

# El paraíso encontrado.

## La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España

*Plantó luego Yavé Dios un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quien formara. Hizo Yavé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar y el árbol de la vida, y en el medio del jardín el árbol de la ciencia del bien y del mal. Salía del Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos.*

GÉNESIS 2, 8-10.

Occidente concibió casi toda su retórica sobre el espacio perfecto a partir de la narración bíblica del libro del Génesis que situaba en un jardín paradisiaco e incontaminado el primer tiempo de la vida humana en la tierra. Tal perfección se perdió con el pecado de Adán y Eva por lo que, al igual que todo el ámbito cultural cristiano, la construcción retórica del espacio tenía una fuerte carga moral. En el presente ensayo se abordarán varios aspectos vinculados con esta concepción en la literatura y en el arte novohispanos: el cielo como paraíso, el huerto cerrado de los místicos, el desierto de los eremitas y todo el cúmulo de metáforas marianas asociadas con la naturaleza fértil y sus connotaciones apocalípticas. Este rico campo simbólico, lleno de referentes, sirvió de base a uno de los temas centrales de la conciencia de identidad colectiva novohispana.<sup>1</sup>

| 5

### El jardín del Edén en América

*Por ventura inducidos en algún oráculo, que alguno de los muy estimados entre ellos había recibido y divulgado de que el paraíso terrenal está hacia el Mediodía, como es verdad, según casi todos los que escriben, que está debajo de la línea equinoccial, y poblaban cerca de los más altos montes que hallaban, por tener relación que es un monte altísimo, y así es verdad.*

FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia*, México, 1989, p. 447.

Desde que Cristóbal Colón llevó a cabo sus cuatro viajes a América, la presencia del paraíso terrenal, un viejo mito medieval profundamente arraigado en la conciencia

\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

<sup>1</sup> Quiero agradecer las valiosas aportaciones que hicieron para la elaboración del presente artículo Doris

---

del antiguo continente, tuvo un renacer. Los viajeros europeos que hasta entonces habían recorrido el Asia no habían encontrado el anhelado espacio, a pesar de que seguía apareciendo representado en los mapas, por lo que al desembarcar el marino genovés en lo que él creía eran las Indias, y al ver ríos tan caudalosos y una naturaleza tan pródiga, el único espacio simbólico que le vino a la mente fue el Edén, ese espacio que san Isidoro de Sevilla en el libro XIV de las *Etimologías* había llamado *hortus deliciarum*.

La localización americana del paraíso sufrió un fuerte retroceso a partir de 1508, cuando Américo Vespuccio y un grupo de cosmógrafos hablaron de las tierras recién descubiertas como un “nuevo continente”. Según el testimonio bíblico, Dios había sembrado el paraíso en el Oriente y la hipótesis americana contradecía el texto sagrado. Con todo, muchos autores siguieron mencionando la idea, o por lo menos asegurando, que el paraíso se encontraba por debajo de la línea equinoccial como se señala en el epígrafe escrito por Sahagún, lugar que no sufría de los rigores del invierno.

De hecho, para el siglo XVII había todavía letrados que seguían considerando que el paraíso podía encontrarse en América, como Antonio de León Pinelo, quien escribió un libro (inédito hasta el siglo XX) donde decía que los cuatro ríos del paraíso eran el Amazonas, el río de la Plata, el Orinoco y el Magdalena, por lo que el Edén debía encontrarse en el centro del Brasil.<sup>2</sup>

---

Bieñko de Peralta, Javier Otaola Montaigne, Jaime Cuadriello y Gustavo Curiel. También deseo expresar mi deuda con la doctora Teresa Gisbert, cuyo libro *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 2001, ha sido una fuente de inspiración para este trabajo.

<sup>2</sup> Antonio de León Pinelo, *El paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético. Historia Natural y peregrina de las Indias Occidentales, islas de Tierra Firme del Mar Océano*, pról. de Raúl Porras Barrenechea, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1943, vol. I, pp. 136 y ss.

El concepto cristiano de paraíso procedía de dos tradiciones: la del mundo judío que tomó la palabra *paradis* del persa (“jardín”) para denominar al espacio donde se ambientó la caída de Adán y Eva y el árbol del bien y del mal; y la tradición grecolatina, que creía en la existencia de tres lugares con características similares al Edén judío. Estos espacios eran: los Campos Elíseos (lugar de reposo para los bienaventurados en el más allá); la Edad Dorada (situada en un pasado en el que los hombres vivían como dioses), y las Islas Afortunadas (paraíso existente en algún lugar del Atlántico).

Aunque algunos filósofos de la antigüedad cristiana interpretaron el paraíso como una alegoría, la mayor parte de los padres de la Iglesia lo consideró un lugar real y la Edad Media creyó que aún existía en alguna zona del Oriente. Incluso para algunos teólogos ese espacio servía de antesala a las almas que aún no podían entrar en el cielo, donde sólo se encontraban María y los mártires. En el siglo XIII, sin embargo, esa pradera verdeante alrededor de la Jerusalén celeste fue sustituida poco a poco por el purgatorio. De hecho, para principios del siglo XIV, Dante situaba el Edén en la cima de la montaña que albergaba este espacio de purgación. No obstante, para el siglo XVII, los descubrimientos geográficos y el avance del pensamiento científico habían provocado que la idea de un paraíso existente aún en alguna parte del Oriente se fuera desechando y se extendiera la hipótesis de que el Edén había sido destruido con el diluvio universal.<sup>3</sup>

El paraíso comenzó entonces a convertirse en un espacio asociado con el cielo o en una metáfora para describir toda naturaleza pródiga, y de ahí su asociación con América y las innumerables analogías que los criollos encontraban entre sus

<sup>3</sup> Jean Delumeau, *Historia del paraíso*, México, Taurus, 2003, vol. I, pp. 393 y ss.

