

La imagen del crucificado en Salvador Dalí, José María Sert y Juan de la Cruz: Hipótesis de realización del dibujo del monasterio de la Encarnación de Ávila

Joan Carles Oliver
Universitat de les Illes Balears
joancarlesoliver@gmail.com

Lino Cabezas Gelabert
Universitat de Barcelona
linocabezas@ub.edu

RESUMEN

En las primeras interpretaciones del origen del dibujo de Juan de la Cruz, conservado en el monasterio de la Encarnación de Ávila, se intentó relacionarlo con una «visión corporal» del mismo Crucificado. Desechada esta hipótesis al considerarla imposible en el espacio real del convento, se buscaría el origen del dibujo en una «visión intelectual» o en una «visión mística». Tras su divulgación fotográfica contemporánea a partir del año 1929, artistas como José María Sert o Dalí se inspirarían en el dibujo de Juan de la Cruz para realizar o justificar sus propias obras. El conocimiento preciso de los métodos utilizados por estos artistas contemporáneos ayuda a formular una nueva hipótesis de las circunstancias técnicas y conceptuales que dieron lugar a la realización del dibujo de Juan de la Cruz.

Palabras clave:

Crucificado; Salvador Dalí; José María Sert; Juan de la Cruz; perspectiva

ABSTRACT

Image of the crucifixion in Salvador Dalí, Josep Maria Sert and John of the Cross: Hypothesis on the making of the drawing in the Monastery of the Incarnation in Ávila

In the first interpretations of the origins of the drawing by John of the Cross preserved in the Monastery of the Incarnation in Ávila, there was an attempt to relate this work with a “bodily vision” of the Crucifixion. Having rejected this hypothesis as being impossible in the real space of the convent, the origin of the drawing was sought in an “intellectual vision” or a “mystical vision.” Following the dissemination of contemporary photographic reproductions since 1929, artists such as Josep Maria Sert or Dalí were inspired by the drawing by John of the Cross to create or to justify their own works. Precise knowledge of these contemporary artists’ methods helps to formulate a new hypothesis on the technical and conceptual circumstances that led to the completion of the John of the Cross drawing.

Keywords:

Crucifixion; Salvador Dalí; Josep Maria Sert; John of the Cross; perspective

Una de las obras más conocidas y aplaudidas de Dalí es el *Cristo de San Juan de la Cruz*, una pintura del año 1951 glosada desde el mismo momento de su terminación. Al hablar de ella, en una buena parte de la crítica, se viene refiriendo como detonante de su realización el testimonio posterior del pintor:

[...] mi cuadro fue inspirado por los dibujos en los que el mismo San Juan de la Cruz representó la Crucifixión. En mi opinión ese cuadro debió ser ejecutado como consecuencia de un estado de éxtasis. 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 comencé a pintarlo al día siguiente¹.

Dalí habría conocido el dibujo a través del padre carmelita fray Bruno de Jesús-Marie, responsable de la primera publicación de una reproducción fotográfica de la obra atribuida a Juan de la Cruz (figura 1)². Al pie de un *gouache* de la misma época, el pintor escribe: «Cuando, gracias a las indicaciones del padre Bruno (carmelita), vi el CRISTO dibujado por San Juan de la Cruz, resolví geoméricamente un triángulo y un círculo, que “estéticamente” resumen todas mis experiencias anteriores S. D.». A un lado, se lee: «E INSCRIBÍ MI CRISTO EN ESTE TRIÁNGULO»³ (figura 2).

Si creyésemos esa información del pintor, más que dudosa, este *gouache* sería el primer paso del proceso gráfico, tras conocer en 1950 el dibujo del Cristo crucificado⁴. En otro dibujo realizado un año después de haber finalizado la pintura, y dedicado a Tom Honeyman, respon-

sable de la adquisición para el museo de Glasgow del que era director, parece querer justificar la posición de su Cristo como una continuación del movimiento de la imagen atribuida a Juan de la Cruz.

El dibujo a pluma de Juan de la Cruz se conserva en un relicario del convento de la Encarnación de Ávila y es de pequeño tamaño —6,4 x 5,1 cm— (figura 3). De él se afirma que, tras una aparición del mismo Cristo crucificado a Juan de la Cruz, «Quedole aquella figura tan impresa, que después a solas tomando una pluma, la dibujó en un papel con solas unas líneas»⁵. En el año 1968, a la vista de su mala conservación, se restauró, pudiéndose comprobar que, a lo largo del tiempo, había sufrido unas pérdidas y unas alteraciones que, según el restaurador Vicente Viñas: «A nuestros ojos el hecho [de su “reconstrucción” en el siglo XVII] aparenta un fraude, sin embargo gracias a aquella medida este dibujo ha llegado hasta la actualidad»⁶. Asimismo, Viñas también reconoce que «estamos lejos de precisar cómo fue originariamente»⁷. Por los datos que conocemos, parece indiscutible la autoría de Juan de la Cruz, aunque las circunstancias de su realización siguen siendo motivo de debate, y los resultados obtenidos en el trabajo de restauración impulsaron la formulación de diversas hipótesis. Nosotros proponemos verificar o refutar los testimonios y las hipótesis en torno a las circunstancias materiales de realización de las obras de Dalí y Juan de la Cruz, y, en todo caso, reconstruir los procesos utilizados por ambos.

En cuanto a Dalí, el hispanista Ian Gibson comienza la introducción de su extensa y bien documentada biografía con esta frase: «Como fuente de información sobre sí mismo, Salvador Dalí no es nada fiable»⁸.

En nuestro análisis, comenzamos llamando la atención sobre el tiempo transcurrido, según Dalí, entre su pretendida visión en sueños del Cristo en Port Lligat y el comienzo de la pintura «al día siguiente», algo imposible y que todos los testimonios contradicen. También cuestionamos la pretensión de establecer el origen de estas obras simplemente en una visión en sueños, en el caso de la pintura de Dalí, o única y exclusivamente en «un estado de éxtasis», en el caso del dibujo atribuido a Juan de la Cruz.

El proceso técnico de la ejecución de la pintura de Dalí es algo bien documentado y que en ningún caso se produjo de la noche a la mañana, como pretende hacernos creer el artista. Fue un proceso lento y laborioso, además de ser conceptualmente complejo. Para pintar finalmente a su Cristo, Dalí se valió de una fotografía, un recurso frecuente en su obra de los años cuarenta y que venía utilizando desde la década anterior. De algunos cuadros se han conservado las fotografías utilizadas, como una de autor anónimo, de 1945, que sirvió para pintar la famosísima *Leda atómica* en 1949, en donde copió con gran fidelidad la fotografía de Gala desnuda (figura 4), utilizada también en otra pintura cuatro años antes, aunque en este caso solo copió la cara (*Tres rostros de Gala*, 1945). La posibilidad de positivar el negativo en imágenes simétricas explica la diferencia entre las dos pinturas. También se conservan las fotografías utilizadas para pintar otros cuadros importantes, como la instantánea de Gala que copió en 1950 para *La Madona de Port Lligat*.

Respecto al *Cristo de San Juan de la Cruz* de Dalí, aunque no ha llegado hasta nosotros la fotografía utilizada, sabemos que, en el mismo año, también fue copiada en un dibujo y en un grabado⁹. Asimismo, esta fotografía se copió en otro dibujo y en otra pintura del año posterior, en donde se valió de una copia positivada «al revés» (*Assumpta corpuscularia lapislazulina*, 1952)¹⁰.

Del proceso para la realización de la pintura, sabemos que, al final de su larga estancia en América, entre 1940 y 1948, a través de su amigo Jack Warner, presidente de los estudios Warner Bros, consiguió que, en 1950, posase para él Russ Saunders, un atlético y famoso doble de Hollywood (figura 5) que, años más tarde, recordando aquella sesión fotográfica, afirmaría: «yo ni siquiera sabía en ese momento que él era Dalí», añadiendo al recordar en 1984: «yo estaba trabajando para Warner Bros Studios e hice pruebas frente a este tipo con un bastón y un bigote encerado. Me pagaron 35 \$ por día para posar»¹¹.

Al año siguiente, en su regreso a Port Lligat en la primavera de 1951, comenzó la realización de la pintura, detallada en el relato de Emilio Puignau, aparejador, contratista de sus obras y amigo del pintor:



Figura 1.
Primera reproducción fotográfica del dibujo de Juan de la Cruz, 1929.

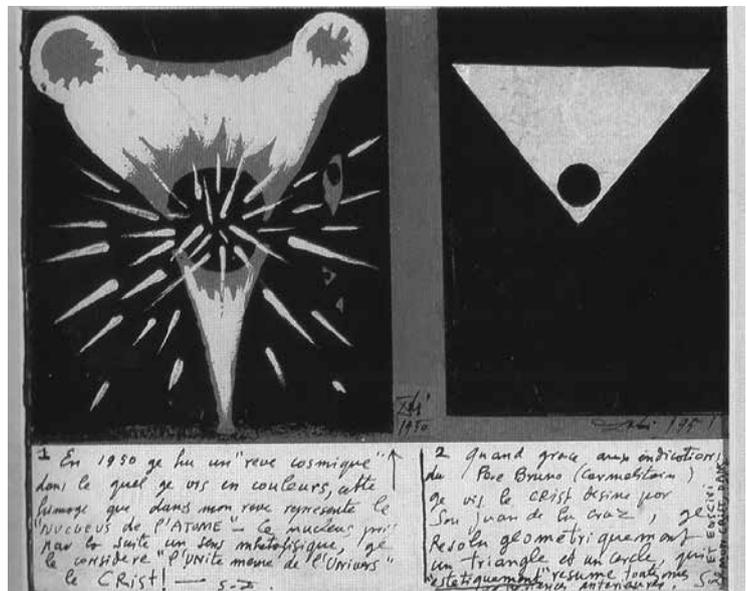


Figura 2.
Gouache de Salvador Dalí como «resumen de experiencias anteriores», 1950, 1951. Colección particular.

