

La mirada en El secreto de Rembrandt de María Teresa Andruetto

Blanca Alberta Rodríguez*

Resumen

La escritura de María Teresa Andruetto parece sustentarse en una forma particular de mirar, que aporta uno de los rasgos estilísticos más sobresalientes de su poesía. Determinar cuál es esta forma de mirada, cuáles son sus propiedades y sus implicaciones estilísticas, es el propósito del artículo. Se toma como objeto de estudio el poema *El secreto de Rembrandt*, desde el campo de los estudios literarios tomando en cuenta algunas consideraciones de la semiótica tensiva, pues esta perspectiva teórica, al poner en correlación lo sensible con lo inteligible como la primera articulación del sentido, permite caracterizar a la acción de mirar, en la poesía de Andruetto, como una forma de la visión predominantemente afectiva.

Palabras clave: *María Teresa Andruetto, poesía argentina, mirada, afectividad, estilo*

The Gaze in The Secret of Rembrandt by María Teresa Andruetto

Abstract

María Teresa Andruetto's writing seems to be based on a particular way of gazing, which contributes to one of the most prominent stylistic features of her poetry. To determine what this way of gazing is, what its properties and stylistic implications are, is the purpose of the article. The poem *The Secret of Rembrandt* is taken as the object of analysis, from the field of literary studies and by taking into account some considerations of tensive semiotics, since this theoretical perspective, by correlating the sensitive with the intelligible as the first articulation of meaning, allows us to characterize the action of gazing, within Andruetto's poetry, as a form of the predominantly affective vision.

Keywords: *María Teresa Andruetto, Argentine poetry, Gazing, Affectivity, Style*

* Dra. en Letras, profesora e investigadora en el Programa de Semiótica y Estudios de la Significación y en la Escuela de Artes Plásticas de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

blanca.rodriguezv@correo.buap.mx

Recibido 04/08/2020 Aceptado 22/10/2020

La mirada en la pintura

La poesía de María Teresa Andruetto (Arroyo Cabral, Córdoba, 1954) es un continuo escudriñar de la mirada. Se trata de una mirada háptica. Toca y se deja tocar por lo mirado. En ella, sujeto y objeto se compenetrán. Con frecuencia, esta mirada tiene un rasgo de conmiseración. Mirar es compadecerse, sentir el dolor de los otros. La captación del mundo, si la hay, no se da por vía de lo inteligible sino de la intuición. La aprehensión es, para decirlo con mayor precisión, afectiva.

La mirada en la poesía de Andruetto transita de lo invisible hacia lo visible. En otras palabras, va de la ausencia hacia la presencia. Pero ésta es vicaria, porque no es la presencia en sí, sino su evocación. Es por ello que la mirada actúa en el espacio de la memoria, o mejor dicho, es una forma de la memoria, pues es ahí donde puede encontrar un lugar de arraigo.

El deseo de aprehender la presencia está relacionado con dos expresiones de la visión: la pintura y la fotografía. La primera se observa en *El secreto de Rembrandt* (1998), la segunda, en *Kodak* (2008). Ambas manifestaciones artísticas son, como lo piensa Raymundo Mier Garza (pág. 24), fenómenos del don. Ellas se realizan mediante un *dar a ver*. Y este dar a ver, *lo donado*, agregaría yo, es la mirada. En este sentido, la experiencia estética se podría entender como una modalidad del proceso del don.

En este artículo me detendré, particularmente, en *El secreto de Rembrandt*, publicado en 1998 en una sobria plaqueta sin paginar, bajo el sello Llanto de mudo ediciones.¹ El poema se compone de cuatro fragmentos —cada uno acompañado de un epígrafe— y dos reproducciones de autorretratos del pintor y grabador holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn. El primer cuadro se ubica después del segundo fragmento, se trata del *Autorretrato ante el caballete* de 1660 (Louvre, París), cuando el pintor contaba con 54 años de edad. La segunda pintura sucede al cuarto fragmento, es decir, cierra el poema, y se titula *Autorretrato con gorguera* que data de 1629 (Mauritshuis, La Haya), cuando Rembrandt tenía apenas veintitrés años. Median treinta y un años entre uno y otro cuadro. Las obras referidas son las siguientes.

