

Rembrandt grabador experimental y la sociedad de su tiempo

Coca GARRIDO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Rembrandt fue el gran innovador técnico del grabado ya que lo enfocó con un concepto pictórico, pero su importancia no se reduce a esto ya que, consciente del interés del público por sus estampas, continuamente las retrabaja, ya sea experimentando con nuevas soluciones plásticas, así como ediciones más grandes, y con ellas un mayor beneficio económico, pues al reelaborar y transforma las planchas encuentra nuevos compradores entre sus coleccionistas. Al editar sus propias estampas se libera de los patrocinadores y mecenas. En toda esta actitud se manifiesta la cultura del Barroco, llena de contrastes y extremista como la personalidad de Rembrandt.

ABSTRACT

Rembrandt was a great technical innovator of the etching that he focused it with a painting concept, his importance it isn't only that, he was aware about the interest of the people for his stamps, but continually worked, in a experimental way with a new plastic solutions, making bigger editions, and with them larger economical benefit, because when reworking and changing the plates he found new buyers between his collectionists. When he edits his own etchings he made himself free from his dealers and mecenas. With this attitude he put himself on the Barroco's culture, full of contrasts and extremist like the Rembrandt's personality.

KEY WORDS

Rembrandt, Etching, Etchings technics, Barroco.

PALABRAS CLAVE

Rembrandt, Grabado, Técnica de grabado, Barroco.

¿Cuál es la esencia de la obra de Rembrandt, el maestro del claroscuro? Ya en su época parecía que su principal preocupación oscilaba entre conceptos elevados como la búsqueda de la verdad, ya fuera en la Naturaleza o en la propia psique humana, y algo mucho más vulgar y personal como las repercusiones en su forma de vida del valor económico de su propia obra.

La crítica sobre la obra de Rembrandt ha tenido muchos avatares, con el paso del tiempo se han ido desmitificando y modificando muchas opiniones sobre su imagen como persona, como artista y como intelectual. Desde su supuesta falta de información, ya que su obra se centra principalmente en temas bíblicos, hasta su gusto por otros temas considerados poco relevantes, como los vagabundos y campesinos. Su personalidad hoy se nos muestra compleja y llena de altibajos, su gusto por el coleccionismo y el derroche, su afán de especulación, sus fracasos financieros, su sensualidad, su sinceridad y rebeldía, su búsqueda y experimentación continuas son actitudes que hicieron que una sociedad como aquella en la que le tocó vivir no le perdonara muchas cosas. Con una carrera fulgurante y prácticamente consolidada, evolucionó más allá de las convenciones de su propio tiempo; la incompreensión de su obra, en plena madurez, hizo que se le considerara anacrónico, pasado de moda; también se criticó su mal gusto, así como la aceptación de temas impuestos por los clientes coartándole la libre elección de los temas.

Tal es la dimensión de la obra y personalidad de Rembrandt que, independientemente de su difusión en cada época, es una presencia indudable en el arte de todos los tiempos después de su momento vital. Tal es la calidad y cualidad de su obra que, independientemente de una óptica naturalista, psicológica o histórica, la relación con obras y personalidades artísticas posteriores como Delacroix, Goya ¹, Van Gogh, Soutine, Vuillard o Picasso es automática.

Rembrandt no nos dejó más muestras de su pensamiento que aquello que se puede leer en su propia obra plástica. La otra documentación que nos ha legado se limita a contratos, facturas o embargos y más bien nos habla de la dificultad que tenía para aceptar la realidad que le tocó vivir. De sus alumnos y seguidores existen algunas transcripciones de sus conceptos plásticos, pero sigue siendo su propia obra la que mejor nos muestra su filosofía ante el arte y la vida, pero la lectura de esta inmensa y genial obra, no es tan sencilla ya que el espíritu inquieto de Rembrandt, a pesar de su interés por satisfacer a su público, lo llevaba a buscar, a experimentar y en cierta forma a jugar con la creación artística.

¹ Para ver algunas relaciones en el campo del grabado entre Goya y Rembrandt puede consultarse mi artículo «Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya», *ACADEMIA*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 84 (1997), pp. 473- 494.

Existe una profunda relación entre el desarrollo vital de Rembrandt y su evolución artística. Esto se puede apreciar desde sus primeros años, y así es paralelo el afianzamiento de su carrera profesional en los primeros años, después de que se instaló en Amsterdam en compañía de Lievens, y su matrimonio con Saskia que también le supone un avance social y económico. En ese tiempo su obra es muy ecléctica en cuanto a temas o géneros y, estilísticamente, demuestra ya su maestría, aunque sin apartarse de lo que en esa época se podía considerar un estilo formal.

Si por una parte sus temas son recurrentes, en cuanto que se repiten en un género u otro, lo que sí cambia es la manera libérrima de resolverlos, tanto en sus planteamientos compositivos con la acentuación de los elementos formales y cromáticos, como, sobre todo, en los efectos lumínicos, los que con nuevas soluciones técnicas evolucionan conforme los planteamientos estéticos de Rembrandt se van ampliando con su madurez profesional, psicológica y técnica, lanzada a partir de la complacencia de un mercado que le acepta clamorosamente desde un primer momento.

En la obra de Rembrandt también existe un gran paralelismo temático entre lo que pintó y lo que grabó, muchas veces con soluciones plásticas también similares, basta recordar su *Autorretrato con el pelo enmarañado* (1623, Gemäldegalerie, Kassel) en óleo, donde la preocupación fundamental es la acción de la luz y de las zonas en sombra definiendo y ocultando alternativamente el rostro, con algunos de sus primeros autorretratos en aguafuerte: *Autorretrato con el pelo rizado* (B1, 1630) o el *Autorretrato con gorra y bufanda* (B17, 1633). Un ejemplo más lo tenemos en el *Retrato de Jan Six* (1654, Colección Six, Amsterdam) donde Rembrandt inmortaliza a su mecenas en un refinado retrato en actitud de ponerse los guantes, con sombrero y capa roja, el cual se relaciona con el grabado que también tiene como tema a Jan Six (B285, 1647) en el cual el fondo oscuro domina el minucioso dibujo.

Las concepciones plásticas del maestro de Leyden evolucionan y en cada técnica (óleo o aguafuerte) desarrolla soluciones de acuerdo a éstas, por ejemplo en *La cena de Emaús* (papel aplicado sobre madera, 1628-29, Museo Jacquemart, París) existe un eje vertical implícito que establece una polaridad lumínica contrastando el claroscuro del perfil de Cristo situado a la derecha y antepuesto al fondo iluminado de la habitación. Este mismo planteamiento lo encontramos en los dos grabados con el tema de Emaús (B88, 1634 y B88, 1654) donde la luz emana de la figura de Cristo reflejándose en el entorno; las características del grabado hacen que la solución lumínica esté dada por el grafismo concéntrico de los rayos sobre su cabeza, siendo el segundo trazo más abierto para representar la expansión de la luz. Otro ejemplo lo tenemos en el boceto *Jesús rodeado por sus discípulos* (carboncillo, sanguina en lápiz y pin-

cel, 1634, Museo Teylers, Haarlem) paso intermedio también en el dibujo *Jesús es arrestado* (1655-60, Museo Nacional, Estocolmo) en el cual Rembrandt dibuja la luz con el mismo tipo de grafismo que emplea cuando la graba.

