

Del *saltus carmeli* al jardín cerrado teresiano. La *Alegoría de la Orden Carmelita*, una pintura del antiguo convento de Santa Teresa de Guadalajara en el Museo Regional de Guadalajara**

En el Museo Regional de Guadalajara se exhibe una de las piezas que mejor resume las aspiraciones místicas que moldearon el ideal de vida que se propició en los conventos de carmelitas descalzas. La pintura titulada *Alegoría de la Orden Carmelita* y que originalmente formaba parte del acervo pictórico del convento de Santa Teresa de Guadalajara, es una alegoría visual que señala a las propias monjas, a su historia, valores y a la clausura que las apartaba de la vida en el siglo, como símbolos virtuosos. Se revisa al jardín en tanto un tópico que, a partir de su relación con el concepto del Paraíso, se presta a una interpretación que nos remite a un discurso redentor y que se perfila por textos de tradición carmelitana, específicamente por aquellos de la autoría de santa Teresa de Jesús.

Palabras clave: monjas, carmelitas descalzas, matrimonio espiritual, jardín místico, huerto cerrado, santa Teresa de Jesús.

34 | **E**n el Museo Regional de Guadalajara se resguarda un enorme lienzo apaisado titulado *Alegoría de la Orden Carmelita* (figura 1), procedente de la clausura del antiguo convento de Santa Teresa de la misma ciudad. Las imágenes de animales, aves, insectos, árboles, flores y frutos componen un escenario edénico pero cruento, protagonizado por un Cristo crucificado. También incluye la presencia de un grupo de monjas carmelitas, guiado por san José; se trata de 21 hermanas que, como es sabido, representan el máximo total permitido

* Museo Franz Mayer.

** Dedico este texto al doctor Jaime Cuadriello. Le agradezco la asesoría brindada durante el proceso de investigación, fundamental para la concreción de esta propuesta. También agradezco el apoyo de la maestra Nuria Salazar y de la doctora Patricia Díaz, investigadoras comprometidas cuyos comentarios puntuales marcaron varias de las pautas del análisis aquí presentado. Asimismo, agradezco la dilucidadora información brindada por el presbítero Tomás de Híjar Ornelas: comunicación personal, noviembre de 2013.



Figura 1. Autor desconocido, *Allegoría de la Orden Carmelita*, Nueva España, óleo sobre tela, siglo XVIII, Colección Museo Regional de Guadalajara, Conaculta-INAH. Fotografía de Andrés de Leo.

de la población conventual de la orden. La pintura, sus dimensiones, características formales y discurso aparente, denotan una búsqueda afectiva de carácter admonitorio, seguramente dirigida a las monjas en tanto sus antiguas y principales espectadoras. En esta ocasión presentaré una propuesta de lectura del discurso que subyace en esta obra; buscaré apuntar la manera en que algunos de los paradigmas de la orden carmelita y de la reforma teresiana deben considerarse como las características que definieron la figuración de esta imagen en un sentido místico e idealizado.

La pieza se sugiere como una alegoría del propio convento carmelitano que en este caso corresponde al de Santa Teresa de Guadalajara, fundado en tanto comunidad en 1695, jardín amenísimo y marco perfecto para la vida religiosa y el matrimonio espiritual, según se revisará. Acerca de dicho enclave es pertinente recordar que se trató del tercer monasterio de carmelitas descalzas fundado en la Nueva España; sus orígenes refieren el establecimiento de un beaterio en 1617. Para realizar el cambio a convento, llegaron desde San José de Puebla cuatro monjas profesas y dos novicias. En 1976 las monjas abandonaron el monasterio; actualmente el templo continúa

sirviendo para el culto religioso, mientras que la sección correspondiente a la clausura es un centro comercial.¹

Tradiciones visuales teresianas

La propuesta de santa Teresa de Jesús (Ávila, España, 1515-Alba de Tormes, España, 1582) influyó en la construcción del ideal de vida al interior de la clausura y en la conformación de un modelo espiritual que se plasmó en el campo de la imagen y que bebió de una larga tradición que se reinterpretó de acuerdo con la postura carmelitana. A través de sus escritos y de la revisión, reedición y comentarios que otros autores de la orden hicieron acerca de su propuesta, santa Teresa perfiló la identidad colectiva de las descalzas, cuyas vidas tuvieron como máximo objetivo alcanzar la unión con Dios, incluso más allá de la eucaristía y del significado de la ceremonia de profesión. Es así que el convento, espacio de transición y *locus* de perfección, se destacó entonces como uno de los paradigmas de este ideal:

¹ Véase Manuel Ramos Medina, "Santa Teresa", en María Concepción Armerlinck de Corsi y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, Condumex, México, 1995, pp. 242-244.

la clausura comprendida como recogimiento físico y espiritual sería entonces el invernadero donde las monjas florecerían como dechados de virtudes, modelos de perfección y esposas de Dios, empeñadas en la constante imitación de la vida y Pasión de Cristo (*imitatio Christi*), con quien aspiraban unirse (figura 2).²

Viene a colación la pintura *Alegoría de la comunión*, obra procedente del convento de Santa Teresa la Nueva, en donde, a manera de anhelo y triunfo espiritual, se exalta el privilegio eucarístico concedido a 21 corderos que repiten el simbolismo de la pieza jalisciense, pues son invitados a la mesa del Señor para formar parte de la comunión; los corderos aguardan a Cristo, quien llena un cáliz con su sangre derramada desde su Sagrado Corazón (figura 3).

