

# LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DEL GÉNESIS 22: PREPARATIVOS PARA EL SACRIFICIO\*

ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR\*\*

**Resumen:** La presente investigación aborda el estudio del tipo iconográfico de los preparativos para el sacrificio (Gn 22, 9) desde una perspectiva culturalista que pone en relación las fuentes icónicas con la tradición literaria. A través del método iconográfico-iconológico analiza, de manera diacrónica, la continuidad y variación del tipo iconográfico en el ámbito cultural occidental. El principal objetivo es definir el tipo iconográfico a partir de la exegética patristica y de la literatura midráshica, de cuyo encuentro nacen variaciones tipológicas centradas en la predisposición de Isaac y en su presentación como víctima incólume para el sacrificio. Obras como el tímpano de la puerta del Cordero de San Isidoro de León (c. 1100), el Liber Chronicarum, de Jans Jansen Enikel (siglo XV) o de Rembrandt van Rijn (1645) y William Blake (1783) son testigo del interés de artistas y mecenas por este impasse entre el camino y el sacrificio.

**Palabras clave:** Akedah; sacrificio de Isaac; preparativos; iconografía.

**Abstract:** This research deals with the study of the iconographic type of the preparations for the sacrifice (Gn 22, 9) from a culturalist perspective that relates the iconic sources with the literary tradition. Through the iconographic-iconological method, it analyzes, in a diachronic way, the continuity and variation of the iconographic type in the Western cultural sphere. The main objective is to define the iconographic type based on patristic exegesis and midrashic literature, from whose encounter typological variations are born, centered on Isaac's predisposition and his presentation as an unharmed victim for sacrifice. Works such as the tympanum of the Puerta del Cordero of San Isidoro de León (c. 1100), the Liber Chronicarum, of Jans Jansen Enikel (15<sup>th</sup> century) or by Rembrandt van Rijn (1645) and William Blake (1783) warn of the interest of artists and patrons in this impasse between the journey and sacrifice.

**Keywords:** Akedah; sacrifice of Isaac; preparations; iconography.

## 1. UN IMPASSE EN EL CAMINO: DEFINICIÓN DEL TIPO ICONOGRÁFICO

El pasaje del Génesis 22<sup>1</sup> describe una serie de acontecimientos que se originan en la enunciación de la prueba de fe a Abrahán por parte de Yahvé y que concluyen con el retorno a Berseba y la noticia de la descendencia de Najor, siendo su momento culminante el instante en que Abrahán se dispone a sacrificar a su hijo Isaac. Compartido por las tres religiones monoteístas, el relato sirvió de punto de encuentro para la exegética patristica, el *midrash* hebreo y el *tafsir* islámico cuyos textos propiciaron diferentes variantes tipológicas que terminaron por codificarse en la tradición cultural convencionalizada cuyo estudio ha sido llevado a cabo de manera pormenorizada por Herraiz<sup>2</sup>.

---

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas «Atracció de talents».

\*\* Universitat de València. Email: andres.herraiz@uv.es.

<sup>1</sup> Gn 22,1-24.

<sup>2</sup> HERRAIZ LLAVADOR, 2022: 674-773.

Desde los orígenes del cristianismo, el relato bíblico fue leído en clave tipológica por padres de la Iglesia como Orígenes (c. 200-254), quien vio en Isaac una prefigura de Cristo<sup>3</sup>. En esta misma línea, Melitón de Sardes ahondó en la relación tipológica entre el pasaje veterotestamentario y el misterio del acto redentor de Cristo a través de elementos como el carnero, la atadura de Isaac o la madera para el sacrificio<sup>4</sup>. A su vez, el nombre de Abrahán, impuesto por la divinidad en el momento en que le encomienda la prueba de fe, quedará fijado y consagrado para la tradición cristiana que verá en el patriarca un modelo de obediencia para el fiel. Así, siguiendo lo descrito por Isidoro de Sevilla (c. 560-636), el nombre de Abrahán estaba destinado a pervivir en la historia a través de la renovación de la promesa acontecida en el Moria<sup>5</sup>.

