

VISIÓN DENTRO DE LA VISIÓN (NOTAS SOBRE UN «RETRATO ELÍPTICO» DE JUAN DE LA CRUZ)*

ELENA MUÑOZ**

Resumen: *El movimiento contrarreformista tendió a fijar patrones iconográficos autorreferenciales de la pintura, como el que sigue la composición de este retrato del siglo XVII, que representa una conversación con un cuadro, dentro del cuadro. Se trata de la Visión de Segovia, el diálogo de Juan de la Cruz con un Nazareno pintado. En segundo plano, este retrato incorpora otra pantalla: la reliquia del fraile, donde aparecen figuras que conmemoran otro milagro, post mortem. De esta manera, la pintura combina dos visiones, y enlaza la narración de hechos distantes recurriendo a formas de cuerpos y objetos artísticos reunidos en el interior de una arquitectura, lo cual provoca la ilusión de un escenario espaciotemporal continuo. Las referencias intermediales en el cuadro, procuran convertir la pintura en objeto de historia y de culto, pero así descubren sus artificios constructores.*

Palabras clave: *Juan de la Cruz; Visión; Retrato; Reliquia; Iconografía.*

Abstract: *The counter-reformist movement tended to fix an iconographic pattern that implies the self-reference of the painting, in order to express this kind of conversation with a picture within the picture: A portrait that represents the Vision of Segovia, that is the dialogue of Juan de la Cruz and a painted Nazarene. In addition, the portrait incorporates another screen: this is the friar's flesh relic, where some figures appear commemorating a post mortem miracle. In this way, the painting combines both visions and represents distant events, shaped like bodies and artworks disposed in an architecture, which creates a space-time continuum illusion. The intermedial references in this picture try to turn the painting into a history and cult object but discovering its constructive artifices.*

Keywords: *John of the Cross; Vision; Portrait; Relic; Iconography.*

*Cuando tú me mirabas
tu gracia en mí tus ojos imprimían
por eso me adamabas
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían¹.*

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas, Ref. HAR2017-85392-P financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/. Estudio derivado de la exposición comisariada por Mariano Casas Hernández, *Vitor Teresa. Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, Diputación Provincial, 2018; ficha pp. 392-393), y enmarcado en el proyecto de doctorado dirigido por Lucía Lahoz Gutiérrez (MECD-FPU17/03735) en la Universidad de Salamanca.

** Universidad de Salamanca. Email: elenia@usal.es.

¹ *Canciones del Alma y el Esposo*, 23.

Antes de que Juan de Yepes fuese oficialmente convertido en santo, sus visiones *en la noche oscura* habían sido clarificadas en las artes figurativas bajo el control institucional, cada vez más centralizado, del culto y las representaciones. La instrucción en la devoción visual católica se propagaba a base de retratos ligados a biografías ejemplares, y textos que codificaban la iconografía de la «verdadera fe», opuesta a los iconoclastas protestantes. Pero Juan de la Cruz, como otros frailes y monjas visionarias, se convirtió en imagen de culto, y en reliquia, antes de ser canonizado, debido, en gran parte, a unas prácticas religiosas y artísticas que daban continuidad a tradiciones antiguas.



Fig. 1. *Visión de Segovia*. Pintor anónimo. Carmelitas Descalzos. Alba de Tormes. s. XVII

Fotografía: Tomás C. Peña, Julián Barrera Miguel, Agustín Herrero, en CASAS HERNÁNDEZ, coord., 2018: 393

En este cuadro anónimo, pintado en el siglo XVII y conservado en el convento de los Carmelitas Descalzos de Alba de Tormes (Salamanca, España), podemos observar mecanismos de transferencia de sentido, típicos de las obras de arte propiciadas por esas prácticas devocionales. Vemos, en el interior de la iglesia del Convento de Segovia, a Juan de la Cruz de rodillas; ante él, en el suelo, ediciones de su teoría mística, junto al lirio de pureza. Él lleva el hábito carmelita de la regla descalza que juró en Duruelo en 1568, y abraza la cruz pasional, a modo de gesto orante. Las filacterias representan su diálogo con un Cristo pintado que le pregunta desde el cuadro de altar: «Juan, qué quieres por tus trabajos», y este le responde: «Señor, padecer y ser menospreciado por ti». Al fondo, recortada por el arco de la bóveda de cañón, la luz ilumina un relicario bajo palio a modo de baldaquino.