---

espacios y el paraíso, tema convertido en un tropo retórico. El franciscano Alonso de la Rea, a principios del siglo XVII hablaba de Querétaro, su patria chica, como un paraíso en el que Dios plantó un nuevo árbol de la vida, una milagrosa cruz de piedra.<sup>4</sup> Agustín de Vetancurt denominó a San Agustín de las Cuevas en Tlalpan, “paraíso occidental” bañado por una rica fuente que manaba de la Peña Pobre y que abastecía las fértiles huertas de sus alrededores. Este mismo autor mencionaba que la ciudad de México poseía frutas todo el año, pues un mismo árbol tenía “matas, capullos, flor, fruta verde y madura a un mismo tiempo”, tema que recuerda las visiones de Ezequiel.<sup>5</sup> Las descripciones de los frutos novohispanos se volvieron un lugar común en muchos autores del siglo XVIII, como Juan de Viera, quien hace una prolija enumeración de ellas en su *Breve compendiosa narración de la ciudad de México*.<sup>6</sup> En esa misma centuria se multiplicaron también los biombos que describían puestos con frutas o que representaban una plácida laguna con trajineras sobre la cual revoloteaban mariposas y aves de diferentes clases, tema, como hemos visto, que estaba asociado con la libertad paradisiaca.

Junto con esta connotación natural de fertilidad, el paraíso contenía también la carga moral del conjunto simbólico Adán/Eva/Serpiente/Árbol, todo él asociado con el pecado original. Antes de la caída, el ser humano vivía en un maravilloso estado de perfección. En el paraíso

reinaba el equilibrio, la armonía, la paz; no existía aún la lucha de los contrarios, la tensión entre la vida y la muerte. Adán y Eva trabajaban, aunque no tenían necesidad, pero no eran afligidos por dolores o enfermedades, dominaban sobre los animales pues ellos reconocían al hombre como su amo y señor. La violencia no existía pues la naturaleza aún no se veía perturbada por el pecado. En el paraíso no había sufrimiento ni vejez, pero tampoco sexo, pues Adán y Eva formaban un matrimonio casto. Sobre el conocimiento, santo Tomás pensaba que Adán poseía la ciencia infusa y el conocimiento perfecto de la naturaleza, siendo su lengua el hebreo. Pero el hombre perdió todo esto, para sí y para su descendencia, a causa del pecado. A pesar de que el paraíso se fue volviendo cada vez más profano, asociado al amor cortés y después a los jardines de placer del Renacimiento y del Barroco, el tema del Edén siguió siendo uno de los predilectos de los intelectuales tanto católicos como protestantes. Su asociación con el pecado original y con la libertad humana lo ponía en el centro de las discusiones teológicas.<sup>7</sup>

La calidad edénica de Nueva España se vio reforzada, además, por la idea de una evangelización que había resarcido a la cristiandad de la pérdida sufrida por la reforma protestante. En este paraíso, libre de la perfidia de la herejía, florecería una sociedad de concordia y pureza, cualidades que se habían perdido en la vieja Europa. América se convertía así en el lugar donde, una vez vencido el demonio de la idolatría, se ponían las bases para crear el reino de Cristo antes del final de los tiempos.

Con estas bases, el tema del paraíso terrenal y la caída de Adán y Eva se convertiría en uno de los más representados en Nueva España, siem-

<sup>4</sup> Alonso de la Rea, *Crónica de la orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco; provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán en la Nueva España*, ed. de Patricia Escandón, Zamora, El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Teixidor, 1996, p. 191.

<sup>5</sup> Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano. Tratado de la ciudad de México*, México, Porrúa, 1982, fs. 2 y 3.

<sup>6</sup> Juan de Viera, *Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América Septentrional, en La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, ed. de Antonio Rubial, México, Conaculta, 1990, 285 pp.

<sup>7</sup> Jean Delumeau, *op. cit.*, vol. I, pp. 257 y ss.

pre asociado con la redención, con la figura de Cristo, el nuevo Adán, y con la cruz, el nuevo árbol de la vida, y a menudo asociado con la fauna y la flora americanas. Estas alusiones son muy claras en los dos enormes lienzos que decoran el ábside del templo de Santa Cruz en Tlaxcala, obra de mediados del siglo XVIII.<sup>8</sup> En uno se representa a Cristo crucificado rodeado de los siete sacramentos; en su opuesto, se encuentran el árbol del paraíso, con Adán y Eva tentados por la serpiente y rodeados de los siete pecados capitales. En este Edén, una diversidad de animales terrestres y acuáticos, salvajes y domésticos, mamíferos y aves (entre las que destaca en primer plano un guajolote) se pasean por un campo sembrado de flores azules, blancas, rojas y amarillas, cuyos colores están relacionados con diferentes virtudes como la pureza, la caridad o la humildad. En el horizonte, una serie de árboles representan con sus frondas siempre verdes la vida eterna: la palmera, símbolo de los mártires, el ciprés y el cedro cuyas maderas se creían incorruptibles, y el pino, planta de hoja perenne. Lo más significativo del cuadro es la presencia en sus dos ángulos inferiores de dos plantas emblemáticas para Nueva España; el nopal, asociado con la fundación de México Tenochtitlan, y el maguey, al cual se le relacionó desde la época de Miguel Sánchez con el ayate de Juan Diego.