Por el contrario, la exegética hebrea, como ya advirtió Kessler, ensalzó la figura de Isaac como héroe que, voluntariosamente, se ata y se precipita sobre el altar, tal y como se advierte en el comentario realizado sobre el versículo sexto del Deuteronomio en el *midrash* de la época de los *Tanaim*: «“Con todo tu corazón”, como nuestro padre Abraham [...]. Y “con toda tu alma”, como Isaac que se ató sobre el altar»<sup>6</sup>. Tanto los rabinos como los padres de la Iglesia inciden sobre la *Akedah* para resaltar o enfatizar la importancia del sacrificio voluntario. De este modo, sobre el Génesis 22 orbitan conceptos diversos que inciden sobre el autosacrificio, la resurrección, la salvación, la obediencia o la descendencia entre otros. La proyección cultural del tema, ligada de manera inexorable al auge del cristianismo, ha permitido que Abrahán se erigiera como un héroe bíblico y modelo de obediencia al mandato divino<sup>7</sup>.

El tema se ha concretado a partir de los siguientes tipos iconográficos: *Dios encomienda a Abrahán la prueba de fe; Abrahán e Isaac de camino hacia Moria; Preparativos*

<sup>3</sup> Hom. in Gen. 8, 6; GCS 6, 1-23. «Quod ipse sibi ligna ad holocaustum portat Isaac, illa figura est, quod est Christus ipse sibi bajulavit crucem, et tamen portare ligna ad holocaustum sacerdotis officium est».

<sup>4</sup> Melit. Fr.; PG, V, 1216-1218. «Erat enim Dominus agnus, ad instar arietis illius, quem vidit Abraham detentum in virgulto Sabec. Nam virgultum designabat crucem, et locus ille, Hierosolymas, et aries, Dominum ad occisionem ligatum. Sicut enim aries victus est, inquit de Domino nostro Jesu Christo, et sicut agnus tonsus est, et sicut ovis ad occisionem ductus est, et sicut agnus crucifixus est, et portavit lignum humeris, adductus ut immolaretur, sicut Isaac, a patre suo. Sed Christus passus est, Isaac autem non est passus, typus enim erat futurae passionis Dominicae. Attamen licet typus tantummodo Christi esset, tamen stupore et timore percussit homines. Spectanda enim erat res nova mysteriique plena, filius ductus a patre in montem ad occisionem, quem pater vincitis pedibus posuerat super ligna holocausti, parans eum festinatione ea, quae ad immolationem ejus erant necessaria. Isaac autem silet, ligatus sicut aries, non aperiens os suum, nec vocem emittens. Dum enim sibi a gladio non timuit, neque ab igne perterrefactus fuit, neque ob cruciatu contristatus; fortiter sustinuit typum Domini. In medio igitur positus erat Isaac, pedibus ligatus ut aries, et astabat pater, strictumque ensem tenebat manibus, filium suum interficere non timens».

<sup>5</sup> ISID. expos. in gen.; PL, 83, 464. «Quod autem ex semine Abrahae futurus esset Dominus Jesus Christus, Genesis ostendit, dicente Abraham ad puerum suum: Pone manum tuam sub femore meo, et jura per Deum coeli (Gen. XXIV, 2). Quo verbo Christum Deum coeli de genere suo testabatur in carne esse venturum. Per femur enim genus intelligitur; significabatur enim de semine Abrahae futurum in carne Deum coeli: de quo semine per Isaac facta fuerat ei a Domino repromissio. In semine, inquit, tuo benedicentur omnes gentes (Gen. XXII, 18), id est, in Christo, de quo Psalmista ait: Et benedicentur in eo omnes tribus terrae, omnes gentes magnificabunt eum (Psal. LXXI, 17.)».

<sup>6</sup> KESSLER, 2004: 129.

<sup>7</sup> HERRAIZ LLAVADOR, 2019: 101-116.