Sendos ángeles y querubines glorifican la escena en donde las monjas simbolizadas como corderas de Dios aguardan la comunión en la mesa de su Esposo; la relevancia de este último aspecto se subraya a través de la imagen de un ciervo cuya presencia se mira ajena a la escena principal, posiblemente retomando como sustento el *Canto Espiritual* de san Juan de la Cruz y que refiere al alma, presentándola como la Esposa, y el Esposo, aspiración de unión divina a quien se alude a través de un ciervo fugitivo.³ La larga existencia de esta pieza hace evidente la prevalencia de una promesa de vida, que se cultivó entre las descalzas y que se valió de las imágenes para referir la posibilidad de la unión con el Ama-

² En este sentido cabe recordar que Mariana de la Encarnación, fundadora del convento de Santa Teresa la Antigua, refiere a los conventos carmelitanos como lugares de perfección: Mariana de la Encarnación, *Relación de la fundación del Convento antiguo de Santa Teresa [escrito por otra mano:] por la Reverenda Madre Sor María de la Encarnación*, f. 43. Versión mecanografiada a partir del manuscrito que se resguarda en la colección de la biblioteca de la Universidad de Texas, Austin.

³ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, Barcelona, Linkgua 2008, p. 5.

Meditatio Passionis Christi.

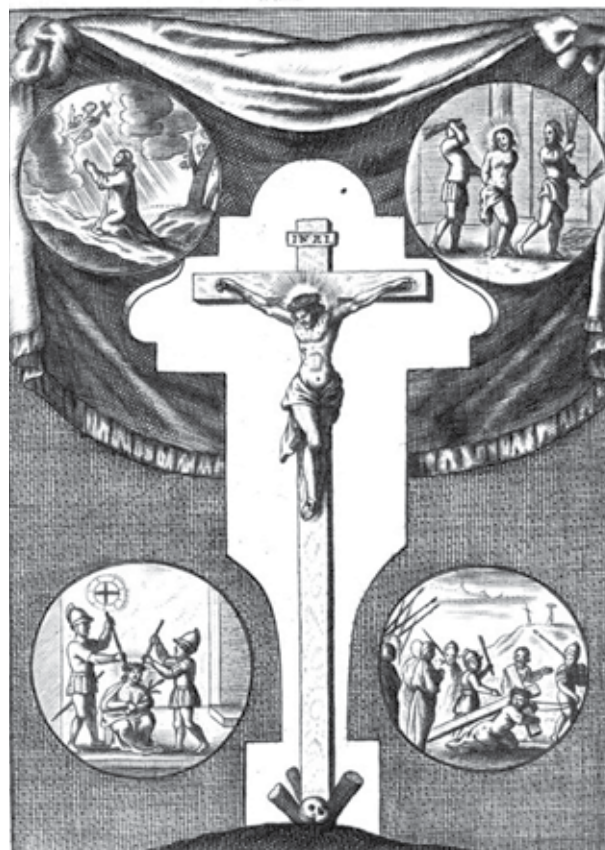


Figura 2. Autor desconocido, "Meditación de la Pasión de Cristo" en *Idea vitae teresianae*, Antwerpen; Jacobus Mesens, impresión a partir de xilografía, ca. 1686. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

do, merced al cumplimiento con los paradigmas de la vida carmelitana.

Algunas imágenes y textos invitaron a reconsiderar al Monte Carmelo, en tanto jardín, como el modelo más perfilado de la interpretación simbólica del convento teresiano en donde las monjas podrían aspirar a experimentar diversos grados de unión con Dios; se trata de la ceremonia de profesión, la unión mística, el desposorio y el matrimonio espiritual, experiencias cuya esencia es irrepresentable en sentido literal, mas no en el campo metafórico.⁴ El filólogo y catedrático español Fernando de la Flor

⁴ Agradezco a Mario Sarmiento las puntualizaciones que me hizo respecto a los grados de unión teresianos.



Figura 3. José Vázquez, autor desconocido, *Alegoría de la comunión*, Nueva España, óleo sobre tela, 1802. Colección Convento de Santa Teresa la Nueva, México. Fotografía de Mario Sarmiento.

ha particularizado que este fenómeno de representación llegó a ser “[...] la máxima formalización de un espacio interior dentro de la literatura espiritual y procede, naturalmente, de ese libro enteramente dedicado a la experiencia espiritual cual son las **Moradas o Castillo interior**”,⁵ escrito por Teresa de Ahumada. Este investigador ha remarcado que esta propuesta sobre la interioridad fue, sin duda, el mayor o al menos uno de los planteamientos más determinantes en su materia y que, junto con otros textos de la misma autora o de otros personajes que

⁵ Fernando R. de la Flor, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 226.

comulgaron con su propuesta, como fue el caso de san Juan de la Cruz, sirvieron de inspiración para simbolizar, a través de la imagen, dicha unión inefable y que, sin embargo, tenía lugar en el mundo de lo comprensible, lo sensible o de la intuición.⁶ El jardín, cuyo objetivo discursivo era fungir como símbolo y medio del deleite y del gozo, sirviendo también como una estrategia de codificación desde una reflexión introspectiva, se emplazó como un microcosmos que resumía la totalidad de la naturaleza redimida, a través de una evocación de índole metafísica que en algunos casos se relacionó con la

⁶ *Ibidem*, p. 203.

