

EL “EX-JINETE POLACO” DE REMBRANDT. UNA NUEVA LECTURA

POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS

I

Nadie con un mínimo de sensibilidad para la pintura que haya visitado las suntuosas salas de la Frick Collection en Nueva York habrá podido quedar indiferente ante la magnífica presencia de “El jinete polaco” atribuido a Rembrandt. Ya sabemos que se trata de uno de esos lienzos que la crítica considera recientemente que no se deban por completo con toda probabilidad a la mano del maestro¹ e incluso ha sido atribuido al pincel de Wilem Drost². Ahora bien, en qué reside el contenido de esa misteriosa composición que ha atraído la atención no sólo de los rembrandtólogos³ sino también de algunos clásicos historiadores del arte como Kenneth Clark quien, tras afirmar que consistía en una de las obras más personales del maestro holandés, la consideraba “uno de los grandes poemas de la pintura”⁴. Una vez que los expertos sostienen que no es probable obra de Rembrandt y que ya se le han dedicado tres espléndidos estudios monográficos referidos a la iconografía bien podríamos pensar que ya sabemos todo lo que se podía saber acerca de esta enigmática obra. Sin embargo, afortunadamente, la Historia del Arte no consiste sólo en colocar letreritos con nombres a los cuadros aun cuando estén certificados por la eficiencia y drasticidad de las nuevas metodologías científicas aplicadas a la Historia del Arte. La nueva mística de la ciencia ayuda pero

1. J. Boomgard y R. Scheller, “A delicate Balance: a brief Survey of Rembrandt Criticism” in Ch. Brown, *Rembrandt, the Master and his Workshop*, New Haven, 1991, p. 117. Vid las aportaciones del simposio *Rembrandt and his Pupils* (ed. G. Cavalli-Björkman), Nationalmuseum, Stockholm, 1992, y también A. Blankert, *Rembrandt, a Genius and his Impact*, Melbourne, 1997, p. 188 y ss.

2. J. Bruyn en la crítica a W. Sumoski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler in Oud Holland*, XCVIII, 1984, pp. 146-159. Vid S. Alpers, *El taller de Rembrandt, la libertad, la pintura, el dinero*, Madrid, 1992, p. 142, nota 10.

3. J. Rosenberg, *Rembrandt. Life and Work*, London, 1964, p.251.

4. K. Clark, *Introducción a Rembrandt*, Madrid, 1989, p.68.

no podrá sustituir nunca la destreza y el juicio de un ojo bien adiestrado : un buen ejemplo es el par de retratos que el Research Project del Metropolitan Museum de Nueva York en 1982 determinó que no pertenecían a Rembrandt y poco antes habían sido aprobado como tales apoyándose en radiografías ⁵. De todos modos, una cuestión es la autoría o filiación de una obra y otra bien clara la originalidad y creatividad de la misma ; una no debe opacar a la otra ni mucho menos la calidad de la obra cuando consideramos la individualidad de su estilo pictórico en la situación de su taller donde pinturas realizadas por sus ayudantes fueron firmadas e incluso vendidas como Rembrandt así como la manera en que el maestro ejercía la autoridad en su taller y la hacía presente en un cuadro, según afirma Svetlana Alpers ⁶.

Por otra parte, independientemente de cuestiones de autoría, uno de los problemas que siempre apasionan en la obra de Rembrandt es el del significado de sus cuadros. Los enigmáticos títulos de “La novia judía”, “El hombre del casco dorado” o “El jinete polaco” nos mueven a averiguar sobre esos misteriosos personajes. Y , a veces, la propia ambigüedad del tema es lo que determina precisamente la riqueza de muchas de sus obras. La excentricidad de algunas de ellas unida a la abundancia de motivos bíblicos, algunos de ellos no frecuentemente representados con anterioridad, nos inducen a buscar un significado más satisfactorio al enigmático cuadro después de realizar varias atentas lecturas.

