

Hacia una estética del reconocimiento.

La culminación de Rembrandt y el enigma de Goya

Anacleto Ferrer, Francesc J. Hernández y Benno Herzog
Universitat de València

RESUMEN

Para establecer una teoría social crítica, la teoría del reconocimiento de Axel Honneth intenta superar el déficit sociológico de la teoría de la acción comunicativa de Habermas. La pugna por no ser despreciado, aunque sea no verbal, puede ser entendida por otro, ya que el sufrimiento es, como decía Adorno, un lenguaje. En el presente artículo estudiamos una práctica de silenciamiento de ese lenguaje, referida a la primera forma de reconocimiento, el amor, a partir del tratamiento artístico de un caso extremo: el sacrificio de Isaac por Abraham. Es precisamente este silenciamiento el que explica el innovador tratamiento de Rembrandt (en contraste, por ejemplo, con Caravaggio). Esto puede además arrojar luz sobre el significado de las *pinturas negras* que realizó Goya en la Quinta del Sordo. Si, como proponemos, Dos Frailes fuera una representación de Abraham recibiendo el encargo de matar a Isaac por parte de un «ángel» diabólico, las dos pinturas (*Saturno* y los *Dos Frailes*) se referirían al hombre y a la muerte, y coincidirían en el tratamiento mitológico y religioso del filicidio. Ambas pinturas se contraponen a las que, en la otra diagonal, tratan de la mujer que causa la muerte del hombre (*La Leocadia* y *Judith* y *Holofernes*). Se trata, pues, de los tópicos fundacionales de las creencias cristianas y paganas, lo que, en definitiva, identifica los otros dos cuadros, *El Aquelarre* y *La Romería de San Isidro*.

Palabras clave: Goya / Rembrandt / Estética / Pintura

ABSTRACT

In order to establish a critical social theory, the theory of recognition of Axel Honneth tries to overcome the sociological deficit of Habermas' theory of communicative action. The struggle against disrespect, although not expressed verbally, can be understood by other persons, because suffering is, as Adorno said, a language. In this article we study a practice of silencing that internal language, referring to the first form of recognition: love. The argument will be exemplified with the artistic treatment of an extreme case: the sacrifice of Isaac by Abraham. It is this silencing that explains the innovative treatment of Rembrandt (in contrast, for example, to Caravaggio). This could help to understand the meaning of Goya's black paintings (pinturas negras), that he made in the House of the Deaf Man (Quinta del Sordo). If, as we propose, Two Monks (Dos Frailes) was an ancient representation of Abraham receiving the order to kill Isaac by a diabolical "angel", the two paintings (Saturn and Two Monks) would refer to man and death and coincide in the mythological and religious treatment of filicide. Both paintings are contrasted to those in the other diagonal. They represent the woman who kills the man (La Leocadia and Judith and Holofernes). It is, therefore, of the foundational topics of Christian and pagan beliefs, which ultimately identifies the other two paintings, Witches' Sabbath or The Great He-Goat (El Aquelarre) and The Pilgrimage to San Isidro (La Romería de San Isidro).

Key words: Goya / Rembrandt / Aesthetics / Painting

Durante el último siglo, la filosofía social y moral y la sociología no positivista se han enfrentado repetidamente a la tarea de fundamentar una teoría crítica, esto es, una teoría con pretensión normativa que no apelara a supuestos trascendentes. Una de las vías más actuales y prometedoras para cumplir semejante objetivo es la teoría del reconocimiento formulada por Axel Honneth, el representante más destacado de la llamada tercera generación de la Escuela de Fráncfort. A partir de *La lucha por el reconocimiento* (1992), Honneth distingue tres formas de reconocimiento –amor, derecho y solidaridad– cuya ausencia abre un «hueco psíquico» en el individuo que se traduce en tensión o lucha por no ser menospreciado [Honneth, 1994: 220, trad. cast.: Honneth, 1997: 165-166]. En las dos décadas siguientes, Honneth ha centrado su análisis más bien en lo contrario del reconocimiento, es decir, en el estudio de las formas de desprecio y sufrimiento. Para la fundamentación de una teoría crítica, no obstante, lo que resulta decisivo es el hecho de que, como Honneth afirma, aunque la lucha por el reconocimiento de un individuo no sea verbalizada, su pretensión puede ser entendida por otro. En este sentido, el actual director del Instituto de Investigación Social de Fráncfort sigue la línea trazada por su maestro Habermas al interpretar el sufrimiento como parte de un proceso comunicativo, un fenómeno que puede ser escuchado, visto y entendido por otros miembros de la sociedad. Como un lenguaje, en suma. Siguiendo este enfoque, el desprecio social se asocia con formas