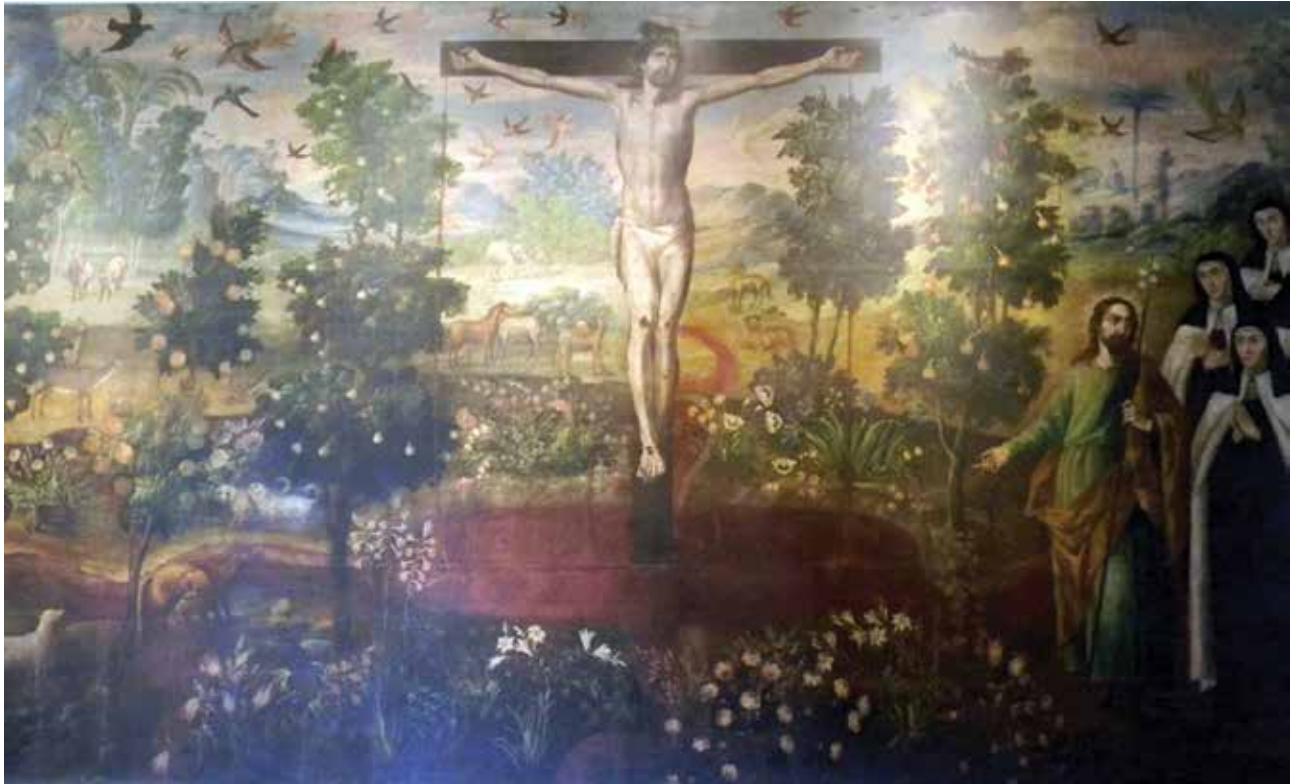


Figura 4. Autor desconocido, *Alegoría de la Orden Carmelita*, detalle, Nueva España, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección Museo Regional de Guadalajara, Conaculta-INAH. Fotografía de Andrés de Leo.

evocación del *locus* del alma de la religiosa; las referencias al jardín que forman parte de los textos de santa Teresa, invocaron el gozo de la experiencia religiosa que De la Flor relaciona con el estado místico y su expresión teopática, resultado del clímax mediante la unión espiritual y, por ende, del proyecto de salvación (figura 4).⁷

Estudio de caso:
Alegoría de la Orden Carmelita,
Museo Regional de Guadalajara

Al fin la Esposa es llevada,
 con amorosas señales,
 a las Bodas Celestiales.
 Dale el Esposo las Arras,

⁷ *Ibidem*, pp. 125, 226-244.

y entre ambos es celebrado
 el Matrimonio Sagrado.

Aquí el amor se hace uno,
 y se mitiga el ardor,
 cuando en el centro interior
 Se da Dios a conocer:
 y da el Alma gusto tal
 que ella ve que es Celestial.
 Por esta unión tan estrecha,
 y por la amorosa unión,
 un mismo Espíritu son,
 Y de tal forma el Esposo
 a la Esposa tiene unida,
 que él es su forma y su vida.⁸

La pintura del Museo Regional de Guadalajara, pienso, es una obra que engloba y aterriza la unión con Dios y, particularmente, el *Matrimo-*

nio *Espiritual*, referido por santa Teresa como la magna unión con Dios (figura 5); es decir, que el lienzo supone un culmen discursivo de la exaltación de la vida en clausura y sus privilegios, cifrados a partir de una estrategia de representación visual de carácter alegórico que comulga con una larga tradición simbólica, revisada y perfilada a partir de la propuesta carmelitana. Cabe mencionar que, aunque algunos investigadores que han abundado en los estudios de la antigua Nueva Galicia han señalado la posibilidad de adjudicar la autoría de esta pieza a algunos pintores regionales de los que se sabe trabajaron para el convento de Santa Teresa, en esta ocasión no me es posible inclinarme por ningún caso específico; dicha indagación excede los objetivos del presente trabajo.

