

DOSSIER: ICONOGRAFÍA Y COMPARATISMO

La comparación de imágenes en la discusión de atribución

El caso del “Retrato de joven con cadena de oro” de Rembrandt van Rijn del Museu de Arte de São Paulo

Felipe Sevilhano-Martinez



EDICIÓN 8-9
JULIO-DICIEMBRE DE 2018 / ENERO-JUNIO DE 2019
E-ISSN: 2389-9794



La comparación de imágenes en la discusión de atribución: el caso del “Retrato de joven con cadena de oro” de Rembrandt van Rijn del Museu de Arte de São Paulo*

Felipe Sevilhano-Martinez**

***Recibido:** 9 de diciembre de 2018 / **Aprobado:** 4 de abril de 2019 / **Modificado:** 27 de agosto de 2019.

**Magíster en Historia por la Universidade Estadual de Campinas (Campinas, Brasil). Estudiante del doctorado em Historia de la misma institución  <https://orcid.org/0000-0002-8330-1807>

 felipemartinez@gmail.com

Cómo citar: Sevilhano-Martinez, Felipe. “La comparación de imágenes en la discusión de atribución: el caso del ‘Retrato de joven con cadena de oro’ de Rembrandt van Rijn del Museu de Arte de São Paulo”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 8-9 (julio 2018, enero 2019): 91-127.



Resumen: El Museo de Arte de São Paulo (MASP) posee en su colección una obra de Rembrandt van Rijn, que tuvo su atribución negada en un catálogo publicado en 1989. En este artículo, se pretende mostrar la historia de esa atribución, que pasa por cuestiones económicas, por la autoridad de especialistas y por la percepción que cada época tiene de la obra de determinado artista. La investigación se basa principalmente en los trabajos de Svetlana Alpers (1988), que propone un enfoque de la actividad de Rembrandt dentro de los hitos de la producción para el mercado en su época, y en los catálogos más recientes del *Rembrandt Research Project*, especialmente el cuarto y el sexto volumen, editados por Ernst van de Wetering (RRP 2005 y 2014). Este trabajo está dividido en tres secciones, en la primera se abordan los aspectos generales de la producción de Rembrandt durante los primeros años de la década de 1630, mayoritariamente orientada al mercado. La siguiente sección hace un breve panorama sobre los catálogos *raisonnés* y sobre los desacuerdos entre especialistas y muestra cuáles fueron los criterios y las circunstancias que llevaron al rechazo de la atribución de la obra del MASP. Finalmente, la tercera sección trae ejemplos de obras que fueron rechazadas y posteriormente reasignadas, para proponer una hipótesis especulativa, por medio de la comparación de imágenes, sobre la atribución del retrato del museo paulista.

Palabras clave: Rembrandt; atribución; Museu de Arte de São Paulo.

The Comparison of Images in the Attribution Discussion: The Case of the “Portrait of a Young Man with a Golden Chain” by Rembrandt van Rijn of the The São Paulo Museum of Art

The painting “Portrait of a Young Woman with Gold Chain”, present in the permanente collection of the Museum of Art of São Paulo (MASP), initially attributed to Rembrandt, had its attribution denied its the third volume of the “Corpus of Rembrandt Paintings” edited by the Rembrandt Research Project (RRP), in 1989. No further studies were carried out to update the issue in the past 30 years. In view of the most recent bibliography and through the comparison of images this article aims to uptade the history



of this artwork. This paper is divided in three sections; the first deals with the general aspects of Rembrandt's output during the first years of the 1630s, mostly oriented towards the market. The following section gives a brief overview on the catalogs raisonnés and disagreements between specialists and shows the criteria on which the rejection of the attribution was based. Finally, the third section brings examples of works that were rejected and later reassigned, to propose a speculative hypothesis about the attribution of the portrait of the museum in São Paulo.

Keywords: Rembrandt; Attribution; The São Paulo Museum of Art; Dutch Art.

Figura 1. *Retrato de joven con cadena de oro o "Autorretrato con cadena de oro"*



Fuente: Rembrandt van Rijn y taller. 1632. Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, Brasil).



Rembrandt y su taller

La imagen de Rembrandt como un artista aislado, románticamente absorbido en su creación, puede hacer pasar por lejanas las preocupaciones comerciales de un joven pintor que intentaba construir su carrera y pagar sus deudas. Sin embargo, para tratar el problema de la autoría del “Retrato de joven con cadena de oro” (figura 1) presente en el acervo del Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) y que tuvo su atribución negada en el tercer volumen de la publicación del *Rembrandt Research Project* (RRP, 1989) es necesario ver a Rembrandt como un artista insertado dentro de un sistema de producción de obras de arte orientadas al mercado. Así, la discusión de la autoría de las obras pintadas entre 1630 y 1635, período en el cual el retrato del MASP fue hecho¹, pasa necesariamente por prácticas de taller destinadas a la venta de obras de arte.

El taller² de Rembrandt tuvo seguramente más de cincuenta alumnos y asistentes en los años finales de la década de 1630 y, con eso, un alcance que inspiró a artistas más allá de sus paredes. A través de su taller, Rembrandt creó, fomentó y difundió al público holandés un estilo propio, especie de marca de gran éxito comercial³. Tal visión no se opone al artista autor: al contrario, por más paradójico que pueda parecer, Rembrandt al mismo tiempo que reivindicaba una autoridad particular de su estilo, también lo difundía, como lo atestigua la gran cantidad de obras con su propia marca disponible en el período. Rembrandt tenía cierta manera de pintar que garantizaba a las obras cierto grado de “originalidad”, sin que el maestro necesitase tocar el lienzo con sus pinceles.

1. El catálogo del MASP data la obra en 1635. Sin embargo, no hay ninguna información precisa que permita tal constatación. No obstante, como se explica a lo largo de este artículo, la obra fue pintada, probablemente, en los primeros años de la década de 1630, con el detalle de un grabado que indica que el cuadro fue pintado en 1632.

2. Sobre el taller de Rembrandt, ver: Ernst van de Wetering, *Rembrandt the painter at work* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2009).

3. Svelatna Alpers, *O Projeto de Rembrandt, o ateliê e o mercado* (São Paulo: Companhia das Letras, 2010), 194. La edición citada se refiere a la traducción brasileña de 2010 de un libro originalmente publicado en 1988.