Rembrandt no desestimó otras técnicas o medios de expresión pictóricos y mantuvo sus principios estéticos y plásticos, ampliando paralelamente su visión experimental tanto en la pintura como en su obra gráfica, donde se manifestó con la libertad de un verdadero innovador, sorprendiendo a críticos y artistas desde entonces hasta nuestros días y alcanzando una revolución no solo conceptual sino también técnica en ambos ámbitos de la creación plástica con avanzadas propuestas y soluciones.

El maestro de *La ronda nocturna* entendió el grabado como una técnica suficientemente expresiva y abierta, en el mismo nivel que la pintura, y es por esto que utilizó el aguafuerte y las técnicas directas. Su primer trabajo conocido, *La huida a Egipto* (B54, 1627), es «un grabado abocetado, de línea irregular y mal mordido. Indudablemente se trata de una plancha fallida»², que señala el inicio de una larga trayectoria de 38 años como grabador que se cierra con el retrato póstumo de *Jan Antonides van der Linden, Médico* (B264, 1665) encargo para la portada de un libro de medicina realizado a partir de un retrato al óleo de van den Temple. Entre estos dos polos se traza un amplio arco en el que Rembrandt desarrolla su magistral dominio de la técnica del grabado en 287³ estampas que lo colocan en la cima de esta técnica. Pocos artistas han tenido una dedicación al grabado tan intensa y apasionada hasta los últimos años de su vida, creando un estilo en el cual se reconocen los tópicos compositivos magistrales de su pintura en el pequeño formato de las estampas.

Como otros artistas, Rembrandt pertenece a ese particular grupo de pintores grabadores que poseen un concepto abierto de la forma, la cual él plasmaba en sus lienzos con el pincel y la luz. Como creador plástico, no se limitó sencillamente a hacer una transposición en grabado de su estilo o de sus temas, sino que manifestó plenamente en esta técnica gráfica su manera particular de entender el espacio, la luz y la forma empleando para ello innovadores recursos. Rembrandt, maestro del claroscuro en la pintura que domina con impresionante técnica, en el grabado, sin tocar su sistema expresivo, características y calidades propias, las adapta a sus necesidades plásticas con una «fina valoración del tipo de trazo y de los refuerzos, superponiendo diferentes técnicas como la punta seca sobre el aguafuerte, pasando desde el grabado de figuras dibujadas de primera intención, con una línea simple, dejando ver abundantemente el fondo

² COCA GARRIDO, «Rembrandt grabador» en *Rembrandt. El paisaje natural y humano. Grabados*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 1997, p. 24.

³ KAREL G. BOON, *Rembrandt. The complete etchings*, The Wellfleet Press, Syracuse, NY, 1962.

claro del papel en un dibujo estructurado de tal forma que, sin perderse en los detalles, queda todo descrito en ellos, hasta aquellas composiciones recargadas y retrabajadas en sucesivos estados donde el blanco del papel se limita como valor expresivo y el ámbito de la escena es propicio al efecto de claroscuro con una imagen que se apoya desde los bordes mismos de la plancha»⁴.

Rembrandt no se contenta con la obra «terminada» la naturaleza múltiple de la estampación le permite lanzarse a la aventura sin fin de innumerables pruebas de estado retocando y regrabando desde los más mínimos detalles, haciendo modificaciones, matizando los rasgos de un personaje en un retrato, introduciendo modificaciones en el atuendo o borrando algún personaje secundario, creando modulaciones de valores tonales o arriesgando la plancha en mordidas muy profundas, llevando la técnica hasta sus últimas posibilidades en la búsqueda de efectos más espectaculares. Por otra parte también ensaya variando tipos de papeles blancos de finos verjurados o grises y amarillentos de cálidos tonos, usando papeles japoneses o chinos venidos del Oriente o incluso satinados pergaminos que modifican la absorción de la tinta por el papel, lo cual le lleva a hacer pruebas con tintas más líquidas y pigmentos más oscuros. Intenta también diferentes formas de estampación de una misma plancha, dejando en algunos casos un velo transparente más oscuro que matiza los planos, compensando la inexistente, en aquel entonces, aguatinta o matizando los negros obtenidos laboriosamente en la plancha con intenciones que aun hoy día son difíciles de interpretar. ¿Sus intenciones eran plásticas? en cuyo caso ¿Se trata de dotar a la plancha de un ambiente de mayor misterio? ¿O más bien económicas y simplemente se trataba de alargar la vida útil de la matriz y lograr una edición más numerosa? Como ya se ha dicho en varias ocasiones, el grabado se divide, debido a su capacidad técnica y artística, en antes y después de Rembrandt.

La esencia del Barroco nos habla de contrastes, creatividad de mundos extremos, la antítesis como elemento expresivo, complejidades estructurales y formales. En este sentido la estética del maestro de Leyden es plenamente barroca, de contraluces y esfumados, encuentra en las negras tramas y entretramas del aguafuerte, de la punta seca o de los retoques del buril, su razón y su medio para crear ese mundo deslumbrante y misterioso que nos atrapa por el manejo del dibujo, de la composición, del significado y de la técnica de manera irrepetible. Desde el grabado Rembrandt se manifestó como un artista moderno aún en la manera de comercializar su propia obra.

La obra gráfica del maestro holandés no es una producción artística secundaria ni mucho menos, técnica, estética y temáticamente es equiparable al resto

⁴ C. GARRIDO, art. cit., p. 24.

de su producción y así tenemos que los grabados de Rembrandt recogen muchos de los temas que también están presentes en el resto de su obra; por un lado tenemos los encargos de tipo conmemorativo o circunstancial, por otro, aquellos de amplio mercado como las escenas bíblicas y religiosas y finalmente aquéllos que podríamos identificar como emblemáticos del maestro holandés. Los temas de los grabados los podemos clasificar de la siguiente forma: autorretratos, paisajes; desnudos y retratos de personajes; escenas bíblicas, religiosas, escenas costumbristas y alegorías, y finalmente, retratos de encargo.

Rembrandt grababa en planchas de cobre batido a mano, metal de notable dureza y resistente al desgaste que sufre la plancha matriz durante la estampación de una edición numerosa ⁵.

En sus primeros grabados, básicamente los realizados entre 1627 y 1636, aunque hay ejemplos más tardíos como el *Hombre en el emparrado* (B257, 1642), Rembrandt utiliza la línea vibrante y un poco irregular del aguafuerte sin refuerzos de otra técnicas como la punta seca. Estos grabados son fundamentalmente de pequeño formato, autorretratos, escenas de caza, personajes populares, desnudos de intención académica y algún paisaje. Entre los grabados que usan solamente esta técnica también se encuentran ilustraciones de libros: *El barco de la fortuna* (B111, 1633); escenas alegóricas, escenas bíblicas, los retratos de su madre (B354, 1628) o de su mujer como *Saskia con perlas en el pelo* (B347, 1634) o las *Tres cabezas de mujeres* (B367, 1637).