Esta pintura representa, en primer término, un conocido milagro llamado *Visión* o *Diálogo de Segovia*, que refleja la bullente imaginación sanjuanista y el protagonismo de la imaginaria en los carmelos descalzos. Los escritos de fray Juan, basados en ejercicios agustinianos, son una fuente para la teoría de una imagen intermedial y sinestésica, que se «ve» en una palabra, sonido, olor, gusto, tacto, pero que debe conducir a la *contemplación* sin imagen de una

visión intelectual, como medio para alcanzar la iluminación en la *noche de la fe*, o *aprehensión pasiva del alma* que, dejando atrás lo imaginable, alcanza a ver lo que no es *ni esto ni lo otro: el entenderlo es verlo*². La revelación por la imagen ya era un recurso de visionaros del Viejo Testamento. Los sustratos medievales de estas prácticas instruidas tras el Concilio de Trento implicaban la búsqueda de afectos visuales que estimulasen la oración, a través de una comunicación corporal con imágenes cuyo soporte preferente eran las escenas del drama de la Pasión, en objetos artísticos que convertían a sus espectadores en testigos de la Encarnación y en ejemplos vivos a través de la *Imitatio Christi*³. Las funciones del verdadero-icón se mantuvieron en la «verdadera imagen» barroca, en la estética del cuadro; y el viejo debate de la representación y la imagen ontológica se renovó con decretos católicos mientras la imprenta multiplicaba los rostros de la santidad, en retratos dotados de la actualidad y el realismo que requería una sociedad de individuos documentados en rostros obsoletos⁴. Esa estrategia contrarreformista de mostrar ejemplos contemporáneos, multiplicó santos y aspirantes en la carrera de órdenes religiosas que produjeron muchos retratos y biografías formularias, con los que se renovaba la memoria histórica de la Iglesia. La mimesis imitativa de un arte que buscaba el parecido de la representación y lo representado según los principios cristianos de la hechura humana (*a imagen y semejanza* de Dios) ha permitido comparar esta retratística realista con un acto de fe en la Creación y en la Encarnación de la divinidad en la *vera effigie*, en un contexto conventual donde el código barroco de la Fama extremaba esta relación paradójica entre retrato y virtud de la humildad⁵.

Los procesos de este tipo de máscaras, que trasladan los rasgos del original de carne y hueso a la pintura, a veces se concebían como *hurtos* de personalidad o alma del modelo vivo, y solían ser justificados por milagros. Se cuenta cómo la cara de fray Juan tuvo que ser *robada* en Granada por un pintor mientras padecía uno de sus raptos, y que, este retrato hurtado, le produjo mucha tristeza; de esta manera, el místico elevaba su estatus religioso, su humildad, y el valor del verdadero-icón⁶. Nuestro cuadro, que llamaremos *Visión de Segovia*, es otro de los verdaderos-retratos de un corpus cuyo paradigma es esa primera copia del original de carne. Los rasgos fisionómicos del fraile son el término de comparación ideal para establecer una genealogía de representaciones valoradas como fotografías, en estudios documentales motivados por la falta de ese primer ejemplar *ad vivum* o «retrato matriz», y por lo tardío de la biografía y de la edición de los escritos del fraile: algo que facilitó la manipulación de su vida y de su obra en la historiografía. Pero estas faltas de originalidad no obstaculizaron la configuración de un modelo de representación tras su muerte (1591) y antes de su canonización (1726)⁷.

² *Subida al Carmelo*, II, XIII, en IBÁÑEZ, *imp.*, 1774: 181-182.

³ LAHOZ GUTIÉRREZ, 2015, 2018.

⁴ BELTING, 2011, 2012.

⁵ BELTING, 2011, 2012; PORTÚS PÉREZ, 1999, 2011.

⁶ PORTÚS PÉREZ, 1999, 2011. Véase SAN JOSÉ, 1641: 786-787.

⁷ ALBERT BERENGUER, 1942; MONTANER, 1991; EGIDO, 2000; MORENO CUADRO, 2013.

