dos temas véase pp. 182-185.

⁷ La Haya, 1997-1998, vol. I, p. 152.

⁸ Bildersgalerie Potsdam-Sansouci, inv. 7596: véase La Haya, 1997-1998, vol. I, cat. 24, pp. 198-199, y también cat. 12 (G. VAN HONTHORST, *Artemisa*), pp. 150-154.

⁹ TÜMPEL, 1993, p. 185. Sin embargo, la figura oscura del fondo que sostiene el paño o bolsa de donde Tümpel cree que se derraman las cenizas parece ser una adición posterior, quizá del siglo XVII: véase *Corpus*, vol. III, p. 776.

¹⁰ La restauración de la pintura fue llevada a cabo por la restauradora del Prado Clara Quintanilla.

¹¹ *Corpus*, vol. II, p. 507.

¹² *Ibidem*, vol. II, A88.

¹³ *Ibidem*, vol. II, A88, p. 456.

¹⁴ SUMOWSKI, 1983-1995, vol. III, núm. 1187. Puede verse una reproducción en color en La Haya 1997-1998, vol. I, cat. 17.

¹⁵ *Corpus*, vol. III



II REMBRANDT *Mujer en el lecho* Hacia 1645

Óleo sobre lienzo rematado en arco, 81,1 x 67,8 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland (cat. NG 827). Firmado y fechado «Rembra[...]f. 164[...]».

BIBLIOGRAFÍA

Bredius y Gerson, 1969, p. 110; Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992, cat. 36, pp. 230-232; y Melbourne y Canberra, 1997-1998, cat. 14, pp. 130-133.

Esta *Mujer en el lecho* tiene la distinción de haber pasado por ser imagen de las tres mujeres de la vida de Rembrandt: su esposa Saskia, el ama de su hijo Geertje Dircks y la sirvienta Hendrickje Stoffels. Su autenticidad no ha sido nunca puesta en duda, pero subsisten incógnitas sobre el significado, la fecha y la modelo. Las últimas letras de la firma y el último dígito de la fecha coinciden sobre la raya de un antiguo desgarró. El penúltimo dígito ha sido interpretado como un 3, un 4 y un 5. El lienzo parece haber estado sujeto a varias tablas unidas en sentido vertical, con otra más puesta en horizontal por la parte de arriba para formar un table-ro rectangular (que después se retiró). No se conservan señales de claveteado, pero la obra siempre parece haber estado acabada en arco en la parte superior, y desde luego tenía su formato actual cuando fue reproducida por Jean-Étienne Liotard (1702-1789) en un retrato al pastel, realizado en 1757, de quien era entonces su propietario, François Tronchin (1704-1798)¹.

Según Tronchin la fecha era 1641², mientras que, cuando Richard Cooper (1730-1820) dibujó la obra estando ésta en la colección de lord Maynard (dibujo preparatorio para su grabado de 1781)³, escribió «163 something» (mil seiscientos treinta y algo); por su parte, Hofstede de Groot creyó leer 1657⁴. Pero no cabe duda de que los tres primeros dígitos son «164». Durante muchos años el asunto aparentemente íntimo de la obra llevó a creer que la mujer que se muestra en el cuadro era «la amante de Rembrandt», según reza la

inscripción de otro dibujo de Richard Cooper (Edimburgo, National Gallery of Scotland)⁵. Las posibles candidatas propuestas han dependido, lógicamente, de la fecha atribuida a la pintura. Trivas pensó que la datación de 1641 de Tronchin significaba que el cuadro debía representar a Saskia, que murió al año siguiente⁶. Saskia seguramente había servido de modelo para cierto número de dibujos de una mujer acostada, que, aunque no exactamente relacionados con esta pintura, se pueden considerar antecedentes de la composición. Sin embargo, por razones de estilo no parece probable que el cuadro de Edimburgo date de los primeros años cuarenta; el tratamiento está más cerca, por ejemplo, del de la *Niña en la ventana*, fechada en 1645 (fig. 14). Actualmente la opinión general sitúa la *Mujer en el lecho* entre 1645 y 1647, inclinándose la mayoría de los autores por la primera de esas fechas⁷. Si es así, entonces también hay que poner en cuestión su frecuente identificación con Hendrickje Stoffels, ya que la primera mención de Hendrickje en casa de Rembrandt es de octubre de 1649 (cuando tenía veintitrés años), aunque es probable que hubiera entrado a servir poco antes⁸. No se conserva ningún retrato documentado de Hendrickje, pero es posible que fuera la modelo de cabello y ojos oscuros que aparece con regularidad en distintas figuras de la producción de Rembrandt durante la década de 1650, y cuyo tipo no ostenta especial semejanza con la mujer que aquí vemos.