La presencia de animales y plantas americanos en el jardín del Edén, que se puede observar en la pintura de Santa Cruz en Tlaxcala, ya existía en los grabados que fray Diego Valadés realizó para ilustrar su *Retórica Cristiana*. En uno de ellos, que representa las cadenas del ser, no sólo aparece un grupo de indios americanos y unos

frailes con ellos y unos asiáticos (los turbantes de los turcos son notables), sino además hay llamas, guajolotes, plátanos y palmeras. Esta obra estaba dedicada a mostrar a una Europa ignorante de la realidad americana, una América donde la violencia de la conquista ha sido erradicada y sustituida por una misión pacífica enmarcada en un nuevo paraíso. Distanciado del lenguaje belicista de la monarquía española, Valadés está vinculado con la necesidad pontificia de tomar bajo sus riendas la difusión evangélica bajo una congregación para la propagación de la fe.<sup>9</sup>

A partir de entonces, la mayor parte de las representaciones paradisiacas que fueron pintadas en Nueva España siguen con gran fidelidad los modelos europeos. En el pequeño cuadro sobre metal pintado por Cristóbal de Villalpando para el ochavo de la catedral de Puebla se representan variadas flores y árboles frutales o de hoja perenne, y entre los animales un unicornio y un elefante, además de una infinidad de aves que vuelan en un luminoso cielo. Cabe destacar también la presencia de dos papagayos, pájaros paradisiacos incluidos en los edenios europeos desde que Europa entró en contacto con América.<sup>10</sup> En otro lienzo, pintado por Juan Correa, en el que se representa la expulsión de Adán y Eva por un ángel frente a una puerta cristalina (figura 1), la naturaleza paradisiaca está representada sólo por dos árboles: uno el manzano de la caída, el otro una palmera que sobresale en la parte superior de la puerta y que, por el contraste con el árbol del pecado y la condenación, hace referencia a la redención y a la vida eterna.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Fernando de la Flor, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 311.

<sup>10</sup> Reproducido en Juana Gutiérrez et al., *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Conaculta, 1997, p. 239.

<sup>11</sup> Reproducido en Museo Nacional del Virreinato, *Tepoztlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, Conaculta-INAH, 2003, p. 217.

<sup>8</sup> Sobre estos cuadros véase el libro de Luisa Noemí Ruiz Moreno, *El árbol dorado de la ciencia: procesos de figuración en Santa Cruz*, Tlaxcala/Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Gobierno del Estado de Puebla, 2003.



Figura 1. Juan Correa. *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso*. Finales del siglo XVII. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. INAH (Estado de México). Tomada de The Metropolitan Museum of Art, Mexico, *Splendors of Thirty Centuries*, Nueva York, 1990, p. 338.

Pero quizás el ejemplo más acabado de un paraíso alegórico en el que se entrelazan los temas caída y redención es el cuadro de principios del siglo XIX que se encuentra en el museo de santa Mónica en Puebla, en el cual se inserta además una meditación eucarística. La alegoría tiene como escenario el Edén, representado como un huerto cerrado; unas enredaderas con flores rojas se entrelazan en la malla que bordea



Figura 2. Anónimo. *Alegoría de la sangre de Cristo*. Principios del siglo XIX. Museo de Arte religioso de Santa Mónica de Puebla, INAH. Tomada de Jaime Cuadriello et al., *Juegos de ingenio y agudeza*, México, Munal, 1994, p. 329.

el huerto, en cuyos cuatro extremos se encuentran una palmera, un ciprés, un cedro y un frutal, todos árboles alusivos a la perfección paradisiaca. En el primer plano, de pie, ante la única puerta del huerto, un Cristo vestido de sacerdote lleva en sus manos un cáliz y una custodia. En el centro del cuadrángulo una fuente sobre la cual otro Cristo luminoso emite filacterias alusivas a la Eucaristía alimenta cuatro ríos de sangre que recuerdan los del Edén y que dividen el espacio en cuatro triángulos. A los lados de la fuente se contraponen la caída (representada por el árbol de la perdición con la serpiente



Figura 3. Athanasius Kircher, *El Arca de Noé*, Ámsterdam, 1675.

enroscada en su tronco del cual toman el fruto del pecado Adán y Eva, quienes emergen de sendos fosos) y la redención —asimilada a otro árbol, el de la cruz, en cuyo centro están otra vez cáliz y hostia haciendo alusión a la Eucaristía, sacramento que revive la pasión salvadora de Cristo— (figura 2). Es clara la inspiración en los grabados de *Psalmodia Eucarística* del mercedario español Melchor Prieto aparecida en 1622, sobre todo en la segunda estampa, obra de Juan de Courbes, y en la sexta, grabada por Juan Schorquens.<sup>12</sup>

La idea de representar el paraíso terrenal como un huerto cerrado no era nueva. En su libro *El Arca de Noé* (Ámsterdam, 1675), Athanasius Kircher representaba así el Edén, con los cuatro ríos brotando de una fuente central y saliendo por debajo de sus murallas hacia el exterior y con cuatro arcángeles vigilando cada una de sus puertas (figura 3). Ninguno de los paraísos novohispanos parece hacer eco de esta repre-

<sup>12</sup> Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza (Alianza Forma, 21), 1981. pp. 161 y ss. Una reproducción de este cuadro en Jaime Cuadriello *et al.*, *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 329.