de invisibilización [Honneth, 2003] o cosificación del otro (o de uno mismo o de la naturaleza) [Honneth, 2005], lo que entendemos que constituiría en última instancia una práctica de *silenciamiento* de su lenguaje del sufrimiento.

La pretensión normativa de una teoría crítica como la sucintamente descrita arraigaría en la capacidad universal (forjada históricamente, tal vez) de empatizar y de entender el sufrimiento. Dispondría de un anclaje empírico, digamos pre-científico, basado en las prácticas humanas del sufrimiento, la empatía y la comunicación.

En el texto siguiente abundaremos en la tesis que subyacente al planteamiento de Honneth, a saber, que el sufrimiento es un “universal” inteligible (y por tanto, racional)¹, estudiando una práctica de silenciamiento concreta, referida a la primera forma de reconocimiento, el amor, a partir del tratamiento artístico de un caso extremo: el sacrificio de Isaac por su padre Abraham. Veremos que como muy tarde desde la crisis de la cosmovisión teocrática y los albores de la Ilustración la empatía forma parte de nuestro bagaje socio-cultural, y que es precisamente la práctica de silenciamiento la que explica el tratamiento de Rembrandt, que culmina en cierto modo una tradición representacional del episodio veterotestamentario. Este análisis nos permitirá, además, arrojar un haz de luz sobre unas enigmáticas pinturas de Goya, en las que el aragonés, según nuestra conjetura, radicalizaría la representación de los dispositivos sociales de inhibición de este “universal racional”.

1. EL SACRIFICIO DE ISAAC

Abraham (Ibrahim) es un patriarca esencial en las religiones judaica, cristiana e islámica, denominadas por ello *abrahámicas*. El sacrificio de su hijo Isaac (Gn 22: 3-14) se interpreta en el judaísmo (en el que se denomina *akedah*) como el paradigma de la victoria sobre la prueba de

¹ Recuérdese la definición del sufrimiento como “lenguaje interior” de Adorno en la *Dialéctica negativa*. Lenguaje interior no significa lenguaje privado (en el sentido de Wittgenstein), sino una gramática interna (moral, dice Honneth), que podemos entender por pertenecer a la misma “comunidad lingüística”.

fe más difícil y en el cristianismo como el prototipo de entrega del Hijo de Dios por el Padre [Küng, 1994: 32-37]. La proliferación de manifestaciones artísticas sobre la figura del patriarca y la *akedah* es directamente proporcional a la importancia atribuida en estas religiones a su acción filicida [Duchet-Suchaux; Pastoureau, 1996: 4].

A título de hipótesis, resulta verosímil suponer que en contextos teocráticos el episodio se representará como un acto de sumisión a lo absoluto. En esta situación la única resistencia procederá eventualmente de la víctima. Ningún conflicto debería existir por parte de Abraham, ya que es el poder omnímoto el que le ordena sacrificar a su hijo. Al entrar en crisis la cosmovisión teocrática, el asunto a representar será la contradicción extrema de atender a la voz de Dios o a los requerimientos del amor filial. Sólo en estos contextos Abraham puede empatizar con la situación de Isaac, y los concededores de este episodio bíblico podemos empatizar con el patriarca y compadecer su desgarrador dilema. Esta hipótesis se confirma si repasamos los motivos representacionales del episodio hasta el Renacimiento.

