



Ernst van de Wetering
Rembrandt. El trabajo del pintor

PUV (Publicacions de la Universitat de València)
Traducción de Juan Pérez Moreno
Valencia, 2007

(Edición original: Amsterdam University Press, 1997)

339 páginas, más el interior de la sobrecubierta, ilustraciones, 27 x 24 cm., pasta dura con sobrecubierta.

ISBN: 10: 84-370-6613-1
13: 978-84-370-6613-4

La peculiaridad artística de Rembrandt ha sido abordada en numerosas ocasiones, tanto desde la perspectiva de su técnica pictórica, como a través de las diferencias existentes entre sus obras originales, las de taller y las copias. Igualmente, la calidad plástica de sus pinturas ha suscitado múltiples investigaciones y debates en el ámbito de la historia del arte. Podemos así recordar, entre otros títulos, *Rembrandt / Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art*, publicado en 1995, donde Hubert von Sonnenburg aborda en el primer volumen los problemas de la pintura; o el clásico *Rembrandt. Art in the Making*, de la National Gallery de Londres, publicado en 1988 y traducido al castellano por Ediciones del Serbal en 1996, en el que David Bomford, Christopher Brown y Ashok Roy con otras colaboraciones, estudian los materiales, métodos y procedimientos del pintor centrándose en la obras que posee la pinacoteca. Por citar únicamente dos libros basados no sólo en aspectos estilísticos sino que plantean también cuestiones técnicas que interesan especialmente a conservadores y restauradores.

La presente publicación, *Rembrandt. El trabajo del pintor* de Ernst van de Wetering, es fruto de casi toda una vida de indagación en la técnica del pintor, a través del *Rembrandt Research Project* (RRP). El autor, además de su formación en Bellas Artes, ha ejercido una dilatada labor como profesor de Historia del Arte en la Universidad de Ámsterdam. Labor docente que ha acompañado con la publicación de numerosos artículos y libros sobre técnicas pictóricas y sobre teoría y ética de la conservación-restauración. En este caso recapitula y actualiza toda su anterior investigación sobre el pintor holandés con un enfoque en el que interviene tanto el punto de vista del historiador como el del conocedor del oficio de pintar. Todo ello situado, además, en el amplio contexto histórico de los materiales y procedimientos empleados por los pintores de la época. Muchos de los capítulos proceden de artículos publicados previamente que ahora ha reunido y reelaborado de nuevo para darle unidad al libro. El resultado es una obra que, desde su publicación original en 1997, se ha convertido ya en un título de lectura y consulta obligada. Una lectura que se hace, además, muy asequible dado que las investigaciones se exponen con un lenguaje claro en el que se evitan las referencias excesivamente técnicas. Por todo ello debemos congratularnos de su traducción al castellano.

Por otra parte, no se trata del tipo de libro que procura cerrar y agotar los temas. El mérito de Wetering reside en su gran aportación científica, pero también en saber despertar inquietudes e incógnitas, nuevos retos todavía pendientes de resolver, a los que los futuros estudiosos deberán intentar responder. O que tal vez nunca puedan ser solventados, como, por ejemplo, cuales fueron las intenciones de Rembrandt al pintar muchas de sus obras. Como una manifestación simbólica de este carácter abierto del libro, el autor, una vez acabado, introdujo una especie de apéndice o artículo sobre un nuevo autorretrato del pintor ¡en el interior de la sobrecubierta! cargado de nuevas ideas y sugerencias.

En total, el volumen consta de once capítulos, más agradecimientos y apéndices -datos biográficos y lista cronológica de las obras de Rembrandt reproducidas en el libro, notas, bibliografía, glosario, índice, concordancias y créditos fotográficos-, además de numerosas ilustraciones con imágenes a página completa y detalles. Especialmente significativos son los textos al pie de las fotografías que constituyen por sí mismos explicaciones paralelas al relato del libro.

La gran apuesta de Wetering ha consistido en intentar desvelar los secretos del pintor a través de los aspectos técnicos de su producción artística. Empieza por estudiar los soportes, las tablas y los lienzos, para pasar a las preparaciones que llama imprimaciones, a los fondos de color, las capas de pintura y el acabado o barnizado.