25 Pieter Lastman (1583-1633), *La noche de bodas de Sara y Tobías*. 1611. 42 x 57 cm. Boston, Museum of Fine Arts, Juliana Cheney Edwards Collection.

La última modelo propuesta es Geertje Dircks, que con certeza estaba en la casa el 1 de noviembre de 1642⁹. Tampoco conocemos con certeza ningún retrato de ella, aunque se ha sugerido que pueda estar representada en dos dibujos de una mujer en traje regional. En un acta del 28 de marzo de 1647 el notario Justus van der Ven declara que un tal Martin van den Broek prometió entregar cinco pinturas de Rembrandt a Andries Ackersloot a cambio de ciertos suministros navales. La cuarta de la lista es una «*minnemoer van Rembrandt*», que se puede traducir como «madre de Cupido por Rembrandt» (es decir, una Venus) o como «el ama de los hijos de Rembrandt»¹⁰. Se ha sugerido que pudiera ser Geertje, y quizá se trate del cuadro de Edimburgo¹¹. Si la modelo tuviera relación con la casa de Rembrandt (lo cual no es seguro), la candidata más verosímil sería Geertje Dircks. Pero, aunque las fuentes documentales implican que Rembrandt la pintó y la dibujó al menos una vez, el hecho es que no sabemos cómo era.

El significado de la *Mujer en el lecho* ha seguido siendo tan esquivo como la identidad de la modelo. Una mujer semidesnuda, con la frente levemente fruncida, se asoma a mirar desde detrás de una cortina. El lecho está ricamente vestido, la ropa de cama lleva bordados finos, y también es lujosa la cortina que la mujer levanta con su gran mano, en actitud curiosa-

mente íntima, como de invitación. Viste un camisón liso, y su único adorno es un bonete dorado que parece un caprichoso frutero de metal puesto del revés, con un asa colgante en forma de cadena de piedras preciosas. La investigación en tocados del siglo XVII y vestimenta ceremonial judaica no ha dado ninguna pista: parece que estamos ante una invención de Rembrandt. El lecho no es muy distinto del de la *Dánae* del Ermitage (fig. 17), una composición que Rembrandt comenzó en 1636 pero que reelaboró después considerablemente, con modificaciones que es probable que estuvieran concluidas en 1643¹². A la luz de eso, es digno de destacar que la postura de esta mujer se asemeje a la de Dánae, estando ambas tendidas en camas suntuosas. De todos modos, la postura más parecida es sin duda la de Sara en la obra de Pieter Lastman *La noche de bodas de Sara y Tobías* (fig. 25)¹³.

Esa obra puede ser también la fuente iconográfica de la composición de Rembrandt¹⁴. Según cuenta el libro apócrifo de Tobías, el demonio Asmodeo dio muerte a cada uno de los siete maridos de Sara en la misma noche de bodas¹⁵. Su destino era ser siempre novia y nunca esposa hasta que Tobías y el arcángel Rafael pusieron en fuga al demonio, como se ve en la pintura de Lastman, que mantiene íntegras todas las pistas del suceso. Rembrandt, en cambio, parece eliminar todo detalle salvo la apertura de la cortina del lecho, donde Sara aguarda con la esperanza de ver que Tobías ha sobrevivido. Nada indica que Rembrandt mostrase más de la historia de lo que ahora vemos, y sería altamente improbable que una cita tan «reducida» de otro cuadro la pudiera reconocer ni el mejor informado de los espectadores (a menos que el cuadro fuera pintado para un cliente que poseyera, o conociera, el Lastman). Pero la coincidencia con el Tobías y Sara de Lastman es demasiado contundente para echarla en saco roto, y lo menos que se puede decir es que Rembrandt tuvo que conocer el cuadro de Lastman y pensar en él cuando compuso esta *Mujer en el lecho*.