Dalí me dijo: «Mira, este año voy a pintar un Cristo, pero con visión onírica y a la vez surrealista». Me sorprendí y añadí: «Es decir, tal como lo vio en sueños san Juan de la Cruz. Hace tiempo que me obsesiona, pero lo tengo ya bien pensado y además ya estoy



Figura 3.
Relicario del dibujo conservado en el monasterio de la Encarnación de Ávila y facsímil del mismo tamaño.



Figura 4.
Gala, fotografía anónima de 1945.

preparado para ello. Dentro de poco recibiré unas fotos de un joven que considero que es el modelo perfecto, el personaje idóneo para imitar a Cristo en la cruz. Todo ello, personaje y fotos, me lo ha proporcionado Jack Warner aprovechando mi estancia en su casa de Beverly Hills».

Continuando el relato, Puignau recuerda que, tres días más tarde:

Cuando llegué a Port Lligat, entré en su casa y fui directamente al taller. En el suelo estaban extendidas tres fotografías de un hom-

bre joven, en posición de crucificado pero en escorzo, con la cabeza abatida. Eran de tamaño grande, el mismo que tenía la tela.

—¿Qué te parecen? —me preguntó.

—Caray, son magníficas —contesté—, pero la posición del modelo es muy rara.

—Tiene que ser así —añadió—, pues san Juan de la Cruz vio a Cristo que se abalanzaba hacia delante. Así fue su sueño [...].

Así pues, escogimos la fotografía que tenía que ser plasmada en la tela. Sin embargo, lo que no me esperaba fue la segunda parte de la conversación [...]:

—Emilio, me harías un favor si pudieras dibujarme una cruz que se adaptara en tamaño y perspectiva a la figura.[...].

El modelo era un joven atleta que hacía de doble en trabajos arriesgados de los artistas. Para tomar la instantánea, se había sujetado al joven a un panel de madera (se veía muy bien en la fotografía) construido con tablas del tipo machihembrado y, por lo tanto, las juntas eran paralelas. Así pues, las líneas de las juntas darían el punto de fuga, que era la principal dificultad.

Puignau explica que, tras la aprobación de Dalí, «Hablamos luego del traslado del dibujo a la tela y convinimos en que el mejor sistema era el estarcido»¹².

Años más tarde, en 1978, para pintar su *Cristo de Gala*, Dalí también utilizaría otra instantánea del año anterior que conocemos a través del testimonio fotográfico de Enrique Sabater, en donde aparece la fotografía utilizada apoyada en la pared de su habitación del hotel Saint-Regis de Nueva York (figura 6)¹³.

Los recursos técnicos de Dalí no eran totalmente inéditos. La utilización de fotografías de modelos vivos del natural por parte de los artistas es algo ampliamente documentado desde el mismo momento de la invención del nuevo medio. Y en el caso particular de las representaciones de Cristo, los testimonios del uso de fotografías son numerosos desde la segunda mitad del siglo XIX. En el arte español, conocemos ejemplos de tres generaciones de artistas a través de las obras de Gaudí, José María Sert y el propio Dalí.

En el primer caso, es bien conocido que, con motivo de la muerte de Gaudí en 1926, se publicaron algunas fotografías del taller de la Sagrada Familia¹⁴, entre las que destaca una que habría que datar antes de 1898¹⁵ (figura 7). Se trata de un modelo posando entre espejos como Cristo crucificado, para mostrar diferentes puntos de vista de la escultura que se podría realizar a partir del vaciado en escayola del cuerpo del modelo, un método que Gaudí venía utilizando habitualmente en su taller¹⁶.

Algo más tarde, cuando hacía algunos años que Gaudí se valía de la fotografía, el pintor José María Sert, de una generación más joven que el arquitecto, comenzó a servirse de fotografías para pintar los murales de la catedral de Vic, en donde trabajaría desde poco antes de 1905 hasta el final de su vida en 1945¹⁷. El auxilio de fotografías en el proceso de trabajo de Sert es algo bien conocido en la actualidad, un tema que ha merecido la realización de exposiciones y publicaciones importantes gracias a la conservación de una gran cantidad de fotografías tomadas por él mismo¹⁸.

La representación más importante de un Cristo crucificado a partir de una fotografía del propio muralista estaba en la capilla de la Casa de Alba en el Palacio de Liria y se pintó entre 1931 y 1932 (figura 8). El brazo derecho separado de la cruz en la pose se justifica por el tema representado: *Cristo dicta reglas a Santo Domingo y a San Francisco*. Inmediatamente después se valdría de la misma pose para pintar en San Telmo, en 1932-1934, su *Pueblo de santos*.

Destruídas las pinturas de la Casa de Alba en un bombardeo de la aviación franquista durante la Guerra Civil, la misma fotografía servirá a Sert para otras obras, aunque en estas abatirá el cuerpo hasta disponerlo horizontalmente, tal como sucede en el Cristo de *La intercesión de Santa Teresa en la Guerra Civil española*¹⁹ (figura 9) o, de forma casi idéntica, en el boceto de 1943 para el Alcázar de Toledo, en donde el Cristo guía a las tropas encabezadas por el general Franco a caballo²⁰. La misma pose del modelo fotográfico utilizado en la Casa de Alba, tomada desde otro punto de vista, servirá a Sert para el boceto del Cristo en la embajada de España en París, aunque el proyecto será rechazado²¹.



Figura 5.
Russ Saunders, el doble de Hollywood que posó para Dalí en una sesión fotográfica en 1950.

A diferencia de las declaraciones de Dalí, la deuda intelectual o formal de Sert hacia el dibujo de Juan de la Cruz es algo poco documentado, aunque sabemos que el pintor manifestó en 1945 su admiración por este dibujo, según el testimonio del carmelita fray Bruno de Jesús-Marie, que escribía en 1952: «Cuando, hacia el final de la guerra, Bernard Champigneulle me llevó a casa de José María Sert, éste se entusiasmó por el dibujo»²². La misma visita a Sert se había dado a conocer seis años antes por Rene Huyghe, atribuyendo a Champigneulle la presentación del dibujo y no a fray Bruno²³. Esto habría sucedido, como mucho, seis meses antes de la muerte del muralista, por lo que ese episodio no explica su obra ya realizada. En nuestra hipótesis, consideramos que Sert ya conocía el dibujo de Juan de la Cruz a través de la reproducción fotográfica de 1929, dado su interés tanto por la obra de Teresa de Ávila como por la de Juan de la Cruz, un interés acreditado por su colección de obras, en donde se incluía una primera edición de los trabajos de Teresa de Ávila²⁴.

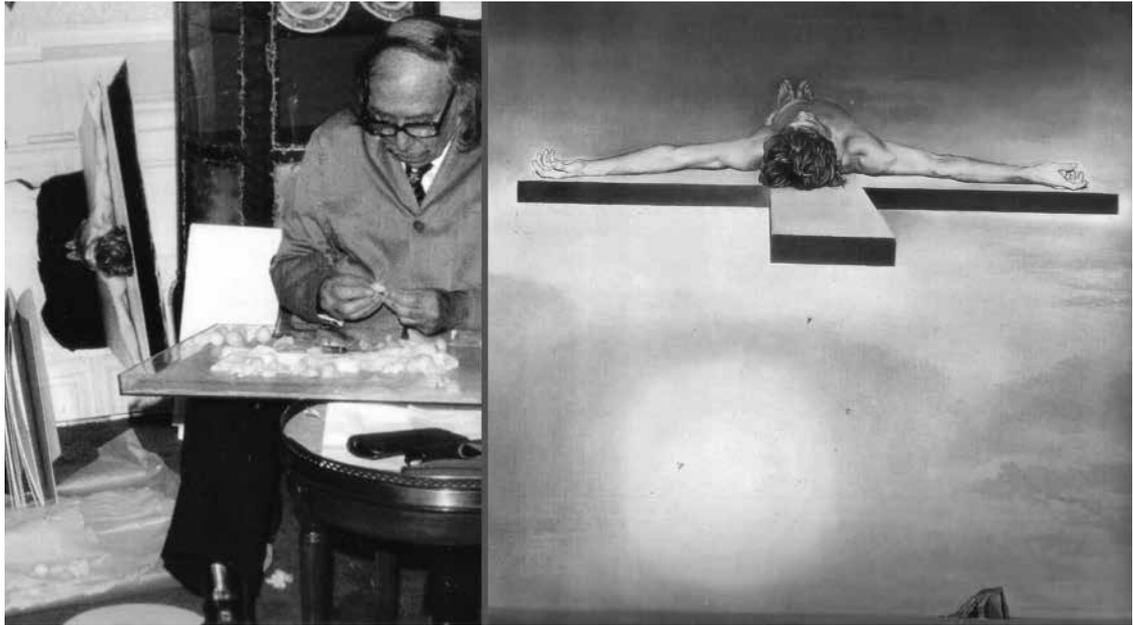


Figura 6. Dalí en el hotel Saint-Regis de Nueva York, en 1978, y el *Cristo de Gala* pintado a partir de la foto que aparece en la habitación. Colección particular.