Figura 1



Autorretrato ante el caballete
(Louvre, París)

Figura 2



Autorretrato con gorguera
(Mauritshuis, La Haya)

El conjunto formado por los cuatro fragmentos y las dos ilustraciones (el primer autorretrato incluso aparece en la portada) está precedido por un epígrafe de Jean Genet que pertenece a un escrito homónimo, *El secreto de Rembrandt*, donde se lee: “El pintor está por completo en la mirada que va del objeto a la tela, pero especialmente en el gesto que va del charquito de color a la tela”.

Dada la puesta en página de la edición que comento, donde la reproducción de los autorretratos cobran una relevancia indiscutible, la presencia del pintor holandés se impone como el motivo principal. Sin duda hay un íntimo vínculo entre lo verbal y lo visual. Sin embargo, el poema de Andruetto no pretende ser un equivalente verbal exacto de los autorretratos de Rembrandt. Puesto que, en primer lugar, no describe exhaustivamente los cuadros, de hecho, la brevedad de los fragmentos no alcanzan a agotar la plasticidad de los autorretratos, no hay ese despliegue característico de toda descripción y que la hipotiposis, por ejemplo, exigiría aún más. Sin embargo, sí logra sintetizarlos de un modo extraordinario. Sucede como si la autora hubiera encontrado el núcleo mismo que anima los cuadros, acaso, porque en el autorretrato encuentra un símil de lo que ella hace en su literatura: un retrato en filigrana verbal.

Al establecerse una relación entre imagen y texto, el poema compromete la mirada de diversas maneras, que a continuación expongo.

1) El pintor como modelo. Por principio tenemos que el pintor para realizar su autorretrato ha tenido que verse a sí mismo como modelo, como un otro al que desea escrutar. El sujeto se vuelve objeto de su propia mirada. Para que sea posible este ejercicio de reflexión, en sentido literal y figurado, se requiere de un mediador, el espejo, así como también de una cierta distancia. ¿Esta distancia será sólo espacial? ¿O debemos suponer además una distancia temporal? Podemos imaginar que este sujeto al examinarse a sí mismo —como tantas otras veces lo hiciera, aunque en esta ocasión con mayor gravedad y detenimiento puesto que la pesadumbre y la sombra de la muerte no tan lejana lo acechan— ve en su rostro los rastros del paso del tiempo, los surcos abiertos a lo largo de los años. Esta reflexión es, a la vez, una introspección y una retrospección: un mirarse hacia dentro y un mirarse hacia atrás, como quien se confiesa.

2) La mirada puente. La mirada tiende un puente entre el objeto mirado en el espejo y el lienzo. Ella guía la mano en la reconstrucción del objeto. Para ello debemos suponer un profundo ejercicio de atención, cálculo y coordinación ojo-mano porque en ello se juega la potencia expresiva del cuadro.

3) La mirada representada. Dado que se trata de un retrato, es de esperarse que sea el rostro donde el pintor haya puesto su mayor empeño. El personaje del cuadro en cuestión parece mirar al espectador, ¿o más bien lo interroga? No deja de llamar la atención que de todas las partes constituyentes del sujeto sea el rostro y de manera especial la mirada, precisamente, los que guardan mayor fuerza expresiva. Quizá porque contiene mayores posibilidades combinatorias para poner de manifiesto estados de ánimo.

Según Georg Simmel, su pregnancia se debe a que el rostro posee una unidad interna y es por ello una unidad estética en sí misma: “no hay en el mundo ninguna figura, salvo el rostro, en la que una multiplicidad tan grande de formas y planos confluya en una unidad de sentido tan absoluta” (2011: 11). Además, en el rostro se entrevé la psique: “Gracias a su notable plasticidad, sólo el rostro se convierte, por así decir, en el lugar geométrico de la personalidad íntima” (Simmel, 2011: 14); por ello el artista pone especial cuidado en este complejo significativo.

Según parece entonces, la capacidad expresiva del sujeto se concentra en el rostro, en los gestos del rostro, la mirada y los movimientos de las manos, pues con ellos el sujeto expone su subjetividad, su singularidad. Haciendo eco de Lévinas, se diría que en este conjunto (rostro, mirada, gesto) el sujeto halla el modo de significar y significar-se. O bien, en palabras

de Jean-Luc Nancy, con el retrato y aún más con el autorretrato, el sujeto tiene la certeza de su presencia (2006: 32).