Un periodista que reseñó la pintura con ocasión de la venta Wertheimer en Christie's de Londres, el 19 de marzo de 1892, observó que «una de las toscas manos aparta una cortina de pesados flecos y [la mujer]

se incorpora en el lecho. El efecto estroboscópico es prodigioso»¹⁶.

Es posible que la creación de ese efecto ilusionista fuera lo que se proponía el pintor en primer lugar, y que la referencia al tema histórico tuviera menos importancia, como pudo ser también en el caso de la *Niña en la ventana* (fig. 14)¹⁷. Es muy interesante que una descripción de la manera de lograr ese «engaño» visual, como había de llamarlo un discípulo de Rembrandt, el artista y teórico Samuel van Hoogstraten (1627-1678)¹⁸, la diera el *De pictura veterum* de Franciscus Junius, que apareció traducido al holandés en 1641, un año antes de que Rembrandt acabase *La ronda de noche*¹⁹. Allí se dice que a «los pechos de una muchacha o una mano extendida» se les da «una sombra marcada» para hacerlos sobresalir, consejo que Rembrandt ciertamente sigue en la *Mujer en el lecho*. No ha pasado inadvertida la tosquedad de las manos, que desentona con la opulencia circundante; pero puede ser que en su ruda ejecución Rembrandt pretendiera subrayar la perspectiva como recomendaba Hoogstraten, esto es, que «lo que ha de aparecer en primer término se pinte con aspereza y brío, y lo que ha de alejarse se pinte con tanta más pulcritud y limpieza cuanto más retrasado quede»²⁰.

Pese a todo, cabe suponer que la riqueza del entorno, combinada con la parcial desnudez de la mujer, bastase para sugerir que la pintura tenía un contexto

narrativo, y que la insinuación de un tema bíblico, mitológico o histórico fuera suficiente para hacer en parte aceptable la desnudez de la figura, aunque también es posible que estemos ante una cortesana²¹. La cuestión es sutil; presumiblemente el elemento erótico de esta clase de obras se intensificaba con la borrosidad de tales demarcaciones narrativas, que obligaban a situar enfáticamente el foco emocional y visual sobre la figura en sí, como Rembrandt obliga a hacer aquí con la fuerza del efecto ilusionista. Sin embargo, no todos han visto en la *Mujer en el lecho* a una mujer bella. Tronchin, refiriéndose a la *Dánae* en su catálogo de 1771 de los cuadros del palacio imperial de San Petersburgo, había comentado que era una verdadera lástima que Rembrandt no hubiera «empleado la magia de sus colores sobre una modelo más bella», y es interesante que el pastel de Liotard refine marcadamente las facciones y formas de la *Mujer en el lecho*. Richard Cooper tuvo la honradez de reconocer, en su dibujo del cuadro: «Grabé esto a la manera negra –en el mismo tamaño– hice esta cara más bella que la del Original»²².

Permanece sin aclarar si esta obra pretendía ser vista como una imagen abiertamente erótica, cuál pudo ser su asunto y cuál la identidad de la modelo; pero es esta ambigüedad perfectamente calculada de Rembrandt en la figura y el tema lo que, en última instancia, sigue cautivando la imaginación.

¹ CHONG, 1993, p. 133, inv. 78.54.

² TRIVAS, 1937, p. 252.

³ Para el grabado de 1781 de Cooper véase Melbourne y Canberra, 1997-1998, p. 133, nota 15, fig. 14d. La presencia de la inscripción «Lord Maynard» en uno de los tres dibujos preparatorios para este grabado, que ahora se conservan en la National Gallery of Scotland (inv. D4820/59 verso), alberga implicaciones para la procedencia de la *Mujer en el lecho*, ya que tuvo que estar en la colección de lord Maynard cuando, en 1781, la copió Cooper (anteriormente se creía que había sido adquirida alrededor de 1790).

⁴ HOFSTEDE DE GROOT, 1908-1927, 305.

⁵ Edimburgo, National Gallery of Scotland (inv. D48201/59 verso): detalle de cabeza y mano. Inscripción: «Rembrandt's Mistress-Lord Maynard».

⁶ TRIVAS, 1937, p. 252.

⁷ GERSON, 1968, cat. 227, p. 497, lo fecha «164-»: «must date from the late 1640s» (debe datar de finales de la década de 1640); Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992, vol. I, cat. 36, p. 230, lo entiende como «164[5]»; TÜMPEL, 1993, cat. 23, p. 392, «en torno a 1649/50».

