



Rembrandt, pintor de escenas veterotestamentarias: historias de Sansón
Rembrandt, pintor de cenas do Antigo Testamento: histórias de Sansão
Rembrandt, painter of the Old Testament scenes: Samson's stories

Alejandro ELIZALDE GARCÍA¹

Resumen: Las investigaciones científicas realizadas durante el siglo pasado pretendieron abordar la influencia que el calvinismo, religión surgida durante el siglo XVI como respuesta a la corrupta institución eclesiástica, ejerció en los diversos ámbitos – social, económico y artístico – de la República de las Siete Provincias del Norte. Sin embargo, el calvinismo no ayuda a entender en su totalidad las escenas religiosas producidas por Hamerszoon Rijn van Rembrandt. Este artífice, formado en un ambiente de libertad de culto, a medio camino entre la Iglesia reformada y la Iglesia cristiana, mantuvo durante toda su vida amistad con judíos, hombres de gran cultura y de gran peso en la sociedad. Estas relaciones, junto con sus propias experiencias vitales, modularon sus escenas sagradas. Especialmente interesante resulta el análisis de los lienzos pintados durante los años 30 y que se centran en la figura de Sansón, héroe del Antigo Testamento. Estas composiciones, hitos dentro de la carrera del pintor, están aún envueltas en un halo de misterio, sobre todo, respecto a su comisión. Además, estas nos permiten conocer el modo en el que Rembrandt componía sus obras, sirviéndose ya sea de fuentes textuales o visuales próximas a su espacio y tiempo o completamente lejanas a él.

Abstract: The scientific investigations carried out during the last century aimed to address the influence that Calvinism, religion emerged during the sixteenth century as a response to the corrupt ecclesiastical institution, exercised in the various areas – social, economic and artistic – of the Republic of the Seven Provinces of the North. However, Calvinism does not help to fully understand the religious scenes produced by Hamerszoon Rijn van Rembrandt. This architect, formed in an environment of freedom of worship, halfway between the Reformed Church and the Christian Church, maintained throughout his life friendship with Jews, men of great culture and great weight in society. These relationships, along with their own life experiences, modulated their sacred scenes. Especially interesting is the analysis of the canvases painted during

¹ Universidad Complutense de Madrid. *E-mail:* alajaeli@ucm.es. Agradezco muy sinceramente al Dr. José María Salvador González, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, sus consejos a la hora de elaborar este artículo y su corrección final.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11* (2019/2)
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

the 1930s and focusing on the figure of Samson, hero of the Old Testament. These compositions, milestones in the career of the painter, are still wrapped in a halo of mystery, especially with respect to his commission. In addition, these allow us to know the way in which Rembrandt composed his works, using either textual or visual sources close to his space and time or completely distant to him.

Palabras-clave: Rembrandt – Sansón – Dalila – República de las Siete Provincias Unidas del Norte – Antiguo Testamento – Judíos.

Keywords: Rembrandt – Samson – Delilah – Republic of the Seven United Provinces of the North – Old Testament – Jews.

ENVIADO: 20.05.2019
ACEPTADO: 31.10.2019

Introducción

El presente ensayo tiene como objetivo analizar las escenas veterotestamentarias en la obra de Rembrandt, en un primer momento de manera global y, posteriormente, de manera particular a través de los lienzos creados por este artista holandés durante los años 1630 y protagonizados por Sansón, héroe del Antiguo Testamento.

Así, se abordarán en la primera parte del documento aspectos que nos ayudan a entender el arte religioso de Rembrandt y, mucho más concretamente, las escenas veterotestamentarias. Para dicha aproximación, se tendrán en cuenta diversos factores como la situación religiosa en la República de las Siete Provincias Unidas del Norte durante el siglo XVII, la posible influencia del calvinismo en las artes y la relación de Rembrandt con la pintura religiosa desde un plano social, personal y mercantil. Todas estas generalidades se materializaron y se hacen mucho más comprensibles en tres grandes escenas protagonizadas por Sansón y pintadas en los años 30 del siglo XVII: *La Ceguera de Sansón* (imagen 3), *El Banquete de Sansón* (imagen 10) y *Manué y el ángel* (imagen 11), obras que nos permiten entender el cambio de relación entre Rembrandt y el Antiguo Testamento a partir de la llamada “década oscura”. Se abordarán también cuestiones de mecenazgo que nos ayudan a comprender el funcionamiento del taller de Rembrandt y el modo en el que componía sus obras.



I. La situación religiosa en la República de las Siete Provincias Unidas del Norte² durante el siglo XVII

Durante el siglo XVI atendemos en Europa Central a la aparición de una serie de “bifurcaciones” teológicas respecto a la doctrina oficial de la Iglesia Católica de Roma que buscaban una “reforma” de la corrupta y anquilosada institución católica.³ Una de estas desviaciones fue el calvinismo, sistema teológico promulgado por Juan Calvino y otros teólogos, que enfatizaba la autoridad de Dios sobre todos los aspectos naturales. El calvinismo tendrá una gran trascendencia en el norte de Europa y aun mucho mayor en las Provincias Unidas.⁴

A pesar de que a mediados del siglo XVII el calvinismo se convirtió en la religión oficial de las Provincias Unidas,⁵ esta no fue la religión del *vulgo* y más del 80% de la población siguió siendo católica.⁶ Las ideologías religiosas que se extendieron por el norte de Europa durante el siglo XVII fueron muy variadas – luteranos, menonitas, judíos, hebreo, etc. – y gozaron, todas ellas, de tolerancia y libertad de culto. El catolicismo estaba oficialmente prohibido, pero las autoridades permitieron el culto en espacios privados. En resumen, las Provincias Unidas del Norte no fueron tan calvinistas como se esforzaron en señalar los historiadores del siglo XIX.

² Las Provincias Unidas a partir de ahora. Esta unidad política nació en el año 1648 tras la firma del Tratado de Münster, el cual ponía fin a la guerra de los 80 años entre las Provincias Bajas del Norte y España. Las Provincias Unidas estaban formadas por 7 unidades territoriales de las cuales Holanda y su capital Ámsterdam eran el motor. En la actualidad este territorio se corresponde con los Países Bajos.

³ Sobre una aproximación general a la Reforma véase: EGIDO, Teófanos. *Las Reformas Protestantes*. Madrid: Síntesis, 1992.

⁴ COTTRET, Bernard. *Calvino. La fuerza y la fragilidad*. Madrid: Ediciones Complutense, 2002.

⁵ Aún no hay datos en concreto sobre qué tanto de la población de la República era calvinista. Para un estudio general de la cuestión religiosa en las Provincias Unidas del Norte véase: HUIZINGA, Johan. *Netherland's beschaving in de zeventiende eeuw*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V, 1941, p. 75-98.

⁶ POSADA, Teresa, “Coleccionismo y recepción crítica de la pintura holandesa en España desde el siglo XVIII hasta el XIX”. In: VERGARA, Alejandro (ed.). *Vélazaquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*. [cat.exp. Madrid: Museo del Prado, 2019]. Madrid, Museo del Prado, 2019, p. 75.

I.1. El calvinismo y las artes

Durante el siglo XX se analizó el modo en el que el calvinismo modeló a las Provincias Unidas tanto a nivel económico,⁷ comercial⁸ y cultural⁹ durante la Edad Moderna. Sin embargo, la cuestión de cuánto el arte y la producción pictórica de las Provincias Unidas deben al calvinismo no es una cuestión aún fácil de responder, pues, por ejemplo, algunos de los más grandes artífices del siglo nunca siguieron los preceptos calvinistas: Jan Steen, Jan Van Goyen y Vermeer fueron católicos¹⁰ y, Rembrandt fue probablemente seguidor de un menonitismo alterado.¹¹ Además, gran parte de los rasgos artísticos que hoy consideramos propios del arte de las Provincias Unidas, como el gusto por lo burgués, el interés por los efectos espaciales y luminosos, la inclinación por el paisaje... aparecen ya en la pintura flamenca del siglo XV, mucho antes del surgimiento del calvinismo.¹²

Quizás, el calvinismo no nos ayude a entender el arte de las Provincias Unidas en su aspecto más general, pero puede arrojar luz acerca del porqué la pintura religiosa no conoció, ni entre los pintores ni entre los coleccionistas, la fortuna que sí tuvieron otros géneros pictóricos, como el retrato, el *still-life* o la pintura clasicista y de arraigo italianizante.