II

Desde que la pintura aparece por primera vez citada en 1793 en un inventario de la colección de Estanislao II Augusto, rey de Polonia, como “Cosaque à cheval”⁷ son varios los títulos que se han dado al cuadro. En 1842, el poeta y patriota polaco Kajetan Kozmian sugirió que aquel “Cosaque à cheval” fuera un oficial del regimiento de Lysowski –famoso condottiero polaco muerto en 1616, cuyos mercenarios aún lucharon en la Guerra de los Treinta Años– y será Hofstede de Groot quien en su catálogo de la exposición de Amsterdam en 1898, introduzca en la literatura artística el título de “Polish Rider in the uniform of the regiment Lysowski” apoyándose en expertos en Historia de Polonia que no cita ⁸. Sin embargo, hay que dejar claro que su atuendo y el arnés del caballo eran frecuentes también en otras regiones y países de Europa como Hungría, máxime en una época en que los ejércitos del Este de Europa aún no poseían un determinado uniforme y mucho menos en las tropas de mercenarios que cambiaban constantemente de señores y de banderas.

5. S. Alpers, *op.cit.*, p. 143, nota 19.

6. S. Alpers, *ibidem*, p.21. Para investigaciones iconográficas sobre la obra de Rembrandt *vid J. Bialostocki, Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 125-153.

7. J. S. Held, “Rembrandt's ‘Polish’ Rider”, *The Art Bulletin*, XXVI, 1944, p. 247.

8. J. S. Held, *op.cit.*, p.250.

Held llega a afirmar que el jinete de Rembrandt podría pertenecer claramente al tipo húngaro y en un castillo de Hungría fue donde se descubrió el cuadro aunque no debamos darle mucha importancia a la cuestión de la “nacionalidad” del jinete dado que Rembrandt solía utilizar generalmente y del modo más arbitrario los más extraños vestidos con objeto de proporcionar de exótica apariencia a sus pinturas. No existían diferencias entre la “joupane” o casaca usada en Polonia y Hungría durante el siglo XVII y, por otra parte, la gorra que lleva el jinete era usada incluso por los holandeses⁹.

Así pues, se ve claramente que en un principio el cuadro no tenía un título definido y se le aplicó aquel de “Cosaco a caballo” que convenía al atuendo y aspecto del personaje. Sin embargo, la sugerencia del romántico poeta y patriota polaco impregnó de nacionalismo una obra cuyo título se ignoraba y seguimos ignorando. De ese modo, entró en la literatura artística bajo el marchamo de “El jinete polaco” aunque Svetlana Alpers lo menciona como “El lancero polaco”¹⁰ sin que sepamos a ciencia cierta de dónde saca la lanza.

La idealizada interpretación de Held quien, partiendo del famoso jinete de la catedral de Bamberg, nos presenta al jinete de Rembrandt como antítesis de “El caballero, la Muerte y el Diablo” de Durero para convertirlo en trasunto del “Miles Christianus” de Erasmo y símbolo de aquellos guerreros que llevaron hasta la Europa del Este los ideales de la civilización cristiana, manteniendo vivo el espíritu de las Cruzadas¹¹, resulta maravillosa y puede serlo aún más para los polacos dado el título del cuadro. Sin embargo, poco más tarde, Valentiner lo interpretaba como el retrato histórico del héroe medieval holandés, Gijsbert van Amstel, fundador de Amsterdam¹². Que el problema acerca de este cuadro no es cosa clara y existen dificultades para hallar una solución quedó bien sentado cuando Rosenberg afirmó que permanece como una cuestión abierta¹³.

Con posterioridad, el historiador polaco Zdzislaw Zygmunt estudió el atuendo y las armas del jinete polaco, demostrando que, ciertamente, eran polacas y no una composición fantástica de Rembrandt sino un verdadero retrato basado en la observación directa de la realidad aunque pueda admitirse que haya sido concebido como una alegoría¹⁴.

Así pues, partiendo de la idealizada interpretación de Held y el nacionalista análisis de Zygmunt, el historiador del arte polaco Jan Bialostocki considera que ambos estudios son complementarios aun cuando ambos no consigan dar una respuesta satisfactoria

9. J. S. Held, *ibidem*, pp.254-255.

10. S. Alpers, *op.cit.*, pp.17 y 21.

11. J. S. Held, *op.cit.*, p.265.

12. W. R. Valentiner, “Rembrandt’s Conception of Historical Portraiture”, *Art Quarterly*, XI, 1948, pp. 116-135.

13. J. Rosenberg, *op.cit.*, p.251.

14. Z. Zygmunt, “Lisowczyk Rembrandta. Studiorum ubioru i uzbrojenia”, *Biuletyn Historii Sztuki*, XXVI, 1964, pp.83-111. Este estudio publicado en polaco que no hemos podido ver ni podríamos leer es resumido por J. Bialostocki, “Rembrandt’s Eques Polonus”, *Oud Holland*, LXXXIV, 1969, pp. 163-164.