⁸ GERSON, 1968, cat. 227, p. 497, señala que es Hendrickje aunque su identidad «no esté libre de controversia»; y SLATKES, 1992, cat. 292, p. 442, mantiene que es Hendrickje pero con reservas.

⁹ SCHWARTZ, 1984, p. 240, interpreta la fecha de la copia en miniatura del Rembrandt hecha por Liotard en el retrato de Tronchin como 1647 (no 1641, como afirma Trivas).

¹⁰ STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979, 1647/1.

¹¹ Melbourne y Canberra, 1997-1998, p. 133.

¹² *Corpus*, vol. III, A119.

¹³ Sabemos que Rembrandt copió obras de su maestro y las corrigió, como demuestra el dibujo de *Susana y los viejos* (Berlín, Kupferstichkabinett).

¹⁴ TÜMPEL, 1993, cat. 23, p. 392.

¹⁵ TOBIÁS, 6-8.

¹⁶ Recorte de *The Saturday Review*, 26 de marzo de 1892, en el archivo de la National Gallery of Scotland.

¹⁷ VAN DE WETERING, 1997, en una conferencia pronunciada en Melbourne, sugirió la posibilidad de que esta pintura estuviera pensada realmente para engañar la vista, del mismo modo que Roger de Piles afirmó que la *Niña en la ventana* de la Dulwich Gallery

estaba puesta en la ventana de la casa de Rembrandt para engañar a los transeúntes.

¹⁸ VAN DE WETERING, 1997, p. 186, lo citó como «*bedrog*».

¹⁹ *Corpus*, vol. III, A146.

²⁰ VAN DE WETERING, 1997, p. 184. Citado en *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* de Hoogstraten.

²¹ A. BLANKERT, en Melbourne y Canberra, 1997-1998, cat. 14, p. 133 y nota 17.

²² Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D48201/18 verso.

Referencias bibliográficas

BAL, 1991

M. Bal, *Reading «Rembrandt»: Beyond the World-Image Opposition*, Cambridge, Massachusetts, 1991.

BENESCH, 1973

O. Benesch, ampliado y corregido por E. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, 6 vols., Londres y Nueva York, 1973.

Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992

Rembrandt: The Master & His Workshop, 2 vols. (vol 1: C. Brown, J. Kelch y P.J.J. van Thiel, *Paintings*; vol. 2: H. Bevers, P. Schatborn y B. Welzel, *Drawings & Etchings*), cat. exp., Berlín, Altes Museum, Amsterdam, Rijksmuseum, y Londres, National Gallery, 1991-1992.

Boston, 2000-2001

A. Chong *et al.* (coord.), *Rembrandt Creates Rembrandt. Art and Ambition in Leiden, 1629-1631*, cat. exp., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2000-2001.

BREDIUS y GERSON, 1969

A. Bredius, *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings*, Londres, 1969 (revisado por H. Gerson).

Cambridge, 1996

C. Hartley, *Rembrandt and the Nude*, cat. exp., Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1996.

CHONG, 1993

A. Chong, *European and American Painting in the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 1993.

CLARK, 1960

K. Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, Londres, 1956 (reimpreso en Harmondsworth, 1960).

Corpus

J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel y E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 3 vols., La Haya, Dordrecht, Boston y Londres, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, 1982- hasta la fecha.

Edimburgo y Londres, 2001

Rembrandt's Women, Edimburgo, National Galleries of Scotland, y Londres, Royal Academy of Arts, 2001.

GERSON, 1968

H. Gerson, *Rembrandt Paintings*, Amsterdam, 1968.

Haarlem, 1986

E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, cat. exp., Haarlem, Frans Halsmuseum, 1986.

HOFSTEDE DE GROOT, 1908-1927

C. Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century, Based on the Work of John Smith*, 8 vols., Londres, 1908-1927.

HOLLSTEIN

F.W.H. Hollstein *et al.*, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, c.1450-1700*, 46 vols., Amsterdam, Roosendaal y Rotterdam, 1949-hasta la fecha.

La Haya, 1997-1998

P. van der Ploeg, C. Vermeeren *et al.*, *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms*, La Haya, Mauritshuis, 1997-1998.