Rembrandt pintaba preferentemente para el mercado, aunque esto no impedía que produjera obras mediante encomiendas, a ejemplo de su célebre “Ronda Nocturna”, presente en el *Rijksmuseum* en Ámsterdam. Hay una importante distinción en el mecanismo de oferta y demanda cuando se trata de estas dos maneras de producir obras de arte. Las obras para el mercado se producen sin tener necesariamente una garantía de demanda, se hacen pensando en un comprador anónimo, sin rostro conocido, aunque el productor pueda imaginar su gusto e influenciarlo. Las obras por encomenda se producen después que el artista sabe quién será el comprador y, tal vez, recibe un anticipo. Los dos⁴ modos de producir y vender obras de arte siempre estuvieron presentes a lo largo de la historia del arte en diferentes proporciones. Rembrandt parece haber transitado muy bien por esos dos terrenos. Sin embargo, la posibilidad de una mayor libertad de creación, y un temperamento poco afable con los clientes, hizo que el joven Rembrandt buscara orientar su carrera directamente hacia el mercado, a diferencia, por ejemplo, de otro maestro de la misma época, Jan Lievens, que buscaba acercarse a personajes poderosos para obtener pedidos⁵. Rembrandt parecía tener una predilección por el camino menos seguro del libre mercado y del desarrollo de un estilo más libre de las exigencias de sus clientes. Naturalmente, esto sólo fue posible debido a condiciones históricas favorables.

En los Países Bajos de la época de Rembrandt había un sistema de libre mercado lo suficientemente amplio como para servir como alternativa al sistema de pedidos tradicional. Se trataba de la República de las Siete provincias unidas de los Países Bajos⁶, que duró de 1581 a 1795: un ambiente de prosperidad comercial y de un sistema económico de complejidad financiera, en el que existía una clientela burguesa interesada en géneros pictóricos como naturalezas muertas, paisajes y retratos. Ámsterdam era la principal ciudad de la república, y fue allí que el joven artista, viniendo de Leiden, dio sus primeros pasos como retratista y jefe de taller.

4. Esto no significa que el resultado necesariamente agradara al cliente, como muchas veces sucedió con Rembrandt, acarreado problemas jurídicos y deudas al maestro.

5. Alpers, *O Proyecto de Rembrandt*, 264.

6. A propósito del período en cuestión, se recomienda la lectura de Simon Schama (*The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age*) y de Price (*The Dutch Republic in the seventeenth century*).



Antes de establecerse en una nueva ciudad, un artista debería trabajar por al menos dos años en el taller de un maestro local⁷ motivo que explica por qué tantos artistas de calidad pasaron por el taller de Rembrandt en sus primeros años; y la razón por la cual el joven maestro, viniendo de Leiden en 1631, pasó dos años como jefe del departamento de retratos del pintor Hendrik van Uylenburgh, conocido como “artista empresario” y poseedor del mayor estudio de retratos de Ámsterdam. La estructura montada por Uylenburgh fue la puerta de entrada de Rembrandt al mercado de la gran ciudad, y un camino seguro hasta que entrara en la Cofradía local de San Lucas y se estableciera en su propio taller como maestro independiente en 1634.

Rembrandt ya tenía una producción respetable y un estilo sólido desde sus tiempos en Leiden, pero sus obras pasaron por un considerable cambio en Ámsterdam, tanto en términos de calidad como de cantidad⁸. El gran volumen de retratos pintados por el maestro cuando trabajó con el “artista empresario” —grabados o pinturas— estuvo directamente relacionado con sus ambiciones comerciales. El género de retratos no era exactamente la cima de la carrera de un artista, pero ciertamente era un camino seguro para sostener y construir una reputación. Naturalmente, la mayoría de los retratos se pintan a través de comisiones, ya que es necesario que el modelo posa para el pintor a lo largo del proceso. Por otro lado, algunos retratos podían venderse directamente al mercado. Estas obras generalmente contaban con adornos como cadenas de oro, armaduras u otros objetos disponibles en el taller del artista para fantasear los modelos. Eran tipos fantasiosos o imágenes de personajes exóticos y distantes de su tiempo, conocidos como *tronies*. Los autorretratos también podían ser vendidos directamente al mercado y eran más codiciados por coleccionistas cuanto más célebre fuera el artista⁹.

7. Rembrandt Research Project (RRP), *A Corpus of Rembrandt-Paintings*, 6 vols. (Ámsterdam: Springer Books, 2014), 6: 180.

8. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 184.

9. En cuanto a la existencia de un mercado para autorretratos, ver RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 217.



Entre 1630 y 1635, Rembrandt pintó alrededor de sessenta y cinco retratos solo o con la ayuda de sus asistentes¹⁰, período en que trabajaba para consolidarse profesionalmente en Ámsterdam. Hay una relación clara entre su situación financiera y su producción de retratos. Por ejemplo, de 1635 a 1638, cuando el pintor ya tenía su reputación establecida y gozaba de una situación cómoda, son raros los retratos pintados; ya entre 1638 y 1642, cuando Rembrandt necesitaba pagar la gran casa que había comprado para servir como su taller y vivienda-edificio, que hoy alberga el museo que lleva su nombre, la producción de retratos había aumentado considerablemente. De modo análogo, cuando las condiciones financieras del artista se estabilizaron nuevamente de 1643 a 1652, la producción de retratos también parece haber disminuido proporcionalmente. Por último, retorna de nuevo a este estilo cuando Rembrandt se acerca a la quiebra en 1652, mostrando la centralidad de los retratos para las condiciones financieras del pintor¹¹.

Naturalmente, un taller con tantos artistas y con una línea de producción orientada al mercado es una gran fuente de discordia para aquellos interesados en encontrar una originalidad o esencia en la obra de Rembrandt. Fue este el caso de muchos de los catalogadores, conocedores y especialistas que desde el siglo XIX disputaron la última palabra en la autoría de las obras del maestro. La historia de las atribuciones de las obras de Rembrandt constituye no sólo un registro de miradas y variaciones estilísticas, sino también una historia de disputas de poder entre especialistas. En 2004 la investigadora Catherine Scallen presentó un amplio análisis de las prácticas de los conocedores de la obra del artista entre 1870 y 1930¹². En ese período, la obra catalogada de Rembrandt llegó a 300 obras, según lo establecido por John Smith entre 1829-1842 y ascendió a 700 según lo

10. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2014), 6: 181.

11. La relación es desarrollada por Ernst van Wetering al tratar la cuestión de la producción de retratos de Rembrandt en los primeros años de la década de 1630, ver RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2014), 6: 190.

12. Catherine Scallen, *Rembrandt, Reputation, and the practice of Connoisseurship* (Ámsterdam: Ámsterdam University Press, 2004).



señalado a principios del siglo XX por Wilhelm Valentiner¹³. A partir de ese punto, el esfuerzo de los catalogadores se dio en el sentido de moderar las obras disponibles, aunque manteniendo el número total en un alto nivel. Por ejemplo, el seminal catálogo lanzado por Horst Gerson estimaba la producción de Rembrandt en cerca de 630 pinturas¹⁴.