En el ínterin, sus retratos pretendían reflejar un alma merecedora de santidad en un entorno en el que ver es entender los ejemplos a imitar. La sociedad conventual practicaba el ideal de vivir y morir como santo que ofrecían las imágenes artísticas, y de su influencia tampoco se libraron las descripciones escritas sustitutas de la *ad vivum effigies* del fontiveroño, sintetizadas en la conocida écfrosis de fray Jerónimo. En el siglo XVII, la mayoría de los retratos del poeta se ajustan a este prototipo escrito, pero los primeros que se conservan son diferentes. Los historiadores lamentaron la falta de *copias originales* del rostro, y la escasez de narraciones de visiones por parte del propio fraile; en cambio se conocen poesías y dibujos de su mano, era teórico de la visión, artista plástico, poeta alegórico, reacio, en cambio, a que le convirtiesen en imagen, y a prosificar su imaginación; su poesía busca trascender lo mundano guiada por un deseo de desasimiento, de desnudarse de sentidos, de imágenes y de *todo lo que no es Dios*, para tratar de mirar sin ojos corporales en el vacío iluminado de una *noche oscura* donde el *alma* ve a su *amado*⁸.

Pero ni la brillantez poética, ni la biografía heroica, ni la popularidad de los milagros, hicieron santo al candidato, sino un proceso burocrático centralizado en Roma. Para introducir su culto en el calendario y su cuerpo en el mercado de reliquias, se recabaron testigos de su vida y solicitaron la investigación de las informaciones al tribunal papal, porque rendir cultos no autorizados era vicio de exceso de religiosidad. Además, estaba la sospecha de subversión que recaía sobre el fraile; tras enfrentarse a los generales de la orden y escapar de la prisión, murió en Úbeda destituido y su cuerpo no pudo ser trasladado hasta 1593, metido en un arca, y emparedado en Segovia. Se elevó a la Congregación la petición de restitución (1596) y se autorizó un reparto de reliquias que se retrasó a 1607, pues, pese a que el baúl pudo haber sido expuesto a modo de sepulcro, el Definitorio todavía prohibía su culto. La beatificación de Teresa de Ávila (1614) avivó el proceso y se recabaron testimonios de la vida del carmelita para enviarlos al papado hacia 1618, mientras se trasladaba el cadáver a un sepulcro fijo bajo prohibición de celebrarlo y sacar reliquias. Pero la aplicación de decretos, por el 1647, debió hacer que se ocultaran de nuevo las pruebas de un culto supersticioso⁹. La restauración tridentina centralizaba progresivamente el control del culto y la producción de imágenes, y la Congregación de Ritos monopolizaba la verificación de santos y reliquias, y debido al desinterés de los generales de la orden, y la lenta burocracia, el proceso de beatificación tardó en empezar y no había avanzado cuando Teresa fue canonizada (1622); este reconocimiento espoleó la nueva búsqueda de testigos y el envío de informaciones que lograron remisoriales; sin embargo, la inspección se retrasó hasta iniciarse bajo el *De non culto* de Urbano, la *Sanctissimus Dominus Noster* (1625), el *Caelestis Hierusalem* (1634) contra la devoción de los que mueren sin santidad reconocida por Roma; se prohibía cualquier forma de veneración pública o publicación de

⁸ Sobre las imágenes, *Subida*, III, XXXIV, en IBÁÑEZ, *imp.*, 1774: 256-258; CUEVAS GARCÍA, 1992; MORENO MENDOZA, 2007-2008; MORENO CUADRO, 2013.

⁹ IBÁÑEZ, *imp.*, 1774; CARBONERO Y SOL, 1891; VITERI, 1927; ANTOLÍN, 1991; CASAS HERNÁNDEZ, *coord.*, 2018: 394-395.

milagros, hasta que el candidato hubiese sido canonizado tras los trámites que serían iniciados medio siglo tras su muerte. Clemente X no aprobó la beatificación hasta 1675, pero, por debajo de las ejecuciones legislativas desfasadas, la devoción se había difundido en imágenes del fraile, cuando las exhibiciones de su culto —como el halo que lo santifica en el retrato— eran motivo de desacreditación en el proceso que culminó con su canonización. Imágenes, con las que se pretendía testimoniar milagros, acompañaron a las *vidas* hecha de informes, textos que contribuyeron a la autorización del culto, hagiografía escrita y pintada que es parte de la burocracia¹⁰. En este contexto situamos el lienzo de la *Visión de Segovia*, y lo referimos a un episodio del proceso jurídico que se condensa en el relicario pintado en el segundo plano de la escena:

Francisco de Yepes, hermano de fray Juan, dictó uno de sus primeros milagros *post mortem*: *Relacion de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de carne del venerable P. F. Juan de la Cruz [...]* (1615). Dijo que había visto el *Agnus Dei*, al Niño y la Madre, la Trinidad... que su propio pariente se aparecía sobre un trozo de carne que había cortado del cadáver metido en el arca. Esta relación aceleró el proceso de beatificación y la reliquia se convirtió en motivo de peregrinaje a Medina; la primera vida de Juan se embutió en la de su hermano, y fue editada con la excusa del milagro aprobado por el obispo Quiñones de Valladolid (1616).

Además, en esas *Informaciones* de hacia 1615, Francisco también testificó la *Visión de Segovia* de oídas del «senequita»; dijo que, habiendo puesto aquél un *crucifijo* en la iglesia del convento, «un día en oración delante de él, me dijo, fray Juan, pídemelo lo que quisieres [...] yo le dije señor, lo que quiero es que me deis trabajos que padecer por vos»¹¹. La representación figurativa derivada de este relato divulgó la *vera efigies*, y las estrategias visuales contrarreformistas, la veneración al descalzo fundador, el poder atribuido a imágenes y reliquias, contribuyeron a establecer el modelo fisionómico e histórico antes de la beatificación y sin retratos originales¹².

Junto a esas *Informaciones* escritas en el ms.12738 de la Biblioteca Nacional de España, se incluye un manual de iconografía: el programa escrito de un ciclo de estampas hagiográficas que recoge ambas declaraciones de Francisco, además de otras, y las transforma en dos de las 24 maneras de representar a Juan de la Cruz. La *Visión de Segovia* es la número 18 y dicta cómo se debe plasmar el diálogo entre el fraile y una «imagen de Cristo Salvador con la cruz a cuestas»; no especifica si cuadro o escultura. Ya había sido difundida, pues se recomienda «pintarla como comunmente corre estampada con rótulo, y diga así ahora... *Segovia anteimaginem Chisti Domini crucem beulantis orans, ab ipso interrogat, Johannes quid vis po laboribus? Respondit: Domine pati et contemni prote*»¹³.

¹⁰ EGIDO, 2000; KAZIRI, 2014.

¹¹ *Informaciones [...]*, s. XVII: fol. 616.

¹² MONTANER, 1991.

¹³ *Informaciones [...]*, s. XVII: fol. 1395. En estas notas no podemos profundizar en el análisis del imaginario catequético que explica este texto y se expone en la pintura. Se trata de una instrucción escrita que no tiene por qué ser la fuente directa del cuadro, y sin embargo enmarca su representación de la reliquia en el proceso jurídico de la canonización.



Fig. 2. *Visión de Segovia*. Grabado. Diego de Astor, en CRUZ, 1618
Fotografía: The Engraved Sources of Spanish Colonial Art, 3811A

Una versión del milagro fue grabada por Diego de Astor en la *editio princeps* de la *Obra del Venerable i Místico Doctor* (1618), una recopilación censurada que excluyó el controvertido *Cántico espiritual*; si nos fijamos en la portada, dicho título se oculta entre los cuatro libros del autor, sólo señalados por tres inscripciones: *Noche Oscura*, *Llama de amor* y *Subida al Carmelo*¹⁴. Como el grabado de Lucas Vorsterman, aquí se representa al fraile conversando con un Nazareno pintado, a través de filacterias y en latín. Otras versiones incorporan ángeles, instrumentos de mortificación, otras inscripciones, o la Visión se encarna en un *crucifijo*, como dijo Francisco en la primera declaración. Así lo grabó Pieter de Jode en los *Hechos heroycos del seráfico* (Bruselas, 1628), mezclando modelos de Astor y Vorsterman, y la *Vera efigies* de Antoine Wierix¹⁵. Otras veces se trata de un Cristo plasmado vivo, y el encuentro se ambienta en la iglesia segoviana, o en una celda del convento, o al aire libre, en un pórtico, con formas más o menos goticistas, barrocas, neoclásicas...