para el sacrificio; el sacrificio; Sacrificio del carnero en lugar de Isaac y el Retorno a Berseba junto con la noticia de la descendencia de Najor. No siendo predominantes las imágenes relativas a los momentos tanto previos como posteriores al sacrificio, este estudio se centra en aquellas concreciones icónicas que responden directa o indirectamente al noveno versículo del pasaje veterotestamentario y que, por tanto, definen el tipo iconográfico de los *Preparativos para el sacrificio*<sup>8</sup>. Si bien el momento culminante del pasaje ha captado prácticamente toda la atención del ámbito académico, el tipo iconográfico de los preparativos para el sacrificio ha pasado más bien desapercibido. Esto se debe a la dificultad de establecer una diferenciación entre la configuración icónica precedente, *Abrahán e Isaac camino a Moria*<sup>9</sup>, y los propios *Preparativos para el sacrificio*. Esta espinosa tarea ya resultó difícil para el iconógrafo Réau, quien concibió todo lo anterior al sacrificio en tanto que preparativos: «La cuarta escena es la del sacrificio propiamente dicho. Las otras, que solo son la preparación, con frecuencia se eliminan»<sup>10</sup>. Réau no incluye el concepto de *Akedah* en su aproximación al Génesis 22, obviando con ello las complejas simbiosis culturales que en este tema acontecen y que implican tanto al *Tárgum* como a la literatura patristica. La exegética hebrea será la única de las tres religiones monoteístas que otorgue un nombre específico al Sacrificio de Isaac, haciendo referencia directa a este mismo instante en el que el patriarca se dispone a atar a su hijo para sacrificarlo, conocido como *Akedah*. El concepto deriva del verbo *aqad* (atar) propio de la Biblia hebrea y que presenta una vinculación exclusiva al episodio del Génesis 22. La atadura respondería a la necesidad de presentar a Isaac como víctima incólume para el sacrificio, tal y como se especifica en el Génesis Rabbah: «*And where was Isaac? Said R, Levi: He had taken and hidden him, saying, "Lest he who sought to seduce him throw a stone at him and disqualify him from serving as a sacrifice"*» (GnRabbah 56, 5). De este modo, el sacrificio de Isaac seguiría de manera escrupulosa los preceptos establecidos en el Levítico<sup>11</sup>.

La *Akedah* o ligadura de Isaac es también mencionada en el *Bodmer Poem* que, como otros papiros de este período (siglos IV-V d. C.), no nos ha llegado de manera íntegra. No obstante, las aproximaciones que del manuscrito han realizado Livrea (1994) o Van der Horst y Parmentier (2000) advierten de la relevancia de este texto para la definición de la continuidad y variación de los tipos iconográficos del Génesis 22. El poema escrito en griego por un autor incierto está compuesto por 30 hexámetros dedicados al patriarca Abrahán. Concretamente en el verso décimo se describe cómo Abrahán pone en conocimiento de Sara el mandato divino concretando que: «*I will bind my untouched son, stretching him on my altar*», tal y como se recoge en la traducción de Hilhorst»<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Gn 22, 9.

<sup>9</sup> Gn 22, 3-8.

<sup>10</sup> RÉAU, 2007: 167.

<sup>11</sup> Lv 1, 1-4.

<sup>12</sup> HILHORST, 2002: 99.

Con todo ello, la preocupación por presentar a Isaac como víctima inmaculada es compartida tanto por la exegética cristiana como por la hebrea. Así, el citado versículo del Génesis será objeto de interés para teólogos y exégetas como Rabano Mauro (776-856), quien pondrá especial atención en dicha atadura entendiéndola de manera simbólica como otro de los elementos que prefiguran el martirio de Cristo. De este modo, al igual que Abrahán ató a Isaac en el altar, Cristo fue atado a la cruz: «*Altare, lignum crucis, ut in Genesi, Isaac positus in altari, quod Christus litatus in cruce*»<sup>13</sup>.

## 2. ESTUDIO DE LA CONTINUIDAD Y VARIACIÓN DEL TIPO ICONOGRÁFICO

Son escasas las imágenes halladas que hacen referencia al momento en que Abrahán revela a Isaac que él es la víctima para el holocausto y no todas siguen la literalidad del texto bíblico: «Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abrahán el altar y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y lo puso sobre el ara, encima de la leña»<sup>14</sup>.

Durante los siglos XII-XIII el tipo iconográfico se hallaba en su fase de conformación, no definiéndose hasta el tardomedievo. Esta etapa viene definida por aquellas obras que, como el tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León, (cerca de 1100, Fig. 1), o el capitel de la Puerta de l'Almoina de la Catedral de Valencia (siglo XIII), presentan instantes previos al sacrificio que no pueden ser inscritos en otros tipos iconográficos y cuya narratividad los convierte en esenciales para la consecución de este. En el primero de los casos, nos encontramos con una configuración cíclica de los tipos iconográficos del Génesis 22 en la que, de derecha a izquierda, hallamos a Sara despidiéndose, a Isaac camino a Moria a lomos del asno y acto seguido descalzándose antes del sacrificio que acontece de manera contigua. El hecho de que Isaac haya sido representando descalzándose nos lleva directamente a la asociación entre este y Moisés, a quien la divinidad le insta a descalzarse al adentrarse en tierra santa<sup>15</sup>. Justo detrás se encuentran dos columnas encendidas que, siguiendo lo descrito por Cayuela, pueden aludir una al camino al sacrificio y otra al fuego del altar, así como a la presencia divina<sup>16</sup>. El hecho de que Isaac se esté descalzando, tal y como advertimos en su gestualidad, atestigua el surgimiento de un nuevo tipo iconográfico ubicado en el *impasse* entre el camino a Moria y el sacrificio.