Según Calvino, el arte de la pintura debía ocuparse solo de reproducir el mundo visible, siendo su finalidad la de decorar las viviendas privadas y los edificios públicos. El calvinismo negó a las bellas artes todo derecho a servir a la religión; las

⁷ WEBER, Max. “Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalism”. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. 20, 1904, p. 1-54; FANFANI, Amintore. *Catholicism, Protestantism, and Capitalism*. New York: Sheed & Ward, 1935.

⁸ BOXER, Charles Ralph. *The Dutch Sea-Born Empire: 1600-1800*. Londres: Hutchinson, 1965.

⁹ SLIVE, Seymour. “Notes on the relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting”. In: *Art Quarterly*, XIX, 1956.

¹⁰ ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour; TER KUILE, E.H. *Arte y arquitectura en Holanda 1600-1800*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1981, p. 20.

¹¹ ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987, p. 186. Aún no se ha llegado a un consenso sobre la religión que seguía Rembrandt, sin embargo, lo que es cierto es que Filippo Baldinucci en *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, texto publicado en Firenze en 1686, lo llama menonita. Este texto es, hasta la fecha de hoy, la referencia más antigua del artista holandés en la literatura artística italiana de la que se tiene constancia.

¹² ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour; TER KUILE, E.H., *Arte y arquitectura en Holanda 1600-1800*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1981, p. 20.

representaciones figurativas de Dios o de Cristo degradan a la Divinidad como consecuencia de su humanización.¹³

A pesar de este aparente reducido interés por las obras de temática religiosa, es importante recordar que el cristianismo católico seguía siendo la religión principal en Europa durante el siglo XVII, de tal manera “que ningún artista o mecenas holandés podía excluir los valores celestiales o espirituales aunque quisiera, y no hay ningún indicio de que esta fuera su intención”.¹⁴

Cualquier artífice que durante el siglo XVII en las Provincias Unidas quisiera servirse de un tema bíblico y, más aún veterotestamentario, tendría que enfrentarse a una gran cantidad de trabas. El Consejo de la Iglesia Calvinista se quejaba con asiduidad de las representaciones teatrales bíblicas, por considerarlas indecorosas y sacrílegas. En 1650 el reformista radical Gisbertus Voetius escribió que solo los pastores podían hacer comentarios acerca de la palabra de Dios, “era su misión ‘dar vida’ a los asuntos ‘sagrados’ en sus sermones”¹⁵. Probablemente debido a esta clase de presión, los dramaturgos holandeses evitaron los temas del Nuevo Testamento. Esto, en menor grado, también es aplicable a los artistas visuales”¹⁶.

I.2. Rembrandt y la religión

Hamermenszoon van Rijn Rembrandt (1606-1669), el más grande artífice holandés del siglo XVII, fue el único pintor especializado, entre otros muchos temas, en escenas religiosas. La mayoría de sus alumnos – Flinck, Bol... – tras su proclamación como maestros independientes y la apertura de sus talleres propios, a pesar de haber pintado escenas religiosas durante su aprendizaje con su maestro, se dedicaron a escenas de mayor popularidad y aceptación social.

Rembrandt fue alabado por los poetas de la época por sus habilidades como pintor de escenas religiosas, entre estos, Jeremías Decker, “admiró especialmente la habilidad de este para traducir un texto bíblico al medio pictórico y su perfección ‘para dar vida a

¹³ WENCELIUS, León. *Calvin et Rembrandt*. París: Les Belles Lettres, 1937, p. 169 y ss.

¹⁴ SCHWARTZ, Gary. *El libro de Rembrandt*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2016, p. 315.

¹⁵ DUTTS, Henk. “II november 1621: De Amsterdamse kerkeraad stuurt twee afgezanten naar de burgemeesters te klagen...”. In: ERENSTEIN, Rob(ed.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 1996, p. 181.

¹⁶ SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 318.

lo muerto”¹⁷. Pero el talento de Rembrandt como pintor de escenas religiosas no fue solo reconocido por sus poetas contemporáneos, sino que, por ejemplo, el estatúder Federico Enrique de Orange-Nassau (1584-1647) le encargó en 1630 un gran ciclo pictórico sobre la *Pasión*,¹⁸ gracias a la intercesión de Constantijn Huygens (1596-1687), consejero personal del estatúder.

Quizás el interés de Rembrandt por la pintura religiosa se deba al ambiente general de tolerancia y libertad de culto que se respiraba en la provincia de Holanda durante el siglo XVII, y en el que se formó y vivió. El padre de Rembrandt, Harmen Gerritszoon van Rijn, pertenecía a la Iglesia Reformada, en la que educó a Rembrandt; mientras que la madre, Neeltje Willemsdr Zuytbrouck, continuó siendo, tras su matrimonio, católica practicante.¹⁹ A los siete años, Rembrandt, fue enviado a la Escuela Latina en Leiden donde estudió latín y la biblia calvinista.

Más allá de este primer contacto con el catolicismo y la tolerancia de credo, sabemos que Rembrandt tuvo durante toda su vida amigos de distintos orígenes y religiones. Entre estos quizás el más destacado fue el judío-portugués Menasse ben Israël (1604-1657), maestro de Spinoza, primer impresor hebraico de Holanda y uno de los miembros más notables de la comunidad judía. A su vez, Menasse publicó diversos textos científicos y místicos muy conocidos por toda Europa. Uno de estos textos fue *El Conciliador* (1632), cuyas ideas pusieron en riesgo la libertad de culto que caracterizaba a las Provincias Unidas. El libro fue censurado – algo especialmente insólito para una de las naciones con mayor libertad cultural durante el siglo XVII – y algunos calvinistas especialmente radicales, como Gisbertus Voetius, propusieron la opción de exterminar a las diferentes comunidades judías.²⁰

Otro gran amigo judío-portugués de Rembrandt fue Ephraim Bonus (1599-1665), médico de gran fama en Ámsterdam, y, quién, además, financió la imprenta de Menasse ben Israël. Rembrandt también tuvo muy buena relación con Cornelis Claesz Ansló (1592-1646), predicador menonita, teólogo erudito y comerciante de paños, perteneciente a los llamados “Waterlanders”, uno de los grupos más liberal de la

¹⁷ WHITE, Christopher. *Rembrandt*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992, p. 189.

¹⁸ Sobre esta serie véase WHITE, Christopher, *Rembrandt*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992, p. 56-60. Estas cinco pinturas se conservan en la Alte Pinakothek de Munich.

¹⁹ GERSON, Horst. *Rembrandt*. New York: An Artabras Book, 1968, p. 18.

²⁰ SCHWARTZ, Gary: *Rembrandt: Zijn leven, Zijn schilderijen*. Maarssen: Gary Schwartz, 1984, p. 175-176.

sociedad holandesa. Este personaje tuvo un papel destacado en las agrias discusiones entre las diversas sectas baptistas.²¹

En el año 1639, Rembrandt y Saskia Van Uglenburgh (1612-1642), recién casados, compraron una casa en *St. Anthoniesbreestraat*, una de las calles más lujosas y famosas de Ámsterdam. El distrito se fue gradualmente ocupando por familias judías portuguesas de gran riqueza y cultura, entre las cuales se encontraban amigos judíos de Rembrandt, como Menasse ben Israel. A finales de siglo el nombre de la calle había pasado de *St. Anthoniesbreestraat* a *Joden [judíos] breestraat*.²²

Todas estas relaciones sociales nos demuestran la familiaridad de Rembrandt con algunas variantes de religiones monoteístas, especialmente, la religión judía y, por tanto, con el Antiguo Testamento. Otro elemento que nos demuestra el interés de Rembrandt por el judaísmo lo encontramos, como demostró Tümpell,²³ en el inventario de sus bienes realizado entre el 25 y el 26 de julio de 1656, redactado con el fin de tasar sus bienes para solventar sus deudas. En este documento encontramos la presencia, entre los escasos libros, de un ejemplar de la Biblia, el libro de Tito Flavio y un Flavio José en alemán. Este último libro fue escrito por un comandante militar judío del siglo I que tuvo un papel ambivalente en la revuelta de los judíos contra Roma. Acabó en Italia, donde escribió un libro de historia judía para lectores romanos.