Figura 7. Modelo posando como Cristo crucificado en el taller de la Sagrada Familia de Gaudí, anterior a 1898.

Es improbable que Sert desconociese la biografía de fray Bruno que divulgó el dibujo del Crucificado en donde la posición de la reproducción fotográfica sugería un Cristo en decúbito prono (figura 1), una interpretación adoptada por Sert en el Cristo de *La intercesión de Santa Teresa en la Guerra Civil española*, pintado en París.

Sobre esta noticia, recordamos que el original de Juan de la Cruz se pudo conocer después de 1929 gracias a la primera reproducción fotográfica publicada a instancias del mismo fray Bruno de Jesús-Marie, en su importante biografía del santo²⁵. La reproducción fotográfica del dibujo incentivó los estudios de los especialistas, atrajo el interés de los artistas y despertó la atención del público en general, aunque la orientación de la imagen en su difusión impresa condicionó las interpretaciones de diferentes autores, como la posición de Cristo, adoptada por Sert en el mural del pabellón de 1937.

Puede precisarse que la fotografía se establecería entonces como una certificación gráfica del testimonio de un hecho considerado hasta entonces como milagroso y solo conocido hasta ese momento a través de la palabra o ilustrado en hagiografías con grabados que carecían del prestigio de «verdad fotográfica» contemporánea, aunque tuviesen una gran calidad artística. Sert fue uno de los artistas que conocieron el dibujo de Juan de la Cruz gracias a su reproducción fotográfica, que él interpretó, hasta sus últimas obras, como un Cristo en «decúbito prono» (figura 10).

No obstante, el papel de las fotografías en la construcción del estilo de Sert se concretó en la utilización de poses de cuerpos y composiciones cuya deuda estilística, más que del mundo de la fotografía, proviene de artistas manieristas y barrocos, como Tintoretto, Veronese, Rubens, Solimena, Piranesi o Tiepolo, aunque en su obra también se reconoce un carácter expresionista,

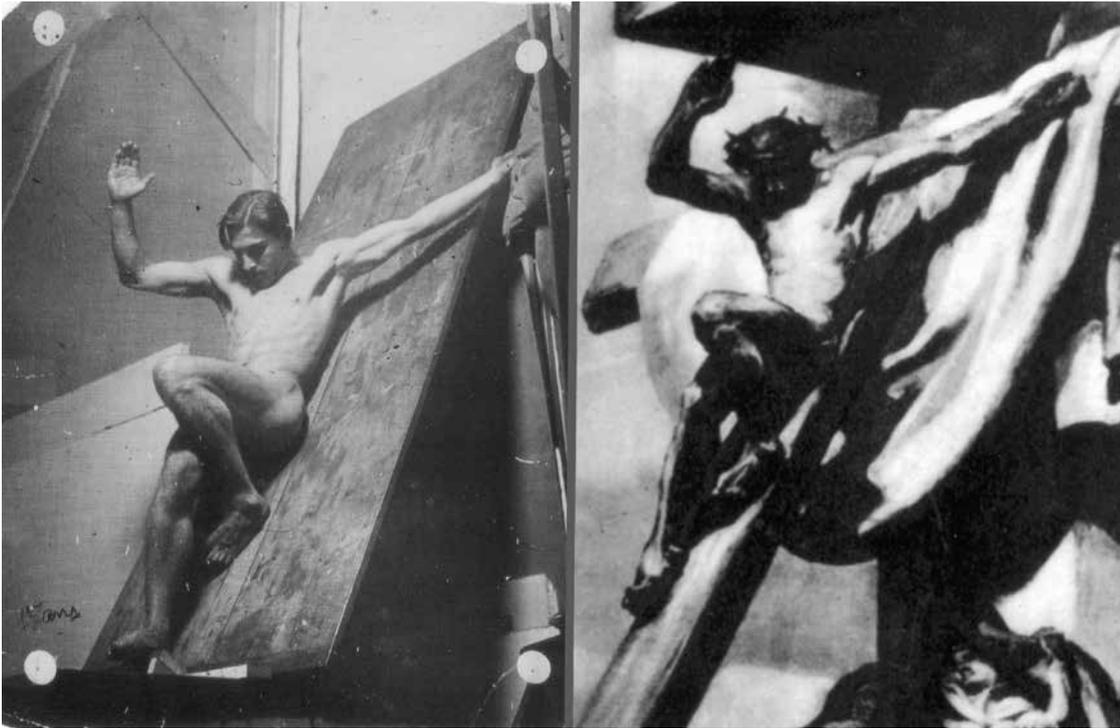


Figura 8.
Fotografía de José María Sert y pintura de la capilla del palacio de Liria, 1931-1932.

menos fotográfico, un estilo que se irá consolidando cada vez más hasta el final de su vida.

En cuanto a la amistad entre Salvador Dalí y Sert, sabemos que, antes de la Guerra Civil, Gala y Dalí fueron vecinos y asiduos visitantes del *Mas Juny*, una masía situada en Palamós y adquirida por Sert en 1929, de la que el pintor surrealista recordaba en su *Vida secreta de Salvador Dalí*: «[...] El “Mas Juny”, el lugar más pobre y más lujoso de Europa. Con Gala iba con frecuencia a pasar allí unas semanas»²⁶. De esta circunstancia, se puede suponer que Dalí, treinta años más joven que Sert, conocería muy bien su pintura, así como el uso de fotografías que ayudaron a lograr el éxito internacional de la obra del muralista. En los mismos años que Dalí visitaba la masía de Sert, este continuaba fotografiando modelos que también posaban para sus representaciones del Cristo crucificado.

En aquel momento, el uso de la fotografía para la representación de Cristo no era algo sospechoso de ser cómplice de los postulados rupturistas de las vanguardias, más bien al contrario, el recurso a la fotografía para los temas religiosos de la Pasión, desde el siglo XIX, era coherente con el hiperrealismo radical de muchos estatuarios españoles que llegaron a usar piel y pelos de verdad en las imágenes religiosas.

El descubrimiento que Dalí hizo del dibujo de Juan de la Cruz le sirvió como argumento retórico en una estrategia que culminaría con su

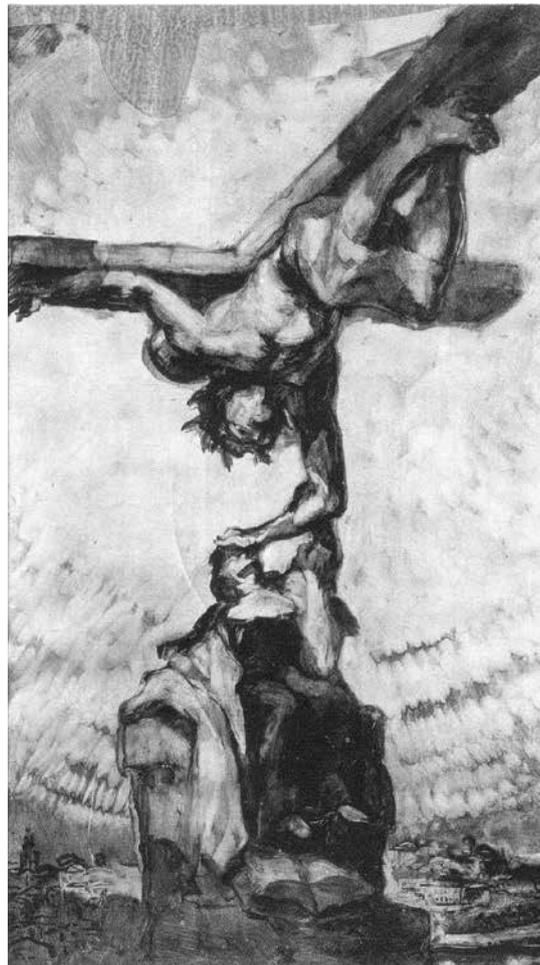


Figura 9.
Boceto para el mural de *La intercesión de Santa Teresa en la Guerra Civil española*, 1937. Colección Dr. A. Puigvert.

