

"Hombre en una habitación" del imitador de R.

122



ARTES DEL DIBUJO IMAGEN, ENCUADRE Y ARQUITECTURA

Antonio Verd Herrero

1 / David Bomford, Christopher Brown y Ashok Roy.

2 / "Hombre en una habitación" no figura en el catálogo más antiguo conocido sobre Rembrandt: J. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, 7, Rembrandt van Rijn, Londres, 1836. Sin embargo, figura en otros catálogos, tales como: A. Bredius, *Rembrandt paintings*, Londres, première édition, Utrecht, 1935; 2e éd., 1937; 3e éd., révisée par H. Gerson, Londres 1968, que la tiene catalogada con el nº 427; K. Bauch, *Rembrandt Gemälde*, Berlin, 1966 la tiene catalogada con el nº 119; Tampoco figura en algún otro catálogo importante tal como: C. Hofstede de Groot, *Catalogue raisonné of the works of the ... Dutch painters*, 6, Esslingen, 1916.

3 / Que figura adscrita a la época 1625-1631 en el catálogo de Horst Gerson (nº 21, tabla, 55,1 x 46,5 cm.)

4 / C.J. Holmes, "An undescribed panel by Rembrandt", *Burlington Magazine*, 31, 1917, pp. 171-172.

Cuadro primero. Imitador de Rembrandt

Recientemente, en un viaje a Barcelona con mis alumnos, adquirí una publicación con motivo de la exposición "La luz de la sombra" en La Pedrera. Se trata de la traducción de *Art in the Making-Rembrandt*, publicado por la National Gallery de Londres.

En la introducción, sus autores ¹ señalan que el número de obras atribuidas a Rembrandt ha sufrido una progresiva reducción a menos de la mitad de las consideradas como auténticas en los primeros catálogos. La propia National Gallery ha eliminado del suyo la pintura "Hombre en una habitación". No obstante, bajo la consideración de Horst Gerson en su libro *Rembrandt Paintings* (Hachette, 1968), dicha obra es de autoría de Rembrandt ². Según Gerson, se trata de "Un savant dans une chambre haute" ³, "*une excellente esquisse à l'huile en grisaille, exécutée vers 1628*". Se aporta, además, la datación de 1917 como año de la primera aparición de referencias sobre esta pieza en publicaciones especializadas ⁴.

El cuadro *Hombre en una habitación*, en la actualidad atribuido a un imitador tardío de Rembrandt, es una



5 / Dibujo a lápiz negro y sanguina. 29,5 x 21 cm. En Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett.

6 / Catálogo de Horst Gerson, nº 11. Datada en 1628 (tabla, 71 x 58,5 cm, National Gallery of Victoria de Melbourne).

7 / Por ejemplo: "Un sabio en una gran habitación" (Id. Cat. nº 26, tabla, 60 x 48 cm., Stockholm, Nationalmuseum), "Un filósofo en meditación" (Id. Cat. nº 91, tabla, 29 x 33 cm, Paris, Musée du Louvre), "San Pablo" (Id. Cat. nº 23), "San Pedro" (Id. Cat. nº 25) y "Jeremías" (Id. Cat. nº 24), respectivamente.

8 / Catálogo de Horst Gerson, nº 205. Datada en 1640 (tabla. 41 x 34 cm, Paris, Musée du Louvre).

9 / Catálogo de Horst Gerson, nº 348. Datada en 1659 (Róterdam, Fondation Willem van der Vorm).

10 / Catálogo de Horst Gerson, nº 352. Datada entre 1659 1669 (tabla, 48 x 64 cm., Paris, Musée du Louvre).

11 / Otra alusión, no casual, a Descartes.

12 / "Un gnomon es toda figura cuya yuxtaposición a una figura dada produce una figura resultante semejante a la figura inicial", en: Matila C. Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, pp.130.

tabla de formato manejable, algo más alto que ancho, con dimensiones 55,1 x 46,5 cm. Dentro de las temáticas de claroscuro, su tratamiento es ciertamente original.