En la obra se dispone una alegoría que exalta las virtudes y prodigios de la vida bajo la observancia de la regla del Carmelo Descalzo: un grupo de 21 monjas de aspecto genérico se encaminan al encuentro con Cristo, siendo san José, devoción tradicional de la orden, el guía o *conduttore* que lleva consigo las llaves de este Paraíso restaurado. Ellas muestran gestos de recogimiento, oración, reflexión y actitud devota. Portan libros que recuerdan los dispuestos para su uso dentro de los conventos, algunas se miran entre sí, otras se muestran meditabundas a la vez que mantienen la cabeza y mirada bajas, mientras que unas cuantas más observan a su patriarca. De entre las monjas genéricas, destaca una que encabeza al grupo: su ubicación, manos en posición de oración, gesto

Matrimonium Spirituale



Figura 5. Autor desconocido, "Matrimonio espiritual", en *Idea vitae teresianae*, Antwerpen: Jacobus Mesens, impresión a partir de xilografía, ca. 1686. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

grave y mirada decidida, sugieren su papel como líder o probable representación de la figura de la priora de la comunidad. Al centro, la imagen de un Cristo aún vivo y clavado en el instrumento de su martirio, eleva una mirada de imploración al cielo, probablemente clamando por el perdón de la humanidad, preguntándose por el motivo de su abandono o encomendando su espíritu.⁹ Su presencia

⁸ Fray Eusebio Blasco, trad., *Idea de la vida teresiana, que dibujada en estampas simbólicas, y explicada en tercetos latinos, se estampó los años pasados en Amberes, a devoción del M.R.P. Humberto de San Juan Bautista, Carmelita Descalzo, Provincial de Flandes. Traducida ahora nuevamente en español por el R.P.M. Fray Eusebio Blasco, Carmelita Observante, Calificador del Santo Oficio, Theólogo, y Examinador Apostólico. Dedicada a la Seráfica Madre Santa Teresa de Jesús*, Zaragoza, Pedro Carrera, 1726, p. 99.

⁹ Me refiero a tres de las "siete palabras" que Cristo pronunció durante su crucifixión: "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen" (*Pater dimitte illis, non enim sciunt, quid faciunt*; Lucas, 23: 34), "Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado" (*Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me*; Mateo, 27: 46, y Marcos, 15: 34) y "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu" (*Pater in manus tuas commendo spiritum meum*; Lucas, 23: 46).



Figura 6. "Estado de la naturaleza caída: la tentación", en *Idea vitae teresianae*, Augsburgo, 1779. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

cobra mayor elocuencia al recordar el grabado *Estado de la naturaleza reparada* que ilustra la redención en el libro *Idea vitae teresianae* (figuras 6 y 7).¹⁰

La sangre de Jesús se derrama y llena una fuente de vida de la que parten cuatro ríos, así como se describía que ocurría con la que regaba el Edén; alrededor de este manantial crecen flores de distintos tipos y de todas las estaciones del año, se miran crisantemos, tulipanes, girasoles, jazmines, azucenas, rosas, jacintos, claveles, anémonas y lirios, símbolos de acepción virtuosa que parecen depender

¹⁰ Santiago Sebastián, "Iconografía de la Vida Mística Teresiana", *Homenaje en el Cuarto Centenario*, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. X, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1983, p. 20, ils. 3 y 4.



Figura 7. "Estado de la naturaleza reparada: la Redención por el sacrificio de Cristo", en *Idea vitae teresianae*, Augsburgo, 1779. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

y enriquecerse de la fuente de salvación.¹¹ Así, las flores recuerdan la apreciación sobre la naturaleza que imperó en la época y que consideraba a ésta como un medio de adoctrinamiento y metáfora del comportamiento humano.¹² En torno a esta zona y hacia la sección derecha e izquierda, se disponen

¹¹ Agradezco a la bióloga Valeria Flores su valiosa ayuda en la identificación taxonómica de los ejemplares botánicos que comprende esta pintura. En cuanto a la tradición formal y significados que corresponden a estos elementos, véase Alejandra Mayela Flores Enríquez, "Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil", tesis de maestría en Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 2014.

¹² Vicente Ma. Roig Condomina, *Las empresas vivas de fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, pról. de Santiago Sebastián, Valencia, Imprenta Rápida Llorens, 1989, p. 21.



Figura 8. Autor desconocido, *Alegoría de la Orden Carmelita*, detalle, Nueva España, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección Museo Regional de Guadalajara, Conaculta-INAH. Fotografía de Andrés de Leo.

árboles frutales; se identifican frutos locales como el membrillo, así como algunos más de conocido simbolismo religioso, entre los que se cuentan uvas, granadas e higos; también figuran duraznos y melocotones, cultivos característicos de las huertas carmelitanas (figura 8).¹³

También es elocuente la presencia de animales que pasean solos y en pareja. Hacia los últimos planos y detrás de Cristo, el pintor plasmó las imágenes de un elefante, una pareja de caballos, un camello, un unicornio y un felino moteado que probablemente pueda identificarse como una pantera. Entre ellos destaca el unicornio, señal del *locus paradisiaco* y que además es harto conoci-

do como emblema de la pureza de Cristo y de su victoria sobre el pecado; vienen a colación piezas como la serie de *Los Tapices del Unicornio* de la colección de *The Cloisters Museum & Gardens*, o bien, una de las tablas del famoso tríptico *El jardín de las delicias*, pintado por Hieronymus Bosch (*el Bosco*); en ambos ejemplos el unicornio se dispone junto a un manantial, acompañado por animales como los que figuran en el lienzo carmelitano. Se recuerda así la leyenda de que, mediante el contacto de su cuerno con el agua, el unicornio podría purificarla de cualquier veneno. En el Paraíso redimido de las carmelitas, el unicornio no toca el agua, pues ya todo ha sido purificado.¹⁴

¹³ Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, IIE-UNAM, México, 2007, p. 342.