Por otra parte Rembrandt no se limitó al uso del aguafuerte sino que supo integrar otras técnicas directas, en las que la incisión o levantamiento del metal de la matriz no se hace por medio del ácido sino de instrumentos como el buril o la punta seca. Su estampación es igual que la de otras técnicas calcográficas con la diferencia que su desgaste es mucho mayor por lo que el número de ejemplares que se pueden obtener es notablemente menor.

Rembrandt combinó el aguafuerte junto con estas técnicas directas para reforzar los negros y dar acentos muy concretos con pequeños trazos en facciones u otros detalles muy determinados buscando efectos metálicos o de gran definición de la forma. *El ángel apareciéndose a los pastores* (B44, 1634) es uno de los primeros grabados en los que incorpora las tres técnicas en tres estados diferentes.

Como es lógico, estas técnicas aportan a la imagen sus características de acuerdo con las intenciones y soluciones requeridas por cada obra. Estos principios del grabado, en manos del maestro holandés, adquieren unas dimensiones extraordinarias, no sólo en cuanto a la técnica se refiere, sino al inusitado

⁵ Para más datos sobre los temas y técnicas de los grabados de Rembrandt puede verse mi ya citado artículo «Rembrandt grabador», *op. cit.*, pp. 28-30.

y renovado empleo de las mismas, en busca de sus propias soluciones plásticas, alguna veces limitadas por las características de la propia técnica o por el grado de desarrollo de otras.

Rembrandt utiliza las técnicas de grabado calcográfico con mayor o menor profusión según las distintas etapas de su producción. Como ya hemos dicho, en sus inicios trabaja con aguafuerte, el cual empieza a reforzar con buril y punta seca, acercándose más a un efecto pictórico que en las obras totalmente resueltas con punta seca. Al mismo tiempo cada técnica le ofrece posibilidades distintas, por ejemplo, el aguafuerte es muy estable durante la estampación no así la punta seca, con lo cual sus obras se pueden dividir en dos tipos: las que han sido intervenidas continuamente, debido al desgaste, en el intento de mantener los mismos valores de claroscuro y conservar casi sin modificaciones el mismo dibujo, con la evidente intención de lograr una edición más larga. En otros casos estos retoques le llevan a hacer grandes modificaciones no sólo en cuanto al claroscuro sino incluso a la composición de toda la plancha (borrando, alisando y volviendo a grabar la misma plancha, con lo que recupera la frescura del trazado) como en los casos del *Ecce Homo* o de *Las tres cruces*, en los que el proceso de las pruebas de estado no está tan claramente relacionado con lo que en teoría representan.

Si tomamos en cuenta que con la técnica de la punta seca las posibilidades de estampación se sitúan entre 8 y 20 copias buenas, se podría pensar que Rembrandt utiliza la punta seca y modifica sus planchas no sólo por motivos plásticos sino también por otros más prácticos: alargar la edición o multiplicar el número de «ediciones» de un mismo grabado y esto le lleva, en algunos casos, a hacer dos versiones del mismo tema en la misma plancha. Puesto que la técnica en cuestión no resiste tantos refuerzos, podemos arriesgarnos a suponer que por mano de Rembrandt se estampó un cierto número de copias de cada prueba de estado que se conoce, lo cual las hace en un cierto sentido «ediciones» (que tenían evidentemente compradores y coleccionistas) y que por tanto también debieron existir, de los mismos grabados, estados no editados, esto es auténticas pruebas de estado, de los que casi no se conserva ningún ejemplar, pero que en el proceso lógico del grabado sí debieron existir, precisamente por los cambios tan radicales.

El trabajo de grabado ya sea del joven rebelde de Leyden o del maestro reconocido asentado de Amsterdam es siempre intenso y complejo, baste como ejemplo de la complejidad del proceso que sigue al grabar una estampa aparentemente sencilla como el *Autorretrato grabando al lado de una ventana* (B22, 1648). Solamente revisando las distintas pruebas de estado de un grabado es la manera en que nos podemos dar cuenta del grado de experimentación, que de una manera casi natural, tiene el trabajo del maestro holandés. Revi-

sándolas se observan las modificaciones que introduce en la composición, en los detalles, en los efectos del claroscuro, el distinto efecto que se obtiene al variar el tipo de papel, etc. En este trabajo trataremos solamente algunos de los casos más notorios de variación y experimentación, pero el campo es muy amplio y ya mereció un par de grandes exposiciones en Estados Unidos y en el Reino Unido a finales de los años sesenta ⁶.

Sin embargo hay excepciones y ese es el caso de *Cristo predicando*, «*La estampa de los 100 florines*» (B74, 1643-49) El grabado es una de las obras maestras del maestro de Leyden. De esta estampa se sabe que preparó numerosos estudios de cada detalle y que en 1649 no terminó otro trabajo de grabado. Por el tiempo que tardó en terminarlo cuesta trabajo creer que sólo se hayan hecho dos pruebas de estados. Algunos autores afirmaron la existencia de un tercer estado; actualmente esta opinión parece desechada y sólo se admiten dos antes de que William Baillie, capitán inglés, adquiriese la plancha en 1735 de manos de Greenwood. Este individuo, después de retocarla irrespetuosamente, hizo una nueva tirada y no contento con ello cortó la plancha en varios fragmentos, el más importante con el grupo central, y con los restos del cobre hizo otras tres planchas; de todas tiró y vendió pruebas ⁷. La estampa es conocida habitualmente como «de los 100 florines» y para explicar este apelativo se cuentan varias leyendas, entre ellas la que el propio Rembrandt la compró en ese precio para elevar la cotización de su obra. Se sabe que una prueba del primer estado —la sexta— sí se vendió inmediatamente a su estampación por el precio de 48 florines.

En el primer estado, el grabado está completamente resuelto, muy al estilo del maestro, es decir, con una zona grabada en aguafuerte de primera intención, sin casi retoques ni refuerzos, apenas oscureciendo el asno del primer plano a la derecha, dejando el blanco del papel iluminando el conjunto de la multitud, con una figura en la zona blanca que establece un contrapunto con el oscuro del sombrero (personaje de espaldas). La figura de Cristo se recorta en contraste con el fondo oscuro que se extiende en una penumbra matizada y sugente, cerrando el plano de sombras para terminar la composición con otra entrada de luz entre la muralla del extremo derecho. Por otra parte el grabado contiene trazos de buril en la cabeza de Cristo, ojos, pelo y manos, también en los rayos que salen de su cabeza, en algunas partes de los límites de la muralla y el montículo transparente que se eleva sobre él, así como en los ojos de las figuras más próximas. También hay profusión de trazos en punta seca, con la

⁶ *Rembrandt: Experimental etcher*, Hacker Art Books, New York, 1969. Reeditado en 1988.

⁷ *Grabados y dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1934, pp. 62-63.