La escena, por cotidiana, no es menos intemporal, íntima, respetuosamente solemne y conmovedora. Nos presenta un interior. Un cuadro donde se proyecta la sección fugada de una "habitación alta". En ella, a un lado, un hombre está leyendo o escribiendo.

La sala, de austera sobriedad pero acertada arquitectura, recibe luz de un sol radiante de mediodía que penetra por el vitral transparente reflejándose en la pared del fondo. Puesto, y opuesto frente al espacio vacío ocupado-desocupado por la penumbra, *extático*, flemático y apartado, alguien permanece atento y concentrado. Sumido, quizás retirado, quizás incluso escondido tal como sugiere Descartes: "vive bien quien bien se esconde". Indudablemente podemos

uno de nosotros, introducido en el relato, puede hacer un viaje al interior del personaje: la frontalidad y la sección transversa no dejan escapatoria. El cuadro pulsa esa triple realidad. La concita bajo posibles ámbitos de acogimiento. La oscuridad, la penumbra, la luz; lo radiante, lo contenido, lo vacío; el alojamiento, la oquedad, la cobertura; la estancia, el cerramiento, el lucernario; el recogimiento, la quietud, el silencio; Todo ello constituye un caudal poético activador del pensamiento arquitectónico, de primer orden.

Tal como afirma el comentario de presentación del cuadro por parte de la National Gallery, *this painting is significantly different in composition and technique from Rembrandt's*. Efectivamente, no está concebida de parecidas maneras, aunque tenga parentesco lejano con alguna obra del maestro tal como "Anciano con un libro" 5 y sus "Dos sabios en conver-

Cuadro segundo. El vacío áureo

En la asignatura Dibujo, Análisis e Ideación 1 de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, los alumnos experimentan con figuras de luz, poniéndose a dibujar manchando, desvaneciendo y borrando con polvo de carbón y trapo. Lo hacen sobre un formato DIN B1 (1,00 x 0,70 m.), en papel fijado sobre tablero y caballete. La sensación inicial de no establecimiento de límites para la acción sustrae la conciencia de cuadro. En un momento oportuno del curso, el cuadro y sus límites se hacen patentes. Disponer las manchas, los tenues y los claros en lugar adecuado impone dibujar tomando en consideración el ajuste de las figuras. Así comienzan los primeros tanteos con el encuadre.

Entonces se hace la presentación oficial del "cuadro": ese silencioso *partenaire*. Se pliega el papel en dos y, a su vez, en otros dos. Así se producen dos pliegues que dividen al formato en cuatro, según los ejes cartesianos 11. Tratándose de formatos DIN, cada pliegue por la mitad produce formatos de la misma proporción. Es decir, una figura gnomon según el concepto geométrico debido a Aristóteles 12. El cuadro queda dividido en cuatro campos, no sólo geométricos sino también simbólicos, que también indican sentidos y orientaciones: arriba y abajo, izquierda y derecha.

Así es como la geometría implícita en el formato aflora y comienza a tener protagonismo en la composición del cuadro. Para ejemplificar aspectos de este protagonismo se utiliza como paradigma un cuadro consumado. En