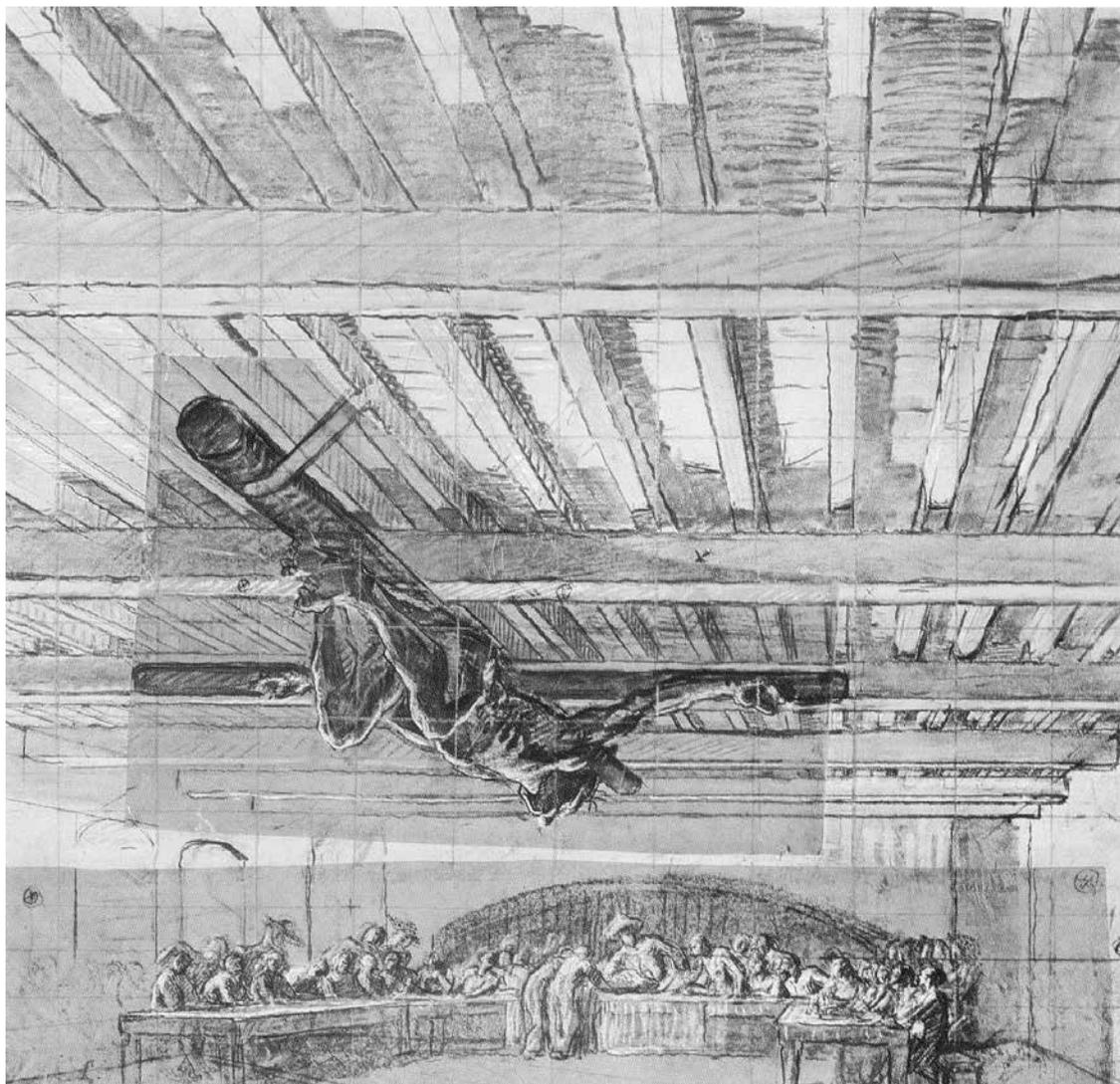


Figura 10.
Estudio para la Última Cena de *L'annonce faite à Marie*, de Paul Claudel en la Comédie Française, 1938. Colección Dr. A. Puigvert.

Manifiesto Místico firmado en abril de 1951, aunque la dependencia técnica y formal de su Cristo debe buscarse más en la obra de Sert, algo que se puede deducir de una carta del pintor dirigida al padre Bruno en 1952: «A mi amigo en San Juan de la Cruz el reverendo padre Bruno y José María Sert; la comunión espiritual con ellos fue el origen de mi Cristo de San Juan de la Cruz»²⁷.

No obstante, a diferencia de la obra de Sert, el Cristo de Dalí es más fotográfico que barroco, algo que se puede argumentar con la conocida tesis de Gombrich, al afirmar que los artistas se basan en representaciones anteriores para realizar sus obras. Sobre esa circunstancia, el historiador austríaco recordaba a Wölfflin cuando afirmaba que todo cuadro debe más a otros cuadros que a la observación directa del natural²⁸. De acuerdo con ello, la representación fotográfica es la que condiciona la pintura de Dalí. Esta idea también nos podrá ayudar a

comprender las cuestiones de estilo en el dibujo de Juan de la Cruz.

Parece irrefutable que, para la representación de un modelo tomado del natural, es imposible hacerlo sin el condicionamiento de un prototipo o de cualquier convención cultural. La afirmación de Gombrich en ese sentido es contundente: poca diferencia existe entre el hecho de que el artista tenga a su prototipo ante él o «en la memoria»²⁹. Los «prototipos» en la memoria de Sert procedían del manierismo y del barroco, aunque utilizase fotografías. En definitiva, se trataría del fundamental concepto de estilo, entendido como cada uno de los distintos esquemas visuales que constituyen la historia del arte, y en este punto también se puede indagar acerca del estilo o, si se prefiere, de la convención o de las convenciones culturales que condicionan la representación del Cristo de Dalí, un estilo que, con todas las precau-



Figura 11.
Pequeño crucificado de Juan de Valmaseda (? , aprox. 1487 – Palencia, aprox. 1548). Museo Marès. Barcelona.

ciones y matices necesarios, se puede describir como un surrealismo fotorrealista.

Actualmente, algunas obras de pintura hiperrealista, aunque estén realizadas sin el auxilio de fotografías, tienen un aspecto fotográfico, ya que la fotografía se ha impuesto como modelo de «lo real», presente con gran fuerza, como prototipo «en la memoria», condicionando nuestra forma de percibir.

La conciencia del estilo o la idea de que la representación del natural está influida por otras imágenes no es un pensamiento reciente, también estaba presente en tiempos de Juan de la Cruz. Son abundantes los testimonios de la época en donde se prioriza el conocimiento intelectual opuesto a la creencia en una visión ingenua. Así, el pintor Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura* impresos en 1633, escribía:

Usando del natural sin preparación y sin ciencia, será ocasión de grandes daños. Por eso yo dixera, que se ha de estudiar del natural, y no copiar; y así el usar dél, será después de aver raciocinado, especulando lo bueno y lo malo de su propia esencia, y de sus accidentes (como diximos en el docto pintor) y hecho arte y ciencia dello, que sólo le sirva [el natural] de una reminiscencia y despertador de lo olvidado³⁰.

También Bernini aconsejaba, en la Academia francesa, la utilización de reproducciones de

«yesos de todas las bellas estatuas bajorrelieves y bustos antiguos para la instrucción de los jóvenes, haciéndoles dibujar copiando esos estilos antiguos, a fin de formarles primero la idea de lo bello, cosa que les sirve después para toda su vida; que ponerlos en sus comienzos a dibujar del natural es perderlos»³¹. Para Bernini, era necesario el criterio adquirido de una belleza ideal, ya que, en el natural, «los modelos están faltos de vigor y de grandeza, y los jóvenes, no habiendo llenado su imaginación nada más que eso, nunca podrán producir nada hermoso y grande, pues de ningún modo lo encontrarán en el natural»³².

Sobre esta cuestión, el historiador Sánchez-Cantón especulaba en torno a los posibles antecedentes estéticos del Crucificado de Juan de la Cruz, preguntándose lo siguiente:

[...] 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 vistas verosímiles a el Pardo y al Escorial que, a la sazón se enriquecían con pinturas traídas de Italia³³.

Respecto a esta cuestión, aunque existan antecedentes similares, como el Cristo en escorzo de la *Trinidad con santos*, de Andrea del Castagno, en la basílica de la Santísima Anunciada de Florencia, sería muy improbable que Juan de la Cruz hubiese podido tener alguna información sobre ello.

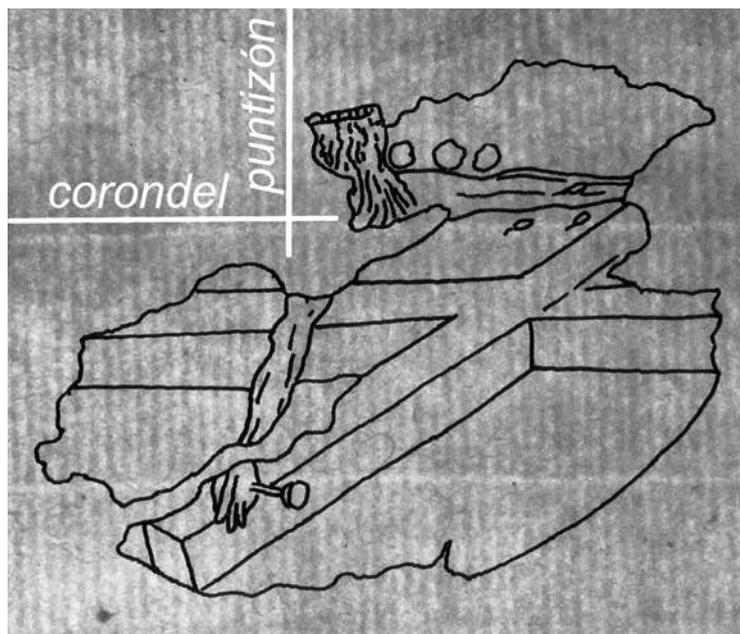


Figura 12. Esquema ilustrativo de la posición del dibujo de Juan de la Cruz respecto a la trama del papel verjurado.

Una anécdota relatada por Vasari en la biografía de Verrocchio, y atribuida más tarde por Palomino a Alonso Cano, ilustra la idea de modelo interno. Según Palomino, estando Alonso Cano en el lecho de muerte, le asistió un cura presentándole un Cristo crucificado de talla mal realizado, que fue rechazado por el artista moribundo diciendo: «Déme una Cruz sola, que yo allí con la fe que venero, y reverencio, como es en Sí y como yo le contemplo en mi idea»³⁴.

La actitud de Alonso Cano no era ajena a Juan de la Cruz, ya que este sostenía que merecían «mucha reprehensión, [...] los que hacen algunas [imágenes] tan mal talladas que antes quitan devoción que la añaden; por lo cual avían de impedir algunos oficiales que en este arte son cortos, y toscos»³⁵. Sin duda, Juan de la Cruz tenía un criterio formado sobre la calidad de la imaginería castellana, con escultores contemporáneos como Alonso Berruguete o Juan de Juni, una gran calidad también manifiesta en crucifijos de pequeño tamaño³⁶.