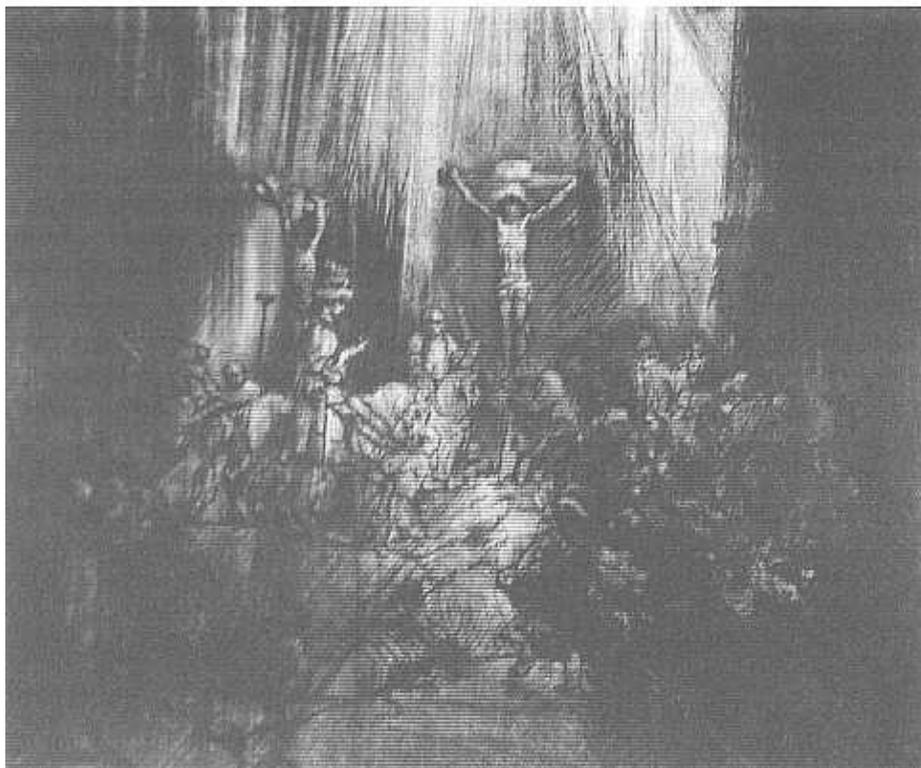
intención de renovar los oscuros en las diferentes copias, en la túnica de Cristo, las manos, el fondo y en casi todas las figuras en torno a él. Los refuerzos en punta seca forman una alineación piramidal que culmina, como vértice, con la cabeza refulgente de Cristo. Así mismo hay punta seca en detalles del primer término como la rama en el suelo y el perro.

¿Cómo es posible que toda esta complejidad no se haya apoyado en distintas pruebas de estado? Coppier, en su minucioso estudio de esta obra, afirma que la plancha pasó por numerosos estados de los que el maestro no tiró pruebas, lo cual nos parece lo más lógico. ¿Acaso es que esas pruebas de estado no tuvieron para Rembrandt interés ni artístico ni económico y por ello no realizó ninguna tirada? ¿Hubo un interés económico en que no hubiera tiradas de los estados? En este caso el proceso experimental de Rembrandt sólo podemos intuirlo.

Un primer ejemplo de la forma experimental de trabajar de Rembrandt lo tenemos en el grabado *Grupo de árboles con vista* (1652, B222). En el primer estado (en verdad una prueba de estado tal como se emplean habitualmente) se puede ver como Rembrandt ha trazado plenamente la pequeña cabaña y cómo crea, con sombras y masas tonales, lo que será el conjunto de árboles, así como el árbol del primer plano con un trazo lineal simplemente sombreado. En esencia este primer estado casi se podría considerar como un grabado terminado de intención muy abierta, pero en el segundo estado es que adquiere su completa dimensión con trazos detallados que cierran la forma, aunque en el árbol del primer plano, a pesar de estar más dibujado, se conserva el trazo rápido y poco detallado de la punta seca, lo cual hace que la mirada vaya hacia el motivo central, mucho más detallado.

Otro grabado que llama la atención por sus modificaciones es el retrato de Clemente de Jonghe (B272, 1651) en el que las diferencias entre el primer estado estampado por Rembrandt y el segundo son tan sutiles como impresionantes en cuanto al efecto de penetración psicológica que producen estos cambios. En el segundo estado se ha añadido un trazado horizontal en el capote y el sombrero y a éste parece habersele añadido una banda clara. El pelo, la cara y la boca especialmente han sido rehechas cambiando completamente la expresión, quitando líneas de las comisuras de la boca, los labios y la nariz, alisando la sonrisa, también ha aplanado los ojos y ha quitado el reflejo de los párpados. Todo lo cual cambia notablemente la expresión del retratado, dotándolo de una lejana y misteriosa mirada.

Llama la atención el sistema, empleado en muchos casos por Rembrandt, de hacer tiradas, verdaderas ediciones, de cada estado (lo cual probablemente también tenía que ver con el uso de la punta seca, técnica que no permite tiradas numerosas) especialmente de grabados tan populares como *Las tres*

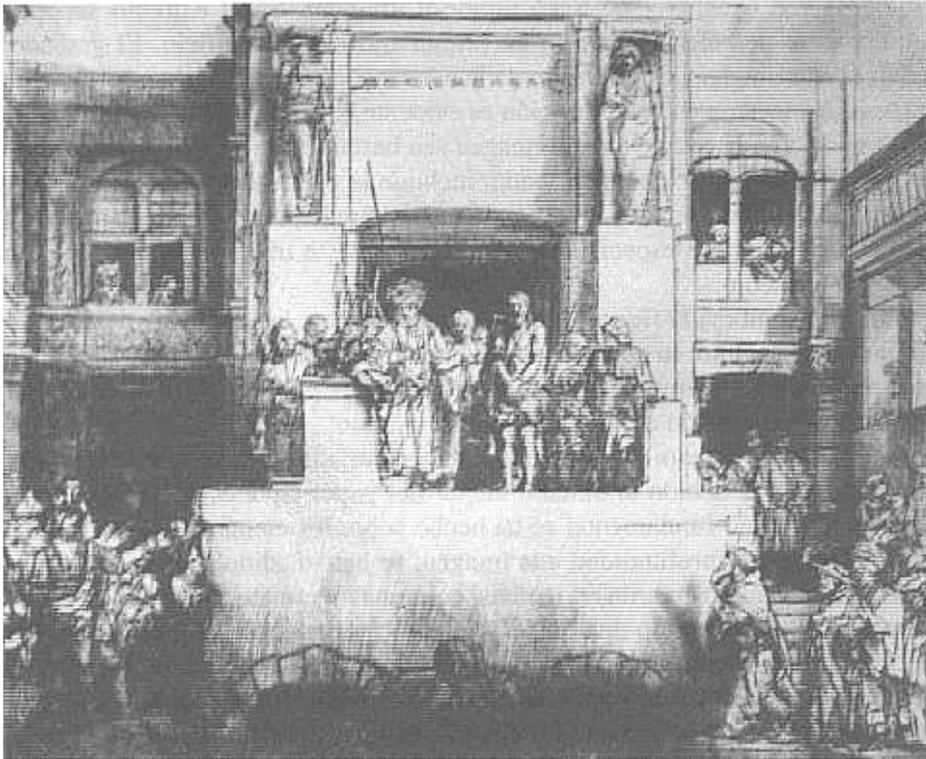


Las tres cruces (B78, 1653).

cruces (B78, 1653) o el conocido como *Ecce Homo* (B76, 1655), ambos con gran número de estados: cinco *Las tres cruces* (probablemente el cuarto date de una fecha tan tardía como 1660⁸) y ocho el segundo, inicialmente los dos grabados tenían las mismas medidas y curiosamente de ambos contamos con dos «versiones» pues los cambios son tan radicales que más que más que estados diferentes parecieran ser variaciones sobre el mismo tema. En *Las tres cruces* la primera versión incluiría los estados I-III y la segunda del IV-V⁹, en *Ecce homo* la primera sería I-V y la segunda VI-VIII. En ambos casos se puede suponer que pudieran existir, además de los conocidos y aceptados como tales, dadas las huellas en las estampas, otros estados intermedios.