Figura 4. Anónimo, *La Benedicta*. Detalle del *hortus conclusus*. Segunda mitad del siglo XVI. Ex convento de Actopan, Hidalgo. INAH. Tomada de Miguel Ángel Fernández, *La Jerusalén indiana*, México, Smurfit. Cartón y Papel de México, 1992, p. 155.

sentación del Edén como un *hortus conclusus* (figura 4), quizá porque para sus habitantes criollos su tierra era el paraíso, un espacio abierto a todos. Sin embargo, el tema del paraíso como huerto cerrado tendrá una amplia difusión en otras representaciones plásticas como veremos.

### El cielo como jardín

*Es esta ciudad como un fragantísimo, amenísimo y hermosísimo jardín o huerto perfectamente lleno de todo género de delicias, músicas, fuentes, flores y frutas que en el regalo, armonía, suavidad y gusto exceden toda comparación; donde se carece de todo mal y se abunda de todo bien; donde no hay cosa que cause pena alguna, ni falta gusto, regalo o deleite alguno imaginable.*<sup>13</sup>

Con estas palabras el jesuita Domingo de Quiroga describía una visión del cielo que su biografiada Francisca Carrasco había tenido en uno de

<sup>13</sup> Domingo de Quiroga, *Compendio breve de la vida y virtudes de la venerable Francisca de San Joseph del tercer orden de Santo Domingo...*, México, José Bernardo de Hogal, 1729, p. 131.

---

sus éxtasis. La descripción no distaba mucho de las meditaciones propuestas sobre este tema por los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola, quien a su vez la tomó de una larga tradición que se remontaba al cristianismo primitivo. En efecto, la cultura cristiana basó sus primeras descripciones del cielo en el Apocalipsis de san Juan. La más importante de ellas concebía el más allá como una ciudad amurallada de oro y cristal con 12 puertas cubiertas por piedras preciosas, la Jerusalén celeste, en cuyo centro se encontraba el Cordero. Durante la Edad Media la visión de esta ciudad produjo imágenes de un gran lirismo que transitaron entre las visiones y las pinturas y que marcaron la concepción que el Occidente se forjó del más allá como un palacio, una catedral o una urbe. Con todo, en el Apocalipsis también se mencionaba un río que brotaba del trono del cordero y un árbol de la vida que daba 12 cosechas al año (22: 1-2). Sin duda esta visión le debía mucho al libro de Ezequiel que anunciaba a los judíos cautivos en Babilonia la restauración del templo en las riberas de un río, rodeado de árboles de todas las especies y llenos de fruto todo el año (47: 12). Visión semejante encontramos en el primer libro de Enoc que profetizaba un final de los tiempos en que el hombre regresaría al Jardín del Edén (22: 2). Estas menciones bíblicas a una naturaleza perfecta escatológica dieron pie a que, junto al aspecto urbano del cielo, se desarrollara también otro asociado con el paraíso terrenal, sobre todo por la relación existente entre jardín y alegría. En antiguas versiones siríacas del siglo IV sobre la vida de la Virgen, ésta no moría; era trasladada por los ángeles al cielo (como Moisés, Elías o Enoc), donde existían todos los árboles del Edén.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Marina Warner, *Alone of all her sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Nueva York, Vintage Books, 1976, p. 84.

Así, desde los primeros siglos cristianos, escritores, visionarios y poetas fusionaron ambas visiones: una ciudad-Estado bien planificada en mitad de un jardín paradisiaco con ríos y abundante vegetación. Jerusalén celeste y paraíso terrenal se encontraban una junto al otro y serían algún día los espacios donde habitaría la humanidad salvada. Esta ciudad rodeada de vergeles, como las terrenas, proporcionaría seguridad y libraría a los santos de la precaria vida de los campesinos.<sup>15</sup>

Aunque algunas descripciones insisten en la presencia de un *locus amoenus* dentro de la ciudad (como en la crónica del cisterciense Hélinard de Froidmont de 1161), la separación entre la ciudad (espacio mineral) y su entorno natural (espacio vegetal) fue una constante en la mayoría de los autores medievales y ya se puede observar en un texto tan temprano como la *Pasión de Perpetua*, del siglo III. Para muchos de ellos, las almas esperarían en el vergel que rodeaba la ciudad el día de la resurrección, pues sólo hasta entonces podrían entrar a ella. Con todo, a lo largo de la Edad Media, esta concepción plástica del cielo (como una ciudad rodeada de un vergel florido) fue considerada por algunos filósofos sólo como una metáfora de la promesa del conocimiento de Dios y del amor de Cristo.<sup>16</sup> Así, mientras que algunos frailes y monjas místicos describían el cielo de una manera sensible, emocional y colorista, los teólogos escolásticos lo definían como algo abstracto e intelectual y lo transmitían en las aulas universitarias y en el púlpito. En Dante, influido por esta segunda percepción, este cielo era descrito con metáforas de música y luz, en contraste con la concreción llena de imágenes con que se mostraban el infierno y el purgatorio.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Jean Delumeau, *op. cit.*, vol. III, pp. 149 y ss.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 125 y ss.