II. Aproximación general a las escenas bíblicas en la obra de Rembrandt

Antes de entrar a estudiar el significado de algunas de las escenas veterotestamentarias en la obra de Rembrandt, sería conveniente saber qué espacio ocuparon estas en su producción global.²⁴

²¹ WHITE, Christopher. *Rembrandt*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992, p. 51-53.

²² WHITE, *op. cit.*, p. 85.

²³ TÜMPEL, Christian *et al.* *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*. [cat.exp: Zwolle, Waanders; Ámsterdam: Jood Historich Museum y Jersusalen: Israel Museum, 1991]. p. 194-206.

²⁴ Para el catálogo más completo sobre la obra de Rembrandt véase : BRUYN, Josua; HAAK, Bob; LEIVIE, Simon H.; VAN THIEL, Pieter J.J. y VAN DE WETERING, Ernst (eds.). *A Corpus of Rembrandt Painting*. 6 vols: I, 1625-1631 (1982); II, 1631-1634 (1986); III, 1635-1642 (1989); IV, *The Self Portraits* (2005); V, *Small-Scale History Painting* (2011); VI, *Rembrandt's Paintings Revisited – A Complete Survey* (2014). La Haya, Dordrecht, Boston, London, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, 1982-2014.

En la actualidad, conservamos unas ciento cincuenta pinturas, ochenta estampas y más de seiscientos dibujos de temática religiosa del artífice holandés, lo que significa un total de unas ochocientas obras. Si comparamos esta cantidad con los retratos, veremos que estos son con creces superados. En el campo del retrato se han podido rastrear cuatrocientas pinturas, unas setenta y cinco estampas y solo unos cuantos dibujos, en total unas quinientas piezas.

Sin embargo, es importante tener en cuenta el trabajo invertido en estas, su *raison d'être* y sus dimensiones. *Los Síndacos* (imagen 1) o *La Ronda de Noche* (imagen 2) y otros grandes retratos de grupo habrán necesitado más tiempo que muchos de los dibujos que podemos incluir en la categoría religiosa, mientras que obras como *Sansón cegado por los filisteos* (imagen 3) o *El regreso del hijo pródigo* (imagen 4) requirieron mucho más trabajo que alguno retratos de su periodo inicial. Asimismo, estampas de gran formato sobre temas bíblicos, como el *Grabado de los cien florines* (imagen 5) y las *Tres cruces* (imagen 6), contrastan con una serie de retratos de temática “civil” grabados sin excesivo cuidado en el periodo inicial.²⁵

Imagen 1



Rembrandt, *Los Síndacos*. 1662. Óleo sobre lienzo. 191,5 x 279 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

²⁵ Esta información y la que sigue es de ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987, p. 176-178.

Imagen 2



Rembrandt, *La Ronda de Noche*. 1642. Óleo sobre tabla. 363 x 437 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

La aproximación y elección de Rembrandt hacia los temas bíblicos no respondía a la originalidad de los mismos o la posibilidad visual que estos ofrecían, sino a su capacidad de transmitir mensajes trascendentales. En definitiva, Rembrandt utilizaba temas que le permitieran centrarse en la reacción del ser humano individual, y que permitieran comunicar un profundo contenido religioso.

Hasta donde sabemos, Rembrandt evitó escenas como “La Creación”, “El diluvio”, “La caída del maná”, “La adoración de la serpiente de bronce” o “La matanza de los inocentes”, que tantas veces fueron utilizadas durante el Alto Renacimiento y el Manierismo. Mostró muy escaso interés por temas apocalípticos y meramente teológicos, como la “Santísima Trinidad”.

El joven Rembrandt no fue un artista bíblico en absoluto. “Ese estilo inquieto, esos gestos exagerados y ese abordaje retórico no coinciden con el espíritu de la historia de

la Biblia”, escribió Visser’t Hooft este acerca de las primeras escenas bíblicas del pintor holandés.²⁶ “Hasta los “años oscuros”, posteriores a la muerte de Saskia”, continúa, “no encontró la gran simplicidad y la profunda y atenta paz de espíritu que coinciden con la historia de la Biblia”. Solo entonces, reeducándose a sí mismo mediante una nueva manera de entender la Biblia, Rembrandt comprendió que “la belleza debe servir a aquello que es más elevado, a saber, la verdad”.²⁷

Imagen 3



Rembrandt, *Samsón cegado por los filisteos*. 1636. Óleo sobre tabla. 236 x 302 cm. Städelsches Kunstinstitut und Stälische, Frankfurt.

La elección que Rembrandt hacía de los temas bíblicos, al igual que su interpretación, experimentó ciertos cambios a lo largo de su carrera. Durante la década de 1630 se dejaría aún sentir el marcado orientalismo de Pieter Lastman, el gusto barroco por lo heroico y ampuloso llevó a Rembrandt a preferir temas como la historia de Sansón.

²⁶ VISSER ‘T HOOFT, Willen Adolph. *Rembrandt weg tot het Evangelie*. Amsterdam: W.ten Have, 1956.

²⁷ SCHWARTZ, Gary. *El libro de Rembrandt*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2016, p. 316.

Durante los años cuarenta y a principios de los cincuenta se dedicó a pintar temas más sosegados, de un carácter casi lírico. Las figuras del joven Tobías, José y Daniel, y sobre todo el Jesús joven aparecen ahora frecuentemente. Todas ellas reflejan la profunda sensibilidad religiosa del artista, pero también su delectación por su hijo Titus, que le sirvió de modelo para hacer estas figuras.²⁸

Imagen 4



Rembrandt, *El regreso del hijo prodigo*. 1662. Óleo sobre lienzo. 262 x 205 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Por último, durante los postreros años de la vida de Rembrandt, mientras la situación material empeoraba y su vida privada se veía sacudida por nuevas adversidades, los temas bíblicos muestran otro cambio de interés y acento. Ahora es la Pasión de Cristo, que vemos representada con una fuerza sin precedentes, el tema principal dentro de su pintura religiosa. La tristeza de la tragedia se proyecta, asimismo, sobre las grandes figuras de la Biblia que el anciano Rembrandt seleccionó para representar

²⁸ ROSENBERG, Jakob: *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987, p. 177.

rem

José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11* (2019/2)
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

al hombre en el momento en que experimenta un trance o conflicto interior. *El regreso del hijo pródigo* (imagen 4) es la última y quizás la más profunda manifestación de la actitud religiosa de Rembrandt, y simboliza el perdón que Dios Padre otorga al hombre cansado y arrepentido. Así pues, tanto en lo que se refiere a la elección como a la interpretación que Rembrandt hace de los temas bíblicos, estos son fiel reflejo de la propia experiencia y evolución espiritual a lo largo de su vida.²⁹

Imagen 5



Rembrandt, *Grabado de los cien florines*. 1647. Aguafuerte. 28,2 x 39.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

²⁹ *Ibid.*, p.178.

Imagen 6



Rembrandt, *Cristo crucificado entre los dos ladrones (Las tres cruces)*. 1635. Águafuerte. 38,7 x 45 cm. Teylers Museum, Haalem.