Fue en ese ambiente que Bob Haak inició el proyecto de la constitución de un grupo de expertos, con la misión de revisar toda la obra de Rembrandt basada en criterios tecnológicos, para minimizar las imprecisiones de la mirada. El Rembrandt Research Project (RRP) fue constituido en 1968 por siete miembros: Josua Bruyn, unido a la universidad de Ámsterdam, Jan van Gelder y Jan Emmens, de la Rijksuniversiteit de Utrecht, Simon Levie, director del Gemeentemuseum en La Haya, Bob Haak, director del Museo de Historia de Ámsterdam y Pieter van Thiel, entonces director del departamento de pinturas del Rijksmuseum. Al año siguiente, se unió al grupo, Ernst van de Wetering, principal responsable de las revisiones que se produjeron a partir de los años 2000¹⁵ y único miembro vivo en la actualidad. El contexto en el que se formó la comisión sentía los efectos del descubrimiento de las falsificaciones de la obra de Johannes Vermeer, hechas por el hoy célebre falsificador, Han van Meegeren, que definitivamente colocó a la autoridad de los conocedores en entredicho¹⁶.

El objetivo inicial de los investigadores era publicar cinco catálogos que constituirían un corpus extensivo de obras del artista, lanzados a partir de los años ochenta. Sin embargo, a diferencia de lo inicialmente previsto, el trabajo de los investigadores fue publicado en seis catálogos¹⁷, siendo el sexto volumen

13. Whilem Valentiniér, *Catalogue of paintings by Dutch masters of seventeenth century* (Londres: MacMillan, 1907-1927).

14. Horst Gerson, *Rembrandt paintings* (Ámsterdam: Meulenhoff, 1968).

15. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2014), 6: 22.

16. Por ejemplo, la falsificación "Cena en Emaús" hecha por van Meegeren fue capaz de engañar los ojos de conocedores del calibre de Gerson y Abraham Bredius, hasta entonces las principales autoridades en la obra de Rembrandt.

17. Los catálogos se publicaron en 1982, 1986, 1989, 2005, 2010 y 2014.



una iniciativa individual de van de Wetering. Naturalmente, un trabajo de estas proporciones motivó controversias desde su fundación, ya que no siempre las decisiones del grupo llegaron a un acuerdo pacífico entre museos y especialistas. Los tres primeros volúmenes del *Corpus of Rembrandt Paintings* (en adelante *Corpus*), lanzados en 1982, 1986 y 1989, disminuyeron significativamente el número de obras atribuidas a Rembrandt. Ni siquiera obras maestras como el “Festín de Baltazar” y “El Hombre con Yelmo de Oro” escaparon al cribado de la comisión¹⁸. En 1993, Josua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie y Pieter van Thiel dejaron la comisión, que desde entonces pasó a ser encabezada por van de Wetering. Se anticipa que los investigadores que vieron la obra del MASP personalmente y que, por lo tanto, fueron directamente responsables de su diagnóstico de desatribución, Pieter van Thiel y Bob Haak eran parte del grupo de disidentes. A partir del cuarto volumen, lanzado en 2005, la publicación adoptó un tono revisionista y los criterios pasaron a obedecer una lógica más templada, tendencia seguida en los volúmenes posteriores. En la práctica, la segunda mitad de los volúmenes del *Corpus* parece tener la función de no sólo continuar la investigación iniciada, sino también de hacer una revisión de los primeros catálogos.

En ese contexto, merece destacarse el sexto volumen del *Corpus* publicado en octubre de 2014. El propio nombre de la publicación “Rembrandt’s Paintings Revisited”, editado por van de Wetering, evidencia el contenido de la publicación, que pretende cerrar el ciclo de publicaciones reevaluando algunas de las posiciones de la antigua comisión, tanto en lo que se refiere a las atribuciones, como en lo que se refiere a temas y fechas. La intención del autor es clara desde el prefacio: “I am now bringing the project to its close with a volume, which contains all the paintings of which, I am convinced, Rembrandt was the author or co-author”. El autor también presenta sus objetivos: primero, abordar pinturas que no fueron tratadas en los catálogos anteriores; segundo, reevaluar obras que tuvieron su atribución negada por el RRP en los volúmenes I, II y III; y tercero, tratar pinturas nuevas o redescubiertas¹⁹.

18. Las dos obras se encuentran en la Gemäldegalerie, en Berlín, Alemania.

19. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2014), 6: 9.



Para nuestro propósito, el segundo objetivo es de especial relevancia, ya que la obra del MASP tuvo su atribución cuestionada en el volumen 3, publicado en 1989. La obra no se cita en la publicación de 2014, pero el espíritu de revisión contribuye a que los criterios de los investigadores para la obra del MASP sean discutidos. El autor todavía proporciona más detalles de su intención en dicho punto:

A second reason for presenting a revised image of Rembrandt's complete painted oeuvre in the present Volume is that among the paintings strongly doubted or disattributed from Rembrandt in Volumes I-III of *A Corpus of Rembrandt Paintings* there are 44 works which, as a result of the insights I have arrived at in the meantime, and thanks to new information that has become available, need to be re-introduced into Rembrandt's oeuvre.²⁰

Las opiniones sobre la atribución de Rembrandt estaban lejos de ser unánimes incluso en el RRP y su historia es un ejemplo de las dificultades y controversias en la pretensión de crear criterios definitivos para evaluar la obra de un artista, antes que generar propiamente un modelo de catalogación y atribución. Si, por un lado, la comisión tuvo éxito en levantar y reunir información sobre las pinturas, por otro, fracasó en su tarea de crear un criterio definitivo sobre la obra de Rembrandt. En la práctica, entre decisiones polémicas y revisiones, el proyecto de la comisión RRP tuvo el efecto opuesto de aquel inicialmente pretendido: probaron que las obras de Rembrandt se referían menos a un individuo, que a un estilo ubicuo.

La desatribución de la obra del MASP

La desatribución de la obra del MASP comenzó a ser elaborada en marzo de 1972, cuando dos miembros de la comisión, Bob Haak y J.J. van Thiel, fueron a São Paulo para estudiar la pintura. En cuanto a la documentación

20. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2014), 6: 10



disponible en el museo²¹, en 1981 la comisión solicitó al MASP que hiciera una radiografía de la obra, posteriormente enviada para su análisis en Ámsterdam, a los cuidados de S.H. Levie, entonces director del *Rijksmuseum*. No obstante, la publicación de 1989 no fue la primera cuestionar el estado del cuadro del MASP. Desde el siglo XIX, la obra ya inspiraba cuestionamientos: en 1857, Gustav Friedrich Waagen²², consideró la pintura “muy contenida” para haber sido pintada por el maestro holandés. El catálogo²³ de Horst Gerson observa que la asignación de la pintura a Rembrandt no es completamente convincente y cuestiona si el cuadro es un autorretrato: “Sometimes called a self-portrait neither that nor its attribution to Rembrandt is very convincing. It reminds one somewhat to Flinck”. La citación del autor hace mención a la hipótesis que el cuadro pudo haber sido hecho por Govaert Flinck, pintor contemporáneo a Rembrandt que frecuentó su taller durante los años de 1630. Gary Schwartz²⁴ no menciona la obra en su libro publicado en 1984 y Christian Tumpel²⁵ refuerza la idea que el autor del cuadro habría sido Flinck.