A través de la mirada, el sujeto se comunica, entra en relación con el mundo. La mirada es umbral, puente, acceso, salida. Es el lugar del intercambio y del diálogo. Y como diría Ouellet (2004: 12), nos da nuestro sentido de socialidad.

4) La mirada puesta en discurso. Por otra parte, dado que se trata de un texto verbal hablando de un texto visual —el retrato en cuestión—, tenemos que este enunciador ha tenido que ser previamente un espectador, alguien que posó su mirada sobre el cuadro y da cuenta al lector de lo mirado, o mejor dicho, de su mirar.

Los textos son esquematizaciones de nuestras experiencias vividas, de nuestras experiencias en el mundo. El poema de Andruetto trata de la experiencia del mirar, pero este mirar no es sólo una experiencia empírica que se ha puesto en discurso, sino también es una experiencia estética. Y, en este caso, afirma Pierre Ouellet, la mirada “no tiene como finalidad el apropiarse del objeto por lo que se trata de una percepción infinita que lo único que pretende es escudriñar en el vasto campo visual que se ofrece al sujeto” (2004: 9-10).

5) La potencia icónica. Por último, tendríamos que suponer que el lector al leer la versión verbal elaborada a partir de un texto visual, ha debido imaginar lo dicho, esto es, las palabras deberán haber obrado como una mirada que teje en la imaginación del lector el objeto aludido, es decir, las palabras habrán ejercido su potencia icónica.

La mirada puesta en discurso

Aquí, me interesa describir la experiencia del mirar puesta en discurso (punto 4) que constituye el tema de este poema. Comenzaré por referirme al primer fragmento.

No es la pieza oscura donde pintas
ni la pobreza que trajo la desnuda forma,
ni la luz que cae sobre la gorra,
ni el pelo desprolijo, ni la barba,
tampoco el cuerpo vencido
ni los colores rancios del encierro.
Son tus ojos que no encuentran a Saskia,
a Hendrickje, al bienamado Tito,
tus ojos que se han vuelto
hacia el lugar de nada,
hacia el vacío. (Andruetto, 1998: s/p)

Alguien se ha detenido frente a un cuadro que le ha ofrecido una experiencia visual de la cual habla. Lo primero que llama la atención de este fragmento compuesto de once líneas es el vacío semántico producido por una extraña ausencia gramatical. Estas once líneas se reparten en dos bloques indicados por la presencia del punto y aparte. Todo el fragmento puede leerse como una oración compuesta que expresa una relación adversativa entre las oraciones: no es esto *sino* aquello. Sin embargo en el texto la relación entre ambas oraciones se da por yuxtaposición, es decir, la conjunción adversativa (que fácilmente se infiere) “sino” está elidida.

El primer bloque va de la línea 1 a la 6 y expresa una primera proposición fundada en la negación: “no es la pieza oscura... ni la pobreza... ni la luz... ni el pelo... ni la barba... tampoco el cuerpo vencido... ni los olores rancios”. El segundo bloque expresa una afirmación: “Son tus ojos...”. Es curioso que, además de la conjunción adversativa, se ha

omitido una parte de la oración que impide completar el sentido. Según como se lea, este elemento elidido puede ser:

- a) El sujeto, pues si se pregunta al verbo principal de la oración “¿quién o qué (no) es la pieza oscura...?” para localizar al sujeto, se advierte que no hay ningún sintagma en el poema que dé la respuesta.
- b) O bien puede tratarse del predicativo si se ordenara así la oración: “La pieza oscura... no es”, la pregunta que salta inmediatamente es “¿qué no es la pieza oscura...”, es decir, “¿lo no sido?”. Tampoco se da la respuesta en este fragmento.

Este mismo vacío semántico-gramatical, se presenta también en el segundo bloque: “Son tus ojos...”. Para encontrar el sujeto de la oración habría que preguntar “¿quiénes o qué son tus ojos”. O si se considera como sujeto “Tus ojos...”, la oración diría “Tus ojos... son”, ¿son qué? Faltaría un predicativo, es decir, el atributo del sujeto puesto que el verbo principal de la oración es un verbo copulativo. La respuesta tampoco se puede encontrar aquí, sino en la tercera estrofa del tercer fragmento que dice: “Otros buscarán la nota pura, / la imagen que persiste, la tersura, / como buscan sus ojos en la tela / (es la mirada lo que abrumba, / lo que desvela)” (Andruetto, 1998: s/p).

