

# VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

**Título:** La imagen, la palabra y el tacto: *El sacrificio de Abrahán* de Rembrandt y la gráfica como un ejercicio de intimidad

**Title:** Image, Word, and Touch: Rembrandt's *The Sacrifice of Abraham*, and the Printmaking as an Exercise of Intimacy

**Autor / Author:** Mercedes Trelles Hernández  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

**Resumen:** Este estudio del aguafuerte *El sacrificio de Abrahán* (1655) de Rembrandt analiza su iconografía y el rompimiento parcial con la palabra, a través del énfasis en lo háptico y la hexis corporal. La imagen se analiza a la luz de distintos datos biográficos del artista holandés y de información sobre las diferencias entre la gráfica holandesa del siglo XVII y la pintura, en cuanto a dimensiones, coleccionismo y los hábitos del espectador.

**Abstract:** This study of Rembrandt's etching *The Sacrifice of Abraham* (1655) analyzes its iconography and its partial break with the word, through the artist's emphasis on bodily hexis and the print's haptic qualities. The image is analyzed to the light of biographical information about the Dutch artist, the differences between Dutch prints of the 17th century and painting, with regards to dimensions, collecting and the spectator's habits.

**Palabras clave:** Rembrandt, Grabado holandés, El sacrificio de Abrahán, Háptico, Hexis corporal

**Keywords:** Rembrandt, Dutch Printmaking, The Sacrifice of Abraham, Haptics, Bodily Hexis

**Sección:** Artículos / **Section:** Articles

**Recibido / Received :** 2 de marzo de 2020. **Aceptado / Accepted:** 5 de mayo de 2020.

**Cita recomendada:** Trelles Hernández, Mercedes. "La imagen, la palabra y el tacto: *El sacrificio de Abrahán* de Rembrandt y la gráfica como un ejercicio de intimidad", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 23 de octubre de 2020, [humanidades.uprrp.edu/visiondoble](http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble)

**Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte**  
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596  
[vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)  
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>  
<https://revistas.upr.edu>



UPRRP

## ***La imagen, la palabra y el tacto: El sacrificio de Abrahán de Rembrandt y la gráfica como un ejercicio de intimidad***

Mercedes Trelles Hernández

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Las imágenes del arte occidental desafían el silencio. En el caso de las imágenes de tema religioso, en muchos casos, existe un texto al que corresponden y con el que establecen un juego complejo de remembranza y de invención.<sup>1</sup> Este trabajo se centra en un aguafuerte con punta seca realizado por Rembrandt Harmenszoon van Rijn sobre el tema de *El sacrificio de Abrahán* en 1655 [1].<sup>2</sup> Este fue un tema muy favorecido por el artista holandés a lo largo de su vida —hizo dos pinturas y varios aguafuertes sobre él. En este ensayo analizo cómo ciertos elementos sociológicos y formales del medio gráfico contribuyeron a reforzar los elementos visuales que privilegian la intimidad y el tacto en este tardío aguafuerte de Rembrandt, rompieron parcialmente el dominio de la palabra y se instalaron en un silencio asociado con el cuerpo.

El ensayo está dividido en cuatro secciones que trazan cómo funcionan las imágenes con relación a las palabras y cómo la gráfica privilegia formas de conocimiento más afines a la lectura silente y la familiaridad de lo cotidiano. Estas secciones son: *Imagen y palabra*, sobre la iconografía del sacrificio de Isaac por parte de Abrahán en la carrera de Rembrandt; *Rembrandt y la gráfica*, sobre el desarrollo del medio como forma de arte y la práctica de nuestro artista; *Tacto e intimidad*, que plantea una lectura formal detallada del aguafuerte de 1655; y *Líneas y el desvanecimiento del sentido*, sobre la forma en que gráfica e iconografía se unen en el aguafuerte de 1655 para privilegiar el tacto y la intimidad en la experiencia del espectador.



1. Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Abrahán*, 1655. Aguafuerte sobre papel (6.14" x 5.07" / 157 x 131mm). Rijksmuseum.

## I. Imagen y palabra

Cuando posamos los ojos sobre el aguafuerte de *El sacrificio de Abrahán*, debemos recordar el capítulo 22 del Génesis. En este, el Dios del Antiguo Testamento le pide a Abrahán que le sacrifique a su único hijo:

Tiempo después, Dios quiso probar a Abrahán y lo llamó: «Abrahán.» Respondió él: «Aquí estoy». 2.Y Dios le dijo: «Toma a tu hijo, al único que tienes y al que amas, Isaac, y vete a la región de Moriah. Allí me lo ofrecerás en holocausto, en un cerro que yo te indicaré.» 3.Se levantó Abrahán de madrugada, ensilló su burro, llamó a dos muchachos para que lo acompañaran, y tomó consigo a su hijo Isaac. Partió leña para el sacrificio y se puso en marcha hacia el lugar que Dios le había indicado. 4.Al tercer día levantó los ojos y divisó desde lejos el lugar. 5.Entonces dijo a los muchachos: «Quédense aquí con el burro. El niño y yo nos vamos allá arriba a adorar, y luego volveremos donde ustedes.» 6.Abrahán tomó la leña para el sacrificio y la cargó sobre su hijo Isaac. Tomó luego en su mano el brasero y el cuchillo y en seguida partieron los dos. 7.Entonces Isaac dijo a Abrahán: «Padre mío.» Le respondió: «¿Qué hay, hijito?» Prosiguió Isaac: «Llevamos el fuego y la leña, pero, ¿dónde está el cordero para el sacrificio?» 8.Abrahán le respondió: «Dios mismo proveerá el cordero, hijo mío.» Y continuaron juntos el camino. 9.Al llegar al lugar que Dios le había indicado, Abrahán levantó un altar y puso la leña sobre él. Luego ató a su hijo Isaac y lo colocó sobre la leña. 10.Extendió después su mano y tomó el cuchillo para degollar a su hijo, 11.pero el Ángel de Dios lo llamó desde el cielo y le dijo: «Abrahán, Abrahán.» Contestó él: «Aquí estoy.» 12.«No toques al niño, ni le hagas nada, pues ahora veo que temes a Dios, ya que no me has negado a tu hijo, el único que tienes.» 13.Abrahán miró a su alrededor, y vio cerca de él a un carnero que tenía los cuernos enredados en un zarzal. Fue a buscarlo y lo ofreció en sacrificio en lugar de su hijo (*Biblia Latinoamericana*, Libro del Génesis. 22. 1-13.).