<sup>17</sup> "La percepción que el hombre de la Edad Media tiene sobre el espacio engendra (o condiciona) dos nociones sobre

En el cielo medieval, el cuerpo glorificado estaba supeditado al alma, que guardaba respecto de él una relación de superioridad jerárquica. De este modo, sólo podía haber redención del cuerpo a costa de su total servidumbre, como en la tierra lo corporal (lo femenino, los laicos) debía estar supeditado a lo espiritual (lo masculino, los clérigos). De hecho, todo el sistema cristiano de representación, incluso el de las imágenes, estaba regulado por esa “doble relación de distinción jerárquica y articulación dinámica entre lo material y lo espiritual”. La función de la Iglesia a partir de la herejía cátara (que radicalizó la oposición materia/espíritu), se había propuesto espiritualizar lo corporal y conducir el mundo terrestre hacia su destino espiritual. La encarnación de Cristo en un cuerpo humano y su resurrección dieron también la posibilidad de la creencia en la resurrección de la carne, es decir de que el cuerpo se reconstituyera y se uniera al alma en el día del Juicio Final. De ahí la posibilidad de representación del alma con una apariencia corporal moviéndose en el paraíso. Sin embargo, en un mundo altamente jerarquizado, el paraíso reflejaba las diferencias “sociales” tanto en su interior como en la exclusión de una buena parte de la humanidad, la que será arrojada al infierno (los no bautizados y los malos cristianos).<sup>18</sup>

---

las que descansa la idea del mundo: la luz y la armonía.” Sustancia universal, infinitamente sutil, la luz hace visible el universo, cuya unidad representa y que así permite entender al hombre. La armonía resulta de la analogía entre el hombre y el universo, se le asocia con la música, con los planetas, con la geometría y la numerología. Todos los movimientos del hombre y del cosmos están en relación con dos mundos perfectos: el paraíso anterior a la caída del hombre y de la Jerusalén celeste posterior al final de los tiempos; Paul Zumthor, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 377.

<sup>18</sup> Jerome Baschet, “Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo”, en *Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, Dirección de Investigación y Posgrado, 1999, pp. 41-83.

En el Renacimiento cambió la situación y el cielo paradisiaco, corporal y sensual tomó la delantera. Se retomó la división en dos planos: uno, el lugar de la visión beatífica (la Jerusalén celeste) donde Dios habitaba y se le tributaban alabanzas eternas; el otro, un espacio de regocijo que rodeaba esta ciudad, un jardín paradisiaco donde se bailarían y se conversaría, un entorno muy semejante a los Campos Elíseos paganos o a la isla de los bienaventurados en cuyo centro había una fuente (que recordaba la de los huertos del amor cortés). La desnudez (símbolo de la inocencia primigenia) y la interacción entre los bienaventurados, incluida la amorosa, contrastaba con los esquemas medievales en los que no se contemplaba ese tipo de relaciones. En muchas pinturas de la época se daba este contraste con las pinturas medievales, donde los santos se presentaban estáticos pues el movimiento era un signo de imperfección. En el Renacimiento, los santos podían moverse de un espacio al otro y charlar y bailar, y también desaparecieron las jerarquías. Para Dionisio Cartujano (1402-1472) existía en el cielo una vida activa y para los autores que les gustaban los viajes era impensable una movilidad tan restringida como la que santo Tomás había pensado para las almas en el paraíso.<sup>19</sup> El sensualismo del Renacimiento recibió un duro golpe con la Contrarreforma, y las representaciones plásticas del barroco católico eliminaron la desnudez y el baile; no se representaría más la Jerusalén celeste en grandes formatos y desaparecen los prados floridos y los árboles regresando a la estructura jerárquica y al estatismo medieval, “aunque las nueve milicias angélicas se funden con frecuencia en un vertiginoso remolino en el que se desvanecen las diferencias entre ellas”. El paraíso se concentrará entonces en las

<sup>19</sup> Colleen McDannell y Bernhard Lang, *Historia del cielo*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 110 y ss.

---

cúpulas, en los retablos y en las fachadas, lugares donde santos y ángeles se representaron inmersos en vegetaciones estilizadas que pretendían “transformar las iglesias en lugares paradisiacos, en espacios donde los fieles podían experimentar acercamientos a las delicias celestiales”. Aunque las nubes comenzaron a sustituir a la vegetación en las preferencias de los artistas para representar los ámbitos celestiales de las cúpulas y las plantas, sólo se conservaron en las columnas de los retablos, asociadas sobre todo con la vid eucarística, y en algunas hojas y flores carnosas que cubrían los otros espacios. Este tema vegetal se difundió en ambos lados del Atlántico.<sup>20</sup>

En abierto contraste con este tratamiento de la plástica, que tendió a alejar el cielo de la tierra, la literatura visionaria, muy promovida por el movimiento católico, siguió desarrollando una posición muy sensual y terrenal frente a la representación de los espacios celestiales. Si unos humanos excepcionales, los santos, habían recibido permiso de Dios para ver el más allá y lo habían descrito con pormenores, no era imposible que ese espacio tuviera festejos, saraos y hasta una liturgia tal como lo narraban aquellos que aseguraban haber estado ahí.