⁸ Christopher WHITE & KAREL G. Boon, *Rembrandt's etchings. An illustrated critical catalogue*, 2 vols., Van Gendt-Abner Schram, Amsterdam-New York, 1970.

⁹ HOLM BEVERS, «*Rembrandt incisore*», *Rembrandt Il Maestro e la sua Bottega. Disegni e Incisioni*, Leonardo-Luca Editori, Roma, 1991, p. 264.



Ecce Homo (B76, 1655).

Dichos cambios tan radicales se pueden considerar como únicos en la historia del grabado.

Veamos el proceso de variación experimental en el trabajo de grabado de Rembrandt en la plancha realizada exclusivamente con punta seca intitulada *Cristo presentado al pueblo «Ecce Homo»* (B76, 1655) que en su tiempo también llamó la atención por ser la primera vez que un grabado de formato tan grande (383 x 455 mm.) se realizaba usando exclusivamente esta técnica. En esta obra, que recoge la conocida escena de la Pasión de Cristo donde éste, después de haber sido torturado y escarnecido, es presentado al pueblo judío por Pilatos, se puede seguir el proceso de elaboración y experimentación a través de los diferentes estados que muestran además de múltiples modificaciones menores un cambio radical de imagen:

I. El grabado presenta en el primer término una multitud de personajes muy trabajada y bien definida, lo cual contrasta con lo inconcluso del dibujo de la arquitectura en la parte superior del grabado. Las sombras de la fachada

izquierda son oscuras y de trazo rápido e irregular. En el extremo superior izquierdo se perciben rastros de un primer trazado del edificio. El grabado, salvo el extremo superior derecho de la estampa, está resuelto, la impresión es intensa, la maestría en la concepción es evidente, sin embargo la frontalidad de la composición hace que toda la imagen sea bastante plana.

II. El lado izquierdo del grabado, incluida la puerta del fondo, se retrabaja con finos entretramados, mejorando la parte más pobre de la estampa. Tal vez por esto algunos especialistas consideran que se trata simplemente de un estado intermedio.

III. Se sombrea la figura al extremo izquierdo de la tribuna. A pesar de lo limitado del cambio, lo que probablemente no mereciera una prueba de estado real, existen ejemplares en numerosas colecciones públicas y privadas lo que nos indica una edición del grabado en este estadio.

IV. En este estado, la plancha ha sido recortada 25 mm. por el extremo superior, tal vez debido al tamaño menor del papel japonés que usaba Rembrandt. El trabajo fundamental se ha hecho sobre los elementos arquitectónicos buscando dar profundidad a la imagen: se han añadido sombras horizontales a la fachada izquierda en jambas, columnas y remates. Al muro del lado derecho se le ha añadido una balaustrada en la parte superior y se ha detallado y sombreado todo el espacio exterior y los vanos de la logia, creando el efecto de un espacio más luminoso; también, con una línea horizontal, se crea la impresión de un muro frontal al fondo. Además se ha suprimido un escalón en la escalera de la parte derecha con lo cual el personaje en el quicio de la puerta ha perdido la estatura anómala que tenía. Las sombras oscuras del montículo de tierra a la derecha se han intensificado. El grupo situado a la izquierda de Pilatos, en la tribuna, ha sido sombreado en diagonal sobre el podio (especialmente la pierna de la primera figura, el busto del hombre y el hombro del tercero) destacando con ello hacia el frente la figura del gobernante con trazados verticales. También se ha destacado la figura de Cristo, dándole profundidad, con un ligero rayado vertical que define el volumen de uno de los muslos y por contraste también da luz y corporeidad a la rodilla. Al grupo de la derecha, en primer plano, también le da profundidad y destaca las figuras por medio de sombras y con un fino entramado lo integra a la arquitectura lateral. Podemos considerar que en este estado rompe con lo plano y frontal de la primera imagen.

V. En esta etapa el trabajo es de detalle: se intensifican las sombras del edificio al fondo en el extremo izquierdo y se oscurece el vestido de la mujer con tocado asomada a la ventana del mismo lado y también se oscurece con un trazado vertical, dando con ello profundidad, el espacio interior de las dos ventanas.

VI. Todas las figuras frente a la tribuna se borran (quedan las huellas de esta corrección) y el arco sobre la tribuna se hace más ancho. En general la plancha se retrabaja extensamente, se añaden sombras y se hacen cambios en el extremo superior izquierdo y en el dibujo de la mujer de la ventana derecha. También se añaden dos figuras al fondo en la penumbra de la puerta de la izquierda. Esta parecería ser una auténtica prueba de estado (sólo se conoce un ejemplar en el Museo Británico en Londres) de la nueva concepción del grabado.

VII. Alarga la ventana de la derecha hacia abajo y la convierte en una especie de balcón con una columna en el centro y borra la parte superior, suprimiendo al vidriera y la sitúa, aproximadamente, a la altura de la ventana del lado izquierdo modificando las sombras internas de ese espacio y redibuja las figuras que se asoman, y se oscurece el fondo, se transparenta el rastro de este desplazamiento. Se refuerzan y oscurecen los elementos arquitectónicos del lado izquierdo (balaustrada, columnas, muros, etc.) Y algunos de los personajes del primer término. En el primer plano se abre un gran foso oscuro con dos arcos en la base de la tribuna. Se añade una especie de estatua un dios de los ríos identificado a veces como Neptuno, como si se tratara de una canalización de agua en la base de la tribuna. El plano de la tribuna se refuerza con dos grietas. Rembrandt firma y data el grabado sobre el dintel de la puerta de la derecha lo cual indica que la estampa es definitiva.

VIII. La estatua entre los arcos se borra parcialmente y se cubre con una sombra rayada quedando parcialmente oculta; las sombras de los dos arcos se refuerzan con trazados oscuros.

En este grabado, Rembrandt ha partido con una concepción clásica del tema probablemente inspirada en una obra de Luca di Leida, gradualmente fue experimentando y obteniendo resultados en el manejo del volumen y el espacio de las distintas figuras que llenaban la estampa. A partir de un punto (el sexto estado), cambia la concepción global, el tema es el mismo, pero el grabado es otro, al borrar las figuras del primer plano frente a la tribuna, las cuales probablemente no puede destacar del fondo, introduce una nueva atmósfera que determina el sentido de la estampa.