El texto bíblico va desgranando los elementos iconográficos que encontramos en la estampa: los personajes Abrahán e Isaac, el ángel y Dios, que en el texto es tan solo una voz que en la imagen no figura, así como dos sirvientes. El paisaje también lo especifica el texto, —Moirah, un paraje alejado—, y la utilería: leña para un fuego, un brasero, cuerdas para atar a Isaac, el cuchillo con el que se efectuará el sacrificio y, finalmente, un carnero que se enreda en los arbustos.

De los textos del Antiguo Testamento, este es sin duda uno de los más extraños. Los judíos, un pueblo monoteísta, no creía en el sacrificio humano (Finsterbuch). La escena en la que Dios le pide a Abrahán que sacrifique a su único hijo parece una broma cruel, sobre todo si consideramos que el capítulo termina con Dios prometiéndole a Abrahán una descendencia más numerosa que las estrellas, o que los granos de arena en el mar. Asimismo, es también una de las escenas que goza de un mayor número de representaciones visuales en la historia del arte occidental, puesto que la interpretación dominante sobre esta escena de sacrificio es que se trata de una



2. Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Isaac*, 1635. Óleo sobre lienzo (75.98" x 51.96" / 193 x 132cms). Museo Hermitage.

atado y acostado en el piso frente a él. El patriarca utiliza su mano izquierda para tapar el rostro de Isaac, pero el gesto resulta violento, como si lo aplastara y a la misma vez opacara su identidad, gesto que destaca Shankman en su ensayo "Introduction: Rembrandt's The Sacrifice of Isaac, Abraham's Suspended Knife and the Face of the Other". De hecho, los espectadores vemos con claridad el cuerpo joven y blanquecino de Isaac, pero no podemos ver su cara: el acto de su padre lo deshumaniza. El ángel, que proviene del lado izquierdo de la pintura agarra la muñeca derecha de Abrahán, y detiene así la acción sacrificial. La vista sigue entonces esa mano abierta y suspendida en el aire y ve cómo el cuchillo pende entre la mano de Abrahán y el cuerpo de su hijo. La violencia, aunque no se ha dado totalmente, ronda la imagen. El ángel ha llegado en el momento justo y el semblante de Abrahán es de desconcierto. Él mira fijamente al ángel, que levanta su mano izquierda en el gesto clásico del orador. Es el ángel, pero también la palabra implícita en esa mano levantada, lo que detiene la violencia del sacrificio.

escena de autosacrificio (el dolor a considerar aquí es el del padre). Abrahán, a través de su disponibilidad para realizar la voluntad divina, demuestra y se convierte en el modelo de la fe perfecta (Woerden 214-255; Gutmann 67-89).

Rembrandt había trabajado el tema del sacrificio de Abrahán varias veces antes de la realización de la estampa que nos ocupa. En 1635, cuando apenas llevaba tres años de establecido en la ciudad de Ámsterdam, había acometido una pintura sobre el tema. El artista había permanecido en Leiden, donde estudió pintura con Jacob Isaacs van Swanenburgh hasta 1632, cuando formalizó sus tratos con el marchante Hendrick Van Uylenburgh, quien corría una "academia de arte" en Ámsterdam. Durante estos primeros años de gran éxito económico, contrajo nupcias con Saskia Rombertusdochter. El matrimonio tuvo el primero de cuatro hijos en 1635, pero el niño murió ese mismo año. Steven Shankman sugiere que esa muerte pudo provocar el interés del artista en este tema bíblico y dar pie a su primera interpretación pictórica del tema (Shankman 1-22).

En esta primera interpretación pictórica [2], el artista representa a Abrahán como un padre decidido a sacrificar a su hijo, que aparece



3. Rembrandt van Rijn. *Abrahám acariciando a Isaac*, c. 1637. Aguafuerte sobre papel (4 ½" x 3 ½" / 116 x 89mm). The Morgan Library & Museum.

usanza contemporánea, y el niño se inclina sobre las piernas del padre. Sonriente y con una fruta en la mano, Isaac/Ismael se cuelga de la rodilla de su padre, mientras Abrahán acaricia su rostro. Para ello, se vale de la mano derecha, lo que hace que su antebrazo rodee y aprisione la cabeza de Isaac en un gesto que, dado el texto del Génesis, tiene un carácter premonitorio. La figura de Abrahán mira fijamente a la distancia, al espectador, un recurso que sugiere el futuro doloroso que enfrentará con respecto a sus hijos.