El siglo XVII vivió un inusitado renacimiento de esta literatura visionaria que llegó hasta el XVIII. En 1624 se publicaban en París las *Revelaciones* de santa Brígida, y por esas fechas se conoció también la obra del dominico Enrique Suso. Años atrás, en 1603, había salido en Salamanca el

<sup>20</sup> Jean Delumeau, *op. cit.*, vol. III, pp. 313 y 443. Desde finales del siglo XVI el teólogo Molanus decía: “Cuando el cristiano se acerca a la iglesia, debe tener conciencia de que se acerca a una especie de cielo terrenal.” Citado por Delumeau, *op. cit.*, p. 492. El tema de los retablos y cúpulas barrocos en Nueva España como espacios que representan paraísos vegetales estaría inserto en este apartado, pero desborda los límites de este trabajo.

libro *Insinuación de la Divina Piedad, Revelado a Sancta Gertrudis* (traducido del latín al romance por fray Leandro de Granada). En 1668 salían en Madrid las *Noticias verídicas y formidables de las gravísimas penas que padecen los condenados en el infierno y de la gloria que gozan los predestinados en el cielo*, de sor Ana de San Agustín, compañera de santa Teresa, cuya vida y viajes fueron descritos por el carmelita fray Alonso de San Jerónimo. Esta religiosa daba una descripción jerárquica y pormenorizada de la Jerusalén celeste, con los trajes que llevaban ángeles y santos, las fuentes y flores de los jardines celestiales y cómo lucían Jesús y María en su trono.

En 1731 el obispo de Yucatán Ignacio de Castorena y Ursua publicó en México, en la imprenta de Joseph Bernardo de Hogal, la obra de la carmelita española,<sup>21</sup> pero de hecho esta literatura visionaria ya había llegado a Nueva España desde principios del siglo XVII y la vemos representada en esta descripción visionaria atribuida a la monja poblana Isabel de la Encarnación:

Vido Isabel un camino como de dos o tres varas de ancho y de largo muy buen trecho, todo hecho un jardín del cielo, adornado con tantos y tan diversos géneros de flores y de rosas y azucenas y de todas las demás flores que Dios ha criado en el mundo, le parecía que estaba adornado aquel camino y con tan grande fragancia de olores que se quedaba Isabel como transportada y fuera de sí de ver tanta hermosura. Al fin salió andando [se refiere a Mota] por encima de las aguas y, llegándose a este camino, saltó en tierra y empezó andar por este camino de flores con mucha gracia y donaire, hasta que llegó a el fin de este camino, y empezó a descubrirse un campo muy espacioso y ancho, con la misma abundancia de flores y olores que el camino que he dicho yo. Al principio de este campo y a el fin de

<sup>21</sup> Castorena publicó los capítulos II, IX y X del segundo libro para sus fieles del obispado de Yucatán. BNCH, fondo Medina, Microfilme SM 319.1.

este camino estaban doce hombres ancianos, todos vestidos de blanco y con su barba blanca y crecida y con una gravedad santa. Le saludaron estos santos y dos de los más ancianos le cogieron y llevaron de la mano y en forma de procesión se le [07v] llevaron por aquel camino hasta que los perdió de vista. Y dio le Dios a entender que aquellos doce ancianos eran los doce apóstoles y aquel campo era el paraíso y que los días que fue detenido en él fue para satisfacer a Dios por la falta de deseos que había tenido de ver a su divina Majestad, y con esto satisfizo y se lo llevó Dios a el cielo. Isabel le vido subir glorioso y él le dio las gracias y le dijo que a mí y a todas les diese las gracias por el bien que le habían hecho todas, que Dios se lo había de pagar en el cielo con muchos grados de gloria el bien que todas le habían hecho.<sup>22</sup>

Este texto refiere una visión de la monja poblana en la que se describe la salida del purgatorio del obispo Mota y Escobar, cuya alma emergía de un lago cambiando de color de vestidura de negra a blanca. Isabel observó también su desplazamiento a un jardín celeste, tema muy difundido por la mística desde la Edad Media.

Al igual que sucedía en Europa, no encontramos en la plástica una descripción paralela de estas visiones. De hecho, la representación de la ciudad como símbolo del cielo sólo quedó como ilustración en los grabados que servían para describir la escena bíblica del Apocalipsis; en la plástica el tema fue suplantado por los grandes vórtices angélicos y nubosos en perspectiva que desembocaban en estallidos de luz o por las esquemáticas cortes celestiales de los cuadros de ánimas donde ángeles y santos alababan a la Trinidad. En Nueva España, donde llegaron también esos modelos, el tema de la Jerusalén celeste no fue abandonado del todo y siguió utilizándose asociado a la Inmaculada

<sup>22</sup> Francisca de la Natividad: "Este es el original de la Madre Francisca de la Natividad dando razón de la Venerable Madre Isabel de la Encarnación y de su confesor. De que se hizo traslado", fs. 7r. y v. Trasc. de Doris Bieñko de Peralta.