III. Escenas y personajes veterotestamentarios en la obra de Rembrandt: las escenas de Sansón

Dentro de las escenas bíblicas pintadas por Rembrandt, los grandes personajes del Antiguo Testamento como Abraham, José, Sansón, el rey David, la reina Esther y Tobías tuvieron un papel protagonista. Las escenas y pasajes ligados a estos personajes traían a colación diferentes virtudes y defectos humanos, de los cuales Rembrandt podía servirse para transmitir los mensajes trascendentales que tanto le interesaban; en comparación con los apóstoles y los personajes de Nuevo Testamento, estos daban oportunidades excepcionales para ilustrar la ambigüedad de las elecciones morales, las dificultades de la vida real... Estos temas y personajes también fueron utilizados recurrentemente por poetas y dramaturgos, como Abraham

de Koning y Joost van de Vondel. No cabe duda de que los pintores y poetas conocían las obras de los demás y se inspiraban entre ellos.³⁰

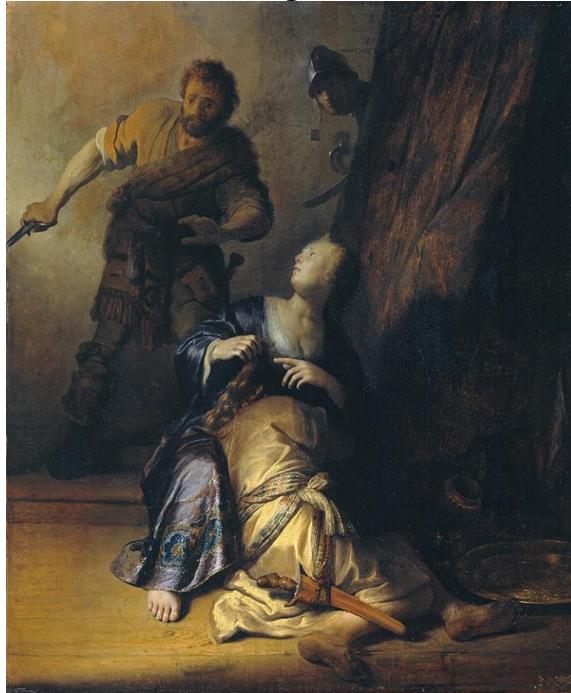
Durante el primer cuarto del siglo XVII se popularizaron en Holanda y, en general, en todas las Provincias Unidas, textos religiosos que tenían como protagonistas personajes del Antiguo Testamento como Balaam, David y Sansón. Entre estos destacan, por ejemplo, los textos escritos por el *predikant* de Zelanda, Willen Tellinck (1579-1629). Este presentaba los héroes del Antiguo Testamento como ejemplos positivos y también negativos bajo el lema “*de woorden wecken/maer d'exempelen trecken*” (“las palabras incitan, pero los modelos invitan”). Este poeta publicó en el año 1625 un texto que giraba en torno a la figura de Sansón, que hizo que el interés de Rembrandt hacia este personaje aumentara notablemente.³¹

La primera obra conocida de Rembrandt que tenía como tema la vida de Sansón fue *La Traición por parte de Dalila* (imagen 7), escena en la que podemos aún apreciar ciertos remanentes del arte de Pieter Lastman (1583-1633), maestro de Rembrandt entre 1622 y 1623. El interés de Rembrandt por las escenas de Sansón aumentó durante los años 30, década en la que creó tres grandes obras en torno a la figura de dicho personaje veterotestamentario: *Sansón amenazando a su suegro* (imagen 8), *La Ceguera de Sansón* (imagen 3) y *El Banquete de la Boda de Sansón* (imagen 9). Desde los años 30 hasta el año 1660, Rembrandt dibujó 15 escenas de las vicisitudes de este personaje. Al mismo tiempo, el pintor creó algunas escenas secundarias de este héroe bíblico, como, por ejemplo, *Manué y el ángel* (imagen 10).

³⁰ SCHWARTZ, 2016, p. 356.

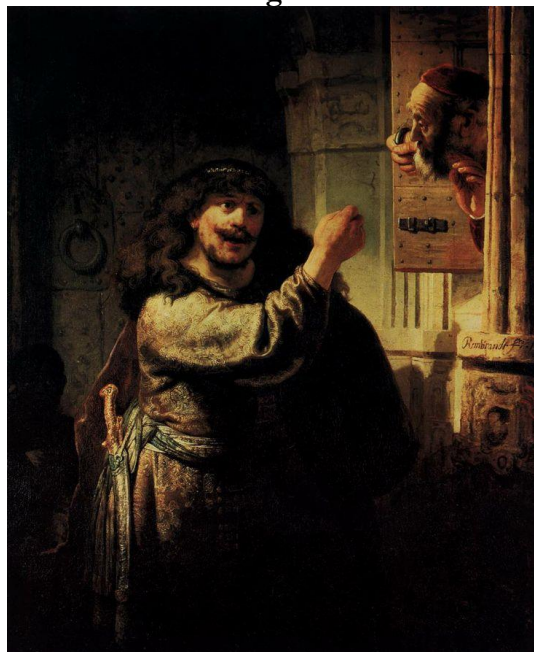
³¹ EXALTO, John. *Gereformeerde heiligen: de religieuze exempeltraditie in vroegmodern Nederland*. Nijmegen: Vantilt, 2005, p. 39.

Imagen 7



Rembrandt, *Traición por parte de Dalila*. 1628. Óleo sobre tabla. 59,5 x 49,5 cm. Staatliche Museum, Berlín-Dahlem.

Imagen 8



Rembrandt, *Sansón amenazando a su suegro*. 1635. Óleo sobre lienzo. 156 x 129 cm. Staatliche Musee, Gemäldegalerie, Berlín.

El texto que Tellinck dedicó a Sansón llevaba por título: “*Simson de held Gods, ofte Stichelijke verklaringhe van de wonderbare historie van Simson der richter Israels*” (“Sansón el héroe de Dios, o explicación milagrosa de la maravillosa historia de Sansón, juez de Israel”). En el lado positivo, el *predikant* de Zelanda escribió que Sansón “pudo morir felizmente para servir al pueblo de Dios”. Esta afirmación puede ser considerada como una visión admonitoria de la muerte de Cristo por el pueblo de Dios. La práctica de relacionar escenas y personajes del mundo del Antiguo Testamento con el Nuevo Testamento fue muy típica entre los protestantes del siglo XVII. En el lado negativo, por el contrario, Tellinck subraya una serie de pecados y crímenes relacionados con el orgullo, la lujuria, la ira y la violencia. El *predikant* de Zelanda escribió respecto a las debilidades de Sansón por las mujeres judías: “el ojo es una ventana que permite que entre la vanidad en el corazón”.³² Estas interpretaciones literarias sobre la figura de Sansón fueron representadas de manera visual por Rembrandt en una de sus obras maestras: *La Ceguera de Sansón* (imagen 3).

Imagen 9



Rembrandt, *El Banquete nupcial de Sansón*. 1638. Óleo sobre lienzo. 126,5 x 175, 5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

³² SCHWARTZ, 2016, p. 356-357.

Imagen 10



Rembrandt, *Manué y el ángel*. 1641. Óleo sobre lienzo. 242 x 283 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Durante el siglo XVII hubo un especial interés entre los pintores y literatos por las escenas bíblicas de aspecto heroico, dramático y violento como consecuencia del desarrollo de la Guerra de los Treinta Años.³³ Aun cuando su contacto con esta tendencia fue breve, Rembrandt muestra un *Sansón Cegado* que podía superar a sus contemporáneos, incluso a Pieter Paul Rubens (1577-1640), en la interpretación del horror llevado a un grado extremo. En Múnich se conserva un *Apresamiento de Sansón* (imagen 11) del pintor flamenco anteriormente citado, en el que se representa en momento en el que este personaje bíblico es detenido mientras yacía en el lecho con Dalila (*Jueces* 16, 19-20):

Y ella lo hizo dormir sobre sus rodillas, y mandó llamar a un hombre que le rasuró las siete trenzas de su cabellera. Luego ella comenzó a afligirlo y su fuerza lo dejó. Ella

³³ Esta tendencia es conocida como el “*Kult des Grässlichen*” (“culto a los horrible). Véase NEUMMAN, Carl. *Rembrandt*. Múnich: Bruckmann, 1922, vol. I, p. 99 y ss.

entonces dijo: ¡Sansón, los filisteos se te echan encima! Y él despertó de su sueño, y dijo: Saldré como las otras veces y escaparé. Pero no sabía que el SEÑOR se había apartado de él.