La frase puesta entre paréntesis resulta sumamente extraña en el curso de este tercer fragmento, pues es no sólo una interrupción que el paréntesis pone en evidencia, sino además una irrupción. En mi interpretación, justamente esa frase es el elemento que estaba ausente en el primer fragmento; si lo colocamos ahí, el sentido se completa: “No es la pieza oscura donde pintas, / ni la pobreza que trajo la desnuda forma...” sino tu “mirada lo que abrumba, lo que desvela”, la mirada que se aloja en tus “ojos que no encuentran a Saskia, / a Hendrickje, al bienamado Tito, / tus ojos que se han vuelto / hacia el lugar de nada, / hacia el vacío”.

Tal dislocamiento gramatical, de alguna manera, está dando cuenta de la intensidad afectiva que ha provocado la contemplación del cuadro. La mirada del Rembrandt del cuadro posee tal fuerza que tras-toca al sujeto, produce en él lo que Mier (inspirado en Freud) llamaría “dolor-placer”, pues “abrumar” significa tanto producir asombro o admiración (placer) como agobiar con un *peso* grave (dolor). Para Mier el dolor-placer es un elemento constitutivo de la experiencia estética que introduce una interferencia, una perturbación de la significación, pero que, al mismo tiempo, la produce.

La mirada entonces tiende a anular la distancia entre sujeto y objeto. En este pasaje el modo de mirar es, permítaseme esta licencia léxica, el del *concernimiento*, en el que el juego de las modulaciones entre lo sensible y lo inteligible se da bajo un esquema ascendente: aumento de intensidad y disminución de la extensión, lo que da como resultado una tensión afectiva.²

Pero qué es propiamente lo que produce esa tensión afectiva, qué hay en esos ojos, en esa mirada: el vacío, la pérdida de la presencia, pues se ha dicho que los ojos no encuentran a Saskia ni a Hendrickje, ni al bienamado Tito, todos ellos personajes objeto de amor de Rembrandt. La mirada de éste no logra captar sino la ausencia, ausencia que es padecida por el espectador y declarada por la voz poética. Por ello, no hay propiamente aprehensión, sino sólo una intensa intencionalidad de la mirada que se fuga en el vacío provocado por la desaparición de la presencia. Por esta misma razón se dice en la primera estrofa del tercer fragmento: “Lenta la pincelada oscura, / el hijo del molinero en la negrura / de la vida que hiere, *tantea /con ojos ciegos la espesura* [negritas agregadas] / hasta dar con la luz” (Andruetto, 1998: s/p).

No obstante, siempre queda la posibilidad de robarle un destello a la negrura, la posibilidad de decir la ausencia: “tantea con ojos ciegos la espesura / hasta dar con la luz”. En el fragmento dos se lee:

Este rostro ya estaba

debajo de la tela
estaba y carcomía con su probredumbre, [sic]³
el retrato del joven con gorguera.
Bajo las arrugas y los ojos desteñidos
están los ojos arrogantes de otro tiempo,
pero ni el otro ni éste son grandes
ni pequeños, a todos nos ha herido
esta luz, ya nada es menos,
hasta lo más miserable
tiene su destello. (Andruetto, 1998: s/p)

Aquí también se expresa el modo de visión que he denominado concernimiento. Nótese el cambio de la tercera a la primera persona del plural; ahí donde debería leerse “a todos *los* ha herido” se dice “a todos *nos* ha herido”. La voz poética muestra su compasión, se une a la desgracia de un hombre venido a menos, desposeído y despojado no sólo de los seres que amó sino también de todos sus bienes materiales⁴ y que se reduce a ser tan sólo unos ojos y una mano, como dice el último fragmento:

Esto es lo que queda
de un hombre que se muere.
Mira el pincel, una mano agrietada
lo sostiene, y el pardo, el rojo, el
amarillo... No ser dueño ni siquiera
de las cosas que pintas. No ser
sino los ojos y la mano que va, que
se desvela, desde el charco
de luz hacia la tela. (Andruetto, 1998: s/p)

Es este tipo de mirada —como concernimiento— la que lleva a la experiencia del otro como sí mismo. Por ella la alteridad deviene mismidad, puesto que anula las diferencias para exaltar las semejanzas, para volver al otro un semejante: “a todos nos ha herido esta luz”. Así esta mirada pone en evidencia su carácter no sólo estético sino también ético, por cuanto mirar es tener la experiencia del otro y unirse a él a través de la conmiseración, del padecer conjunto.