Una de las imágenes más antiguas del sacrificio de Isaac es la de la sinagoga Dura Europos (siglo III). Abraham está de espaldas, sosteniendo el puñal con la mano derecha mientras contempla al fondo el altar con su hijo. Sobre el ara, la mano divina. En los mosaicos de la sinagoga Beth Alpha (siglo VI), la escena se dispone de una forma análoga a la que consideraremos más adelante a propósito de Rembrandt. Abraham, de frente, tiene a su hijo asido con la mano izquierda y ase un largo puñal con la derecha, que queda a la altura de su pecho. La víctima tiene las manos atadas sobre su lado derecho, por donde le sujeta el padre, y las piernas giradas hacia su lado izquierdo, donde está el altar con el fuego, lo que imprime un cierto aire de resistencia a su figura. Respecto al fresco de Dura Europos, en el mosaico de Beth Alpha hay contacto físico entre los dos personajes y resulta patente la fuerza que desarrolla el padre sobre el hijo [cf. Hachlili, 1988: 289-290].



Mosaico con la escena de *El sacrificio de Isaac*, siglo VI. Parque Nacional de la Sinagoga de Beth Alpha (Kibutz Hefzibah, Israel).

No todas las representaciones evidencian la violencia sobre la víctima. Por ejemplo, los personajes del escultor Donatello en el lado Este del Campanile de Florencia (1421) se hallan en una actitud reposada. Abraham dirige al cielo los ojos e Isaac, rodilla en tierra, baja la mirada. No se advierte la ligadura de las manos en la espalda de la víctima [cf. Lindsay, 2006: 30]. No se percibe sufrimiento por parte del padre, conflicto interior o remordimiento que le pudiera impedir cumplir con su tarea.



Donatello: *El sacrificio de Isaac*, 1421. Escultura en piedra. Campanile de Florencia.

En la segunda mitad del siglo XV, los personajes sufrientes comenzarán a representarse siguiendo *mutatis mutandis* las instrucciones que da Leonardo da Vinci sobre cómo pintar una batalla, en las que hace hincapié en que los artistas han de tener coraje para revelar los horrores de la guerra: «A los vencidos y abatidos representarás pálidos, las cejas arqueadas y juntas por el entrecejo, y la frente surcada de muchas y dolientes arrugas; tengan a ambos lados de la nariz algunos pliegues que en arco se remonten desde las aletas hasta el arranque de los ojos; las fosas nasales arremangadas (causando, pues, aquellos pliegues); la boca en un rictus que descubre los dientes superiores, y esos mismos dientes entreabiertos, como para un horrísono lamento» [Leonardo da Vinci, 1995: 411-412]. Los pintores del barroco alcanzarán la perfección en la representación de motivos indicados por da Vinci. Recuérdese la maestría de Ribera con las arrugas de sus personajes. En lo que concierne a la escenificación del sacrificio de Isaac, significa un primer paso hacia la empatía con las víctimas. La visibilización de la violencia sobre la víctima es precisamente el elemento diferencial de las dos versiones del episodio del sacrificio de Isaac atribuidas a Caravaggio (c. 1598 y 1603)². En ambas, Abraham ocupa el lugar central y cruza la mirada con el ángel que se ubica a la izquierda del cuadro; con la mano derecha sostiene el puñal y con la izquierda aferra a su hijo, representado a la derecha del cuadro, por debajo de los otros dos personajes. En la pintura más antigua, conservada en Princeton, Abraham agarra a Isaac por el pelo sin que su mano manifieste esfuerzo; la víctima está reclinada sobre el brazo izquierdo; tiene las muñecas atadas por un fino cordel y gira ligeramente el cuerpo para atender el cruce de miradas entre el ángel y su padre; en su cuerpo no hay tensión, más bien adopta una posición relajada³.



Caravaggio: *El sacrificio de Isaac*, óleo sobre lienzo, 116 x 173 cm, ca. 1598. University of Princeton, USA.