El capítulo segundo lo dedica a los materiales pictóricos y métodos de trabajo del joven Rembrandt, las tablas de roble báltico sobre todo –ya que no empezó a pintar sobre lienzo hasta 1631- con sus tamaños estándar y los rebajes de los bordes para ser incluidos en los marcos, las preparaciones e imprimaciones, los bocetos y la primera pintura monocroma que se realizaba y que denomina la fase del “color muerto”. En relación a esta última, explica la existencia en los talleres de cuadros en ese estado inacabado, que tenían preparados para mostrar a sus clientes antes de continuar con el color. Resultan especialmente singulares las observaciones expuestas sobre las formas con las que el artista se enfrentó al acto mismo de pintar el cuadro: así, da cuenta de cómo los pintores del XVII ejecutaban las obras sentados ante el caballete, trabajando por zonas en las que se puede apreciar su solapamiento, mediante paletas de color limitadas, y desde el fondo hacia el primer plano.

En el tercer capítulo Ernst van de Wetering se pregunta por los ejercicios de dibujo que deberían haberse realizado tanto por parte de los pintores como de sus discípulos. Pero ante el enigma de estos dibujos, considerados perdidos, sugiere que existieron unas tablillas de dibujo que se podían borrar, llamadas *Tafeletten* en holandés. Después de estas aportaciones sobre los bocetos o esbozos pasa a una cuestión que tratará también al final del libro, referente al proceso creativo, a la propia creación de la idea pictórica: “primero creaba el cuadro en su mente antes de meter el pincel en la pintura”, coincidiendo en esto con los textos de Van Mander de 1604. Ese era el punto de partida de la genialidad del artista para conseguir la unidad del cuadro.

En un proceso cronológico trata a continuación los soportes de lienzo y su estudio a través, sobre todo, de radiografías incluyendo unas tablas con la clasificación de los soportes revisados y sus características (densidad de los hilos, anchura de las telas...). En esta parte resulta novedosa la clasificación que hace de las ondas que se producen al tensar el lienzo en un telar de trabajo y durante la aplicación de la preparación. Todo acompañado de abundante documentación gráfica. De las comprobaciones realizadas se desprende que también para los lienzos se utilizaban unas medidas estándar. Respecto a las preparaciones se detallan las diferencias en cuanto a las tonalidades con respecto a las tablas. En los capítulos sexto y séptimo presenta un llamativo análisis del desarrollo de la paleta como herramienta del pintor. No menos llamativa es la conexión que establece entre el estilo y la técnica pictórica. También se detiene en el tratamiento de la pincelada, de las texturas, su evolución del estilo llamado fino al toscó, como medio de lograr el ilusionismo y los efectos de luz y sombra, con el fin de conseguir profundidad. Termina esta parte con el método de trabajo de Rembrandt en la *Ronda de noche* y sus últimos cuadros.

Dedica un capítulo a la composición de los aglutinantes y sugiere la utilización de emulsiones, pero pone de relieve la dificultad de interpretación de estos materiales comparando distintos resultados analíticos efectuados. Asimismo trata del impacto del tiempo sobre los cuadros y de las ideas de Rembrandt sobre el color y la tonalidad amarillenta de los barnices envejecidos, aspectos de gran relevancia para los especialistas en conservación y restauración.

Si algo habría que criticar a esta edición son, sin duda, los fallos de una traducción poco precisa que no son exclusivos de este libro en lo que atañe a términos técnicos. Por ejemplo, llamar al aglutinante “la sustancia adhesiva” resulta bastante extraño –denominación que también aparece en el nombre de un capítulo-. Además, la repetición constante del término “pegamento” en lugar de cola, “plomo blanco” por blanco de plomo, “revestimiento” por entelado, “tensor” por bastidor, “marco de madera” por telar, “pespunte” por ondas en el tejido, causa la impresión de que el empleo de una terminología rigurosa no se ha impuesto todavía en el campo de la edición. O bien, que los editores no consideran necesario que las traducciones deban ser revisadas por especialistas en la materia. De todos modos, estos errores no empañan la evidente calidad de la obra de Wetering.

Para finalizar, quizás no exista mejor juicio crítico que el de Ernst Gombrich: “¿A quién no le hubiera gustado mirar por encima del hombro de Rembrandt mientras pintaba? Entre los innumerables libros sobre Rembrandt, el de Ernst van de Wetering es el que más se aproxima a la hora de transmitir algo de esa experiencia, ya que el autor combina los requisitos de un destacado experto teórico y los de un pintor que ejerce como tal”.

Ana Calvo Manuel
Universidade Católica Portuguesa de Oporto