La pintura del MASP inspiró una serie de otras obras que proporcionan información sobre su circulación y modificaciones. En su diagnóstico, la comisión del RRP afirma que son conocidos, por lo menos, tres grabados hechos en el siglo XVIII, teniendo la pintura como base: una hecha por Pieter van Bleek, en 1747 (figura 2); otra de un artista llamado Murray y una tercera hecha por Johann Georg Hertel²⁶. Todas traen la inscripción “Rembrandt pinxit” (pintada por Rembrandt). También hay mención a un cuadro pintado por William Hogarth, claramente inspirado en la pintura del MASP, del que se conoce sólo un grabado hecho por James Macardell

21. La solicitud puede encontrarse en una carta enviada por el Sr. H. Levie. a Pietro Maria Bardi en marzo de 1981, disponible en la documentación del museo.

22. Gustav-Friedrich Waagen, *Galleries and Cabinets of art in Great Britain* (Londres: J. Murray, 1857).

23. Gerson, *Rembrandt paintings*.

24. Gary Schwartz, *Rembrandt. Zijn Leven, Zijn Schilderijen: een nieuwe Biografie* (Maarssen: Gary Schwartz, 1984).

25. Christian Tumpel, *Rembrandt* (Ámsterdam: Becht, 1986).

26. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (1989), 3: 9.



en 1752. La misma figura aparece en un dibujo²⁷ atribuido a Ferdinand Bol (1616-1680). La existencia de un dibujo hecho por Bol es de especial relevancia para un vínculo seguro entre la obra y el taller del maestro, toda vez que el artista frecuentó el taller de Rembrandt entre 1635 y 1637, haciendo copias y perfeccionando su técnica.

Figura 2. *Pieter van Bleek. Grabado con inscripción*



Fuente: John Charrington, comp., *A catalogue of the mezzotints after or said to be after, Rembrandt*, no. 32 (Cambridge: Cambridge University Press, 1923).

El catálogo de Gerson todavía informa la existencia de una pintura similar a la de Rembrandt en el mercado de Ámsterdam, actualmente

27. Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüller* (Landau in der Pfalz: PVA, 1983) 1: 99 n. 9.



desaparecida, de la que hay una reproducción presente en la publicación del RRP (figura 3). A lo largo de esta investigación fui notificado²⁸ acerca de otra pintura, desconocida por la bibliografía y claramente inspirada en la obra del MASP, presente en una colección privada de Livorno (figura 4). Tanto la obra citada por Gerson como la obra encontrada en Livorno tienen calidad inferior a la obra del MASP y visiblemente son copias hechas a partir de ella. Sin embargo, la primera de ellas —que, de acuerdo con la publicación del RRP, fue hecha en el siglo XVIII— presenta el cuello levantado y no tiene barba. La obra encontrada en Livorno, por su parte, ya presenta barba y el cuello bajo, lo que podría significar que la obra original pasó por modificaciones en cortos períodos de tiempo.

Figura 3. *Copia de la obra del MASP*



Fuente: Copia de la obra del MASP. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (1986), 3: 636.

28. Sobre el descubrimiento de esta obra, agradezco especialmente al historiador del arte Franco Paliaga que descubrió la obra en Livorno y Luciano Migliacio, profesor de Historia del Arte de la Universidad de São Paulo y curador adjunto del MASP, por quien conocí la existencia de dicha copia.



Figura 4. Copia de la obra del MASP



Fuente: Copia del retrato del MASP perteneciente a una colección particular en Italia. El coleccionador autorizó al autor para su uso en este texto.

Además, el diagnóstico emitido en el tercer volumen del Corpus se basa en un análisis minucioso de la obra²⁹, para concluir que,

The aberrant and coarse handling of paint, the rather unconvincing rendering of form and shadows, and the absence of an understanding of Rembrandt's lighting rule out an attribution to the master himself; it may however be produced in his circle. The panel must originally

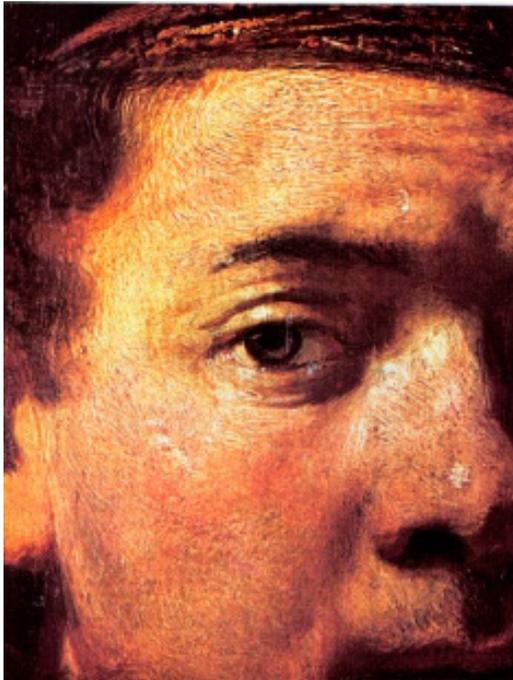
29. La procedencia del retrato presente en el MASP se remonta a la colección de Lord Palmerston en Broadlands, Hampshire, después de haber pasado por la colección de Lord Temple, para luego seguir hacia la colección del conde de Caledón en Londres en 1892 y posteriormente estar presente en las manos del marchand Charles Sedelmeyer, en París. Finalmente, en 1906, la obra pertenecía a la colección del barón Hermann von Königswater, cuando fue vendida al barón Max von Gutmann. El retrato legó a Brasil en 1948, después de haber sido comprada de la galería Knoedler en Nueva York, según informa la ficha catalográfica del museo.



have been somewhat larger and rectangular. The costume must at some time before 1747 have been altered, and quite recently have been restored to its initial state to the right of the head.³⁰

El análisis que motivó el diagnóstico tuvo en cuenta determinados criterios estilísticos que reposan mayoritariamente en los ojos de los conocedores. El primer punto levantado se refiere al formato de la obra, ya que la parte inferior del cuadro revela un marco ovalado sin correspondencia en la parte superior, lo que también indicaría, originalmente, un formato rectangular del panel, compatible con las copias existentes (figuras 3 y 4), como en las figuras 6, 7, 8 y 9.

Figura 5. *Detalle Figura 1*



Fuente: Rembrandt van Rijn y taller. 1632. Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, Brasil).

30. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (1989), 3: 636.



El segundo punto del análisis realizado por los investigadores se refiere a la factura de la región del cuello, donde apunta una modificación posterior, ya que el cuello del lado izquierdo parece no encontrar correspondencia exacta en el lado derecho. La asimetría del traje mostrada por la radiografía, también indica que el cuello fue pintado dos veces, algo confirmado por una de las copias disponibles y citadas arriba (figura 3) y por los grabados y pinturas hechas teniendo la obra como base.

Figura 6. *Autorretrato con boina y cadena de oro*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 208.

Las sucesivas modificaciones por las que el cuadro pasó no alejan la atribución de Rembrandt; por el contrario, indican que la obra puede haber sido alterada posteriormente por otro artista y que mejoras y modificaciones pueden haber sido hechas dentro del taller del maestro. A la luz abundante, es posible identificar una firma en el lado izquierdo de la obra, que según los investigadores fue añadida posteriormente y no es auténtica. De acuerdo con los expertos: “The uncharacteristic and perfunctory script make it plainly unauthentic”. Los expertos también afirman que la ausencia de



una “t” en la firma, indicaría su adición posterior, probablemente con la intención de vender la obra a un precio más elevado. Sin embargo, esta hipótesis no anula la autoría del maestro y es perfectamente compatible con las prácticas adoptadas dentro del propio taller del artista. Asimismo, es necesario señalar que en el volumen IV del *Corpus*, los autores apuntan las dificultades de considerar la firma un factor central de atribución, ya que es difícil encontrar un patrón de firmas que permita un criterio de comparación definitivo. La ausencia de una “t” en el nombre “Rembrandt” tampoco parece ser un argumento fuerte contra la asignación, ya que es poco probable que alguien buscando falsificar una firma de Rembrandt descuidara un detalle básico como la ortografía del nombre.

Figura 7. *Autorretrato con cadena de oro*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RPP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 208.

El veredicto de la comisión también apunta que la pintura de la cara no corresponde al estilo del maestro. Según el diagnóstico, las pinceladas —fáciles de identificar dada el espesor de la tinta— muestran poca



conexión con el modelado de la forma. No es nuevo que Rembrandt modelara sus figuras directamente en la pantalla con pincel y tinta, sin diseñarlas o establecer un programa previo. Siendo así, según los autores, la pintura debería surgir como el propio diseño de la forma y las pinceladas deberían indicar ese camino.

Figura 8. *Rembrandt y taller*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2014), 6: 327.

Los expertos todavía agregan que la ejecución de los ojos es particularmente débil y con una forma poco convincente³¹, siendo la pintura en total bastante confusa tanto en relación con la disposición de las luces y de las sombras, como en el patrón de pinceladas. En particular, señalan que el contorno del ojo izquierdo y la luz reflejada del lado derecho del

31. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (1989), 3.



rostro refuerzan la factura rústica de la pintura. También indican que la transición da luz es poco sutil, con un exceso de pinceladas oscuras y opacas que acentúan un carácter grosero del juego de luz y sombra, resaltando que no sólo en la cara sino también en las ropas y en la cadena, falta un tratamiento sutil en el juego de claro y oscuro para crear la ilusión de tridimensionalidad. Y concluyen diciendo que “the whole treatment is consequently so foreign to Rembrandt’s way of working that an attribution to him has to be rejected”.

Figura 9. *Autorretrato como burgués*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 200.

La frase anteriormente transcrita es de particular importancia, porque muestra que, a pesar de la pretensión de la comisión de crear un método objetivo de atribución, la palabra final viene de los ojos del conecedor, responsable de crear un parámetro de juicio, frente al cual otras manifestaciones son extrañas. Sin embargo, este parámetro nunca



aparece enunciado de modo claro y parece reposar en una impresión meramente subjetiva de lo que sería el estilo Rembrandt de pintar. Como se muestra a continuación, al analizar otros cuadros que fueron rechazados por criterios similares a los que llevaron al rechazo de la obra del MASP —como el patrón de pinceladas erráticas o la factura rústica de la pintura— y que posteriormente fueron rehabilitados, se verá que la regla es bastante imprecisa. Esta imprecisión puede ser verificada en el cuarto volumen del *Corpus*, que trata sobre los autorretratos del artista. En él, van de Wetering describe el estilo de Rembrandt —sobre todo en sus autorretratos no comisionados en Ámsterdam— como bastante variado y difícil de ser tipificado. En las palabras del autor:

When one surveys Rembrandt's entire oeuvre and the rich pictorial developments within it, one feels in his case justified in thinking in terms of the 'investigation of pictorial means', however modern twentieth-century this characterization may at first seem. It is obvious that the self-portraits offered greater opportunity for such 'pictorial research' than commissioned portraits. It is particularly evident that Rembrandt constantly set himself new challenges with regard to the treatment of light and the role of the peinture in suggesting light effects, challenges whose solution almost inevitably led to consequences for the variant renderings of physiognomy (although Rembrandt's problems with facial likeness are by no means fully explained by this).³²

De lo expuesto por el investigador, es posible concluir que los autorretratos que Rembrandt pintó en el período forman parte de un recorrido de experimentos y variaciones en las posibilidades de la manipulación de la materia pictórica para la creación de efectos de luminosidad. La existencia de una variación del tratamiento de la luz y de un espíritu de investigación en la pintura son una fuerte objeción al establecimiento de una regla de iluminación precisa e inmutable, tal como se ha adoptado para juzgar el retrato del museo paulista.

32. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 122.



Además, la factura rústica y el patrón de pinceladas poco sutil señalado por los investigadores en su diagnóstico no parecen estar completamente ausentes de importantes retratos del período, como los presentados en las figuras 9 y 12. También hay obras del período rechazadas por criterios muy similares a los adoptados con el cuadro del MASP, como el “Autorretrato” presente en la Colección Wallace (figuras 7 y 8), también cuestionado por Gerson, y rechazado en el volumen III del *Corpus* en razón del patrón de pinceladas y de luminosidad y de la falta de similitud entre la pintura y los dos retratos presentes en el Louvre pintados en 1633 (figuras 6 y 7).

Figura 10. *Autorretrato*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 200.