Caravaggio: *El sacrificio de Isaac*, óleo sobre lienzo, 104 x 105 cm, ca. 1603. Galleria degli Uffizzi, Florencia.

- ² Caravaggio (al igual que Rembrandt) parece anticiparse al entendimiento de la cara, especialmente de la cara infantil como experiencia ética (cf. Van Manen, 2002).
- ³ Muy similar a la figura de Juan Bautista en el cuadro homónimo, realizado en la misma época y conservado en Toledo.

Entre estos dos cuadros hay un desarrollo sustancial. En 1599, Caravaggio pinta *Judith y Holofernes*, conservado en Roma, que expresa magistralmente la violencia de que es objeto la víctima. La mujer corta con una espada la cabeza del general, retirando ligeramente el cuerpo y frunciendo el ceño como respuesta a la mueca de dolor de Holofernes, ya sangrante. Éste, asido fuertemente del pelo por su verdugo, tiene la cabeza horizontal y la boca entreabierta, mientras su mirada no se dirige a la mujer que le degüella, sino que se pierde hacia el cielo.⁴



Caravaggio: *Judith decapitando a Holofernes*, óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm, 1599. Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, Roma.

Los dos elementos que reflejan el sufrimiento, la boca abierta y la mirada perdida reaparecen en la nueva versión del *Sacrificio de Isaac*, cuadro pintado por Caravaggio en 1603 y conservado en Florencia. En ella, Abraham toma por el pescuezo a Isaac y aprieta su cabeza contra el ara, hundiendo el pulgar en la mejilla derecha de su hijo. La víctima, con las manos atadas a la espalda, entreabre la boca y dirige su mirada hacia el espectador, acentuando el carácter implorante de su rostro. El sufrimiento del hijo resulta ahora claramente perceptible, aunque no se perciba aún ningún conflicto por parte de Abraham. Diríase que sólo con la cri-

sis de la sociedad teocrática (o, si se prefiere, con la emergencia de la sociedad burguesa), la contradicción de Abraham adquiere contornos precisos. Esta es justamente la innovación de Rembrandt.

2. EL CUADRO DE REMBRANDT

En 1635, Rembrandt pintó *El sacrificio de Abraham*, que formó parte de la colección de Robert Walpole antes de ser adquirido por la emperatriz Catalina la Grande y pasar a la colección del Hermitage de San Petesburgo. Un segundo cuadro, datado en 1636, se expone en la Alte Pinakothek de Múnich como obra de Rembrandt, aunque algunos especialistas lo atribuyen a sus discípulos Govert Flinck o Ferdinand Bol [Hermitage, 2004]. Si bien hay diferencias entre ambas pinturas, los elementos que nos interesan (la relación entre Abraham e Isaac) son prácticamente idénticos.⁵

En las tres obras, Abraham y el ángel están encarados, cruzando las miradas, de manera más clara en el cuadro de 1635 y en el grabado, mientras el padre sostiene al hijo con una mano. En ambos lienzos, la pintura logra un efecto dramático aún más intenso haciendo que la mano del padre cubra *todo el rostro del hijo*. Las cabezas de los tres personajes están alineadas en diagonal. En la parte superior izquierda, el ángel señala con una mano abierta al cielo y refrena con la otra el brazo de Abraham. Éste contempla el rostro del ángel y ha soltado el cuchillo. Rembrandt, por tanto, no se sirve de los recursos dramáticos de Caravaggio, la boca entreabierta y la mirada perdida; en su lienzo, la mano de Abraham las oculta. La tensión y la luz sobre el cuerpo del joven también hacen referencia a su situación de víctima. Hay otro dibujo de Rembrandt sobre Abraham e Isaac (1645), conservado también en el Hermitage, en el que ambos están de pie, con ropas orientales. El padre contempla al hijo y le habla, como

4 En *David y Goliath*, del mismo año y conservado en El Prado, encontramos la misma disposición de la boca del gigante decapitado y la vista, igualmente perdida, dirigida esta vez hacia abajo.