¹⁴ Respecto al tema del Paraíso, véase el artículo acerca de dos láminas del pintor Cristóbal de Villalpando, resguardadas en

Entre las parejas de animales se identifican perros, conocidos emblemas de la fidelidad y la amistad, bueyes que recuerdan el sacrificio de Cristo, ciervos que refieren a la sabiduría y al conocimiento de Dios, cabras que simbolizan a Jesús encarnado y corderos que bien podrían relacionarse con el sentido eucarístico y redentor de la pieza.¹⁵ También se mira una pareja de conejos de los que los bestiarios medievales destacaron su fecundidad.¹⁶ A este grupo se suma la presencia de un león: rey de reyes y emblema de la resurrección, así como una pareja de lobos cuya actitud dista del acecho, recordando la profecía de Isaías:

El lobo habitará con el cordero, el leopardo se acostará junto al cabrito; ternero y leoncillo pacerán juntos, un chiquillo los podrá cuidar./ La vaca y la osa pastarán en compañía, juntos reposarán sus cachorros, y el león como un buey comerá hierba./ El niño de pecho jugará junto al agujero de la víbora; en la guarida del áspid meterá su mano el destetado./ No harán ya mal, ni causarán más daño en todo mi monte santo, porque el país estará lleno del conocimiento del Señor, como las aguas llenan el mar.¹⁷

Diversas aves surcan los cielos; algunas de ellas poseen acepciones negativas que aquí parecieran omitirse dado el mensaje salvífico: tal es el caso de los cuervos, símbolos de la astucia y la envidia, y de los enemigos de la Iglesia. El significado del res-

la Capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla: Ilona Katzew, "La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando", en *Anales del Instituto del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, IIE-UNAM, México, 2011, pp. 33-70.

¹⁵ Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, t. I, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, pp. 141-259.

¹⁶ Simona Oreglia (coord.), *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa (Diccionarios de Arte), 2003, p. 238.

¹⁷ Isaías 11: 6-9.

to parece corresponder a un discurso de concordia que oscila entre el amor y la virtud; a este grupo pertenecen los ruiseñores que en la imagen figuran en pareja y que remiten al amor y a la dulzura; las golondrinas, aves propias de la concordia, el orden, la pareja y el enamoramiento; las palomas, figura de paz y salvación, y las aves del paraíso, animales míticamente relacionados con este tipo de escenarios que también encarnan el simbolismo de la persona, virtudes y fortuna del propio Cristo de quien han servido como emblema.¹⁸

En aquel, pues, delicioso huerto tenía su permanente domicilio el acorde coro de las Aves, que en lisonjas del mejor numen, pagaban a esta suprema Magestad el tributo de ser suyas [...] Mas entre tanta vistosa variedad de plumas se halló una que se levantó con el nombre de Ave del Paraíso, a quien unos llaman *Avícula Dei*, otros intitulan *Apes indica*. [...] Vive siempre este prodigioso pájaro en la región del aire, haciéndose éste grave con tan estupenda maravilla; sólo se precipita a la tierra cuando muere. Esta propiedad le dio el derecho (dijo Virgilio) a numerarse entre los astros. De día, y de noche vuela, y vuela, sin alternar la regulada sucesión de la fatiga, y descanso: jamás descansa, nunca reposa.¹⁹

¹⁸ Respecto a la simbología del ave del paraíso, véase Louis Charbonneau, *El bestiario de Cristo*, 426, y Manuel C. Barbero Richart, *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 151. Para el resto de las aves, consúltese José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, y Francisco Marcuello, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves. Compuesta por el Licenciado Francisco Marcuello, Canónigo de la Santa Iglesia de nuestra Señora de los Corporales, y Racionero de Santiago de Daroca. A Doña Luisa de Padilla, Condessa de Aranda, Vizcondesa de Viota; Señora del Vizcondado de Rueda en el Reyno de Aragón, y de la tenencia de Alcalaten, y Baronias de Mislata, Cortes, y Beniloba en el Reyno de Valencia*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1617.

¹⁹ Joseph Thomas Blanco, *Ave del Paraíso, el Venerable Fray Martín Pérez de Armenta, Religioso Lego de N. P. S. Francisco en la Santa*

Acerca de las tórtolas que significan honestidad, vienen a cuento las siguientes palabras:

Si deseas agradar a Dios y movido del Espíritu santo se inflama tu alma para ser esposa del Señor; procura de tener ambas las mejillas de la intención (que es la cara del alma) coloradas y hermosas, esto es, que las obras que haces, vayan hechas con sana intención y dirigidas y encaminadas a Dios; para que así a imitación de esta castísima ave, estés asentado, como quiere el Profeta en la soledad: porque por estas obras te levantaste a ti sobre ti, que verdaderamente es levantarte sobre ti, desposarte con el Señor de los Ángeles.²⁰

Por último, un rompimiento de gloria rodeado de ángeles y que refiere a la meditación del Paraíso, dispuesto en la zona superior-izquierda de la obra, establece una distinción entre el plano representado y otro de mayor divinidad que irrumpe en la escena a través de este elemento, a manera de visión intelectual (sólo la luz tiene esta función) (figura 9).