al significado del cuadro¹⁵. El ejemplo aducido referente a un grabado de Stefano della Bella en el que aparece un grupo de cuatro jinetes polacos de los cuales el que figura en el centro y de espaldas, con arco y carcaj, aparece tocado de gorro de plumas, puede interesar para el estudio de las armas y el atuendo de estos mercenarios en el siglo XVII pero no tiene ninguna relación con el jinete atribuido a Rembrandt a excepción del arco y la casaca. Del mismo modo, la ilustración de Abraham de Bruyn en *Diversarum gentium armatura equestris* (Colonia, 1587) donde afortunadamente el jinete lleva la inscripción latina “Eques polonus” pero cuyo alarde de plumas no sólo en el gorro de pieles sino también en la cabeza y la cola del caballo no tienen nada que ver con el que ocupa nuestra atención. Y además, se trata de un lancero y no un arquero¹⁶. No obstante, para Bialostocki, según demuestra este último grabado, la pintura representa un “Eques Polonus”, es decir, la idea inherente al concepto del “Miles Christianus” que lucha por una buena causa, por unos ideales morales frente al poder de las tinieblas¹⁷. Con lo cual no hemos avanzado demasiado respecto al punto en que nos había dejado Julius Held, o sea, nos movemos dentro de la misma interpretación. Sin embargo, Bialostocki, tras dar por válida esta interpretación, se plantea la pregunta de por qué Rembrandt quiso expresar la idea del “Miles Christianus” a través del “Eques Polonus” en torno al año 1655¹⁸.

Ello le lleva a estudiar el ambiente religioso de Polonia y Holanda conectadas en aquel momento por diversos lazos espirituales tales como los desempeñados por los menonitas holandeses asentados en el Norte y Oeste de Polonia desde fines del siglo XVI y, por otra parte, los socinianos polacos emigrados a Holanda con posterioridad a 1658. Estos últimos, seguidores del hereje italiano Socino que huyó de Zúrich a Polonia en el siglo XVI, fundando allí la comunidad de los “hermanos polacos”, negaban la Trinidad y la divinidad de Cristo. Los primeros, seguidores del holandés Menno, eran una secta escindida del anabaptismo en el siglo XVI, que defendían el bautismo en la edad adulta y negaban la licitud del juramento y el uso de las armas.

De aquí pasa a exponernos las afinidades de Rembrandt con los menonitas y sus simpatías con la doctrina sociniana aunque poseamos la evidencia de que los hijos de Rembrandt fueron bautizados en la Iglesia calvinista a la cual pertenecía al igual que Saskia, aduciendo también una interpretación del grabado de “Fausto” como un retrato espiritual de Fausto Socino, fundador de la secta. De cualquier manera, el Estado holandés movido por la Iglesia calvinista promulgó en 1653 un edicto contra el socinianismo, algo insólito en la tolerante Holanda, ante lo que se alzó la voz del polaco Jonasz Szlichting publicando en Amsterdam en 1654 la *Apologia pro veritate accusata ad Illustrissimos et Potentissimos Hollandiae et West-Frisiae Ordines* donde argumentaba la separación de los asuntos religiosos de los del estado¹⁹.