Aunque la tradición naturalista consideró como algo imprescindible el uso de modelos vivos para el arte, nunca se negó la existencia de un algo ideal. En ese sentido, se ha querido justificar la afirmación de Alonso Cano diciendo que poseía una «imagen interior» más poderosa y convincente que cualquier obra artística particular. Sobre ello, la teoría de la idea o *disegno interno* se convirtió en uno de los grandes argumentos del manierismo, dándole un sentido trascendente. Efectivamente, tanto para Lomazzo como para Zuccaro, «La belleza constituye

algo que el espíritu de Dios infunde directamente en el hombre y que allí prosigue con independencia de toda impresión sensorial»³⁷.

No obstante, la creencia en una imagen interior infundida por Dios se contradice con la consideración del mismo Juan de la Cruz en *Subida*: «La imaginativa no puede fabricar, ni imaginar cosas algunas fuera de las que con los sentidos exteriores ha experimentado, (es a saber) visto con los ojos, oído con los oídos, etc.»³⁸. Indudablemente, Juan de la Cruz había «visto con los ojos» muchas imágenes de crucificados similares al tallado en su misma época por Juan de Valmaseda (?), aprox. 1487 – Palencia, aprox. 1548) (figura 11).

En este sentido, la concepción de la práctica del arte como algo cultural y aprendido hace aconsejar a Vasari en sus *Vite*:

[...] quien quiera aprender bien a expresar mediante el diseño, los conceptos del espíritu y cualquier otra cosa, después de tener un poco avezada la mano es necesario que, para ser más entendido en las artes, se ejercite en copiar figuras en relieve, de mármol o piedra, o de yeso vaciadas del natural o bien sobre alguna bella estatua antigua, o también relieves hechos de barro o desnudos³⁹.

Según Vasari, se lograría memorizar el cuerpo

[...] por la continua práctica, [dibujando del natural] los músculos del torso, de las espaldas, de las piernas, de los brazos, de las rodillas, y los huesos del interior, hasta alcanzar la seguridad, por el intenso estudio, que sin tener los naturales delante se podrá componer por sí solo, con la imaginación, actitudes de toda índole⁴⁰.

Para Juan de la Cruz, una generación y media posterior a Vasari, esta cultura artística no podía ser algo ajeno.

En nuestra hipótesis, utilizamos los datos conocidos después de la restauración en 1968⁴¹. Tras los resultados, se consideró que la actual posición inclinada de la cruz no coincidía con la original, ya que su larguero muestra la misma dirección de los corondeles del papel verjurado utilizado por fray Juan (figura 12).

Por ello, el restaurador concluía su estudio manifestando la opinión de que «todos los análisis confirman que la cruz se había trazado con el madero largo completamente vertical. Al analizar la dirección del verjurado del papel, los puntizones son perpendiculares a la verticalidad de la cruz, y, en consecuencia, el larguero sigue la dirección de los corondeles»⁴². En esa interpretación, el restaurador no considera las posi-

bilidades de dibujar sobre un papel rectangular en posición vertical o apaisada, por lo que, en el segundo caso, la cruz estaría en posición horizontal, según proponemos en nuestra hipótesis.

Hasta ese momento, la posición de la cruz se había interpretado de distintas maneras: vertical como la primera hipótesis gráfica de 1641 (figura 13) y coincidente con la opinión contemporánea del restaurador; inclinada como se muestra en el montaje del relicario del siglo XVI, o en posición horizontal con Cristo en la parte inferior (en decúbito prono), tal como lo concibió Sert.

La secuencia de los datos históricos del dibujo es bien conocida: realizado en Ávila por Juan de la Cruz entre 1574 y 1577, él se lo regala a la hermana Ana María de Jesús, que más tarde lo cedería a su confesor, el padre Juan de San José, aunque después, tras reclamarlo, le fue devuelto, para conservarlo hasta 1621, el año de su muerte, entregándose a sor María Pinel y Monroy⁴³.

No obstante, carecemos absolutamente de cualquier testimonio directo del autor. Así, Alonso de la Madre de Dios, procurador de la causa de beatificación de Juan de la Cruz, afirmará, casi cuarenta años después de su muerte, que: «por ser él maestro de estas cosas espirituales, por no tener en ellas dudas, no las comunicó [...] por esto hay poca noticia de vistas y comunicaciones tales que tuviese». No obstante, continúa:

[...] se hicieron informaciones de la santidad y vida de este Santo varón, y entre otras cosas que se averiguaron, fue una estando orando el santo padre fray Juan en Ávila, se le apareció Cristo Nuestro Señor como quedó después de haber expirado; y cómo el santo varón, con la impresión que le hizo tan lastimera figura lo había retratado⁴⁴.

En la primera biografía de fray Juan de la Cruz, escrita por José de Jesús María (el padre Quiroga) e impresa en Bruselas en 1628, curiosamente no se hace referencia alguna al dibujo, aunque un año después fray Jerónimo de San José narra la realización de este en su biografía titulada *Dibuxo del Venerable varón Fray Juan de la Cruz*⁴⁵, en donde alude en sus páginas a lo siguiente:

[...] la penetración de los misterios de Cristo, concebida en una visión maravillosa que tuvo deste Señor clavado en la Cruz, i como acabando de espirar; cuya dolorosa figura, buelto en si el Venerable Padre, dibujó, aunque con unas líneas desnudas; pero con tan maravilloso primor, que así por él, como por la devoción que causa a quien mira el dibujo, le tienen por muchas veces milagroso los más diestros pintores⁴⁶.

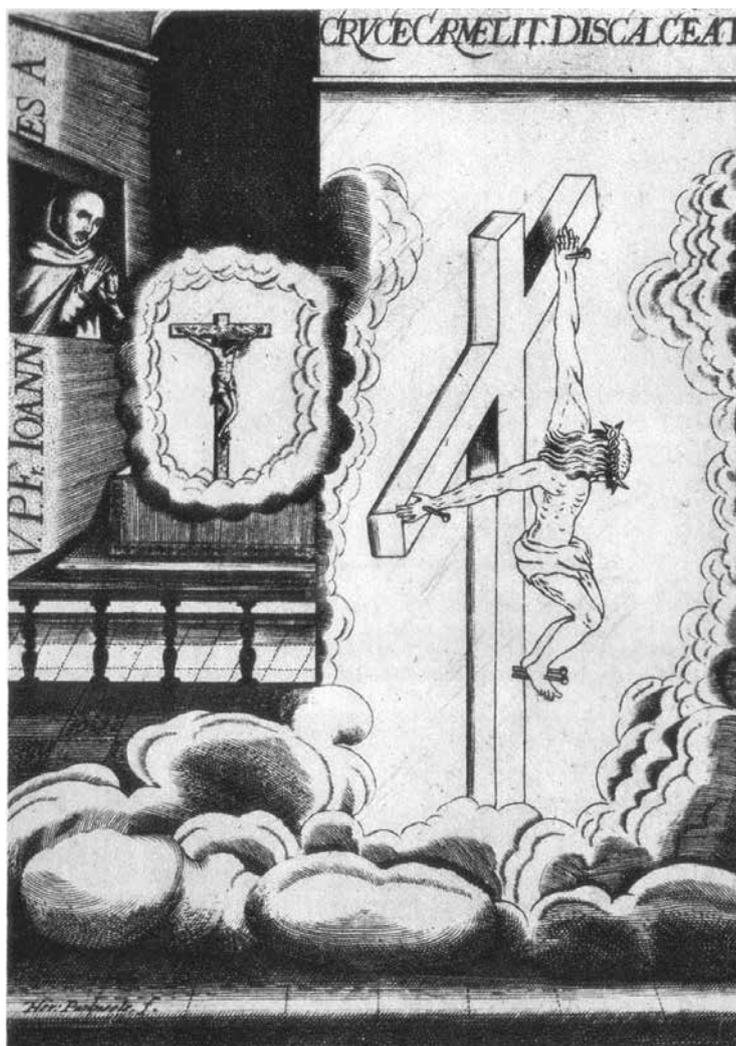


Figura 13. Primera hipótesis gráfica realizada por el grabador flamenco Hermann Panneels en 1641.

En 1630, Alonso de la Madre de Dios, procurador de la causa de Beatificación, publica una biografía añadiendo más detalles de las circunstancias de realización del dibujo: «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»⁴⁷.

No obstante, será fray Jerónimo de San José el que, en su segunda biografía, después de publicar, en 1629, *Dibuxo del Venerable varón Fray Joan de la Cruz*, completó y publicó, en 1641, su *Historia del Venerable varón Fray Joan de la Cruz*, considerada por algunos como la mejor biografía realizada hasta el siglo XIX⁴⁸. En esta edición, se incluirá la primera interpretación gráfica de la supuesta aparición del Crucificado, mostrando la posición de Juan de la Cruz respecto a Él (figura 13). El grabado, del flamenco Hermann Panneels, sirvió de referencia para otros ejemplares posteriores, como el realizado en 1703 en Sevilla por Matías de Arteaga⁴⁹, aun-



Figura 14. Interpretación de la posición de Juan de la Cruz según el grabado de Francesco Zucchi en 1748.

que lo invirtió especularmente en una solución acorde con el dibujo original.