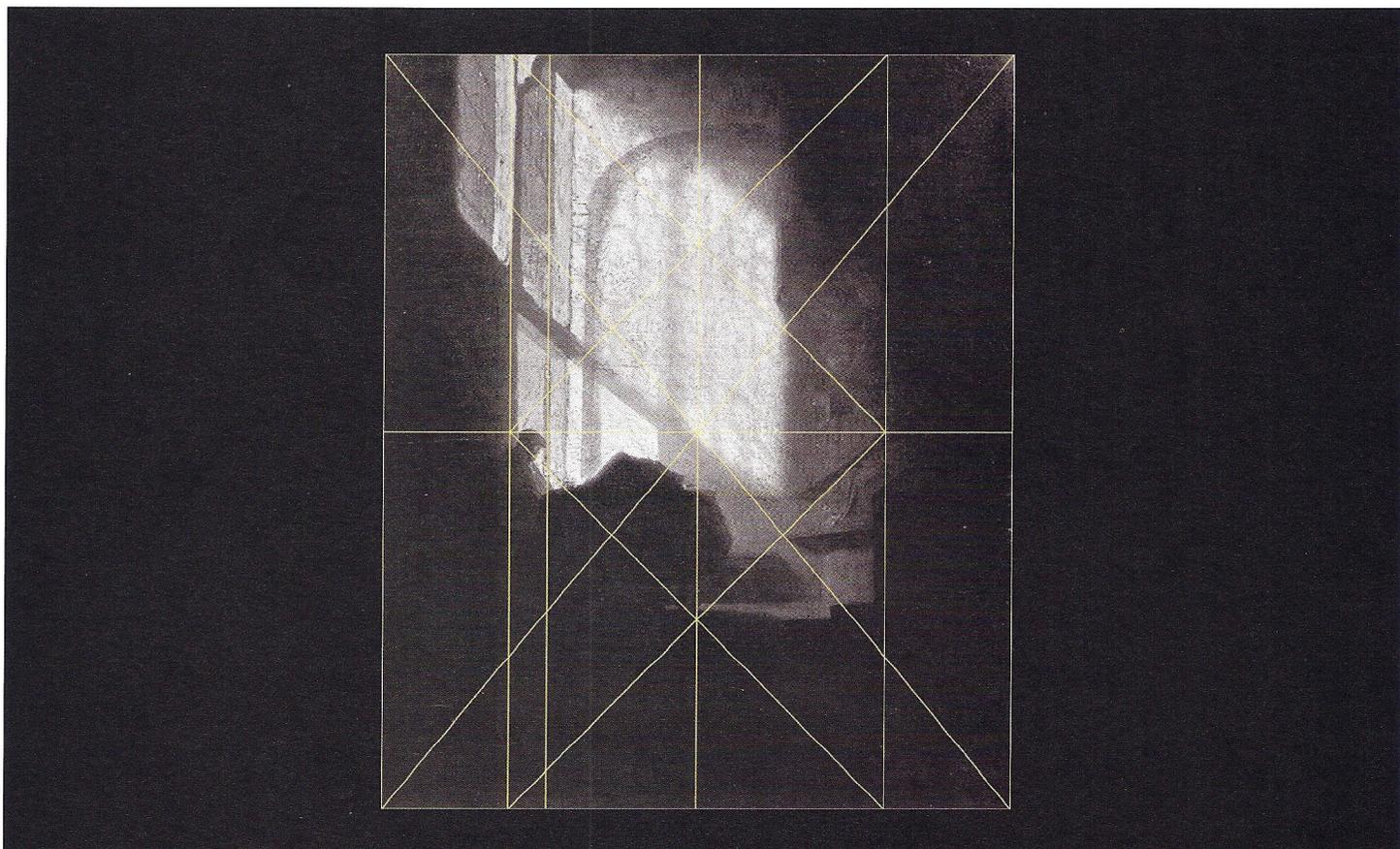
suponer del único personaje que se trata de un amante del saber. Un "filósofo" –nombre con el que ha sido asimismo designado este cuadro– que estudia y medita.

El cuadro seduce por el resonante hábito del personaje: su morada, sus enseres y su actitud. Un mundo de interioridad envolvente, contemplado con asombro por un sigiloso observador introducido en la escena. Este indiscreto narrador pasa desapercibido porque está fuera del cuadro, del lado de nuestra realidad. Cada

sación" 6, cuyos personajes dialogan en una estancia que recibe luz solar de forma semejante. Incluso con el resto de los sabios, santos, profetas y filósofos del imitado maestro 7. Quizás la composición más próxima a esta sería "La Sagrada Familia" 8, donde el espacio de la estancia y de la zona de penumbra del cuadro tienen cierto parecido, si bien la escena está más cargada de personas y objetos. Otros cuadros parecidos de ambientación son "Tobías y su mujer" 9 y "Los peregrinos de Emmaus" 10.

"Hombre en una habitación" del imitador de R.,
que está sobre fondo negro y que tiene superpuesto
un trazado regulador

124



él se realiza un análisis geométrico en directo, a través del ordenador y correspondiente cañón, asistido con los programas AutoCad y Photoshop.