El aguafuerte con buril titulado *Abrahán e Isaac*, igualmente pequeño, (6 1/8 x 5 1/8 pulgadas) parece centrar su atención sobre el joven Isaac [4]. En la estampa vemos a padre e hijo a una distancia media en un paisaje escuetamente esbozado. Isaac está enteramente vestido —lo cual nos alerta que estamos lejos de la escena sacrificial— y observa insistentemente a su padre. Abrahán, por su parte, usa un exótico turbante, lleva un cuchillo al cinto y sostiene un dedo en alto en actitud de explicación. Se trata de una ilustración del diálogo entre Abrahán e Isaac donde el segundo cuestiona dónde está el carnero para el sacrificio y Abrahán responde

Unos años más tarde, Rembrandt regresó al tema, pero esta vez se sirve de una de sus grandes pasiones, el *intaglio*. Dados de entre 1637 y 1645, existen dos aguafuertes que enfatizan el vínculo paternofamiliar y que a duras penas sugieren el tema del sacrificio: *Abrahán acariciando a Isaac* (1637) y *Abrahán e Isaac* (1645). La primera representa una escena doméstica de amor entre padre e hijo, mientras que la segunda se acerca al sacrificio, pero omite detalles cruciales como el carnero, los sirvientes o el cuchillo, y deja claro que el momento crucial aún no llega.

*Abrahán acariciando a Isaac* es una estampa diminuta (4 ½ x 3 ½ pulgadas) que se escapa de la normatividad narrativa, puesto que no presenta la escena del sacrificio [3]. Fiel a la gran capacidad introspectiva de Rembrandt en sus retratos, la estampa presenta aspectos psicológicos de los personajes bíblicos. Representados en un espacio de poca profundidad, el artista se concentra sobre los semblantes de Abrahán y un infante, que algunas fuentes dudan si se trata de Isaac, o de ese otro hijo de Abrahán, Ismael, a quien tuvo que desterrar de su entorno familiar al nacer su hijo legítimo (Frick Collection). En la estampa ambos están bien vestidos, a la



4. Rembrandt van Rijn, *Abrahán e Isaac*, 1645. Aguafuerte y buril (6 1/8" x 5 1/8" / 156 x 130mm). Rijksmuseum.

afuafuerte de 1645 señala al cielo mientras dialoga con su hijo. En el aguafuerte con punta secad e 1655 instituirá cambios importantes a la iconografía de la imagen, pero sobre todo, al rol de la vista y la palabra dentro de la interpretación de la escena.

## II. El atractivo de la gráfica

La gráfica llevaba ya más de cien años rondando Europa, y, en manos de artistas como Durero y el propio Rembrandt, había logrado transformarse de una forma comercial hecha por artesanos de poco dominio plástico a una forma artística de buena ley.<sup>3</sup> Amén de medio de creación, la gráfica se había vuelto en medio de transmisión, y Rembrandt y sus contemporáneos consumían el arte italiano de los grandes maestros en buriles y aguafuertes reproductivas. La gráfica también servía para dar a conocer sus propios obras y su lenguaje estético en obras reproductivas y originales que otros coleccionaban.<sup>4</sup>

Pero la gráfica, a pesar de sus grandes avances y de su pujanza comercial, era un medio accesible, modesto, que en el siglo XVII solía ajustarse a dimensiones pequeñas y, por lo general, creaba su efecto sin el uso de color (Dackerman). La línea y las notaciones de luz y sombra eran los elementos esenciales de la estampa. También el tamaño, el tacto y la familiaridad. ¿Cómo

“Dios mismo proveerá el cordero, hijo mío”. A espaldas de Abrahán vemos el bracero y entre las manos de Isaac está el mazo de leña. Hay, entre las dos figuras, una clara relación de poder. El padre, más alto y fornido, se inclina levemente hacia el hijo. Toma la palabra con la mano izquierda alzada, pero lleva la derecha al pecho y se toca el corazón. El niño, encogido sobre sí mismo y distanciando el cuerpo del de su padre, escucha con el rostro ensombrecido. La luz y la sombra se concentran a espaldas de Isaac. El sacrificio se intuye, y, aunque aún no vemos la violencia, estamos en su antesala.

Es evidente que a Rembrandt le interesaba el tema de Abrahán, ya que produjo, durante el período de mayor éxito en su carrera, una pintura de mediano tamaño y dos aguafuertes con el tema. En sus imágenes se repite la importancia de la palabra – a la excepción de la pequeña aguafuerte de *Abrahán e Isaac* (1637). Rembrandt utiliza las manos para enfatizar la fuerza de la palabra dentro de la historia: el ángel de la pintura de 1635 levanta el brazo y habla, mientras que el Abrahán del

fue que Rembrandt, un artista que rápidamente despuntó por su talento como retratista en el muy competitivo medio del arte holandés, se interesó por el *intaglio*? Por supuesto, el rol del grabado reproductivo debe haber sido crucial en el atractivo para este pintor cuya educación jamás rebasó los confines de Holanda. Pero aparte de su coleccionismo activo de la gráfica de otros, se sabe poco sobre con quién aprendió Rembrandt el arte del grabado, puesto que sus maestros en Leiden, primero Isaacs van Swanenburgh y, en la víspera de su partida a Ámsterdan, Pieter Lastman, no eran grabadores (Straten 167–177).