Quien busca cumplida Gloria,
en el Cielo la hallará,
donde como en centro está.
Allí están todos los gozos,
de Potencias, y Sentidos,
en cuerpo, y alma cumplidos.
Vida, honra y bienes sumos,
en perfecta posesión,
sin riesgo de mutación.
Ciencia en todas facultades;
y sobre todo la Ciencia,
que ve la Divina Esencia.

Provincia de Cartagena. *Compendio de la Prodigiosa Vida y Muerte de este Extático Varón*, Valencia, Antonio Balle, 1739, p. 2.

²⁰ Francisco Marcuello, *Primera parte de la historia natural...*, op. cit., p. 44.

Meditatio Paradisi.



Figura 9. Autor desconocido, "Meditación del Paraíso", en *Idea vitae teresianae*, Antwerpen: Jacobus Mesens, impresión a partir de xilografía, ca. 1686. Tomado de [http://objects.library.uu.nl/].

Allí se halla todo bien,
más sublime y soberano,
que cabe en deseo humano.
Y de tan crecida Gloria,
se llega a la posesión
por la Cruz, y la Pasión.²¹

El escenario es todo un Paraíso redimido: el pecado original ha sido perdonado por intercesión de Cristo quien a través de su sacrificio hace explícita la salvación, al mismo tiempo que distribuye su sangre mediante la fuente, enfatizando con ello el sentido eucarístico de la pintura.

²¹ Fray Eusebio Blasco, trad., "Meditación de la Gloria", en *Idea de la vida teresiana...*, op. cit., p. 75.

El grupo de monjas que, siguiendo el ejemplo de María en tanto “Nueva Eva”, quedan presentadas ante su esposo por su patrón san José; ellas gozan del privilegio de la redención a partir de una alegoría de unión. La corredención vincula a Cristo con María y valora el papel de las monjas: Evas redimidas cuya perfección aporta méritos a la salvación de la humanidad.

Al igual que la *Psalmodia Eucharistica* (figura 10), una reflexión contrarreformista desarrollada por el mercedario Melchor Prieto acerca del sacramento de la comunión, esta pieza ha traducido los valores de la unión con Dios. Es pertinente establecer una comparación entre ambas imágenes, pues muestran a Cristo como *Fons Vitae*: en ambos casos la sangre del redentor alimenta los ríos que riegan el jardín, haciéndolo todo abundante, fértil y florido. Tanto en la obra de Prieto como en el caso de la pintura de Guadalajara, la cruz deberá ser entendida como “[...] árbol de la inmortalidad por ser la que redime a la humanidad del pecado en el que cayeron Adán y Eva”.²² El investigador Pablo Ruiz Martínez ha enfatizado la vinculación de la cruz que figura en la lámina de la *Psalmodia* con uno de los salmos que también corresponde a la misma publicación y que ilumina el sentido del Cristo de la pintura carmelitana:

Él es como un árbol
plantado al borde de las aguas,
que produce fruto a su debido tiempo,
y cuyas hojas nunca se marchitan:
todo lo que haga le saldrá bien.²³

Así, el árbol de la sabiduría edénico quedó sustituido por la presencia de Cristo, quien desde la cruz

²² Pablo Ruiz Martínez-Cañavate, *Psalmódia Eucharística, grabados e iconografía*, Granada, Zumaya, 2011, pp. 137-138.

²³ *Ibidem*, p. 138.



Figura 10. Juan Schorquens, “Alegoría de la Sangre de Cristo”, en Melchor Prieto, *Psalmódia Eucharística*, estampa, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

simboliza el árbol de la vida al cual también se refirió santa Teresa:

Es la cruz el “árbol verde”
y deseado
de la Esposa, que a su sombra
se ha sentado
para gozar de su Amado,
el rey del cielo,
y ella sola es el camino
para el cielo.
El alma que a Dios está
toda rendida,
y muy de veras del mundo
desasida,
la cruz le es “árbol de la vida”

y de consuelo,
y un camino deleitoso
para el cielo.²⁴

Hay que destacar las relaciones entre lo señalado por la santa y la imagen grabada de la cuarta morada que se publicó como parte del libro de Juan de Rojas y Auxa, así como con la estampa por Juan Bernabé Palomino en la que se presenta una alegoría del *Castillo Interior* teresiano (figura 11). En todos los casos se mira la configuración de un jardín místico particularmente carmelitano en donde se simbolizan los trabajos del alma, entendida como idea del Paraíso, en relación con el anhelo de la unión máxima con Dios.

En el gran lienzo de Guadalajara, la presencia tan prominente de san José recuerda obviamente la devoción de Teresa de Ávila, quien recomendó su veneración, encomendándose a él como abogado y señor.²⁵ A partir de ello, el santo fue encumbrado como patrón principal de numerosas fundaciones de carmelitas descalzas, y su dignidad como defensor, protector, modelo y amo se ve reflejada en los pormenores de su representación: su mano derecha guía e introduce a las monjas a la contemplación de Cristo; porta unas llaves que sugieren su labor como guardián de la clausura y de la castidad, además de su deber como patrón de los conventos de carmelitas, reforzando la concepción del convento como huerto o jardín cerrado. Cual corderas, el grupo de monjas encuentra en san José un guía que las conduce seguras, resguardándolas ante cualquier peligro posible, simbolizado a través de la figura de un lobo, amenaza tradicional de cualquier rebaño.²⁶

²⁴ Santa Teresa de Jesús, *Obras completas, edición preparada por Tomás Álvarez*, Burgos, Monte Carmelo, 2011, p. 1379.

