

**¿CÓMO SE TRANSMITE TEOLOGÍA A TRAVÉS DEL ARTE  
PICTÓRICO?  
BASADO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA RESURRECCIÓN DE  
LÁZARO EN EL ARTE DE REMBRANDT**

**LAURA MARÍA CALDERÓN BARRIOS**

**Asesor:  
DAVID FORD, Ph.D**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN  
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA SEMINARIO BÍBLICO DE COLOMBIA  
FACULTAD DE TEOLOGÍA  
Medellín, septiembre 30 del 2010**

## **Resumen**

Esta investigación pretende concientizar al lector de la pérdida del arte como un medio de transmisión teológica y la necesidad de recuperarla como tal. Además, para corroborar que efectivamente el arte es un medio de transmisión, en el caso de la investigación, un medio de transmisión teológica, se ha tomado como base de esta investigación la narración de la resurrección de Lázaro presente en Jn 11. Partiendo de esto, se realizó una exégesis de la misma para intentar descubrir lo que quiso decir el autor y partiendo de su mensaje central, se analizan algunas obras de arte basadas en esta historia y, finalmente, se analizan las cuatro figuras producidas por Rembrandt en cuanto a esta narración. Esto con el propósito de que el lector se dé cuenta que el mensaje de la resurrección de Lázaro (descubierto en la exégesis) sí fue posible transmitirlo a través del arte pictórico. En últimas, se sostiene que efectivamente fue Rembrandt quien hizo la interpretación y la obra más acertada y majestuosa de todas las presentes en la investigación.

## Contenido

	Pág.
Resumen	2
Introducción	4
Marco teórico	6
El arte como medio de expresión	22
Exégesis Jn 11.1-45 “La resurrección de Lázaro	36
Análisis de algunas obras de arte referentes a la resurrección de Lázaro diferentes a las obras de Rembrandt	63
La teología de Rembrandt en “La resurrección de Lázaro”	78
Conclusiones	89
Referencias	93
Apéndice	96

## Introducción

La presente investigación es una exploración en tres áreas especiales del arte como medio de transmisión teológica:

1. El arte como medio de expresión: Que el lector se concientice de la necesidad de rescatar una función vital del arte que es ser un medio de expresión social; que el público en general pueda abrir sus ojos hacia el valor tan amplio del arte; que no lo reduzca a la función que hasta el momento se le ha reducido: decorar.

2. La exégesis: Así como el predicador, el maestro, el teólogo y todo el interesado en transmitir el mensaje del evangelio se dedica a estudiar un texto bíblico antes del mensaje, el pintor también debe estudiar el pasaje bíblico a la hora de transmitir una verdad sobre el mismo. En esta ocasión, la investigación se vale de la exégesis utilizando el método gramático- histórico para demostrarle al lector que el mensaje bíblico en la pintura también necesita ser estudiado antes de ser plasmado para que el pincel del pintor sea un verdadero portador del mensaje de las buenas nuevas.

3. La pintura: Finalmente, el trabajo de investigación pretende que el lector se dé cuenta que efectivamente a través de la pintura sí se puede transmitir teología. De manera que se presentarán diferentes representaciones artísticas—siendo la de Rembrandt el punto focal—donde se transmite teología a través del arte. Por lo tanto, se complementará cada obra con un análisis básico de la misma.

Para concluir, el tema de la presente investigación es cómo se transmite teología a través del arte pictórico. Así que para este tema quién más sino Rembrandt podría ser la base de esta investigación, ya que fue uno de los grandes ejemplos de los pocos artistas que decidieron transmitir teología por medio del

arte. Por tal razón, Rembrandt y su cuadro *la resurrección de Lázaro* será el gran ejemplo de este trabajo de investigación, con el fin de que el lector efectivamente vea que la pintura es más que un cuadro que decora la pared de un hogar; el cuadro en sí tiene la facultad de transmitir una verdad de una manera imposible de asimilar de otra forma.

## Marco teórico

### *1. Definición*

A lo largo de los años han surgido muchas definiciones del arte. Además, se le ha dado diferentes valores, hasta el punto de reducirla a una pintura que sirve para enmarcarla y utilizarla para decorar las paredes de cualquier sitio.

Pero al pensar en qué es el arte, y remontarnos a su origen primitivo, nos hemos dado cuenta que el arte es mucho más que un objeto decorativo y un claro ejemplo de esto es la siguiente definición de lo que es el arte:

Martínez y Serrano (2008):

El arte es un acto expresivo del hombre con una función social específica. Dentro de esta perspectiva la presentación plástica tiene como principal objetivo *la trascendencia*. Es decir, tratar de ir más allá de la exactitud de la forma, para percibir la armonía del objeto, sea pensamiento, persona o cosa, y predicar su representación. Así, el arte se ubica como un medio, un vehículo de expresión. (14)

Esta definición será el punto de partida del marco teórico y nos permitirá tener un concepto previo para comenzar.

### *2. Historia del arte: Holanda, siglo XVII*

La historia del arte comprende muchos períodos de tiempo y lugares; de hecho, no se puede decir que ya tiene un punto final. Por tal razón, ya que el tema está basado en la representación de la resurrección de Lázaro en el arte de Rembrandt, se ubicó el trabajo en la época y el lugar concerniente a éste pintor, es decir, Holanda en el siglo XVII.

*2.1. Un pequeño comentario de finales de la reforma: se acerca una gran crisis.*

Antes y durante el marco de la reforma luterana diversas manifestaciones artísticas gozaron de aceptación, por ejemplo: la pintura, la escultura, la música y la orfebrería. La principal manifestación artística fue el grabado apologético y propagandístico, el cual desarrolló un papel esencial, pues fue el medio por el cual los artistas podían defender su fe (Oyarbide, 2001).

Martín Lutero fue el más fuerte precursor del conflicto teológico entre católicos y reformados a partir de sus 95 tesis expuestas. En ellas pretendía un diálogo dentro de su ejercicio académico-teológico sobre su desacuerdo con la predicación de las indulgencias, las cuales consideraba un acto de simonía de parte de la jerarquía de la iglesia romana. A partir de allí comenzó la revolución religiosa y el movimiento teológico más importante en la historia: la Reforma (Martínez & Serrano, 2008).

Según Martínez & Serrano (2008):

Lutero rompió con la iglesia romana cuestionando varias de sus doctrinas, entre ellas:

- 1.La justificación: Viene por fe
- 2.Las fuentes de revelación: Sólo se admite la Biblia
- 3.El Espíritu Santo ilumina directamente al creyente
- 4.Niega los méritos y el culto a María y a los santos
- 5.Niega los sacramentos (sólo admite dos: La santa cena y el bautismo).
- 6.Niega la autoridad papal. Sólo existe el sacerdocio universal de los fieles. ( 71)

En respuesta a la expansión de los pensamientos de Lutero y las revoluciones que generó se llamó al concilio de Trento (1545-1563), el cual generó una reestructuración de la iglesia católica al reafirmar y crear dogmas en respuestas a los cuestionamientos doctrinales.

Según Martínez & Serrano (2008):

Las respuestas de la iglesia romana a Lutero y sus seguidores fueron las siguientes:

1. La justificación: No viene sólo por fe, también por las obras.
2. Fuentes de la revelación: No sólo la Biblia, también la tradición y son ambas enseñadas por el magisterio de la iglesia.
3. Culto a los santos: Debe darse porque hicieron méritos y por su intercesión.
4. Los sacramentos son siete, y son los medios para alcanzar la gracia divina.
5. No sólo existe el sacerdocio universal, también el ministerial (71)

De esta manera, la nueva fe desencadenó una serie de consecuencias políticas y sociales, las cuales afectaron todas las áreas de cada persona. Y, obviamente, si el artista se veía afectado por ella, ilustraría el contenido teológico de la reforma mediante las técnicas que estuvieran en pleno auge (Oyarbide, 2001). También había que tener en cuenta que si en la sociedad no había una forma de que la gente comunicara sus creencias, sus pensamientos y sus interpretaciones, la mejor forma de hacerlo era aprovechando el talento y las hojas de papel (Oyarbide, 2001). Así, al disponer de un medio de comunicación tan fácil de distribuir como las hojas de papel con dibujos alusivos al contraste entre



doctrinas, entonces se podría transmitir el mensaje y concientizar al público que observaba estos dibujos sobre las diferencias entre católicos y protestantes (Oyarbide, 2001)

De esta manera, la influencia que la nueva doctrina produce en el ambiente artístico de la época se convierte en una perspectiva distinta de Dios y su relación con el hombre, la naturaleza y su vida normal, con una importancia especial por provenir de la mano soberana de Dios (Martínez & Serrano, 2008)

## *2.2. Pos-reforma.*

Llamamos pos-reforma al tiempo posterior a la revolución teológica del intento de transformar los dogmas y creencias de la iglesia católica, que en últimas resultó en el desprendimiento teológico radical, dado el redescubrimiento bíblico por parte de Lutero del concepto de cristianismo e iglesia (Martínez & Serrano, 2008). Esta época corresponde, entonces, a los siglos XVI y XVII y, consecuentemente, debemos ubicarnos geográficamente en la Europa de estos siglos (Martínez & Serrano, 2008).

### *2.1.1. Pos-reforma: dos pinturas con una clara frontera religiosa.*

En el año 1050 se rompen los lazos existentes entre los cristianos del Oriente y Occidente de Europa (Oyarbide, 2001). Así mismo, sucede algo parecido en el siglo XVII en el occidente europeo, ya que surgen dos formas diferentes de ver el cristianismo gracias a la reforma: el cristianismo reformado<sup>1</sup> y el cristianismo católico<sup>2</sup>, los cuales impregnarían todas las áreas de la sociedad occidental.

---

<sup>1</sup> Es el repensamiento de la institución y la doctrina católico-cristiana que llega a su auge en el siglo XVI con las 95 tesis de Martín Lutero. También se conoce como Protestantismo.

<sup>2</sup> Es la rama del pensamiento cristiano que permaneció en la doctrina y en la institución católico romana tal y como se conocía en la época de Martín Lutero. Desde entonces, se conoce solamente como catolicismo.

Siendo así, tanto la política como la economía y la cultura empiezan a tomar partido entre una y otra opción (Oyarbide, 2001).

Según Miguel Oyarbide (2001):

El conflicto generado por la reforma era un obstáculo difícil de superar. En el ámbito occidental era una barrera y en el ámbito oriental esta barrera no estaba tan definida, por lo que ambas tendencias convivían en territorios vecinos y culturalmente afines. Pero, a pesar de esto, pronto se definiría un eje horizontal que simbolizaría una clara frontera religiosa que dividiría a Europa en dos bloques: el norte protestante y el sur católico (145)

### *2.1.2. Pos-reforma: Contexto religioso.*

Todos estos sucesos avicinaban una avalancha de acontecimientos en el campo religioso.

La iglesia en Roma.

Cuando la iglesia romana toma conciencia de que la reforma no fue un movimiento o una revuelta más perteneciente al motón, consigue arraigarse en casi todo el norte del continente europeo (Oyarbide, 2001). La curia romana decide entonces que para combatir el avance reformista sería necesario renovar toda su estructura y doctrina eclesiástica, a fin de poder presentar una alternativa espiritual frente a la nueva visión del cristianismo (Oyarbide, 2001). Así que, a causa de esta situación, aparecen los grandes teólogos de la Reforma y los humanistas cristianos, los cuales llevarían a un nivel desconocido el pensamiento teológico con el fin de mantener viva la doctrina y pureza de la fe.

Oyarbide (2001) comenta: “Por esta razón, el Papa III (1534-1549) convoca el concilio de Trento<sup>3</sup> (1545-1563) bajo el respaldo del emperador Carlos V. Concilio que, en sus numerosos decretos, sanciona la reforma protestante y quiere poner orden en una institución desordenada por el nepotismo y descuido doctrinal” ( 147)

Pese a esta situación, sucede algo inminente.

En contraste con la unidad que pretendía la iglesia católica, los protestantes empiezan a mirar muchas opciones que provocan varios conflictos internos (Oyarbide, 2001). En Inglaterra, como reacción a la oficialidad de la religión, se extiende el movimiento puritano<sup>4</sup>, cuya causa es perseguida por la iglesia oficial hasta el punto de provocar en 1639 una guerra civil, que llevó a muchos a migrar hacia Suiza, Holanda o el Nuevo Mundo(Oyarbide, 2001). Al final, con la firma de la paz en Westfalia (1648) —y después de casi un siglo de luchas y contiendas—comenzó un periodo de aparente convivencia donde el ciudadano asume las creencias de quien lo esté gobernando (Oyarbide, 2001).

### *2.1.3. Pos-reforma: Contexto económico.*

La división de Europa en campo católico y protestante afectó considerablemente la economía del artista, incluso el artista de pequeñas naciones como los Países Bajos.

Lo que hoy se denomina Bélgica permanecía católico y hacía muchos encargos de iglesias, príncipes y reyes, para pintar grandes lienzos que exaltarán

---

<sup>3</sup> Para más información del concilio véase: 2.1. Un pequeño comentario de finales de la reforma: se avecina una gran crisis.

<sup>4</sup> Es un movimiento extremadamente espiritual fundamentado en la soberanía de Dios y la vida piadosa. Surgió al interior de la Iglesia de Inglaterra y su objetivo central era la purificación de la iglesia, avivamiento y renovación pastoral.

Para más información véase: <http://presbiterianoshooy.blogspot.com/2009/04/los-puritanos.html>

su poder (Gombrich, 1997). Aunque, por el otro lado, las provincias del norte de los Países Bajos se estaban levantando contra sus católicos dominadores, es decir, los españoles. De manera que la mayoría de los habitantes de sus ricas ciudades mercantiles habían empezado a abrazar el protestantismo (Gombrich, 1997).

A raíz de esta división y las diferencias doctrinales se llegó a lo que se había predicho: *Una gran crisis para el artista*, sobretodo en el campo económico. Y, vale aclarar, de esta situación quien salió mucho más afectado fue el artista protestante.

Gombrich (1997) comenta:

Parte de esta situación se debía a que muchos protestantes pusieron objeciones a los cuadros y estatuas que representaban a los santos en las iglesias, pues se consideraban símbolo de idolatría papal. De manera que, en medio de una situación económica aguda, lo único que le quedó por hacer al artista para poder subsistir fue recurrir a la pintura de retratos<sup>5</sup> (374).

La pintura de retratos fue utilizada por algunos comerciantes para transmitir su semblante a la posteridad. Otros, como los regidores o burgomaestres, quisieron utilizarla para retratarse con la insignia de su cargo o posición. De manera que un artista cuyo estilo agradar al público podía, por consiguiente, confiar en obtener ingresos altos y seguros (Gombrich, 1997).

Pero esta no fue la única situación a la cual se vieron expuestos quienes abrazaron el protestantismo.

---

<sup>5</sup> La pintura de retratos se define como la manera por la cual un pintor transmite los rasgos, facciones, características y aún la personalidad de un ser humano a través de una pintura del mismo.

Aquellos ciudadanos que habitaron orgullosamente independientes en los Países Bajos debían hacer turnos para servir en la milicia<sup>6</sup>, normalmente bajo el mando de los habitantes más prósperos. (Gombrich, 1997). Otros, como los habitantes de Haarlem (ciudad de los Países Bajos, capital de Holanda septentrional), debían honrar a los oficiales de estas unidades tras la finalización de sus deberes con un gran banquete, y aquellos que sabían pintar debían sumarle al banquete un gran cuadro (Gombrich, 1997).

Figura 1.



La figura 1 es un ejemplo de los cuadros que se hacían para honrar a estos oficiales. Así que, como ha de suponerse, para el artista no fue fácil plasmar la fisonomía de tantos hombres dentro de un marco único sin que el resultado pareciera único o artificial. (Gombrich, 1997)

Otro medio de subsistencia para los habitantes de los Países Bajos fueron las artesanías, las cuales eran muy sólidas dentro del campo del comercio (Gombrich,

---

<sup>6</sup> La milicia es el arte de hacer guerra y de disciplinar a los soldados para ella, al servicio o profesión militar, o a un conjunto de tropa o gente de guerra.

1997). No se ampliará el tema, dado que no es el propósito principal de la presente investigación.

Así que, después de todo esto, la pregunta que queda en el aire es: ¿Qué pasó entonces con aquellos artistas que no eran expertos o no tenían talento para la pintura de retratos?

Pues bien, estos artistas protestantes que no sentían inclinación por el retrato, o no tenían talento para este tipo de pintura, tuvieron que pintar primero sus cuadros y tratar de venderlos después (Gombrich, 1997). Entonces, después de haber pintado cierta cantidad de cuadros, el artista debía dirigirse a la plaza de mercado y a la feria pública para vender su mercancía con precios muy económicos. Otra opción que tenían los pintores era poner su mercancía a merced de los intermediarios que deseaban comprar al precio más económico para sacarle más ganancias. Esta situación devaluaba el esfuerzo y el trabajo de ellos, cosa que fue muy frecuente para la mayoría. (Gombrich, 1997)

#### *2.1.4. Pos-reforma: manifestación del contexto religioso y económico en el arte.*

El arte siempre fue sensible a los acontecimientos y al pensamiento colectivo. De hecho, fue a través del arte que se registraron algunos de estos acontecimientos con precisión.

Oyarbide (2001) sostiene lo siguiente con respecto a esta situación:

En los países fieles al papa la iconografía se unifica y se somete a los postulados del concilio de Trento, mientras que en los territorios protestantes se desarrollan nuevas temáticas y géneros, abandonando casi por completo la práctica de la pintura religiosa (145).

A partir del concilio de Trento se hacen muy evidentes las diferencias existentes entre la pintura que se desarrolla en territorios y por artistas protestantes y, por otro lado, las pinturas que empleando una dimensión didáctica y a veces belicosa materializaron su fidelidad a la tradición romana y a sus instrucciones (Oyarbide, 2001).

También Oyarbide (2001) concluyó que: “El siglo XVII ofrece dentro de un mismo estilo artístico, el barroco, una diferencia entre el arte que se realiza en los países que acogen la Reforma y los que se repliegan a la autoridad romana” (147)

Además, este mismo siglo (el XVII, apodado como el siglo de Oro) se caracterizó por la calidad de obras que produjeron los artistas de esta época, ya que el nivel de la calidad que producían sólo se entendía por la magnitud de las dramáticas experiencias religiosas que manifestaban (Oyarbide, 2001.) El ambiente de temor y profundidad religiosa era ilustrado de manera definitiva. De hecho, las obras que manifiestan el sentir religioso del pueblo español eran consideradas como objetos devocionales sin precedentes (Oyarbide, 2001)

En las temáticas y contenidos de las pinturas es donde se aprecia precisamente la diferencia entre el marco católico y protestante (Oyarbide, 2001). La mayoría de las obras católicas eran productos de encargos de instituciones eclesiásticas o de la aristocracia (Oyarbide, 2001). Sus temas frecuentes eran escenas sobre vidas de santos y secuencias de martirologio que se alternaban con temas emblemáticos de la política contrarreformista. En ocasiones sus contenidos hacían énfasis en conceptos doctrinales para herir y callar la teología protestante (Oyarbide, 2001). Pero por el lado de los protestantes se desarrollan novedosos temas. El contenido y la expresión artística no se hacen a petición de la Iglesia, sino como un expresión de fe del pintor o una ilustración bíblica— en vez de

realizarla como objeto de devoción hacia una institución o hacia una persona (Oyarbide, 2001).

Vale la pena aclarar que el contexto religioso no fue el único que dejó sus huellas en el arte. También el contexto económico del siglo XVII dejó sus huellas en ella.

Los artistas protestantes se vieron afectados en el campo económico y su único medio de subsistencia fueron ciertos tipos de pinturas, como la pintura de retratos, las naturalezas muertas o cuadros simples de alguna escena en la cual se captarán los colores y matices con precisión.

Si los artistas no eran contratados para retratar a alguna persona, éstos tenían la libertad de pintar con la temática que ellos quisieran sin la presión de un cliente que quisiera desvirtuar su obra (Gombrich, 1997). Aunque, evidentemente, esta libertad también traía sus consecuencias: en lugar de entregar una obra a un cliente determinado, el artista tenía que enfrentarse al público comprador, el cual—como se dijo anteriormente—le restaba valor al trabajo del artista (Gombrich, 1997). Además, a esta situación había que sumarle que la competencia era muy dura, ya que existían muchos artistas en cada ciudad holandesa exhibiendo cuadros en tenderetes (Gombrich, 1997). De manera que la única forma en que el artista podía adquirir un poco de reputación residía en especializarse en alguna rama o género de la pintura. Así, una vez que hubiera adquirido dicha reputación o nombre de Maestro, era más probable que pudiera vender sus cuadros. Por lo tanto, como era de esperarse, la tendencia a especializarse se llevo al extremo durante siglo XVII (Gombrich, 1997).

Ahora bien, este extremo de especializarse también trajo consigo consecuencias futuras relevantes. Según Gombrich (1997) “la especialización del artista holandés del siglo XVII contribuyó a la historia holandesa, ya que muchos



de los cuadros pintados son considerados como valiosos documentos históricos de la época” (418).

#### *2.1.5. Pos-reforma: Artistas sobresalientes.*

Los artistas que trabajaron durante la pos-reforma, como los que lo hicieron en los países católicos, tuvieron a Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) como su referencia inicial (Gombrich, 1997; Oyarbide, 2001). Sus obras se caracterizaban por un realismo mucho más verosímil que las obras ejecutadas al final del siglo XVI. De hecho, el realismo de Caravaggio es el que marca la pauta del lenguaje pictórico a lo largo del siglo XVII (Oyarbide, 2001).

Gombrich (1997) comenta lo siguiente: “Caravaggio deseaba la verdad. La verdad tal como él la veía. No sentía ninguna preferencia por los modelos clásicos ni ningún respeto por la belleza ideal” (392). Su naturalismo era copiar la realidad tal cual era, así nos pareciera bella o fea (Gombrich, 1997). Además, su manera de concebir la representación de la forma a través de la mancha y el claro-oscuro fue el punto de partida en la evolución estilística de la mayoría de sus seguidores (Oyarbide, 2001).

Anteriormente se había comentado que durante el siglo XVII el nivel de calidad de las obras que se producían solo era comparable con la dramática experiencia religiosa que se manifestó en la época (Oyarbide, 2001). Pues bien, artistas de la talla de Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Zurbarán (1598-1664), José de Ribera (1591-1652), Bartolomé E. Murillo (1617-1682), Francisco Ribalta (1565-1628), Juan Valdés Leal (1622-1690) o Alonso Cano (1601-1667) hicieron parte del séquito que se encargó de desvelar con sus obras todo el espíritu de la vivencia religiosa de un pueblo atemorizado por el implacable juicio de Dios que predicaban en los sínodos eclesiásticos (Oyarbide, 2001).

Aunque—vale aclarar— aparte de los artistas mencionados existieron otros artistas muy sobresalientes dentro del siglo XVII, el siglo de Oro. Uno de estos artistas fue Jan Steen, quien siguió la tradición del arte nórdico al reproducir la vida en cuadros alegres y llenos de espontaneidad (Gombrich, 1997). De hecho, a menudo se ha relacionado esta sensación de goce vital que se hace presente en los cuadros de Jan Steen con el arte holandés del siglo XVII; aunque existieron artistas muy distintos a Steen que representaron la realidad siguiendo el estilo de Caravaggio (Gombrich, 1997). En todo caso, Jan Steen fue uno de los pocos artistas que sobresalió al darle un colorido pintoresco a la realidad sin necesidad de recurrir al naturalismo cruel de Caravaggio.

Otro de los artistas sobresalientes de este periodo fue Jacob van Ruisdael (1628-1682), quien llegó a convertirse en un maestro pintando nubes oscuras y aborascadas, luces de atardecer, el momento donde crecen las sombras, precipitados arroyos y castillos en ruinas; en resumidas cuentas, fue él quien descubrió la poesía de los paisajes nórdicos, de la misma manera que lo hizo Claude Lorrain con los paisajes italianos (Gombrich, 1997). Quizá fue él uno de los pocos artistas que consiguió expresar sus sentimientos a través de su reflejo en la naturaleza. Como dice Gombrich (1997): “La naturaleza reflejada por su arte siempre transmitía su espíritu propio, sus predilecciones, sus gustos y, por tanto, sus emociones” (430). De hecho, es éste pintor quien hace interesante la rama más especializada de la pintura holandesa: las naturalezas muertas. En las naturalezas muertas los artistas podían situar libremente cualquier objeto que les gustara pintar y colocarlo junto con otros sobre la mesa de acuerdo a su fantasía (Gombrich, 1997).

Por último—y aunque hay muchos artistas sobresalientes durante esta época— vale la pena terminar con el más grande de estos maestros: Jan Vermeer van Delft (1632-1675). Este personaje no pintó muchas obras a lo largo de su vida, pero las

que pintó representan escenas de suma importancia. Sus cuadros eran composiciones de naturalezas muertas y seres humanos. Según Gombrich (1997) uno de los rasgos más prodigiosos de éste pintor es el siguiente: “Su perfecta y paciente precisión al captar las calidades de los colores y las formas, sin hacer que el cuadro parezca trabajado y duro” (433).

Vermeer pintó como un fotógrafo que a propósito suaviza los contrastes demasiados fuertes de la fotografía sin deshacer las formas. Además, con él la pintura de género pierde su último vestigio de ilustración con gracejo (Gombrich, 1997).

### *3.Rembrandt*

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, pintor barroco holandés, nació en Leiden el 15 de julio de 1606. Era hijo de un molinero perteneciente a la familia holandesa, por lo que pudo asistir a la escuela latina y en 1620 matricularse en la universidad de Leiden. En 1621 abandona sus estudios para hacerse pintor e inicia su aprendizaje artístico en su ciudad natal con un pintor llamado Jacob van Swanenburgh, en cuyo taller estuvo tres años (Gombrich, 1997; Sanguino, s.f).

Pasado el tiempo, a sus 25 años abandona Leiden por Amsterdam. Esta vez se dirige taller de un pintor de mayor relieve, Pieter Lastman, de quien toma la influencia de Caravaggio y Elsheimer. Así que allí hace una rápida carrera como pintor de retratos (Gombrich, 1997; Sanguino, s.f).

Sanguino (s.f) cuenta que “en 1625 regresa a Leiden y abre su taller con Jan Lievens, a quien había conocido en el estudio de Lastman. De estos años es su primera obra conocida, la lapidación de San esteban, en donde se aprecia claramente la influencia caravaggista” (Párrafo dos).

Su fama sigue creciendo y en 1628 empieza a tener varios discípulos. Aunque al morir su padre en 1630 abandona Leiden para radicarse en Amsterdam.

Sanguino (s.f) comenta lo siguiente sobre esa época en la vida del artista:

Rembrandt durante esta época se asoció con un marchante de obras de arte llamado Hendrick van Uylemburgh, quien le proporciona interesantes encargos, sobre todo retratos en los que el pintor pone toda su atención, captando el alma del retratado y los preciosos detalles de los vestidos, aumentando así su fama y su fortuna. (Párrafo 2).

Para este momento su situación económica era muy prospera y aumentó mucho más al contraer matrimonio con una mujer rica: Saskia van Uylemburgh (Gombrich, 1997; Sanguino, s.f).

Saskia se convertiría en el primer baluarte de Rembrandt y en la protagonista de muchas de sus obras como “el autorretrato con Saskia” o “Saskia con Sombrero”. Su vida al lado de ella, a pesar del amor que sentían mutuamente, también se vio frustrada muchas veces.

En 1635, después de un año de haber estado viviendo juntos, nació su primer hijo, pero murió meses después, víctima de una peste (Sanguino, s.f; Revista Semana, 2008). En esa misma época, y después de la muerte de su primer hijo, Rembrandt y su esposa empiezan a tener conflictos con la familia de ella y, en medio de esa crisis, nace su segundo hijo. Pero días después también fallece. Fue la segunda muerte en menos de cuatro años, pero no fue la última. En 1640 tuvieron otra hija, que murió un mes después de haber nacido (Revista Semana, 2008).

En un nuevo intento, Saskia quedó en embarazo otra vez. Pero la felicidad duró poco. Saskia murió, dejándole una inmensa fortuna a su esposo. No obstante,

la fortuna restaba importancia comparada con el hecho más doloroso de su vida (Revista Semana, 2008).

A partir de este momento, paradójicamente, la vida de Rembrandt sufre duros embates económicos. Su popularidad empieza a decrecer y se endeuda grandemente, hasta el punto de que catorce años después sus acreedores vendieron su casa y subastaron su colección. Sólo su segunda mujer y su hijo lo salvaron de la quiebra. (Gombrich, 1997; Sanguino, s.f; Semana, 2008)

A pesar de todas estas escenas de dolor, el arte de Rembrandt avanza. Al parecer llegó a un acuerdo en el cual se convertía en empleado de su empresa de comercio del arte, y así pintó sus últimas obras (Gombrich, 1997).

Después de un tiempo, murió su segunda esposa y su hijo. Y su vida se extinguió en 1669, dejando algunos vestidos y sus utensilios de pintor. (Gombrich, 1997)

Aunque su vida fue ciertamente trágica, su arte ha sido de las mejores de su época y de las más reconocidas. De acuerdo al artículo publicado en la revista Semana (2008) “Las obras de Rembrandt, que están distribuidas alrededor del mundo, son consideradas unas de las más importantes de la historia” (Párrafo 8). Rembrandt es considerado uno de los más innovadores y excepcionales artistas de todos los tiempos (Sanguino, s.f).

### **El arte como medio de expresión**

Todo lo que rodea al hombre actual influye en su estado de ánimo y en su forma de pensar. Todo lo que rodea al hombre afecta su cosmovisión. La sociedad está impregnada de nuevas ideas que, en muchas ocasiones, la han deteriorado. De lo anterior se desprende la pregunta: ¿Qué está haciendo el pueblo cristiano para contribuir a la solución de este mal? En ocasiones, lamentablemente, la respuesta es “nada”. La mayoría de las iglesias permanecen en su estructura arquitectónica y no afecta la masa social.

Por tal razón, este capítulo pretende presentar la necesidad de rescatar uno de los medios que a través de la historia mundial permitió difundir una cosmovisión diferente y el evangelio mismo: el arte. Así, se presentará la importancia que tuvo en un tiempo, su decadencia actual y la necesidad de que sea rescatada como un medio de expresión bíblico y social.

En las últimas décadas del siglo XX la falta de educación con respecto al arte era evidente. De hecho, la educación, en general, llegó a ser una de las mayores preocupaciones en este siglo (Ríos, 2007). En Colombia, los estudiantes abogaban por una reforma en la educación y en la formación, haciendo notar el grave error en la enseñanza. Aunque no se había comenzado la educación formal en el arte, ya ésta se había reducido a copiar cuadros de un celebre maestro o un personaje del común (Ríos, 2007). Aún no se comprendía el mensaje del artista. No se comprendían las mezclas de colores, la luz o las sombras. El arte después de haber sido un medio de expresión se había reducido a un medio de decoración (Ríos, 2007).

El párrafo anterior fue un breve resumen de lo que ha sido el arte en el siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Es un hecho evidente que la educación artística en general ha sido desatendida en los sistemas educativos.

Los hombres.

Los hombres se dedicaron a concebir el arte como la formación técnica para la aplicación del dibujo (Ríos, 2007).

Las mujeres.

Las mujeres se dedicaron a concebir el arte como una materia accesoria sin técnicas ni contenidos amplios que la conectan con el arte y la cultura. Además, es el acompañamiento perfecto para las amas de casa (Ríos, 2007).

Aunque no sólo el sistema educativo reflejaba la falta de educación con respecto al arte. También las mismas manifestaciones y lugares para el arte reflejaban su muerte<sup>7</sup>. A menudo se consideraban los museos como cementerios de arte, y los que pensaban en ellos los recordaban como cosas viejas y sin vida (Ríos, 2007). Sólo hasta 1899 la sociedad pretende fortalecer la vida cultural, la educación y las manifestaciones artísticas de la ciudad a través de la creación de instituciones dedicadas a la formación de músicos y pintores (Ríos, 2007). Ahora, la sociedad, a través de los artistas, pretendía hacer un llamado a la sensibilización para que las personas se formaran y capacitaran en diseños, proporciones, armonías y arte (Ríos, 2007).

---

<sup>7</sup> Se entiende la muerte del arte como la muerte de ciertas funciones que las obras de arte cumplen en nuestras sociedades.

Las siguientes palabras de un personaje muy importante en Colombia, Pedro Nel Gómez<sup>8</sup>, quien representó el espíritu culto que tanto se anhelaba, fueron escritas en la Ruy (1948): “Necesitamos un ministerio audaz y con formación artística que rompa tantos prejuicios. Es singular que ninguno de los ministros de educación en Colombia supo lo que era un cuadro, una escultura o una obra arquitectónica” (3)

Al parecer, la falta de conocimiento en cuanto al arte no sólo era un problema en Colombia, sino también en diferentes lugares del mundo.

Vale la pena decir que la recuperación del significado e importancia del arte como un medio de expresión no sólo fue manifestada por artistas importantes, sino por la gente del común que se vislumbraba en un ambiente culturalmente artístico y también como grandes maestros del arte.

El arte se había reducido a la pintura. Y en el dibujo cada uno hacia lo que quería. Era materia para dibujar lo que se aprendía en otras materias. No había métodos ni modelos. Nadie sabía dibujar la figura humana (Ríos, 2007).

Lo que el arte significó para los grandes artistas se había perdido, aunque empezaron a surgir algunos personajes que vieron en el arte algo más valioso que sólo pinturas sin sentido que sirven para decorar. Para estas personas el arte era una de las formas de las actividades humanas necesarias para el desenvolvimiento de los pueblos (Ríos, 2007). El arte tenía su propia política. Para ellos el arte dialoga y hace intercambios entre pinturas. El arte interpreta la realidad. Por medio del arte las personas podían asumir posiciones frente a la realidad de su

---

<sup>8</sup> Fue ingeniero, arquitecto, urbanista, pintor, escultor y muralista colombiano. Uno de los más importantes muralistas colombianos del siglo XX.



país. Porque, para ellos, el arte debe ser un medio de expresión social, ya que, en últimas, el artista es crítico de su tiempo, del hombre y de la sociedad (Ríos, 2007).

Pero, tristemente, pocas personas—artistas o no—tienen conocimiento del medio de expresión social tan grande que hay en sus manos. Por lo tanto, sólo lo han dejado para una de sus tantas funciones: la decoración. Restándole la importancia como medio de expresión social, político, cultural y teológico.

Las obras de arte.

Las obras de arte son un producto de la actividad humana a las que va unido un valor. Por tanto, hay diversas maneras de ocuparse de ellas. Por ejemplo: se le puede identificar, clasificar, conservar, restaurar, exhibir o comprar. También es posible pensar en sus valores, investigar en qué consisten, qué significan, cómo se generan, cómo se transmiten, de qué manera se reconocen y cómo se disfrutan (González, 2000).

El progreso que se había alcanzando en cuanto a los valores dados al arte ha ido desapareciendo, y más cuando se trata de emitir un juicio sobre una obra de arte o un artista. Y lo que es peor, muy a menudo hace falta ser conscientes de la necesidad de este uso (González, 2000).

Las obras de arte son realizadas en un conjunto de relaciones de una determinada situación histórica y, en definitiva, en el contexto de la historia del arte en general (González, 2000). La historia converge en aquel tipo de comprensión de obra que no se da sin el conocimiento de las condiciones de su surgimiento y que no es una mera descripción sino un verdadero juicio (González Manuel, 2000).

Una obra de arte se considera obra de arte cuando tiene importancia en la historia artística. Además, debe haber contribuido a la historia y la cultura, ya que la construcción de la cultura incluye elementos como el arte, el pensamiento filosófico, la ciencia, la política o la religión. El arte es, en síntesis, la gran responsable de la cultura que se apoya, se organiza y se desarrolla a través de la percepción y los procesos simbólicos vinculados a la imaginación y al lenguaje; de aquí que el arte puede operar en distintos sectores de la cultura (González, 2000)

No es de negar que así como sucedió en el siglo XVI en Holanda, así mismo sucede hoy en día. El arte tiene escasa importancia en el mundo de la educación artística. A pocos les interesa especializarse en este campo y, mucho menos, dedicar parte de su tiempo a la interpretación y crítica de una obra de arte.

Las personas y los artistas.

Las personas deberían desarrollar una observación creativa e inteligente, como una posibilidad de conocimientos más profundos (González, 2000).

Los artistas. Por medio del arte el artista expresa lo que ve, lo que siente (Varela, 2010). Los objetos artísticos, es decir, las obras de arte, en este caso, son expresiones y creaciones que quedan consignadas en ella. Sus contenidos son expresados de bella manera (Varela, 2010). La importancia de la imagen artística estriba en el hecho que es una forma especial de la actividad humana por medio de la cual el hombre trata de llevar sus pensamientos, ideas, formas de ver la vida, críticas a la sociedad, a la cultura o a la política. Es un oficio que no sólo es importante porque de él emana creatividad, sino que también es importante porque se hace necesario (Varela, 2010).

Los artistas de hoy muestran los restos de materiales o lo que queda de su oficio. Se limitan a exhibir sus paletas con diferentes gamas de colores convertidos en testigo de aquello que fue la pintura. No provocan en el espectador ni la conmoción ni el interés visual que suscitan las grandes obras de los maestros del siglo XVI (esto no significa que en diferentes períodos de tiempo no hayan surgido grandes maestros) (González, 2000). Esto nos hace ver que no sólo el espectador ha desmeritado el valor del arte como un medio de expresión, sino también el artista. El artista también ha contribuido a reducir el arte a cuadros que sirven para adornar paredes.

Las obras de arte deberían cautivar todos nuestros sentidos. Por eso se le da el status artístico, porque al cautivarnos nos permite de nuevo una experiencia artística. Las obras de arte deben recuperar ser un *factum* destinado a ser percibidos por los sentidos (González, 2000).

El arte no sólo se debe concebir como una representación, sino como una comunicación vital. Por esto necesitamos artistas que sean capaces de interrogar su mundo en vez de reproducirlo (González, 2000).

Las obras de arte producen sus propios códigos por las relaciones que establecen con su todo. Por eso una obra de arte no puede ser juzgada ni comprendida si no es haciendo referencia a los elementos que la componen (González, 2000). Cualquiera persona puede contemplar una obra de arte, incluso emocionarse con ella. Pero sólo la conciencia crítica que coloca la obra dentro de una red de fenómenos, y que conoce su lógica que conecta con los demás elementos de la red, alcanza a captar su significado. En el arte la comprensión de un hecho será más lúcida y profunda cuanto más extensa sea la relación de los elementos que la componen (González, 2000).

La composición, el ritmo, los contrastes de color y forma, entre otros, son las herramientas a partir de las cuales van surgiendo los elementos del juicio (González, 2000).

Las coloraciones, ya sean raras o bien vistas, transmiten un mensaje a quien lo está viendo. El mensaje puede ser desde la más profunda crítica social, teológica o cultural hasta la más simple oportunidad de transmitir la belleza que nos rodea. Como dice González (2000): “Sus efectos de simbolización son tan poderosos y creativos que un palo se puede convertir en un caballo o una cobija en un bebé” (37).

La representación.

Dentro del tema de la representación no es tan importante el parecido figurativo, sino que la imagen cumpla su función y sirva de sustituto a los referentes que evoca. La representación nos debe ofrecer una información privilegiada del referente al cual se remiten (González, 2000)

González (2000):

La representación es una realidad para el que la observa o la utiliza, la cual tiene dos funciones: en primer lugar puede sustituir o “hacer las veces de” u ocupar otra realidad... En segundo lugar la representación puede usarse como evocación. Lo importante no es la forma sino la función, la capacidad mínima que tienen las formas para cumplir con las funciones asignadas. Así que, para comprender el sentido de estas representaciones es preciso interpretar, para acceder a las realidades que sustituyen o evocan (38).

El artista, en construcción permanente, siente la necesidad, el gusto, el disgusto o el conflicto de expresar o interpretar nuestras percepciones, emociones e

intuiciones de las situaciones cotidianas y de los acontecimientos históricos. Esto lo hace a partir de sus habilidades y capacidades aprendidas y desarrolladas. Interpretando o creando con las manos, con los ojos, con la voz. Pintando, contando y modelando (Alfonso, 2008). Porque existen momentos vitales en lo que se experimenta la necesidad urgente de plantear, gritar, mostrar a los cuatro vientos- o también a la intimidad y soledad de una habitación- esas sensaciones de alegría, de dolor, de indignación, de contemplación, en fin, de íntima unión y compromiso con otros y con la realidad en la cual se encuentran (Alfonso, 2008).

Las obras de arte tienen valor en sí mismas. Encarnan un mensaje particular sobre el mundo, los hombres, sobre el arte o sobre cualquier otro tema. El artista crea una obra que muestra su concepto del mundo y la vida a medida que va produciendo sus creaciones.

Las diferentes formas artísticas dan relieve y fortaleza a la cosmovisión del artista, así su cosmovisión sea correcta o equivocada (Schaeffer, 1974). Por tal razón, a través del arte el artista debe establecer conexión con el espectador. Haciendo de su obra el elemento más importante para dar a conocer sus diferentes interpretaciones o críticas ante lo que sucede, lo que vive y lo que cree.

El entendimiento de una obra de arte.

Muchas personas se quejan de que no pueden entender algunas obras de arte catalogadas como importantes. Algunos consideran que se necesitan de las personas especializadas para poder interpretarlas. Sin embargo, comprender una obra de arte no sólo depende de conocimientos sobre la historia del arte y los artistas. Según Alejos (2008) “llegar a comprender algunas cosas sobre arte requiere un aprendizaje largo y extenso. Relacionado con las culturas del mundo y los momentos históricos-sociales” (Párrafo 2).

Una obra de arte debe ser expresiva por sí misma, capaz de conmover, emanar sensaciones, provocar pensamientos, sin necesitar que el artista tenga que explicar sus objetivos personales. Éste trabajo comentará a continuación algunas claves dadas por diferentes autores para contribuir al entendimiento de las obras de arte.

1. *Excelencia técnica.* Debemos considerar el empleo del color, la forma, el equilibrio, la textura de la pintura, el trazado de las líneas, etc. En cada uno de estos detalles puede darse una gran variedad de excelencia técnica con distintos grados de realización. Cuando el espectador reconoce la excelencia técnica como un aspecto de las obras de arte, se halla en condiciones de admitir que, aunque esté o no esté de acuerdo con la cosmovisión del artista, puede observar sus logros técnicos (Schaeffer, 1974).

2. *Contenido intelectual.* Esta regla implica un poco más de esfuerzo de parte del observador. Si bien es cierto que sólo con mirar la obra podemos apreciar elementos significativos de ésta, también es cierto que el observador necesita conocer un poco más del artista y de la historia en sí misma.

Cuando el espectador tiene este conocimiento previo podrá distinguir elementos y empezar a interpretar el mensaje de una obra de arte. Se dará cuenta que en muchas ocasiones más allá de una obra agradable o desagradable a la vista, se encuentra con una obra que fue realizada en un momento, en un contexto y en una realidad histórica, lo cual implica la transmisión de un mensaje por parte del artista al público. Mensaje que podría ser una crítica social, una cosmovisión de la realidad o, simplemente, la cultura y vivencias del artista.

Cuando decidimos analizar el contenido de una obra de arte, es decir, el fondo o la esencia de la misma, nos adentramos en la interpretación de su significado. Montes (2007) sugiere lo siguiente con respecto al estudio de una obra de arte: Al

estudiar una obra de arte debemos hacerlo a partir de cuatro niveles: nivel sociológico, psicológico, iconográfico e iconológico.

Nivel sociológico:

A este nivel estudiamos la sociedad en la que surge la obra y en la que vive el artista, el grado de valoración del mismo y la clase social que patrocina la obra de arte.

Nivel Psicológico:

A nivel psicológico se debe centrar la atención en la personalidad del artista, así como la actitud del mismo hacia su propia obra, hacia el mundo que lo rodea, hacia su propia vida y hacia la vida en general. Existen diferentes actitudes que el artista puede asumir, tales como:

-Impasibilidad: Cuando el artista se detiene en su obra y pretende plasmar la realidad objetiva. Un artista clásico de la impasibilidad es Velásquez.

-Expresionista: El artista influye en la obra de arte de tal manera que llega a la deformación intencionada de la realidad. Ejemplo de ello son artistas como: Goya, Van Gogh o los maestros expresionistas alemanes del siglo XX.

-Surrealista: Esta actitud es propia de la pintura. El artista manifiesta un rechazo a lo racional. Un interés por el mundo de los sueños, el subconsciente y lo fantástico. Este estilo es patente en: El Bosco, Blake, Goya, Dalí, entre otros.

Nivel iconográfico e iconológico:

El estudio iconográfico supone la explicación de las representaciones figuradas que pueden referirse a un personaje histórico, a una entidad o a una idea, o bien pueden ser imágenes relativas a una época, civilización o religión. Por otra parte, el estudio iconológico se encarga de la interpretación de las representaciones gráficas que gozan de carácter simbólico, es decir, imágenes que quieren decir mucho más de lo que aparentan. (5)

3. *Armonía entre la forma y el fondo.* Schaeffer (1974) comenta que “las formas artísticas pueden ser utilizadas por cualquier clase de mensaje, desde la pura fantasía hasta los pormenores históricos” (84). Esta afirmación es muy cierta. Las obras de arte encierran muchas afirmaciones dentro de sus expresiones artísticas. Las obras de arte entrañan la cuestión de ver cuán hábil ha sido el artista para acoplar la forma (forma de expresar el arte) con el fondo (el mensaje). Se ha de saber que aquellas obras catalogadas como grandes obras de arte muestran estrecha relación entre el estilo y el contenido. Como dijo Schaeffer (1974): “El más grande arte producido por el hombre armoniza la estructura usada con el mensaje que se quiere usar” (83). Por tal razón, parte de la labor del espectador o el público es empaparse de la mayor cantidad de conocimiento acerca del pintor y su obra, para poder intentar interpretar su mensaje.

El arte.

El arte es un elemento de mucha importancia para el conocimiento de la génesis y evolución de la cultura. El arte es uno de los elementos originales que entran en la constitución de una sociedad. Ninguna manifestación artística puede tener lugar en forma duradera y extensa totalmente desarraigada, sin ningún nexo con el medio en el cual fue producido. La creación artística es un hecho individual, pero la circunstancia de su producción, el ambiente que estimula la



vocación y acoge la obra está socialmente condicionado y en él se resume y pone manifiesto las esencias de un pueblo y una cultura (Nodarse, 1995).

Según Nodarse (1995) “Toda manifestación artística es una respuesta a una inquietud, un anhelo o una preocupación sentida en zonas más o menos extensas de una agrupación social, que el artista interpreta y expresa estéticamente en su creación” (210).

El arte y la teología.

El arte como medio de expresión también ha permitido la transmisión de creencias, reacciones contra movimientos que han surgido, reformas y diferentes cambios en el campo religioso. También a través de ella se ha transmitido una interpretación del mensaje bíblico, como un elemento clave e importante para responder la pregunta ¿Qué quiso decir el autor bíblico? Sin embargo, no es un secreto la falta de importancia que en este siglo y siglos anteriores ha perdido esta función del arte. Actualmente, el arte es parte de la realidad, pero una realidad limitada que ha dejado la Biblia y su mensaje a un lado.

Hace muchos años la iglesia estaba involucrada en la vida, el transcurrir, la cultura y todo lo concerniente a su sociedad. Era una Iglesia que tenía voz y voto. Expresaba y opinaba con respecto a su realidad social y diferentes medios de expresión contribuían a manifestar su expresión y concepción sobre la Biblia y sobre la situación que los aquejaba en aquel entonces. Para la Iglesia el arte era un medio de expresión. Ellas en sí mismas tenían valor. Reflejaban teología y cultura. Impactaban en su entorno sin necesidad de abrir la boca. ¿Qué tanto ha quedado de la función que la Iglesia ejercía en la sociedad? (Gresham, 1996).

La verdad es que es un hecho notorio que la Iglesia ya no ofrece ni la temática ni la fuerza indispensable a nuevas creaciones artísticas, ya que su decadencia

todo lo ha arrasado consigo (González, 2000). Por esta razón y todo lo que se ha dicho antes, se hace necesario que parte de la transformación de la Iglesia incluya un rescate de elementos significativos anteriormente y en la actualidad como medios de expresión, así como lo ha sido y lo es el arte.

El conjunto de la obra de un artista cristiano debería reflejar su cosmovisión. El arte cristiano no debería ser necesariamente religioso, sino la expresión de la totalidad de la persona. Lo que un cristiano debe expresar en su arte es la totalidad de su vida (Schaeffer, 1974). La Biblia debería ser el elemento más importante para que el artista cristiano ofrezca un mensaje a la cultura y a la sociedad (Schaeffer, 1974).

Son muy pocos los que han preservado el arte como un medio de expresión teológico y social. Son pocos los artistas que reflexionan sobre la Biblia y lo manifiestan a través de sus cuadros. Ya no hay personas que interpreten el arte. Los colores, las sombras y las figuras dejaron de manifestar un mensaje para convertirse en un conjunto de armonía que sirve para decorar galerías y lugares (Gresham, 1996).

Aunque vale la pena mencionar que, como pocos, aún se destacan personas que buscan rescatar una dimensión del arte, es decir, el arte como una fuerza transformadora, ligada a la construcción de la identidad y el sentido social (Universidad de Antioquia, 2009). Es interesante que, como pocos, todavía haya personas que se han lanzado al reto de expresar su teología, pensamientos y su crítica social a través de sus talentos. Ellos todavía pueden concebir una relación entre arte y teología. Y dicha relación les sirve como estrategia pedagógica de expresión y enseñanzas de la Biblia, de principios y valores (Alfonso, 2008).

Todavía hay artistas, como los de antaño, en construcción permanente. Artistas que sienten la necesidad de expresar o interpretar sus percepciones, emociones,

situaciones de la vida cotidiana y acontecimientos históricos. Partiendo de sus habilidades y capacidades aprendidas y desarrolladas. Son artistas que sienten la necesidad de recuperar el arte como medio de expresión y responder ante su responsabilidad con su sociedad, transmitirles a otros el mensaje de vida (Alfonso, 2008).

**Exégesis Juan 11:1-45**  
**La resurrección de Lázaro**

De acuerdo con el capítulo anterior, el arte es y ha sido un medio de expresión social, cultural, de vida y teológica. Siendo así, si el arte es un medio de expresión teológico, por ende se podría afirmar entonces que las obras de arte que hasta el momento se han presentado con temática bíblica—ya sea un mensaje personal del autor a su público o un relato bíblico—tienen un contenido teológico que de una u otra manera presentan una interpretación del pintor con respecto a la escena que está plasmando. Entonces, partiendo de esta afirmación, en el caso de la presente investigación se estudiará una escena bíblica: la resurrección de Lázaro.

Por lo anterior, el presente capítulo pretende presentar la exégesis de la resurrección de Lázaro para entender su mensaje y, posteriormente, analizar las diferentes interpretaciones que han hecho algunos artistas de la resurrección de Lázaro a través de sus diferentes cuadros. Finalmente, se observará cuál es la interpretación que hace Rembrandt, para que así el público en general pueda darse cuenta que sí es posible transmitir un mensaje bíblicamente correcto a través del arte.

La resurrección de Lázaro.

La siguiente traducción se hizo tomando como base el texto griego y la RV del 60.

1. Entonces estaba alguien enfermo, Lázaro, de Betania, de la aldea de María y Marta, sus hermanas.

2. María era la que había untado al Señor aceite perfumado y había secado los pies de él con sus cabellos, era (también)<sup>9</sup> la hermana de Lázaro, (el) enfermo.

3. Enviaron, por lo tanto, las hermanas hacia él diciendo: Señor, mira (que) a quien amas está enfermo

4. Pero habiendo oído (esto) Jesús dijo: Ésta, la enfermedad, no es para muerte sino para la gloria de Dios, para que el hijo de Dios sea glorificado a través de ella.

5. Y Jesús amaba a Marta, a la hermana de ella y a Lázaro.

6. Cuando oyó por lo tanto que estaba enfermo, entonces, permaneció en el lugar en el cual estaba dos días.

7. Luego, después de esto, dijo a sus discípulos: Vamos de nuevo hacia Judea

8. (Entonces) le dijeron los discípulos: Rabí, ahora te están buscando los judíos para apedrearte, ¿Y otra vez quieres ir allá?

9. Respondió Jesús: ¿No tiene doce horas el día?

Si alguna vez alguien está caminando en el día no tropieza, porque la luz de este mundo está viendo.

10. Pero si alguna vez alguien camina en la noche está tropezando porque la luz no está en él.

11. Estas (cosas) dijo y también les dijo: Lázaro, el amigo de nosotros, está durmiendo, pero estoy yendo para poder despertarlo.

12. Por lo tanto, le dijeron los discípulos: Señor, si está durmiendo se recuperará.

13. Pero Jesús hablaba acerca de la muerte de (Lázaro), pero aquellos pensaron que hablaba acerca de dormir del sueño.

14. Entonces, Jesús les dijo con franqueza: Lázaro ha muerto;

---

<sup>9</sup> Se utiliza paréntesis para indicar que son palabras agregadas a la traducción.

15. y me alegro por ustedes para (que) confíen, porque no (he estado) allí sino que vamos a él.

16. Por lo tanto, dijo Tomás, el que es llamado el gemelo, a los discípulos:  
Vayamos también nosotros para que muramos con él.

17. Llegó por lo tanto Jesús y halló que ya<sup>10</sup> él (tenía) cuatro días en la tumba.

18. Pero Betania estaba cerca de Jerusalén como a 3 kilómetros<sup>11</sup>;

19. y muchos judíos de afuera habían venido hacia Marta y María para confortarlas (por la muerte) de su hermano.

20. Por lo tanto, cuando Marta escuchó que Jesús había venido fue hacia él, aunque María (se quedó) en la casa sentada.

21. Entonces, dijo Marta a Jesús: Señor si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto.

22. Más también, ahora sé<sup>12</sup> que es muy probable que (todo lo que) suplique a Dios, Dios te lo dará.

23. Jesús le dijo: Será resucitado<sup>13</sup> tu hermano.

24. Marta le dijo: Yo sé que será levantado en la resurrección, en el día final.

25. Jesús le dijo: Yo soy la resurrección y la vida, el que cree en mí aunque muere vivirá.

26. Y todo el que vive y confía en mí no morirá nunca ¿Crees esto?

27. Dijo a él: Si Señor, yo he confiado que tú eres el Cristo, el hijo de Dios, (el) que había de venir al mundo.

---

<sup>10</sup> Esta palabra la omiten algunos manuscritos importantes, en otros ocupa lugares distintos. Podría tratarse de una aclaración del copista.

<sup>11</sup> Literalmente, quince estadios.

<sup>12</sup> Se tradujo “sé” por que esta traducción iba más acorde con el texto. Su significado del griego al español es “he sabido”

<sup>13</sup> El verbo traduce “será levantado”, pero por el dialogo posterior se optó por traducirlo como “resucitado”

28. Y habiendo dicho esto, fue y llamó en privado a María, la hermana de ella, diciéndole: El Maestro está aquí y te llama.

29. Pero aquella cuando oyó (esto) se levantó rápidamente y fue hacia él.

30. Pero todavía no había venido Jesús a la aldea, sino que estaba en el lugar donde lo encontró Marta.

31. Por lo tanto, los judíos, los que estaban con ella en la casa confortándola, habiendo visto que María se levantó y salió rápidamente, la siguieron, pensando que estaba yendo hacia la tumba para llorar allí.

32. Entonces, cuando María llegó donde estaba Jesús, habiéndolo visto, cayó en el momento en sus pies, diciéndole: Señor, si hubieras estado aquí probablemente mi hermano no habría muerto.

33. (Cuando) Jesús vio llorando a María y a los que habían venido junto con ella, los judíos, se turbó su espíritu y se conmocionó profundamente,

34. y dijo: ¿Dónde lo han puesto? (Entonces) le dijeron: Señor ven y ve.

35. Jesús lloró.

36. Por lo tanto, estaban diciendo los judíos: Mira cómo le tenía cariño a él.

37. Pero algunos de ellos dijeron: ¿No era capaz éste, el (que) abrió los ojos al ciego, hacer también que éste no muriera?

38. Conmocionado una vez más, Jesús fue hacia adentro de la tumba, (la cual) era una cueva y estaba yaciendo sobre ella una piedra.

39. Dijo Jesús: Alcen la piedra. Pero dijo la hermana del difunto, Marta: Señor, ahora debe oler mal, porque está hediendo ya hace cuatro días.

40. Pero Jesús le dijo: ¿No te dije a ti que si alguna vez confiaras verás la gloria de Dios?

41. Por lo tanto, alzaron la piedra y alzando Jesús sus ojos hacia arriba dijo: Padre, doy gracias porque me oíste.

42. Pero yo sabía que siempre me oyes, pero por la muchedumbre que está de pie alrededor (lo) dije, para que puedan confiar que tú me enviaste.

43. Y estas cosas dijo a gran voz: Lázaro ven a fuera.

44. (Entonces) salió el (que) había muerto, habiendo sido atado de los pies y las manos, con bandas de tela y el rostro de él tenía un paño alrededor. (Entonces) les dijo Jesús: Desátenlo y déjenlo que se vaya.

La porción anterior (Juan 11:1-44) es la sección correspondiente a la narración de la enfermedad, muerte y resurrección de Lázaro.

Capítulos anteriores.

Los capítulos anteriores a la enfermedad, muerte y resurrección de Lázaro narran los milagros hechos por Jesús y la persecución simultánea que vivía por parte de los judíos, quienes lo buscaban para matarle por decir que él era el hijo de Dios y por realizar milagros el día de reposo. Adicionalmente, el autor del evangelio le cuenta al lector que, al mismo tiempo que suceden estos acontecimientos, Jesús enfatiza en la vida que él da y lo que implica que él sea la luz. Dichos términos ('vida' y 'luz') se encuentran estrechamente relacionados en el evangelio de Juan y, por ende, con la historia de Lázaro. Por tal razón vale la pena hacer el siguiente comentario al respecto:

Según Balz & Schneider (1998), cuando Juan habla de la vida la hace en los siguientes contextos:

*La vida y la muerte:* Juan utiliza en dos sentidos las palabras <<muerte>> y <<vida>>. En primer lugar, no sólo utiliza los términos para pensar en la muerte física. Los dos milagros de vida que aparecen en el Evangelio de Juan (4,46-53; 11,1-44) muestran a Jesús como excelso taumaturgo que, a distancia, con una sola palabra, es capaz de sanar a un niño enfermo y a Lázaro, que llevaba ya tres días muerto, y ahora vuelve a la vida. Son relatos que se concentran enteramente en la presentación de Jesús como



dador de vida (también, 4: 46-53). Jesús es capaz de restaurar la vida física, pero ese no es el verdadero milagro. El verdadero milagro es que él da la vida verdadera a aquel que cree, una vida en comparación con la cual la vitalidad física recuperada en esas dos historias de milagros no es más que una vida superficial.

Juan utiliza la muerte física y su superación como medio para dilucidar lo que es la vida verdadera y que la mortalidad humana no es la desgracia de la que la fe salva (1751).

*Jesús es la vida:* Jesús es la vida en el sentido que él da la vida. Jesús da la vida al revelarse a sí mismo. Él dice quién es él y qué ha oído del Padre. Juan utiliza diversos materiales de imágenes, a fin de expresar ese concepto de la vida. El hecho que él sea la vida está íntimamente relacionado con su origen de lo alto, de Dios. La vida que Jesús da, según el evangelio de Juan, saca su viveza de las imágenes y conceptos usados metafóricamente y de los llamados mal entendidos que han de poner en claro qué no es la vida verdadera. No es la inmortalidad ni la futura resurrección escatológica de los muertos. La resurrección de Lázaro es sólo un recurso para entender la vida verdadera. La vida verdadera que Jesús da es vida eterna definitiva (1754)

*La luz y la vida:* Jesús, el dador de la vida, da luz de la vida (8,12), es la luz del mundo (8,12), da a la creación luz y vida (1,4), evocando la imagen de la mañana de la creación. Las tinieblas del caos de la creación encuentran un fin en Cristo, el vivificador. La creación ilustra lo que quiere decir que Jesús es la luz y la vida. La luz y la vida son conceptos intercambiables (1752)

De acuerdo con los autores anteriores, Juan, a través de los conceptos que implican la palabra 'luz', expresa la realidad de la salvación concedida a los que creen en Jesús (Balz & Schneider, 1998).

Balz & Schneider (1998) comentan lo siguiente:

El significado cristológico y soteriológico se encamina hacia el enunciado de la encarnación. Al parecer, el evangelio de Juan es en el cual se construye la metáfora de la luz con <<creer>>. Esta imagen de contraste, que en su origen está tomada probablemente del proselitismo judío, describe el tránsito a la salvación con un marcado lenguaje de <<eficacia propagandística>> que gusta de expresarse en extremos tajantemente opuestos: tiniebla-luz maravillosa (104)

También, según Morris (2005):

Ha habido mucho debate sobre el origen de la expresión “la luz del mundo”. Muchos creen que hacía referencia a las celebraciones de la Fiesta de los Tabernáculos que estaban llenas de luces, inclusive han sugerido que Jesús conscientemente estaba trayendo el cumplimiento del simbolismo que aquellas luces representaban. Esto podría ser cierto, dado que las fiestas eran muy importantes para los judíos, quienes se deleitaban en la observación de ritos y se regocijaban en el simbolismo de la celebración. Y, por otro lado, para los cristianos era importante que el Cristo fuera el cumplimiento de todas las verdades espirituales que la fiesta representaba (38). Ahora bien, ¿qué relación podrían tener los hombres con “la luz”? Al parecer la declaración “yo soy la luz del mundo” no quiere decir que todo el mundo recibe la luz de forma indiscriminada. La luz no pertenece a la raza humana. Sólo aquellos que siguen la luz son libertados de la oscuridad y pueden, así, disfrutar de la luz; de aquí se

desprende que el mundo de por sí está en las tinieblas. Aunque la venida de esa luz supone una transformación permanente (41).

Por último, Craig (2003) comenta lo siguiente con respecto al tema “la luz del mundo”:

La literatura judía era generosa con el título “luz del mundo”, aplicándolo a Israel, a los patriarcas, al Mesías, a Dios, a los rabinos famosos y a la ley, pero siempre se refiere a algo de gran significación. Una de las celebraciones más espectaculares de la fiesta de los Tabernáculos incluía antorchas que iluminaban la ciudad; esta fiesta, junto con la de Hanukkah (Jn 10:22), era reconocida por su espléndida iluminación. El hecho de que Jesús ofreciera su luz a todo el mundo puede sugerir una alusión a Isaías 42:6. En consecuencia caminar en tinieblas es una metáfora natural para el tropiezo (Isa. 59:10; Jer 13:16), salirse del buen camino (Jer. 18:15; Mal. 2:8) o ser destruido (Sal. 27:2; Jer 20.11) (282).

Este es el ambiente y los conceptos que rodean el capítulo 11. Ambiente difícil, pero propicio para lo que vendría a continuación.

El capítulo 11 presenta tres escenas, las cuales, de acuerdo con su hilo conductor, permiten que la narración se vea como una historia con un clímax ascendente.

#### *Anuncio de la enfermedad de Lázaro (11:1-16)*

En los capítulos anteriores al capítulo once no se hace mención de Lázaro. Es decir, éste es el capítulo del evangelio en el cual por primera vez se habla de dicho personaje.

Lázaro.

El nombre Lázaro es una forma abreviada de Eleazar. Este individuo no aparece en la tradición sinóptica, pero el hecho de que su nombre significa ‘Dios ayuda’ no es razón suficiente para pensar que se trate de una figura simbólica (Brown, 1999). De acuerdo con lo narrado por Juan, Lázaro era de Betania<sup>14</sup>, lugar cercano a Jerusalén (v.8).

María y Marta.

Estas dos hermanas aparecen únicamente en Jn 11 y en Lc 10,38 por lo que se refiere a la tradición sinóptica. Según Brown (1999) es interesante que “el relato lucano sigue la parábola del bueno Samaritano, que alude al viaje desde Jerusalén hasta Jericó, y que le obligaría a pasar por la Betania descrita en Juan”. A María se le describe como la que ungió a Jesús con perfume y le secó los pies con el cabello (Jn 12). Según Morris (2005) y Brown (1999) es extraño que Juan la describa así, porque aún no ha explicado el suceso al que hace referencia, el cual aparece en el capítulo siguiente. Además, el hecho que Juan identifique la población como la aldea en que vivían Marta y María podría indicar que el lector debería estar al corriente y podría identificar el lugar. Estas mujeres fueron las que enviaron a alguien para que le dijera a Jesús que Lázaro estaba enfermo— momento en el cual no llaman a su hermano con el apodo de “el que tú amas”. Este apodo hace pensar al lector que al parecer Jesús y aquella familia eran muy estrechos. Según Brown (1999), en varias ocasiones se insiste en que Jesús sentía un gran amor hacia ellos. Además, el mismo Brown (1999) comenta lo

---

<sup>14</sup> Betania está bien atestiguada como un lugar en el cual residía Jesús cuando visitaba la ciudad (Mc 11,11;14,3).

siguiente:”El uso de *philein* ha servido de base para la teoría de que Lázaro es el<<discípulo amado de Jesús>>” (741).

Continuando con el relato, Craig (2003) dice que “la visita y la oración por los enfermos era una piadosa obligación en el judaísmo, pero sin duda la reputación de Jesús como sanador fue la principal razón por la que se le informó a Jesús. Informarle era una forma delicada de hacerle un pedido” (289). Por su parte, Morris (2005) sugiere que Jesús podía haberles ayudado de muchas maneras y por eso le informan sobre sus necesidades sin decirle lo que tienen que hacer. Según Wright (2008): “Juan pretende que el lector entienda que Jesús sabía desde el principio que Lázaro moriría y que, en respuesta a la oración, él sería capaz de resucitarlo. Esto se convierte luego en una vívida concreción de las promesas de los capítulos 5 y 6 (con la salvedad que Lázaro seguirá siendo mortal y un día volverá a morir)” (549).

La importancia de este milagro se hace evidente desde el primer momento. Así como en el relato de la curación del ciego se decía que aquella enfermedad era para que se manifestaran las obras de Dios (Jn 9:3), también en 11,4 Jesús dice que la enfermedad de Lázaro es para la gloria de Dios.

Según Brown (1999)

Esta afirmación incluye varios juegos de palabras típicos de Juan. La razón de que la enfermedad no termine con la muerte es que Jesús le dará la vida, es decir, la vida física como signo de la vida eterna. Este milagro glorificará a Jesús no en el sentido de que el pueblo lo admirará, sino porque provocará la muerte de Jesús, que es un paso necesario para la glorificación (12:23-24; 17:1) (753).

En este punto vale la pena considerar las siguientes palabras de Thielman (2006):

En la narrativa de la pasión los juicios hacia Jesús giran alrededor de si él es o no es <<el Rey de los judíos>>. Juan nos ha preparado para esta preocupación en cuanto a Jesús, cuando sugirió que las autoridades judías debido a que concluyeron que Jesús era el Mesías estaban tratando de matarlo (7:25-26). La preocupación se hace más clara después de que Jesús revivifica a Lázaro de los muertos y <<muchos de los judíos>>, habiendo visto este suceso, <<creyeron en él>> (11,45) (180).

Por otra parte, en este relato Juan le cuenta al lector que Jesús amaba a los tres personajes de la familia. Dicha declaración es como un paréntesis en la historia que se viene relatando y también es como dice Wright: “una historia contada con la mirada puesta constantemente en las hondas emociones humanas insertas en el relato, lo cual está igualmente lleno de importancia teológica”(2008: 549). Así que tal vez el objetivo de este versículo es dejar en claro que si en el siguiente verso Juan cuenta que Jesús permaneció en el lugar que estaba dos días más (v.6) no es porque no los amara.

Cualquier ser humano esperaría que Jesús al enterarse de que Lázaro estaba enfermo hubiera hecho algo ¡El mensaje de las hermanas es una petición implícita de ayuda! Pero Jesús decide quedarse donde está dos días más. Se podría pensar que toda esa “espera” es porque él iba a realizar un milagro muy espectacular, pero tal afirmación pondría en duda el amor hacia ellos afirmado en el v.5 y dejaría a Jesús como un personaje que quiso hacer sufrir a sus amigos. Por lo tanto, lo más seguro en este caso es la alternativa que sugiere Morris (2005) para interpretar este versículo: “Juan quería que viéramos que Jesús no actúa según las presiones externas, sino que lo que lo mueve es su determinación a hacer la voluntad de Dios” (151). Afirmación que iría más acorde con el mensaje del evangelio en versos como 7:3-10; 2:1s. A Jesús no se le tiene que coartar o

convencer para que actúe; él realiza sus obras según el tiempo y la voluntad de Dios.

Judea.

Brown dice que: “Los versículos 7-10 y 16 se refieren a la marcha de Jesús hacia Judea para morir; en ellos no se menciona para nada a Lázaro” (1999: 753). Según Brown (1999) “La función de estos versículos es establecer una conexión, dentro del relato general, con todo lo sucedido en los capítulos anteriores, concretamente con los intentos de lapidar a Jesús” (753). El tema de la luz y las tinieblas de los v.9-10 está relacionado con Jn 9:4, donde también se insiste que es preciso saber aprovechar la luz.

Según Morris (2005):

El tema de la luz también se menciona para que los discípulos no tengan miedo de ir a Judea con él, porque a Jesús no le puede ocurrir nada malo antes de que llegue el momento establecido, y éste aún no había llegado. Así, esta frase recoge la idea de que estar con él es estar en la luz, y en el siguiente versículo se explica desde el ángulo contrario: los que están lejos de él, están en la oscuridad y tropezarán (153).

Ahora, después de una breve conexión, Juan vuelve a centrar su atención en la enfermedad de Lázaro (v.11). En el N.T para referirse a la muerte suele utilizarse el verbo “dormir”. En hebreo y en griego, tanto en el popular como el de la LXX, <<dormir>> puede ser un eufemismo para decir que alguien <<está muerto>> (Brown, 1999). El verbo puede expresar no sólo el proceso de morir sino también el estado de la muerte. Después del tiempo, las cartas paulinas muestran que el término se convierte en una expresión que *objetivamente* se refiere a la muerte y a la esperanza acerca de la muerte (Balz & Schneider, 1998). Por otro lado, la

incomprensión de los discípulos frente a la expresión de Jesús (“Nuestro amigo Lázaro se ha dormido; voy a despertarlo”) es utilizada por Juan para referirse a una experiencia que sería necesaria que la vivieran los discípulos en vista del decreto de muerte dictado por los judíos contra Jesús (11,45ss) y de la pasión de Jesús que da comienzo con ello (Balz & Schneider, 1998; Brown, 1999). Craig (2003) cuenta que “el sueño era una metáfora común para la muerte en los textos judíos y a lo largo del mundo antiguo” (289). Y, aún cuando fuese conocida, de todas formas los discípulos no entienden. Sin embargo, esta confusión sirve para que Jesús explique (v.14) y proclame una vez más la finalidad teológica de todo lo que está ocurriendo (v.15).

Por último, la declaración hecha por Jesús que “Lázaro estaba dormido”, según Morris (2005), deja entre ver que tiene un conocimiento sobrenatural, pues los mensajeros solo le habían dicho que estaba enfermo y, desde entonces, Juan no comenta que hubiesen recibido otra información.

Según Morris (2005):

Jesús sabía bien qué iba a hacer a continuación (anteriormente había dicho que la muerte de Lázaro ha tenido lugar “para la gloria de Dios”). Por lo cual añade que toda esta situación le alegra porque va a servir para que los discípulos crean. La resurrección de Lázaro iba a causar en los discípulos un profundo efecto e iba a darle a su fe un mayor contenido (155).

Tomás.



Según Brown (1999), “el gesto de Tomás al decir: “vayamos también nosotros para que muramos con él” fue un gesto anticipado al decir que los discípulos tienen que morir con Jesús” (754).

Morris (2005) comenta que:

Pese a que el lector que conoce la Biblia sabe que cuando arrestaron a Jesús todos, incluido Tomás, abandonaron a Jesús y huyeron, vale la pena tomar en cuenta la declaración pronunciada por Tomás. Él miró a la muerte cara a cara y eligió morir con Jesús antes que vivir sin él. Sus palabras, como es típico en Juan, podrían tener un segundo significado. Leídas a la luz de 12:24-26 apuntarían a que el seguidor de Cristo tiene que morir si quiere vivir verdaderamente (156-157).

#### *El encuentro (11:17-37)*

Juan relata el encuentro de Jesús con Marta y María por partes. No empieza contando el milagro, sino que primero describe el encuentro entre Jesús y Marta, luego el encuentro con María, y ambos momentos los aprovecha para transmitir una enseñanza importante.

No se nos dice cómo fue el viaje. Juan relata que cuando Jesús llega a Betania es ya el cuarto día que Lázaro ha estado en la tumba. Se insiste en este asunto dos veces (11:17,39). Algunos autores comentan que Lázaro debió haber sido enterrado el mismo día de su muerte<sup>15</sup>. Según todas las expectativas normales, para entonces el cadáver habría empezado a descomponerse, y esto proporciona un elemento dinámico y clave que atraviesa la historia (Craig, 2003; Wright, 2008). Además, Brown (1999) cuenta que “entre algunos rabinos se daba la

---

<sup>15</sup> Normalmente se enterraban los muertos enseguida. Por ejemplo, Ananías y Safira fueron enterrados inmediatamente después de su muerte (Hechos 5:6, 10)

opinión de que el alma rondaba durante tres días en torno al cuerpo muerto y que pasado ese plazo ya no habría esperanza que el muerto resucitara” (743). Por tal razón, si esto es cierto, a los cuatro días los personajes del relato no tendrían la esperanza de la resurrección.

Según Morris (2005):

El comentario que hace Juan acerca de la distancia a la que se encontraba Betania nos ofrece dos informaciones diferentes. En primer lugar, nos explica cómo es que “muchos de los judíos” estaban allí para consolar a las hermanas de Lázaro, y en segundo lugar, Jesús prácticamente había llegado a Jerusalén, es decir, había llegado al clímax de su visita a este mundo (158-159).

En este punto de la historia, Juan vuelve a hacer mención de los judíos como personajes en acción dentro de la escena (v. 19). Según Morris (2005) “cuando Juan utiliza la expresión “Muchos judíos” suele usarse, en este evangelio, para describir los enemigos de Jesús, y a sus adherentes” (159), pero no sabemos si esto es del todo cierto. Aparentemente, en la piedad judía era un deber esencial visitar y consolar a los dolientes en los días inmediatamente después de la muerte de un familiar cercano. En el funeral, los familiares lloraban y se lamentaban, pero se les dejaba solos y nadie les hablaba o molestaba. Además, después de dicha procesión, las mujeres regresaban solas para iniciar el duelo, que duraba tres días. Entonces, después de este momento era cuando la gente llegaba para consolarles, proveyéndoles la primera comida después del funeral. Así que la primera semana de profundo dolor después del entierro de un familiar cercano era pasada en duelo en la casa, sentándose en el suelo y siendo visitado por los amigos (Brown, 1999; Craig, 2003; Morris, 2005)

Seguidamente de la mención de los judíos, Juan narra el encuentro de Marta con Jesús.

Marta había salido de la casa para saludar a Jesús y María permanecía en ella. Se puede decir que María había permanecido en casa por el indicio que nos da el v.29 cuando Juan comenta que no se le había comunicado a María la llegada de Jesús.

Según Morris (2005), las actitudes de las dos hermanas son diferentes, lo que podría ser un eco de las diferencias de carácter que se recogen en Lucas 10:38-42. El relato nos cuenta que cuando les llegaron las noticias de que Jesús se estaba acercando fue Marta quien salió a darle la bienvenida. Su saludo es toda una declaración de fe: “Señor, si hubieses estado aquí, mi hermano no hubiera muerto” (v.21). Brown (1999) comenta que: “Numerosos críticos (Bultmann y Wilken) piensan que el episodio de Marta fue añadido más tarde, ya que la teología joánica aparece más desarrollada en el episodio de Marta” (755). Sin embargo, si se comparan los vv.20-27 con los vv.28-33, es notorio que el papel de María carece de originalidad y se reduce a repetir simplemente lo que ya había dicho Marta, y esto es precisamente lo que cabía esperar si la intervención de María es una adición posterior (Brown, 1999). Según Thielman (1999), Marta expresa su desilusión en cuanto a que Jesús no vino más rápidamente cuando oyó que su hermano Lázaro, ahora muerto, estaba gravemente enfermo. El significado de este versículo es más que sorprendente.

Morris sugiere lo siguiente (2005):

A primera vista, parece que Marta sabía que Jesús aún podía realizar un milagro a aquellas alturas, que podía resucitar a Lázaro de la muerte. Pero los versículos siguientes nos muestran que eso no es lo que Marta quiso decir. Cuando Jesús ordenó que se retirara la piedra de la entrada al sepulcro, fue Marta la que habló enseguida, ya que la orden de Jesús le

pareció muy extraña (v.39). Esa razón es irreconciliable con la teoría de que aquí, en el v. 22, ya que tenía la esperanza de que Jesús fuera a realizar un milagro en aquel mismo momento. Sus palabras de confianza podrían querer contrarrestar la falta de calor que caracteriza el versículo anterior (161).

León Morris (2005):

Jesús saca el tema de la resurrección, pero de forma personalizada: le dice a Marta que su hermano resucitará. Pero, también queda claro en los vv.24-25 que Marta cree que Jesús se está refiriendo a la resurrección que tendrá lugar en el día final. Muchos comentaristas creen que Marta vio estas palabras de Jesús como las típicas palabras que se decían para consolar a la gente en su situación. Pero sea como sea, las palabras de Marta dan paso a una de las geniales declaraciones acerca de Jesús que tanto caracterizan este evangelio. Jesús dice que Él dará resurrección y vida. Dichas palabras están estrechamente relacionados con Él que puede decir que Él es la resurrección y la vida (163).

Este concepto trasciende la comprensión que los fariseos tenían de una resurrección remota que tendría lugar en el final de los tiempos. Aquí vemos el verdadero significado: desde el momento en el que el ser humano pone su confianza en Jesús empieza a experimentar la vida eterna que está fuera del alcance de la muerte, ha entrado en un estado de vida que la muerte física no puede perturbar. Por último, el comentario final de Marta en el v.27 recaba precisamente la confesión que, según la declaración de propósito de Juan, expresa fe y conduce a la vida (Morris, 2005; Thielman, 2006). Según Thielman (2005), aquí, al mismo tiempo que Juan afirma una resurrección futura y final, también asevera que con la aparición y enseñanza de Jesús, la vida eterna y la resurrección en cierto sentido han sido separadas del día final y han pasado al presente.

Wright (2008):

Esta llegada de Jesús en Betania, que apunta hacia adelante también lleva al lector repentinamente al presente, el logro del futuro permite entender el diálogo de Jesús con Marta. La resurrección futura queda claramente afirmada; “la vida eterna” presente e inmortal, que anticipa esa resurrección, está al alcance de todo el que cree. A quien cree se le da una auténtica identidad nueva en el presente, una vida que en lo sucesivo no morirá nunca; en otras palabras, el creyente posee ya, desde este momento, una vida inmortal que es un don de Dios, que sobrevivirá a la muerte y será re corporeizada en la resurrección final (550) .

Brown (1999) sugiere que Juan evoca la personalidad de ambas mujeres tan parecidas como en el relato Lucano, es decir, Marta como la mujer afanada que sale a recibir a Jesús y María como la mujer calmada que permanece esperándolo.

Sin embargo, Morris (2005) sugiere que,

Debemos enfocarnos en Marta como una mujer de fe que acababa de proferir una declaración importante. En primer lugar, está de acuerdo con lo que Jesús dice. Aunque no lo entiende, lo acepta. Y, en segundo lugar, en las palabras que pronuncia en el v.27 se observan tres elementos doctrinales:

En primer lugar, Jesús es “el Cristo”, es decir, el Mesías que esperaban los judíos. En segundo lugar, es el “Hijo de Dios”. Y, en tercer lugar, dice que Jesús es “el que viene al mundo”, el Libertador que han estado esperando durante tanto tiempo, el Enviado que va a cumplir la voluntad de Dios de forma perfecta (164).

Estas tres afirmaciones le brindan al lector una amplia perspectiva de la persona e identidad de Cristo.

María.

Juan describe el encuentro de Jesús y María de una forma mucho más breve. Marta le dice en secreto a María que el Maestro ha llegado. Cuando Marta la llama le da el nombre de “El Maestro” a Jesús, ya que sus seguidores solían llamarlo así porque su actividad principal era la enseñanza (Morris, 2005).

Muchos comentaristas (Brown, 1999; Morris, 2005) cuentan que en esta escena no avanza realmente la acción. De hecho, según Brown (1999) “lo más marcado en el encuentro con María es que ésta cae a los pies del Señor y este gesto lo han interpretado como un indicio de una fe más vivida, pero en la Biblia siempre se describe a María de Betania a los pies de Jesús” (758).

El v.33 exige una nota especial, pues tanto en él como en el v.38 se describe una fuerte sacudida emocional de Jesús.

Según Brown (1999) los verbos utilizados para decir “se turbó su espíritu y se conmovió profundamente” pueden entenderse de la siguiente manera:

El verbo que se utiliza es un verbo en aoristo medio *embrimasthai*, que aparece también en el v.38; aquí se une la expresión *to pneumati*, <<en espíritu>>, mientras que en el v.38 aparece con *en heauto*, <<en sí>>; estas expresiones son semitismos que expresan el impacto interior de las emociones. El significado básico de *embrimasthai* parece implicar una expresión externa de angustia. Con el mismo verbo se describe la reacción de Jesús a la vista de la aflicción ajena. No parece que Jesús sintiera indignación a la vista de los afligidos, pero este mismo sentimiento pudo muy bien deberse en él a la presencia de la enfermedad y las dolencias, que se consideraban manifestaciones del reino del mal y de Satanás (745).

Aunque el mismo verbo también puede denotar rabia (muchos exégetas creen que eso es lo que significa en este texto), sin embargo, si esto fuera cierto, probablemente se esté refiriendo a la rabia ante la muerte (Morris, 2005).

Brown (1999) también comenta al respecto:

La segunda expresión griega, traducida por <<se reprimió>>, es *tarassein heauton*. El verbo *tarassein*, habitualmente intransitivo, implica el matiz de una turbación profunda; aquí, usado como reflexivo, significa literalmente <<se turbó>>. En el verso, el significado total es <<conmoverse fuertemente>> (745)

Otra de las sugerencias que se ha dado para esta sacudida emocional es que guarda cierto paralelo con la misma emoción que embargó a Jesús en el huerto de los Olivos (Mc 14,33): una conmoción emocional debida a la proximidad de la muerte y la lucha con Satanás (Brown, 1999). Vale la pena decir que la situación que se estaba viviendo en ese momento daba pie para pensar que Jesús sí tuviera dicha conmoción emocional. De hecho, Morris (2005) sugiere que “la costumbre de expresar el dolor por la muerte de un ser querido a grandes voces, sin reprimirse, era lo que estaba haciendo María y los plañideros que la acompañaban” (169-170). Tal situación obviamente creaba un ambiente de confusión y dolor. Por eso, también se podría pensar que, al ver aquello, Jesús se conmovió y entristeció profundamente.

Lázaro.

El v.34 involucra al lector con el personaje central (después de Jesús) y ausente, Lázaro.

Morris (2007): “Ahora, Jesús pregunta dónde está la tumba de Lázaro. Y, en vez de explicarle cómo llegar, le invitan a que les acompañe, y vea. Aunque, no se nos dice quién le dijo esto” (171).

Ahora bien, los vv. 34-40 sirven para ambientar el milagro, describiendo la tristeza de Jesús antes de ir al lugar en que se halla la tumba y la resistencia a su orden de abrirla. Esta ambientación da al autor la oportunidad de recordarnos algunos de los temas que han salido a relucir a lo largo de todo el capítulo. En el v. 35 el elemento a destacar es que para la acción de llorar se usa un verbo diferente al que se ha usado con María y los judíos. Según León Morris (2005): “el verbo utilizado con los personajes anteriores indica un lamento bien audible. Por el contrario, el verbo que aquí se usa para decir que Jesús lloró significa un lloro silencioso” (171). Es decir, Jesús no lloró de forma escandalosa, pero estaba profundamente dolido. Morris (2005) continua diciendo que “Jesús no llora por la muerte de su amigo, sino por la incredulidad de los que están alrededor” (171). Sin embargo, esta posición parece contradecirse con los versos siguientes. Si en la escena con Marta Jesús habla y en la de María se conmueve, aquí llora. Al parecer, Juan no sólo se esfuerza en mostrarnos un Dios que es capaz de dar vida, sino que se toma el trabajo de mostrarnos un escenario donde la muerte conmociona, no sólo para los familiares sino también para las personas cercanas y, en este caso, Juan nos muestra que el mismo Dios se conmovió por la muerte de su amigo y por el sufrimiento de las personas alrededor, tanto que los judíos vieron sus lágrimas como una expresión de cariño hacia Lázaro (v.36).

Por último, esta escena finaliza con el v.37. Aquí al parecer Jesús está ante un grupo de judíos que estaban siendo bastantes sinceros. Según Morris (2005): “Aunque no son tan firmes como Marta y María, también creen en el poder de Jesús. Saben que podría haber hecho algo para evitar la muerte de su amigo” (172). Estos judíos no parecen dudar de la realidad del milagro con que Jesús curó al ciego, a diferencia de los judíos del cap.9 (Brown, 1999).



*Resurrección de Lázaro (11:38-44)*

Continuando el relato, Jesús llega al lugar donde estaba la tumba y se vuelve a conmover profundamente; el verbo es el mismo que el v.33<sup>16</sup>. Había diferentes tipos de tumbas en esa época. En este caso, Juan nos cuenta que se trataba de una cueva cuya entrada estaba cubierta por una piedra (Morris, 2005). A menudo las personas eran enterradas en cuevas; generalmente se hacía rodar una piedra en forma de disco a lo largo de la ranura para colocarla delante de la tumba y protegerla de la entrada de animales, las inclemencias del tiempo y ocasionalmente de los ladrones (Craig, 2003).

El v.39 es el versículo clave para ver la forma en que Juan entendió lo que allí tuvo lugar. Según Morris (2005) “Juan hace hincapié en el hecho de que Lázaro estaba muerto, y bien muerto” (172). También Wright (2008) comenta que “cuando Jesús llega a Betania es ya el cuarto día que Lázaro ha estado en la tumba. Se insiste en esto por dos veces (11,17.39). Según todas las expectativas normales, para entonces el cadáver habría empezado a descomponerse” (549).

Craig (2003) asegura que:

Dicho cadáver debía ser envuelto y dejado en el suelo en la antecámara de la tumba; sólo después de un año, cuando la carne se había corrompido, los familiares volvían para recoger los huesos en una caja. Después de cuatro días (11:17), la descomposición ya había avanzado, especialmente porque era invierno (11:55). Aunque se hubieran usado especias para retardar el olor, ya no servirían de nada (290).

---

<sup>16</sup> Para entender lo que implica este verbo, véase el comentario al verso 33.

Además, Brown (1999) agrega que “los ungüentos y aromas usados en las prácticas funerarias judías sólo servían para evitar los malos olores durante un corto espacio de tiempo, pero no se trataba de un embalsamamiento” (746). De este modo, pese a cualquier descomposición, olor y vendaje del cadáver, Juan describe un milagro de resurrección.

Juan relata que Jesús rechaza la protesta de Marta de forma tajante. Le recuerda algo que Él ha dicho hace sólo unos instantes. De acuerdo con Brown (1999) “Las palabras que siguen no son una cita literal de nada que se haya dicho a Marta en este capítulo, sino más bien es una fórmula condensada, del sentido que se desprende de las observaciones hechas por Jesús” (746). Al parecer, las palabras de Jesús son una promesa implícita que si cree verá la gloria de Dios. La multitud vería el milagro, pero los creyentes percibirían el verdadero significado: la gloria de Dios (Morris, 2005).

Según Wright (2008) “Cuando Jesús, pese a la advertencia de Marta acerca del olor, se aparta rodando la piedra de la boca de la tumba (Juan apunta aquí hacia delante, a la historia final de Pascua), hace de pronto una oración de acción de gracias (v. 41)” (550). El gesto de levantar la mirada es un prelude natural de la oración (Brown, 1999). Las primeras palabras de la oración son una muestra de gratitud por lo ya oído. Ese aoristo del verbo *ekusas* apunta a una oración que ya ha sido pronunciada, presumiblemente una oración para que Lázaro fuera resucitado (Morris, 2005).

Entonces, Morris (2005) dice que:

Jesús alza esta oración de gratitud pensando en la multitud que le rodeaba; así que el énfasis aquí (el dato lo proporciona el v.42) está en la importancia que tiene para Jesús que la gente lo escuche. Que la gente sepa que él viene del Padre y que lo único que le mueve es la gloria del

Padre. Dejando claro una vez más que Jesús no actúa por voluntad propia, sino en dependencia del Padre, a quien dirige su oración. Por lo tanto, el objetivo de su oración era que todos lo escucharan y supieran que Jesús dependía del Padre” (174-175).

Esta posición también es complementada con la siguiente interpretación que ofrece Brown (1999) de estos versos (41-42): En los vv. 41-42 muestra Jesús su alegría por el hecho de que su plegaría sea siempre escuchada y sirva para que la multitud alcance la fe, pero aquí no hay la menor arrogancia o exhibicionismo. La plegaría de Jesús será escuchada, y por ello los circundantes contemplaran una obra milagrosa que en definitiva es una obra del Padre. A través de los milagros de Jesús, que son poderes del Padre, llegarán al conocimiento del Padre y de esta forma recibirán la vida (760).

Entonces, una vez preparado el pueblo para que advierta el alcance del signo, Jesús llama a Lázaro fuera de la tumba. Según Morris (2005) “Si Jesús alzó la voz no fue para que el muerto pudiera oírle, sino que, probablemente, fue para que la gente supiera que no era magia barata<sup>17</sup>, sino que el milagro era producto del poder de Dios. Dios no actuaría de la misma forma que dicha magia” (175).

Con su característica brevedad, Juan no cuenta detalles del milagro, pues lo que le interesa es que Jesús ha dado la vida física como signo de sus poderes para comunicar la vida eterna en la tierra y como promesa de que resucitará a los muertos en el último día (Brown, 1999). En el v.44 Juan cuenta cómo se encontraba Lázaro.

---

<sup>17</sup> Los medium y adivinos susurran para realizar sus encantos.

Según Craig (2003)

Culturalmente, los muertos eran envueltos en largas tiras de tela. Este envoltorio era muy complejo; se ponía al rededor de los miembros para mantenerlos derechos e incluía aun las mejillas para que la boca les quedara cerrada; el sudario para el rostro podía ser de un metro cuadrado. Este apretado envoltorio hacía más difícil que una persona viva caminará; esta dificultad subraya aún más la naturaleza milagrosa de estge hecho (290).

Aunque no sabemos cómo pudo andar bajo esas circunstancias, puede que sea posible que se deba entender como un milagro dentro de otro. Como dice Morris: “Lázaro no sale de la cueva caminando; Dios lo saca tal y como está” (2005:176). Este capítulo 11: 1-44 parece ser que es una reminiscencia de 5: 26-30.

Según Brown (1999):

Los paralelos son tan estrechos que algunos han llegado a pensar que la historia de Lázaro se situaba originalmente en el contexto del cap.5. Hay paralelos como:

11,17: Lázaro en la tumba.

11,43: Jesús grita con voz fuerte: Lázaro, sal fuera.

11,25: Yo soy la resurrección y la vida.

5,28-29: Se acerca la hora en que escucharás su voz *los que están en el sepulcro y saldrán: los que hicieron el bien resucitarán para la vida.*

Entonces, podría decirse que en muchos detalles el cap.11 realiza las promesas del cap.5 (760-761).

Thielman (2005):

Juan concluye este diálogo con un relato de cómo Jesús trajo a Lázaro físicamente de vuelta a la vida por su palabra (11:43-44). La expresión más clara es la reminiscencia de Juan 5:24-25. Ahora es posible pasar-en el presente-del estado de muerte al estado de vida al oír y creer en la palabra de Jesús. Como Jesús lo dice en la oración que concluye sus discursos de despedida: <<Y ésta es la vida eterna: que te conozcan a ti, el único Dios verdadero, y a Jesucristo, a quien tú has enviado (17:3) >> (195).

Por último, este texto, Jn 11.1-44, también le enseña al lector lo siguiente:

Wright (2008):

Juan pretende que el lector vea este incidente como una señal indicadora (pero sólo como una señal indicadora) de lo que ha de venir. Este es el sentido de la acción de Jesús en Betania, que apunta hacia delante pero también trae repentinamente al presente el logro del futuro. La resurrección futura queda claramente afirmada; la “vida eterna” presente e inmortal, que anticipa esa resurrección, está al alcance de todo el que cree. La “Resurrección” actúa como metáfora de algo que tiene lugar en el presente, es decir, tiene que ver con la confesión de fe en Jesús como el Mesías, aquel a quien el Dios verdadero ha enviado, y con la posesión ya de la “vida de la era venidera” de la cual esa fe es distintivo probatorio. De Jesús se puede así decir que es “la resurrección” en persona, lo cual significa dos cosas: que en virtud de su obra presente personas como Lázaro fueron resucitado para reanudar una vida corporal normal y que quienes creen en él tienen ya la vida de la era venidera, y también que en

virtud de él, especialmente en virtud de su próxima resurrección personal, todavía tendrá lugar “la resurrección de los muertos” (550-551).

Además, agregando unas palabras a lo dicho por Wright, la resurrección de Lázaro no sólo fue una muestra metafórica de la vida que da Dios, sino también una muestra de su gloria. Una señal que confirmaría una vez más que Jesús es el Hijo de Dios.

## **Análisis de algunas obras de artes referentes a la resurrección de Lázaro diferentes a las obras de Rembrandt**

Como hemos dicho, el artista que plasma en sus pinturas algún texto bíblico pretende, por medio de su obra, mostrar su punto de vista al respecto de la escena que presenta. A continuación se presentarán distintas pinturas sobre la escena de la resurrección de Lázaro (omitiendo las de Rembrandt) y se mostrarán la manera particular como estas muestran la concepción de cada artista sobre dicho evento. Por lo tanto, cada una será abordada desde su singularidad y especificidad. De esta manera se cumplirá el propósito, al menos en primera instancia, de saber cómo se transmiten los mensajes bíblicos a partir del arte pictórico

*Figura 2.*

*Juan de Flandes (1465-1519)<sup>18</sup>*

*La resurrección de Lázaro (1510-1518)*

---

<sup>18</sup> Tanto La fecha de nacimiento y muerte del pintor como la fecha de elaboración de la pintura fueron tomadas de [http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.terminartors.com/artworksByMuseum/Museo\\_del\\_Prado-Madrid-Spain/12/&ei=DXSRTL-OH4PWtQP3t733Bg&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=5&ved=0CC4Q7gEwBA&prev=/search%3Fq%3Ddate%2Bof%2Bthe%2Bresurrection%2Bof%2BLazarus%2Bby%2BJuan%2Bde%2BFlandes%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3Dk43%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds](http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.terminartors.com/artworksByMuseum/Museo_del_Prado-Madrid-Spain/12/&ei=DXSRTL-OH4PWtQP3t733Bg&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=5&ved=0CC4Q7gEwBA&prev=/search%3Fq%3Ddate%2Bof%2Bthe%2Bresurrection%2Bof%2BLazarus%2Bby%2BJuan%2Bde%2BFlandes%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3Dk43%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds) el día 15 de septiembre del 2010 .



El tema representado es el relato bíblico de la resurrección de Lázaro. El retrato es un poco diferente a los siguientes cuadros, sin embargo tiene elementos muy importantes. De esta obra de arte se pueden hacer las siguientes observaciones:

\*El pintor quiere que el espectador tenga presente que efectivamente fue Jesús quien realizó el milagro de resurrección, mostrando la relación que Lázaro tenía con él.

\*Los personajes que se encuentran detrás de Jesús representan el asombro y desconcierto de los judíos frente al milagro que Jesús realizó.

\*En la pintura aparece una sola mujer. Al parecer es Marta<sup>19</sup>. Sus expresiones faciales no nos permite interpretar mucho con respecto a su actitud. Aunque se puede decir que su atención está dirigida a Lázaro.

\*Juan de Flandes presenta a Lázaro como un muerto que de verdad ha salido de la tumba. Lo ha dibujado como un personaje con el cabello desorganizado y el rostro demacrado.

---

<sup>19</sup> Se cree que el personaje es Marta por ser la última mujer que aparece en el relato.



\*Por último, se puede sugerir que el pintor, Juan de Flandes, así como estaba retratando la resurrección de Lázaro también estaba evocando el comienzo de la muerte de Jesús, ya que el pintor ubicó tres personajes en la puerta de Jerusalén. Y, aunque Betania está cerca de Jerusalén, no es posible que desde la entrada de la ciudad de observara el milagro, pero sí es posible que los judíos que buscaban a Jesús para matarle escuchasen de lo sucedido y tuvieran más motivos para provocar su muerte (como efectivamente sucede). Siendo así, parece que Juan de Flandes quisiera que el espectador se diera cuenta que este milagro estaba provocando que algunos judíos creyeran y se asombraran, y, al mismo tiempo, provocaba un pretexto más para que otros quisieran matarlo.

El mensaje que trasmite este cuadro es el verdadero milagro de la resurrección y las consecuencias que este tuvo en la relación de los judíos y Jesús. Es el milagro de la resurrección, porque el autor presenta un personaje con las características de un cadáver, pero es un cadáver al que Jesús le ha devuelto la vida. Por otro lado, presenta las consecuencias en la relación de los judíos y Jesús, porque unos judíos creyeron en él a causa del milagro y otros tuvieron un pretexto más para cumplir su objetivo de matarlo.

*Figura 3.*

*Alberto Durero<sup>20</sup>(1471-1528)<sup>21</sup>*

*La resurrección de Lázaro (1512)*

---

<sup>20</sup> El mayor artista del renacimiento alemán.

<sup>21</sup> La Fecha del nacimiento y muerte de este pintor y del cuadro fueron tomadas de <http://www.superstock.com/stock-photography/Albrecht+Durer> el día 14 de septiembre.



De la pintura “La resurrección de Lázaro” de Alberto Durero se pueden realizar las siguientes observaciones:

\*La tumba del muerto el pintor la ha ubicado en el suelo. Este comentario, aunque parezca trivial, es importante porque, usualmente, las pinturas contemporaneas han dibujado las tumbas en la pared, como las cuevas actuales, pero la mayoría de los pintores que dibujaron la resurrección de Lázaro han dibujado las tumbas como cuevas subterráneas.

\*Los personajes dibujados alrededor de Jesús y Lázaro han sido pintados como judíos que se han asombrado frente a lo ocurrido. Además, son personajes que de una u otra manera le dan la gloria a Dios.

\*Es interesante que el pintor ha dibujado a Lázaro fuera de la tumba. Aunque la pregunta que en este punto surge es: ¿Cómo salió Lázaro de la tumba si el pintor lo ha dibujado con el vendaje propio de los cadáveres? Tal vez Durero quería transmitirle al espectador que eso también fue un milagro. Lázaro salió de manera milagrosa de la tumba, no sólo vivo, sino que caminó con las vendas del cadáver, aun cuando eso humanamente fuese complicado e imposible.

\*El pintor también quiere enfatizar la cercanía de Betanía a Jerusalén, ya que ha dibujado lejanamente su entrada.

En conclusión, Alberto Durero al parecer quería transmitir a su público la importancia del milagro como una muestra de que Jesús era Dios y que no sólo fue capaz de revivir a Lázaro, sino que hizo que saliera de su tumba con el vendaje propio de un cadáver y sin la ayuda de ninguna persona. Además, agrega el asombro que causa un evento de este tipo, sobretodo enfatizando esta reacción precisamente en el rostro de los judíos.

*Figura. 4.*

*Marten de Vos (1532-1603)<sup>22</sup>*

*La resurrección de Lázaro (1558-59)*



---

<sup>22</sup> La Fecha del nacimiento y muerte de Caravaggio y la Fecha de elaboración del cuadro fueron tomadas de <http://www.artcyclopedia.com/artists/tintoretto.html> el día 21 de Septiembre del 2010.

Halewood (1982) comenta lo siguiente respecto a esta obra:

La resurrección de Lázaro por Marten de Vos revela algunas de las tensiones que pueden existir entre la doctrina de la reforma y las formas renacentistas. La cúpula de la catedral y el paisaje urbano de una ciudad italiana es el fondo lejano de la “resurrección de Lázaro”. A pesar de las sombras, la gruta oscura y romántica se mantiene como telón de fondo. De Vos presenta en esta obra el misterio y la justicia producto del asombro de la intervención sobrenatural. Sus figuras están en lo heroico del renacimiento: la gente grande y hermosa, generosamente agrupada y con la plena dignidad antigua. Como pintor parece que apunta a lograr que todos los actores del drama bíblico estén dentro de su pintura:

-Marta y María: Se les ha dado la oportunidad del esplendor en el vestido femenino.

-Jesús, Lázaro (en el centro) y muchos de los judíos, muestran varias respuestas de interés, maravilla, admiración y consternación (algunos de los personajes darán un reporte a los fariseos).

La escena es plena en vida y belleza y las túnicas fluyen geoméricamente en el espacio. Hasta el hombre muerto revive en la mitad de la pintura, no para interrumpir la calma general o para ir en contra de la elegancia. Su cuerpo atlético aparece para estar plenamente vivo, y su aumento se gestiona con un movimiento que absorbe su armonía dentro del grupo que está alrededor de él, con la oferta de ayudarlo su hermana.

Lo que Bernard Berensen llamaría el elemento de “decoración” es un aspecto dominante en la pintura de *de Vos*, y él aparece para aceptarse plenamente como el más lujoso veneciano del Renacimiento, artista que tenía el deber de presentar lo más hermoso en términos humanos (37-39).

*Figura. 5.*

*Caravaggio (1571-1610)<sup>23</sup>*

*La resurrección de Lázaro (1609)*



Algunas observaciones de la obra “La resurrección de Lázaro” de Caravaggio son:

\*Un aspecto interesante de Caravaggio es el claro-oscuro que maneja en sus obras, al igual que Rembrandt. En esta obra el claro-oscuro es utilizado para enfatizar en los personajes pintados y no en los elementos externos a estos, los cuales, aunque son importantes, no son el elemento central del relato.

---

<sup>23</sup> La Fecha del nacimiento y muerte de Caravaggio y la Fecha de elaboración del cuadro fueron tomadas de [http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Raising\\_of\\_Lazarus\\_\(Caravaggio\)&ei=lxWQTMadFsOblge8zdX2Dw&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ7gEwAA&prev=/search%3Fq%3Dresurrection%2Bof%2BLazarus%2BCaravaggio%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3DM4L%26sa%3DG%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds](http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The_Raising_of_Lazarus_(Caravaggio)&ei=lxWQTMadFsOblge8zdX2Dw&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ7gEwAA&prev=/search%3Fq%3Dresurrection%2Bof%2BLazarus%2BCaravaggio%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3DM4L%26sa%3DG%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds) el día 14 de septiembre del 2010.

\*Al parecer, las hermanas de Lázaro son las que se encuentran en el lado derecho, las cuales muestran amor hacia su hermano. Sus rostros no nos permiten pensar otra cosa.

\*Caravaggio dibuja otros personajes detrás de Jesús que muestran curiosidad frente a lo ocurrido. Por otra parte, los personajes que ha ubicado en frente los ha dibujado desconcertados por lo sucedido.

\*Caravaggio centra su atención en el acto de resurrección, penetrando la luz del cuadro desde el mismo Jesús. Así mismo, se encarga de mostrar muy bien el cuerpo de Lázaro para que el espectador vea el estado de este a pesar de los cuatro días que permaneció muerto.

Para finalizar, Caravaggio quiere que su espectador centre su atención en el milagro en su totalidad; que perciba que Jesús fue capaz de darle vida a un muerto a pesar de se creyera que con cuatros días debía empezar a descomponerse ¿Quién podría realizar el milagro de dar vida a un muerto? Sólo el mismo Dios podía hacerlo.

Figura. 6.

*Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) (1591-1666)<sup>24</sup>*

*La resurrección de Lázaro (1619)*



De esta obra se realizaron las siguientes observaciones de acuerdo al comportamiento de sus personajes:

\*Hay asombro y desconcierto por lo sucedido. Esta actitud se ve en el rostro de la mujer y de algunos judíos presentes.

\*Otros personajes están enfocados en lo que ha sucedido y comentan sobre ello.

\*Algo curioso es que uno de los personajes retratados está cumpliendo el mandato de Jesús de soltarle las vendas a Lázaro.

---

<sup>24</sup> Tanto La Fecha de nacimiento y muerte del pintor como la Fecha de elaboración de la pintura fueron tomadas de <http://www.gratisdate.org/Imagenes-web/nuevotestamento-3.htm> el día 15 de septiembre del 2010.

\*Algo curioso es que Guercino es otro de los pintores que ha dibujado la tumba de forma subterránea y ha agregado un personaje al pie de ella tapándose la boca. Tal vez esto se deba a que el pintor quiere enfatizar en una reacción propia del ser humano frente a un olor fetido propio de un cadáver. Puede que esta reacción nos sirva como punto clave para darnos cuenta que el pintor quiere que su espectador se centre en que ¡sucedió un milagro!

Para finalizar, se puede concluir que Guercino quiere transmitirle a su público dos aspectos importantes. En primer lugar, que se concientice que efectivamente sucedió un milagro y muestra elementos como el olor y el vendaje para darnos cuenta que Jesús le dio vida a un cadáver. En segundo lugar, que el público se percate de las diferentes reacciones que los judíos y la propia hermana de Jesús tuvieron frente a lo ocurrido.



Figura. 7.

*Jean Baptiste Corneille (1644-1717)<sup>25</sup>*

*La resurrección de Lázaro (1706)*



La obra “La resurrección de Lázaro” de Baptiste evidentemente está basada en la interpretación que éste artista ha hecho de Jn 11. Al parecer Jean quiere que su público vea el asombro de los personajes del cuadro frente a lo que ha sucedido, es decir, la resurrección de Lázaro. Las miradas de estos personajes se han dispersado entre Jesús y Lázaro. Algunos de los que han dirigido su mirada a Jesús están dándole la gloria. De hecho, se podría afirmar que es una postura típica hacia un dios. Por otro lado, en la misma escena el pintor no sólo nos ha

---

<sup>25</sup> Tanto La Fecha de nacimiento y muerte del pintor como la Fecha de elaboración de la pintura fueron tomadas de <http://www.gratisdate.org/Imagenes-web/nuevotestamento-3.htm> el día 15 de septiembre del 2010.

mostrado asombro frente a lo ocurrido, sino que también ha dibujado algunos personajes obedciendo el mandato de Jesús de quitarle las vendas a Lázaro.

Por último, un detalle curioso de esta obra es que hasta el momento no se ha visto en las anteriores obras el detalle de los cielos abiertos junto a la escena de la resurrección. Aquí se agregan en el cielo dos personajes que por sus formas y características parecen ángeles. Pensando en esta sección del cuadro, se puede decir que el pintor quiere mostrar los cielos abiertos para enfatizar en dos ideas:

\*Que Aquel que ha hecho el milagro es Dios

\*La unión del Padre y el Hijo, y que efectivamente es por Dios mismo y para la gloria de él que ha sucedido el milagro.

*Figura.8.*

*Peter Paul Rubens (1577-1640)*

*La resurrección de Lázaro (se desconoce la fecha en que fue creada esta obra, al parecer, su original fue destruido)*



Peter Paul Rubens a través de su obra ha permitido que el público observe los siguientes elementos:

- \*El asombro de los personajes frente a lo ocurrido, sobretodo el de una de sus hermana.
- \*Lázaro saliendo de su tumba. Se afirma esto por la posición en la que el pintor ha dibujado sus piernas y, por lo mismo, se puede decir que nuevamente la tumba ha sido dibujada en el piso.
- \*El cumplimiento de las personas que se encuentran alrededor quitandole las vendas a Lázaro.

Para concluir, el pintor quería mostrarle al público lo que ha sucedido con Lázaro y lo que aquello ha ocasionado en los diferentes personajes. En Lázaro: el milagro que ha sucedido, el cual el pintor enfatiza en esto mostrando la salida de Lázaro de la tumba y la ayuda de otros para quitarle el vendaje. En los diferentes personajes: por el asombro que les causó el milagro y por su obediencia inmediata de quitarle las vendas a Lázaro.

El propósito de las obras anteriormente estudiadas fue comparar la interpretación del texto de la resurrección de Lázaro con la interpretación que han manifestado a través del arte los diferentes autores y, finalmente, en el siguiente capítulo presentar la interpretación del artista que ha sido base del trabajo de investigación.

De manera que, rememorando la exégesis de la resurrección de Lázaro, se pueden extraer tres ideas principales de este pasaje:

1. Jesús es la resurrección en persona, lo cual significa dos cosas: Que la resurrección de los muertos proviene de él y que quien cree en él tiene vida eterna.
  2. La resurrección es un acto para glorificar a Dios y mostrar su gloria misma.
  3. La resurrección es una señal más que confirma que Jesús es el hijo de Dios.
- De estas tres ideas los artistas han enfatizado la primera y la segunda.

Obviamente, de la primera se enfatiza que de Jesús proviene la resurrección. Sin embargo, en las diferentes obras de arte se ha hecho hincapie en otros elementos del relato que no necesariamente tienen que ver su interpretación.

Los elementos en los cuales los artistas hacen énfasis son:

- El asombro de los personajes frente a lo ocurrido.
- La relación de la resurrección de Lázaro con la proximidad a la muerte de Jesús (sus causas) y su resurrección.
- Las costumbres de la época.

- El amor de los personajes— incluso del mismo Jesús— a Lázaro.
- La obediencia de algunos personajes al quitarle las vendas a Lázaro.

En conclusión, los diferentes artistas no sólo han mostrado las ideas principales del pasaje, sino que han jugado con algunos elementos del relato para transmitirle al público cómo fue esa escena, las vivencias de algunos personajes y, efectivamente, el impacto que el milagro tuvo en la vida de los presentes.

### **La teología de Rembrandt en “La resurrección de Lázaro”**

El principal reconocimiento que se le ha hecho a Rembrandt Harmenszoon van Rijn—sobre todo académicos que surgieron después de su muerte—es su impecable manejo de luz y sombra. Su luz dorada creaba efectos atmosféricos de calidez insuperable, tomando como referencia a la Escuela veneciana y Tiziano (Sanguino, s.f; Semana, 2008). Este impecable manejo de luz y sombra se denomina claro-oscuro. Dicho recurso técnico fue explotado al máximo por Rembrandt. De hecho es una de sus principales características como pintor. Su profundo claro-oscuro dejaba la mayor parte de la obra en sombras e iluminaba una pequeña sección de tela desde un único punto de luz (Molyneux, 2001). Molyneux (2001) comenta que “En manos de Rembrandt éste recurso es utilizado para ensombrecer todo lo que no es esencial y centrarse en el núcleo psicológico o espiritual de la persona representada” (15).

La primera impresión que producen muchos de sus cuadros es la de una coloración parda oscura; pero estas tonalidades profundas comunican más vigor a los contrastes de unos pocos matices claros y brillantes, permitiéndoles enfatizar los sentimientos de miedo, angustia y tristeza, aumentando así la intensidad de la escena (Gombrich, 1997; Semana, 2008).

Por último, se observa en el manejo del claro-oscuro de Rembrandt que fue un maestro en la evocación de los efectos de las resplandecientes calidades, como Rubens o Velázquez, aunque empleó colores menos brillantes que los usados por ellos (Gombrich, 1997).

Algo curioso de este personaje (Rembrandt) es que nunca trató de disimular su fealdad. En sus obras se contempló con una absoluta sinceridad en un espejo. Como lo dijo Gombrich (1997): “su rostro era el rostro de un verdadero ser humano; su mirada es la de un penetrante pintor que escruta sus facciones.

Siempre dispuesto a aprender de los secretos del rostro humano” (422). Sus autorretratos son implícitamente anticapitalistas en el doble sentido de que son una representación compasiva de alguien que ha sido derrotado por las vicitudes de la vida de la sociedad capitalista y, a la vez, personifica un intenso humanismo que es incompatible con las normas y valores de una sociedad basada en la producción para el beneficio y no para satisfacer las necesidades humanas (Molyneux, 2001). Sus autorretratos eran testimonio del contraste entre el artista de éxito y el hombre que experimenta la muerte de sus seres queridos, la pobreza y la miseria (Museo Nacional, 2010). Por estas razones y lo expuesto a continuación, Rembrandt es considerado un pintor de retratos.

Rembrandt siempre parece mostrarnos a la persona en su totalidad. Sus retratos se caracterizaban por captar el alma del retratado y los precisos detalles de sus vestidos (Sanguino, s.f). Una de las características centrales de los retratos pre-Rembrandt, según Molyneux (2001) es “la preocupación por enfatizar-a través de la expresión, la posición y, sobretodo, la vestimenta- el estatus y la posición social del modelo” (13). En contraste, en las obras de Rembrandt las ropas se representan de forma tan ligera y esquemática que se funden con el fondo claro-oscuro sin transmitir ningún sentimiento de grandeza o lujo, para que la atención del observador se centre en las caras de los sujetos y secundariamente en sus manos (Molyneux, 2001). En los retratos de Rembrandt la atención se centra en la personalidad individual. Sus figuras emanaban una sensación de vida. Al ver los retratos elaborados por él, los observadores se sentían frente a verdaderos seres humanos con todas sus flaquezas y sufrimientos (Gombrich, 1997; Molyneux, 2001).

Respecto a la pintura de retratos, Steve DiPaola (2010), perteneciente a la universidad *University of British Columbia* de Canadá, sugiere lo siguiente para responder la pregunta ¿qué hace tan atractivos los retratos de Rembrandt?:

“Rembrandt pudo haber sido el pionero en una técnica que conduce intencionalmente la mirada del espectador por las distintas partes de un retrato” (Párrafo 2).

Para aislar e identificar los factores que contribuyen al magnetismo en los cuadros de Rembrandt, DiPaola usó programas de generación de gráficos por ordenador para identificar qué áreas específicas de la cara del modelo (como los ojos) fueran más nítidas, reproduciendo así técnicas de Rembrandt (DiPaola, 2010). Además, en colaboración con un equipo de visión del departamento de Psicología de esta universidad, DiPaola analizó los movimientos de las personas que observaban las fotografías originales y los retratos de Rembrandt. Dicho estudio arrojó los siguientes resultados:

DiPaola, 2010: “Cuando se observaban los retratos con ese estilo, las personas se fijaban en los detallados ojos más rápidamente y permanecían mirándolos durante más tiempo. La transición desde los contornos nítidos a los borrosos también guiaba las miradas de las personas a través del retrato” (Párrafo 5).

A raíz de los resultados arrojados este estudio es el primero que verifica científicamente el impacto de estas técnicas para guiar la mirada con un nivel uniforme de detalle de toda la escena (DiPaola, 2010). Obviamente, no se sabe si esta idea surgió de Rembrandt. No sabemos si pudo darse cuenta de cómo sus ojos se comportaban al ver una pintura, o bien lo hizo por intuición. El caso es que éste pintor puso en práctica un conocimiento de psicología de la imagen que, para esta universidad, ha demostrado ser preciso y fiable.

Ahora bien, su cualidad en los retratos hace de las ilustraciones de las escenas bíblicas realizadas por Rembrandt algo muy distinto a lo que anteriormente se había hecho. Rembrandt (quien era protestante) evidentemente leyó el texto bíblico una y otra vez, penetrándose en cada episodio e intentando representar



exactamente cada situación en la forma que debió producirse y en la manera de aparecer y reaccionar de cada personaje en cada momento determinado (Gombrich, 1997).

El museo nacional (2010) comenta lo siguiente con respecto a sus retratos bíblicos:

En sus grabados, Rembrandt se ajustó, sobretodo, a la tradición pictórica que conocía bien, puesto que poseía una importante colección de estampas, en la cual más de 3000 trataban temas bíblicos. En casi todos sus grabados se pueden identificar motivos inspirados en representaciones anteriores, en las que se basó de una manera libre y creativa (Artículo 3, escenas bíblicas).

Un aspecto muy interesante de Rembrandt es que durante largo tiempo vivió en el barrio judío de Amsterdam y estudió el aspecto y los trajes de los hebreos para así introducirlos en sus escenas religiosas (Gombrich, 2010). Es más, Gombrich (2010) comenta lo siguiente: “Quienes se habían acostumbrado a los personajes del arte italiano se horrorizaban cuando veían por primera vez los cuadros de Rembrandt, ya que él no se preocupó por la belleza ni trató de huir de la fealdad” (427).

Rembrandt fue de los pocos que representó a ese Cristo que predicó entre los pobres, hambrientos y tristes. Y para los que conocen el hambre, la pobreza y las lagrimas, son conscientes que no son bellas (Gombrich, 2010).

Vale la pena aclarar que éste pintor no sólo se destacó en el claro-oscuro, el retrato y las escenas bíblicas, también su arte contempló temas como escenas

alegóricas y mitológicas, escenas de géneros, escenas de desnudos y paisajes<sup>26</sup>. Todo esto hace que Rembrandt sea el pintor y la figura más sobresaliente en todas las ramas del arte holandés.

Ahora bien, estas mismas características que identificaron a Rembrandt también se vieron reflejadas en la obra a estudiar de este pintor, es decir, la resurrección de Lázaro.

Rembrandt, al plasmar esta narración bíblica de una manera representativa, en este caso, a través de la pintura, eliminó todo lo que para él no fuera esencial, y su número de figuras fue reducido. En sus obras, la interacción de Jesús y Lázaro se convierte en el foco de atención y la luz y la oscuridad son utilizadas para limitar el campo de visión del público (Halewood, 1982).

Con respecto a la resurrección de Lázaro se encuentran tres obras realizadas por Rembrandt que son las siguientes:

Figura 9 (1630).



---

<sup>26</sup> Para obtener mayor información visite: <http://isla-muir.blogspot.com/2010/03/rembrandt-en-la-amsterdam-del-siglo-de.html>

Figura 10. (1631)

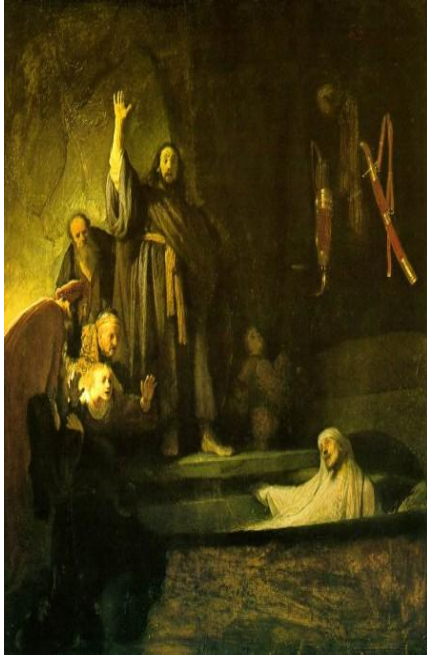
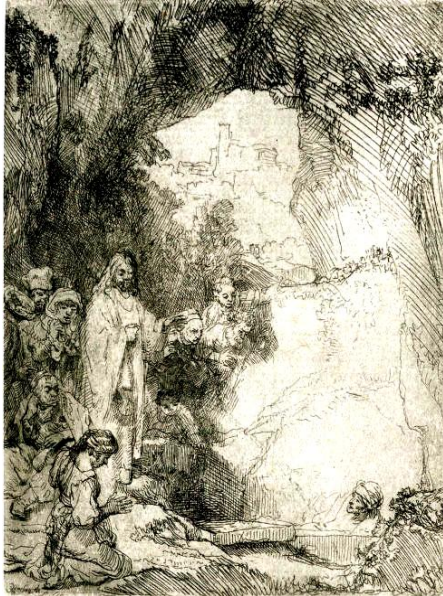


Figura 11. (1632)



Figura 12. (1642)



En la Figura 9, de acuerdo con Halewood (1982),

Rembrandt mismo se encargó de desplazarse dentro y fuera de la conciencia teológica. El más fácil de sus tratamientos fue esta pintura, la cual es confusa por el giro y el cambio que da posteriormente, en la cual, en su reelaboración, un soldado se superpone sobre la figura de Cristo, y Cristo es llevado hacia abajo en el extremo izquierdo de la tumba y el extremo derecho es ocupado por la figura de Lázaro saliendo (44-45).

Rembrandt, manifiesta en casi todas sus pinturas, no sólo en estas, una marcada concentración en el evangelio. Esta característica se ve sobretodo en las imágenes de Cristo, como dijo Halewood (1982) “Su figura en la mayoría de ocasiones absorbe una luz dentro de ella, es como si el artista quisiera comunicar que, efectivamente, hay una luz divina que hace desaparecer todos los demás antecedentes y opera como el poder en la escena” (45)

Halewood (1982):

Rembrandt está estrechamente relacionado con la pintura contemporánea (probablemente 1631) (Figura 10) y con el grabado (1632) (Figura 4) en el cual los personajes están mirando hacia atrás, aunque no tan directamente. Ellos también muestran, con toda su gran imponencia, las declaraciones de la doctrina de la reforma (pg 45).

White & Boon (s.f):

También se dice de la Figura 11 que fue un cuadro que reflejó la época artística que se estaba viviendo. Para muchos, la resurrección de Lázaro grabada en 1632 es una de las estampas de Rembrandt de mayor tamaño, y la más teatral. El gesto de Jesús y la puesta en escena, grandilocuente y artificialmente barroca, son poco habituales en el artista, pero lógicos en esta época temprana de su carrera; también resultan exagerados y artificiales los gestos de asombro de los judíos que contemplan el milagro. Lo más importante de la estampa son los nuevos efectos de claro-oscuro que consigue Rembrandt. Un intenso rayo de luz que procede del centro del lateral derecho atraviesa oblicuamente el plano medio de la escena y va a chocar con la roca que sirve de tumba a Lázaro. A ambos lados de la hendidura que forma ésta, los personajes que contemplan el milagro se agrupan y gesticulan de diferente manera. Dos de las figuras del grupo del fondo abren los brazos en exagerados ademanes de perplejidad, mientras que las situadas a la izquierda y detrás de Jesús hacen gestos más contenidos; la composición está muy estudiada de modo que, para contrapesar el escorzo del hombre que se echa hacia atrás entre asombrado y temeroso, la mujer que tiene delante se inclina hacia Lázaro; el blanco de sus figuras se compensa con la casi totalmente negra de la mujer,

probablemente Marta o María, que hay a la derecha, de espaldas y a contraluz, en un efecto muy usado en el Barroco para establecer una barrera entre el espectador y la escena. Partiendo la composición por el centro y formando un poderosísimo eje vertical, que sirve también de barrera a la luz, aparece la figura de Jesús. Es un Jesús apolíneo, su tamaño es el doble que el de los demás personajes. Con la mano derecha apoyada en la cintura y la izquierda dando una orden, más semeja la figura de un César que la de Jesús. La escenografía parece corresponder más a una representación teatral que a una imagen religiosa que siga el texto sagrado, en la que no se podría justificar que la gigantesca cueva esté adornada con ricos cortinajes y con las armas propias de un importante guerrero árabe. La artificiosidad de la escena, muy efectista y barroca, contrasta con el resto de la obra grabada de Rembrandt.

Se ha discutido mucho la autoría de este grabado, y varios especialistas pensaron en la intervención de Bol, Lievens o Van Vliet, pero en la actualidad, y tras estudiar las pruebas conservadas en diferentes colecciones y analizar las filigranas del papel, se cree que es obra exclusivamente suya y que los diferentes estados—hasta el quinto, que se considera el definitivo— fueron grabados por Rembrandt en un corto espacio de tiempo. Utilizó dos tipos de trazos muy diferentes para lograr los matices del claroscuro: unos anchos y profundos, con los que obtiene los negros que forman el semicírculo del primer plano a la izquierda, y otros finísimos con los que graba la figura de Lázaro, la tumba y a las personas que miran anonadadas el milagro. La levedad de este rayado hizo que la plancha se deteriorara rápidamente tras el quinto estado y obligó a retallar algunas zonas que se habían perdido, aún en vida de Rembrandt, pero que no constituyen estados nuevos. En esta estampa, la más

importante de este primer período de Amsterdam, Rembrandt quiere demostrar lo que es capaz de hacer con el grabado<sup>27</sup>

Halewood (1982) ha agregado que “el Cristo de Rembrandt es heroico y estatuario. Una figura dominante que expresa efectivamente el poder y amor divino y, Lázaro es levantado con un brazo imperioso que se eleva por encima de su cabeza” (45).

Adicionalmente, el mismo autor (Halewood, 1982) comenta que,

Su grabado, incluso más que la pintura, tiene las características de una producción de gala: es un vestuario elaborado e imponente. El claro-oscuro se gestiona en un marcado de contraste brillante. Además, hay un sobregiro de expresividad en la respuesta escalonada de los espectadores, ellos están asombrados testificando con máxima claridad la naturaleza sorprendente del evento (45).

En la Figura 12 Rembrandt cambia la figura de Marta (oscurecida por tinta oscura en la esquina izquierda en muchas impresiones) para expresar una preocupación ansiosa por su hermano, en una actitud alternativa.

Agregando el choque y el asombro en los demás. Esta escena grandilocuente tiene gestos extrovertidos, en la cual se nos presenta a Cristo como un mago que sorprende a su audiencia con el mejor de sus trucos (45-48).

Además, en esta misma Figura (12), Rembrandt da el tratamiento final del sujeto. Esta concentración tan seria hace que los dibujos que lo anteceden sean triviales, y esto es algo que se deriva de una clara comprensión de las

---

<sup>27</sup> Para más información visitar página web.

posiciones principales de la reforma protestante. Considerando que en 1632 Rembrandt evidentemente no tenía nada que decir acerca de la miseria y la misericordia divina (o se había perdido la perspectiva implícita en el dibujo en 1630 (Figura 9) en la pintura y grabados de Lievens) en el *Lázaro* de la década después esto se ha convertido en el tema esencial y, en consecuencia, los procedimientos cambian acorde a estos. Las figuras humanas, por ejemplo, no se presentan como en 1632 (Figura 11): en shock al ver el muerto en ascenso del hueco de la tumba, mientras que en éste participan indicando las direcciones principales para la respuesta del espectador (él cual debe ser sorprendido). Ellos están, más bien, con imágenes de fragilidad y debilidad; sus respuestas son moderadas e incluso obtusas o incomprensibles, y ellos se apiñan alrededor y debajo de los brazos de Cristo, como interesados en su amor y protección, así como fue con Lázaro. La escena no es tanto una maravilla de trabajo como una bendición, un regalo en común: la gracia a todos los personajes humanos (48).

Después de haber analizado los diferentes avances de la resurrección de Lázaro en Rembrandt, se puede decir que, al igual que los artistas del capítulo anterior, Rembrandt en su obra afirma que Cristo es quien da la salvación. Tal vez en sus obras no fue como otros pintores que plasmaban la creencia en él por parte de las personas que presenciaron el milagro, tales como: la familia de Lázaro y sus amigos. Es claro que este artista ha obviado los elementos que para él no han sido tan importantes y ha centrado sus obras en el Lázaro de la tumba, quien a su vez mira a Cristo y establece una comunión entre los principales actores de la escena. Según Halewood (1982) Para Rembrandt, “Lázaro es el receptor sensible de la misericordia deliberada y amorosa que Cristo da” (48). Por esto se podría hablar de una teología artística de Rembrandt.



## Conclusiones

Zapata (2005): “En la Biblia la vocación del artista no era considerada como un capricho juvenil, sino como un llamado sagrado a una profesión honrosa y necesaria para perpetuar la cosmovisión teocéntrica” (88).

¡Qué cierto es esto! Según el autor anterior (Zapata, 2005) “actualmente el mundo evangélico está perdiendo la batalla cultural a causa de la ausencia de auténticos cristianos en el mundo del arte” (89). Antes, pintores como Rembrandt pintaban de acuerdo a lo que creían y profesaban. Sus pinturas reflejaban lo que para él era verdaderamente importante. Abrían el centro del corazón y desnudaban el alma del ser. Rembrandt, como muchos ministros actuales, se adentraba en el texto sagrado intentando descubrir el mensaje que en su momento el escritor bíblico quizá comunicó a su lector. Y así como los ministros utilizan la hermenéutica y la homilética para comunicar en una presentación magistral resumida en una idea final el mensaje del texto, Rembrandt le comunicaba a toda una sociedad la idea final del mensaje del texto bíblico, ya fuera la resurrección de Lázaro o cualquiera de sus imponentes obras. En cada ocasión, sin utilizar sus palabras, sino el pincel, los grabados, los retratos y el claro-oscuro se convertían en la voz de aquel pintor que transmitía a la sociedad su cosmovisión y sus creencias.

Pero ahora ¿Quiénes son los Rembrandt de este entonces? ¿Dónde han quedado las pinturas de gran calidad que atraen la atención de las masas? Según Zapata “El arte está entonces prácticamente ausente en el cristianismo latinoamericano (2005: 90)” y se ha reducido a calcomanías, adhesivos y música gospel.

Al preguntarnos en qué momento el arte se desligó de la iglesia o la iglesia dejó de influenciar activamente en la sociedad, muchos cristianos no tendrían respuesta.

Zapata (2005) comenta al respecto:

Algunos dicen que esto sucedió durante la Reforma. Habiendo sobrevivido la asolación del Imperio Romano, el cristianismo se convirtió en un tema relevante y dominante en el arte medieval. El cristianismo era la inspiración de todo tipo de poesía: romántica, épica, folclórica y otras expresiones. Era la inspiración de obras teatrales de misterio y fantasía. Tragedias y epopeyas. Si la iglesia no la inspiraba, lo influía, incluyendo obras <<seculares>> porque a la punta de la cultura iba la iglesia marcando el paso con una cosmovisión cristiana.

Esta influencia no sólo había ocurrido en Europa, sino también en otras regiones a donde se extendió el cristianismo. La iglesia fue la gran patrocinadora del arte hasta la época del Renacimiento. Pero de forma gradual, los íconos de la iglesia se convirtieron en objetos tan importantes que llegaron a igualar la oración y la fe, hasta el punto de esperar milagros de ellos. Así que lentamente surge en los cristianos el deseo de apartarse de aquello que se acercara a la idolatría y, por ende, se separaron del arte. La iglesia empieza a vestirse de <<santidad>>, de pietismo y <<puritanismo>>, perdiendo un valioso terreno otorgado por Dios en el mundo del arte y, a través de los años, con la falta de artistas con cosmovisión cristiana, el arte llegó a la cúspide humanista, reflejando sólo el corazón del artista (92-93).

Lo dicho por el autor anterior no ha cambiado mucho. Los cristianos han seguido dándole la espalda o simplemente ignorando el quehacer artístico. Sin

embargo, el cristiano tiene un llamado a ser la conexión en cuanto a esta relación. Para esto los siguientes argumentos:

-Zapata (2005): “Si el arte solo imita la vida, el cristiano tiene la obligación de comunicar su cosmovisión bíblica y entrar al debate público, demostrando que no toda la sociedad vive una vida desenfrenada” (95).

-Zapata (2005): “Si la vida imita el arte, el cristiano tiene aun mayor responsabilidad, ya que a través del arte le da forma al mundo en que Dios lo ha puesto a vivir” (95).

-Zapata (2005): “Si la línea entre el arte y la vida se ha borrado, el cristiano tiene un elemento de la cultura que necesita ser redimido por el pueblo al que le fue confiado” (95)

El Ahora y el Después.

Que en el ahora y el después en el mundo y la cultura actual haya cristianos que se caractericen por plasmar con excelencia artística su cosmovisión y que su cosmovisión aporte productivamente para la sociedad en la que se desenvuelva.

Que el cristiano actual, aquel que tiene vocación artística, no sólo se limite a plasmar la historia del texto bíblico, sino que se adentre en su mensaje y pueda descubrir qué quiso decirle el autor. Que pueda sacar la idea y definirla. Que no sólo se valga de la homilética para comunicar el mensaje bíblico que transforma al mundo, sino que pueda hacer bocetos a lápiz de lo que quiera comunicar a través de las imágenes, de los símbolos, de las notas y de las letras. Que pueda definir sus materiales, sus herramientas.

Y, por último, que la comprensión del texto bíblico y la excelencia artística se puedan convertir en voces portadoras de la palabra de Dios a través de los colores, los contrastes, la luz y la sombra, las fotografías y la música, la escultura y la plastilina, la anilina y la madera, y que a un mismo son se pueda rescatar el arte para glorificar a Dios, así como un día lo hizo la resurrección de Lázaro y la muerte del Hijo de Dios.

## Referencias

- Alejos, C (2008). *Claves para comprender el arte: secretos del espectador*. Recuperado el día 3 de agosto de 2010.  
<http://www.pinturayartistas.com/claves-para-comprender-el-arte-secretos-del-espectador>.
- Balz, H & Schneider, G (1998). *Diccionario exegético del Nuevo Testamento. Vol I, II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Brown, R (1999). *El evangelio según Juan (I-XII) Vol. I*. Madrid: Ediciones Cristiandad
- Craig, K (2003). *Comentario del contexto cultural de la biblia: Nuevo Testamento*. Texas: Editorial Mundo Hispano
- DiPaola, S (2010). [Ubc researcher decodes rembrandt's 'magic'](http://www.scitech-news.com/2010/06/ubc-researcher-decodes-rembrandts-magic.html). Recuperado el día 1 julio del 2010, del sitio Web del University of British Columbia:  
<http://www.scitech-news.com/2010/06/ubc-researcher-decodes-rembrandts-magic.html>.
- Franco, A (2008). “*El que pinta ora dos veces*” .....*Reflexiones en torno a la relación arte – teología*. Recuperado el día 25 de febrero del 2010.  
<http://teoartistica01.blogspot.com/2008/10/arte-y-teologia.html>
- Gombrich, E (1997). *La historia del arte. (16va Ed)*. New York: Phaidon
- González, M (2000). *Ver, juzgar y estimar*. Medellín: Colección de autores antioqueños.
- Gresham, M (1996). *Cristianismo y cultura*. Barcelona: Asociación cultural de estudios de la literatura reformada.
- Halewood, W (1982). *Six subjects of reformation art: A preface to Rembrandt*. Toronto: University of Toronto Press

- Martínez, E; Serrano, M (2008). *El arte pictórico agente de la expresión teológica de los siglos X hasta finales XVII en Europa*. Medellín: Fundación Universitaria Seminario Bíblico de Colombia.
- Molyneux, J (2001). *Rembrandt y revolución*. Recuperado el día 25 de febrero del 2010.  
<http://books.google.com/books?id=5d45ppexF14C&pg=PA88&dq=arte+de+rembrandt&lr=&hl=es&cd=11#v=onepage&q=arte%20de%20rembrandt&f=false>
- Montes, R (2007). *Contra clave*. Recuperado el día 11 de agosto de 2010.  
<http://www.contraclave.org/hdelarte/Historia%20del%20Arte%202%BA/Tema%201.pdf>
- Morris, L (2005). *El evangelio según Juan Vol.2*. Barcelona: Clie.
- Museo Nacional (2010). Rembrandt en Colombia: grabados. Recuperado el 1 de julio de 2010, del sitio Web del Museo Nacional de Colombia:  
<http://www.museonacional.gov.co/sites/rembrandt/exporemb.html>.
- Nodarse, J (1995). *Elementos de sociología*. México D.F: Ediciones Selector.
- Oyarbide, M (2001). *Huellas del cristianismo en el arte*. Barcelona: Clie.
- Revista Semana (2002). Rembrandt en blanco y negro. *Revista Semana, edición (1060), 4 paginas*. Recuperado el día 21 de abril del 2010.  
<http://www.semana.com/noticias-cultura/rembrandt-blanco-negro/65008.aspx>
- Ríos, M (2007). *Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX*. Medellín: Facultad de artes universidad de Antioquia.
- Ruy, B (1948). Pedro Nel Gómez, insigne pintor. *Revista Gloria, 12, pág. 3*.
- Sanguino, L (s.f). *Rembrandt van Rijn (1606-1669)*. Recuperado el día 25 de febrero del 2010. <http://www.grabadosantiguos.eu/rembrandt.htm>.

Schaeffer, F (1974). *Arte y biblia: Dos ensayos sobre la perspectiva bíblica del arte*. Barcelona: Ediciones Evangélicas Europeas.

Thielman, F (2006). *Teología del Nuevo Testamento*. Miami: Editorial Vida.

Universidad de Antioquia (2009). *Arte para compartir vivencias*. Recuperado el día 25 de febrero de 2010.

[http://www.elmundo.com/sitio/noticia\\_detalle.php?idedicion=1465&idcuerpo=2&dscuerpo=La%20Metro&idseccion=18&dsseccion=La%20Movida&idnoticia=124687&imagen=&vl=1&r=la\\_movida.php](http://www.elmundo.com/sitio/noticia_detalle.php?idedicion=1465&idcuerpo=2&dscuerpo=La%20Metro&idseccion=18&dsseccion=La%20Movida&idnoticia=124687&imagen=&vl=1&r=la_movida.php)

Varela, L (2010). *El arte como medio de expresión*. Recuperado el día 4 agosto del 2010. el arte como medio de expresión

<http://www.slideshare.net/leylilla/el-arte-como-medio-de-expresion>

White & Boon (s.f). *La resurrección de Lázaro*. Recuperado el día 20 de

Septiembre de 2010. <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/042.htm>

Wright, N (2008). *La resurrección del hijo de Dios*. Estella (Navarra): Verbo Divino.

Zapata, J (2005). *La generación emergente*. Miami: Editorial Vida.

## Apéndice

Los links que aparecerán a continuación corresponden a la página de las enciclopedias de las cuales se sacó la información de la fecha de nacimiento y muerte de los pintores como de las obras de arte de la resurrección de Lázaro realizadas por los mismos:

Figura. 2:

[http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.terminartors.com/artworksByMuseum/Museo\\_del\\_Prado-Madrid-Spain/12/&ei=DXSRTL-OH4PWtQP3t733Bg&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=5&ved=0CC4Q7gEwBA&prev=/search%3Fq%3Ddate%2Bof%2Bthe%2Bresurrection%2Bof%2BLazarus%2Bby%2BJuan%2Bde%2BFlandes%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3Dk43%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds](http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.terminartors.com/artworksByMuseum/Museo_del_Prado-Madrid-Spain/12/&ei=DXSRTL-OH4PWtQP3t733Bg&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=5&ved=0CC4Q7gEwBA&prev=/search%3Fq%3Ddate%2Bof%2Bthe%2Bresurrection%2Bof%2BLazarus%2Bby%2BJuan%2Bde%2BFlandes%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3Dk43%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds).

Recuperado el día 15 de Septiembre de 2010.

Figura. 3: <http://www.superstock.com/stock-photography/Albrecht+Durer>.

Recuperado el día 14 de Septiembre de 2010.

Figura. 5: <http://www.artcyclopedia.com/artists/tintoretto.html>. Recuperado el día 21 de Septiembre de 2010.

Figura. 6:

[http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Raising\\_of\\_Lazarus\\_\(Caravaggio\)&ei=lxWQTMadFsOblge8zdX2Dw&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ7gEwAA&prev=/search%3Fq%3Dresurrection%2Bof%2BLazarus%2BCaravaggio%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3DM4L%26sa%3DG%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds](http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The_Raising_of_Lazarus_(Caravaggio)&ei=lxWQTMadFsOblge8zdX2Dw&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ7gEwAA&prev=/search%3Fq%3Dresurrection%2Bof%2BLazarus%2BCaravaggio%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3DM4L%26sa%3DG%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26channel%3Ds). Recuperado el día 14 de Septiembre de 2010.

Figura. 7:

<http://www.gratisdate.org/Imagenes-web/nuevotestamento-3.htm>. Recuperado el día 15 de Septiembre de 2010.