Londres, 1988-1989

D. Bomford, C. Brown, A. Roy *et al.*, *Art in the Making: Rembrandt*, cat. exp., Londres, National Gallery, 1988-1989.

Londres, 1992

M. Royalton-Kisch, *Drawings by Rembrandt and his Circle in the British Museum*, cat. exp., Londres, British Museum, 1992.

Melbourne y Canberra, 1997-1998

A. Blankert (coord.), *Rembrandt: A Genius and His Impact*, cat. exp., Melbourne, National Gallery of Victoria, y Canberra, National Gallery of Australia, 1997-1998.

Nueva York, 1995-1996

H. von Sonnenburg, W. Liedtke, C. Logan, N.M. Orenstein y S.S. Dickey, *Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, cat. exp., 2 vols., Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1996.

SCHAMA, 1999

S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, Londres, 1999.

SCHWARTZ, 1984

G. Schwartz, *Rembrandt: Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarsse, 1984 (edición en inglés, 1985).

SLATKES, 1992

L.J. Slatkes, *Rembrandt, Catalogo Completo*, Florencia, 1992.

STRAUSS y VAN DER MEULEN, 1979

W.L. Strauss y M. van der Meulen (comps.), *The Rembrandt Documents*, Nueva York, 1979.

SUMOWSKI, 1983-1995

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 vols., Landau y Pfalz, 1983-1995.

TRIVAS, 1937

N.S. Trivas, «New Light on Rembrandt's so-called "Hendrickje" at Edinburgh», *The Burlington Magazine*, 70 (1937), p. 252.

TÜMPEL, 1993

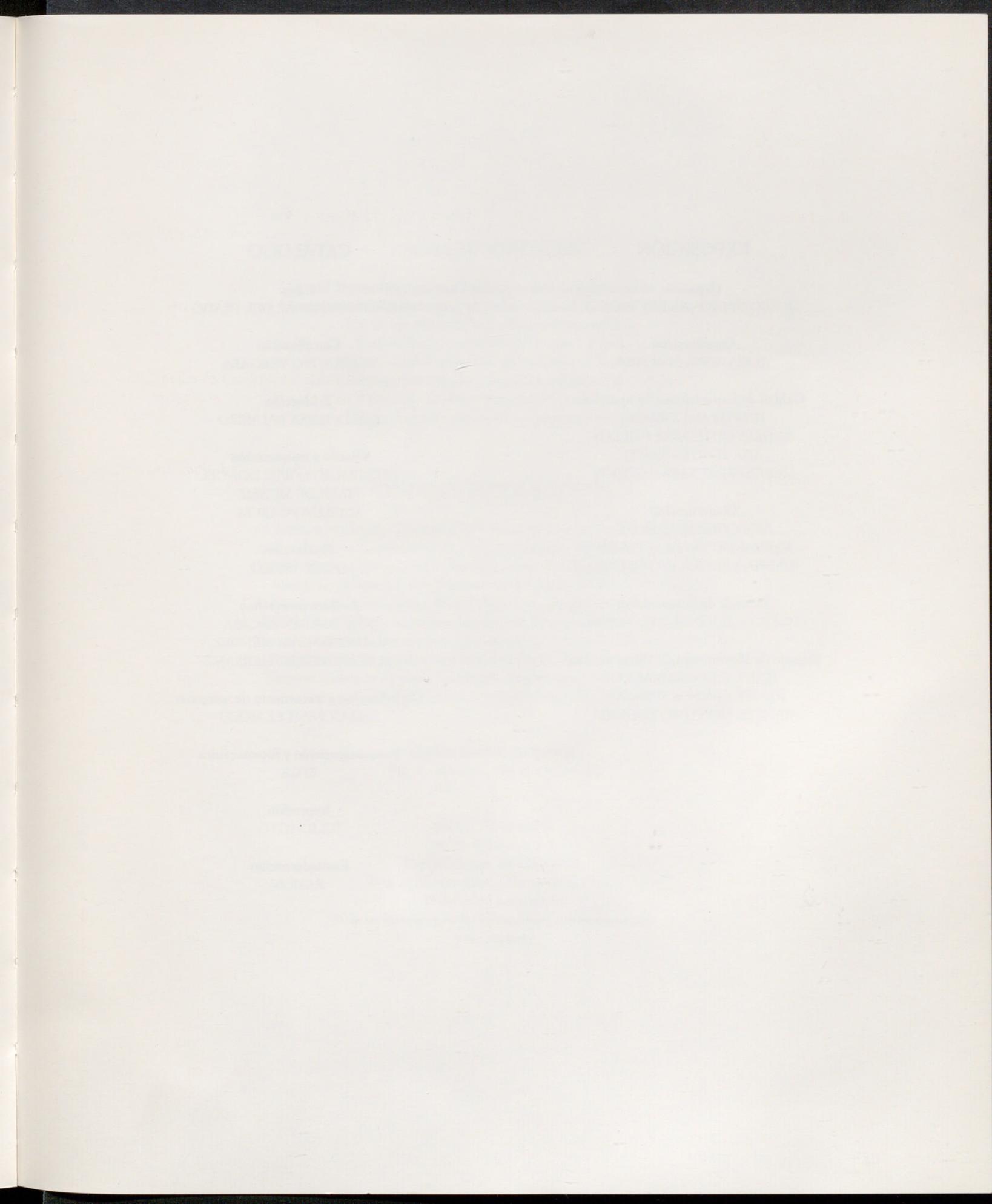
C. Tümpel, *Rembrandt: All Paintings in Colour*, Amberes, 1993 (segunda edición).