15. J. Bialostocki, *op. cit.*, p.164.

16. J. Bialostocki, *ibidem*, pp. 166-167.

17. J. Bialostocki, *ibidem*, p. 168.

18. J. Bialostocki, *ibidem*, p. 169.

19. J. Bialostocki, *ibidem*, pp. 171-174.

Todo este interesante pero alambicado prólogo de historia de las ideas religiosas en Holanda en torno a 1655 le sirve de premisa a Bialostocki para formular su hipótesis: Posiblemente Rembrandt consideraría al polaco autor de la *Apologia*, defensor de la libertad religiosa, como un nuevo “Miles Christianus”, de modo que la idea de “El jinete polaco” surgiría como fruto de aquella controversia teológica. Si esto fuera así por qué no pensar que el cuadro no sea un retrato de Jonasz Szlichtyng. Desgraciadamente, en 1655 el autor de la *Apologia* tenía sesenta y dos años y no presentaría el juvenil aspecto del personaje del cuadro. Ciertamente, Rembrandt no llegó a conocerlo ni siquiera su nombre porque la *Apologia* fue publicada bajo el seudónimo “Eques Polonus”. Comoquiera que en aquellos años debe haber sido muy popular entre los socinianos el nombre de “Eques Polonus” por qué no explicar en este sentido el origen de esta pintura, incluso por qué no pensar que haya sido encargada por algún partidario de los socinianos. De cualquier manera, la propia idea del “Eques Polonus” —que desde ahora dará nombre al cuadro— pudo haber inspirado el proceso creativo de la imaginación de Rembrandt quien vendería rápidamente la obra pues no aparece en el inventario de 1656. Por otra parte, reconoce que su interpretación no explica el sentido del extraño paisaje de fondo y que en el ambiente de luchas de ideas religiosas la stampa jugó siempre un papel más destacado que la pintura al óleo²⁰.

La hipótesis de Bialostocki es extraordinariamente erudita, ingeniosa, complicada, y, desde luego, polaca. Pero tiene pocos visos de probabilidad. En las ciencias históricas como en las físicas la hipótesis más válida y más segura es siempre la más sencilla, la que nos acerca más fácilmente al ámbito de la certeza. Y nada sencilla es la hipótesis que hemos expuesto.

III

Aún cuando sea posible que todo ese cúmulo de circunstancias religiosas en torno a 1655 haya podido influir en la creación del cuadro de Nueva York, opinamos que la imaginación de Rembrandt se movía de un modo más directo y menos abstracto; o si se quiere, menos simbólico. Otra cuestión es el carácter ambiguo y misterioso que dota a sus obras, omitiendo a veces las claves del claro entendimiento del tema a primera vista.

Al enfrentarnos con esta pintura y, moviéndonos también en el terreno de las hipótesis que algún día tendrán que ser confirmadas, proponemos una nueva interpretación basada en los textos y que parte de tres cuestiones fundamentales: En primer lugar, esta pintura debió tener un nombre antes de que el romántico poeta y patriota polaco Kozmian sugiriera cambiarle el de “Cosaco a caballo” por el de “Jinete polaco”. Held terminaba su artículo afirmando que Rembrandt debió darle un nombre determinado

20. J. Bialostocki, *ibídem*, p. 176.

aunque tengamos pocas esperanzas de conocerlo²¹. Segundo, si viéramos el cuadro por primera vez, sin conocer el trasfondo de toda su literatura artística, diríamos que se trata de un joven arquero a caballo con atuendo propio de la Europa oriental, en el que destacan el arco y las flechas del carcaj así como el gorro de pieles semejante al usado por húngaros y tártaros, recortándose su figura sobre un paisaje de montaña en el que se alza un extraño edificio que participa tanto de las formas arquitectónicas de un templo como de una fortaleza. En tercer lugar, finalmente, hay que tener en cuenta el alto porcentaje de temas bíblicos y de la antigüedad pintados por Rembrandt en los cuales sus anacrónicos y exóticos atuendos ofrecen aún mayor ambigüedad al significado de los mismos²². Recordemos, por ejemplo, el grabado del “Bautismo del eunuco” (1641) donde un lancero a caballo con morrión de pieles y plumas –tal vez, polaco– pretende dar una visión exótica y “oriental” a la comitiva. Así pues, por qué no mover en esta dirección nuestra investigación, por qué no pensar que el misterioso jinete que ocupa nuestra atención y cuyo nombre real aún desconocemos no sea un personaje bíblico cuya identidad fuera más difícil de descifrar, habiéndose preferido continuar con la más cómoda denominación de “Jinete polaco” o la última de “Eques Polonus”.

Cuando nos detenemos a analizar la inquietante composición contemplamos a un joven jinete armado de arco y flechas, con una espada oriental en el arzón y otra al cinto, vestido con una casaca y tocado con un exótico gorro de pieles, recortándose sobre un paisaje montañoso donde se alza una extraña fortaleza de aspecto circular mientras una cascada, a la izquierda, alimenta de agua a un arroyo que aparece a la izquierda. Dos aspectos conviene señalar en el conjunto: uno, la perfecta integración de la figura en el paisaje de cuyo fondo difuso destaca el luminoso jinete; otro, la pose del brazo derecho que parece buscada para que se permita ver con absoluta nitidez el arco y las flechas.