Montaner advirtió cómo en la *Vida* de José de Jesús María (1624) se precisa que el diálogo sucedió con «un cristo de bulto con la cruz a cuestras» en un altar bajo dosel azul con dos velas. Francisco había confesado, en una segunda declaración, que se trataba de un *Nuestro Señor* que pronunció: «Pídemme mercedes... todo quanto pidieres te daré...» y Juan le contestó: «Pues Señor, lo que yo os pido es que todos me deshonen...»¹⁶. Tan abierta descripción coincide con la orden 18 del ms.12738 salvo en la transcripción del diálogo, como las versiones

¹⁴ SERRA ZAMORA, 2010: 14.

¹⁵ MONTANER, 1991; CRUZ CABRERA, 2017.

¹⁶ *Informaciones de Medina, Segovia, Jaen y Úbeda*, s. XVII: fol. 373. Véase VALERO COLLANTES, 2009.

gráficas citadas. Vorsterman, Astor y el artífice de nuestro cuadro, repiten el esquema del Nazareno pintado, identificado con el cuero al óleo que se conserva en Segovia con tales honores y a veces se vincula a la escuela de Berruguete. El caso es que, esta *Visión*, no sólo contribuyó a oficializar el culto y la iconografía sanjuanista: también la tipología apócrifa de este Cristo de la Caída: las procesiones monásticas habrían estimulado esta devoción, de modo que la composición lateral de la tipología se adaptase a la función claustral¹⁷.

El pintor de la *Visión de Segovia* repitió el esquema de Astor en espejo, como Vorsterman, pero adelantó el punto de vista hasta donde el cuerpo del fraile ensombrece el escudo de la orden sobre la tela de altar; el ángulo mantiene la posición del orante y adelanta el ara hasta el primer plano, exagerando los volúmenes de la cortina que enmarca a Cristo y parece desbordar el cuadro; un telón que da al Nazareno aires teatrales de cortesano. Cristo escorzado deja de parecer una pintura, a punto de salir del marco de un cuadro convertido en ventana, y a través de esa brecha que abre el lienzo en la arquitectura, invade el espacio de representación del fraile introduciendo la filacteria en ese afuera (o adentro) desde su boca, correspondida por el interlocutor. Otros detalles de la pintura también explotan la ilusión de volumen y desbordamiento, y modifican así el modelo estampado, para plasmar un Cristo vivo que se «presenta» para dialogar¹⁸.



Fig. 3. Apariciones en la reliquia. Pergamino. Diego Valentín Díaz en *Informaciones [...]*, s. XVII: fol. 1239
Fotografía: BNE

¹⁷ NORBERT UBARRI, 2006.

¹⁸ El aspecto plástico logrado como apariencia viva de la imagen en esta pintura, tiene profundas implicaciones semánticas y emotivas, y estas soluciones formales, determinadas por la relación entre texto, pintura y grabado, responden a motivaciones enmarcadas en el discurso histórico-artístico y religioso de la representación. Gracias a los editores por su interés en estas cuestiones, que retomaremos en otra ocasión.

La respuesta de Juan, *padecer y ser despreciado*, se entiende como atributo de ejemplaridad que lo eleva a la mortificación de Magdalena de Pazzi, cuya máxima *pati, non mori* se ultima en el *aut pati, aut mori* (o padecer, o morir) de Teresa de Ávila. Con la petición acepta el trabajo impuesto en el Génesis, y lo extrema en el «descanso en la fatiga» interpretado como levantamiento teresiano «contra la ley de los miembros corporales»¹⁹. Cruz, lanza y corona son símbolos de la *compassio* carmelita en los retratos de Magdalena, así como en la *Visión* de Astor, Vorsterman o Jode, la cruz con lanza e hisopo protagoniza el segundo plano y se interpone ante lo que parece un altar al fondo; pero en nuestra pintura, ese aparato de mortificación deseada, que interrumpe la visión, desaparece, y se desvela, como en premio del sacrificio, el relicario que indica la santidad de la carne del fraile muerto, monumentalizada por la orfebrería y bajo un palio a modo de baldaquino.