En el centro de la composición Rubens representa a Sansón sin su cabellera, erguido y, a pesar del prendimiento, lleno de heroicidad y fuerza. A la derecha vemos a Dalila, recostada sobre la almohada, contemplando con satisfacción la captura de Sansón. Rembrandt va mucho más allá que Rubens en su intento de describir el brutal clímax de la escena y prefiere representar el siguiente versículo (*Jc, 16; 21*): “*Los filisteos lo prendieron y le sacaron los ojos [...]*”. El Sansón de Rembrandt ha caído al suelo reducido por el brazo de un filisteo mientras otro le hunde la espada en el ojo. La sangre del gigante mana a borbotones y su cuerpo entero se estremece sumido en una intensa agonía. El dramatismo de la escena se ve reforzado por la mirada fría y pérfida de Dalila, que huye con la cabellera de Sansón en su mano.

Imagen 11



Rubens, *Apresamiento de Sansón*. 1631. Óleo sobre lienzo. 118 x 133 cm. Alte Pinakothek, Munich.

Los contrastes entre las luces y las sombras se convierten, una vez más, en la obra de Rembrandt, en el recurso plástico óptimo para aumentar la intensidad y el dramatismo de la escena. A la izquierda vemos a un guerrero a punto de intervenir con la alabarda, cuya oscura figura compuesta a través de colores pardos y tenues contrasta con el espacio abierto azul pálido que hay detrás de él. Por el contrario, en el lado derecho, la armadura metálica de los filisteos reluce con unos cuantos vivos destellos de luz que siguen el esquema diagonal formado por el cuerpo de Sansón hasta la figura de Dalila.

Las escenas veterotestamentarias de Rembrandt y, en general, sus escenas narrativas no dependían solamente de textos bíblicos o fuentes literarias contemporáneas. El pintor también se servía de modelos más antiguos, al margen de que correspondieran o no a la misma escena que representaban. Además, estos modelos se veían reforzados por el conocimiento de Rembrandt de las costumbres populares, los atributos de su colección, las representaciones o maquetas presentes en su taller o en su propia imaginación.³⁴

Campbell³⁵ sugiere que la postura de Sansón deriva de la figura del *Laocoonte* (imagen 12), que desde la Antigüedad estaba considerada como prototipo del dolor. “Como en otros casos, Rembrandt acentúa el carácter bíblico de la escena por medio del uso de objetos y vestimentas antiguas y detalles exóticos, como, por ejemplo, la piel de leopardo que lleva el soldado de rojo o el *keris* javanés que el soldado hunde en el ojo de Sansón”.³⁶

Estas fuentes de modelos e ideas no pasaron desapercibidas entre los contemporáneos de Rembrandt. El día 18 de octubre de 1641, el pintor Philips Angel (1617/18-1664) dijo sobre *El Banquete* durante una fiesta en el gremio de pintores de Leiden.:

Una vez vi una representación de Rembrandt de la Boda de Sansón, que está en Jueces, capítulo 14, versículo 10. En ella se ve cómo esa aguda inteligencia, al detenerse a pensar en la manera en que los invitados realmente se sientan (o en este caso se reclinan) a la mesa – ya que los antiguos usan pequeños lechos para tumbarse y no se sientan a la mesa como hacemos nosotros ahora, sino que se apoyan en el codo como todavía hacen los turcos en esa parte del mundo –, la muestra de una manera muy agradable [...] Estos

³⁴ SCHWARTZ, 2016, p. 111.

³⁵ CAMPBELL, Colin. *Studies in the Formal Sources of Rembrandt's Figure Compositions*. Londres (tesis doctoral), 1971, p. 57-58,

³⁶ VERGARA, Alejandro; POSADA, Teresa; WESTERMANN, Mariét. *Rembrandt: pintor de historias*. [cat.exp. Madrid: Museo del Prado, 2018]. Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 158.

frutos de la representación natural, fiel al tema, se dan mediante la lectura atenta de la historia y mediante su análisis con reflexiones profundas y amplias.³⁷

Este discurso pretendía ensalzar la capacidad de Rembrandt como narrador de historias, uno de los requisitos entonces considerados inherentes a todo buen pintor. A su vez, Philips Angel afirmaba la superior capacidad de los pintores frente a los escultores y poetas, y animaba a los primeros a conseguir el favor de los mecenas, engatusándoles a través de este tipo de escenas.

Imagen 12



Agostino Barocci, Polidoro y Atenodoro de Rodas, *Laocoonte*. 27 a.C. Mármol. 240 x 245 cm. Museo Pío-Clementino, Ciudad de Vaticano.

Como se ha dicho anteriormente, Rembrandt no se limitó a componer sus obras a través de la literatura contemporánea y clásica; también se sirvió de modelos pictóricos de muy diversa índole. Para el *Banquete* (imagen 9) Rembrandt pudo tener en la cabeza la obra de Jacob Gerritsz van Hasselt (1598-1674) *Banquete de boda de*

³⁷ SCHWARTZ, 2016, p. 111.

Grietje Hermans van Hasselt y Jochum Berntsen van Haecken (imagen 13).³⁸ Este pintor de Utrecht fue, durante la década de los años 1620, pintor del Sha de Persia donde, obviamente, entró en contacto con la cultura oriental, que supo absorber y, posteriormente, exportar a las Provincias Unidas. Determinadas figuras y ciertos elementos del *Banquete* parecen ser tomados de un dibujo atribuido a Pieter Lastman *Daniel en el banquete de Baltasar* (imagen 14), fechado hacia 1618-1620.³⁹

Imagen 13



Jacob Gerritsz van Hasselt, *Banquete de boda de Grietje Hermans van Hasselt y Jochum Berntsen van Haecken*. 1636. Óleo sobre lienzo. 102,1 x 135,5 cm. Central Museum, Utrecht.

³⁸ SLATKES, Leonard. *Rembrandt and Persia*. New York: Abaris Books, 1983, p. 28-29. A su vez, este autor afirma que tanto el *Banquete* como la *Ceguera* están inspiradas en escenas mogolas de finales del siglo XVI.

³⁹ VAN DE WETERING, Ernst *et al.* *Rembrandt. Genie auf Suche* [cat.exp. Berlín: Gemäldegalerie, Staaliche Museen zu Berlin; Amsterdam: Rembrandt Huis]. Colonia: Dumont, 2006, p. 286.

Imagen 14



Pieter Lastman, *Daniel en el banquete de Baltasar*. 1618-1620. Lápiz y tiza negra sobre pergamino. 27 x 31,3 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburger.

Varios autores, como Wilhelm Valentine,⁴⁰ Werner Weisbach,⁴¹ Kenneth Clark⁴² y, especialmente, Joseph Gantner,⁴³ han sugerido que Rembrandt tenía en mente *La última cena* (imagen 15) de Leonardo da Vinci cuando creó esta obra. El pintor holandés conocía bien la obra, pues había hecho varios dibujos copiándola hacia 1633-1635 (imagen 16), ahora bien, de manera indirecta. La decisión de sustituir a Cristo por la novia, en posición central, era algo típico en las escenas de banquetes nupciales en la pintura holandesa. A su vez, Rembrandt no coloca la mesa paralela al

⁴⁰ VALENTINE, Wilhelm Reinhold. *Rembrandt und seine Umgebung*. Estrasburgo: Heitz & Mündel, 1905, p. 77.