5 En 1655 realizó un grabado con el mismo tema.



Rembrandt van Rijn: *El sacrificio de Abram*, 1635. Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Rembrandt van Rijn: *El sacrificio de Abram*, 1636. Alte Pinakothek, Munich.



Rembrandt van Rijn: *El sacrificio de Abram*, 1655. Aguafuerte y punta seca, 156 x 131 mm. B N F.

indica el movimiento de manos. El hijo escucha atento, mientras sostiene un haz de leña. Estamos en un momento anterior a la preparación del sacrificio y, lógicamente, a la intervención del ángel. Tal vez en el comienzo del camino hacia el lugar de la inmolación, pero aún no hay conflicto ni sufrimiento. En contraposición con esta representación, los dos cuadros cobran aún mayor dramatismo. En ellos no hay comunicación, ni cruce de miradas, entre padre e hijo. La mano abierta que fija al joven sobre el ara imposibilita ver el rostro de la víctima.

Abraham ha escuchado la voz de Dios ordenándole matar a su hijo. Para poder cumplir el precepto, precisa acallar la compasión que le inspira. Tapándole la cara neutraliza los elementos que transmiten el sufrimiento y que ya había descrito Leonardo: los ojos con las cejas arqueadas, la boca entreabierta y quejumbrosa, la piel arrugada... Rembrandt ha imaginado la escena, pues, con un elemento ausente del relato bíblico, pero altamente significativo. En el Génesis sólo se afirma que Abraham construye el altar, dispone la leña, ata a Isaac sobre el ara y alarga la mano para tomar el cuchillo. El pintor holandés introduce un recurso tendente a inhibir la conmiseración del padre silenciando la expresión de su hijo. La composición de Rembrandt del episodio de la inmolación de Isaac se explica por el problema de la *libertad*. Basta una

consulta a la correspondencia de Spinoza para advertir las implicaciones filosóficas y teológicas del debate que se produce en el siglo XVII en los Países Bajos sobre la libertad de los individuos y la voluntad divina. En resumen, si, como defendían algunos escolásticos, la libertad es lo contrario de la necesidad y también la condición del acto moral, la bondad del sacrificio de Abraham supondría el reconocimiento de una limitación a la omnisciencia divina –si Dios sabía la disposición de Abraham, no precisaba ponerlo a prueba–; por el contrario, si como decía Spinoza es libre aquello «que actúa por necesidad de su sola naturaleza» y si el entendimiento divino lo abarca todo, entonces o bien la prueba de Dios a Abraham sería un fraude, al conocer con anterioridad el resultado que necesariamente se produciría, o bien tendríamos que realizar una interpretación no literal del texto bíblico [Cf. Spinoza, 1988: 322 ss., 336, en particular la correspondencia con Hugo Boxel y G. H. Schuller]. Se diría que la composición de Rembrandt tuerce en este debate precisamente porque Abraham necesita silenciar la voz del sufrimiento de su hijo. Se trataría del reconocimiento por parte de Rembrandt del desprecio del padre hacia su hijo. Con Honneth puede interpretarse esta situación como resultado de un doble proceso de invisibilización. El padre no quiere ver el sufrimiento del hijo, porque

le impediría acabar su tarea divina. Pero tampoco quiere que su hijo le mire. «El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve», decía Antonio Machado. Para Honneth, y en referencia a la interpretación de la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel por Herbert Mead (cf. Honneth, 1994), el reconocimiento depende del reconocimiento por el otro. Esto significa que estableciendo contacto visual Abraham se vería en la obligación de a) reconocer a su hijo, pero también b) percibirse a sí mismo como infanticida.

Ahora bien, si el sufrimiento del otro y su pugna por no ser menospreciado (su lucha por ser reconocido) es un “universal racional”, como parece inferirse del tratamiento rembrandiano del sacrificio de Isaac, ¿por qué se repiten las prácticas de desprecio? No es difícil suponer que algunos dispositivos sociales inhibirían la percepción del “universal racional”. Tal vez ésta sea la tesis que se vislumbra en algunas obras de Goya, al menos en parte de sus *pinturas negras*, que en este sentido se inscribirían en un linaje inaugurado por Caravaggio y perfeccionado Rembrandt.