Por otra parte, en el grabado (realizado en punta seca y buril) conocido como *Las tres cruces* (B78, 1653), considerado uno de los más importantes de Rembrandt y posiblemente pareja del anterior, también podemos seguir el proceso creador del maestro holandés. El tema del grabado, una visión del monte Calvario con Cristo crucificado acompañado por los dos ladrones y una multitud a sus pies, tiene, como ya hemos señalado, dos versiones: una en los estados del I-III y otra en el IV-V.

I. El rayado (a mano libre y con regla) es el elemento fundamental en la expresividad de este grabado. En este primer estado destacan algunos grupos

poco dibujados y sin sombras, como el soldado que sujeta la brida del caballo, de figura apenas delimitada, grupos abocetados como el conjunto de figuras entorno a la Virgen, o como la cara de un espectador detrás del matorral en el extremo derecho sólo cubierto por suaves sombras de líneas paralelas. En el límite del mismo matorral, se observa una zona clara con un grabado anterior más claro, que ha sido recubierto casi totalmente por un intenso trazado en punta seca. En el extremo inferior izquierdo, destaca el rostro, apenas dibujado, de un hombre que se puede identificar como Simón Cirineo. Posiblemente Rembrandt tenía dudas con la luminosidad de este grabado ya que existen varias copias estampadas con un velo que matiza uniformemente toda la imagen.

II. El claro del extremo derecho ha sido regrabado quedando de él algo parecido a un rostro sombreado. En conjunto sólo se han hecho pequeños refuerzos de punta seca. El problema de la luz sigue y también de este estado hay copias con velo.

III. La plancha ha sido retrabajada en punta seca y buril en la zona media e inferior izquierda de la estampa. En la parte izquierda, se ha definido la figura del caballo e intensificado las sombras en el hombre barbado próximo a éste; se ha regrabado el montículo, la vegetación y el suelo; la cara del hombre a la izquierda, Simón Cirineo, ha sido sombreada y las dos figuras que le rodean han sido redibujadas. Todo el trabajo da corporeidad al grupo destacando entre sí las figuras. Los dos hombres huyendo en el centro, identificados como Anás y Caifás, han sido reforzados. El grabado está firmado y fechado en el margen inferior al lado izquierdo con lo que se puede suponer que Rembrandt lo considera terminado. La impresión general es de un grabado de fuerte contraste entre figuras trabajadas y sombreadas y otras simplemente delineadas. La luz que viene de los cielos ilumina crudamente las tres cruces.

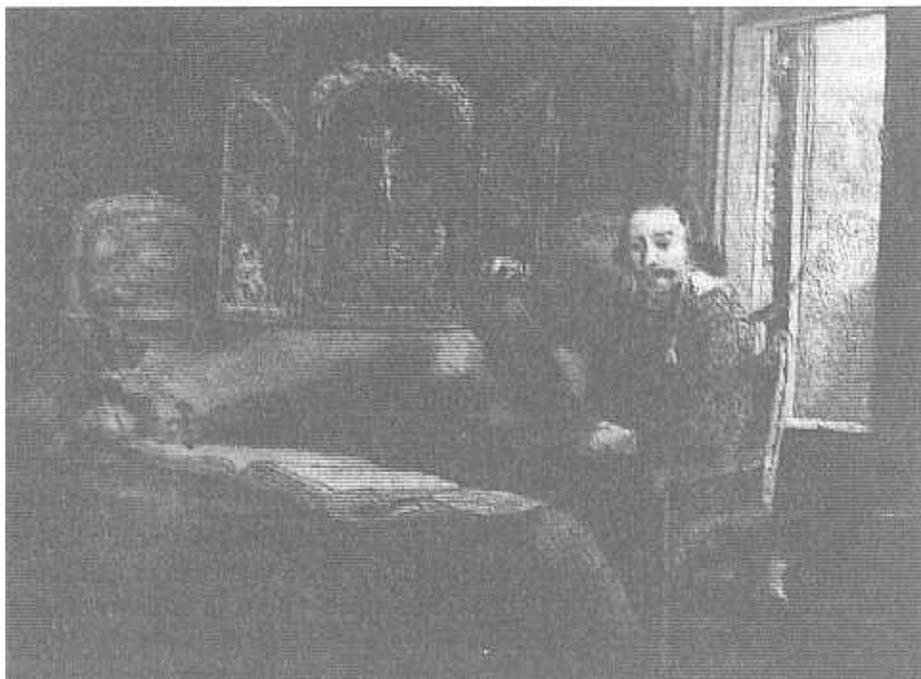
IV. Siete años después, probablemente hacia 1661, Rembrandt retrabaja esta plancha, tal vez porque al estar grabada a punta seca, ya no permitía nuevas estampas, y hace una completa transformación del tema con un extenso borrado y redibujado de casi toda la plancha, modificando algunos grupos de figuras y borrando otros con bruñidor, sustituyéndolos por entramados como planos de sombra. Además hay oscurecimiento general de la escena por fuertes rayados superpuestos en diferentes direcciones creando planos que a la inversa del estado anterior en que eran de luz ahora son de sombra. Las figuras también se vuelven más expresivas, especialmente el cuerpo de Cristo. La escena central, a diferencia del estado anterior, se encuentra ahora en la penumbra.

Los espectadores y soldados próximos a la cruz han sido redibujados, el soldado a la izquierda de la cruz presenta cambios en el casco, la cabeza, la dirección del caballo, la espada y la lanza del fondo detrás de éste. Otros cambios se encuentran en la cabeza del caballo, de perfil y mirando hacia el suelo,

en sentido paralelo al eje de la cruz. La figura (antes abocetada) detrás de la pértiga con la esponja y éstas se han oscurecido y se ha cambiado y definido su dibujo pues ahora sostiene por la brida a un caballo relinchando, sin jinete. Es notable la introducción en la escena de un caballero montado que recuerda muchísimo una medalla de Pisanello, el cual ha sido introducido en el frente a la izquierda del ladrón. En el dibujo de la Virgen, ésta ha girado la cabeza y todas las figuras en torno a ella han sido modificadas en dibujo y sombras, por ejemplo, la de san Juan que estaba de pie con las manos en la cabeza ahora aparece con los brazos en cruz. En el centro inferior, Anás ha sido borrado (parte de su trazo se transparenta) y se ha superpuesto una trama vertical y diagonal en tres direcciones rectilíneas, así como trazos más sueltos y gruesos de punta seca en sentido diagonal y con ritmo amplio llenando el espacio vacío, Caifás ha sido redibujado completando el pie que no se veía al estar oculto por una piedra que ahora ha desaparecido. La figura del centurión arrodillada al pie de la cruz ahora se inclina hacia delante y casi transparente se pierde en la composición, su lugar está ocupado por las patas del caballo; los soldados de la izquierda, entre las dos cruces han desaparecido. Toda la escena se ha oscurecido mucho por un retrazado de líneas que afecta a toda la estampa. Todos los claros y figuras han sido matizados por un entramado de líneas muy finas en vertical. El grupo de figuras de la izquierda casi ha desaparecido debajo de un oscuro rayado. El ladrón a la derecha de la estampa queda oculto por la lluvia de rayas que sombrea ese tercio y solamente se dibuja, más centrado, el extremo del brazo de la cruz en la que se intuye pende el Mal Ladrón. Con este detalle sigue conservando «las tres cruces» que dan nombre al grabado a pesar de haber hecho desaparecer una. La escena se ha centrado en torno a la figura de Cristo y se ha restituido la zona luminosa al ladrón a la derecha de Cristo, el Buen Ladrón en la iconografía tradicional, pero que curiosamente en la versión anterior quedaba en la oscuridad. También se ha simplificado el grabado con una superposición de líneas paralelas en dos direcciones irradiando desde el centro de la imagen, acentuando la lluvia de vibrante rayado del fondo y oscureciéndola. Existen también contrapruebas de este estado en las que se han variado considerablemente las tintas. En síntesis, se trata de un nuevo grabado de intención mucho más dramática.