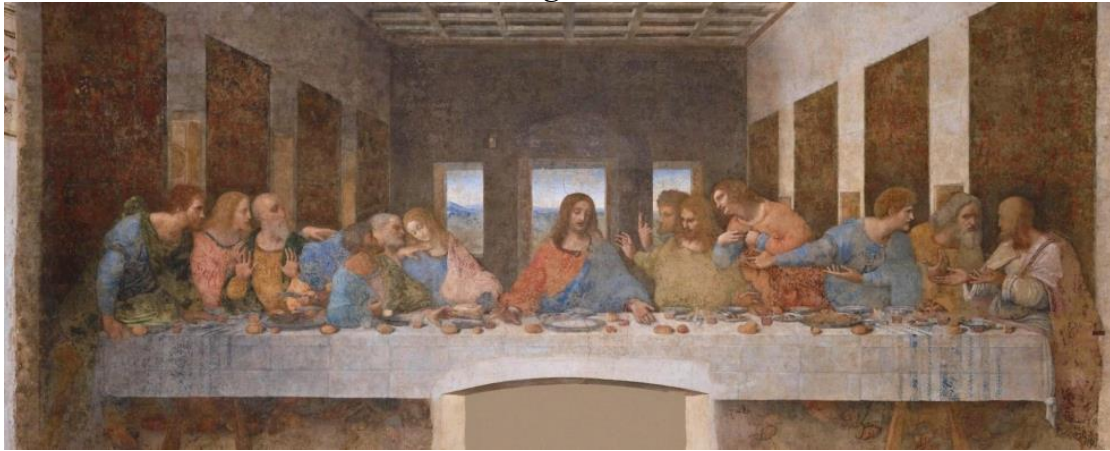
⁴¹ WEISBACH, Werner. *Rembrandt*. Berlin-Leipzig: Walter de Gruyter, 1926, p. 199-200.

⁴² CLARK, Kenneth. *Rembrandt and the Italian Renaissance*. Londres, New York: New York University Press, 1966, p. 57.

⁴³ GANTNER, Joseph. *Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen*. Berna-Munich: Francke Verlag, 1964, p. 111-116.

plano de la pintura, sino ligeramente en diagonal, para dotar al espacio de cierta profundidad y, sobre todo, de dinamismo. Por otra parte, los personajes se agrupan formando escenas independientes entre sí, si bien quedan perfectamente articuladas por la luz, el color y la factura.⁴⁴

Imagen 15



Leonardo da Vinci, *Cenacolo*. 1495-1498. Tempera grasa sobre fresco. 460 x 880 cm. Santa Maria delle Grazie, Milano.

Imagen 16



Rembrandt, *Última cena*. 1634-1635. Tiza roja sobre papel. 36,2 x 47,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

⁴⁴ VERGARA, Alejandro; POSADA, Teresa; WESTERMANN, Mariét. *Rembrandt: pintor de historias*. [cat.exp. Madrid: Museo del Prado, 2018]. Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 169.

La obra representa el momento en el que Sansón, durante su banquete de boda con la hija de un filisteo de Timné, propone un acertijo a sus invitados, cuya repuesta era conocida solamente por él y su esposa. Esta, presionada por sus compatriotas, accedió a darles la solución, por lo que Sansón la repudió y se vengó. Esta escena puede leerse en *Jueces 14, 10-14*:

Vino, pues, su padre adonde estaba la mujer, y Sansón hizo allí banquete; porque así solían hacer los jóvenes. Y aconteció que, cuando ellos le vieron, tomaron treinta compañeros para que estuviesen con él. Y Sansón les dijo: Yo os propondré ahora un enigma, y si en los siete días del banquete me lo declaráis y descifráis, yo os daré treinta vestidos de lino y treinta vestidos de fiesta. Mas si no me lo podéis declarar, entonces vosotros me daréis a mí los treinta vestidos de lino y los vestidos de fiesta. Y ellos respondieron: Propón tu enigma, y lo oiremos. Entonces les dijo: Del devorador salió comida, Y del fuerte salió dulzura. Y ellos no pudieron declararle el enigma en tres días.

A día de hoy, aún se desconocen muchos datos acerca de la creación de las escenas y de sus propietarios posteriores. Las teorías más vigentes en la actualidad fueron publicadas por Gary Schwartz⁴⁵ y han sido muy recientemente ampliadas por el *Rembrandt Research Project*.⁴⁶

A pesar del tamaño monumental de ambas escenas (*La Ceguera* y *El Banquete*) y su carácter tan dramático, parece que estas no dejaron ninguna huella en la pintura holandesa posterior e, incluso, *El Banquete* casi carecía de tradición iconográfica previa.⁴⁷

⁴⁵ SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt: Zijn leven, Zijn schilderijen*. Maarssen: Gary Schwartz, 1984, p. 176-179.

⁴⁶ *CORPUS* III, 1986, n. A116, pp.183-195. *CORPUS*, III, 1986, n. A123, p. 248-257.

⁴⁷ Probable que como prototipo final Rembrandt tuviera en mente una obra grabada por Philip Galle (1537-1612) sobre la boda de Sansón (imagen 17) basada una serie de Maerten van Heemskerck (1498-1574) dedicada a la historia de tal personaje veterotestamentario. *CORPUS*, III, 1986, n. A123, p. 255.

Imagen 17



La Boda de Sansón. Philip Galle según un diseño Maerten van Heemskerck

La Ceguera aparece registrada por primera vez en el testamento del príncipe-obispo de Würzburg, Friedrich Karl von Schönborn (1676).⁴⁸ *El Banquete* se cita por primera vez en el inventario de Cathalijntje Bastiaens (1607-1654), viuda de Cornelis Cornelisz Cras, amigo de Rembrandt, en su casa en Ámsterdam.⁴⁹ Posteriormente, esta última obra aparece registrada en el inventario del 1722 del príncipe elector de Sajonia en Dresde⁵⁰ y, a continuación, en 1771 el cuadro aparece inventariado en Leipzig.⁵¹

⁴⁸ Los Schönborn atesoraban unas cuantas más obras de Rembrandt: *Pablo en prisión* (1627. Stuttgart, Staatsgalerie), *La Madre de Rembrandt como un profeta* (1630. Ámsterdam, Rijkmuseum), *Susana y los viejos* (1647. Berlín-Dahlem, Gemäldegalerie), y una copia de *Tobías que cuida a su padre ciego* (1636. Stuttgart, Staatsgalerie). Además en sus colecciones se encontraba un retrato de Rembrandt realizado por Flic (1636. Ámsterdam, Rembrandthuis). SCHWARTZ, 1984, p. 178.

⁴⁹ Aparece en dicho inventario como “een bruyloft van Rembrant” (una boda de Rembrandt). *CORPUS III*, n. A123, p. 257.

⁵⁰ En dicho listado se recogía con el número A1144. En ese mismo documento se lee que fue adquirido a través de la mediación de Jos.Perodi. *CORPUS III*, n. A123, p. 257.

Los cuadros no abandonaron posteriormente Alemania y fueron heredados por los distintos príncipes sucesores. A día de hoy *La Ceguera* se conserva en el Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt, habiendo sido comprada en 1905 por dicho museo al Conde Eugen Erwin von Schönborn-Buchheim, heredero de Friedrich Karl von Schönborn; *El Banquete* se encuentra en la Gemäldegalerie de Dresde, galería creada a través de las colecciones de distintos príncipes alemanes. Esta última obra, con el paso de los siglos, cayó en el olvido y solo fue recuperada a mediados del siglo XIX por el poeta Julius Mosen (1803-1867), quién fue capaz de interpretar esta iconografía tan particular.

La historia de la comisión es aún más difícil de reconstruir, y en la actualidad se barajan diversas hipótesis: la comisión por parte de los Brandenburgs, por alguna comunidad Menonita, por Menasse ben Israel y, por último, se propone la posibilidad de que las obras fueran un regalo que Rembrandt realizó a Constantijn Huygens.

El 12 de enero de 1639, Rembrandt envió una carta⁵² a Constantijn Huygens, de la cual puede deducirse que el pintor le regaló, por lo menos, *La Ceguera*,⁵³ en agradecimiento por haber intercedido para que el príncipe le encargara una serie de la Pasión.⁵⁴

⁵¹ La obra aparece descrita en *Verzeichniss der Gemälde in der Churfürstl. Gallerie in Dresde* de la siguiente manera: *Rembrandt van Ryn. Das fest des Abasverus. Esther sitzt mit einer Kroner in einer reichen weissen Kleidung in der Mitten. Auf Leinwand 6 Fuss 3 Zoll breit, 4 Fuss 5 Zoll hoch (=127.4 x 178.4 cm)*, (Rembrandt van Ryn. La fiesta de Asuero. Esther está sentada en el medio con una corona de ropa blanca y rica. Sobre lienzo de 6 pies y 3 pulgadas de ancho, 4 pies y 5 pulgadas de alto (= 127.4 x 178.4 cm). *CORPUS III*, n. A123, p. 257.