Un proceso similar acontece en el capitel labrado de la Puerta de l'Almoina de Valencia, donde el momento culminante del pasaje veterotestamentario es precedido por un episodio previo al sacrificio. Inscrito bajo un marco arquitectónico en una de las caras del capitel, Abrahán se encuentra cortando los maderos que habrán de componer

<sup>13</sup> RABANO MAURO, *Allegoriae in Sacram Scripturam*; PL, CXII, 856.

<sup>14</sup> Gn 22, 9.

<sup>15</sup> Ex 3, 5.

<sup>16</sup> CAYUELA VELLIDO, 2013: 220.

la pira para el sacrificio, tal y como se describe en el texto sacro: «Tomó Abrahán la leña del holocausto»<sup>17</sup>. La leña se convierte así en uno de los elementos clave de los preparativos para el sacrificio que habrá de realizarse por cremación total de la víctima tal como indican las Sagradas Escrituras. El término holocausto es de origen griego: ὁλοκαύτωμα (*holokáutoma*) y deriva de la unión de ὅλος (*hólos*) «todo» y de καῦσις (*káusis*) «cremación», siendo empleado por los hebreos para referirse a aquellas ofrendas que eran consumidas por las llamas en su totalidad.



Fig. 1. Tímpano de la Puerta del Cordero, cerca de 1100, León, basílica de San Isidoro de León

No será hasta el siglo XIV cuando la nueva visualidad tardomedieval codifique el tipo iconográfico y asiente las bases de su continuidad en aquello que hemos denominado la etapa de consolidación. Formando parte los ciclos realizados a partir de viñetas como las *Postillae Nicolás de Lyra super Pentateucho*<sup>18</sup> o el *Liber chronicarum*, de Jans Jansen Enikel<sup>19</sup> la concreción icónica comienza a presentar con mayor literalidad lo descrito en las Sagradas Escrituras. En el primero de los ejemplos propuestos, padre e hijo han sido codificados disponiendo la leña sobre el altar junto al que se encuentran el fuego y el arma sacrificial. En el segundo, el iluminador dedicó dos viñetas a aquello que identificamos como la preparación para el sacrificio, dividida en la comunicación de Abrahán a Isaac de que él será la ofrenda y, por otro, la *Akedah* o atadura de las manos de Isaac para que el holocausto se haga acorde a la Ley. La sucesión narrativa se aprecia en ciertos elementos como el calzado de Isaac, ausente en la segunda viñeta más próxima al momento culminante. El primero podría responder al único momento de diálogo de la narración bíblica entre padre e hijo, aquel en el que Isaac es consciente de que portan todo lo necesario para el sacrificio excepto la víctima para el mismo<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Gn 22, 6.

<sup>18</sup> Siglo XIV, Arras, Bibliothèque municipale, Ms 252, fol. 26r.

<sup>19</sup> Siglo XV, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm250, fols. 34v. y 35r.

<sup>20</sup> Gn 22, 7-9.

Durante el siglo XVI, el tipo iconográfico quedará integrado en los ciclos panorámicos dedicados al pasaje veterotestamentario, tal y como observamos en la tabla del Maestro de Frankfurt (siglo XVI, colección particular). La obra presenta los cuatro episodios previos al momento culminante de la narración: Abrahán ordena a los acompañantes que esperen a los pies del monte Moria<sup>21</sup>, Isaac le pregunta a su padre dónde está la víctima para el holocausto<sup>22</sup>, Abrahán ata a Isaac<sup>23</sup> y el momento en el que el Ángel de Yahvé interviene para detener el sacrificio<sup>24</sup>. La gestualidad de ambos personajes advierte de la síntesis del momento de diálogo entre padre e hijo y de la ligadura de las manos en sí misma. Es sin duda paradigmática la figura barbada de Isaac quien, lejos de la niñez, responde a lo descrito en la literatura hebrea y a lo abordado, de manera temprana, por Flavio Josefo. Este autor llevó a cabo un ejercicio de carácter exegético sobre las principales figuras del *Tanaj* que, ensalzadas, eran presentadas como modelos ideales. La obra titulada *Antigüedades judías* fue concluida durante el reinado del emperador Flavio Domiciano (81-96 d. C.) y está conformada a partir de veintiún volúmenes dedicados a contrastar las fuentes textuales hebreas con la tradición oral. El fin fue esclarecer algunos temas que supusieron el origen de los conflictos entre judíos y romanos durante el siglo primero, entre los que encontramos el episodio bíblico:

*Los criados le acompañaron en el camino durante dos días, mientras que, al tercero, cuando ya divisaba el monte, tras dejar en la llanura a sus acompañantes, llegó al monte acompañado sólo de su hijo, en el que el rey David levantó posteriormente el Templo. Y llevaron con ellos, a excepción de la víctima, todos los elementos restantes para el sacrificio. Y al preparar el altar, Isaac, que entonces tenía veinticinco años y preguntar a su padre qué iban a sacrificar dado que no disponían de una víctima*<sup>25</sup>.

Al igual que la *Akedah*, la edad de Isaac ha sido objeto de estudio tanto para la literatura patrística como para el *midrash* y así queda recogido en los textos de San Efrén, quien contempla a Isaac como un adolescente: «The child grew up, reached the age of blossoming adolescence and was joyful. At this age, the virtues of his soul and the beauty of his body increased and he was pleasing to his parents»<sup>26</sup> o en el Génesis Rabbah, donde Isaac ya tiene 26 o 36 años, dependiendo de la interpretación que consultemos. La posición rabínica se centra en presentar a Isaac como un adulto desarrollado y maduro que adquiere un papel activo en el sacrificio, tal y como se refuerza en la *Agadá* estudiada por Ginzberg:

---

<sup>21</sup> Gn 22, 4-5.

<sup>22</sup> Gn 22, 6-8.

<sup>23</sup> Gn 22, 9.

<sup>24</sup> Gn 22, 11-12.

<sup>25</sup> JOSEFO, 1997: 58.

<sup>26</sup> Eph. Grae. *Sermo in Ab*; 28 Mercati. Trad. eng. de KESSLER, 2004: 108.



*Isaac dijo entonces: «Padre, date prisa, desnuda tu brazo y ata con firmeza mis manos y pies, puesto que soy un hombre joven de treinta y siete años y tú eres un anciano. Cuando contemple el cuchillo en tu mano, tal vez empiece a temblar y a empujar contra ti ya que el deseo de vivir es audaz. También puedo herirme y convertirme en indigno para el sacrificio»<sup>27</sup>.*

La concreción icónica no alcanzará una independencia compositiva significativa del resto de episodios del ciclo bíblico hasta la llegada del siglo XVII, momento en el que la escuela flamenca recoja los postulados de ambas exégesis y presente versiones únicas como las realizadas por Jan Victors (cerca de 1642, Fig. 2) y (cerca de 1644, colección particular).



**Fig. 2.** *Abrahán e Isaac antes del sacrificio*, cerca de 1642  
Fuente: Tel Aviv, Museum of Art, Q105299348

Ambos lienzos exponen dos acciones con apenas unos instantes de diferencia, en los cuales podemos ver a Abrahán comunicándole a Isaac su deber y, tras esto, disponiéndolo sobre el lugar del sacrificio. La principal diferencia entre ambas radica en la presencia del altar pues, como evidencia la obra de 1642, el artista era conocedor de la prohibición instituida en el Éxodo que establece que el ara sacrificial no ha de ser contaminada por la mano del hombre, no presentando piedras labradas

<sup>27</sup> GINZBERG, 1913: 280.

y conformándose de la manera más pura posible, tal y como se describe en el texto bíblico<sup>28</sup>. En ambos lienzos Isaac es un joven adolescente que, con resignación, acepta el cometido impuesto por su padre. La austeridad y sobriedad de las obras, junto con la modestia de la figura de Isaac, advierten de la adscripción de J. Victors a la Iglesia Calvinista Reformada Holandesa. Así, siguiendo los dictados de Calvino en la *Confesión de fe de Ginebra* (1536), la producción pictórica del artista se caracteriza por la ausencia de desnudos y elementos procedentes del ámbito sobrenatural, lo que, posiblemente, condicionó la elección de este tipo iconográfico frente al momento culminante del relato.