3. LAS PINTURAS NEGRAS DE GOYA

Una de las series pictóricas más enigmáticas de la historia de la arte es la colección de *pinturas negras* que Francisco de Goya pintó en las paredes de su Quinta del Sordo a comienzos de los años veinte del siglo XIX, cuando contaba más de 72 años y antes de marchar al definitivo exilio en Burdeos. Algunos comentaristas han optado por dejar de lado la pregunta por su significado, apelando a un «sinsentido rezumante», casi onírico [Bonney, 2002: 339] o a su «imprecisión significativa», dirigida a generar,

mediante una alteración del sistema visual, espanto y terror [Bozal, 1983: 276; también: Hagen & Hagen, 2005: 74-81]. Ahora bien, este soslayamiento de la pregunta por el significado contrasta tanto con el hecho de que las pinturas fueran preparadas con bocetos, como con la circunstancia personal de Goya, que Gudiol [1970, vol. I: 199] considera óptima para «realizar lo que todo gran pintor sueña durante toda su carrera: trabajar para sí mismo plasmando en formas y colores sus pasiones y sueños», e incluso contrasta también con la relevancia del momento histórico: así, acerca de la fecha de la composición, Baticle [1995: 305] plantea la siguiente alternativa: «o bien el maestro aprovechó el período liberal para ajustarles las cuentas a los viejos demonios de España –Inquisición, superstición, miseria, prostitución–, o bien la vuelta inminente de la monarquía absoluta gracias a la intervención francesa de la primavera de 1823 hace que monte en cólera».

A continuación ofreceremos una interpretación de carácter conjetural sobre las pinturas de la planta inferior de la Quinta aplicando el método indiciario formulado por Giovanni Morelli y seguido entre otros por Sigmund Freud, en su original lectura del David de Miguel Ángel [1970: 75-104], o más recientemente por John Berger en su exégesis comparativa de las dos majas de Goya [1990: 90-94], y cuyo valor radica en la posibilidad de basarse mediante el análisis, la comparación y la clasificación de elementos en detalles aparentemente marginales e irrelevantes como indicios de cuestiones claves. Allí estarían ubicadas seis pinturas negras, según la disposición siguiente (se indica el alto y ancho de cada cuadro) [cf. Junquera, 2003: 42-43]:

<i>Saturno</i> (143,5 x 81,4 cm.)	<i>Judith y Holofernes</i> (143 x 81,4 cm.)
<i>El Aquelarre</i> (43,5 x 140,5 cm.)	<i>La Leocadia</i> (129,4 x 145,7 cm.)
<i>La Romería de San Isidro</i> (43,6 x 138,5 cm.)	<i>Dos Frailes</i> (49,3 x 83,4 cm.)

Muchas interpretaciones se orientan a partir de la representación de *Saturno*, lo que se relaciona con el tema del tiempo (cronos) y en definitiva de la melancolía [Angulo, 1962 y, de manera extensa, Nordström, 1989]. Ahora bien, si dejamos provisionalmente de lado esta impresionante obra y nos fijamos en la pintura denominada *Judith y Holofernes* hay dos puntos que no parecen cuestionados por la crítica. En primer lugar, la referencia al personaje bíblico –unánimemente admitida–, comentada ya a propósito de Caravaggio. En segundo lugar, la relación entre esta figura femenina y la de la pintura de quien parece ser Leocadia Weiss, una mujer relacionada con Goya, junto a una tumba, que algún comentarista considera incluso una especie de reencarnación de la figura bíblica [Junquera, 2003: 62-63].



Francisco de Goya: *La Romería de san Isidro*.