⁵² En dicha carta se puede leer: *Ende om dat mijn heer in deesen saeken voor die 2^{de} maels bemoijt wert sal oock tot een eerkentenissen een stuck bij gedaen weesende 10 voeten lanck ende 8 voeten hooch dat sal mijn heer vereer[t] werden in sijnen Huijsen...* (Y como mi señor ha intervenido en estos asuntos por segunda vez, una pieza de 10 pies de alto y 8 pies de ancho será añadida como regalo de gratitud, que será presentada a mi Señor en su casa). *CORPUS III*, n. A116, p. 193.

⁵³ Las medidas que Rembrandt mencionó en la carta pueden hacer pensar también en la *Dánae* (destruida durante la Segunda Guerra Mundial), cuya tela fue extraída del mismo rollo de lienzo que *La Ceguera*. Sin embargo sabemos que la *Dánae* permaneció en la posesión de Rembrandt hasta 1643 cuando hizo algunos cambios en la obra y en 1656 cuando se describe entre las posesiones del pintor. La mayoría de los estudios sobre Rembrandt afirman que la obra entregada por Rembrandt como regalo a Huygens fue *La Ceguera*. Sin embargo, Schwartz (1984, p. 192) considera que fue *la Dánae* (destruida durante la Segunda Guerra Mundial); cuadro para el cual propone otra iconografía. *CORPUS III*, n. A119, p. 192.

⁵⁴ Véase nota 18.

Todo lo que sabemos con seguridad es que el 24 de enero de 1639 Rembrandt respondió a una carta perdida de Huygens, en la que este rechazaba el cuadro.⁵⁵ En cualquier caso lo que se puede deducir con seguridad de estas cartas es el hecho de que Rembrandt tuviera en su taller un cuadro de estas dimensiones –fuera este u otro el aludido en ella–, lo que indica que no pintaba cuadros de historia solo por encargo, sino también por iniciativa propia y para el mercado.⁵⁶

Como anteriormente se ha explicado, Menasse ben Israël fue una de las personalidades más destacadas del momento dentro de la comunidad judía. Era, a su vez, uno de los pocos hombres durante los años 30 del siglo XVII que conocía a la perfección los pasajes del Antiguo Testamento, especialmente en sus versiones arameas, fuente de las historias de Sansón. Todo esto hace pensar que Menasse pudo ayudar a Rembrandt en la creación de estas obras, las cuales representan magistralmente unos sucesos que, quizás, el autor solo conocía gracias a los textos de Tellinck anteriormente mencionados. Además, Rembrandt y Menasse eran vecinos, por lo que es probable que sus encuentros fueran bastante frecuentes.⁵⁷

Otra de las hipótesis propuestas pone en el centro de la comisión a los Brandenburs, príncipes de Berlín. Estos príncipes alemanes eran grandes coleccionistas de la obra de Rembrandt, y recibieron por parte de los Orange algunas obras de este pintor como regalo, y compraron otras tantas directamente a Rembrandt, como *Sansón amenazando a su suegro* (imagen 8), nunca registrado en ninguna colección de las Provincias Unidas.⁵⁸

El coleccionista más importante de los Brandenburs fue Friedrich Wilhelm (1620-1688), quién entre 1634 y 1638 estudió en la Universidad de Leiden. En esos mismos años, las tropas españolas arrebataron a los Brandenburs la ciudad de Kleef, su posesión territorial más preciada.

⁵⁵ *Bevinden daer ne goeden gunst ende geneegentheijt soo dat ick van harten geneegen uwer obblijsier blijven ue rekumpensijve dienst ende vriendschap te doen. Soo ist door geneegentheijt tot sulx tegens mijns heeren begeeren dees bijgaenden douck toesenden hoopende dat u mijner in deesen niet versmaeden sult want het is die eersten gedachtenis die ick aen mijn heer laet.* (Encuentro que, por ejemplo, en la carta de Huygens, el buen favor y afecto de su señoría, por lo que estoy cordialmente obligado a pagar con servicio y amistad. Así es por mi inclinación y un deseo de mi señor que estoy enviando este lienzo que lo acompaña, con la esperanza de que no lo rechace, porque es la primera señal que presento a mi señor.) *CORPUS III*, n. A116, p. 193.

⁵⁶ VERGARA, Alejandro; POSADA, Teresa; WESTERMANN, Mariét, *Rembrandt: pintor de historias*. [cat.exp. Madrid: Museo del Prado, 2018]. Madrid, Museo del Prado, 2008, p.158.

⁵⁷ SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt: Zijn leven, Zijn schilderijen*. Maarssen, Gary Schwartz, 1984, p. 175.

⁵⁸ SCHWARTZ, 1984, p. 176.

De todos estos factores podemos inferir la posibilidad de que el cuadro fuera un encargo realizado por los Brandenburgs a Rembrandt a través de Wilhelm como alegoría de la pérdida de Kleef.⁵⁹ La lucha de Sansón contra los filisteos era una de las metáforas más recurrentes para hacer referencia a la guerra de independencia que los holandeses libraban contra España.⁶⁰

Estas escenas nos demuestran cómo Rembrandt estuvo durante los años 1630 especialmente interesado en los motivos bíblicos donde reinaba el dramatismo y la violencia. Con el paso de los años, el pintor tendrá un mayor interés por las escenas mucho más profundas y cargadas de simbolismo.

Este desplazamiento del interés desde la exteriorización de las emociones a la expresión interna de las mismas, tuvo una de sus primeras manifestaciones en otra escena relativa a la vida de Sansón: *Manué y el ángel* (imagen 10), también llamada *El Sacrificio de Manoah*. La obra ilustra el momento en el que Manué y su mujer, los futuros padres de Sansón, ofrecen un acto de gracias al forastero que ha predicho el nacimiento de su hijo varón. A medida que el sacrificio se consume, el forastero abandona la escena elevándose como si fuera un ángel, mientras los ancianos se arrodillan con la mirada baja y las manos en actitud orante. Aquí, por primera vez en la pintura de Rembrandt la reacción interna se impone sobre la manifestación exterior del milagro.⁶¹

Esta escena fue también abordada por otros artistas holandeses de manera casi contemporánea, como Salomon de Brij (imagen 18) o Govert Flinck (imagen 19). Rembrandt, en cambio, no se centra en los aspectos físicos y visibles del milagro, como el ángel revoloteando, sino que hay un mayor interés por la espiritualidad.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁰ Este tipo de metáforas visuales serán muy típicas dentro de la producción artística de Rembrandt. Por ejemplo, la Judith del Museo del Prado se interpreta como una alegoría de la sublevación del pueblo holandés, identificado con la comunidad judía, contra los españoles. Véase POSADA, Teresa. *Pintura holandesa en el Museo del Prado. Catalogo razonado*. Madrid: Museo del Prado, 2009, p. 129.

⁶¹ ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987, p. 197.

Imagen 18



Salomon de Brij, *Sacrificio de Manoah*. 1640. Óleo sobre lienzo. 74,3 x 123,8 cm. Angeles Etherton Art Centre, Queen's University, Kingston.

La sencillez y la monumentalidad de esta obra, casi como si de un relieve clásico se tratara, nos demuestran el inicio de una etapa artística en la obra de Rembrandt. Ahora bien, a pesar de estas estrategias clasicistas, Rembrandt no pudo renunciar a construir las figuras y la atmósfera a través de los contrastes de luces y sombras. Predominan los colores cálidos: la mujer de Manué lleva un vestido amarillo limón con un manto de un vivo rojo anaranjado, mientras que el atuendo de Manué es de un intenso rojo purpúreo.⁶²

⁶² ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987, p. 198.

Imagen 19



Govert Flinck, *Sacrificio de Manoah*. 1661. Óleo sobre lienzo. 81.8 x 128 cm. Colección Privada.

Rembrandt hizo varias alteraciones en el cuadro. En el lado izquierdo se aprecia un tratamiento más suelto y más avanzado, posterior, seguramente, a la realización de la parte izquierda. La omisión de las alas del ángel parece estar también de acuerdo con la tendencia posterior de Rembrandt hacia la simplificación.⁶³

En definitiva, atendemos aquí a una espiritualidad contenida que anuncia un cambio en el arte de Rembrandt, que puede relacionarse con una nueva forma de concebir a Cristo en un sentido más evangélico.

Conclusión

En resumen, podemos afirmar que la prodigiosa actividad de Rembrandt en el campo del arte religioso se debió, sobre todo, a un interés propio, que no respondía a encargos en concreto. Las escenas religiosas pintadas por Rembrandt habían sido, en general, ideadas como regalos y obras para el mercado.

⁶³ SAXL, Fritz. *Rembrandt's Sacrifice of Monoah*. Londres: Warburg Institute, 1939.

La aproximación de Rembrandt a las escenas religiosas y, aún mucho más a las escenas veterotestamentarias, fue variando a lo largo de toda su vida. En los primeros años de la carrera del pintor, estas escenas supusieron un “entrenamiento” a la sombra de Lastman. Con la llegada de los años 1630 y el triunfo del arte de Rembrandt, las escenas religiosas adquirieron personalidad propia y fueron vías de expresión, a través de la violencia y el dramatismo, de los grandes sucesos contemporáneos que estaban aconteciendo en las Provincias Unidas. En definitiva, podemos afirmar que las escenas religiosas de los años 1630 adquirieron un carácter casi epidérmico: eran metáforas de las guerras de las Provincias del Norte contra el Imperio Español y, por otro lado, eran *exempla virtutis*, es decir, imágenes que pretendían transmitir ejemplos morales.

A partir de los años 1640, con la llegada de los grandes sucesos trágicos en la vida de Rembrandt, como la muerte de Saskia, la “relación” entre el pintor y este tipo de escenas fue muy diversa: a partir de ese momento comenzó a priorizarse mucho más la profundidad y la solemnidad religiosa.

Una vez más, gracias a las escenas religiosas, vemos el genio inconmensurable de Rembrandt, quien fue capaz de absorber y plasmar en sus obras todo tipo de referencias culturales tanto visuales – ya fueran obras creadas de manera contemporánea en un territorio próximo o alejadas en el tiempo y en el espacio – como literarias – textos clásicos o contemporáneos.

Bibliografía

- ALPERS, Svetlana, *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1992.
- BALDINUCCI, Filippo. *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*. Florencia: Piero Matini, 1686.
- BRIHUEGA, Jaime. *Rembrandt*. Biblioteca grandes maestros. Madrid: Arlanza, 2005.
- BOECK, Wilhelm. *Rembrandt*. Barcelona: Labor, 1970.
- BOXER, Charles Ralph. *The Dutch Sea-Born Empire: 1600-1800*. Londres: Hutchinson, 1965.
- CAMPELL, Colin. *Studies in the Formal Sources of Rembrandt's Figure Compositions*. Londres (tesis doctoral), 1971.
- CLARK, Kenneth. *Rembrandt and the Italian Renaissance*. Londres, New York: New York University Press, 1966.
- CLARK, Kenneth. *Introducción a Rembrandt*. Madrid: Nerea Ediciones, 1978.
- COTTRET, Bernard. *Calvino. La fuerza y la fragilidad*. Madrid: Ediciones Complutense, 2002.

- CORPUS. BRUYN, Josua; HAAK, Bob; LEIVIE, Simon H.; van THIEL, Pieter J.J. y van de WETERING, Ernst (eds.). *A Corpus of Rembrandt Painting*, 6 vols: I, 1625-1631 (1982); II, 1631-1634 (1986); III, 1635-1642 (1989); IV, *The Self Portraits* (2005); V, *Small-Scale History Painting* (2011); VI, *Rembrandt's Paintings Revisited-A Complete Survey* (2014). La Haya, Dordrecht, Boston, London: Stichting Foundation Rembrandt Research Project, 1982-2014.
- DUITS, Henk. "II november 1621: De Amsterdamse kerkeraad stuurt twee afgezanten naar de burgemeesters te klagen...". In: ERENSTEIN, Rob (ed.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, p. 86-112.
- EGIDO, Teófanos. *Las Reformas Protestantes*. Madrid: Síntesis, 1992.
- EXALTO, John. *Gereformeerde heiligen: de religieuze exempeltraditie in vroegmodern Nederland*. Nijmegen: Vantilt, 2005.
- FANFANI, Amintore. *Catholicism, Protestantism, and Capitalism*. New York: Sheed & Ward, 1935.
- GARTNER, Joseph. *Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen*. Berne-Munich: Francke Verlag, 1964.
- GERSON, Horst. *Rembrandt*. New York: An Artabras Book, 1968.
- HUIZINGA, John. *Netherland's beschaving in de zeventiende eeuw*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., 1941.
- MULLER, Joseph-Emile. *Rembrandt*. Barcelona: Daimon, 1969.
- NEUMMAN, Carl. *Rembrandt*. Munich: Bruckmann, 1922, II vol.
- POSADA, Teresa. *Pintura holandesa en el Museo del Prado. Catalogo razonado*. Madrid: Museo del Prado, 2009.
- POSADA, Teresa. "Coleccionismo y recepción crítica de la pintura holandesa en España desde el siglo XVIII hasta el XIX". In: VERGARA, Alejandro (ed.). *Vélezquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*. [cat.exp. Madrid: Museo Del Prado, 2019]. Madrid: Museo del Prado, 2019, p. 68-85.
- ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour; TER KUILE, E.H. *Arte y arquitectura en Holanda 1600-1800*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1981.
- ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987.
- SCHWARTZ, Gary. *Rembrandt: Zijn leven, Zijn schilderijen*. Maarssen: Gary Schwartz, 1984.
- _____. *El libro de Rembrandt*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2016.
- SAXL, Fritz. *Rembrandt's Sacrifice of Monoab*. Londres: Warburg Institute, 1939.
- SLATKES, Leonard. *Rembrandt and Persia*. New York: Abaris Books, 1983.
- SLIVE, Seymour. "Notes on the relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting". In: *Art Quartely*, XIX, 1956.
- TÜMPEL, Christian et al. *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*. [cat.exp: Zwolle: Waanders; Ámsterdam: Jood Historich Museum y Jersusalen: Israel Museum, 1991].
- VALENTINE, Wilhelm Reinhold. *Rembrandt und seine Umgebung*. Estrasburgo: Heitz & Mündel, 1905.
- VAN DE WETERING, Ernst et al. *Rembrandt. Genie auf Suche* [cat.exp. Berlín: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Ámsterdam: Rembrandt Huis]. Colonia: Dumont, 2006.
- VERGARA, Alejandro; POSADA, Teresa; WESTERMANN, Mariét. *Rembrandt: pintor de historias*. [cat.exp. Madrid: Museo del Prado, 2018]. Madrid: Museo del Prado, 2008.
- VISSER 'T HOOFT, Willen Adolph. *Rembrandt weg tot het Evangelie*. Amsterdam: W.ten Have, 1956.

rem

José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*

Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

- WEBER, Max. “Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalism“. *In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. 20, 1904, p. 1-54.
- WEISBACH, Werner. *Rembrandt*. Berlin-Leipzig: Walter de Gruyter, 1926.
- WENCELIUS, León. *Calvin et Rembrandt*. Paris: Les Belles Lettres, 1937.
- WHITE, Christopher. *Rembrandt*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- WILLIAMS, Julia Lloyd *et al.* *Rembrandt's Women* [cat.exp. Edimburgo: National Gallery of Scotland, 2001; Londres: Royal Academy of Arts, 2001]. Londres y Edimburgo: Prestel, 2001.