²⁵ León Cristiani, *San José. Patrón de la Iglesia Universal*, Madrid, Rialp, 1978, p. 205.

²⁶ Dentro de la cultura cristiana, el lobo se ha relacionado con la ferocidad, el mal y el diablo; su figura se ha entendido como un símbolo de la amenaza a la Iglesia. Por otro lado, el lobo —y



Figura 11. Juan Bernabé Palomino (grabador), Grabado del *Castillo Interior* del libro *Obras de la gloriosa madre santa Teresa de Jesús, fundadora de la reforma*, Madrid, Joseph de Ortega, impresión a partir de xilografía, 1752. Transcripción: *Cursibus undarum profert Teresia merces, / Cordis quas castro congregat ipse Deus. / Et famulas, parvos tenerosque invitat ad arcem, / Exhibet et Sophix Diva Teresa dapes.*

De tal suerte que este Edén deberá considerarse como una alegoría que idealiza la vida conventual y promete la posibilidad de acceder a la unión máxima y eterna con Dios. Asimismo, alude a la tradición veterotestamentaria de la orden y, por ende, a su historia profética defendida por fray Francisco de Santa María, la cual se concreta dentro de esta imagen en forma de un pequeño carro que hacia el extremo superior derecho de la obra surca el cielo: el carro de fuego de san Elías. Acorde con la refe-

específicamente la palabra latina *lupa* (lupanar)— refiere a la prostitución y a pecados como la gula y la avaricia. Véase Simona Oreglia, *La naturaleza y sus símbolos...*, op. cit., p. 212.

rencia a Santa María, es posible encontrar en este paraje las cualidades que en su defensa le atribuyó al Monte Carmelo como arquetipo de la vida conventual carmelitana: el escenario —un terreno paradisiaco que retoma su carácter idílico del Edén— recuerda al *Saltus Carmeli* referido por el fraile, es decir, a un bosque o selva amena de mucho deleite y apacibilidad, escondido en el Carmelo, categórica y simbólicamente equiparable al Paraíso.²⁷

Es preciso regresar al tema eliano a propósito de la fuente que ocupa el centro de la pintura. Hay que recordar que la historia profética de la orden ahonda en la relevancia del monte en relación con Elías y refiere que la llamada “fuente de san Elías” estuvo en el corazón del Carmelo; según el historiador carmelita, ésta derivó en la formación de una viña fecunda y en la institución del monacato carmelitano, por lo que llegó a significar la idea de un manantial y a implicar la consideración simbólica de Elías como fuente u origen de este modelo de vida.²⁸ El autor también habló de la relación simbólica entre esta fuente y aquella edénica que en el libro del Génesis se planteaba como un río que regaba el jardín y del cual brotaban los ríos Pisón, Guijón, Tigris y Éufrates: “[...] la fuente de Elías, fuente de perene salud, de cuyas aguas se han sustentado Oriente y Occidente, y han bebido Setentrion i Mediodia [...]”.²⁹ Esta propuesta llegaría a trascender, y ya en el siglo xx el padre carmelita Simón María Besalduch la reformularía:

Del corazón del Monte brota una fuente, denominada de Elías; y del lado de la fuente, *iuxta fontem Eliae*, nace la Orden de la Virgen, que, como las aguas del paraíso, divídese, en su curso, en cuatro brazos o ríos, que son: la *primera Orden*, figurada en el Fisón, y a la

²⁷ Francisco de Santa María, ocd, *Historia General Profética de la orden de nuestra señora del Carmen*, Madrid, Francisco Martínez, 1630, p. 62.

²⁸ *Ibidem*, pp. 6 y 32.

²⁹ *Ibidem*, p. 61.

que pertenecen los religiosos Carmelitas; la *segunda Orden*, o sea las monjas Carmelitas, figuradas en Gehón; la *Tercera Orden secular del Carmen* y la *Cofradía del Santo Escapulario*, que pueden verse figuradas en el Tigris y el Éufrates, respectivamente.³⁰

En el lienzo de Guadalajara, una abundante vegetación principalmente compuesta por flores y árboles con frutos cubre todo el espacio. De ella destaca la influencia de ciertos géneros pictóricos cultivados durante el siglo xvii, como los gabinetes, flores, parajes y naturalezas muertas de tradición nórdica, así como la influencia de las ilustraciones botánicas que circulaban por aquella época.³¹ Viene a colación la siguiente cita referente a la Virgen del Carmen, flor del Carmelo a quien, así como a su hijo, habrá que ofrendar con flores de un simbolismo específico, como las que se recogen en el cuadro:

[...] acompañemos este saludo, este nombre de flor, con flores místicas, cortadas del jardín de nuestra alma. Ofrendemos flores a la Flor del Carmelo: la rosa de nuestro cariño; la azucena de nuestra pureza; la violeta de nuestra humildad; el jazmín de nuestra amabilidad; el clavel de nuestra constancia; la siempreviva de nuestra plegaria... Y a estas flores unamos la flor aquella que un día descapulló en los labios de un Ángel, cuando dijo: *Ave, María*.³²

En este ejemplo, los árboles lucen frutos como la granada y las uvas, comunes a la tradición simbólica pasionaria, así como duraznos y melocotones,

³⁰ Simón María Besalduch, ocd, *Pulpito de la Virgen del Carmen*, Barcelona, Luis Gili, Librería Católica Internacional, 1926, p. 12.