Ha de advertirse, no obstante, que habían pasado sesenta años entre la realización del dibujo y la interpretación gráfica de Panneels que Jerónimo de San José acompaña con su palabra:

Quanto 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 Crucifixo (el qual se apareció derecho perpendicularmente) por el lado izquierdo, no en el paralelo de los brazos de la Cruz, sino más afuera, y así pudo hazer a su vista aquel escorço. Y para que así le viese, es fácil de considerar, y creer estaría el siervo de Dios en alguna ventana, o tribuna, que en las Iglesias de Conventos suele aver, al lado del Altar mayor, en medio del qual se considera averle aparecido, buelto derechamente al pueblo⁵⁰.

La interpretación de Panneels y Jerónimo de San José sería descartada ante la evidencia de su imposibilidad en la arquitectura real de la iglesia, en donde no existía ventana o tribuna alguna por encima del altar⁵¹. Sobre esta cuestión, aunque algunas interpretaciones gráficas posean una gran calidad artística, renuncian a la reconstrucción del espacio real y la posición de Juan de la Cruz respecto al Crucificado. Es lo que sucede con el grabado de Francesco Zucchi editado en Venecia en 1748 (figura 14)⁵².

La imposibilidad de explicar en el espacio real de la iglesia la posición del Crucificado respecto a Juan de la Cruz derivó en dos vías de interpretación: diferentes hipótesis de la posición de la cruz, proponiendo que no se mostró en posición vertical sino inclinada, o bien, en otra línea, la visión de Juan de la Cruz no fue algo físico, sino «ideal» o «místico», que algunos quieren justificar utilizando la terminología sanjuanista por vía de «sentidos internos»⁵³ o similar a las numerosas visiones «con los ojos del alma» descritas por Teresa de Ávila: «Represent-

tóseme Christo delante con mucho rigor [...] vile con los ojos del alma, más claramente que le pudiera ver con los ojos del cuerpo, y quedóme tan imprimido, que ha esto más de veinte años y me parece lo tengo presente»⁵⁴.

Una de las hipótesis contemporáneas más conocidas es la de René Huyghe, conservador jefe de pintura del Louvre, al narrar cómo:

[...] cuando Bernard Champigneulle presentó este dibujo a nuestro viejo y tan añorado amigo, el pintor José María Sert, este cerebro efervescente e intuitivo no dudó un instante. Puso el dibujo horizontalmente. Su poder innovador es mayor entonces: la cruz está inclinada como un crucifijo presentado a los labios de un moribundo. Así se explica que el Cristo se separe de su soporte, los brazos extendidos, hasta el arrancamiento, la cabeza basculante, es atraído hacia adelante con toda su gravedad. Quizás san Juan de la Cruz, embebido en el recuerdo del gesto ritual del Cristo colgado, tuvo esa visión corporal del Cristo sobre su cruz yendo hacia él, inclinándose sobre él, en un don desgarrador, que hacía falta la pluma de Claudel para interpretarlo⁵⁵.

Huyghe se refería al poeta Paul Claudel, amigo de Sert y principal representante del catolicismo francés, quien tuvo una fuerte experiencia religiosa y profunda conversión como ferviente católico. Este requerimiento de la interpretación de Claudel indica la dificultad de tratar el dibujo de Juan de la Cruz superando la historiografía apologética, basada en la leyenda o en la credulidad que mantenía «falsos cronicones» como la presencia de Santiago en España, la leyenda del Pilar o los orígenes apotóxicos de la inmensa mayoría de las diócesis. En nuestro análisis, obviamos las explicaciones basadas, tal como se ha dicho, en «la visión sobrenatural» superior a la mente del artista, en donde «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»⁵⁶.

Recientemente, el carmelita Salvador Ros García, tras asumir que «la imagen reflejada en el dibujo tampoco tiene nada que ver con una visión en sentido estricto, con una percepción dimensional [...] está apuntando a otro sitio, no ya en sentido físico, sino metafórico». Se trata de una interpretación en donde se considera que «El dibujo, por tanto, es toda una metáfora estética que intenta expresar gráficamente lo inexpresable con palabras» para convertirse en un «símbolo místico» posterior respecto a

su doctrina, explicando que «la perspectiva del dibujo, el lugar desde el que está 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». En consecuencia, el dibujo sería «el pórtico de entrada a toda su obra y la referencia para comprender el sentido propio de su sistema místico»⁵⁷.

Esta interpretación tan aventurada se ha cuestionado advirtiendo que, «si ésa hubiera sido la intención del Santo, tal dibujo lo hubiera multiplicado por doquier como así hizo con el [dibujo del] *Monte*, del que se pueden contabilizar más de sesenta, sin embargo del Crucificado sólo existe el que aquí estudiamos»⁵⁸, al contrario del Crucificado, del que certeramente se ha precisado: «carece de función didáctica»⁵⁹.

El dibujo del *Monte* es más coherente con el pensamiento de Juan de la Cruz, ya que, para él, la imagen se convierte en un estorbo para el alma, en consonancia con el desprecio de los sentidos⁶⁰. Esta actitud también se manifiesta en su rechazo de las imágenes en el ejercicio espiritual, al contrario que Teresa de Ávila, partidaria de su total aceptación. La coexistencia de estas experiencias visionarias diferentes, en la mística del siglo XVI, en palabras de Victor I. Stoichita, derivará, «Después del Concilio de Trento, y sobre todo en el siglo XVII, [ya que] la autoridad eclesiástica se afanará en manipular la experiencia visionaria de acuerdo con sus propios intereses»⁶¹.

Nuestra hipótesis, ajena a cualquier explicación sobrenatural, se ciñe a unas circunstancias técnicas y de estilo que muchas veces se han distorsionado.

Comenzaremos refiriendo uno de los argumentos utilizados para ensalzar la excepcionalidad del dibujo, la singularidad de la perspectiva, un tópico iniciado por Jerónimo de San José al comentar: «Acerca del Artificio, quantos saben del en la pintura han admirado, que lo mas dificultoso della, que es la perspectiva en escorços, la hubiese executado tan diestra y fácilmente, quien no hubiese y por muchos años exercitado el arte de pintar». Para culminar su argumentación, refiere que «Los mayores Maestros desta arte, que le han visto, tienen à particular milagro aver hecho este Dibuxo, quien no fuese muy exercitado, y diestro Pintor»⁶².

Esta opinión tan favorable se contradice con la del restaurador contemporáneo cuando concluye que, tras su actuación, «se comprobó que las manos eran muy deformes, bastante mal dibujadas, con dedos diferenciados pero muy toscos»⁶³. Por ello, no son creíbles las palabras del biógrafo cuando afirma que, a los más diestros pintores, les había «visto errar en las copias, que han sacado del original, teniéndole presente»⁶⁴.

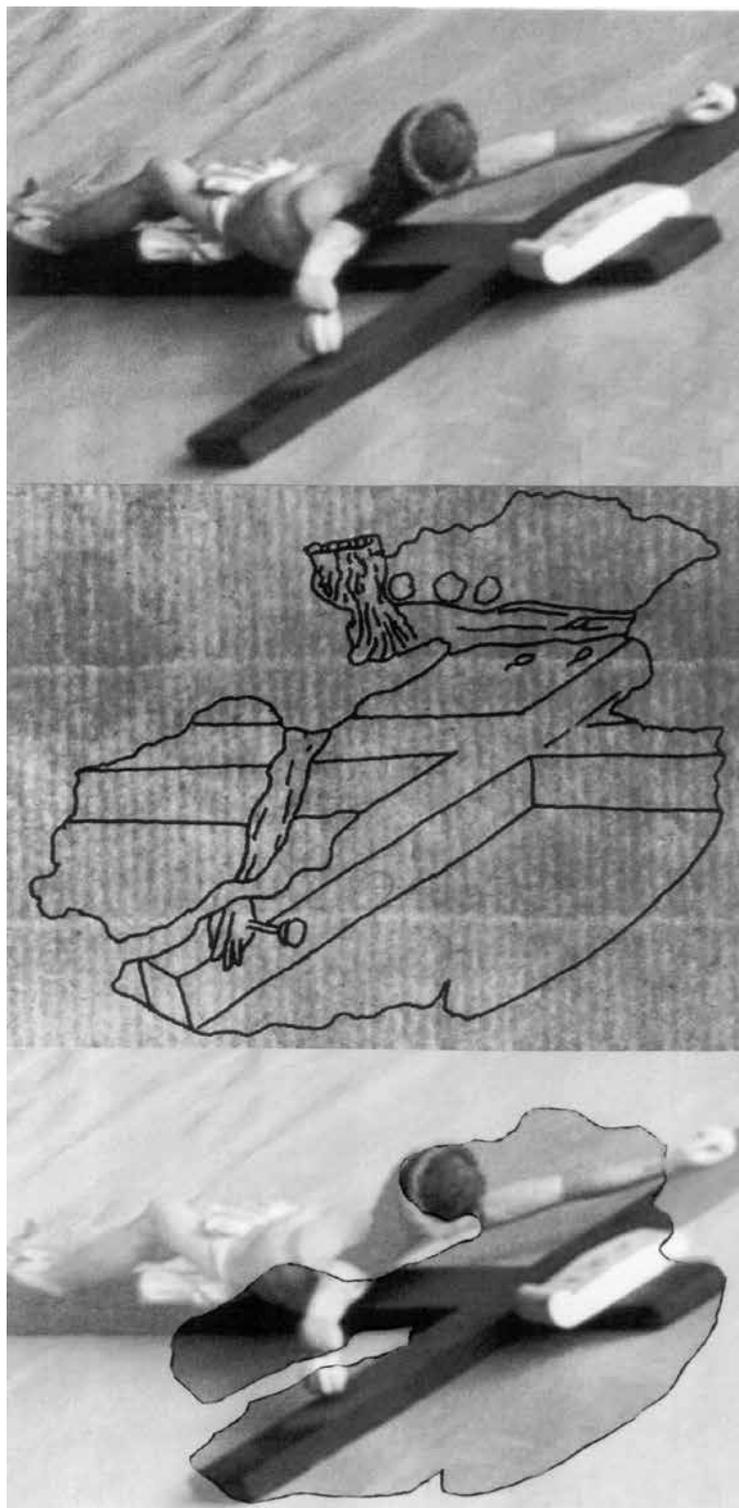


Figura 15.
Hipótesis de realización del Crucificado de Juan de la Cruz.