Como en el cuadro de Caravaggio, Judith está vestida con camisa clara y falda oscura. También Leocadia presenta una indumentaria semejante. La Judith de Goya tiene una expresión facial semejante a la de Caravaggio,

lograda por la disposición de las cejas. A su lado hay una anciana, vestida con un manto lleno de pliegues, que le cubre también la cabeza. De Holofernes sólo se ve un fragmento de la cabeza. No hay que descartar que Goya conociera el cuadro de Caravaggio. Recuérdese que el pintor aragonés visitó Italia en 1770-1771 y pudo contemplar el lienzo del milanés en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma. Por tanto, en ambas pinturas de la Quinta hay, por así decir, una asociación entre la mujer y la muerte, aunque se refieren a momentos sucesivos: el asesinato en *Judith y Holofernes* y el entierro en *La Leocadia*.

¿Existe una asociación semejante en la otra diagonal de la planta, la que va desde el *Saturno* a los *Dos Frailes*?



Francisco de Goya: *Judith y Holofernes*.

Es preciso aclarar que la pintura denominada *Dos Frailes* representa a un anciano con larga barba blanca apoyado en un cayado, detrás del cual vemos el rostro de otro personaje de facciones monstruosas, cuya boca abierta parece



Francisco de Goya: *Saturno devorando a su hijo*.



Francisco de Goya: *El Aquelarre*.

indicar que le está diciendo algo al oído. No son figuras semejantes, como pudiera sugerir el título. Más bien, tenemos una figura que habla a otra, que es representada con una edad muy superior. Este anciano receptor de un mensaje bien pudiera ser Abraham. La voz divina, tradicionalmente representada por ángeles, le ordena matar a su único hijo. Abraham dispuesto a cometer filicidio; Saturno, devorando a su hijo (o de su hija; Baticle considera femenino el cuerpo que está siendo devorado). Si el viejo fraile fuera Abraham (o sus socios), nos encontraríamos ante una asociación semejante a la anterior entre el ser humano y la muerte, con la representación también de dos momentos sucesivos (si bien en el eje que uniría a los *Dos Frailes* con *Saturno*, el ángel adquiere rasgos luciferinos y el Saturno abrahámico estaría consumando ya su filicidio). Más concretamente, las seis pinturas representarían, el momento anterior y posterior a la muerte, en figuras notables de las tradiciones mitológica y religiosa, encarnadas por hombres y mujeres.

¿Pudo encontrar inspiración Goya en los lienzos y en los grabados de Rembrandt a la hora de pintar al anciano fraile de la Quinta? La relación entre Goya y Rembrandt ya fue destacada

en el estudio clásico de Benesch, que encuentra semejanzas notables en los autorretratos y en el conjunto de la obra a partir de la imposición de una forma, «incluso en las ocasiones en las que la obra parece más enigmática y caótica como es el caso de las Pinturas Negras» [Glendinning, 1983: 226]. Con posterioridad, se ha establecido incluso las fechas en que Goya pudo conocer los grabados de Rembrandt, gracias a la colección de su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, que en 1812 poseía diez estampas del pintor holandés [Carrete, 2007: 8].

Obsérvese también la similitud entre *Dos Frailes* y *San Mateo y el ángel* de Rembrandt (Louvre).

Como en el caso de la Judith de la Quinta respecto de la de Caravaggio, los *Dos Frailes* de Goya serían imágenes especulares del *San Mateo y el ángel* de Rembrandt. La pintura del holandés incide también en la relación paterno-filial, ya que en este caso un ángel o la inspiración evangélica presenta curiosamente los rasgos de Tito, el hijo del pintor, como puede apreciarse en el retrato de ca. 1662 que cuelga en el mismo museo. También la posición del ángel que habla al oído, por detrás, a un hombre anciano, en este caso a un Mateo con los rasgos del viejo



Abraham en los grabados de Rembrandt.



Rembrandt van Rijn: *San Mateo y el ángel*. (Detalle).

Abraham que hemos visto en los lienzos del sacrificio de Isaac y en los grabados, el cuadro se asemeja a *Goya atendido por el doctor Arrieta*, cuya composición se considera cercana a la de las pinturas de la Quinta.