5. La Casa Museo de Rembrandt en Ámsterdan exhibe gráficas en formato de álbum para darle al espectador una experiencia parecida a la que tenían los coleccionistas del siglo XVII. Museum het Rembrandthuis.

Rembrandt tuvo una de las carreras artísticas más exitosas de su momento. Su producción artística, sin embargo, estuvo marcada por varios eventos de carácter personal y financiero. Durante los 1650, tras la muerte de su esposa Saskia, atravesó un período difícil en cuanto a su aceptación de mercado. Sin embargo, aún en los momentos en que su obra atravesaba un gran éxito comercial, cuando Rembrandt tenía un estudio lleno de discípulos y numerosas comisiones, trabajó intensamente en la producción gráfica y, contrario a su práctica pictórica, rara vez tuvo alumnos en este menester (Bok y Van der Molen 61-68). Según estudiosos del artista, es probable que, inclusive, actuara como marchante de estampas y algunos estudiosos atribuyen los numerosos cambios de estado de sus gráficas (cambios de trasfondo, de tocado,

de iluminación) a un deseo de aumentar su atractivo para los ávidos coleccionistas e estampas (Dickey 149-164).<sup>5</sup> Su trabajo en aguafuerte, por lo tanto, es testamento tanto de una pasión sostenida, como de una apuesta comercial. Para Rembrandt, los elementos aparentemente limitantes del *intaglio* de su época significaban una oportunidad para alterar la relación entre el tema narrativo, la obra de arte y el espectador. Veamos cómo funciona esta relación distinta mirando *El sacrificio de Abrahán* de 1655.

Empecemos por el tamaño. Nuestra estampa, como los dos ejemplos previos, es pequeña. *El sacrificio de Abrahán* de 1655 mide 6.14 pulgadas de alto por 5.07 pulgadas de ancho. Esas dimensiones crean una relación con el espectador completamente distinta a la de su pintura de juventud, que mide 76 pulgadas de alto por 52 pulgadas de ancho. Frente a la confrontación con una pintura de gran tamaño, que se erige como espectáculo y como diálogo con el cuerpo del espectador en el espacio, el aguafuerte de 1655 presenta la posibilidad de tomarlo entre las manos, acercarlo a los ojos, dominarlo con el cuerpo. Las dimensiones que cito son las del papel, no las de la plancha que son levemente más pequeñas. La persona que adquirió esta estampa sentía tal familiaridad con ella, tal sentido de posesión, que la recortó hasta llegar a sus dimensiones actuales. Casi todas las estampas de Rembrandt que quedan han sido tratadas de forma similar (Vermeulen 155-182).<sup>6</sup>



6. Francisco Silverio, *Hermano Juan Nicolás*, 1723. Butil. Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

El tamaño, pues, nos obliga a tener ciertas consideraciones con la imagen. La primera es que se tiene que ver de forma individual. Además, el tamaño sugiere la necesidad del estudio, con sus connotaciones de atención sostenida y examen minucioso. Hay implícita en la imagen una temporalidad extensa, como la de la lectura, porque sus dimensiones exigen que escudriñemos la imagen para poder ver detalles. Para poder apreciar las líneas de aguafuerte, con sus superficies levemente levantadas, las líneas de punta seca, más densas y succulentas, se utilizaría una



lupa, o se acrecentaría aún más la cercanía de la estampa a los ojos de su espectador.

Leer es una descripción apta de la acción que toma el espectador, porque invoca una postura distinta a la que normalmente asociamos con la contemplación de las imágenes. Para nosotros el arte ocupa el eje vertical, es como espejo de nuestra humanidad.<sup>7</sup> La estampa, por el contrario, se observa sentado, mirándola en un álbum o sobre una mesa, como se escribe o se estudia [5]. Su relación con la humanidad no se da a través de su orientación en el eje vertical, sino mediante su asociación con el signo y ocupa un *hexis*, una serie de hábitos corporales determinados socialmente, que le pertenece al mundo del libro (McLaughlin). Y el mundo del libro, en el siglo XVII, es el de la palabra silente y el interior doméstico y burgués.

En su artículo “The Attraction of Print”, Ruth Pelzer Montada habla de una superficie que originalmente fue vista como plana y degradada y que, ante los avances tecnológicos como la fotografía o el arte digital, se ha revaluado como densa y rica a nivel sensorial. Citando a Laura Marks, Ruth Pelzer sugiere que la gráfica se alía a la tactilidad, la cualidad háptica, más que a la visualidad:

La percepción háptica se define usualmente como la combinación de las funciones táctiles, cinestésicas y propioceptivas, la forma en que experimentamos el tacto tanto en la superficie como al interior de nuestros cuerpos. En la visualidad háptica, los ojos mismos funcionan como órganos del tacto. La visualidad háptica, por contraste con la óptica, toma de otras formas del sensorio, principalmente del tacto y la cinestésica. (Traducción de la autora)<sup>8</sup>

Al pensar la gráfica como una experiencia háptica, se enfatiza la superficie, el entramado lineal que produce un sentido de movimiento y de interioridad al mismo tiempo, una introyección como la de la voz silente al leer. Por contraste, la visualidad asume una posición de distancia y de dominio. Si la visualidad se asume como una forma de entender la vista como un sentido determinado no sólo por la fisiología, sino también por la cultura, la cultura de la gráfica en Holanda sugiere una visualidad enfática en la tactilidad y una cualidad háptica, hoy día poco asociada con ese concepto.<sup>9</sup>

### **III. Tacto e intimidad**

La obra gráfica de Rembrandt no solo altera la relación típica del cuerpo del espectador con una imagen, sino que apela fuertemente al tacto. Ajena al espectáculo, la gráfica se instala en la interioridad doméstica. Los burgueses holandeses, apasionados de todas las posesiones materiales habidas y por haber, las coleccionaban.<sup>10</sup> Pero los coleccionistas italianos, españoles y franceses también, y las colocaban dentro de álbumes donde se resguardaban doblemente del espacio público —libros de estampas que formaban, una casa dentro de la casa para la imagen impresa (Vermeulen 155-182) .