Fig. 3. *Abrahán e Isaac*, cerca de 1645  
Fuente: Nueva York, The Metropolitan  
Museum, 29.107.26

Procedente de este mismo ámbito cultural, Rembrandt van Rijn realizó una serie de bosquejos que ponen de relieve el interés del artista por este *impasse* narrativo en el que Isaac recibe de su padre la funesta nueva. Entre los diversos dibujos atribuidos al pintor holandés se encuentra el conservado en el Museo Nacional de Estocolmo (1635) o el de la Colección Hamilton Rice de Newport (1652). No obstante, será el del Museo Metropolitano de Nueva York (1645, Fig. 3) el que establezca un punto de inflexión en

<sup>28</sup> Ex 20, 24-26.



la continuidad y variación del tipo iconográfico. Este hecho queda patente en la obra de Ludwig Wilhelm Busch (cerca de 1718), quien reprodujo el esquema compositivo instaurado por Rembrandt al presentar a un Abrahán anciano y tocado con turbante que se aferra a las manos de un Isaac infante antes de comenzar el sacrificio. Un fenómeno similar ocurre en una de las versiones que Christian Wilhelm E. Dietrich dedicó al tipo iconográfico (cerca de 1700-1750). No obstante, en su primera versión, hoy en el Szépművészeti Múzeum de Budapest (cerca de 1700-1750), se aleja del esquema compositivo de Rembrandt y proyecta sobre el episodio una lóbrega atmósfera en la que el simbolismo lumínico permite intuir la presencia de Yahvé por medio de un rayo de luz. En esta ocasión, el artista ha optado por añadir dramatismo al suceso a través de la determinación de Abrahán y la gestualidad de Isaac, quien se lleva un paño al rostro para secarse las lágrimas. De este modo, la variabilidad del tipo queda supeditada a los matices que el autor intelectual de la obra desea poner de relieve, tal y como advertimos en el lienzo de Charles-Antoine Coypel (1736). En este caso, con grandeza declamatoria, el artista se centra en el momento en que el Patriarca, con mirada angustiada, se dispone a vendar los ojos de un resignado Isaac. No es de extrañar la presencia de la venda, elemento ajeno al texto sacro, pero afirmada, por ejemplo, por el tratadista francés, François Maximilien Misson, quien en su obra *Voyage d'Italie* (1743) se sorprendía de aquellas configuraciones icónicas que no presentaran a Isaac con los ojos vendados: «Coûtume de peindre Isaac à genoux et les yeux bandés»<sup>29</sup>. En este mismo período, la particular religiosidad de William Blake configurará otra versión del tipo iconográfico (cerca de 1783, Fig. 4) en la que el artista conforma un Abrahán vetusto que, genuflexo y portando el cuchillo sacrificial, acoge en su seno a su hijo ya maniatado y desnudo predispuesto a la inmolación. Consumiendo al máximo el límite temporal del momento previo al sacrificio, Blake articula una escena intimista que, en las antípodas del dinamismo de su versión del *Sacrificio* (1790), suspende el tiempo en la mirada que Abrahán lanza al firmamento donde Yahvé aún no está presente.

La variabilidad generada durante este siglo propició la llegada de la última etapa en la que el tipo iconográfico se resignifica y adquiere nuevas formas y lecturas. El momento previo al sacrificio en el que Abrahán prepara a su hijo para su cometido se mantuvo latente hasta la llegada del siglo XX, cuando, de la mano de Joao Candido Portinari<sup>30</sup>, la configuración icónica retornaba bajo los parámetros culturales de su tiempo. La obra presenta a Abrahán frente a su hijo, ambos desnudos, dialogando junto al altar sacrificial. De manera casi profética, la pintura vaticina los horrores de la Segunda Guerra Mundial que está por llegar y, al igual que Abrahán dispone a Isaac para su sacrificio, la obra prepara al espectador para el suyo. Tanto los preparativos para el sacrificio como

<sup>29</sup> MISSION, 1743: 253.

<sup>30</sup> 1939, Rio de Janeiro, Proyecto Portinari, CR-1066.

su posterior obra dedicada al momento culminante del Génesis 22 (1943) atestiguan su temprana formación en Europa, así como una asociación directa entre el tema y la realidad del momento.