Concepción, asunto que ya traté en otro artículo. En estas representaciones, sin embargo, desapareció, al igual que en Europa, el jardín de delicias que rodeaba la ciudad santa, aunque, a partir del siglo XVIII, Nueva España vio aparecer una novedad iconográfica al representar el espacio celestial como un *hortus conclusus* amurallado en lugar de utilizar a la ciudad. Una curiosa mezcla de Jerusalén celeste, de la que se conservaron las murallas con sus 12 puertas custodiadas por sus respectivas figuras (santos o ángeles), pero en la que los edificios fueron sustituidos por jardines geométricos.<sup>23</sup> Uno de los primeros ejemplos en el que vemos aplicado este modelo es el del cuadro anónimo del siglo XVIII, que custodia la colección Franz Mayer, que presenta a la Virgen de Guadalupe como la mujer vestida de sol que vio san Juan, quien aparece en una esquina del cuadro escribiendo. La ciudad de Dios (*civitas Dei*) amurallada que está representada junto a la escala de Jacob, con sus 12 puertas resguardadas por 12 ángeles, contiene cipreses en lugar de edificaciones, por lo que es al mismo tiempo ciudad y paraíso cerrado (*hortus conclusus*) (figura 5).

La misma idea desarrolla el enorme lienzo que se encuentra en la sacristía del santuario agustino de Chalma (figura 6); ahí una Jerusalén cuadrada que ostenta en sus torres 12 santos de la orden, presenta en su interior un huerto jardín francés, a la manera de un difundido grabado de los hermanos Klauber.<sup>24</sup> Esta sustitución se vio influida por el gran desarrollo que tuvo en el siglo XVIII el tema del *hortus mysticum*, tema heredado de una

<sup>23</sup> Véase mi artículo "*Civitas Dei in Novus Orbis*, La Jerusalén celeste en la pintura novohispana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, primavera de 1998, vol. XX, núm. 72, pp. 5-35.

<sup>24</sup> *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti* (Augusta, ca. 1750); los grabadores Joseph y Joanne Klauber muestran una ciudad con ángeles sobre las puertas rodeada de escenas de lucha entre las fuerzas del bien y las del mal.



Figura 5. Anónimo. *Virgen de Guadalupe coronada por la Trinidad*. Detalle del huerto cerrado. Principios del siglo XVIII. Colección Franz Mayer. Ciudad de México. Tomada de Xavier Escalada, *Guadalupe, arte y esplendor*, México, Seguros La Provincial, 1989, p. 81.



Figura 6. Anónimo. *San Agustín y la Ciudad de Dios*. Segunda mitad del siglo XVIII. Sacristía del santuario de San Miguel de Chalma, Estado de México. Fotografía de Antonio Rubial.

plurivalente concepción retórica que se remontaba a la Antigüedad y a la Edad Media.

### **El paraíso occidental, *hortus conclusus* del amor místico**

*Ennoblecieron los augustísimos progenitores de V.M. su imperial ciudad de México con el convento real de Jesús María mejorando en él su magnificencia aquel delicioso paraíso con que en las niñeces del mundo se engrandeció el Oriente [...] si en aquel triunfó de la original pureza la primera culpa, en este tiene pacífica habitación la divina gracia.*

Carlos de Sigüenza y Góngora,  
*Paraíso Occidental*, Dedicatoria.

Con estas palabras Carlos de Sigüenza hacía referencia a uno de los temas más gratos de la cultura monacal: la relación entre el paraíso incontaminado por el pecado y el claustro, prefiguración de la perfección celestial. No era una casualidad que los monasterios medievales tuvieran claustros cuadrados que recordaban la Jerusalén celeste descrita por san Juan. Para los monjes, el pozo de agua que se encontraba en el centro de ese espacio, así como las plantas del huerto monacal, simbolizaban la fuente de donde salían los ríos de la gracia y las virtudes que adornaban la vida de los monjes.

En efecto, en la primera edad feudal, los monasterios y el mundo rural que los circundaba describían la expulsión de Adán y Eva del paraíso en los términos de la dura vida de los campesinos; el contraste entre una tierra que otorgaba sus productos sólo después de arduos trabajos y un jardín exuberante que daba todo gratis, llevó a los monjes a idear el más allá como una restauración de la tierra antes de la caída. Una tierra regada por la sangre de Cristo y de los mártires daría por fin sólo flores y frutos y se convertiría en un *hortus* monástico.

Frente a una Edad Media que veía el *hortus conclusus* como símbolo de la vida retirada, como la sujeción que hacía la razón humana a una naturaleza amenazante (el bosque), Petrarca (que subió al monte Ventoux para disfrutar el paisaje) mostraba un cambio radical de sensibilidad hacia la naturaleza, al convertirla en un marco afín al hombre. Esta nueva actitud iba aparejada con una idea más secularizada del jardín, símbolo del “espacio universal trasmutado en obra humana por el mero placer de aquel que lo habita”. Así, junto a los huertos de los claustros conventuales aparecieron los jardines de los grandes palacios influidos por la sofisticada cultura musulmana. Con este desarrollo, desde el siglo XI se recuperó un tema muy caro a los clásicos: el *locus amoenus*, espacio heredado de los antiguos, pero renovado en sus funciones bajo la influencia de las descripciones del jardín del Edén. “Este nuevo jardín ofrecía su espacio a la mujer y al amor; *hortus conclusus*, al mismo tiempo jardín bien cerrado y jardín secreto como ese espacio interior del cuerpo que la mujer siente más que el hombre y que exalta su maternidad”, escenario tanto de la poesía bucólica como de la poesía amorosa.<sup>25</sup> El *ars toparia* en la Edad Moderna tuvo así una doble