Desde luego, hay también ejemplos de gráficas que fueron enmarcadas y puestas en la pared sobre planchas de madera y otros de gráficas que se exhiben como hojas sueltas en

el trasfondo de retratos de religiosos en América [6] (Donahue Wallace 235-349). Pero estos ejemplos tienen siempre algo de anómalo, de contrario, y las más de las veces los historiadores del arte han asociado estos usos a las condiciones materiales: —falta de fondos, pobreza, o signos ostensibles de humildad y renuncia de bienes materiales. En el siglo diecisiete, antes del desarrollo del huecograbado mecánico y la colección de estampas de eventos contemporáneos, la estampa invita a la absorción silente e individual, como el hábito de la lectura.<sup>11</sup>

Si tomamos en cuenta estas características de la obra gráfica en tiempos de Rembrandt — porque las obras gráficas, como los tiempos, cambian—, encontraremos correspondencias extraordinarias entre la intimidad sugerida por la lectura y su voz interior, el medio de la gráfica y la representación que el propio Rembrandt escoge para esta versión de *El sacrificio de Abrahán* (ver imagen 1). Aquí Rembrandt nos ha representado a un Abrahán desconsolado y confundido, en el momento mismo de sacrificar a su hijo, que aparece arrodillado a sus pies. Contrario a tantas otras representaciones y en desafío del texto bíblico, Isaac no está amarrado. Muy por el contrario, su pecho se reclina sobre la rodilla de su padre, mientras dobla la cabeza y la inclina levemente hacia el pecho de su padre, algo que interpretamos al ver la sombra difusa y horizontal que se forma a la izquierda de la cabeza de Isaac, a la altura de la cintura del patriarca. Aquí no hay ningún gesto violento de parte del padre. No hay ninguna señal de lucha. Por el contrario, en esta escena Rembrandt enfatiza de forma fundamental el tacto.

Abrahán utiliza su mano derecha para taparle los ojos a Isaac y evitarle el horror [7]. La mano del patriarca se posa con suavidad sobre el rostro de su hijo, y el hijo se dobla frente al padre, en un acto de obediencia que replica el que el padre está teniendo con Dios [8]. Este tacto constante se refuerza con la figura del ángel, que abraza al patriarca por la espalda. Con su mano derecha el ángel agarra la muñeca de Abrahán, con la izquierda el brazo con el que sostiene el cuchillo [9].



Izquierda: 7. Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Abrahán*, 1655 (detalle). Rijksmuseum.

Derecha: 8. Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Abrahán*, 1655 (detalle). Rijksmuseum.

La cuchilla apunta hacia el lado contrario de donde se encuentra su hijo, lo que aminora la sensación de violencia de la imagen. Mientras en la pintura de juventud Rembrandt enfatizaba la violencia y la aparición súbita —teatral— del ángel, aquí enfatiza la proximidad de las figuras,

su contacto. Visiblemente ausente de este tratamiento está la mano levantada en señal de hablar – el gesto del orador del ángel en la pintura de 1635, o el gesto de Abrahán en la gráfica de 1645.

Los elementos en la obra que enfatizan el tacto refuerzan el dominio que ese sentido tiene sobre la relación del espectador con la estampa. El espectador —el término se vuelve incómodo— toca la estampa, está en contacto directo e individual con ella. Y si buscamos el texto del Antiguo Testamento, nos encontramos con un énfasis si no en la tactilidad, sí en la presencia. Abrahán contesta constantemente “Aquí estoy”. Se lo responde a Dios en varias ocasiones: “Abrahán, Abrahán. Respondió Abrahán, aquí estoy”. Hay un énfasis verbal en lo concreto, una reiteración de presencia —*hic et nunc*— que en la imagen se plasma mediante la reiteración del tacto: de las figuras en la obra y el nuestro con la estampa.



9. Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Abrahán*, 1655 (detalle).

### III. Líneas y el desvanecimiento del sentido

El Staatliche Kunstsammlungen de Dresde posee un boceto con el tema que nos ocupa y que presenta un contraste fascinante con la estampa del sacrificio [10]. En el boceto predomina el dominio visual: vemos a Abrahán a una distancia media, desnudo y de espaldas, con una tela



10. Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Isaac*, 1652-1654. Pluma y tinta sobre papel (7 1/8 x 6 1/8/18 x 15.5 cm). Colección Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Herbert Boswank.

dibujo se lleva a su gráfica, sobre todo, la luz divina, que irrumpe en el boceto en la forma de tres líneas diagonales que surcan la hoja, concentran la vista sobre las figuras principales y clarifican la redención divina. Estas mismas líneas diagonales surcan e interrumpen el aguafuerte con punta seca de 1655. Pero en la gráfica que nos ocupa, Rembrandt altera no solo las posiciones de Abrahán e Isaac, sino que también altera el sentido del tacto, enfatizando la proximidad, la intimidad, la familiaridad.