VAN DE WETERING, 1997

E. van de Wetering, *Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam, 1997.

WHITE, 1999

C. White, *Rembrandt as an Etcher, A Study of the Artist at Work* (2ª ed.), New Haven y Londres, 1999.



EXPOSICIÓN

Organiza

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Coordinación

ALEJANDRO VERGARA

Unidad de Exposiciones Temporales

JUDITH ARA LÁZARO
ANDRÉS GUTIÉRREZ USILLOS
ANA MARTÍN BRAVO
MONTSERRAT SABÁN GODOY

Comunicación

ANA GONZÁLEZ MOZO
FERNANDO PÉREZ SUESCUN
JOSEFINA SEVILLANO OLLERO

Montaje de la exposición

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Brigada de Movimiento de Obras de Arte

JESÚS ALCOCER MAGRO
ÁNGEL CAMPOS SERRANO
MANUEL MONTERO EUGENIA

CATÁLOGO

Edita

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Coordinación

ALEJANDRO VERGARA

Traducción

MARÍA LUISA BALSEIRO

Diseño y maquetación

GUILLERMO LÓPEZ DONCEL
MATILDE MUÑOZ
MARIANO GARCÍA

Producción

ESCOLÁSTICO

Archivo fotográfico

JOSÉ BAZTÁN LACASA
AMAYA GÁLVEZ MÉNDEZ
ALBERTO OTERO HERRANZ

Digitalización y tratamiento de imágenes

ANA GONZÁLEZ MOZO

Fotocomposición y fotomecánica

EFCA

Impresión

JULIO SOTO

Encuadernación

RAMOS

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional del Prado agradece su colaboración a las siguientes instituciones y personas: National Gallery of Scotland, Edinburgh; Michael Clarke, Director General de la National Gallery of Scotland; Timothy Clifford, Director General de las National Galleries of Scotland; Maira Herrero; Ana Diéguez; y Julia Lloyd Williams; así como a todo el personal del Museo Nacional del Prado que con su trabajo diario ha hecho posible esta exposición y este catálogo

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Art Institute of Chicago, Chicago; British Museum, London; Collection of the Duke of Buccleuch and Queensberry Kt, Drumlanrig Castle, Dumfriesshire; Trustees of Dulwich Picture Gallery, London; Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliches Museen, Kassel; Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien; Glasgow Museums and Art Galleries, Burrell Collection, Glasgow; Her Majesty Queen Elizabeth II; The State Hermitage Museum, St. Petersburg; Herzog Anton-Ulrich Museum, Brunswick; Metropolitan Museum of Art, New York; Museo Nacional del Prado, Madrid; Museum of Fine Arts, Boston; The National Gallery, London; National Gallery of Scotland, Edinburgh; Rijksmuseum, Amsterdam; Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin

Detalles de obras de Rubens

Pág. 4: catálogo I; pág. 8: catálogo II

NIPO: 183-02-001-6

ISBN: 84-8480-025-3

Depósito Legal: M. 1.005-2002

© de la edición: Museo Nacional del Prado

© del texto: sus autores

© de las ilustraciones: las instituciones correspondientes
y sus autores