³¹ Jaime Cuadriello ha revisado este tipo de influencias para el caso de representaciones alegórico-emblemáticas de corte mitológico en “El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amoroso”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 68, IIE-UNAM, México, 1996.

³² Simón María Besalduch, *Pulpito de la Virgen...*, *op. cit.*, p. 159.



Figura 12. Cristóbal de Villalpando, *Adán y Eva en el Paraíso*, ca. 1688, óleo sobre cobre, 60 x 88 cm. Ochoavo de la Catedral de Puebla. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. Fotografía de Pedro Ángeles.

que, según informa el tratado del hermano lego carmelita fray Andrés de San Miguel, fueron cultivados en las huertas del colegio de San Ángel. Al revisar un estudio carmelitano sobre la historia y tradición de la orden, se podrá constatar que el simbolismo de los frutos y de “lo mejor de la tierra del Carmelo”³³ corresponde a “[...] las virtudes que practicaron los Santos Carmelitas, que nosotros debemos imitar; y a las gracias singularísimas que les dispensó la Virgen, y que a nosotros no nos ha de negar”.³⁴

En cuanto a los antecedentes formales de esta obra, es necesario considerar la producción nórdica a la que pertenecieron diversas representaciones del Paraíso. Las piezas de la autoría de los Breughel (figura 46), así como de Rubens, por mencionar al-

³³ *Ibidem*, p. 183.

³⁴ *Idem*.

gunos ejemplos, recrean imágenes edénicas en las que, así como en este caso, animales de distintas especies habitan en paz un espacio rico en vegetación; sin duda, la pieza analizada, al igual que otros ejemplares novohispanos, como la lámina de *Adán y Eva en el Paraíso*, de Cristóbal de Villalpando (figura 12), encuentran su antecedente formal en las pinturas europeas.³⁵

Metáfora del paraíso carmelitano

Mediante las estrategias revisadas se puede afirmar que la obra resume una promesa que buscó instar

³⁵ Iлона Катзев, “La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando”, en *Anales del Instituto del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, México, IIE-UNAM, 2011, pp. 33-70.

a sus antiguas espectadoras a apegarse a las exigencias de su regla, camino que, como ya se vio, se planteó como el medio que les permitiría aspirar al matrimonio espiritual, entendido como la unión plena y definitiva con Dios. La castidad, la virtud, la sangre, la crucifixión y la comunión con Dios, exaltados tanto por santa Teresa como por fray Francisco de Santa María en su apología, forman parte del camino de elevada devoción y mortificación que tendría por resultado la cumbre de la perfección religiosa, traducida en el matrimonio, metáfora del Paraíso carmelitano.³⁶ Así como los hermanos Van Eyck figuraron una metáfora sobre la salvación de la humanidad en torno a la visión del Cordero Místico, destacando también el papel redentor de la comunión eucarística, de manera similar la pieza de las teresas de Guadalajara entabla un alegato sacramental que retoma convenciones simbólicas y formales para subrayar a sus actores, presentando a las monjas como intercesoras privilegiadas que obran de acuerdo comunitario y atendiendo a un camino específicamente carmelitano de perfección espiritual: vía segura a la tan anhelada unión con Dios que haría posible la existencia del Paraíso en este Nuevo Mundo.

Se confirma, así, la existencia de una tradición con ejemplos en fuentes literarias y en imágenes propias del ámbito carmelitano. Al retomar una propuesta espiritual que claramente formó parte de

las imágenes, como la grabada por Juan Bernabé Palomino, las pinturas virreinales aquí revisadas apuntan a una evidente relación con los discursos formulados en textos e imágenes acerca de la vida diseñada por santa Teresa para los conventos carmelitanos. Particularmente, al sugerirlos como paraísos o jardines restaurados, los conventos femeninos resultan en espacios redimidos a través de la legitimidad que les daba su propia historia, así como por los valores y prácticas que se cultivaron en su interior y que modelaron su carisma.

Esta reflexión abre la puerta a muchas más incógnitas que demandan una revisión que ahonde en los pormenores de la propia pieza y del antiguo convento para el que fue hecha *ex profeso*. Tal estudio resultaría en un elocuente panorama que señalaría las relaciones de interdependencia entre el convento, su templo, las piezas que solía atesorar y sus antiguas habitantes. A fin de lograr este objetivo, definitivamente se necesita realizar una aproximación a los archivos que se relacionan con dicho enclave y analizar su espacio arquitectónico. En todo sentido es fundamental recordar el papel que las monjas de Santa Teresa de Nueva Galicia tendrían dentro de todo este proceso, así como en cualquier otra investigación relacionada con ellas, pues a pesar de que actualmente viven en otro edificio, son las herederas de su propia historia que aún está por contarse.



³⁶ Francisco de Santa María, *Apología del Tomo Primero de la Historia General Profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen. En defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el supremo consejo de la Santa General Inquisición*, Valencia, Bernardo Noguez, 1643.