Existe un quinto estado en el que el único cambio es la inscripción del editor añadida al centro en la parte inferior: *Frans Careles excudit*. Lo cual evidentemente no tiene que ver con el proceso de experimentación de Rembrandt.

Finalmente otro grabado que destaca por los cambios introducidos durante su proceso de elaboración es *Abraham Francen, farmacéutico* (B273, 1657) del cual conocemos diez pasos diferenciados o estados, número muy elevado de pruebas pues la mayoría de los grabados de Rembrandt tienen en torno a



Abraham Francen, farmacéutico (B273, 1657).

cuatro. Con un número tan grande de estados solamente tenemos *La resurrección de Lázaro* (B73, 1632). Estos estados no solamente son etapas de un proceso de elaboración sino estadios de experimentación en cada uno de los cuales nuestro artista busca algo concreto con las modificaciones que introduce o las soluciones que prueba. La intención de hacer una edición más grande, como en el caso de la estampa de *Los cien florines*, parece lejana.

El personaje retratado en dicho grabado no sólo era farmacéutico, como reza el título, sino también, coleccionista de arte y tan amigo de Rembrandt que se hizo cargo de la custodia de Cornelia, nacida de la relación del artista con Hendrickje Stoffels, al quedar huérfana de ambos.

En este retrato el farmacéutico Francen está representado de tres cuartos, sentado frente a una mesa a contraluz, observando una estampa, junto a la ventana, en un interior oscuro, envuelto en penumbra interrumpida por la luz diagonal que entra por la ventana y que ilumina en cierta medida el interior de una habitación. Algunos de los elementos que emplea son tópicos plásticos de Rembrandt ya que los utiliza en otras obras. Algunos de estos elementos iconográficos y recursos plásticos tópicos son: interior oscuro con penetración

diagonal de luz natural a través de una ventana a un lado de la estampa, calavera y mesa cubierta por manto o alfombra entre penumbras, objetos como relicarios, sillas, etc. que componen la el entorno del personaje, así como el blanco del papel de un libro abierto o el reflejo del plano sostenido por el retratado ante sí, ambos como elementos reflejantes de luz, aunque todos ellos son comunes en la más estricta tradición de la pintura flamenca, los podemos interpretar como recursos, elementos tradicionales, compositivos o como los significantes que apoyan la intención expresiva de Rembrandt, en cualquier caso no son para nada casuales o repetitivos sin más.

I. En este primer estado la composición está terminada, grabada con aguafuerte, punta seca y refuerzos de buril, todos los elementos están claramente planteados y básicamente se mantendrán así, sin modificaciones tan espectaculares como en otros grabados de Rembrandt. El personaje retratado está sentado en un banco sin respaldo con la pierna izquierda visible. La cortina de la ventana está sujeta sobre el ala derecha de un tríptico y el paisaje que se ve al fondo es más una entonación de líneas en masas abiertas sin indicar el exterior más que tonalmente. La luz que entra por la ventana en forma de una zona diagonal muy nítida es demasiado efectista. También destaca la intensidad de los valores oscuros de este estado al que se le ha dejado un velo a pesar de que la plancha esta muy entera con una mordida muy fresca.

II. En este estado se ha redibujado el asiento añadiendo un respaldo sencillo, bajo y con posabrazos; justo detrás del respaldo se conserva parcialmente una forma redondeada un poco más clara, resto del paño que parece cubrir el respaldo en el primer estado. La pierna izquierda ya no es visible debajo de la mesa pues ésta ha sido alargada hacia la derecha. Los rayos de sol son más tenues a través de la ventana, en la que se aprecian líneas que sugieren masas abiertas de una arboleda finamente grabada. La escena del interior es de penumbra reflejándose algo de la luz en el libro abierto sobre la mesa, el cual, en la mejor tradición de la pintura flamenca, sobresale del borde la mesa. Sólo vemos completa la mano izquierda que sostiene por la parte inferior una hoja de papel con un movimiento ondulante y bordes brillantes, indicando la luz que recibe en la cara que no vemos. La estampa conserva la frescura de un grabado entero y sin rastros de desgaste.

III. Es en este estado en el que la intensidad de los oscuros es más evidente, pierde fuerza el contraste de la luz en diagonal y las sombras arrojadas sobre todo el conjunto con lo cual nuevos elementos se hacen más visibles que en el primer estado, como la calavera del fondo o el dibujo de la alfombra sobre la mesa. En el dibujo destaca que la cortina ha sido eliminada aunque aún se aprecia algún rastro de sus curvas originales dejando en esta zona un plano más luminoso y atexturado por la corrección. Ahora se aprecia mejor que el libro

está sobresaliendo del plano de la mesa. El respaldo de la silla ha sido borrado con el bruñidor así como una de las bisagras de la ventana; también se ilumina tenuemente el sombrero apoyado en el banco en la parte de atrás de la silla rodeado de un plano bastante oscuro. Se aprecian retoques de punta seca en el cabello del personaje. Este estado probablemente es una verdadera prueba de estado sin ninguna tirada, prueba de ello es que solo se conserva un ejemplar en Amsterdam impreso en papel japonés.

IV. La cortina ha sido completamente borrada y el muro al lado de la ventana ha sido redibujado así como el cortinero. Al lado derecho del tríptico se dibuja un cuadro pequeño que hace pareja con el del otro extremo. Rembrandt redibuja el marco del tríptico, dándole más relieve y brillo a los arabescos que lo adornan. A través de la ventana se pueden ver tres árboles. También se dibujan las patas laterales, apoyabrazo y un nuevo respaldo alto de la silla, terminado en una cabeza grotesca. La hoja que sostiene el personaje entre las manos ahora es más rígida y deja ver lo que pudiera interpretarse como una imagen dibujada por detrás. La mano derecha, que sostiene por la parte superior la hoja de papel, ha sido dibujada con un efecto de gran claridad. Las pupilas han sido oscurecidas con retoques de buril definiendo intensamente la expresión. El grabado está completo, la habitación corresponde a la importancia y categoría del personaje retratado. Rembrandt hace una tirada pues existen muchos ejemplares de este estado.