Si acudimos al libro del *Génesis* que inspiró más de un tema entre todos los producidos en el taller de Rembrandt, al terminar la historia de Noé y hablarnos de sus hijos y descendientes, leemos: “Cus engendró a Nemrod, que fue quien comenzó a dominar sobre la tierra, pues era un robusto cazador ante Yavé, y de ahí se dijo: ‘Como Nemrod, robusto cazador ante Yavé’. Fue el comienzo de su reino Babel, Ereg, Acad y Calne, en tierra de Senaar. De esta tierra salió para Asur, que edificó Nínive, Rejobothir, Calaj y Resen, entre Nínive y Calaj; esta fue la ciudad grande” (Gen. 10: 8-12). Y así también recalcan las *Crónicas* o *Paralipómenos*: “Cus engendró a Nemrod; éste comenzó a ser poderoso sobre la tierra” (Par. 1:10)

Así pues, este nieto de Cam, uno de los hijos de Noé, fue un auténtico héroe por sus dotes proverbiales para la caza pero, además, fue el primer poderoso sobre la tierra, es decir, el primero en crear un gran imperio después del Diluvio. Este imperio gobernaba importantes ciudades del Sur de Mesopotamia tales como Babilonia, Uruk (Ereg), Acad y otras no menos importantes capitales de Asiria como Calaj y Nínive. De ahí

21. J. S. Held, *op.cit.*, p. 265.

22. S. Alpers, *op.cit.*, p. 23.

que alguna vez se usase el término “tierra de Nemrod” como sinónimo de Asiria (Miq. 5:5). Por lo tanto, se trata de un personaje histórico fundador del Imperio babilónico que los narradores orientales convirtieron en centro de múltiples leyendas por razones evidentes. No es el lugar aquí de discutir su exacta personalidad que ha sido relacionada con la de Tukulti Ninurta I²³ pero son claros los términos en que se expresa la Biblia para significar al creador del primer gran imperio después del Diluvio.

Abundando en los textos de las leyendas y mitos hebreos, podemos leer en el *Midrash Hagadol*: “Otros dicen que Nemrod, un famoso cazador al servicio de Dios, erigió la torre de Babel, pero que esa no fue su primera fundación. Habiendo dominado a todos los descendientes de Noé, había construido ya una fortaleza en una roca redonda, colocando en ella un gran trono de madera de cedro en el que se apoyaba un segundo gran trono de hierro; éste, a su vez, soportaba un gran trono de cobre, y en éste se apoyaba un trono de plata, y en éste un trono de oro. En la cima de esta pirámide puso Nemrod una gema gigantesca, desde la cual, colocado en actitud divina, exigía el homenaje universal”²⁴.

El texto es muy significativo sobre la personalidad del célebre cazador y su ansia de poder reflejada en los cinco tronos superpuestos, culminación de su imperio sobre la tierra, y que quedaba dentro de una fortaleza construida en una roca redonda. Pero, además, contiene una referencia a un edificio que nos hace recordar aquel circular en el extraño paisaje del cuadro de Nueva York que no ha sido nunca suficientemente explicado.

Habida cuenta no sólo del conocimiento bíblico de Rembrandt sino también de sus relaciones con la comunidad sefardí de Amsterdam a algunos de cuyos miembros retrató, ilustrando incluso el libro *Piedra gloriosa* (1655) de Menasseh ben Israel²⁵, no resultaría demasiado aventurado pensar en la posibilidad de que haya podido conocer alguna versión de estos *Midrashim*, género de literatura rabínica consistente en exposiciones exegéticas agregadas a los versículos bíblicos. De cualquier manera que haya sido y aún cuando no fuera pintado por el maestro pero sí concebido por su mente dentro del gran taller, ahora, de hecho, tenemos más razones para pensar que este cuadro tenga un nombre concreto como esperaba Julius Held y que ese nombre sea Nemrod, el poderoso cazador que creó un imperio y se atrevió a construir la torre de Babel.

23. *Encyclopedia Judaica*, 12, Jerusalem, 1978, pp. 1166-1167.

24. R. Graves y R. Patai, *Los mitos hebreos*, Madrid, 1986, pp. 110-111.

25. G. Díaz-Plaja, *Rembrandt y la sinagoga española*, Barcelona, 1982. *pássim*.



Rembrandt, "El jinete polaco". Frick Coll. New York