

Barroco y Reforma en Rembrandt Van Rijn. Hermenéutica de lo Sublime en la pintura *Tormenta en el Mar de Galilea*

*Baroque and Reform in Rembrandt Van
Rijn. Hermeneutics of the Sublime in the painting
Storm in the Sea of Galilee*

Aldo Enrici

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

aenrici@uarg.unpa.edu.ar

Juan José Ramírez

Universidad Católica de Córdoba

jjrcba@hotmail.com

Resumen

El propósito de este escrito es mostrar la interpretación de un acontecimiento bíblico por el pintor barroco Rembrandt van Rijn, mediante la pintura del pasaje del Evangelio Tormenta en el Mar de Galilea. La pintura muestra la interpretación libre de uno de los primeros milagros de Jesús, concretamente, el narrado en el capítulo cuarto en el evangelio de San Marcos, cuando Jesús calmó las aguas en una tormenta en el Lago Galilea. Es el único tema marino de este pintor holandés barroco y protestante. Rembrandt se autorretrata en una de las personas que ocupan el bote, concretamente el que sujeta la cuerda del mástil y mira hacia el espectador, dando muestra de su implicación hermenéutica. En el pasaje, desde la lectura reformista, se plantea



la experiencia del miedo como prueba de fe, en este caso el de los discípulos de Jesús ante una tormenta marina, sobre una barcaza.

Nuestra hipótesis: la tormenta es percibida como sublime. Como fenómeno natural adquiere una connotación religiosa inusitada, aunque la noción de lo sublime no había sido desarrollada en tiempos de Rembrandt. El barroco reformista influye en la pintura de Rembrandt por la aparición del libro y del modo comunitario de la *phrónesis*, especialmente en la lectura de la Biblia y de sus pasajes que giran alrededor de la fe.

Abstract

The purpose of this paper is to show the interpretation of a biblical event by the Baroque painter Rembrandt van Rijn, by painting the passage of the Gospel Storm on the Sea of Galilee. The painting shows the free interpretation of one of Jesus' first miracles, namely, the one narrated in the fourth chapter in the Gospel of St. Mark, when Jesus calmed the waters in a storm on Lake Galilee. It is the only marine theme of this Dutch Baroque and Protestant painter. Rembrandt self-portrays himself in one of the people who occupy the boat, specifically the one that holds the rope of the mast and looks towards the spectator, showing his hermeneutical involvement. In the passage, from the reformist reading, the experience of fear is posed as a test of faith, of the disciples of Jesus, before a marine storm on a barge. Our hypothesis: The storm is perceived as sublime. As a natural phenomenon it acquires an unusual religious connotation, although the notion of the sublime had not been developed in Rembrandt's time. The reformist baroque influences Rembrandt's painting by the appearance of the book and the communitarian mode of *phrónesis*, especially in the reading of the Bible and its passages that revolve around faith.

Palabras claves

Rembrandt, Barroco, Reforma, Sublime, Hermenéutica, *phrónesis*

Keywords

Rembrandt, Baroque, Reform, Sublime, Hermeneutics, *phrónesis*



*Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Tormenta en el Mar de Galilea. 1633
(Obra desaparecida en 1991). Se exhibía en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston,
Massachusetts, Estados Unidos¹*



Hermenéutica y Reforma

La hermenéutica debe a la reforma protestante la posibilidad del encuentro directo con la lectura de la Escritura ayudada por la aparición de la imprenta. Hablamos de un encuentro marginal que tiene lugar en las afueras de la intermediación de la autoridad eclesiástica católica romana. Identificamos, así, a la hermenéutica, separándose de la erudición lectora de filósofos y teólogos, con la interpretación de la experiencia familiar de *La escritura* en el contexto de la iglesia reformista barroca inicial, hace ya 500 años.

Uno de los grandes cimbrones acontecidos en la historia del cristianismo es la reforma de Martín Lutero, que llevó a un cisma, sin precedentes, al interior del cristianismo. Lutero y sus seguidores reformistas proponen la libre interpretación de la Biblia ante un desviado interés de la Iglesia Romana en manejar las indulgencias y las conductas de los fieles (Tochle, 1987). En el caso de la iglesia protestante, la libre interpretación del mensaje bíblico, condujo al uso ineludible de la hermenéutica como dispositivo de interpretación.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, el artista barroco más reconocido en el mundo protestante muestra en su larga obra, cómo la interpretación de la Biblia es una acción hermenéutica, a la vez que religiosamente legítima. En sus pinturas abunda la referencia a los textos bíblicos, leídos o discutidos, como es el caso de la famosa pintura que expone la disputa entre Pablo y Pedro, conocida como *Debate de Antioquía* (1628). El tema del lienzo entabla la discusión entre documentos sobre la legitimidad de algunos misioneros que comenzaron a predicar también a los paganos, siendo que algunos de ellos se convirtieron y pi-

dieron entrar en la iglesia local (carta de Pablo a los Gálatas: 2, 11-14)². En el cuadro de Rembrandt aparece una contienda interpretativa sobre la conversión de los gentiles al cristianismo; dicha contienda está basada en la lectura de documentos de dos patriarcas del cristianismo primitivo que se esparcen en el óleo como fundamentos para la interpretación. Los jefes de la comunidad los aceptaron, y así nació un grupo nuevo y revolucionario: la existencia de una comunidad proveniente de una diversidad cultural de la historia, formada por judíos y por paganos, que compartían la misma fe en Jesucristo.

La obra *Tormenta en el mar de Galilea*, está inspirada en un pasaje del Evangelio. Ella desarrolla la presencia de lo sublime en el arte protestante. La obra se deja ver apelando a la relación de los discípulos con Dios, aunque no es arte estrictamente religioso, ya que no se trata de un trabajo canonizado. Una iglesia protestante no reconoce el arte religioso dentro de sus muros. El arte es independiente de la religión en cuanto no está elaborado dentro de un marco de fe. Por otra parte, la salvación no tiene intermediarios, las obras bellas o buenas (artísticas o éticas) no salvan a los fieles sino la fe anterior y la lectura de la Biblia. No afirmamos que la bondad de las obras no importe para la salvación.

Una obra –no obstante– es buena cuando previamente hay fe. La implicancia de esta manera de comprender la bondad de una obra llevará posteriormente a la idea de que la razón práctica no se atiene meramente a las buenas obras, sino al mantenimiento de las convicciones supremas a partir de la fe. Coincidimos en este sentido con Ambrosio Velasco Gómez (2006) quien, traza una vinculación entre Wilhem Dilthey y

la Hermenéutica Analógica. Cuando difiere intérprete y autor de modo de vida distintos, aflora el aporte de la forma de comprensión en las ciencias del espíritu.

El espíritu objetivo y la fuerza del individuo determinan conjuntamente el mundo espiritual. Desde la hermenéutica analógica, sostiene que el lugar propio de la misma es la diversidad cultural; en este sentido, sin diversidad cultural, la hermenéutica no tendría tarea que desarrollar. Se trata de una intersección que asegura vinculaciones entre multiculturalismo y hermenéutica a través de la fusión de horizontes, más que de la ampliación de consensos (Velazco Gómez, 2006). La hermenéutica se ocupa de la interpretación de textos, entendiendo el texto en todas sus formas de tejido, incluida la pintura, ya sea en la forma de tradiciones, expresiones o culturas, también como didáctica de textos sagrados, comprensión de obras de arte, o conversación con culturas desconocidas a las que se quiere comprender. En la hermenéutica no se pretende conocer de modo científico; de lo que se trata, es de mantenerse en diálogo con lo indagado.

Difusión impresa de la Biblia

Con el correr del tiempo, en la historia del cristianismo, la hermenéutica se convertirá en un recurso para la interpretación de textos no solo sagrados, sino literarios o clásicos. Entre esos textos se encuentran las narraciones venidas de la escritura a partir de diferentes horizontes culturales. El empeño reformista de Martín Lutero por extender la lectura de la Biblia a todos los habitantes de la alta y de la baja Alemania llevó al incremento de la impresión –a través del uso de la imprenta– en diversos dialectos del alemán. El mismo Lutero hizo traduccio-

nes del Nuevo Testamento. Según Oscar Weise, a quien seguimos consultando en su estudio sobre la historia del libro, antes del año 1500 se publicaron en Alemania alrededor de ochenta libros en alemán. En 1519, esta proporción aumentó a doscientos sesenta, y en 1521 a seiscientos veinte (Weise, 1929). Ese empeño por la lectura fue la oportunidad para que el texto sagrado se multiplicara hacia idiomas no clásicos, llegando a ser un manual práctico para la lectura, conversación y formación espiritual. Aquella ocasión lectora inauguró una etapa secular del cristianismo, en la que no solo se lee y comenta; se trata de una apertura en la que se confunden instrumentos y herramientas cotidianas para una multiplicidad de lecturas que abandonan la exclusividad de leer e interpretar *una Biblia*.

Los escritos luteranos enriquecieron a muchos impresores que comenzaron a editar volúmenes en lenguas vernáculas. Los libreros deseaban comerciar con las obras de Lutero, y es que aquellas obras ofrecían evidentes beneficios. Se estima que, durante el primer cuarto de siglo XVI, se produjeron alrededor de mil títulos al año, muchos de ellos libros de caballería. La aparición de la imprenta profundiza el barroco. Don Quijote puede hacer su viraje barroco al encontrarse como protagonista de un libro de caballería (Gallego, 1990). Jorge Luis Borges (1976) da a entender que en El Quijote los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*³.

Los impresores de Wittenberg, cuna de la Reforma, llegaron a ser habitantes acaudalados. Se calcula que, a principios del siglo XVI, un libro impreso costaba de una quinta a una octava parte del precio de un manuscrito de la misma obra. Esto ayudó a que cantidad de



obras llegasen a manos del pueblo, como libros litúrgicos, breviarios, misales y cancioneros religiosos. Los vendedores ambulantes de libros, apostados en las entradas de los templos, fueron testigos de cómo se incrementaban sus ganancias (Durero, 1983). Los debates no se limitaban a lo que la Biblia dice en sí misma, sino que también abarcaban el tipo o el estilo en que era traducida. La forma de traducir pasó a valorarse, no solo por motivos lingüísticos, sino religiosos.

La Sabiduría práctica (*phrónesis*) en el arte

A partir de la reforma protestante, las lecturas pueden reconocerse como *marginales* o prácticas frente a la erudición de la iglesia romana. Dicha consideración obedece a que florecen traducciones de la Biblia desde el latín a idiomas y dialectos con estrechez gramatical, sin necesidad de una *interpretación autorizada*. Las traducciones se expandieron conjuntamente con la capacidad de lectura de los habitantes de Europa. Por tanto, la pintura de un pasaje del evangelio no es una mera representación, sino una excusa para que hablemos de *conversación con un texto* (en este caso el Evangelio), que está inevitablemente abierta a una diversidad didáctica e interpretativa. La posibilidad de múltiples interpretaciones está asociada a los contextos de intención en que se lee la Biblia, con lo cual daría la impresión de que son infinitas las lecturas. Sin embargo el conocimiento de ciertos contextos como el de escritura, o el de formación lectora, se vuelven *esenciales* puesto que, de otro modo, la multiplicidad conduciría a la equivocidad extrema. La interpretación depende del *rango de comprensión*, o sea, de la capacidad para

salirse de la implicación y compromiso con la palabra, para volverse a la diversidad cultural de la vida diaria.

Si resulta probable que las interpretaciones tempranas de la Biblia hayan sido bastante rústicas debido a una tradición y una formación religiosa incipiente, dentro del amplio rango de comprensión están quienes apelan a la memorización de pasajes bíblicos con erudición notable. Muchos hermenéuticos se preocuparon por hacer, a partir de aquellos escritos, óleos, textos estéticos, científicos y humanistas, con objetivo didáctico, que pudieran ser comprendidos en un sentido amplio, y no solo memorizados de manera práctica.

Hans Georg Gadamer (1986) adecua la actitud hermenéutica a la *phrónesis* aristotélica. En esta adecuación el saber práctico es conveniente que esgrima rasgos prudentes, proporcionados a la situación cultural. La *phrónesis* es una forma distinta de saber que se dirige a la situación concreta. La hermenéutica de Gadamer tiene, pues, que aprehender las circunstancias en la infinita variedad de esas situaciones concretas. El saber práctico escapa al concepto clásico de conocimiento contemplativo. La *phrónesis* es un saber de la situación evangélica concreta. Jesús se conduce de una manera práctica que no comporta una subsunción de lo particular a lo general, sino de la capacidad de uso del sentido comunitario para pasar por situaciones no previstas en lo general, pero sí en la forma en que esta aplicación de la *phrónesis* actúa, considerando y tratando de contribuir a la comprensión de la situación, como carácter ético desde el Hellenismo, hasta el humanismo moderno (Gadamer, 1986). Apelar al sentido comunitario genera las tradiciones suficientes para intercambiar con un modelo

cultural diferente. El valor del sentido comunitario consiste en apertura a la alternancia como algo reconocible y, al mismo tiempo, redundante en la pérdida de miedo frente a otras costumbres.

Con Ambrosio Velazco Gómez (2006), reconocemos específicamente la fortaleza del *sentido comunitario* que, vinculado a determinadas prácticas y tradiciones, permite encarar el diálogo con otras costumbres sin temores. Gadamer recoge la diferencia entre el erudito de escuela y el sabio práctico en una comunidad. Se trata de una oposición que le sirve de fundamento en la imagen conciliadora de Sócrates, que manifiesta la oposición conceptual de *sophía* y *phrónesis*, elaborada posteriormente por Aristóteles. Una hermenéutica analógica, de acuerdo a Mauricio Beuchot (2012), se sustenta en la *phrónesis*, o sea en un saber pragmático conciliador de diferencias. No se puede pretender la exactitud de la hermenéutica unívoca en la lectura de la Biblia, mas no por ello la comprensión se hunde en el relativismo extremo de las interpretaciones; en cambio, busca una interpretación moderadamente oportuna.

Lo sublime en la tormenta del barroco

La sabiduría de los antiguos como cultivo de la *prudentia* y la *eloquentia*, debería seguir manteniéndose como formación en el *sensus communis* que se nutre de lo verosímil. Lo *verosímil* debe lograrse a partir de la presencia *sublime* en el caso de Rembrandt. En esa contraposición, y siguiendo a Gadamer (1986), opera un motivo positivo, más bien político, que parte de la formación romano-estoica del *sensus communis*, donde toda comunidad tiene la apariencia de una

tormenta controlada. No solo es un sentido común, sino un sentido en cuanto la dirección de la comunidad con la que no debe pugnarse, sino formar parte activa de la integración constante como organismo vivo.

Desde la filosofía posmoderna y neopragmatista, Richard Rorty (1991) asume, de modo análogo, el anhelo de que la sociedad pueda ser integrada en tanto *poetizada* en lugar de *racionalizada*. Dicho pronunciamiento comporta una clara acentuación de una filosofía con abandono de la epistemología. Como alternativa a la objetividad, Rorty introduce la noción de *solidaridad en una sociedad liberal*. Este concepto se refiere a aquellas nuevas formas de argumentar que nos conmueven.

La solidaridad humana no se logra mediante la investigación académica de los hechos, ni por ampliación del consenso, sino a través de la capacidad imaginativa de ver a los demás como compañeros en algún sufrimiento conmovedor que no conocíamos. Aquel con el que expresamos ser solidarios, será *uno de nosotros* mediante ese hilo de dolor con quien nos une una metáfora que no habíamos considerado, en el que *nosotros* significa algo más restringido y más local que la raza humana (Rorty, 1991). Gadamer caracteriza la verdad de las ciencias del espíritu. Nos dice que la verdad implica una comprensión del modo en que la obra de arte se libera de la pregunta por la verdad. Esta *liberación* se efectúa en *trascender la dimensión estética*, en producir una distancia entre *la abstracción de la conciencia estética* y el mero placer asociado al gusto, o lo que es lo mismo: se asume reincorporar a la obra de arte con dimensiones morales y cognitivas, (Gadamer, 1986). En el caso del intérprete de

la Biblia, o del lector del texto religioso, la habilidad práctica que se ejecuta implica la comprensión del todo de la obra para la posibilidad de un juego interpretativo de lo fáctico.

Sabemos que *Tormenta en el mar de Galilea* es la única pintura marina de Rembrandt, pero también de las pocas naturalistas del barroco. No deja de ser barroca, pero el acercamiento a la naturaleza la distingue como reformista ante la tradición romana, sin dejar de ser de las escasas interpretaciones de pasajes evangélicos en el barroco donde el artista interviene dentro del cuadro el mismo pintor (1633), y que fue exhibida en el *Museo Isabella Stewart Gardner* de Boston, Massachusetts, Estados Unidos. La pintura muestra uno de los primeros milagros de Jesús, concretamente el narrado en el Evangelio como Tempestad en el Lago, (Evangelio según Marcos 4:35-41), cuando el Mesías calmó las aguas en una tormenta.

Es considerada por esta articulación de motivos una obra de juventud, en la que Rembrandt se autorretrata, en plena tempestad entre una de las catorce personas que ocupan el bote, (los doce apóstoles, Jesús y Rembrandt). El pintor es el que sujeta la cuerda del mástil y mira con leve sonrisa hacia el espectador. Este auto-reflejo es un rulo característico de los artistas barrocos que intentan participar de la obra de modo explícito. Se muestra con la presencia del autor la condición de *escena construida*, sin necesidad de pose, a partir de la situación de teatralidad como de circularidad hermenéutica, más que de representación fiel u objetiva.

La aparición del autor en el contexto de un episodio dentro del estilo barroco nos acerca al espíritu de búsqueda de

sí mismo de la Reforma. Un espíritu emparentado con la hermenéutica de sí mismo como preocupación austera. Su sentido se orienta hacia el alejamiento del narcisismo dentro de la vivencia de una asepsia de la comprensión que rehúsa la vanidad moral. Al mismo tiempo, también muestra que la obra es una interpretación que da lugar a una representación.

El arte barroco de Rembrandt desarrolla un tipo de lenguaje basado en el dilema continuo. Un lenguaje sin objetivos estrictamente definidos es un léxico que quiere mantener un estado de plena divagación hasta lograr reflejarse a sí mismo en una situación ficcional. El barroco descubre la capacidad de generar metáfora *acerca de lo que hay* en común y esa capacidad le permite divagar. El barroco se comporta como un estilo que expresa el estado de ánimo del hombre del moderno en sus inicios, antes del júbilo iluminista. Una apariencia desengañada, escéptica e individualista por defecto, luego de la gran ausencia de libertad deliberativa comprendida en el Medioevo.

La salvación en la Reforma

La tempestad que Rembrandt pinta a partir del evangelio (Mat. 8:23-27, Marc. 4:35-41, Luc 8:22-25) sucede en el Mar de Galilea. En esas aguas, y en la agitación de la marea, Jesús les reclama a sus discípulos que demuestren su fe ante el peligro. Los discípulos se encuentran atemorizados. La mediación de Jesús devuelve el aspecto del mar a un espejo pacífico, la vida recupera la tranquilidad y el corazón de los hombres recobra la serenidad. Es cuestión de hacer consciente la presencia de Jesús, la convicción de que él nunca está lejos. La fe lleva a la certeza de su presencia y de su

compañía. En ocasiones la tempestad se calma, a causa de la experiencia de un milagro extraordinario, al que podríamos denominar *sublime*. La comprensión religiosa del sentido de la tormenta mediante la disposición que adquirimos cuando logramos encontrar un sentido permite descubrir que nada nos podrá generar sufrimiento. Es el acto de fe, el que hace que la fuerza de Jesús actúe, y que la tempestad pierda la fuerza amenazante para provocarnos miedo.

Creemos importante reflexionar sobre el contraste que muestra la nave en plena tormenta marina: Jesús está dormido, relajado y tranquilo, a pesar de la posible zozobra. Los apóstoles, en cambio, están aterrorizados ante la misma tempestad. Hay formas diversas de *estar en la tempestad*. En esta gran articulación teatral están aquellos discípulos que no permiten que la tormenta les penetre en el alma, haciendo de la tempestad un evento extraño y lejano a la convicción del alma. Sin embargo, también están aquellos que cavilan al borde del evento, como si fueran a estallar sus convicciones. Rembrandt instala todo en la misma obra.

Las calamidades naturales fueron temas poco recurrentes en el Barroco, un período de retruécanos lógicos y geométricos, aunque sin impactos estremeceadores. En el período Romántico (siglo XIX), los artistas lograrán ser intrépidos y apasionados, con gran pasión por el mar tempestuoso. Se genera una gran admiración por los episodios naturales que sobrepasaban la inteligencia.

William Turner, el pintor romántico de paisajes extremos, es un caso ejemplar de preferencia por la naturaleza. Define la esencia de este tipo de experiencia a través de composiciones

angustiosas de peripecias en las que la naturaleza en estado sublime cobra mayor importancia que los tripulantes. Tal es el caso de Aníbal cruzando los Alpes⁴. A pesar de su valor como comandante histórico, Aníbal, en la propuesta de Turner, aparece oscurecido por los vendavales alpinos. En el barroco aparecería iluminado. Aunque existen obras barrocas que muestran tormentas en el mar, predomina el modelo teatral, la representación finamente controlada, aunque de modo complicado, de un evento en el que los rostros son definidos y pueden localizarse en el miedo o en la fe, pero no en la de grandeza de la naturaleza.

La barca de la tormenta de Galilea realiza una pirueta mientras un mar exaltado alberga a Jesús como personaje medular, junto con los apóstoles que le acompañan. Ahora bien, en la obra hay un tripulante más, es el propio Rembrandt que se autorretrata en la parte central del cuadro. Concretamente, él es quien sujeta la cuerda del mástil, y es el único que mira al espectador con una leve sonrisa, como si estuviera dando una clase de arte barroco dentro de la propia tormenta.

Podemos reconocer a Jesús en una situación especial. Se encuentra rodeado por siete de sus apóstoles, en diversas posturas que nos muestran las emociones humanas. Los apóstoles lo han despertado, y le están suplicando que haga algo. En el detalle del lienzo se distingue el rostro sereno y tranquilo de Cristo con un brillo distintivo alrededor de su cabeza. El resto de los discípulos que no rodea a Jesús intenta hacer frente a la tormenta desde la pequeña barcaza. Hay un panorama tenso entre los dos grupos como también hay un contraste entre los que parecen esperar una milagrosa intervención divina y quienes son más

concretos y hacen frente a la posibilidad del naufragio. La luz del cuadro, cuyo origen no se distingue, ilumina a estos últimos. La tripulación se salvará manteniendo esa tensión. No sabremos desde lo que muestra el cuadro, si la salvación es el efecto de la voluntad divina que calma las aguas, o un estado alcanzado por la perseverancia humana para sostener la nave.

En el lado izquierdo de la pintura se puede observar el brillo del agua entre la oscuridad. Ese resplandor nos remonta a la salvación y la perdición; la confianza y la desconfianza. Este manejo de claroscuros nos conduce a la interpretación del Evangelio. Aunque Jesús arenga a sus seguidores *¿Por qué teméis, hombres de poca fe?*, –recordando que lo necesario es tener fe– no se muestra como la figura indispensable del cuadro ni está frente a la luz que parece exaltar la salpicadura del agua sobre los bordes de madera más que su figura.

No se visibiliza el momento del milagro, ni la prédica explícitamente. Se observa no obstante la profundidad de la situación, una situación de crisis de fe, que se torna consciente en una conversación en plena catástrofe. La crisis de la fe revela la seriedad reformista de la obra de Rembrandt. Jesús está promoviendo la interioridad frente a la desesperación. La situación no se resuelve con la sola intervención humana. Requiere de una disposición esperanzada más que de esfuerzo.

El sacrificio, por más que se esfuerce en dar solución a los problemas, no puede carecer de fe. La fe hace que las obras sean buenas, puesto que las obras no son buenas en sí mismas, sin que previamente haya confianza religiosa. Solo la fe, en la interpretación reformista,

justifica una acción. Es por fe que Dios no imputa pecado ni pena. El grupo que se acerca a Jesús pidiéndole reacción atraviesa una crisis y por esa razón lo acometen. La justicia de Cristo cubre el gran yerro del hombre, en este caso la falta de fe, el pecado más grave para el entramado cultural de la reforma. El punto de partida de la reforma es la actitud prudente que consiste en el reconocimiento del hombre que se sabe pecador, y la idea de que la gracia por la fe tiene el carácter de promesa divina que conduce a la certeza de la salvación. Así describe Martín Lutero el núcleo de la nueva teología cristiana.

Siguiendo a San Agustín, Lutero entendió la concupiscencia como pecado que permanece, por la suficiencia y la confianza del hombre en sus posibilidades. Lutero no encuentra respuesta en teologías, doctrinas o prácticas de buenas obras, sino en una experiencia personal del significado de la *iustia Dei*: no es sólo la justicia que Dios nos da por misericordia, sino que es Cristo quien justifica. Entiende que *el justo vive por la fe* y ora a Dios: *por tu justicia, líbrame*. De lo que se concluye, según Elia Wolff (2017), como destacado especialista en ecumenismo y diálogo interreligioso, que el principio reformador no está sólo en haber encontrado el significado de la justicia divina, sino de haberlo aplicado *ad personam* (a mí)⁵.

La justicia de Dios revela que el Evangelio contiene una justicia pasiva (*passive Gerechtigkeit*) por medio de la cual Dios misericordioso nos justifica por la fe sola. Hermann Tochle (1987), quien sigue siendo consultado por la contundencia de sus razonamientos, mantiene que desde la contraposición entre Ley y Evangelio, éste último nos trae la buena noticia. Por la ley el hom-

bre descubre su pecado, pero recibe también el anuncio de que es justificado porque cree. A partir de la justificación por fe, como núcleo de su entera teología, la reforma se va separando de la tradición, como innovación y como recuperadora de tradiciones cristianas primitivas.

Lo sublime, horizonte del miedo y extrañeza

La tormenta en medio de una pequeña barcaza aparece como sublime, a la vez grandiosa, antes de la aparición del concepto, desde Kant, Burke o Longino. A la vez la tormenta es peligrosa, lo cual hace imaginar lo inmenso que es el dolor, el miedo a lo extraño, cuando estamos en medio de algo insuperable o inabarcable por la razón; la aparición de la extrañeza en la modernidad europea, la cual deja de ser un extravío y se vuelve ejemplar. Su ejemplaridad es paradójica y reveladora: lo salvaje es la nostalgia del civilizado, su otro yo, su mitad perdida piadosa. Entonces, en el siglo XVII europeo, lo sublime es el temor que se sigue al peligro en el contexto de la pregunta por la fe. Lo sublime adquiere la característica nostálgica mencionada. Una experiencia sublime enfatiza lo inmenso, lo grandioso, lo que origina miedo, pero también apasiona (lo divino). No es lo salvaje sino la naturaleza la que se comporta de un modo que designamos como lo extra racional, solamente comprensible mediante una razón que trasciende el pensamiento habitual o el pensamiento científico.

Habrá que esperar a que en 1757 aparezca la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke, quien acentúa el aspecto sombrío del patetismo sublime: el terror, la sensación

de amenaza. El terror aparece vinculado, en esta perspectiva, a la conciencia de la desproporción entre los tremendos poderes de la naturaleza y la pequeñez humana, a la que amenaza. Burke menciona una relación entre lo sublime y el asombro (*astonishment*), un pánico que apasiona, implicando un hacer teórico sobre lo que Rembrandt ya había rescatado: “La mente está tan llena de espantoso acontecimiento que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. El asombro, como efecto de lo sublime en su grado más elevado” (Burke, 1987, p. 42).

El uso de la razón entre grupos, cuya cultura difiere en valores, debe ser un uso de construcción de procesos aún no previstos. La Tormenta del Mar de Galilea aparece, desde la sentencia de Burke, como algo que nos ataca, hasta que no acertemos en que el razonamiento es conjunto. El sentido comunitario puede generar un intento de comprensión de la situación que se presenta. La experiencia grupal se hace sublime a partir de la fuerza de la naturaleza que pone en juego la fe. Cuando la razón actúa en el discernimiento aparece toda su capacidad, principalmente la de *fusionar horizontes*, tal cual Gadamer asevera desde los principios de su doctrina hermenéutica. En este caso el horizonte del miedo ante el horizonte de la convicción cristiana, sin motivos superiores o meta-razones que analicen desde una postura distante la divergencia, sino una razón admirablemente amplia que respeta los rigores lógicos pero que los considera insuficientes si no se aspira a que haya discontinuidades fructíferas, por más complejas que parezcan.

El acontecimiento de la tormenta muestra una complejidad significativa:



hay dos grupos de discípulos a lo largo del barco denotados por el claroscuro –la tiniebla que se vuelve resplandor– que actúa como mecanismo descriptivo de matices. Ese claroscuro va desde el ardor de la espuma marina casi platina-da hasta la oscuridad total en las vestimentas oscuras de los personajes, y el nocturno mar que alcanza su mayor cerrazón en la parte inferior a Cristo. Hay dos grupos distinguibles en los extremos del claroscuro, los navegantes luchando contra la tormenta en un extremo, y navegantes hablando con Jesús. Unos luchan, otros suplican.

Para Rembrandt, “el claroscuro es la forma de sus ideas [...]; nadie se sirvió tan continuamente, tan ingeniosamente como él del sentimiento de la emoción, de lo incierto, de lo indefinido” (Fromentin, 1942, p. 243). La utilización del claroscuro deja a la obra en la oscuridad en su mayor parte, al igual que Caravaggio, resaltando pequeñas secciones desde un único punto de luz. En la mano de Rembrandt este recurso desea el reconocimiento de los núcleos espirituales, que dejan a la pintura con un alto grado de intensidad psíquica.

El núcleo espiritual reformista presenta características que permiten vincular la religión a la alta cultura, en cuanto es necesario formarse personalmente en teología, o lo que sea necesario para la existencia de una clase liberada de la monotonía de producir su propia comida y otras necesidades materiales básicas y por lo tanto capaz de dedicar grandes cantidades de su tiempo a actividades espirituales necesariamente aprendidas, y esto a su vez requiere que estas actividades básicas se realicen para ellos por otros: esclavos, sirvientes y campesinos (Molyneux, 2014). En el caso de Caravaggio la oscuridad tiene, en

cambio, la densidad de un tapiz dramático. Debe hacerse alusión a las características de la composición de las pinturas de Rembrandt, que no solo son de técnica sobresaliente. De acuerdo a Julián Marrades (2014), en un pormenorizado estudio sobre lo visible y lo invisible en Rembrandt, el pintor analizó el significado de muchos pasajes de la Biblia con intención de mostrarlos con sentido didáctico, en plena acción, ausentes de poses.

Como rasgo peculiar Rembrandt presenta a sus personajes inmersos en algún curso de acción –una misma composición reúne varias acciones independientes, asociadas a diferentes actores en un escenario complejo (Marrades, 2014)–. Podemos decir que eso sucede en *Tormenta en el mar de Galilea*. Sus pinturas evidencian que estaba especialmente interesado en representar experiencias humanas en forma de un proceso articulado. Al igual que Velázquez en *las Meninas*, la presencia del pintor implica un involucramiento, una búsqueda interior articulada a la obra, una forma de mostrarse autorreferencial, de penetrar en la obra. Pero, aquí la situación está dividida y es grupal. Se hacen presentes, en el milagro del Mar de Galilea, algunas formulaciones filosóficas. La *prhónesis* se manifiesta, como anticipamos, en la acción sabia, el rasgo distintivo de quien es, en este caso, un actor principal: Jesús. Toda la comunidad actúa colaborando y, la difusión de la colaboración se revela como una característica del arte protestante.

En *Tormenta en el mar de Galilea* unos escuchan, y otros hacen tareas destinadas a la supervivencia del frágil barco como si fueran clases sociales. Están los que se ocupan de la vela, quienes acuden a tareas de proa, y aquellos que

trabajan en la cubierta. La comunidad no espera muda y sumisa el milagro, ella se defiende del mar. No es que no crean en el milagro, sino que el milagro no es considerado un producto extraordinario del rezo y la suspensión de la acción comunitaria. Los viajeros viven el milagro contribuyendo con la palabra de Jesús, poniendo en juego la verdad en su propia cooperación.

En esta perspectiva se inserta la profunda transformación de la Reforma Protestante. Contra la tentativa de la Iglesia romana de integrar las escrituras con la transmisión viviente del rito, Lutero afirma el principio de la *Sola Scriptura*, que en su base no es meramente filológico. Esto indica que La Biblia sola, y no la Iglesia ni su jerarquía, es la depositaria de las verdades de la fe. La Escritura por sí es indudablemente cierta e intérprete de sí misma (Ferraris, 1998). La sola escritura se presenta como principio de comprensión, en el más alto grado de humanismo. La hermenéutica está justificada, puesto que ya no interesan los hechos que las sagradas escrituras relatan, como lo que en ellas está escrito.

So pretexto de Concluir

La modernidad se convirtió en una organización que aceptó lo sublime como experiencia que superase la posibilidad de comprensión intelectual, aun cuando no se lo había discutido filosóficamente, a través de Burke, pero sí posteriormente a través de Kant, para quien la experiencia de lo sublime permitirá el acceso a la experiencia divina más allá de la pasión por responder qué es la ilustración (*Was ist Aufklärung?*).

Ese movimiento que generó todo tipo de reflexión ha sido llamado Ilustración, la cual es definida por el mismo

Kant (1992) como el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad. Es Kant quien dirige lo sublime hacia el orden de la razón, fuera del entendimiento, con mayor jerarquía que lo bello, como aquello que supera lo comprensible humano por su inmensidad y simpleza. La Biblia legible y perfectamente escrita, era el libro por excelencia para ser impreso. La imprenta, como invento reciente, alcanzó una gran aceptación en aquel contexto. Se trataba de un texto cuyo contenido era sagrado, en cualquier idioma que estuviera y para cualquier lector que la tuviese en sus manos. Este carácter sublime radica también en la forma ejemplar que contiene, puesto que su contenido pasó a ser referenciado por los artistas y los oradores en las fases que más convinieran según se tratara la argumentación. Esto también significaba la mayoría de edad cristiana para la ilustración.

La obra de Rembrandt acerca de *La Tormenta del Mar de Galilea* es un pasaje de la Biblia aludido mediante una pintura que no se manifiesta sumisa a la letra del Evangelio. Así como en tantas obras pictóricas se representaban pasajes sagrados con un Jesús radiante, en este caso la posición de Jesús es secundaria frente a la caracterización de la escena. Es una pintura sobre las primeras situaciones milagrosas ante sus discípulos, quienes frente al temor hacen demostración de una crisis de fe. La obra, no obstante, enfatiza la figura de Jesús como un compañero solidario en acontecimientos difíciles. Un compañero cuya destreza estuvo en el uso de la *phrónesis* como actitud concreta proporcionada a la gravedad del tema.

Notas

- 1 Esta obra fue robada en la madrugada del 18 de marzo de 1990. Se trata del atraco al Mu-



seo Isabella Stewart Gardner de Boston en 1990. Dos ladrones disfrazados de policías se colaron en el museo, se apropiaron de 13 obras, entre ellas el cuadro de Rembrandt, valuadas en más de 500 millones y desaparecieron sin dejar rastro, en el que es considerado el mayor robo de obras de arte sin resolver de la historia. Hay una recompensa millonaria en dólares para quien pueda dar datos fidedignos sobre el paradero de estas obras. El Museo Isabella Stewart Gardner, fundado en 1903 por esa coleccionista de arte en un palacio de estilo veneciano es en la actualidad una de las atracciones turísticas más populares de Boston. Información extraída de <https://www.20minutos.es/noticia/2405688/0/robo-obras-arte/eeuu/misterio-resolver/#xtor=AD-15&xts=467263> (Consultado: 03 de marzo de 2018).

- 2 El Debate de Antioquía fue una disputa ocurrida entre los apóstoles Pablo y Pedro, que se produjo en la ciudad de Antioquía en torno a la mitad del siglo I. La fuente primaria para el incidente es la Carta de Pablo a los Gálatas 2, 11-14. Ferdinand Christian Baur ha encontrado rasgos de un conflicto entre los líderes del cristianismo primitivo. Baur postuló la existencia de un evangelio inicial modificado por escritores posteriores, tesis que sigue manteniéndose como referencia. Se recomienda la conferencia de David Lincicum “Ferdinand: Christian Baur and Biblical Theology”. La misma ha sido presentada en 2012 en *The Society of Biblical Literature Annual Meeting in Amsterdam*. Disponible: <https://zapdoc.tips/david-lincicum-ferdinand-christian-baur-and-biblical-theolog.html>.
- 3 Jorge L. Borges se ocupa del modo como Cervantes goza confundiendo *el mundo del lector* y *el mundo del libro*, mencionándose a sí mismo y a La Galatea durante la *inquisición* de la biblioteca quijotesca, y aún más revelando que el libro que leemos es la traducción de la obra de un autor árabe. En la Segunda Parte, los protagonistas se convierten en lectores del Quijote (Rodríguez,

1988). Hace de este modo alusión a la presencia influyente que tenía la impresión de textos en la propia historia del Caballero de la Mancha.

- 4 William Turner pinta cuadros donde la naturaleza se encuentra en estado divino. Atraviesa las figuras, las formas y los personajes. Turner es el paisajista más reconocido de todos los tiempos. Audaz y técnicamente perfecto, el cuadro de Turner es una visión insólita de los protagonistas del mar: en vez de mostrar un glorioso navío en su máximo esplendor y plenitud Turner rinde homenaje a la nave *Valiente Temeraire* narrando su último capítulo, su viaje previo al desguace. A destacar que la pintura fue escogida como la mejor de Inglaterra en una encuesta llevada a cabo por la National Gallery de Londres en el año 2005.
- 5 Wolff es Doutor em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana, Roma; Especialista em ecumenismo e diálogo inter-religioso. En este artículo sostiene que la Reforma de Lutero configuró nuevos modos de ser cristiano y de ser Iglesia con implicaciones para toda la cristiandad. La Reforma puede ser recibida hoy por las dos tradiciones eclesiales desde la especificidad de cada una de ellas. Los resultados presentan a los católicos y a los luteranos como coherederos de la Reforma de Lutero en aquello que mantiene a la Iglesia fiel a su origen, compartiendo la fe común y testimoniando el Evangelio en el mundo.

Referencias bibliográficas

Beuchot, Mauricio (2012). “Hacia una pragmática analógica”. En *Acta Poética*, 33 enero-junio de 2012, pp. 49-65. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v33n1/v33n1a3.pdf> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

Borges, Jorge Luis (1976). *Otras Inquisiciones. Magias Parciales del Quijote*. Buenos Aires: Emecé.

- Burke, Edmund (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Durero, Alberto (1983). «Diario del viaje a los Países Bajos». En J. Garriga (ed.), *Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ferraris, Mauricio (1998). *L'ermeneutica*. Gius, Laterza & Figli: Roma-Bari.
- Fromentin, Eugène (1942). *Los maestros de antaño*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Gadamer, Hans-G. [1960] (1986). *Verdad y Método*, edición 1960, corregida y aumentada, Tübinga.
- Gadamer, Hans-G. (2002). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Gallego, Antonio (1990). *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra.
- Kant, Emmanuel [1790] (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Avila.
- Molyneux, John (2014). "A Visit to the Museum - notes on Culture and Barbarism". En *Irish Marxist Review*, vol 3, N°11.
- Marrades, Julián (2014). "Rembrandt: la pintura y la visión". En *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, N.º 45 [14]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4929633> [Consulta: 3 de marzo de 2018].
- Rodríguez, Luis (1988). "El Quijote según Borges". En *Nueva Revista Filología Hispánica*, XXVI, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, pp.479-486.
- Rorty, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Tochle, Hermann (1987). *Nueva Historia de La Iglesia. Tomo III. Reforma y Contrarreforma*. Bouman: Editorial Cristiandad.
- Velazco Gómez, Ambrosio. (2006). "Hermenéutica y multiculturalismo". En M. Beuchot y A. Velasco Gómez (Eds), *Sextas Jornadas de Hermenéutica*. México: UNAM.
- Weise, Oscar (1929). *La escritura y el libro*. Barcelona: Labor.
- Wolff, Elia (2017). "A reforma de Lutero, uma releitura ecumênica". En *Theologica Xaveriana*, 183, pp. 209-235. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/thxa/v67n183/0120-3649-thxa-67-183-00237.pdf> [Consulta: 2 de marzo de 2018].
- Fecha de recepción: Marzo 03 de 2018.
Fecha de aprobación: Julio 06 de 2018.