La invocación de la perspectiva para calificar la excelencia de algunas obras era algo tópico en Europa en tiempos de Juan de la Cruz. También en el caso del arte español la perspectiva sirvió como recurso retórico para la reivindicación de la intelectualidad del arte. Palomino llegaría a considerarla «indubitablemente la teórica de la pintura»⁶⁵.

No obstante, es preciso diferenciar la perspectiva teórica o geométrica, adjetivada en el Renacimiento como *artificialis* y relacionada con teoremas, de la perspectiva intuitiva (*naturalis*) basada en la evidencia de la visión y la experiencia práctica del dibujo. Como la mayor parte de los artistas de su tiempo, fray Juan de la Cruz podía dibujar perfectamente su crucifijo sin tener conocimiento de perspectiva teórica, solo copiando a ojo el modelo situado ante la vista, una manera de hacer advertida en el primer texto español, coetáneo de Juan de la Cruz, que incluye métodos de perspectiva geométrica. Hablamos del escrito del arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón, en donde comenta la destreza de muchos que saben dibujar perfectamente del natural sin conocer las leyes ni los métodos de la perspectiva geométrica. Así, refiriéndose a los tracistas, advierte: «y hay algunos que son tan diestros en el contra acer [copiar] de la vista, que sacan escogidas traças, y si los mandasen que lo pusiesen por arte, no saben que cosa es línea»⁶⁶. Ciertamente, el autor del dibujo del Crucificado tenía destreza en el contrahacer de la vista.

Es evidente que, en Juan de la Cruz, se ha ensalzado en demasía el dominio de la perspectiva como algo casi milagroso, supuestamente inalcanzable salvo para artistas de la talla de Miguel Ángel, tal como refiere Vasari en sus *Vite* al escribir: «No ha habido pintor ni dibujante que hiciera mejores escorzos que nuestro Miguel Ángel Buonarroti; y ninguno podría haberlos hecho mejor, porque logró modelar las figuras divinamente en relieve. Para estos trabajos acostumbraba a crear modelos de barro o cera, que permanecen más quietos que el natural, para copiar luego los contornos, las luces y las sombras»⁶⁷. Después añadirá: «No se pueden hacer estos si no se tienen modelos naturales, o modelos del tamaño conveniente y con los movimientos que luego se reproducirán»⁶⁸.

En nuestra hipótesis, consideramos que fray Juan de la Cruz habría actuado así, dibujando un crucifijo acostado sobre una mesa. Por ello, las explicaciones relacionadas con las convenciones de la pintura de su tiempo son menos adecuadas que las razones basadas en la práctica del dibujo de modelos corpóreos, un asunto recogido en tratados como el *Códice Huygens*, dedicado en su mayor parte a la representación del cuerpo humano⁶⁹.

Por todo ello, suscribimos un punto de la argumentación de Huyghe en 1946, cuando dice que su Cristo «sólo depende del objeto de su contemplación»:

San Juan de la Cruz abandona de forma inmediata las convenciones visuales que todos

los artistas comparten en su tiempo. Su Cristo en la cruz supone una brecha en el arte de su época. Ignora las reglas y los límites de la visión contemporánea; no depende de la forma habitual de ver en su siglo: sólo depende del objeto de su contemplación. Actitud eminentemente mística: invadido, inundado, inmerso por él, san Juan se somete como visión revelada; la recibe tan imperativamente como un estigma; sólo puede transmitir la visión divina, siendo inexpresable e inconcebible en los términos visuales de la época, como por otra parte su vida interior acoge y vive lo que es inconcebible e inexpresable para la mente de entonces⁷⁰.

Como hemos descrito, la posición de un crucifijo posibilita cuatro variables: vertical, inclinada, horizontal vista desde arriba u horizontal vista desde abajo (decúbito prono), algo que dio lugar a diferentes interpretaciones. Al acreditarse en la restauración contemporánea que el larguero de la cruz era paralelo a uno de los lados del rectángulo original, caben dos opciones: colocar el papel en posición vertical o bien de manera «apaisada». En nuestra hipótesis, consideramos más adecuada la posición horizontal, después de haber reconstruido diferentes posibilidades fotografiando un crucifijo sobre una mesa para hacerlo coincidir con el dibujo (figura 15).

1. *Scottish Art Review*, vol. IV, n.º 2, Glasgow Art Gallery and Museums Association, 1952, p. 28.
2. Bruno de JÉSUS-MARIE (1929), *Saint Jean de la Croix*, París, Librairie Plon, p. 136.
3. «Quand grace aux indications du Pere Bruno (carmelitaín) qe vist le crist desine por San Juan de la cruz, qe Resolu geometriquement un triangle et un cercle, qui “estetiquement” resume tous mes experiences anterieures. ET ENSCRIVI MON CRIST DANS CE TRIANGLE». No es creíble la relación inmediata entre el conocimiento del dibujo de Juan de la Cruz por parte de Dalí y el dibujo de un triángulo. Pensamos que se trata de un dibujo retórico añadido posteriormente. Publicado en R. DESCHARNES (1984), *Dalí, la obra y el hombre*, Barcelona, Tusquets/Edita, p. 333.
4. «Il a deux ans, avant les vacances d’été, j’ai parlé de cela à Salvador Dalí et depuis lors il a peint le Christ de Saint-Jean-de-la-Croix qui se trouve à Glasgow» (Bruno de JÉSUS-MARIE [1952], *Magie des extrêmes*, París, Desclée de Brouwer, p. 169, *Études Carmelitaines*).
5. Jerónimo de SAN JOSÉ (1641), *Historia del Venerable Padre Fray Joan de la Cruz*, Madrid, Diego Díaz, p. 186.
6. V. VIÑAS TORNER (1986-1987), «El Cristo dibujado por San Juan de la Cruz», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, n.º 13-14, p. 313-325, p. 325.
7. *Ibidem*, p. 314.
8. I. GIBSON (2003), *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, p. 29.
9. Se trata de la sanguina del Salvador Dalí Museum de St. Petersburg de Florida y el grabado publicado en el *Manifiesto Místico*.
10. Colección John Theodoropoulos.
11. «I didn’t even know who he was at the time, I was working for Warner Bros. Studios and tested in front of this guy with a cane and a waxed mustache. I got paid \$35 a day to pose» («Russell Saunders; Muscle Beach Acrobat, Stunt Double in More Than 100 Movies», *Los Angeles Times*, 6 de junio de 2001).
12. E. PUIGNAU (1995), *Vivencias con Salvador Dalí*, Barcelona, Juventud, p. 59-62.
13. E. SABATER (2004), *L’ull invisible*, Barcelona, Lunwerg, p. 128.
14. J. FOLCH I TORRES (1926), «L’Arquitecte Gaudí», *Gaseta de les Arts*, 1 de julio y 3 de julio.
15. Esta fotografía serviría al escultor Carles Mani, colaborador de Gaudí, para modelar, en 1898, el Cristo del oratorio de la Casa Batlló. En la Casa Museo de Gaudí, en el Parque Güell, se conserva una copia de yeso fechada en 1898. Véase C. PREVOST y R. DESCHARNES (1969), *La visió artística i religiosa de Gaudí*, Barcelona, Aymà.
16. *Ibidem*.
17. En 1900, Sert recibió el encargo para decorar la catedral de Vic, que sería su gran obra y cuya realización le llevó la mayor parte de su vida. Incendiada en julio de 1936, desapareció la decoración que, tras finalizar la guerra, volvió a comenzar.
18. J. M. SERT (2011), *Josep M. Sert: El archivo fotográfico del modelo*, Madrid, La Fábrica Editorial, y M. I. SÁEZ LACAVE (2009), «Sert y la fotografía: La colección Chomette», *Goya*, n.º 326, p. 41-75.
19. En plena Guerra Civil, Sert pintó, en el pabellón del Vaticano de la Exposición Internacional de París de 1937, en un espacio cedido al bando nacional, una obra alusiva a la tragedia española, *La intercesión de Santa Teresa en la Guerra Civil española*.
20. Se trata del boceto con el título *Camino de la Victoria*, en la colección del Dr. A. Puigvert, para un mural que no llegó a realizarse, aunque se había firmado un contrato en 1944 (A. CASTILLO [1947], *José María Sert: Su vida y su obra*, Barcelona, Argos, p. 287).
21. *Ibidem*, p. 288. Encargado por José Félix de Lequerica, embajador entre 1939 y 1944.
22. Bruno de JÉSUS-MARIE (1952), *Magie des extrêmes...*, op. cit., p. 169: «Lorsque, vers la fin de la guerre, Bernard Champigneulle m’introduisit chez José-María Sert, celui-ci s’enthousiasma pour ce dessin».
23. Véase la nota 55.
24. Bruno de JÉSUS-MARIE (1946), *L’Espagne mystique*, París, Arts et Métiers, p. 39.
25. «Le Christ dessiné par saint Jean de la Croix a été photographié par mes soins à Avila et reproduit dans ma biographie du Saint» (Bruno de JÉSUS-MARIE [1952], *Magie des extrêmes...*, op. cit., p. 169). La mala calidad de esta fotografía se mejoró en 1943 por otra de Gonzalo Menéndez Pidal que alcanzó gran difusión. E. OROZCO DÍAZ (1994), *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, Universidad de Granada, p. 54.
26. Salvador DALÍ (1993), *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Antártida, p. 368.
27. La dedicatoria autógrafa de Salvador Dalí se publicó en Bruno de JÉSUS-MARIE (1952), *Magie des extrêmes...*, op. cit., p. 171-172.
28. E. H. GOMBRICH (1979), *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 274.
29. *Ibidem*, p. 269.
30. V. CARDUCHO (1979), *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, p. 195.
31. Fréat de CHANTELOU (1986), *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, p. 146.
32. *Ibidem*.
33. F. J. SÁNCHEZ-CANTÓN (1942), «¿Cabe hablar de San Juan de la Cruz y las artes?», *Escorial*, n.º 25, p. 301-313, p. 312.
34. A. PALOMINO (1986), *Vidas*, Madrid, Alianza, p. 255. La anécdota narrada por Palomino se hace eco de la de Vasari atribuida a Verrocchio y que era conocida por Alonso Cano, quien poseía una copia de las *Vidas*, del mismo modo que su biógrafo Palomino.
35. SAN JUAN DE LA CRUZ (1672), «Subida», *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid, Imprenta de Bernardo de Villa Diego, libro tercero, capítulo XXXVII, p. 268.
36. En numerosas noticias de su biografía, se refiere la presencia constante de cruces y crucifijos a lo largo de toda su vida. Véase F. RUIZ (1990), «Tenía tantas cruces», *Dios habla en la noche: Vida, palabra, ambiente de San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, p. 104.
37. A. BLUNT (1982), *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, Catedra, p. 145.