De cerca, en el cuadro, se verá que, esa orfebrería, en su ventana de cristal, lleva pintada una mancha en forma de custodia flotando sobre otra mancha oscura —que representaría a fray Juan— al lado de otra azul —la Virgen— y otra cruciforme —Cristo. Esta pequeña pantalla así introduce en el cuadro el cuadro que remite a los años en que el cadáver del fraile se declaró milagroso en premio de su imitación de Cristo. El obispo Quiñones había llamado a pintores y plateros para que autentificaran las apariciones en la reliquia, y entre ellos, Pedro Soria las dibujó y Diego Valentín Díaz, de Valladolid, las copió en tres pergaminos ovalados que fueron añadidos a las *Informaciones*: tres «tarjetas originales, fiel y verdaderamente copiadas»²⁰, síntesis de las figuras que vieron los testigos sobre la carne, de las cuales, se hicieron copias: una de Cornelis Boel en la *Relacion* de 1615, y otra en la portada de las *Informaciones* (Fig. 4)²¹. Ambas impresiones invierten los pergaminos, y la última se sujeta al citado manual, basado, a su vez, en los testimonios que presenta la estampa en la portada, y a los que se refiere como «raro milagro».

Si la *Visión de Segovia* es el 18 de los 24 tipos ordenados según los hitos biográficos de las *Informaciones*, las Visiones en la Reliquia son las últimas, por ser *post mortem*, y así se deben representar, «después de muerto el santo, entre diversas figuras que aparecen en su santa carne... arrodillado ante un crucifijo y los óvalos alrededor; en uno de ellos irá la Virgen con fray Juan, el Crucificado y la custodia con el Santísimo Sacramento», con rótulo: *Admiranda de imago inparticula reliquiarum corporis beati Patris Ioanis... Aplicentum stupore divinitus apparet*²². Así se muestra en la portada del manuscrito: tres óvalos sobre el cuadro, sin solución de continuidad en un espacio homogéneo, sino superpuestos a la escena de un orante que debe estar representado en gloria. La filacteria que comunica a éste con el crucifijo cita *Gálatas*, 6, 14. Sí, cuando se realizó este grabado, la *Visión de Segovia* era ya conocida, dijimos,

¹⁹ ARBIOL, 1723: II, II; MORENO CUADRO, 2013: 361.

²⁰ *Informaciones* [...], s. XVII: fol. 1239.

²¹ VALERO COLLANTES, 2009.

²² *Informaciones* [...], s. XVII: fol. 1398.



Fig. 4. Milagro de la reliquia. Grabado en la portada de las *Informaciones [...]*, s. XVII
Fotografía: BNE

«como comunmente corre estampada», su composición del diálogo místico pudo tomarse como base que permitía a este otro programa asociar, subliminalmente, los dos milagros: el don visionario del fraile en vida y las visiones en la reliquia.

Se hicieron versiones plásticas de una y otra visión, más o menos literales respecto a esas normas iconográficas e independientes entre sí. Pero el diseñador del cuadro encontró una manera de fundirlas reuniendo a Juan vivo en la *Visión de Segovia*, con su reliquia imago-proyectora en un escenario homogéneo, arquitectónico, que facilita la narración elíptica de la hagiografía. La representación de las visiones en la reliquia no sigue el modelo exacto del pergamino ni de la estampa, sino que incorpora las visiones de los óvalos en el soporte del relicario, utilizando este a modo de pantalla delimitada por un marco orfebre *naturalmente* situado, como ornamento litúrgico, en el templo. Si la jerarquía de las reliquias estaba regida por el grado de contacto con el cuerpo milagroso, aquí es un trozo de carne con el don de la visión del santo, que participa también de la relación entre representación, viveza y apariencia, que se establece bajo los principios de un arte naturalista. A una «imagen viva» —como la pintura desbordante de Cristo, la copia de los rasgos del santo, o este relicario «retratado» en el momento de obrar el milagro de la proyección— se le atribuye el poder del objeto de culto, y testimonia y a la vez manifiesta o sustituye el cuerpo santificado, dándolo al público como ejemplo, sobre soportes y técnicas artísticas que persuaden y perduran²³.