En el cuadro del imitador de R., antes aludido, se revela un trazado regulador. Está dividido horizontalmente en dos mitades: la línea media pasa justamente por encima de la cabeza del personaje retratado. Además, él está situado exactamente fuera y a la vez en el límite donde el cuadro contiene un rectángulo de proporciones áureas. Hay algo dentro de esta "parte áurea" —el rectángulo vacío ocupado por las

penumbras. La otra parte queda fuera. Por último, si trazamos sendos cuadrados en el centro de cada mitad horizontal del cuadro, la cabeza (y cuerpo) del personaje queda dispuesta en esa estrecha franja significativa.

Finalizada la sesión, la cuestión queda abordada. Con cierto asombro, los alumnos se percatan de que, efectivamente, la disposición de las figuras en el cuadro no es caprichosa. En uno de los substratos del cuadro subyace un trazado geométrico dibujado que rige todo lo que va a suceder en él, aunque desaparezca al final, invadido por la pintura.

Cuadro tercero. Co-localaciones y co-incidencias. El vacío-lleño de un cuadro

La lección termina. Sin embargo, al profesor le incita una sospecha respecto a la posición de esa figura humana dentro de otro cuadro —de otro mundo— de proporciones semejantes.

Sometiendo al mismo análisis "Las meninas" de Velázquez, emerge el siguiente trazado.

Las coincidencias parecen algo más que casuales. Siendo el cuadro del imitador de R., de menor tamaño, los



13 / El del imitador de R., es seis veces menor. "Las meninas" aparece algo "recortado" en todas sus reproducciones.

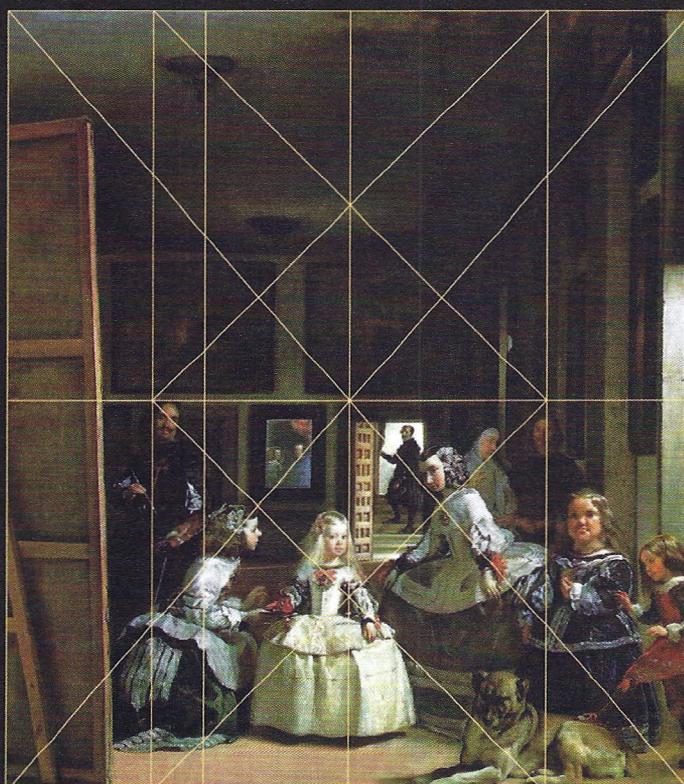
14 / El pintor no sólo puede representar la introspección del filósofo. Él es también filósofo (intelectual) que estudia y medita. Con la pintura puede alcanzar y ostentar un poder artístico. Proyectar en un cuadro lo casi "real" en un (aparente) único acto. Representar una (su) historia en esa nebulosa de penumbras. Ello le otorga el privilegio de aparecer en posición frontal de autor, al lado de ella, al lado de ese subcuadro interior escénico que va llenando de personajes. Con respecto a la construcción del lienzo, éste tiene empalmados dos anchos enteros de tela y un trozo más, este último añadido a la izquierda (donde se sitúa Velázquez). La altura de

este gran lienzo determina el lado mayor del rectángulo áureo, midiendo el lado menor aproximadamente lo que los dos anchos enteros de la derecha.