La obra de la Colección Wallace, sin embargo, fue rehabilitada en 2005 en la cuarta edición de la publicación, debido al análisis de la madera en la cual la obra había sido pintada —que tendría la misma procedencia de la madera de otra pintura del período— y de la existencia de otra pintura



hecha debajo del autorretrato³³. Irónicamente, uno de los motivos que corroboraron la retribución de la pintura, fue la comparación con otras dos obras que poseían el patrón de pincelada e iluminación semejantes³⁴. El cotejo entre las pinturas permitió una flexibilización en la “rígida” regla de iluminación y en el tratamiento “grosero” de las pinceladas. El cuadro de la Colección Wallace, así como el cuadro del MASP presenta un tratamiento poco sutil de las pinceladas, con modelado impreciso en la región del labio y fuerte contorno en los ojos. La semejanza entre la factura de la cara en las dos obras puede ser fácilmente percibida en la comparación de ambas (figuras 5 y 11).

Figura 11. *Detalle figura 10*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 200.

33. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 274.

34. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 240. La comparación entre el estilo de la pincelada del retrato de la Colección Wallace con las obras de Rembrandt “Retrato de hombre con ropas rusas”, presente en la National Gallery de Washigton y con “Porta-Estandarte” presente en una colección privada.

Figura 12. *Retrato con boina y abrigo de piel*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633, RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 624.

Los tronies y el mercado

Tanto en el diagnóstico de la comisión como en el catálogo del MASP la obra se llama “Retrato de joven con cadena de oro”. En ninguno de los casos hay argumentos en profundidad sobre la razón por la cual la obra no puede ser considerada un autorretrato. La conclusión probablemente se originó en la comparación entre el retrato del MASP, con dos autorretratos del Museo del Louvre, pintados en 1633 (figuras 6 y 7) que también presentan a Rembrandt con boina y cadena de oro con marco oval en panel rectangular. Sin embargo, en ninguna de las pinturas los modelos aparecen de manera exactamente similar, lo que dificulta el establecimiento de un patrón y, por lo tanto, la adopción del criterio de similitud. Lo mismo sucede con dos retratos presentes en Berlín (figuras 12 y 18): ninguno de ellos es igual entre





sí, y tampoco en relación con los del Louvre y con los del MASP. En ninguno de ellos es posible decir con precisión que se trata del mismo modelo.

Comparando las figuras citadas arriba con el “Aurretrato como Burgués”, pintado en 1632 (figura 9), nos quedamos a la deriva en términos de un criterio sólido de semejanza, tanto respecto a la edad como a la identificación del modelo. Es claro, por lo tanto, que, así como no hay un patrón consistente de técnica en los retratos de Rembrandt del período, tampoco hay un patrón de fisonomía. Las variaciones técnicas no estaban desvinculadas de las variaciones fisionómicas y forman parte de un ejercicio de investigación pictórica que el joven Rembrandt emprendió en su estudio en los primeros años en Ámsterdam como informa el propio Ernst van de Wettersing:

The group of works which we believe to be self-portraits that Rembrandt painted in his first years in Amsterdam is not only diverse in execution, as will be discussed below, one is also struck by the curious variety in the depiction of physiognomy. In this latter connection, it was pointed out earlier that there are remarkable physiognomic differences between Rembrandt’s depictions of his own face in his late self-portraits as well.³⁵

Aunque existan variaciones en la fisonomía del artista a lo largo del tiempo, algunas marcas involuntarias parecen persistir. Dos de ellas nos interesan especialmente, y son apuntadas como asimetrías típicas de la cara del pintor en la década de 1630³⁶ —hay otras que surgen después, conforme envejece—. Estas son un plegado vertical en la nariz cuando se ve frontalmente y un exceso de piel que cae sobre el párpado izquierdo —derecha del modelo, cuando consideramos el autorretrato hecho a partir de un espejo—. Un rápido análisis muestra que el retrato del MASP presenta las dos características. En cuanto a la dificultad de encontrar un patrón de fisonomía para las obras de Rembrandt en el período, a la relativa semejanza de la obra del MASP con otros retratos

35. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 96.

36. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 127.



célebres y a la presencia de ciertas marcas fisionómicas parece no haber ningún problema en añadir “autorretrato” al título de la obra. Esto, por supuesto, no es una prueba que la obra del MASP haya sido pintada por las manos del maestro, pero, al menos demuestra que la imagen presente en la obra se basó en la figura de Rembrandt.

Las características fisionómicas fueron suficientes para que los catalogadores excluyeran obras o añadieran pinturas a las atribuciones aceptadas. Fue precisamente el argumento señalado en relación con las diferentes versiones de “Autorretrato con cuaderno de bosquejos”³⁷ (figura 13). Se conocen cinco pinturas y un grabado teniendo la imagen de Rembrandt con un cuaderno de bosquejos —ninguna considerada autógrafa, aunque se admite que algunas de ellas puedan estar vinculadas al taller del pintor—. En la incapacidad de aceptar cualquiera de las obras como “original”, los investigadores concluyeron que hay una obra original perdida que pudo haber servido como base para las demás. En gran medida la hipótesis es sostenida por el grabado (figura 14), ya que ninguna de las versiones pintadas parece corresponder exactamente con la imagen grabada.

La utilización de adornos como cadenas de oro, armaduras o boinas para pintar retratos disfrazados o *tronies* fue una de las características centrales de la obra Rembrandt en sus primeros años en Ámsterdam. Además, el propio artista se retrató directamente con los objetos, ya que algunos de los autorretratos hechos en el período fueron posteriormente reaprovechados como *tronies* para fines comerciales³⁸. Más que un género comercializable en sí, la pintura de autorretratos podría alcanzar mercados más grandes si contara con adornos fantásticos. Por tal motivo, la cadena de oro aparece con especial frecuencia en el taller del joven Rembrandt.

37. Las cinco obras tienen el mismo nombre “Autorretrato con cuaderno de bosquejos” y se consideran compidas por el taller de Rembrandt a partir de una copia original perdida, están presentes en: Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie; San Francisco, Cal., The Fine Arts Museums, en una colección privada en Inglaterra; en una colección privada en Holanda; y en Milwaukee, en la colección Alfred e Isabel Bader.

38. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 240.



Figura 13. Autorretrato con cuaderno de bosquejos



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633, RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 102.

Figura 14. Autorretrato con cuaderno de bosquejos



Fuente: Grabado por Jacob Gole.1700, Original. John Charrington, comp. *A catalogue of the mezzotints after or said to be after, Rembrandt, no. 54* (Cambridge: Cambridge University Press, 1923).



