

# ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

## BREVE HISTORIA DEL GRABADO

Cristo curando a los enfermos c. 1647-1649

REMBRANDT

**Elena M<sup>a</sup> Santiago Páez**

Biblioteca Nacional de España

**L**a *estampa de los cien florines*, como se la suele llamar, es, sin duda, una de las obras maestras de la historia del grabado, en la que Rembrandt demostró, por una parte, su total dominio de las diferentes técnicas utilizadas en su tiempo –el agua-fuerte, el buril, la punta seca y también el entintado y la estampación–, por otra, la concepción pictórica de sus obras gráficas en las que los dramáticos contrastes de luz y sombra juegan un papel fundamental y, por último, su libertad y originalidad al representar escenas del Antiguo y Nuevo Testamento.

Ya en vida de Rembrandt se la consideraba como uno de sus mayores logros en el arte del grabado y las mejores pruebas, muy raras, fueron muy buscadas y apreciadas por los coleccionistas. Gersaint, en su catálogo de las estampas de Rembrandt publicado en 1751, cita esta obra como la *Estampa de los cien florines*, y explica el origen de esta denominación, aunque pueda haber otras: “Es sabido que Rembrandt tenía un gran interés por las estampas, sobre todo las de Italia. Se dice que un día un comerciante de Roma ofreció a Rembrandt algunas estampas de Marcantonio, a las que puso el precio de cien florines y que Rembrandt le propuso cambiarlas por esta obra ... Siendo realmente esta estampa la más bella que salió jamás de la punta del maestro. ... Y en razón de cómo se venden los

---

En “ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado” diversos especialistas en arte gráfico analizan las obras realizadas por los más ilustres artistas grabadores, exponen la historia y singularidad de un gabinete de estampas, y las distintas funciones y técnicas del arte del grabado desde el siglo XV hasta Picasso. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución ([www.march.es](http://www.march.es))



Rembrandt, *Cristo curando a los enfermos*, c. 1647-1649, Grabado calcográfico, aguafuerte, punta seca y buril, 278 x 388 mm. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam. RP-P-OB-601

grabados de este maestro, queda más que justificado creer que en el futuro le sería dado justamente el nombre de *Estampa de cien florines*". De todos modos, parece ser que Rembrandt no vendía estas estampas sino que las cambiaba o regalaba a sus amigos.

En un ejemplar de la Bibliothèqu Nationale de France, un poema de H. F. Waterloos, escritor contemporáneo de Rembrandt, aporta dos datos fundamentales acerca de esta estampa: por una parte, que representa al hijo de Dios en un mundo de sufrimiento, curando milagrosamente a los enfermos, bendiciendo a los niños y castigando a los que tratan de impedirsele; a un discípulo que llora y a los fariseos que se mofan de la fe de los santos que creen en el carácter divino de Jesús. Son los pasajes más significativos de la predicación de Jesús en Judea que recogen los Evangelios de San Marcos, San Lucas y San

### Rembrandt

Leiden, 1606 - Ámsterdam, 1669

Desde que tenía apenas veinte años hasta poco antes de su muerte, la actividad artística de Rembrandt fue incesante: sus dibujos se cuentan por millares, pintó más de 400 cuadros y, entre 1628 y 1661, grabó 290 planchas. Si como pintor ocupa un lugar muy importante en la historia del arte, como grabador al aguafuerte nadie se le puede comparar. Él ideó y consiguió lo que nadie había logrado hasta ese momento: aprovechando la cualidad fundamental del graba-

do, que es la posibilidad de obtener múltiples estampas a partir de una sola matriz, logró representar secuencias temporales de una imagen, casi cinematográficas, a partir de una misma plancha a base de trabajarla en fases sucesivas y de entintarla con diferente intensidad; un ejemplo muy claro es el de *La huída a Egipto de noche* (1651) en la que, a base de seguir trabajando la plancha para que retuviera cada vez más tinta, logró representar en las pruebas sucesivas que iba estampando tras cada modificación, el avance de la noche, cada vez más oscura a medida que

la luna desaparece hasta que, en las pruebas de los últimos estados, apenas se pueden distinguir, a la luz de un farol, las figuras de los fugitivos. También experimentó con la utilización de diversos tipos de papel e incluso de pergamino, y con entintar y limpiar la plancha de diferente manera para obtener pruebas que son únicas, pues los efectos de la luz y la sombra o la calidez o brillantez de la imagen que consigue en cada una son distintas, como en el impresionante *Entierro de Cristo*, de 1654. Pero el mejor ejemplo de la transformación radical de una plancha a

Mateo; por otra, señala que el artista utilizó un modelo vivo para pintar la figura de Jesús.