V. Por los detalles agregados al dibujo, así como por la mayor claridad en el cuello de la camisa y por el debilitamiento de la punta seca en la cara del retratado, ésta aparece más iluminada, más ancha y con menos fuerza; los oscuros de las cejas, cabello, bigote y barba suavizan la expresión, haciéndole parecer mayor y más relajado. Las modificaciones no se limitan a esto pues se ilumina el nuevo marco de la derecha, se redibuja e ilumina el banco en la parte inferior de la ventana destacando claramente el ala y la copa del sombrero. También redibuja la silla, enriqueciéndola con adornos y remaches, y la hace más clara en la parte inferior uniéndola visualmente en un eje común con el extremo iluminado de la ventana. El paisaje que se ve a través de la ventana se ha transformado en una arboleda más definida linealmente por lo que parece más cercano. El grabado es igual al anterior, pero al mismo tiempo distinto, es como si se hubiera captado otra faceta de la personalidad del retratado.

Desde el 6º estado y progresivamente, se altera la apariencia del retratado. De acuerdo con Cailleux, que remite a Wateley, parece que el retratado en los primeros estado era otro: Otto van Cattenburch, y sólo a partir del 6º estado Rembrandt hizo la transformación en las facciones del farmacéutico.

VI. La plancha se retrabaja intensamente por entero. El cabello, los ojos y, particularmente, los bigotes, se redibujan cambiando la apariencia del personaje retratado. El dibujo en la parte trasera de la hoja ahora ya no es muy visible.

En los estados VII-X es evidente que el personaje retratado es otro que el que aparece en los estados I-V ¿Qué es lo que sucedió? ¿Aprovechó Rembrandt un retrato empezado para hacer otro? ¿Cambió realmente su visión del personaje que estaba retratando? ¿Simplemente experimentó? La respuesta no es fácil.

Por otra parte los cambios en estos estados son de menor envergadura y sólo tienen que ver con detalles. Destaca especialmente el trabajo de sombreado en la pared y las correcciones para hacer completamente visible el sombrero apoyado en el banco en la parte de atrás. Rembrandt redibuja el marco del tríptico, dándole más relieve y brillo a los arabescos que lo adornan. En el séptimo aparece un error, detrás de la oreja, por un resbalón del buril. A partir del sexto estado nuevamente existen copias en muchas colecciones, señal que se ha hecho una tirada de cada estado.

En conclusión, para Rembrandt el grabado no fue sólo una forma de expresión apta para la experimentación artística o la búsqueda de soluciones técnicas, es claro que también lo manejó como una opción comercial rentable inherente a su condición de artista. En este sentido la dimensión económica es parte de la vida artística de Rembrandt, lo cual está muy alejado del imaginario romántico de la bohemia surgido en el siglo XIX, pero que no está fuera de lugar en la sociedad renacentista o barroca. Nuestro artista utiliza complicadas componendas legales para distanciarse de sus agobios económicos (baste recordar la extraña sociedad formada entre su hijo Titus y su última amante) causados tanto por sus arriesgadas inversiones en la Flota comercial que se perdió en un naufragio y que son el principio de su ruina como por su pasión por coleccionar objetos raros y obras de arte; es conocida su afición a adquirir trajes exóticos, armas viejas, sombreros o joyas que colocaba en su casa la cual también era desproporcionada para las dimensiones habituales de Amsterdam ¹⁰, y en esta perspectiva, es muy posible que mucho de su trabajo sobre las planchas haya tenido por objeto lograr tiradas más numerosas y por ende más rentables, por otra parte también es evidente que trató de motivar un cierto coleccionismo de pruebas de estado que para que tenga sentido, éstas deben ser marcadamente diferentes, pero también es indudable que en esta manera de trabajar existe una apasionada voluntad de experimentar plásticamente.

Los contemporáneos de Rembrandt, muy inclinados al academicismo, en muchas ocasiones lo miraron como un fracasado y no como un pintor logrado por su falta de formación, empezando porque no llevó a cabo el habitual viaje a Italia para observar las antigüedades y estudiar la teoría del arte y continuando con su escasa formación teórica. Sin embargo su capacidad experimental le

¹⁰ Cf. RUDOLF y MARGOT WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 259-260.

permitió abrir nuevos derroteros y su sensibilidad le permitió entender a su tiempo y a su sociedad como pocos artistas lo han hecho.

Rembrandt ha sido definido por críticos e historiadores como un hombre rebelde, de carácter sensual, personalidad egocéntrica, ambicioso y emprendedor, trabajador infatigable, coleccionista absurdo, etc., todo lo cual es verdad en alguna faceta y aspecto de su vida, pero también es cierto que fue un artista que tuvo una gran capacidad técnica, maestría y habilidad en el manejo de los temas, deslumbrante sensibilidad artística y profundo conocimiento del gusto del público, si a esto le sumamos la indudable seguridad que poseía en sí mismo, aunada a una cierta dosis de desfachatez, se comprenderá porqué pudo experimentar y llevar a las planchas de cobre y con ellas a múltiples copias en papel, temas tan disímbolos como su propia imagen y autoestima, escenas sexuales y escatológicas con enfoques incluso bastante prosaicos, hombres y mujeres desnudos, personajes nobles, comerciantes, médicos, predicadores y burgueses, vagabundos y campesinos, seres mitológicos y santos, escenas de la vida y Pasión de Cristo y apacibles paisajes, molinos y granjas holandeses. En sus grabados está contenido todo el sentido de experimentación y el espléndido universo artístico rembrandtiano, de ahí que, como hemos dicho, la historia del grabado se pueda dividir en antes y después de Rembrandt.

El maestro de Leyden concibe el grabado como una obra artística dinámica en la cual cada momento, ya que se trata de una forma caracterizada por la posibilidad de multiplicación, puede ser una obra concluida y por lo tanto digna de salir al mercado. Los distintos experimentos gráficos, presiones de los cónipradores o simples avatares de la creación pueden alterar el devenir de una obra. Rembrandt, consciente o intuitivamente, explota esta situación, experimenta y nos ofrece muchas creaciones de aquello que teóricamente sería único aunque en múltiples copias. Evidentemente se trata de un hombre del Barroco que lleva el arte a sus últimas consecuencias, más que de un romántico en busca de la originalidad creadora.

BIBLIOGRAFÍA

- BEVERS, Holm, «*Rembrandt incisore*», *Rembrandt Il Maestro e la sua Bottega. Disegni e Incisioni*, Leonardo-Luca Editori, Roma, 1991.
- BOON, Karel G., *Rembrandt. The complete etchings*, The Wellfleet Press, Syracuse, N.Y., 1962.
- GARRIDO, Coca, «Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya», *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 84 (1997), pp. 473-494.

GARRIDO, Coca, «Rembrandt grabador» en *Rembrandt. El paisaje natural y humano. Grabados*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 1997, pp. 23-31.

Grabados y dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1934, pp. 62-63.

HELD, Julius Samuel, *Rembrandt Studies*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1991.

Rembrandt: Experimental etcher, Hacker Art Books, New York, 1969. [Reeditado en 1988].

ROSENBERG, J., *Rembrandt. Vida y obra*, Alianza Forma, Madrid, 1987.

SIMMEL, Georg, *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del Arte*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1996 [1ª ed. 1916].

WHITE, Christopher & KAREL G. BOON, *Rembrandt's etchings. An illustrated critical catalogue*, 2 vols., Van Gendt-Abner Schram, Amsterdam-New York, 1970.

WITTKOWER, RUDOLF y MARGOT, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1988.