Svetlana Alpers informa que, desde el Renacimiento, los artistas expresaban su prestigio por medio de cadenas de oro, que en el pasado simbolizaban una honra real³⁹. Así, maestros como Ticiano, Rubens y Van Dyck portaban el objeto en sus autorretratos para explicitar su importancia entre los poderosos. Naturalmente, las cadenas que Rembrandt utilizaba en su taller poco tenían de honrosas: eran herramientas de la práctica de taller. Alpers argumenta que su presencia en retratos y autorretratos estaría ligada a una especie de escenificación del personaje artista que busca el estatus traído por el objeto, tal como los maestros citados arriba. Además, cadenas, armaduras y él mismo presentaban el desafío técnico de crear la materialidad visible del metal, que si exitoso, fuera prueba de virtuosismo del artista.

Ernst van de Wettering apunta que a partir de 1633 el taller de Rembrandt intensificó la producción de autorretratos con aderezos externos⁴⁰ y que buena parte de ellos fue producida por sus discípulos y asistentes como ejercicios de taller (que también podría servir como un producto comercializable). Wettering afirma que hasta 1635, Rembrandt trabajó en tantos autorretratos que alcanzó una situación de superproducción. Posteriormente, ese exceso habría sido transformado en *tronies*, para ser vendidos más fácilmente. De acuerdo con el autor, hay al menos siete autorretratos comprobadamente transformados en *tronies*⁴¹. Dos de esas obras interesan especialmente: e “Autorretrato con ojos sombreados” (figura 15), —restaurado en la década de 1990 y hasta entonces desconocido en la literatura sobre Rembrandt— y el “Autorretrato transformado en *tronie*” (figura 18), rechazado por los investigadores en las primeras publicaciones del RRP, pero posteriormente incorporado.

El “Retrato con ojos sombreados” fue analizado en 1995 por los investigadores del RRP y presentaba pocas características típicas del taller del pintor. Algunas fotos (figura 16) en posesión del propietario indicaban

39. Alpers, *O Projeto de Rembrandt*, 206.

40. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 240.

41. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 139.



cambios considerables en la pintura en un corto espacio de tiempo, algo reforzado por una radiografía que reveló superposiciones y *pentimenti*. A petición del coleccionista, los investigadores quitaron las capas posteriores de tinta hasta llegar a un estado original, para hacer de la obra un “auténtico” Rembrandt. A lo largo del proceso, se constató que las modificaciones —que consistían básicamente en la adición posterior de elementos fantasiosos— se realizaron en la misma época de la pintura original, fuerte indicio de que se hicieron en el propio taller del artista, probablemente por alguno de sus discípulos bajo la supervisión del maestro, según lo explicado en el Addendum II del *Corpus IV*⁴².

Figura 15. *Retrato con ojos sombreados*



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 102.

42. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 615.

Figura 16. Retrato con ojos sombreados



Fuente: Rembrandt van Rijn. 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 102.

Figura 17. Retrato con ojos sombreados



Fuente: 1980. Antes de la restauración. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 632.





Por último, la pintura fue llevada a la etapa de la figura 15, en que los elementos de *tronie* ya no son visibles. El ejemplo trae informaciones que sólo corroboran lo que se ha dicho hasta aquí sobre el concepto de pureza que norteó —¿y norteña?— a los investigadores del RRP. En primer lugar, la idea de una etapa “original”, que corresponda a lo que fue primero pintado por las manos de Rembrandt, parece no tener sentido en un ambiente de trabajo colectivo, en el cual otros pintores modificaban las obras del maestro. La remoción de las capas de tinta revela un concepto de pureza por parte de los investigadores muy ligado a una concepción contemporánea de originalidad —lo que también pasa por la valorización de la obra en el mercado actual— que tiene poco sentido cuando se tiene en cuenta que las modificaciones en el cuadro fueron probablemente hechas bajo los ojos del propio Rembrandt. El caso del autorretrato de Berlín (figura 18) es aún más claro. La obra fue descartada por los investigadores en el segundo volumen del *Corpus*, con un argumento similar al que desatribuyó la obra del MASP, pero fue retomada en el cuarto volumen de la publicación. Hay una curiosa semejanza entre los argumentos de atribución y desatribución. Así fue el primer diagnóstico dado por los investigadores:

On ground of the free but rather coarse manner of painting, the colour scheme which is atypical for Rembrandt and the weak execution of the shadow in the upper half of the face they suggest an attribution to an assistant, probably Govaert Flick, who painted it in Rembrandt’s workshop in or soon after 1633.⁴³

De manera semejante al cuadro del MASP, la pintura fue descartada por criterios estilísticos incompatibles con un estilo “puro” de Rembrandt y considerada como una posible obra de Govaert Flinck. Aquí también están presentes palabras como “coarse” para indicar la factura grosera de la ejecución, tal como ocurrió en el caso del cuadro de São Paulo. Ahora continuación se apuntan los argumentos utilizados para rehabilitar la pintura, presentes en el cuarto volumen del *Corpus*:

43. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (1986), 2: 519.



The most remarkable aspect, which argues strongly for Rembrandt's authorship, is the way the shadowed eyes are modelled with subtle shadows and reflected lights. In this respect, the painting demonstrates striking correspondences with the Self-portrait in motion in Berlin. Both the superbly painted mouth, whose moistness is suggested by a few scattered lights, and the sensitive line of the mouth also argue for an attribution to Rembrandt.⁴⁴

Irónicamente, razones similares a las que llevaron al rechazo inicial de la obra fueron las mismas consideradas para rehabilitarla en el *Corpus* años después. Si, por un lado, el principal motivo del diagnóstico contra la obra era exactamente la sombra en la parte superior de la cara (weak execution of the shadow in the upper part of the head), la descripción de van de Wetering, años después, incorpora la obra exactamente por los mismos criterios que llevaron a su rechazo, a saber: la sombra en la región de los ojos y en la parte superior de la cara debajo del sombrero (the most remarkable aspect is the way the shadowed eyes are modelled with subtle shadows and reflected lights).

El cambio de posición fue inspirado por la exposición, "Rembrandt by Himself" ocurrida en 1999 en la National Gallery de Londres donde la obra en cuestión puede ser directamente comparada con cuadros hasta entonces considerados auténticos. Los autores del catálogo de la exposición discrepaban del veredicto de la comisión, atribuyendo la obra directamente a Rembrandt a pesar de la mención anterior a Flinck. La conclusión es que la obra fue hecha inicialmente por Rembrandt para luego tener elementos externos añadidos —tal vez por Flinck—, para componer un *tronie* que tuviera más aceptación por el mercado. Afortunadamente la obra de Berlín no fue restaurada a su estado "original", como el retrato con ojos sombreados⁴⁵.

44. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 244.

45. Christopher White y Quentin Buvelot, "Rembrandt by Himself", Catálogo de exposición, The Mauritshuis, La Haya, 1999-2000.



Figura 18. *Autorretrato*



Fuente: Rembrandt van Rijn, 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 220.