Los trazos de Rembrandt en el boceto son certeros: líneas de contornos y una que otra notación para la luz y el paisaje en una forma que oscila entre la redondez de la línea y las líneas direccionales que mueven la mirada y dan un sentido de propósito al conjunto. Por comparación, en el *intaglio* domina una madeja de líneas que crean un intenso sentido de luz y sombra, pero también de atención a la superficie. Así, en el *intaglio* de 1655, un complejo entramado de líneas se entrecruzan al lado izquierdo de las figuras para formar un área de sombra en la que las tramas cruzadas y ciertas diagonales fuertes se imponen [12]. Los ojos de Abrahán, delineados y luego recubiertos por líneas oscuras para sugerir una mirada que no ve, replican esa oscuridad

sobre los hombros y atada a la altura de las nalgas (presumiblemente el talit que se usa en el rito judío para rezar). Sobre una roca su hijo, acostado boca arriba, es la imagen viva del sacrificio. Pero esta estampa presenta una visualidad frustrada: si bien vemos con claridad las dos figuras, no podemos ver las expresiones de ninguno de los dos, puesto que las figuras están en escorzo y el punto de vista escogido por Rembrandt no deja verles las caras. Como de costumbre, el ángel aparece en el momento justo. Se trata de un torso que se cierne sobre la cabeza de Abrahán y le toca el crisma, o le agarra el cabello. La ambigüedad de si se trata de un toque suave o violento tiene que ver con nuestra distancia de las figuras, pero también con la violencia de la escena representada. Abrahán, que está representado desnudo, nos parece un carnicero: es un hombre atento al trabajo, con el torso doblado y el cuchillo en la mano.

La imagen está datada de entre 1652 y 1654, y tiene sentido que así sea, puesto que Rembrandt usará algunas —aunque en realidad muy pocas— de las cosas que vemos aquí en el aguafuerte con punta seca. De este

a la que se dirige su rostro. Este es el peor momento imaginable, donde la desesperanza, o quizás el fanatismo, nublan la vista. La vista y su control se desvanece. El tacto, por el contrario, humaniza la escena e infunde sentido.



12. Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Abrahán*, 1655 (detalle). Rijksmuseum.

Del lado derecho de las figuras, las líneas paralelas también se multiplican, pero no llegan a entrecruzarse con la misma frecuencia [13]. Solo es un área densa de tramas cruzadas aquella que rodea el cuchillo de Abrahán. Encima y debajo de este elemento, vemos tramas paralelas que se encuentran de forma perpendicular y que nos dejan ver elementos del paisaje. Vemos las redondeadas formas de árboles y arbustos, un camino por el que transitan dos figuras, los sirvientes que esperan con el burro. Este espacio, casi un espacio negativo dentro de la gráfica, se transforma por sus líneas constantes en un área de estudio e interés para la vista, en una secuencia háptica.

Hay, a lo largo de la experiencia visual de esta estampa, un sentido de frustración visual. Isaac no ve, Abrahán tiene la vista nublada, el ángel baja la vista. Hay detalles de la historia, los dos sirvientes y el burro, que uno tiene que buscar y que también frustran el impulso narrativo al lector porque se intuyen sus bultos, pero nada más. Del lado izquierdo, aquel que es dominado por una cortina de líneas entrecruzadas, aparecen unos bultos, formas que recuerdan sábanas, pero que uno no puede descifrar del todo. Si la vista es ineficaz en esta obra, el tacto, definitivamente, triunfa. Nos da el sentido de compasión, comunica una humanidad profunda y, en los espacios dominados por la sombra, sugiere una forma de visión prácticamente no narrativa.

La intimidad en esta imagen no solo es aquella de la introyección del texto bíblico, es decir, la familiaridad de poseer la imagen y poder “leerla” en casa. La intimidad aquí es también con el medio que tanto amaba Rembrandt y que depende exclusivamente de líneas para crear sensación de profundidad, luz y sombra, y narración. Observarla con detenimiento requiere recorrer todas las líneas de la obra, lo que plantea tanto la narratividad como su desvanecimiento. Ciertamente, que toda obra de arte examinada a gran proximidad pierde sus dimensiones ilusionistas y se transforma en superficie y marca. Pero hay aquí algo más.

Las dos líneas diagonales que atraviesan la obra de derecha a izquierda y que significan un rayo de luz, la presencia de Dios, rompen la angustia y la oscuridad y el sacrificio, pero también la mimesis de la imagen [14]. Se trata de un típico mecanismo barroco y un mecanismo particularmente afín a Rembrandt: la luz como representante de la gracia divina y como un elemento dramático de la composición. Pero aquí las dos líneas que surcan la imagen en diagonal interrumpen los contornos de las figuras, rompen el ilusionismo. Estas líneas se parecen a tantas otras líneas que aparecen en el *intaglio* —líneas de contorno, tramas, tramas cruzadas— y a la misma vez se separan de ellas, aparecen como lo que son, dos líneas rectas que no describen nada. Por el contrario, esas dos diagonales crean una caja de resonancia para las otras líneas —la del cuchillo, la del sombreado en el traje de Isaac, las tramas de las rocas en el primer plano y en el trasfondo a la derecha— hasta que empezamos a ver la escena como un concierto de líneas sobre el papel.



13 y 14. (Izquierda y derecha respectivamente) Rembrandt van Rijn, *El sacrificio de Abrahán*, 1655 (detalles). Rijksmuseum.

