

Una gran bondad. Y es para abreviar que uso esa palabra. Su último retrato parece decir: «Seré tan inteligente que hasta los animales salvajes conocerán mi bondad». La moral que lo impulsa no es la vana búsqueda de un adorno del alma, es su oficio el que la exige, o más bien la lleva consigo. Es posible darse cuenta de ello, ya que por una casualidad casi única en la historia del arte, un pintor, que posa ante el espejo con una complacencia casi narcisista, nos dejará, paralelamente a su obra, una serie de autorretratos en los que podemos leer la evolución de su método y el efecto de esta evolución en el hombre. ¿Eso, o bien al revés?

En los cuadros pintados antes de 1642, Rembrandt está, por así decirlo, enamorado del boato, pero un boato que sólo existe en la escena representada. La suntuosidad se encuentra –retratos del Oriente, escenas bíblicas– en la riqueza de los decorados y

los estrafalarios atuendos; Jeremías lleva una túnica muy bonita, apoya el pie sobre un ostentoso tapiz, los jarrones sobre la roca son de oro, es visible. Sentimos que Rembrandt se complace en inventar o representar la riqueza convencional, del mismo modo que se complace en pintar esa extravagante *Saskia como Flora*, o a sí mismo con Saskia sobre sus rodillas, magníficamente vestidos, levantando su copa. Por supuesto, desde su juventud, ha pintado a gente humilde –ataviada a menudo con lujosos oropeles–, pero parece que Rembrandt haya soñado con el boato, al mismo tiempo que su predilección se concentraba en la humildad de los rostros. Una sensualidad –salvo raras excepciones– que fluye de su mano cuando va a pintar un tejido, por ejemplo, pero que se inhibe en cuanto toca el rostro. Incluso de joven, prefería los rostros trabajados por la edad.

¿Por simpatía, quizás, por el gusto de la dificultad de pintar (o de la facilidad de ha-

*Jeremías lamenta la destrucción  
de Jerusalén, 1630*

cerlo), por el problema que plantea el rostro de un abuelo? ¿Quién sabe? Pero estos rostros son aceptados en su «pintoresquismo». Los pintó con placer y delicadeza pero, incluso el de su madre, sin amor. Se aprecian escrupulosamente las arrugas, las patas de gallo, los pliegues de la piel, las verrugas, pero no se extienden por el interior del lienzo, no se nutren del calor que desprende un organismo vivo; son ornamentos. Igual que en los dos retratos de la señora Trip (National Gallery), esas dos cabezas de vieja que se descomponen, que se pudren ante nuestros ojos, pintadas con verdadero amor. Más adelante tendré que explicar lo que digo, por qué utilizo esta palabra cuando el método del pintor se vuelve tan cruel. Aquí, la decrepitud ya no es considerada y representada como algo pintoresco, sino como una cosa tan adorable como cualquier otra. Si lavamos la cara de *Su madre leyendo*, bajo las arrugas encontraremos a la encantadora joven que sigue siendo. A la señora

*Saskia como Flora, 1635*

Trip no le lavaremos su decrepitud, ella no es más que eso, que aparece con toda su fuerza. Está ahí. Deslumbrante. De una evidencia tal que traspasa el velo de lo pintoresco.

Agradable a la vista o no, la decrepitud existe. Está llena de... ¿Alguna vez han tenido una herida en el codo, por ejemplo, que se haya infectado? Hay una costra. La levantas con las uñas. Por debajo, los filamentos de pus que alimentan esa costra son larguísimos. ¡Cielos!, si es todo el organismo el que trabaja *para* esa herida. Pues lo mismo pasa con cada centímetro cuadrado del metacarpo o del labio de la señora Trip. ¿Quién ha conseguido eso? ¿Un pintor que sólo quería mostrar lo que existe y que, al pintarlo con exactitud, no podía sino representarlo con toda su fuerza y, por lo tanto, con su belleza? ¿O se trata más bien de un hombre que, habiendo comprendido –¿a fuerza de meditación?– que todo tiene su dignidad, debe esforzarse por remarcar lo que parece desprovisto de ella?

*Autorretrato con Saskia o El hijo pródigo  
en la taberna, 1635*