Esta mirada solidaria es la que prevalece en la obra de María Teresa Andruetto que estudio aquí y halla su síntesis, por decirlo de alguna manera, en el poema “Kodak”:

Yo miraba,
tras la lente de una Kodak
con la que él sacó fotos de la guerra,
antes que la muerte disolviera
sus pupilas y delegara en mis ojos
el dolor de mirarme devastada
por la ausencia. (Andruetto, 2008: 49)

Si prevalece el mirar más que el ver (entendido éste como una visión ligado a lo inteligible) es porque la mirada, en tanto intencionalidad, nace de un deseo. Y nace de un deseo porque parte de una carencia. El sujeto, ante la ausencia del objeto amado, se lanza hacia ese vacío, atraviesa los objetos, el mundo, buscando aprehender lo que ya no existe, por eso fracasa, por eso no hay captación en estricto sentido.

Basta revisar la estructura gramatical de este poema para darse cuenta de que nuevamente hay un elemento elidido. El sujeto de la oración es “Yo”. A continuación viene el verbo principal “miraba”. Después aparece un complemento circunstancial que, desde el punto de vista morfosintáctico, entraría en la clasificación de “lugar”, ¿dónde o desde dónde mira?: “tras la lente...”. Aunque, desde un punto de vista semántico, admitiría clasificarse como un complemento circunstancial de instrumento, porque se alude precisamente al instrumento de la visión, de modo que la preposición “tras” podría sustituirse por la preposición “con”, ¿con qué se mira?: “con la lente de una Kodak...”. Lo que continúa a esta última frase son determinativos del sustantivo “Kodak”, es decir, de la cámara fotográfica. Pero nunca se dijo el objeto directo porque no hay un objeto en que recaiga la acción expresada por el verbo. En otras palabras no hay objeto de la mirada porque precisamente lo que hay es el hueco, el vacío creado por la desaparición de la presencia. La mirada lo único que hace visible es la ausencia, el vacío. Como diría Guillermina Casasco, la mirada representa “los objetos inexistentes en el campo visual”, proporciona “la ausencia que respira en los objetos visibles” (2002-2003: 134).

Entonces, ¿qué sentido puede tener la mirada? Quizá lo que le da sentido es que la ausencia no es total. Se puede imaginar que la presencia ha dejado como una estela, un remanente en los objetos. Acaso por eso María Teresa Andruetto ha invocado la pintura y la fotografía en estos poemas que analizo, pues la fotografía, especialmente, cumple una función testimonial, señala que si bien el objeto ya no está, alguna vez estuvo, alguna vez fue.

Ello es lo que Roland Barthes destaca en su bello ensayo sobre la fotografía, *La cámara lúcida*: la imagen dice “*Esto ha sido*”. En este sentido, la voz poética en la obra de Andruetto se presenta no sólo como *Spectator* sino también como *Operator*, para utilizar los términos propuestos por Barthes. Y los poemas serían el *Spectrum*, ese “pequeño simulacro, [...] *eidôlon* emitido por el objeto [el referente de la fotografía]” (Barthes, 1999: 38-39). Este *Spectrum* se nos presenta, al mismo tiempo, como espectáculo y como “el retorno de lo muerto”, de lo desaparecido.

El poema *Kodak* muestran el intenso anhelo de la mirada por aprehender lo que ya se ha ido. Como esto no es posible, sólo queda aprehender su *Spectrum*, su fantasma, a través de la evocación. Ello explicaría entonces por qué en la puesta en página de *El secreto de Rembrandt* se coloca primero *Autorretrato ante el caballete* (1660), donde vemos un Rembrandt de cincuenta y cuatro años de edad abatido por la penuria, y el cierre de esa edición está dado por *Autorretrato con gorguera* (1629), donde luce un Rembrandt de apenas veintitrés años, cuya mirada tiene algo de refulgente y desafiante. La mirada busca regresar a lo más prístino de la existencia.