Así pues, si se aceptara esa relación, la interpretación de la planta baja de la Quinta se podría establecer a partir de la siguiente “lógica” en la disposición de las pinturas: una diagonal “femenina”, relacionada con Judith, y una diagonal “masculina”, relacionada, en última instancia, con Abraham. Ambos, personajes

bíblicos, autores de sacrificios, reales o potenciales, que tienen índole fundacional para las religiones judaica y cristiana. El hecho religioso estaría, pues, fundado en tales inmolaciones, y con esa génesis marcada por la barbarie no podría diferenciarse de cualquier otra práctica supersticiosa y violenta o del culto a figuras monstruosas. Abraham y Judith tienen que silenciar la voz del sufrimiento de sus víctimas. Y el límite de ese silenciamiento sería la posición dispar de las manos del Abraham de Rembrandt o el gesto de decisión y retirada a un tiempo de la Judith de Caravaggio. Las religiones nacerían con un acto de desprecio que sería rememorado por sus seguidores. Por ello, la romería no sería distinta del aquelarre, y eso sería lo que permitiría enfrentar los dos grandes cuadros de la planta baja. Romería y aquelarre estarían vinculados a ceremonias de inhibición de la compasión, a mecanismos o dispositivos sociales de silenciamiento de la pugna del otro por ser reconocido. O, dicho de otro modo, mantendrían la demanda de obediencia ciega del absoluto en contextos teocráticos, aun cuando la cosmovisión teocrática hubiese ya periclitado.



Francisco de Goya: *Goya atendido por el doctor Arrieta*. Óleo sobre lienzo, 117 x 79 cm., 1820. Minneapolis, Institute of Arts, Minnesota, USA.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1975a): *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1975b): *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- ANGULO, Diego: «El «Saturno» y las pinturas negras de Goya», *Archivo Español del Arte*, núms. 137-140, 1962, pp. 173-177.
- BATICLE, Jeannine (1995): *Goya*. Barcelona: Crítica.
- BERGER, John (1990): *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza.
- BONNEFOY, Yves (2002): «¿Cómo interpretar las «pinturas negras»?», en AAVV: *Goya*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, pp. 325-348.
- BOZAL, Valeriano (1983): *Imagen de Goya*. Barcelona: Lumen.
- CARRETE, Juan (2007): *Goya: estampas, grabados y litografía*. Barcelona: Mondadori.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; Pastoureau, Michel (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza.
- FREUD, Sigmund (1970): *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- GLENDINNING, Nigel (1983): *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus.
- GUDIOL, José: *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa.
- HACHLILI, Rachel (1988): *Ancient Jewish art and archaeology in the land of Israel*. Leiden: E. J. Brill.
- HAGEN, Rose-Marie y Hagen, Rainer (2005): *Francisco de Goya 1746-1828*. Köln: Taschen.
- Hermitage Museum (2004): «Rembrandt's «Abraham's Sacrifice»: Two Versions of the Same Composition», Nota de prensa, a propósito de la exposición, en: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/11/2004/hm11_4_152.html
- HONNETH, Axel (1994): *Kampf um Anerkennung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HONNETH, Axel (1997): *Lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica - Grijalbo.
- HONNETH, Axel (2003): *Unsichtbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HONNETH, Axel (2005): *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- JUNQUERA, Juan José (2003): *Las Pinturas Negras de Goya*. London: Scala.
- KÜNG, Hans (1994): *El Judaísmo*. Barcelona: Círculo de lectores.
- LINDSAY, David (2006): *Donatello*. En Project Gutenberg (www.gutenberg.org/etext/18099).
- NORDSTRÖM, Folke (1989): *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor.
- SIMMEL, G. (1986): «El cristianismo y el arte» y «La significación estética del rostro» en: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- SIMMEL, G. (2003): «Rembrandt», en *Gesamtausgabe*, vol. 15: Goethe (1913). *Deutschlands innere Wandlung* (1914). *Das Problem der historischen Zeit* (1916). *Rembrandt* (1916). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SPINOZA (1988): *Correspondencia*. Madrid: Alianza.
- VINCI, Leonardo da (1995): *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.