Figura 19. *Detalle figura 18*



Fuente: Rembrandt van Rijn, 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 220.



Hay otro retrato transformado en *tronie* que merece atención, en este caso, por no ser atribuido a Rembrandt: se trata de “*Tronie* con características de Rembrandt” (figura 20). A pesar de su calidad pictórica, el retrato planteó cuestionamientos desde el catálogo de Gerson, que recomendó que la obra fuera la atribuida a Flinck. El segundo volumen del *Corpus* considera solamente la capa pintada por otro artista, siendo el resto de la obra, sobre todo la cara y el yelmo, auténticos. Con base en los argumentos presentados por Claus Grimm (1991), Ernst van de Wetering decidió desatribuir toda la pintura, ya que el patrón de pinceladas y el tratamiento de las áreas metálicas, a pesar de su sofisticación, parecían no ser compatibles con Rembrandt⁴⁶. El cuadro es considerado un “autorretrato” aunque el propio artista no tocó en él: un *tronie* hecho posteriormente a partir de las características físicas de Rembrandt, por otro pintor. Van de Weteting atestigua que las características físicas habrían sido “prestadas” de uno de los autorretratos de París y llama la atención sobre el hecho que si una pintura como esta ya existía en 1634, es bastante posible que otras obras puedan haber sido hechas por otros artistas del taller de Rembrandt, tomando “prestadas” características de algún autorretrato. El autor todavía apunta a la existencia de autorretratos en los que el artista podría haber utilizado su propia cara para estudios de luminosidad y de color. En otras palabras, se admite que existen retratos que se asemejan a Rembrandt y que, aunque no sean exactamente autorretratos, se basaron en la expresión y en las facciones del maestro.

Las obras estudiadas arriba son ejemplos de autorretratos modificados o reaprovechados para ser vendidos como *tronies* a lo largo de la década de 1630, en los cuales participaron no sólo Rembrandt sino también sus discípulos. Si los retratos de Rembrandt no presentan un patrón bien definido de fisonomía, si la técnica no es constante y si está probado que hay retratos y autorretratos iniciados por Rembrandt y posteriormente modificados por él y sus discípulos con propósitos comerciales o que simplemente fueron pintados en su taller prestando características de autorretratos parece razonable suponer que el retrato del MASP pueda

46. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 221.



haber sido pintado en ese contexto. La adición de una barba, atípica en los retratos de Rembrandt del período y poco compatible con los retratos de la época puede indicar qué modificaciones se hicieron posteriormente. Sin embargo, aunque la barba es un elemento extraño, sería necesario analizar el pigmento del local para que una conclusión definitiva sea emitida, a ejemplo de lo que se hizo con “Retrato con ojos sombreados”. El mismo vale para los demás componentes de la pintura, como el cuello y la cadena. Cuanto más antiguas sean las modificaciones, la obra está más cercana del taller del maestro. La discusión técnica debe persistir, principalmente, en la cuestión del análisis del pigmento de la barba y la edad de las capas de tinta.

Figura 20. *Tronie con características de Rembrandt*



Fuente: Rembrandt van Rijn, 1633. RRP, *A Corpus of Rembrandt* (2005), 4: 221.

De lo aquí expuesto, parece claro que la obra de São Paulo está ligada al taller del maestro holandés, hipótesis que gana aún más fuerza cuando se tiene en cuenta la existencia de un diseño hecho por Ferdinand Bol



a partir de la pintura. Aunque no se puede probar que ella haya pasado directamente por las manos de Rembrandt, tampoco existe ningún argumento técnico que indique lo contrario, a no ser opiniones basadas en la mirada de conocedores que, como se muestra, están lejos de ser plenamente confiables. La hipótesis aquí defendida es que la obra fue producida en los primeros años de la década de 1630, sea por el propio artista, sea por uno de sus discípulos, dentro de sus prácticas de taller y, eventualmente, transformada en un *tronie* para ser vendida más tarde.

Finalmente, la proximidad de la obra con el artista apunta a una comprensión ampliada del estilo de Rembrandt, compatible no sólo con su producción en el período, sino también con las prácticas comerciales de su taller. En otras palabras, las obras del período están conectadas a un estilo pervasivo, una idea ampliada de autoría que debilita la búsqueda de una autenticidad, de un estilo original. Así, al discutir la atribución de la obra del museo paulista, debe tenerse en cuenta la trayectoria de la obra desde un punto de vista histórico y social, que pasa por el papel del conocedor como autoridad capaz de modificar la relación del mercado, del público y de los museos con la pintura. Al mirar a la obra del MASP, se debe ver no sólo la obra de arte en su materialidad, sino también una historia compleja, social y artística, a la que aún se está lejos de poner punto final.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Alpers, Svetlatna. *O Projeto de Rembrandt, o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- [2] Charrington, John, comp. *A catalogue of the mezzotints after or said to be after, Rembrandt, no. 32*. Cambridge: Cambridge University Press, 1923.
- [3] Charrington, John, comp. *A catalogue of the mezzotints after or said to be after, Rembrandt, no. 54*. Cambridge: Cambridge University Press, 1923.



- [4] Gerson, Horst. *Rembrandt paintings*. Ámsterdam: Meulenhoff, 1968.
- [5] Price, J.L. *The Dutch Republic in the seventeenth century*. Londres: Palgrave Macmillan, 1998.
- [6] Rembrandt Research Project (RRP). *A Corpus of Rembrandt-Paintings*. 6 vols. Ámsterdam: Springer Books, 2014.
- [7] Scallen, Catherine. *Rembrandt, Reputation, and the practice of Connoisseurship*. Ámsterdam: Ámsterdam University Press, 2004.
- [8] Schama, Simon. *The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age*. Londres: Collins, 1987.
- [9] Schwartz, Gary. *Rembrandt. Zijn Leven, Zijn Schilderijen: een nieuwe Biografie*. Maarsse: Gary Schwartz, 1984.
- [10] Sumowski, Werner. *Gemälde der Rembrandt-Schüller*. Landau in der Pfalz: PVA, 1983.
- [11] Tumpel, Christian. *Rembrandt*. Ámsterdam: Becht, 1986.
- [12] Valentinier, Whilem. *Catalogue of paintings by Dutch masters of seventeenth century*. Londres: MacMillan 1907-1927.
- [13] Waagen, Gustav-Friedrich. *Galleries and Cabinets of art in Great Britain*. Londres: J. Murray, 1857.
- [14] Wetering, Ernst van de. *Rembrandt the painter at work*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- [15] White, Christopher y Quentin Buvelot. "Rembrandt by Himself". Catálogo de exposición. The Mauritshuis. La Haya, 1999-2000.