Es una imagen llena de violentos contrastes: entre la luz y la sombra, entre los grupos de personajes sufrientes, tratados con el mayor naturalismo, rodeados de oscuridad y los fariseos, apenas dibujados en silueta, aplastados por la luz, y de todos ellos con la figura de Jesús que vertebra toda la composición, frágil y resplandeciente; todo ello crea una sensación de irrealidad, de misterio, que inmediatamente capta el interés del espectador.

En el lateral derecho se agrupan los enfermos y sus parientes que, arrodillados y llenos de fe en Jesús, suplican su curación; en el izquierdo, violentamente iluminados y en pie, los fariseos que intentan confundirle con sus preguntas y los que siguen al Maestro, aunque

manos de su creador es, sin duda, una de las obras más famosas de la historia del grabado, *Las tres cruces* de Rembrandt, de la que se conservan pruebas de cinco estados diferentes, que dieron lugar a dos versiones de la composición en las que experimentó con todas las técnicas y con todo tipo de soportes: pergamino, vitela, papel china, papel japon, papel europeo y con distintos efectos de entintado.

Rembrandt triunfó muy pronto como pintor y como grabador; fue admirado por otros artistas de los Países Bajos y extranjeros y

tuvo un importante taller con discípulos excelentes; su obra fue solicitada por la floreciente burguesía de Ámsterdam para la que pintó cuadros famosísimos como *La lección de anatomía del doctor Tulp* o *La ronda de noche*. Gracias a su matrimonio con Saskia van Uylenburgh en 1634 ascendió rápidamente en la escala social, consiguió una gran fortuna con su trabajo como pintor de retratos y de historias, que dilapidó con la compra de obras de arte de todo tipo y de una gran casa donde hoy se encuentra su museo, el Rembrandthuis; pero a partir de la muerte de su

mujer en 1642, los problemas que le ocasionó su relación con las dos niñeras de su hijo huérfano y sus enormes deudas le obligaron a vender todas sus posesiones y murió pobre y solo a la edad de 63 años.

#### **Bibliografía:**

**Christopher White y Karel G. Boon**, *Rembrandt's Etchings: an Illustrated Critical Catalogue*. Amsterdam, A. L. van Gendt, 1969. 2 v.; **Christopher White**, *Rembrandt as an Etcher: A Study of the Artist at Work*. 2ª edición. New Haven and London, Yale University Press, 1999.



## Rijksprentenkabinet, Ámsterdam

El Rijksmuseum de Ámsterdam conserva la colección de arte más importante de los Países Bajos, especialmente del siglo XVII, su "Siglo de Oro", en el que vivieron pintores como Rembrandt, Hals, Vermeer o Ruysdael; pero también tiene importantes fondos de escultura, artes decorativas y fondos gráficos de dibujos, fotografías y estampas, entre ellas, una de las mejores colecciones del mundo de grabados de Rembrandt; la mayor parte de éstos proceden de la colección de Pieter Cornelis, Baron van Leyden (1717-1788), que Luis Bonaparte, siendo rey de Holanda, compró en 1807. En 1961, la donación De Bruyn-van der Leeuw casi la duplicó. En 1816 ingresó la colección de estatúder Guillermo V (1748-1806) que incluye grabados de Dürero, Callot y Goltzius y con la de Michiel Hinloopen (1619-1708) ingresó un grupo de grabados muy raros de Hércules Segers. La colección se ha ido completando a lo largo de los años hasta la actualidad con obras de grabadores contemporáneos.

<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/rijksprentenkabinet>

estén llenos de dudas; en medio de los dos grupos, un poco más elevada, se recorta sobre el negro intenso del fondo la figura de Cristo que, con el amplio gesto de sus brazos abiertos atrae hacia sí a unos y bendice a los otros para curarlos, tal como cuenta el Evangelio de San Mateo.

El rostro de Cristo, de facciones muy delicadas, casi indefinidas, está rodeado de un tenue halo luminoso; de su figura, esbelta y frágil emana una potente luz. Rembrandt ha subrayado la fragilidad del lado humano de Cristo y su identificación con los que sufren, pero también, el halo divino que desprende su persona.

Jesús extiende su mano derecha para acoger a la mujer que se le acerca para mostrarle al niño que trae en sus brazos y también a otro niño un poco mayor que tira de las sayas de su abuela porque quiere que le bendiga; Rembrandt ha dado tanto protagonismo a estas figuras, representándolas con todo cuidado, como hizo Cristo al decir a sus discípulos que dejaran que los niños se acercaran a él.