## Conclusión

El tema del sacrificio de Isaac/Abrahán fue frecuente en la obra de Rembrandt. Existe una pintura y al menos tres *intaglios* de su mano. La atracción al tema bien pudo haber sido personal. Una y otra vez el artista asistió al nacimiento y luego la muerte de alguno de sus hijos; solo su hijo Tito sobrevivió hasta la edad adulta y este también murió antes que su padre. O el atractivo pudo haber sido iconográfico: el reto que representa hacer visible la fe perfecta en un acto de suma violencia. Lo cierto es que en sus estampas Rembrandt explotó el tamaño pequeño para crear una nueva relación entre espectador y obra de arte, una relación que rezumaba familiaridad y que invitaba al estudio individual. Pero es solo en su última estampa sobre el tema, *El sacrificio*

de *Abrahán* de 1655, en donde da rienda suelta a una exploración del tacto como forma de comunicación.

El arte occidental no solo desafía al silencio, sino que privilegia la vista y el control. Sin embargo, en la estampa de 1655 algo se escapa de esta estructura. No es que esté hecha para el silencio. Al verla nuestra mente rememora el capítulo 22 del Génesis, así como tantas otras obras que lo han abordado. Pero este *intaglio* plantea un acercamiento al texto bíblico que no se relaciona con ver, sino con sentir. Sentir la textura del papel, la pequeñez de la imagen y la concatenación de líneas que forman su superficie. Sentir, también, empatía con la figura de Abrahán, una figura que aquí aparece como un hombre ciego de pena, confundido, envuelto en la densa materialidad humana que implica el tacto. El tacto nos remite al cuerpo y a la intimidad. La estampa colapsa la intimidad representada con la que implica el manejo de una obra de arte de este medio y este tamaño en el siglo diecisiete. Al cambiar el medio de pintura a la gráfica, Rembrandt abre, hacia el final de su carrera, una puerta a una interpretación radicalmente distinta de esta escena. Se trata de una imagen modesta que desarticula, al menos parcialmente, el privilegio de la vista e inclusive el de la palabra, e invita a pensar con el cuerpo.

## Notas:

1. En medio de grandes controversias, el papa Gregorio Magno estableció en el siglo sexto la importancia de las imágenes para la comunicación de los textos cristianos a los analfabetos. Aunque no todas las imágenes cristianas son narrativas —las hay también devocionales e icónicas o milagrosas— a menudo continúan teniendo una fuerte relación con el lenguaje, cosa muy estudiada para el arte Hispanoamericano ya que se trataba, literalmente, de un sistema o código complementario para las poblaciones que no entendían español.
2. Algunas fuentes identifican la gráfica como *El sacrificio de Isaac* y otras como *El sacrificio de Abrahán*. Me he dejado llevar por la clasificación del Rijksmuseum de Holanda al nombrarla como *El sacrificio de Abrahán*.
3. Hay evidencia de que el propio Durero trataba su trabajo como una forma comercial, equivalente al uso de dinero. Véase Mukerji 245-268 y Vermeulen 155-182.
4. Rembrandt parece no haber tenido particular interés en crear grabados reproductivos de su propio trabajo, aunque sí tuvo interés en coleccionar obras reproductivas de artistas como Marcantonio Raimondi. Véase Alexander 11-17, y Zorach y Rodini, 2005.
5. Sobre los estados de la gráfica de Rembrandt y elucubraciones en torno al mercado, véase Robert Fucci 15-40.
6. Algunos grabados y dibujos del dsiglo XVIII fueron cortados para permitir que el ojo del coleccionista abarcara o dominara la estampa. Esta es la práctica del *connoisseur* y coleccionista Jean-Pierre Mariette. Véase Smentek, 36-60.
7. El filósofo francés Georges Bataille elucidó una teoría de lo informe, lo abyecto y lo horizontal, que en su visión asemeja lo humano al eje animal y lo aleja de la sensación de dominio visual que viene con la incorporación vertical. Véase Krauss y Bois.
8. La cita original en inglés lee: “Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetic.” Citado en Pelzer Montada 80.
9. Mi intención no es crear una dicotomía entre háptico y visual, pero sí señalar cómo ciertas gráficas (sobre todo aquellas pequeñas y realizadas en los siglos XV al XVIII) se asocian a un sentido físico de una familiaridad radical. Sobre la visualidad, ver Foster y Mirzoeff.
10. La sociedad holandesa, con su pasión por los objetos, inaugura un coleccionismo furibundo que es uno de los gérmenes del museo. Pero mientras los museos siguen compases racionales,



sacados del enciclopedismo, los “wunderkammern” del siglo diecisiete y dieciocho siguen compases tardomedievales como el de la maravilla y exploran el mundo bajo tres consignas: poder adquisitivo, curiosidad y espacio privado.

11. Durante el siglo XVIII se desarrolló un gran mercado de imágenes moralistas y satíricas en Gran Bretaña —algunas predecesoras de las caricaturas contemporáneas. A la misma vez, en Italia aparecen las estampas de ruinas, que son las antecesoras de las tarjetas postales. Ambos tipos de imágenes retan la interpretación que hago de la relación del espectador con la obra de arte. Si bien probablemente se guardaban en interiores y se coleccionaban, su gran conexión con el espacio público rompe el sentido de introyección que se desarrolla en la obra de Rembrandt y su gráfica. Mi argumento, sin embargo, no es exclusivo para Rembrandt o para las imágenes religiosas, sino para el momento entre el desarrollo primero de las artes gráficas como formas artísticas y el desarrollo comercial y público, que es antesala del espacio nacional que delinean los periódicos en el siglo XIX. En resumen, el argumento que planteo aquí es sobre la gráfica artística del siglo XVII. Ver Francis Taylor y Jessica Maier 259-279.