15 / La fecha de 1656 sólo puede servir de referencia de consumación por los aparentes cinco años de la infanta.

16 / Demostrar que, él como autor, y la pintura como arte, todo lo podría tratar en grado magno y sumo.

"Las Meninas" de Velázquez, en color, que está sobre fondo negro y que tiene superpuesto un trazado regulador



dos formatos tienen la misma proporción 13. La co-localización del personaje protagonista frente al vacío, en la franja fuera del rango áureo, asimismo es significativa 14.

Sin embargo hay una ocupación radicalmente distinta. Lo que en el imitador de R., está vacío, en Velázquez está cuajado de personajes, al menos en su mitad inferior.

Velázquez proyectó el cuadro pausada, compositiva y cuidadosamente 15. Proyectó un interior vacío y en él proyectó a cada uno de los personajes, proyectándose él mismo, con su sa-

ber pintar, como intérprete fuera del tiempo y del espacio 16.

Si el vacío es la "tensión anímica" que siente el autor antes de obrar, como afirma Javier Seguí de la Riva, Velázquez precipitó toda esa tensión anímica en un cuadro proyectado como compendio de su linaje de persona (humanidad), pintor (artista) y filósofo (científico); privilegiado observador del mundo, en un espacio vacío (quiza, en una corte vacía).

Cuadro cuarto. Proyectando cuadros

Volvamos al principio; al citado viaje a Barcelona. En la visita al pabellón de Mies van der Rohe, como "indiscreto narrador que pasa desapercibido porque está fuera del cuadro, del lado de nuestra realidad" observé casualmente al primer alumno que había entrado en el edificio. Estaba pasmado con el espectáculo —de vacío— que se presentaba ante sus ojos.

Con la cámara digital registré ese momento. Alumno y profesor, cuadro

17 / "El efecto áureo de las figuras velazquinas se debe simplemente a esa venturosa indecisión de perfil y superficie en que las deja. A sus contemporáneos les parecía que no estaban "acabadas" de pintar, y a ello se debe que Velázquez no fuera en su tiempo popular. Había hecho el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada." J. Ortega y Gasset, "Velázquez", Madrid,



con cuadro, vacío frente a vacío; ambos, seguían inmersos en la misma reflexión respecto a las co-incidencias.

El "cuadro" es un cultivo que introduce la historia en el lugar y precipita al creador a generarla frente al vacío, a gestarla sumido en él. Encuadrado en su amplitud, prendido en él, en un momento dado, no le da otra alternativa ni le deja lugar a dudas. Tanto en el dibujo como en la fotografía –cuadro instantáneo– se busca una condensación de la tensión. El cuadro se convierte en un formato de proyecto y de compendio.

En los abordajes del obrar o del analizar, el vacío se escapa y no es fácil contenerlo. Tampoco la tensión, el juego de figuras, y cómo funcionan los opuestos. Obrando o analizando hay que proceder con la maestría o pericia necesaria. Dentro del cuadro, se aloja el vacío; además, un orden geométrico en consonancia al simbólico y al constructivo. Se alojan también las operaciones desplegadas, holladas con rigurosa praxis; lo cual permite su rastreo.

Queda por descubrir cuántas décadas empleó Velázquez para "desrealizar" y pintar, al decir de Ortega, la irrealidad fantasmagórica, cotidiana e intemporal de "Las meninas". Descubrir también quién fue el autor del primer cuadro: el imitador del maestro Rembrandt.

Con todo, asistidos por y para las artes del dibujo y con su desarrollada instrumentación computerizada, nos hemos percatado, al margen del mismo Ortega, de que, el "efecto áureo" 17 del que nos habla, también se puede –o, mejor, se debe– aplicar a lo que aquí se ha expuesto.





"Hombre en una habitación" del imitador de R., junto a una foto del mismo tamaño donde aparece una persona en el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe

