

El Crucificado de San Juan de la Cruz

Ismael MARTÍNEZ CARRETERO, O. Carm.
Sevilla

I. Juan de la Cruz en la Encarnación.

II. Versiones distintas sobre el Crucificado.

2.1 Descripción del mismo.

2.2. Alonso de la Madre de Dios, 1630.

2.3. Jerónimo de San José, 1641.

III. Estudios sobre el crucificado de Juan de la Cruz.

3.1. Francisco Javier Sánchez Cantón.

3.2. Emilio Orozco Díaz.

3.3. Salvador García Ros, OCD.

IV. Historia posterior del Cristo de Juan de la Cruz.

I. JUAN DE LA CRUZ EN LA ENCARNACIÓN

No dejará de ser siempre una indescifrable incógnita el hecho de que, cuando apenas el flamante fr. Juan de la Cruz había tomado la decisión de asociarse al proyectado grupo de carmelitas contemplativos, Santa Teresa le reclame para que fuese vicario y confesor de las carmelitas de la Encarnación de Ávila. Desde que se fundara el primer convento de frailes *reformados*¹ por el novedoso atuendo de la descalcez franciscana y el recortado hábito al modo de los alcantarinos, el pobre de fray Juan había sido un tanto el “calderillo de mano” de aquellos primeros tiempos a la orden de sus dirigentes de turno. Primero su experiencia en Duruelo, luego maestro de novicios en Mancera (1568-1570), más tarde iría a poner un poco de orden en Pastrana, según algunos historiadores para, finalmente, ser nombrado rector del recién fundado colegio en Alcalá de Henares. Posiblemente como rector asistiría al Capítulo Provincial de Castilla celebrado en septiembre de 1571.

Es entonces cuando a la madre Teresa se le ocurre llevárselo de confesor a la Encarnación de Ávila. Nunca llegaremos a comprender esta desconcertante decisión porque, si tan interesada estaba en la formación de los descalzos como buenos letrados en el futuro, ¿cómo se entiende que retire al bueno, inteligente, joven y bien formado Juan de la Cruz para hacerle capellán y confesor de monjas, por muy importante que este ministerio fuera? Y por más que reflexionamos sobre esta inexplicable decisión no hallamos adecuada respuesta, a no ser que creamos, como hay quien lo afirma, que Teresa pensaba más en sus monjas que en los frailes.

¹ Con buen y acertado criterio algunos historiadores descalzos ya han desterrado esta palabreja de *Reforma* puesto que no hubo tal ni fue nunca ésa la intención de la Santa de Ávila cuando emprendió su obra de aplicar las nuevas normas tridentinas a las monjas de su Orden, la del Carmen. «He evitado hablar de *Reforma* Teresiana, empleando *Carmelo Descalzo* o *Teresiano*, por ser la más ajustada a la realidad histórica tal como hoy la comprendemos. A estas alturas se tiene claro que Teresa de Jesús y Juan de la Cruz nunca pretendieron reformar el Carmelo» Ya lo habían hecho los reformadores enviados por el General Nicolás Audet por los años de 1530 y siguientes, escribe Pedro Ortega, OCD, el autor de la *Historia del Carmelo Teresiano*, Burgos 2009, p. 13.



1. Cristo de S. Juan de la Cruz.

¿Y qué se iba a encontrar Juan de la Cruz en la Encarnación de Ávila? Hemos de recordar que en aquel monasterio se formó y vivió durante muchos años la propia Santa Teresa de Jesús y de allí salió para la fundación de otro monasterio más recogido y más conforme con las nuevas normas dictadas en

Trento. Sobre la situación de aquel famoso monasterio escribe un excelente historiador de la vida religiosa, y no precisamente carmelita, quien, al referirse a la reforma teresiana y al monasterio de la Encarnación de Ávila escribe: «No hay que olvidar que estas monjas no estaban sujetas, por su propia legislación, ni a la clausura activa ni a la pasiva. Es decir, esa situación era legal, tal como se desprende de la exhaustiva visita que el padre Rubeo giró al monasterio en 1567. En realidad, la Encarnación de Ávila no había concluido aún plenamente su transformación de Beaterio en monasterio de Carmelitas... Es preciso insistir en estos hechos a la hora de valorar la tan denostada relajación del monasterio de la Encarnación, porque la inobservancia en materia de clausura, en la que tanto se suele insistir, no era tal»².

Obedece, pues, fray Juan a cuanto se le ordena, deja su rectorado de Alcalá y marcha hacia la ciudad castellana. El de Fontiveros carece de ambiciones “jerárquicas” y desde que salió de Mancera está sirviendo un tanto de comodín en el juego de Teresa. Debió sentir dejar a sus muchachos de Alcalá, pensamos; apenas si llevaba un año en el cargo de rector. Las patentes del comisario dominico están fechadas en mayo de 1572 por las que se le ordena marche a Ávila; se ignora la fecha exacta de su llegada que debió de ser la indicada en las patentes; consta que en septiembre ejerce ya de confesor y capellán de monjas y ha comenzado su labor.

Vemos, por tanto, al joven fray Juan de la Cruz en el ministerio de confesor y director de almas en un nuevo escenario que a partir de entonces va a ser su ministerio favorito; por su relación con las carmelitas irán surgiendo las ideas y se irán gestando sus tratados de espiritualidad hasta florecer en sus grandes obras magistrales como escritor y mistagogo, es decir, como maestro que vive cuanto enseña.

Allí encontrará Juan almas afines a la suya, como la de Ana María de Jesús con la que tendría sus grandes confianzas, y en el conjunto de la comunidad hallará una verdadera sinfonía interior, un riquísimo material orquestal que indudablemente hubo de ajustar a veces, afinar y conjuntar otras, constatando a la vez las maravillas que hace el Señor en las almas cuando éstas se dejan hacer y existe una mano experta que las dirija.

Más de año y medio vivió de comunidad con los frailes del Carmen, tiempo en el que los descalzos, por orden del comisario dominico, habían copado los principales cargos del convento. En 1574, por decisión de la priora madre Teresa, se instalan fray Juan y su compañero fr. Germán de San Matías en el

² ÁLVAREZ GÓMEZ, J., CMF, *Historia de la Vida Religiosa*, Madrid 1990, t. III, p. 300.

propio monasterio de la Encarnación, en una casita que se les construye en terrenos de la huerta; ya no es sólo confesor sino también vicario del convento. «Puse allí en una casita un fraile descalzo», informaría la propia Santa Teresa en 1577 al rey, medida que sin embargo «irritará (y no sin fundamento) a los Padres del Carmen», apostilla Donázar³. Aquella casita denominada de la Torrecilla le serviría al santo confesor para llevar un estricto régimen de anacoreta, penitente e impenitente lector. Tal vez fuera en este tiempo cuando se entrega a las largas lecturas de las *Moralia* de San Gregorio Magno, las *Colaciones* de Casiano, el *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna, la *Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo, a Ludolfo de Sajonia el *Cartujano*, a Fr. Luis de Granada... ¿Llegaría a leer alguna de las copias que secretamente circulaban entre los frailes sobre la traducción del *Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León? Lo ignoramos, aunque será su libro predilecto.

Y es justo por este tiempo, entre 1574 y 1577, cuando entre “billetes” y mensajes para sus monjas, fr. Juan diseña su popular Cristo que regalará a una de ellas. Se cuenta que un día se encontraba Juan en una tribuna interior del monasterio que daba al crucero del templo y desde aquella altura contempla un crucificado en escorzo, en una curiosa perspectiva que diseña: el cuerpo muerto, con la cabeza caída sobre el pecho a semejanza de cómo años más tarde lo pintaría Velázquez. Debía de estar recién fallecido puesto que aún manaba sangre de sus manos clavadas. Sus pies también están cosidos al madero por dos clavos, como el pintor sevillano lo repitiera. Todo en un simple papel de apenas 57 x 47 mm. El dibujo se lo regala a Sor Ana María de Jesús⁴ quien al morir en 1641, tras muchas vicisitudes, se la entregaría en buen recaudo a otra famosa monja de la Encarnación, Sor María Pinel y Monroy, la autora del famoso *Retablo de Carmelitas*.

II. VERSIONES DISTINTAS SOBRE EL CRUCIFICADO

2.1. Descripción del mismo

Nos valemos del interesante estudio que uno de los autores del *Dios habla en la Noche* nos hace, tan completo como fundamentado y preciso. Al decir de este autor, son dos los testigos de sus *Procesos* que refieren el origen de este

³ DONÁZAR ZAMORA, A., OCD, *Principio y fin de una Reforma*, Bogotá 1968, p. 273.

⁴ Cita el P. Crisógono la declaración del P. Juan de San José: «Se lo dio [Juan de la Cruz] a la dicha Ana María de Jesús, a quien, por el bien que a su alma se le podía seguir, dijo lo que le había pasado, y la dicha madre Ana María de Jesús dio a este testigo la misma estampa que pintó el dicho venerable padre fray Juan de la Cruz, y le dijo lo que era, y este testigo la tuvo mucho tiempo y la estimaba y tenía por reliquia, pero volviósela a pedir la madre Ana María de Jesús y se la hubo de dar». Cf. JESÚS SACRAMENTADO, C. de, OCD, *Vida de San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid 1982, pp. 119-120, 11ª ed.

dibujo único: Juan de San José, carmelita observante, confesor luego de Ana María de Jesús Gutiérrez, y Alonso de la Madre de Dios, “confidente del Santo”⁵ y procurador de gran parte de sus procesos. A ellos se une el testimonio valioso de tres obras de gran cercanía y autoridad en el tema: la del mismo P. Alonso de la Madre de Dios, la de Jerónimo de San José en sus respectivas biografías sanjuanistas, y el testimonio de la carmelita de la Encarnación María de Pinel y Monroy en su autorizada obra antes citada sobre la historia del monasterio, y priora que fue del mismo.

«Un día –probablemente entre 1574 y 1577– fray Juan de la Cruz ora en una tribuna interior del monasterio que da al crucero del templo cuando recibe la merced de una visión de Cristo Crucificado. Toma una pluma y dibuja con tinta en un pequeño papel lo contemplado. Cristo aparece escorzado, en perspectiva cónica oblicua, visto desde su izquierda vuelto hacia el pueblo. La cruz está derecha. El cuerpo muerto con la cabeza abatida sobre el pecho, cae hacia delante, fijo y apoyado sólo en los clavos. La impresión mística resulta ser una expresión gráfica atroz y violenta, una obra difícilmente imaginable en su tiempo y en su espacio. La música rompe los cánones de la estética. Seguridad y sobriedad de trazo, anatomía crispada y tendinosa, vibración y densidad, escorzo genial. El Padre contempla al Hijo, más gusano que hombre, sin parte sana en el cuerpo, macerado y abatido por el pecado del hombre, desplomado hacia el mundo por el que ha muerto.

El apunte resulta un gesto insólito de alguien refractario a confidencias autobiográficas, a elementos o fenómenos sensibles, imaginativos o inteligibles en los caminos del espíritu. Pero está de acuerdo con su criterio de escoger las imágenes “que más al propio y vivo están sacadas y más mueven la voluntad a devoción” (3S, 35,3). Es quizá un intento de expresar algo inexpresable con la palabra, o un gesto de encarnación y humanidad del verdadero padre Juan de la Cruz. Ni es un milagro, como quiere la mentalidad del siglo XVII ni tampoco obra puramente humana. Probablemente el impulso místico ha potenciado las dotes artísticas del vidente y uno y otras han sido los artífices del dibujo.

La concepción excesivamente material de esta visión que tienen muchos autores la haría imposible en la arquitectura completa de la iglesia conventual. Fr. Juan habría estado situado en un punto de mira inexistente e inverosímil. En terminología sanjuanista diríamos que se trató o de un visión por vía de sentidos internos (imaginaria), o espiritual (intelectual), distinta y de sustancias corpóreas. La abstracción fenomenológica del espacio, en ambos casos, pudo

⁵ Exagera el autor, Juan Bosco de San Román, cuando le califica de “confidente” al P. Alonso cuando en realidad sólo le vio sólo una vez en Segovia, siendo aún Alonso un simple estudiante; dice simplemente que le abrazó con cierto afecto, pero nada más.

hacer así posible esa visión del Cristo vuelto hacia el pueblo que, en lógica perspectiva de visión corporal sobrenatural, habría exigido una posición del vidente en el lado opuesto del crucero. Pero allí cualquier ubicación de tribunas fue siempre y es todavía imposible»⁶.

Esto es cuanto nos narra y comenta un insigne autor de la descalcez teresiana en una obra excepcional sobre la vida de Juan de la Cruz, aunque, a su parecer, acepta la difundida teoría de una aparición y lo de su situación sobre una determinada tribuna del interior de la clausura, algo que nos resulta un tanto extraño; pero no adelantemos juicios y opiniones. Veamos ante todo las primeras relaciones que de tal hecho existen, ya muy tardías, por cierto, y luego analicemos. He aquí la más antigua versión, la de 1630 del P. Alonso de la Madre de Dios y que dice así:

2.2. *Alonso de la Madre de Dios, 1630*

«También en este tiempo aquí en Ávila se le apareció al siervo del Señor Cristo nuestro Redentor enclavado en la cruz, en la manera que su santo cuerpo, después de apartado de él su santísima ánima, desarrimado de la cruz, quedó sobre los clavos de los pies, estando muy tirantes los brazos de los clavos de las manos, inclinando el rostro y él todo hacia la tierra, como descoyuntado. Después de haber el Siervo del Señor contemplado aquel espectáculo de tan acerbísimos dolores como allí se veía haber padecido Su Majestad por nuestra redención, tomando el Santo un papel y pluma, con no saber pintar, con el vivo sentimiento de su alma, sacó y dibujó en él aquella celestial visión, expresando con tal primor lo dicho, que mueve a compasión de este Señor sólo el mirarlo. La cual figura que así el Santo pintó se muestra hoy en Ávila en el convento de la Encarnación, donde esto sucedió siendo el venerable Padre allí vicario, y ha sido en los cincuenta y cuatro años que ha que la pintó, estimada, no sólo por ser imagen de nuestro Redentor, sino también por ser hechura de sus manos del Santo. Merced fue ésta que le hizo Dios porque, habiendo visto tan acerbos dolores abrazase el Santo el padecer trabajos por su amor de buena gana»⁷.

El P. Jerónimo es mucho más radical y coherente que el P. Alonso en el uso de las fuentes históricas y no tolera que se adultere ninguna de las

⁶ SAN ROMÁN, J.B., OCD, "El Cristo dibujado en Ávila por San Juan de la Cruz", en *Dios habla en la noche. Vida, palabra, ambiente de San Juan de la Cruz*, Ede, Madrid 1990, pp. 146-149.

⁷ MADRE DE DIOS, A. de la, OCD, *Vida, virtudes y milagros del santo padre Fray Juan de la Cruz, maestro y padre de la Reforma de la Orden de los Descalzos de Nuestra Señora del Monte Carmelo*, obra manuscrita de 1630. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 13.460, y publicada por vez primera en Madrid por Editorial de Espiritualidad, 1989, p. 213.

mismas a fin de corroborar lo que el autor piensa que debiera haber sido. Así, por ejemplo, cuando el P. Alonso, en su afán de demostrar que fr. Juan de la Cruz había sido el primer descalzo y afirma que en el libro de profesiones de Duruelo el primero que aparecía era precisamente el P. Juan, Jerónimo escribe rotundo: «No hay tal profesión en aquel libro ni la hizo el santo»⁸.

2.3. *Jerónimo de San José, 1641*

He aquí la de Jerónimo de San José en su *Historia del Venerable Padre* publicada en 1641. Y dice así: «La tercera demostración con que nuestro Señor manifestó cuán agradable le era este su siervo fue una aparición maravillosa en que se le mostró Cristo crucificado lastimosamente. Estaba orando el venerable varón y contemplando en los dolores que su divina Majestad había padecido en la cruz, aquel divino rostro afeado, su lastimera figura y el descoyuntamiento de todo su sagrado cuerpo y absorto en la consideración de este paso que solía enternecerle las entrañas, vio súbitamente delante de los ojos lo que se le representaba dentro de su alma, que como contemplando ilustraba el entendimiento e imaginado ennoblecía la imaginación; así visto regaló el sentido de la vista para que todas las potencias cognoscitivas quedasen con esta excelente visión perfeccionadas y todo el hombre interior y exteriormente enriquecido. Quedóle aquella figura tan impresa que después a solas tomando una pluma la dibujó en un papel con solas unas líneas en la forma que aquí se verá⁹, advirtiendo que el Cristo pequeño y derecho es el aparecido de bulto, el grande y escorzado es el dibujo que de él hizo el venerable padre.

«Tres cosas entre otras son dignas de ponderación en este dibujo. La primera, la posición en que se le representó Cristo Señor nuestro y la que tenía el venerable varón cuando le vio; la segunda, el artificio del dibujo; la tercera, la devoción que representa y causa. Cuanto a la posición, supuesto que le dibujó en la forma que se le representó, consultadas las reglas de buena perspectiva, parece haberle visto el venerable padre estando superior al crucifijo, el cual se apareció perpendicularmente por el lado izquierdo, no en el paralelo de los brazos de la cruz más afuera y así pudo hacer a su vista aquel escorzo. Y para que así le viese, es fácil considerar y creer estaría el siervo de Dios en alguna ventana o tribuna, que en las iglesias de conventos suele haber al lado del altar mayor,

⁸ RODRÍGUEZ, J.V., OCD, “Introducción a la obra del P. Jerónimo de San José Ezquerria”, en *Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Salamanca 1993, p. 51.

⁹ El grabado al que se refiere el P. Jerónimo y que se inserta antes del libro primero de su obra original, se debe al flamenco Hermann Panneels y aparece como *vera efigies* del venerable padre. En esta edición de la historia que a continuación citamos se encuentra en la p. 253 del vol. I.

en medio del cual se considera haberle aparecido, vuelto derechamente al pueblo. Mas, ¿por qué así y no vuelto al mismo venerable padre? Podríase creer haber sido para representar con aquel escorzo a sus ojos una figura más lastimosa y desconyuntada de lo que pareciera derechamente.

Acerca del artificio, cuantos saben de él en la pintura han admirado que lo más dificultoso de ella que es la perspectiva en escorzos, la hubiese ejecutado tan diestra y fácilmente quien no hubiese y por muchos años ejecutado el arte de pintar. Porque dibujar objeto ausente en aquella forma pide tan singular destreza que los mayores maestros de esta arte que le han visto tienen a particular milagro haber hecho este dibujo, quien no fuese muy ejercitado y diestro pintor; pues aun los que son tenidos por tales, habemos visto errar en las copias que han sacado del original teniéndole presente. Cuánta sea finalmente la devoción que este dibujo representa y causa, él mismo lo está diciendo a quien atentamente lo considera; porque verdaderamente se muestra en él muy al vivo aquel aspecto de Cristo crucificado y muerto, y hace su vista en los corazones piadosos muchos maravillosos afectos que se experimentan cada día¹⁰.

III. ESTUDIOS SOBRE EL CRUCIFICADO DE JUAN DE LA CRUZ

3.1. *Francisco Javier Sánchez Cantón*¹¹

Tal vez podríamos hablar de este insigne catedrático como de un auténtico *convertido* respecto al valor del Cristo de San Juan de la Cruz porque de hecho, al principio de su interesante estudio, no cataloga al santo como uno de los grandes inspiradores en el mundo de las artes, a semejanza de Francisco de Asís o de Ignacio de Loyola, ni por sus escritos ni por la pequeña muestra que nos dejó con su famoso Crucificado; el mismo título del estudio que publicó en la desaparecida revista "Escorial" allá por los años cuarenta así nos lo indica y nos lo dice todo: *¿Cabe hablar de San Juan de la Cruz y las artes?*¹². O puede que también se trate de una táctica metodológica en su enseñanza de lo que ya previamente estaba convencido.

¹⁰ SAN JOSÉ EZQUERRA, J. de, OCD, *Historia del Venerable Padre Fr. Juan de la Cruz, Primer Carmelita Descalzo*, Madrid 1641, pp. 185-187. Está recogido de la edición que hizo la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, Salamanca 1993, vol. I, pp. 254-255.

¹¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. (1891-1971). Fue al principio Catedrático en la Universidad de Granada, más tarde explicó *Historia General del Arte* en la Universidad Central de Madrid y terminó siendo nombrado Director del Museo del Prado (1960-1968); toda una autoridad en arte español, constituyendo su gran obra *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* (1923-1943), fuentes inagotables de su saber y entender en el arte hispano, 5 vols.

¹² SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., "¿Cabe hablar de San Juan de la Cruz y las artes?", en *Escorial*, 25 (1942) 301-313. Debo de agradecer al P. Francisco Javier Campos, OSA, su amabilidad en fotocopiarne y enviarme este muy poco conocido estudio.

«La figura del Santo de Castilla –escribe Sánchez Cantón– no parece pueda emparejarse con la de San Francisco de Asís, promotor de un nuevo sentido artístico; ni siquiera con la de Ignacio de Loyola, tan lejana de la del *Poverello* si se miran sus personalidades ingentes desde el punto de vista de las artes. Tampoco puede considerarse a San Juan de la Cruz como inspirador de grandes pintores y Escultores, pues apenas pinceles y gubias ilustres se ejercitaron en reproducir su imagen, si bien los ejemplos, todavía mal conocidos de Montañés y de Gregorio Fernández¹³ podrían citarse como excepciones. Hay más, al penetrar en sus escritos, encontramos observaciones y juicios que, en verdad, no sirven de estímulo para los artistas; escuchemos algunos».

Y el autor nos trae al respecto una serie de textos sanjuanistas por los que el místico de las negaciones no parece ser muy entusiasta ni excesivamente amante de las imágenes. «Podrían espigarse otras frases coincidentes con el desdén, y aun en la condenación, para el halago que a los ojos causan cuadros y esculturas. Si a lo expuesto sumamos el olvido, o, mejor dicho, el desasimiento de San Juan de la Cruz por todo lo concreto y tangible..., tendremos los datos negativos para nuestra pesquisa». El autor, sin embargo, contrapone a la de Juan la figura de Santa Teresa, «aficionada a esmaltar sus escritos con pormenores sabrosos»¹⁴.

Al hablar Sánchez Cantón de las aptitudes de Juan sobre el arte del diseño, después de citar el testimonio del Hno. Brocardo de que estando en *El Calvario*, “el tiempo que le sobraba de sus obligaciones y ocupaciones... lo gastaba, como por recreación, en labrar unos Cristos de madera que hacía”, hace mención de los dos dibujos que nos han llegado hasta nuestros días: «el uno del Monte Carmelo, trazado para la explicación de la arriscada subida, en el proceso de liberarse el alma de apetitos, vanidades y respetos humanos; es diseño que, lleno de letreros y transmitido por grabador inhábil, proporciona idea menguada tal cual hoy se conoce. No así el segundo dibujo, pues se conserva el original y fue grabado en 1641 por un artista discreto, Herman Panneels, de Amberes, hermano de un discípulo de Rubens, de nombradía, y que trabajaba en Madrid entre 1638 y 1650; la estampa adorna el libro de Fray Jerónimo de San José y fue reproducida en el estudio de Emilio Orozco *Mística y Plástica*»¹⁵. Y después de citar al P. Jerónimo sobre la descripción que hace del Cristo sanjuanista, la ocasión y valía del mismo, Sánchez Cantón pasa a valorar por sí mismo el mérito del Crucificado de esta forma:

¹³ Nota del autor: «Es posterior y nada tiene que ver con el estilo de Gregorio Fernández la imagen que publica como de su mano Fray Crisógono de Jesús en su preciosa biografía del Santo, de la Colección “Pro Ecclesia et Patria” (1935)». *Ibíd.*, p. 312.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 301-302.

¹⁵ Ceán Bermúdez en su *Diccionario* no menciona esta estampa de Panneels, anota el autor.

«Copiado lo que escribió hermosamente el clásico biógrafo de San Juan de la Cruz, ¿qué añadir en la prosa que está a mi alcance? ¿Poner de resalte la novedad de dibujar el Crucificado desde un punto de mira superior de lo que quizá sólo este ejemplo se conoce en España? ¿Encomiar la seguridad de trazo y su sobriedad pasmosa? ¿Subrayar el efecto emocionante conseguido por la torsión violenta del brazo izquierdo, recurso de artista transido de dolor y de amor? ¿Advertir cómo la técnica de este dibujo establece un lazo más de San Juan de la Cruz con la escuela veneciana, explicable mediante relación no imposible con Navarrete *el Mudo* que allá se formó, o mediante visitas verosímiles a El Pardo y al Escorial que, a la sazón se enriquecían con pinturas traídas de Italia? ¿Señalar, y ya se ha hecho, que en su siglo el primer caso español de Crucifijo con cuatro clavos, innovación o retorno que se fechaba entre nosotros seis años después de la muerte de San Juan de la Cruz, quien se inspiraría en las revelaciones de Santa Brígida?...

He ahí cómo, iniciado el tema en forma tradicional, anduvimos cerca de abandonarlo ante textos que el ascetismo hubo de dictar para que en la subida al Monte Carmelo no se resbalase en mundanidades; emprendimos luego senda más segura, cuando observamos que entre los conceptos severos y a través del campo desolado fluía una linfa de belleza sensible; al seguirla, recuerdos de la vida santa y pasajes de sus libros fueron perfilando un contorno de artista y, ahora, delante de esta nuestra de la originalidad de concepción y de la maestría alcanzada en el dibujo por el poeta del *Cántico Espiritual* podemos, sin vacilar, resolver por afirmativa la duda del enunciado»¹⁶.

Y así es cómo nuestro insigne y antiguo catedrático de arte y Director del Museo del Prado se rinde ante la evidencia, y hace una hermosa y sincera confesión después de su sincera búsqueda como estudioso y crítico, partiendo de una auténtica “duda metódica” en su investigación como historiador crítico y sincero.

3.2. Emilio Orozco Díaz¹⁷

«Las presentes notas no aspiran más que exponer en torno al dibujo del Crucificado de San Juan de la Cruz, no desconocido, pero sí olvidado, unos ligeros comentarios en los que se apuntan algunos aspectos aun no debidamente

¹⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *¿Cabe hablar de San Juan de la Cruz y las artes?*, pp. 311-312.

¹⁷ OROZCO DÍAZ, E., “Mística y Plástica. Comentarios a un dibujo de San Juan de la Cruz”, en el *Boletín de la Universidad de Granada*, 55-56 (1939) 273-293. Este estudio ha sido incluido en el volumen II que de la obra de D. Emilio Orozco que se publicó nuevamente bajo el título de *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, con introducción y anotaciones del profesor José Lara Garrido (Universidad de Granada, 1994) obra por la que nos regimos.

apreciados de las relaciones entre los escritos de nuestros místicos y el arte religioso de la época», nos dice José Lara Garrido, el editor de este libro sobre los trabajos de D. Emilo Orozco. «Como decimos en el prólogo de este libro, mantenemos sin retoques ni ampliaciones el texto de este Ensayo tal y como se publicó en el *Boletín de la Universidad de Granada* en 1939; pero lo ofrecemos hoy intercalándole epígrafes a cada una de las partes, introduciéndole adicciones a cada una de las notas, y añadiéndole un apartado o breve capítulo final sobre la estética del santo poeta y artista»¹⁸.

«Varias veces se ha hablado de la humanidad y realismo de nuestra literatura mística, de su relación con la plástica de la Edad de Oro y del influjo que sobre ella ejerció, pero no se ha fijado la atención en un hecho, tan patente como los anteriores, ya que se trata de un fenómeno casi constante, cual es la tendencia a la visión plástica, a la representación viva y concreta que se da en todos los grandes místicos españoles. Ello se acusa gradualmente conforme nos elevamos en la escala de lo espiritual: San Ignacio y, sobre todo, San Juan de la Cruz y Santa Teresa, se nos ofrecen así como la más clara confirmación de esta tendencia. La experiencia, la visión sobrenatural viene a reforzar además en estos casos ese deseo de concretar y vigorizar la imagen añadiendo al mismo tiempo la originalidad del objeto o tema que describen. Si bien se piensa, no es más que el trasplante de una región superior del acto que se verifica en la mente del artista. Si éste concibe su obra partiendo de los elementos que le proporciona su imaginación, el Santo cuenta con una concepción muy superior, ya que pertenece a la esfera de lo sobrenatural e inaccesible, pero además percibido con una integridad y fuerza que no es posible equiparar con la representación puramente mental del artista.

Es un fenómeno que el místico, como el pintor o el escultor, sienta el deseo de comunicar a los demás por medio de una representación verbal aquella imagen que él ha tenido ante los ojos, ya sea por afán de expresar su propia experiencia mística, ya por el poder edificante que puede tener para la vida espiritual de los demás. De aquí que en muchos casos ese afán por describir, por apresar con la palabra una visión que corresponde íntegramente al mundo de lo visual, haga al escritor presentar verdaderos cuadros e imágenes que, además necesariamente, al recibir forma se someten en parte al influjo del arte religioso que el autor tiene a su alrededor. Como además es común a casi todos los escritores místicos el gusto por la contemplación y observación de la naturaleza, como un camino más por alcanzar la perfección y belleza de la divinidad, esas descripciones reciben con ello un sentido vigoroso de realidad y precisión, coincidiendo en cierto modo con la preparación del artista, cuyo aprendizaje ha partido también de una observación del mundo real».

¹⁸ *Ibíd.*, Preliminar, nota introductoria del editor José Lara Garrido en *Ibíd.*, p. 11.

Don Emilio Orozco hace referencia al posible influjo que hubo de tener la representación objetiva de un determinado ambiente que se recomienda se haga en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, la conocida y tradicional “composición de lugar”. Así, en el coloquio del primer ejercicio insiste “*cómo hay que imaginarse a Cristo, delante y puesto en Cruz, y viéndole tal y así colgado de una Cruz, discurrir por lo que se requiere*”. «Es sencillamente la representación plástica, la imagen que directamente ha de obrar sobre los sentidos hasta llegar a una auténtica presencia, perdiéndose la idea de lectura o visión abstracta», comenta el autor. Si Juan de la Cruz era tan devoto de los ejercicios espirituales, como con cierta ironía le echa en cara la propia Santa Teresa, ya sabemos una de las múltiples fuentes de inspiración que pudo tener e influir en el ánimo del carmelita y que recomendaría a sus dirigidas en la Encarnación de Ávila.

«Aparte del ya citado dibujo del *Monte de la Perfección*, que a juzgar por las palabras de fray José de Jesús María fue obra estimada por los religiosos y seglares, conocemos del santo carmelita un auténtico dibujo de Cristo en la Cruz. Se trata de una obra ya reproducida en un libro, pero por ser éste un impreso relativamente raro, ha quedado olvidado de la crítica moderna en la forma que hemos creído conveniente su publicación», prosigue escribiendo Orozco¹⁹.

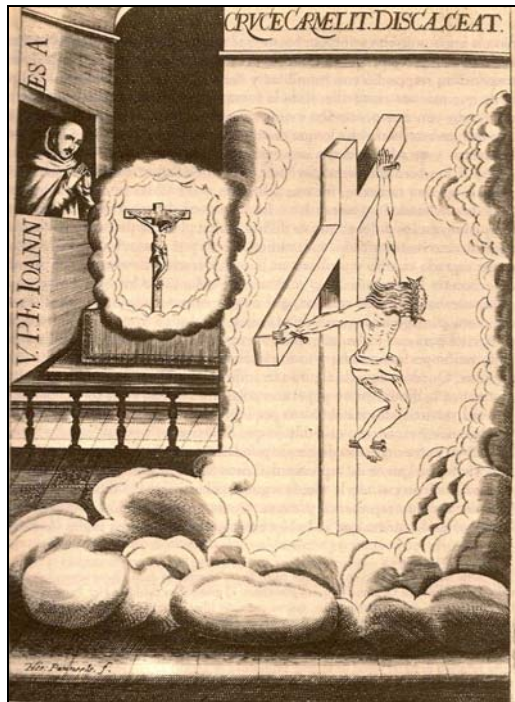
El libro en el que se reprodujo el referido dibujo es la biografía ya citada de Fray Jerónimo de San José publicada en 1641. Se reitera en la obra del Padre Fray José de Santa Teresa (*Resunta de la vida de N. Bienaventurado P. San Juan de la Cruz*, Madrid, 1675, 33). El Padre Crisógono de Jesús Sacramentado llegó a ver el relicario de la Encarnación de Ávila “Mide el palo de la cruz 5 centímetros y 7 milímetros, y los brazos de la misma 4,7. El grueso es de 3 milímetros. Los brazos del Señor tienen un centímetro con 8 milímetros. Al parecer ha sido restaurado. El Santo realizó esta imagen con motivo de una visión que tuvo en Ávila, así lo cuenta Fray Jerónimo de San José: “estaba orando el venerable varón...”, como ya antes se dijo.

«Verdaderamente, la primera vez que se contempla este dibujo produce extrañeza; es algo distinto por su concepción de lo que podía esperarse, acentuando, por la misma visión escorzada, la impresión trágica de la figura pendiente de la cruz», comenta Orozco. Y prosigue el autor siguiendo al pie de la letra al P. Crisógono: «Es una imagen, aunque sólo sea en esbozo, de las que mueven a devoción. Se ve el Cristo muerto que pende de los brazos de la cruz, doblándose las rodillas al peso del cuerpo cual si fuera a desgarrarse y caer hacia delante. La cabeza cae también pesadamente sobre el pecho envuelto en

¹⁹ OROZCO DÍAZ, E., *Mística y Plástica*, p. 53.

una espesa cabellera. Es cierto que quizá se haya exagerado el retorcimiento de los brazos, en particular el izquierdo que parece descoyuntado del hombro, pero ello confirma la tendencia a lo impresionante y realista. Con razón dice el P. Crisógono que “*ofrece el santo Cristo una figura que llega al alma*”²⁰.

Otra novedad iconográfica es el hecho de que este dibujo muestre a Cristo Crucificado con cuatro clavos, raro en la época. Según Pacheco, esta particularidad se empezó a extender por el foco de escultores y pintores sevillanos de finales del siglo XVI, entre los que se encuentra él mismo. Según el propio Mtro. Pacheco, el punto de partida de esta innovación fue el vaciado de un crucifijo de Miguel Ángel que llevó a Sevilla en 1597 el platero Juan Bautista Franconio²¹.



Hermann Panneels fecit. Madrid, 1638-1650.

²⁰ *Ibid.*, p. 56. Cf. JESÚS SACRAMENTADO, C. de, OCD, *Vida de San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid 1982, p. 119. No hemos hallado la supuesta frase entrecomillada del P. Crisógono que cita Emilio Orozco, al menos en este lugar.

²¹ *Ibid.*, p. 57. Cf. PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*” Sevilla 1641, Cap. XV. Pacheco advierte en líneas más abajo de su obra que, según testimonio de Martínez Montañés, “*su maestro Pablo de Rojas hizo en Granada, de esto hará más de 40 años, una de marfil con cuatro clavos para el Conde de Monteagudo*”, por tanto la obra del granadino habría que situarla en fechas anteriores a 1598.

3.3. Salvador García Ros, OCD

Sostiene García Ros que este pequeño dibujo está vinculado, al menos cronológicamente, al tiempo de sus primicias literarias (1572-1577), «porque no hay que olvidar que cuando él trazó este dibujo, su sistema místico estaba ya definido, como así lo hace ver el testimonio indirecto del *Vejamen* teresiano, texto en el que la sagaz escritora, entre agradecida e irónica (“porque a todos los quiero mucho”), responde en tonos de humor a los cinco comentaristas que accedieron a declararle por escrito aquellas palabras del “búscate en mí”; entre ellos estaba también Juan de la Cruz. Ya sabemos el dictamen de Teresa: “de harto buena doctrina para quien quisiere hacer los Ejercicios que hacen en la Compañía de Jesús, mas no para nuestro propósito”. Pero, por cuanto se desprende de la respuesta, Juan ya tenía trazado el esquema de su doctrina con los tres elementos claves de *negación, unión, contemplación* que sistematizará más tarde en sus obras»²².

«Toda la obra de Juan de la Cruz, no hay que olvidarlo, está vista y expresada en sentido metafórico, como corresponde a un verdadero poeta místico que escribe (o dibuja) no ya desde sí mismo, sino desde la perspectiva de Dios, que habla siempre de él y que pretende llevar a Él. Pues bien, ése es precisamente el motivo que explica la perspectiva del dibujo, el lugar desde el que esta vista la imagen de Cristo crucificado, no ya desde la posición ordinaria del pintor, sino desde el espacio extraordinario de un Invisible, esto es, desde la derecha misma de Dios, un lugar más allá de todo lugar que permite sugerir el sentido mismo de la muerte de Cristo como la revelación de la sabiduría divina que manifiesta su poder en la debilidad de la cruz, en esa entrega amorosa de Cristo que es “la mayor obra que en toda su vida con milagros y obras había hecho, ni en la tierra ni en el cielo, que fue reconciliar y unir al género humano por gracia con Dios; y esto fue, como digo, al tiempo y punto que este Señor estuvo más aniquilado en todo, quedando así aniquilado y resuelto así como en nada”. (2S 7, 119).

Juan de la Cruz reafirmará en su *Romance sobre el Salmo “Super flumina Babilonis”* ese mismo sentido metafórico de Cristo como la derecha de Dios, acomodando la impresión sálmica espiritual de la exégesis bíblica, diciendo: “de mí se olvide mi diestra / que es lo que en ti más amaba”; una afirmación que probablemente confundirá al lector moderno si no tiene en cuenta que en la exégesis espiritual de numerosos comentarios “la mano derecha” venía a significar la vida eterna asociada con Cristo²³.

²² GARCIA ROS, S., OCD, “El símbolo originario de Juan de la Cruz: su dibujo de Cristo Crucificado”, en *Revista de Espiritualidad*, 54 (1995) 573-583. Ya antes Orozco había hecho mención de este mismo episodio como más arriba vimos.

²³ Nota del autor: «Ya San Agustín había dicho: “Nuestra derecha es la vida eterna; nuestra izquierda, la vida temporal”. Y Casiodoro, desarrollando ese significado, decía: “La mano

El dibujo, por tanto, es toda una metáfora estética que intenta expresar gráficamente lo inexpresable con palabras, que remite al símbolo por excelencia del pintor, al símbolo originario que es Cristo, “mediador entre Dios y los hombres” (1Tim 2, 5), suspendido entre el cielo y la tierra, en un espacio como desprendido de toda gravedad, y que desde ese punto de vista invita a contemplar su misterio de otra manera, como pretendiendo “dejar volar al alma de lo pintado a Dios vivo” (3S 15, 2), para desde ahí emprender “la anchura, la longitud, la altura y la profundidad del amor de Cristo a todo conocimiento” (Ef 3, 17-19), el amor que Dios nos ha manifestado en su Hijo Jesucristo: “Tanto amó Dios al mundo que le entregó a su Hijo único” (Jn 3, 16), que “no se reservó ni a su propio Hijo, antes bien, lo entregó por nosotros” (Rom 8,32). Porque es ahí, en la *debilidad* de la cruz de Cristo, de su amor incondicionado e incondicional hasta el extremo, donde paradójicamente se ha manifestado “el poder” de Dios (1Cor 1, 18-24; 2Cor 13,4), donde “se hallan escondidos todos los tesoros de la sabiduría y de la ciencia” que Dios ha querido comunicar al hombre (Col 2,3; *Cántico B* 37,4), esos “dulces misterios de su Encarnación y los modos y maneras de la redención humana” (*Cántico B* 23,1) que es imposible percibir desde un estado de conciencia ordinaria, sino únicamente por la presencia y vivificante del espíritu que revela esa misteriosa “sabiduría” y por la cual toda otra ciencia del mundo queda entontecida y anulada (1Cor 3, 17-2, 16).

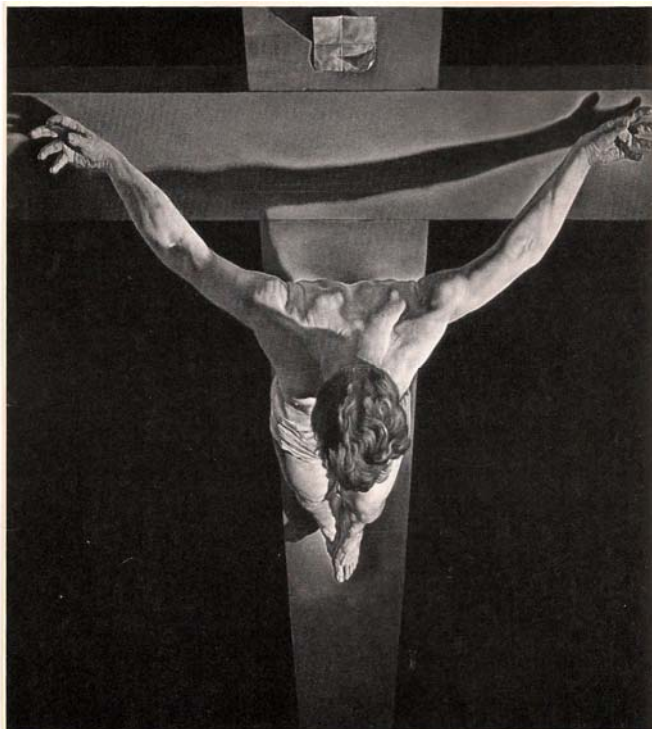
Pues bien, todo ese misterio de la sabiduría divina insinuado en el dibujo es lo que Juan de la Cruz va a cantar luego en sus canciones, sabiendo que de otra manera nunca podría decirse “al justo”. Así lo afirma él mismo en clave de exclamación cuando dirige esta súplica al Amado: “*Ninguna cosa de la tierra ni del cielo pueden dar al alma la noticia que ella desea tener de ti, y así no saben decirme lo que quiero; en lugar, pues de estos mensajeros tú seas el mensajero y los mensajes*” (*Cántico B* 6, 7). Si entre Dios y el místico ha de ser el Verbo (Cristo) “el mensajero y los mensajes”, entre el místico y sus lectores esa misión habrá de ser cumplida por el *verbo*, y no un verbo cualquiera, sino el más cargado de capacidad sugeridora, el verbo poético; un verbo metarracional, potenciado semánticamente “con figuras, comparaciones y semejanzas”, que permita sugerir lo que en sí es indescriptible: la abundante minas de tesoros que están encerrados en Cristo y que Dios ha dispuesto para los que lo aman (Col 2,3; 1Cor 2, 6-9; 2S 22, 6; *Cántico B* 37, 4).

De ahí que este dibujo sea para nosotros una experiencia fundamental a no perder nunca de vista, como el pórtico de entrada a toda su obra y la referencia

derecha de los buenos es Cristo nuestro Señor, según las palabras del salmo 15: Nunca pierdo de vista al Señor, siempre está a mi derecha para mantenerme firme. (El autor remite a TERENCE O'REILLY, “San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. I Filología*. Junta de Castilla y León, Salamanca 1993, vol. I, p. 230».

clave para comprender el sentido propio de su sistema místico, pues con esa intención lo entregó a su círculo de iniciados, “para que entienda el buen espiritual el misterio de la puerta y del camino de Cristo para unirse con Dios, y sepa que cuanto más se aniquilare por Dios tanto más se une a Dios y tanta mayor obra hace, y cuando viniere a quedar resuelto en nada, que será la suma humildad, quedará hecha la unión espiritual entre el alma y Dios, que es el mayor y más alto estado a que en esta vida se puede llegar” (2S 7, 11)²⁴.

Hasta aquí nuestro autor carmelita en ceñida síntesis. A nuestro humilde juicio se trata de una excelente estudio, aunque enfocado desde un punto de vista muy original que en modo alguno compartimos por la sencilla razón de que, si ésa hubiera sido la intención del Santo, tal dibujo lo hubiera multiplicado por doquier como así hizo con el *Monte*, del que se pueden contabilizar más de sesenta, sin embargo del Crucificado sólo existe el que aquí estudiamos y que regaló como recuerdo a su hija espiritual para quien, con toda probabilidad, sí tendría un significado especial como paradigma y símbolo de cuanto el maestro le había enseñado.



²⁴ *Ibíd.*, pp. 577-581.

IV. HISTORIA POSTERIOR DEL CRISTO DE JUAN DE LA CRUZ

Milagrosamente se ha conservado el hoy tan famoso Cristo de San Juan de la Cruz, puro milagro, digo, porque si de la misma forma que los demás escritos, cartas, billetes y dibujos desaparecieron durante aquel tiempo de la cruel persecución de que fuera objeto el pobre Juan, igualmente se hubiera hecho desaparecer este Cristo que el mismo Santo hizo depositar en manos de su hija espiritual predilecta del tiempo de la Encarnación, Ana María de Jesús, carmelita observante. Y otra carmelita de la misma comunidad fue quien en 1641 lo heredó, haciéndolo enmarcar como relicario tal y como hasta el día de hoy se conserva. Gran suerte fue aquella circunstancia y singular fortuna porque, de haber pertenecido aquel monasterio a la descalcez teresiana, también habría sido asaltado por los implacables perseguidores del Santo y se habría destruido cualquier “rastros” del paso de Juan²⁵. Piénsese, por ejemplo, que de los 60 o 65 *montes* de los que se tiene noticia que diseñó Juan para explicar su tratado sobre la *Subida del Monte Carmelo*, no ha quedado ni uno; sólo por una copia notarial sabemos cómo el Santo lo solía diseñar. Sí, puro milagro.

Pasada la borrasca y perdida casi la huella del paso de Juan por este mundo, se inicia el proceso sobre su posible santidad medio siglo más tarde de su muerte, que es cuando los historiadores Jerónimo de San José y Alonso de la Madre de Dios escriben su biografía, siendo el primero quien hizo reproducir el dibujo de una forma muy original por medio del flamenco Panneels, ilustrando su obra cuando narra el hecho; en este dibujo no del todo fiel se inspiran Bouttats, Van Merlen, Arteaga, Zucchi, Housselin... Diego Valentín Díaz, por mandato del obispo de Valladolid en 1615, también dibujó otro Crucificado a tenor de ciertos milagros obrados mediante una reliquia del Santo, influyendo en otros pintores y grabadores tales como Cornelis Bael, Wierix, Van Mallery o J. Galle²⁶.

«El siglo XX, descubridor de san Juan de la cruz, ha “descubierto” también su Cristo. Críticos y artistas contemporáneos se han volcado sobre el genial diseño. Orozco, Sánchez Cantón, G. Menéndez Pidal, Camón Aznar, Huigue, Florisoone, Urs von Balthasar, Nieto..., además de los más autorizados estudiosos carmelitas

²⁵ Agustina de San José, monja descalza de Granada, declararía muchos años más tarde: «Hicieronme a mí guardiana de muchas cartas que tenían las monjas como epístolas de San Pablo, y cuadernos espirituales altísimos, una talega llena, y como eran los procesos tantos, me mandaron lo quemara todo, porque no fueran a manos de ese visitador, y retratos del santo los abollaron y deshicieron». Cf. JESÚS SACRAMENTADO, C. de, OCD, *Vida de San Juan de la Cruz*, p. 379.

²⁶ VALERO COLLANTES, A.C., “Una reliquia de San Juan de la Cruz custodiada en el Convento carmelitano de San José (Medina del Campo). Milagro transformado en Arte”, en la revista *De Arte*, 8 (2009) 49-54.

de San Juan de la Cruz, han dedicado páginas y estudios a los problemas del Cristo sanjuanista. Por su concepción estética sólo se le reconocen obras similares a Miguel Ángel, la Escuela Veneciana, El Greco, aunque la crítica histórico-artística, olvidando datos históricos elementales, ha ido a veces demasiado lejos y ha caído en espejismos y ficciones», escribe otro autor ya antes citado.

Un personaje clave de esta actualidad del Cristo sanjuanista es el carmelita descalzo francés Bruno de Jesús María que presenta el dibujo en París en 1945 y 1950 respectivamente, a dos grandes pintores españoles del siglo XX: el muralista José María Sert y el surrealista Salvador Dalí²⁷. Sert, un colosalista y perspectivista de la pintura mural, tiene una “intuición”: el Cristo ha sido visto y pintado en posición horizontal de decúbito prono. Para la crítica francesa Huygue y Florisoone sobre todo, la interpretación resulta fascinante y desde ella construye sus tesis interpretativas. José María Sert ha pintado ya para entonces tres bocetos (Colección A. Puigvert. Barcelona), en los que Cristo aparece en posición horizontal similar.

Dalí pinta en 1951 su “Cristo de san Juan de la Cruz” que desde 1952 figura en la *Art Gallery* de Glasgow. Aunque expresamente inspirado en el del Doctor Místico, su concepción, forma y contenido son distintos. Su frío Cristo impassible, apolíneo y casi marmóreo, bello cuerpo de dios griego, está muy lejos del naturalismo impresionista, de la distorsión dramática y viva del Cristo del Calvario dibujado por san Juan de la Cruz en Ávila. Hay otros cristos escorzados pintados por Dalí que probablemente tienen también su lejana fuente de inspiración en el de san Juan de la Cruz²⁸.

En un número especial editado por la *Scottish Art Review* en 1952, Dalí explica la pintura como si hubiera sido objeto de un profundo éxtasis y una visión sobrenatural:

«La primera vez que vi ese dibujo me impresionó de tal manera que más tarde, en California, vi en sueños al Cristo en la misma posición pero en paisaje de Port Lligat y oí voces que me decían: “¡Dalí, tienes que pintar ese Cristo!”. Y

²⁷ Juan Bosco San Román publica en *Dios habla en la noche* la dedicatoria autógrafa de Salvador Dalí al P. Bruno, publicada a su vez en *Études Carmélitaines*, París 1952, pp. 171-172. En la misma Dalí le manifiesta su “estar en comunión” tanto con el carmelita como con el mismo José M^a Sert.

²⁸ SAN ROMÁN, J.B., OCD, *Dios habla en la noche*, pp. 148-149. Tal vez el autor se refiera al llamado *Corpus hypercubus*, pintado en 1954. Para pintar este cuadro se basó en las teorías contenidas en el *Discurso sobre la forma cúbica* del arquitecto del siglo XVI, Juan de Herrera. Dalí tomó como modelo para pintar a Cristo al trapecista Diego Schmiendl.

comencé a pintarlo al día siguiente. Hasta el momento en que comencé con la composición, tenía la intención de incluir todos los atributos de la crucifixión –clavos, corona de espinas, etc.–, y de transformar la sangre en claveles rojos sujetos en las manos y los pies, con tres flores de jazmín sobresaliendo de la herida del costado. Las flores hubieran sido realizadas a la manera ascética de Zurbarán. Pero justo antes de finalizar mi cuadro, un segundo sueño modificó todo esto, tal vez a causa de un proverbio español que dice: *A mal Cristo, demasiada sangre*. En ese segundo sueño, vi el cuadro sin los atributos anecdóticos: sólo la belleza metafísica del Cristo-Dios... Mi ambición estética en ese cuadro era la contraria a la de todos los Cristos pintados por la mayoría de los pintores modernos, que lo interpretaron en el sentido expresionista y contorsionista, provocando la emoción por medio de la fealdad. Mi principal preocupación era pintar a un Cristo bello como el mismo Dios que él encarna».

Baste con esta simples pinceladas para tener una somera idea del famoso Cristo de San Juan de la Cruz del genial Dalí del que hay tanto escrito; sin duda ha sido el pintor catalán quien le ha hecho una enorme publicidad y ha difundido el original del Santo de Fontiveros.