El cuadro provoca la ilusión de un acontecer (el milagro de la visión) en un espacio homogéneo, porque su composición establece un juego de campos de representación situa-

²³ PORTÚS PÉREZ, 1999; BELTING, 2012; LAHOZ GUTIÉRREZ, 2015.

dos en un interior arquitectónico. Se presenta un gran escenario que contiene otros escenarios cuyos límites son perfiles de los soportes artísticos que forman parte de la escenografía de la iglesia. Cuadro del Nazareno y relicario del fraile, son pantallas ornamentales colocadas en una arquitectura pintada, y no rompen la sensación de espacio continuo donde se desarrolla una historia, presentada, en cambio, de modo anacrónico, o en sincronía de hechos distantes. En el primer caso, los volúmenes fingidos y desbordamientos deshacen la idea de pared entre el cuadro pasional y el espectador representado; la imagen de Cristo reata la historia neotestamentaria a la hagiografía a través de gestos, miradas que quieren encontrarse, filacterias retorcidas y voluminosas que espacializan el intercambio acústico y dan cuerpo estático y vehemente a las palabras oficiales²⁴. También el relicario alberga hechos en las pequeñas imágenes que contiene, y se enlazan en la narración siguiendo la ruta que recorre la mirada por el interior del edificio: la gradación de la profundidad y distribución de colores la quiere llevar a tomar constancia de los atributos ganados en vida, los libros editados y las flores en el suelo, ascendiendo por el cuerpo orante del fraile hasta Cristo y, siguiendo otra diagonal compositiva, atravesar el halo del orante hasta la pantalla del relicario, donde observar el milagro de la custodia y el vidente aparecido que la contempla. Nosotros contemplamos al contemplador y lo contemplado: la vida en la imagen representada; de modo que, esta pintura, nos quiere convertir en testigos de la presencia en ella y así revelarse como cosa viva. El cuerpo de Juan, vivo y muerto, sirve de retroproyector en una escena puesta en abismo, que reclama a la memoria la secuencia de una hagiografía, condensándola en una elipsis invisible.

Esta pintura es, en varios sentidos, fruto de la colaboración de imágenes y palabras, y de una apropiación postridentina de modelos gráficos y literarios que se practica desde la antigüedad. Los métodos contrarreformistas de instrucción, persuasión, legitimación visual del culto, caracterizan a los medios de masas *mass media*, y las categorías particulares de investigaciones postmodernas²⁵ pueden aplicarse a la producción de otras épocas. Este retrato, del género de historia, y objeto de culto, podría calificarse de intermedial en su género y en su tema, e intra-medial, como metapintura de alusiones a sí y a otras artes. Sus referencias figurativas sugieren presencias poéticas y literarias, sonoras, olfativas, efectúan trasposiciones de relatos, buscan apropiarse del poder de las reliquias, y actualizar visiones que reconfiguran en una composición de citas a otros medios y representaciones, para ofrecer una imagen sintética, a un culto largamente censurado. La iconografía oficial se ve alterada por una visión naturalista que provoca la ilusión de un espacio donde se ubican los soportes artísticos de las revelaciones. Si este cuadro procuraba así reivindicar o exaltar una imagen de santidad a base de jugar con elementos ortodoxos, la manera de combinarlos transgrede, al menos, la norma de la cronología (la visión de la reliquia se tenía que pintar «después de muerto el fraile») y queriendo legitimar

²⁴ CARRETERO CALVO, 2019.

²⁵ RAJEWSKY, 2005.

lo pasado, destapa mecanismos artísticos de la construcción histórica. Sin duda, dejamos de profundizar en muchas cuestiones que interesan; son «notas» en torno a una obra poco conocida y a su instrucción iconográfica; así queden abiertas a otras interpretaciones.