Conclusión

En suma, la mirada opera una adhesión afectiva. La mirada abisma, envuelve al objeto y el objeto invade al sujeto. La mirada es el sentido de la proximidad. Mientras que el ver, entendido como una visión inteligible más que sensible, nos daría el sentido de la distancia, la mirada conjunta sujeto y objeto pero no en una unidad indisoluble permanentemente, sino apenas en un instante que, sin embargo, cifra su significación en expandir su duración.

Además, la mirada muestra no sólo un rasgo estético sino también ético, por cuanto responde al llamado del otro. La belleza, en la obra de Andruetto, entraña un dolor-placer; el objeto de contemplación tendría entonces su *punctum*, eso que punza la mirada del espectador y que despierta, de algún modo, su piedad, diría Barthes, y que yo he llamado concernimiento.

Referencias bibliográficas

- Andruetto, M. T. (1998). *El secreto de Rembrandt*. Córdoba: Llanto de mudo ediciones.
- (2008). *Pavese/Kodak*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. 7a. Barcelona: Paidós.
- Casasco, G. (2002-2003). Los alrededores, la mirada. *Visio. La revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle*, vol. 7, (3-4), 131-140.
- Levinas, E. (2000). *La huella del otro*. México: Taurus.
- Mier Garza, R. (2010). *Inflexiones de la experiencia estética*. Puebla: Programa de Semiótica y Estudios de la Significación/BUAP.
- Nancy, J.L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ouellet, P. (2004). *Semiótica y estética: la mirada del otro*. Puebla: Programa de Semiótica y Estudios de la Significación/BUAP.
- Rembrandt, H. (1660). *Autorretrato ante el caballete* [Pintura]. París: Museo del Louvre.
- (1629). *Autorretrato con gorguera* [Pintura]. La Haya: Mauritshuis.
- Simmel, G. (2011). *El rostro y el retrato*. Trad. Mahias Andlau. Madrid: Casimiro.

Notas

¹ En 2018, la editorial Viento de fondo publicó en un mismo volumen dos poemas de Andruetto: *Rembrandt y Breatriz*. El primero es una versión corregida y aparentemente aumentada de la versión original. Aunque con algunas modificaciones (eliminación de adjetivos básicamente) el texto de la primera edición se conserva, sólo que la autora lo ha desglosado en seis fragmentos y les ha dado un nuevo orden. Asimismo ha eliminado la reproducción de los cuadros de Rembrandt y los epígrafes que acompañaban cada fragmento. El epígrafe de Genet con que iniciaba el poema ha sido sustituido por uno del pintor y calígrafo chino Shitao. El título también se reduce a simplemente *Rembrandt* y tiene como subtítulo *Autorretrato ante el caballete*. Para este artículo, decidí trabajar con la primera edición porque la presencia de las ilustraciones me parecen relevantes para dar mi interpretación del poema.

² En la semiótica, especialmente la tensiva, se denominan esquemas tensivos a la presentación gráfica de la relación entre lo sensible y lo inteligible, categorías que se traducen en intensidad (lo sensible) y extensión (lo inteligible), mediante las cuales damos forma a la experiencia. Tales magnitudes pueden relacionarse de manera directa o inversamente proporcional. De esta manera, se prevén cuatro esquemas de base: de decadencia (cuando la intensidad disminuye y la extensión aumenta), de ascendencia (cuando la intensidad aumenta y la extensión disminuye), de amplificación (cuando aumentan a la par la intensidad y la extensión), de atenuación (cuando disminuyen a la par la intensidad y la extensión). Al respecto, puede consultarse el apartado “3.1 Los esquemas de tensión” de *Semiótica del discurso* (2001) de Jacques Fontanille, publicado por la Universidad de Lima y el Fondo de Cultura Económica Perú.

³ En la edición de 2018, este error está corregido, dice podredumbre.

⁴ Como se sabe, Rembrandt, hacia el final de su vida, estuvo acosado por sus acreedores, quienes pretendían cobrarle quedándose con todos los cuadros que él pintara. Pero su última esposa ideó una argucia jurídica para evitar este despojo. Rembrandt pasó a ser su trabajador y por lo tanto todo lo que él produjera pertenecería a ella.