38. SAN JUAN DE LA CRUZ (1672), «Subida», op. cit., libro segundo, capítulo XXII, p. 111.
39. «Chi dunque vuole bene imparare a esprimere disegnando i concetti dell'anno e qualsivoglia cosa, fa di bisogno, poichè avrà alquanto assuefatta la mano, che per divenir piùintelligente nell'arti, si eserciti in ritrarre figure di rilievo, di marmo, di sasso, ovvero di quelle di gesso formate sul vivo; ovvero sopra qualche bella statua antica, o sì veramente rilievi di modelli fatti di terra o nudi» (G. MILANESI [1906], *Le Opere di Giorgio Vasari*, Florencia, Sansoni, p. 170).
40. «Per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia, e l'ossa di sotto; e poi avere sicurtà, per lo molto studio, che senza avere i naturali innanzi si possa formare di fantasia da sè attitudini per ogni verso» (ibidem, p. 172).
41. V. VIÑAS TORNER (1986-1987), «El Cristo dibujado por San Juan de la Cruz»..., op. cit.
42. Ibidem, p. 323.
43. Andrés de la ENCARNACIÓN (1993), *Memorias históricas*, edición dirigida por M.^a Jesús Mancho Duque, vol. I, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, p. 88.
44. Alonso de la MADRE DE DIOS (1989), *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*, manuscrito de 1630, B. N. de Madrid, ms. 13.460, Madrid, Editorial de Espiritualidad, p. 396.
45. El término *Dibuxo* del título se utiliza en sentido figurado con la acepción de «biografía».
46. Jerónimo de SAN JOSÉ (1629), *Dibuxo del Venerable varón Fray Joan de la Cruz*, Madrid, Francisco Martínez, p. 41.
47. Alonso de la MADRE DE DIOS (1989), *Vida, virtudes y milagros...*, op. cit., p. 213.
48. Juan BOSCO SAN ROMÁN (1990), «El Cristo dibujado en Ávila por San Juan de la Cruz», *Dios habla en la noche: Vida, palabra, ambiente de San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, p. 147.
49. Grabado de Matías de Arteaga y Alfaro en Andrés de JESÚS MARÍA (1703), *Obras espirituales por el extático y sublime Doctor místico, el Beato Padre San Juan de la Cruz*, Sevilla.
50. Jerónimo de SAN JOSÉ (1641), *Historia del Venerable Padre...*, op. cit., p. 187.
51. Juan Bosco SAN ROMÁN (1990), p. 147) lamenta: «La concepción excesivamente material de esta visión, que tienen muchos autores, la haría imposible en la arquitectura concreta de la iglesia. Fray Juan habría estado situado en un punto de mira inexistente e inverosímil».
52. Alberto de SAN CAYETANO (1748), *Vita mystici doctoris Sancti Joannis a Cruce, primi carmelite exalceati*, Venecia, F. Zucchi, lámina 20.
53. Juan Bosco SAN ROMÁN (1990), «El Cristo dibujado en Ávila...», op. cit., p. 147.
54. SANTA TERESA, *Libro de la vida*, cap. 7, 6.
55. «Lorsque Bernard Champigneulle présente ce dessin à notre vieil et tant regretté ami, le peintre José-María Sert, ce cerveau bouillonnant et intuitif n'hésita pas un instant. Il pencha la dessin horizontalement. Sa puissance de nouveauté redouble alors: la croix est inclinée comme un crucifix présenté aux lèvres d'un mourant. Ainsi s'explique que le Christ se détache de son support bras étirés, jusqu'à l'arrachement, tête plongeante; il est entraîné en avant de toute sa pesanteur. Peut-être saint Jean de la Croix, puisant dans le souvenir du geste rituel du crucifix penché, a-t-il eu cette vision corporelle du Christ sur sa croix venant à lui, s'inclinant sur lui, en un don déchirant, qu'il faudrait la plume de Claudel pour traduire» (R. HUYGHE [1946], «Le Christ de Saint Jean de la Croix», *L'Espagne Mystique*, Arts et Métiers Graphiques, p. 113).
56. E. OROZCO DÍAZ (1994), *Estudios sobre San Juan de la Cruz...*, op. cit., p. 30.
57. S. ROS GARCÍA (1995), «El símbolo originario de Juan de la Cruz: Su dibujo de Cristo crucificado», *Revista de Espiritualidad: Eucaristía y Experiencia Mística*, núm. 214-215, p. 573-583.
58. I. MARTÍNEZ CARRETERO (2010), «El Crucificado de San Juan de la Cruz», en *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*, actas del simposio realizado del 3 al 6 de septiembre de 2010, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, p. 575.
59. Esta conclusión se recoge en la tesis doctoral de A. SERRA ZAMORA (2010), *Iconología del Monte de perfección: Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, p. 186.
60. A. MORENO MENDOZA (2007-2008), «La representación imaginaria en San Juan de la Cruz», *Atrio: Revista de Historia del Arte*, n.º 13-14, Universidad Pablo Olavide, p. 29-36.
61. V. I. STOICHITA (1996), *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, p. 21.
62. Jerónimo de SAN JOSÉ (1641), *Historia del Venerable Padre...*, op. cit., p. 187.
63. V. VIÑAS TORNER (1986-1987), «El Cristo dibujado por San Juan de la Cruz»..., op. cit., p. 322.
64. Jerónimo de SAN JOSÉ (1641), *Historia del Venerable Padre...*, op. cit., p. 187.
65. A. PALOMINO (1986), *Vidas...*, op. cit., I, XX.
66. Simón GARCÍA (1941), *Compendio de Arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano: Con algunas demostraciones de geometría 1681*, manuscrito 8884, BN, Madrid, folio 132. En ese momento, *contrahacer* significa 'copiar'.
67. «Di questa specie non fu mai pittore o disegnatore che facesse meglio che s'abbia fatto il nostro Michelagnolo Buonarrotti; ed ancora nessuno meglio gli poteva fare, avendo egli divinamente fatto le figure di rilievo. Egli prima di terra o di cera ha per questo uso fatti i modelli; e da quegli, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l'ombre» (G. MILANESI [1906], *Le Opere di Giorgio Vasari...*, op. cit., tomo 1, p. 177, 178).
68. «E questi non si possono fare, se non si ritraggono dal vivo, o con modelli in altezze convenienti non si fanno fare loro le attitudini e le movenze de tali cose» (ibidem).
69. E. PANOFSKY (1971), *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Westport, Greenwood Pres.

70. «Immédiatement saint Jean de la Croix échappe à ces habitudes visuelles par quoi tous les artistes sont solidaires de leur temps. Son Christ en croix fait une trouce dans l'art de son époque. Il ignore les règles et les limites de la vision contemporaine; il ne dépend pas de la manière

de voir en usage dans son siècle: il ne dépend que de l'objet de sa contemplation. Attitude éminemment mystique: envahi, inondé, submergé par lui, saint Jean le subit comme une vision révélée; il le reçoit aussi impérativement que des stigmates; il ne peut qu'enregistrer la vision

divine, fut-elle inexprimable et inconcevable en termes visuels de l'époque, comme par ailleurs sa vie intérieure accueille et vit ce qui est inconcevable et inexprimable pour l'intellect d'alors» (R. HUYGHE [1946], «Le Christ de Saint Jean de la Croix»..., op. cit., p. 113).