FUENTES

- ARBÍOL, Antonio de (1723). *Mística fundamental de Christo Señor Nuestro, explicada por el glorioso, y beato padre San Juan de la Cruz [...] y el religioso perfecto [...]*. Zaragoza: Por Pedro Carreras.
- CRUZ, Juan de la (1618). *Obras espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios [...]*. Alcalá de Henares: Andrés Sánchez Ezpeleta. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. BNE. r/31573.
- IBÁÑEZ, Pascual, imp. (1774). *Obras espirituales que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios en transformación de amor / por el [...] Beato Padre San Juan de la Cruz [...]*. Zaragoza: Pascual Ibáñez.
- INFORMACIONES de Medina, Segovia, Jaen y Úbeda. In *Papeles de Carmelitas* [Manuscrito]. Siglo XVII. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. BNE. Mss/8568.
- INFORMACIONES sobre la vida y milagros de San Juan de la Cruz para su beatificación. Siglo XVII. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. BNE. MS/12738.
- RELACION de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de carne del venerable P. F. Juan de la Cruz [...]. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1615. Universidad de Sevilla, Sevilla, España. A 110/040(05).
- SAN JOSÉ, Jerónimo de (1641). *Historia del venerable Fray Juan de la Cruz [...]*. Madrid: Diego Díaz.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT BERENGUER, Isidro (1942). *Cooperación a la iconografía de San Juan de la Cruz*. «Revista de Espiritualidad». 1:4-5, 421-427.
- ANTOLÍN, Fortunato (1991). *Los Superiores de la Congregación de España y San Juan de la Cruz*. «Teresianum». 42:1, 153-183.
- BELTING, Hans (2011). *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora.
- BELTING, Hans (2012). *Antropología de la imagen*. 3.^a reimpr. Madrid: Katz.
- CARBONERO Y SOL, León (1891). *Homenaje a San Juan de la Cruz*. Madrid: La Cruz.
- CARRETERO CALVO, Rebeca (2019). «Las voces se oían por los ojos». *Imagen y sonidos en el arte de la Contrarreforma*. In RODRÍGUEZ, Gerardo; PALAZZO, Éric; CORONADO SCHWINDT, Gisela, dirs. *Paisajes sonoros medievales*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 31-59.
- CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, coord. (2018). *Vítor Teresa. Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- CRUZ CABRERA, José Policarpo (2017). *La conformación de una iconografía devocional: en torno a Jesús Caído y la orden del Carmelo*. In RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac; DÍAZ GÓMEZ, José Antonio, coord. *Compendio de estudios histórico-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 52-79.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1992). *Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz*. «Edad de Oro». 11, 29-42.

- EGIDO, Teófanos (2000). *Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista*. «Cuadernos de Historia Moderna». 25, 61-85.
- KAZIRI, Pierre (2014). *Estudio histórico-jurídico de las pruebas en las causas de canonización*. «REDC».71:176, 401-433. DOI: <https://doi.org/10.36576/summa.32956>.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía (2015). *Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales*. In CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, coord. *Teresa*. Salamanca: Catedral, pp. 61-91.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía (2018). *Santa Teresa: El imaginario, la imagen y la imagería*. In CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, coord. *Vitor Teresa: Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, pp. 170-193.
- MONTANER, Emilia (1991). *La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz*. «Mélanges de la Casa de Velázquez». 27:2, 155-167.
- MORENO CUADRO, Fernando (2013). *Origen Andaluz de la vera effigies de San Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México*. «Laboratorio de Arte». 25, 347-370.
- MORENO MENDOZA, Arsenio (2007-2008). *La representación imaginaria en San Juan de la Cruz*. «Atrio». 13-14, 29-36.
- NORBERT UBARRI, Miguel (2006). *El cuadro del Cristo de Segovia y la mirada de san Juan de la Cruz: arte gótico español y temperamento prebarroco*. «Cyber Humanitatis». 39 (Invierno) [s.p.].
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1999). *Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro*. «Disparidades. Revista de Antropología». 54:1, 169-188.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2011). *La convivencia con la imagen en el barroco hispánico*. In *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*. Pamplona: Fundación Visión Cultural; Universidad de Navarra, pp. 37-47.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. «Intermedialités». 6 (Automne) 43-64.
- SERRA ZAMORA, Anna (2010). *Iconología del monte de la perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis Doctoral.
- VALERO COLLANTES, Ana C. (2009). *Una reliquia de San Juan de la Cruz custodiada en el Convento carmelitano de San José (Medina del Campo)*. *Milagro transformado en arte*. «De Arte». 8, 47-54.
- VITERI, Félix S. de (1927). *Homenaje de devoción y amor a San Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia*. Segovia: El Adelantado.