Este proceso de deconstrucción y variación de los tipos iconográficos relativos al Génesis 22 acontece, de manera similar, en las producciones audiovisuales contemporáneas. Como ya advirtió Monzón Pertejo: «los tipos iconográficos tradicionales continúan, al tiempo que sufren modificaciones, varían y, con el cine, se crean otros nuevos»<sup>31</sup>. Así ocurre en el filme *Venom*, de Ruben Fleischer<sup>32</sup>, en el momento en el que el equipo científico de la Fundación Vida se dispone a realizar el primer contacto con el agresivo extraterrestre que, posteriormente, dará vida al simbiótico Venom. El momento se articula en torno a los preparativos de la víctima del experimento cuyo nombre, Isaac, propicia el siguiente discurso por parte de Carlton Drake:

*¿Sabes qué me impresiona de esa historia? No tanto el sacrificio de Abraham sino el de Isaac. No sé qué clase de Dios le pediría eso a una persona. Eso no cambia nada para mí. Isaac sigue siendo el héroe de esa historia. Mira a tu alrededor. Mira el mundo. ¿Qué ves? Guerra, pobreza, un planeta al borde del colapso. Yo alegraría que Dios nos ha abandonado. No ha cumplido su parte del trato. Ahora tú y yo debemos corregir eso. Y esta vez, Isaac, sí podemos. Lo haremos. Esta vez yo no os abandonaré.*

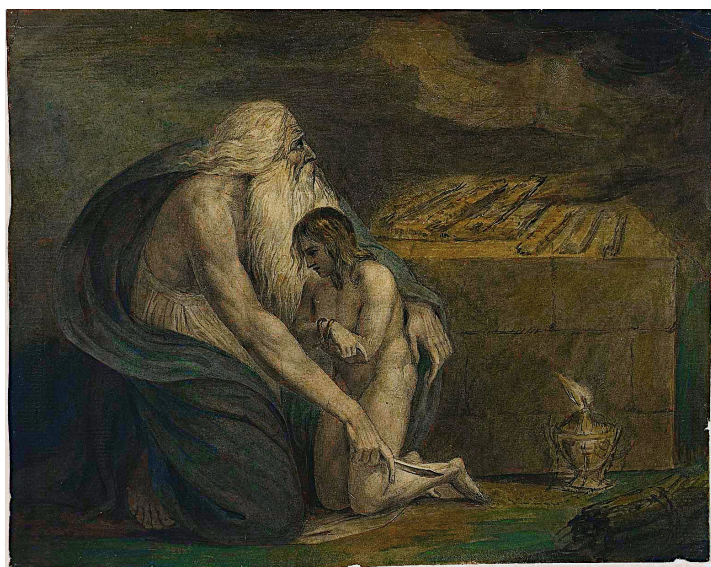


Fig. 4. Abrahán preparándose para sacrificar a Isaac, cerca de 1783

Fuente: Boston, Museum of Fine Arts, 90.111

<sup>31</sup> MONZÓN PERTEJO, 2015: 275.

<sup>32</sup> EE UU, 2018.

El diálogo advierte del proceso de resignificación del tema, así como de la pervivencia de la lectura rabínica de la *Akedah* que posiciona a Isaac y no a Abrahán como héroe del relato. Estamos, por tanto, frente a una reinterpretación del tipo iconográfico de los preparativos para el sacrificio en la que Carlton Drake, justificado por el abandono de Dios al ser humano, usurpa el papel de la divinidad legitimando con ello el sacrificio de inocentes. Este fenómeno de sustitución de la divinidad perpetrado a través de la prueba de Abrahán ya fue intuido por Thomas Mann quien, en su *Joseph und seine Brüder*, resuelve con eficacia la condición irrepetible de la prueba. De este modo, cualquier intento de repetición o de apropiación de la prueba está condenado al fracaso, pues siguiendo lo definido por Quevedo: «adoptar el lugar de dios puede significar dos cosas: o bien desempeñar la tarea del narrador omnisciente que conoce de antemano los hechos, o bien usurpar el papel de la divinidad, asumiendo así la función escalofriante del tentador»<sup>33</sup>.

De este modo, las lecturas y relecturas que del episodio bíblico se están realizando en la posmodernidad, concretadas a través de la imagen fílmica, ponen de manifiesto la vigencia de lo descrito en el Génesis 22. Tal y como advirtió Koller, los escritos imbuidos de poder, especialmente los textos sacros, pueden servir como lentes a través de las cuales el individuo ve el mundo, pudiendo los matices de dichas interpretaciones enfocar o desdibujar diferentes aspectos de nuestra realidad<sup>34</sup>.

## CONCLUSIONES

A modo de síntesis, el análisis diacrónico de las concreciones icónicas relativas a los *Preparativos para el Sacrificio* y a sus fuentes literarias, llevado a cabo en este estudio, ha permitido definir el tipo iconográfico. Asimismo, los resultados obtenidos ponen de relieve la necesidad de deconstruir ciertas retóricas visuales arraigadas en lo más profundo de la tradición cristiana, cuya vigencia se puede rastrear hasta el audiovisual contemporáneo.