Pero es la parte derecha de la imagen la que atrae más la atención y en la que Rembrandt demuestra que es un grabador excepcional. Cristo levanta la mano izquierda para bendecir a una multitud que se le acerca y se amontona en un nivel más bajo

que el suyo: son los enfermos desahuciados y los parientes que los han traído que creen que un milagro de Jesús les curará. El cuidado, la minuciosidad del grabado de Rembrandt y el extraordinario tratamiento de la luz indican la importancia que tienen en la escena. Medio incorporada sobre un improvisado lecho de ramas y esparto una mujer, muy enferma a juzgar por sus ojos medio cerrados, intenta tocar el pie de Jesús con una mano que apenas tiene ya fuerzas para levantar; arrodillada junto a ella, otra figura femenina más joven, quizá su hija, suplica con las manos juntas.

En segundo plano aparecen dos figuras de ancianos, muy pobres a juzgar por sus vestidos; el hombre señala a un enfermo tendido en un carretón muy iluminado situado a la derecha, mientras que la mujer, de rodillas también, suplica a Jesús con las manos juntas que le cure; la sombra de su figura se proyecta sobre la blanca túnica de Cristo y la sombra de la mano de éste parece salir a su encuentro. Estas sombras, grabadas a base de unos entrecruzados finísimos, apenas perceptibles, tienen un gran valor simbólico pues representan la profunda unión o identificación entre Jesús y los pobres, pero también son esenciales para la composición pues dirigen la mirada del espectador hacia la parte superior del pecho y al rostro de Cristo que, con su luminosidad, son el foco principal de la estampa.

Rembrandt hace un verdadero alarde de su dominio del arte de grabar en este grupo de figuras de la derecha. Para diferenciar los distintos planos en los que sitúa a los personajes dentro de la escena, no sólo se vale de la perspectiva y el tamaño, sino también del tipo y la intensidad de color de los trazos que utiliza para representarlos: en unos casos subraya con trazos profundos y negros algunos objetos de los primeros planos como las ramas que hay en el suelo que marcan el límite entre el espectador y la escena; o las de la yacija en las que se apoyan los pies de la enferma, o las del tocado de la muchacha arrodillada de espaldas al espectador; en otros, como en las figuras de los viejos mendigos del segundo plano, ha raspado el barniz que protege la plancha tan levemente que el aguafuerte apenas ha mordido el cobre y ha dejado sobre su superficie unos trazos tan leves que apenas se perciben y que producen el efecto de una zona suavemente oscurecida, lo mismo que años más tarde los grabadores conseguirán con la nueva técnica del aguainta; aún hay

otras pequeñas figuras en un plano aún más profundo y a su derecha, de nuevo iluminados, un anciano ciego conducido por su mujer.

Para resaltar la luminosidad de este grupo de figuras, Rembrandt grabó en primer plano una especie de escalón, a un nivel inferior, que se va ensanchando y oscureciendo desde el centro de la estampa hacia la derecha a modo de marco, hecho a base de entrecruzar trazos con mucha tinta hasta el punto de que, en las pruebas tempranas, apenas se puede distinguir la figura de un negro con turbante que sujeta las riendas de un caballo que vuelve la cabeza para comer la yerba que hay en un montículo situado en la esquina inferior derecha de la estampa. Detrás de él, por el hueco de lo que parece una puerta abierta en la muralla, se distingue la figura de un camello al que aluden los evangelios.

En la parte izquierda de la estampa, Rembrandt ha representado al joven que, sentado en actitud meditativa y triste, duda ante la decisión de vender o no todas sus riquezas para darle el dinero a los pobres y seguir a Jesús, y así ganarse la vida eterna; San Pedro, en representación de los Apóstoles, señala al joven y pregunta al Maestro, quién podrá salvarse y Jesús le respondió: “Es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que entre un rico en el reino de los cielos”. Según el historiador Holfstede de Groot, el rostro de San Pedro recuerda al de los retratos de Sócrates y el del personaje alto y delgado con sombrero que hay un poco más atrás, al de Erasmo, es muy interesante que Rembrandt situara a estos dos personajes junto a Cristo.

Ocupan el extremo izquierdo de la estampa otro grupo de personajes, que representan el escepticismo ante el hecho divino; son los fariseos que están tramando cómo confundir a Jesús con sus preguntas sobre el repudio. Como en los casos anteriores, es asombrosa la capacidad de Rembrandt para representar diferentes caracteres y estados emocionales distintos en unos rostros de tamaño diminuto, grabados a base de unos trazos de una precisión y seguridad increíbles. ♦