## Fuentes citadas:

Alexander, David. "After-Images': A Review of Recent Studies of Reproductive Print Making." *Oxford Art Journal*, Vol. 6., No. 1, 1983, pp. 11-17.

*Biblia Latinoamericana*. <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana>.

Bok, Marten Jan y Tom van der Molen, "Productivity Levels of Rembrandt and His Main Competitors in the Amsterdam Art Market," en *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 51, 2009, pp. 61-68.

Chinchilla Pawling, Perla. *De la Compositio loci a La república de las letras: predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*. Universidad Iberoamericana, 2004.

Dackerman, Susan. *Painted Prints, The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings and Woodcuts*. Pennsylvania State University, 2002.

Dickey, Stephanie S. "Thoughts on the Market for Rembrandt's Portrait Etchings." *In His Milieu, Essays on Netherlandish Art, in Memory of John Michael Montias*, editado por A. Go lahny et al., Amsterdam University Press, 2006, pp. 149-164.

Donahue Wallace, Kelly. "Picturing Prints in Early Modern New Spain." *The Americas*, Vol. 64, No. 3, 2008, pp. 235-349.

Finsterbuch, Karid et al., editores. *Human Sacrifice in Jewish and Christian Tradition*. Brill, 2007.

Frick Collection, *Divine Encounter: Rembrandt's Abraham and the Angels*. 26 de mayo 2017- 20 de agosto 2017. The Frick Collection, Nueva York.  
[https://www.frick.org/exhibitions/divine\\_encounter](https://www.frick.org/exhibitions/divine_encounter).

Foster, Hal, editor. *Vision and Visuality* (1988). Bay Press, 1999.

Fucci, Robert. "Rembrandt and the Changing Print." *Rembrandt's Changing Impressions*. 9 de septiembre de 2015- 12 de diciembre de 2015. Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University.

Granados Salinas, Inés, "Miraculous Narratives, Time and Space Collide in Spanish Colonial Painting." *Circulación, Movement of Ideas, Art, and People in Spanish America*. Denver Art Museum: Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, 2018.

- Gutmann, Joseph. "The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art." *Artibus Et Historiae*, vol. 8, no. 16, 1987, pp. 67–89.
- Jaffé, Michael. "'Abraham's Sacrifice': A Rembrandt of the 1660's." *Artibus Et Historiae*, vol. 15, no. 30, 1994, pp. 193–210.
- Krauss, Rosalind e Yve Alain Bois. *Formless: A User's Guide*. The MIT Press, 2000.
- Maier, Jessica. "Giuseppe Vasi's 'Nuova Pianta Di Roma' (1781): Cartography, Prints, and Power in 'Settecento' Rome." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 46, no. 2, 2013, pp. 259–279.
- McLaughlin, Thomas. *Reading and the Body; The Physical Practice of Reading*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look, A Counter History of Visuality*. Duke University Press, 2011.
- Mukerji, Chandra. "Mass Culture and the Modern World-System: The Rise of the Graphic Arts." *Theory and Society*, vol. 8, no. 2, 1979, pp. 245–268.
- Pelzer-Montada, Ruth. "The Attraction of Print: Notes on the Surface of the (Art) Print." *Art Journal*, vol. 67, no. 2, 2008, pp. 74–91.
- Schwarz, Gary. "Rembrandt's Durer". *The Line of Inspiration, Master Prints from Albrecht Dürer and Rembrandt van Rijn*. Christopher Clarke Fine Art, 2013. ISSUU.
- Shankman, Steven. "Introduction: Rembrandt's The Sacrifice of Isaac, Abraham's Suspended Knife and the Face of the Other." *Other Others, Levinas, Literature, Transcultural Studies*. SUNY University Press, 2010, pp. 1-22.
- Silver, Larry y Elizabeth Wyckoff, editores. *Grand Scale, Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*. Yale University Press, 2008.
- Smentek, Kristel. "The Collector's Cut: Why Pierre-Jean Mariette Tore up His Drawings and Put Them Back Together Again." *Master Drawings*, vol. 46, no. 1, 2008, pp. 36–60.
- Taylor, David Francis. "Looking, Literacy, and the Printshop Window." *The Politics of Parody: A Literary History of Caricature, 1760-1830*, Yale University Press, 2018, pp. 40–68.
- Van Straten, Roelof. "Rembrandt's 'Earliest Prints' Reconsidered." *Artibus Et Historiae*, vol. 23, no. 45, 2002, pp. 167–177.

Van Woerden, Isabel Speyart. "The Iconography of the Sacrifice of Abraham.", vol. 15, no. 4, 1961, pp. 214-255.

Van Straten, Roelof. "Rembrandt's 'Earliest Prints' Reconsidered." *Artibus Et Historiae*, vol. 23, no. 45, 2002, pp. 167–177.

Vermeulen, Ingrid R. "Michel De Marolles's Album of Rembrandt Prints and the Reception of Dutch Art in France." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 34, no. 3/4, 2009, pp. 155–182.

Wheelock Jr., Arthur K. "Rembrandt Van Rijn," NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/constituent/1822>.

Zorach, Rebecca y Elizabeth Rodini. *Paper Museums, the Reproductive Print in Europe, 1500-1800*. The David and Alfred Smart Museum of Art, 2005.