El estudio de la continuidad y variación del tipo iconográfico pone de relieve cómo la concreción icónica ha pasado por diversas fases que, a lo largo del tiempo, han garantizado su supervivencia. Durante los siglos XII-XIII, el tipo iconográfico se hallaba en su fase de conformación, no definiéndose hasta el tardomedievo. La configuración icónica se consolida a partir del siglo XVII y, beneficiada por la difusión del grabado, se reproducirá con escasas variaciones hasta el siglo XIX. La continuidad del tipo iconográfico se verá truncada con la llegada del siglo XX, momento en el que las grandes guerras, el Holocausto judío y el auge de las teorías existencialistas favorezcan la resignificación del pasaje veterotestamentario y su reformulación en el audiovisual contemporáneo. Con todo ello, desde su etapa de conformación hasta su consolidación y reproducción

<sup>33</sup> QUEVEDO, 2006: 110.

<sup>34</sup> KOLLER, 2020: 23.

a partir de los modelos de Rembrandt en el siglo XVII, el tipo iconográfico se ha configurado en tanto que *impasse* justificativo que acentúa la predisposición de Isaac al sacrificio y refuerza las cualidades tanto expresivas como significantes del tipo iconográfico sucesivo. La presencia de ciertos elementos comunes en las diversas manifestaciones artísticas atestigua cómo a lo largo de los siglos este pasaje veterotestamentario ha supuesto un punto de encuentro entre las religiones monoteístas y sus respectivas exégesis. Tanto el *midrash* hebreo como la exegética patrística se han preocupado por presentar a Isaac como una víctima incólume que, dispuesta y sin miedo, se ofrece voluntariamente al sacrificio. Si bien la tradición cristiana se centró en exaltar la figura de Abrahán como héroe, el folclore judío, expresado a través de la *Agadá*, puso de relieve el papel activo de Isaac en el holocausto. Elementos como la edad de Isaac o la atadura de sus manos hacen del acto de la *Akedah* un objeto de estudio indispensable para la comprensión total del pasaje y su concreción icónica a lo largo del tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAYUELA VELLIDO, Begoña (2013). *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral.
- FREEDMAN, Rabbi (1961). *Midrash Rabbah*. Londres: The Soncino Press.
- GINZBERG, Louis (1913). *Bible Times and Characters from the creation to Jacob*. In SZOLD, Henrietta, dir. *The Legends of the Jews*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, pp. 279-286.
- HERRAIZ LLAVADOR, Andrés (2019). *Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo El sacrificio de Isaac de Espinosa*. In FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, eds. *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*. Sevilla: Enredars, pp. 101-116.
- HERRAIZ LLAVADOR, Andrés (2022). *El Sacrificio de Isaac*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ed. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Antigua Alianza I. Los Patriarcas*. Madrid: Encuentro, pp. 674-773.
- HILHORST, Ton (2002). *The Bodmer poem on the sacrifice of Abraham*. In NOORT, Ed; TIGCHELAAR, Eibert, eds. *The Sacrifice of Isaac*. Leiden: Brill, pp. 96-108.
- JOSEFO, Flavio (1997). *Antigüedades judías. Libros I-XI*. Edición de José Vara Donado Madrid: Akal.
- KESSLER, Edward (2004). *Bound by The Bible. Jews Christians and the sacrifice of Isaac*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOLLER, Aaron (2020). *Unbinding Isaac. The Significance of the Akedah for Modern Jewish Thought*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America.
- LIVREA, Enrico (1994). *Un poema inedito di Dorotheos: Ad Abramo*. «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik». 100, 175-187.
- MISSION, François Maximilien (1743). *Voyage d'Italie*. París: Augmentée.
- MONZÓN PERTEJO, Elena (2015). *Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; DOMÉNECH, Sergi, eds. *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. València: Universitat de València, pp. 265-276.
- QUEVEDO, Amalia (2006). *En el último instante. La lectura contemporánea del sacrificio de Abraham*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

- RÉAU, Louis (2007). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- REID, John Kelman Sutherland (1954). *Catechism of the Church of Geneva (1536)*. Philadelphia: Westminster Press.
- VAN DER HORST, Pieter; PARMENTIER, Martien (2000). *Een nieuw oudchristelijk geschrift over het offer van Izaäk*. «Bijdragen, tijdschrift voor filosofie en theologie». 61, 243-260.