<sup>25</sup> Ernst Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1955, vol. I, p. 284.

visión del jardín: la más secular se inclinaba hacia el hacer más deleitosa y grata la vida del hombre en la tierra al acercarla al mundo de la naturaleza domeñada, “deseo de una pura sensorialidad que no desea sino agotarse en sí misma bajo la figura del hedonismo aristocrático”; la segunda que tenía por finalidad hacer de esa vida algo más reflexivo, en una visión hacia la trascendencia, más idóneo para desasirse de la sensualidad que incita. “El jardín, desde esta última perspectiva se convierte en el teatro ideal para una evocación metafísica llena de nostalgia.”<sup>26</sup>

El Renacimiento italiano, sin desechar del todo esta perspectiva de los paraísos de amor, la desvió hacia un sentido platónico. El hombre se descubrió a sí mismo al tiempo que descubría la naturaleza y el poder que ejercía sobre ella como nuevo Adán; Hércules en las Hespérides. En esta visión el hombre renacentista consideraba la naturaleza como su aliada y creía que Dios le había dado el papel de perfeccionarla.<sup>27</sup> El *locus amoenus* era “el lugar donde la humanidad se hacía más humana”. El estudio y la reflexión encontraron su marco ideal entre fuentes y verdores; “el jardín es un microcosmos en armonía con la dimensión más íntima y privada del ser humano”.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Fernando de la Flor, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 125. Este autor llama al *hortus conclusus* “máquina de ascesis” y lo asocia con otro *Paraíso* cerrado, el arca de Noé, el espacio cerrado por excelencia: “Aquí, como en el arca de Noé, se salvan muchas almas que huyendo del diluvio del mundo, se encierran dentro de sus marcos en una estrecha obediencia, esperando con gran firmeza no olvidará Dios a los que así se fiaron de su palabra.” Fray José de Sigüenza, *Historia de la orden de san Jerónimo*, 1988, citado por De la Flor, p. 128.

<sup>27</sup> Vicente Lleo, “De *hortus conclusus* a *locus amoenus*. La idea de jardín en el Renacimiento”, en *Siglo XV*, Sevilla, Exposición Universal, 1992, pp. 24-27.

<sup>28</sup> Junto con el paraíso terrenal, la antigüedad se fue convirtiendo también, poco a poco, en un paraíso perdido, cuando los hombres del Renacimiento tomaron conciencia de la distancia que los separaba de ella; Paul Zumthor, *op. cit.*, pp. 104 y ss.

Con todo, el tema no estaba totalmente secularizado y era utilizado para meditar sobre la caducidad y para aludir al cielo. “La floresta placentera es la rosa del mundo, pero ésta perece; por ello debemos contemplar la del cielo.”<sup>29</sup> A menudo el jardín también aparecía asociado al tema de la meditación sobre la creación, dado que en él, el *otium cum dignitate* encontraba un retiro necesario y alejado del tránsito del mundo urbano (*nec otium*); finalmente sirvió como una alegoría para enmarcar el amor místico. Las lecturas alegóricas que desde el siglo XII se hicieron alrededor del *Cantar de los cantares* (4:12), entrelazadas con los temas del amor cortés y del *hortus conclusus* convertido en *locus amoenus* llevaron a asociar el claustro conventual con la Iglesia (cuyos cuatro ríos eran los evangelistas), con el alma cristiana que recibe la visita de Jesús y con la Jerusalén celeste. Tomando elementos de los jardines de amor, el *hortus* se convirtió en espacio de los encuentros amorosos entre Cristo y las almas. La literatura visionaria femenina desde el siglo XIII y la plástica desde el XV plasmaron de manera exhaustiva esa metáfora que veía a los jardines como espacios de pureza y perfección, sin contaminación, y sus plantas, aves y flores como símbolos de las virtudes existentes en el paraíso primigenio.<sup>30</sup>

El *Paraíso Occidental* de Carlos de Sigüenza fue sólo una de las muchas manifestaciones novohispanas de ese mundo metafórico. En numerosos cuadros que describen la vida de las religiosas (o

de las ermitañas) en los siglos XVII y XVIII, el jardín místico se volvió un referente obligado como parte de los paisajes que aparecían como telones de fondo de sus vidas. Una fuente de agua cristalina, flores y árboles hacían referencia a la felicidad de los encuentros entre Cristo y sus amadas esposas. En esos jardines, cada flor tenía un significado místico; las blancas simbolizaban la pureza, las rojas la caridad y la pasión de Cristo, y las azules la promesa del cielo.

En el cuadro de Juan Correa que representa a santa María Magdalena en la colección del Museo Nacional de Arte (figura 7), el espacio vegetal ocupa la mitad del lienzo. La Magdalena, cuya iconografía tuvo una gran difusión en la Contrarreforma como signo de penitencia y modelo del pecador arrepentido, llora sobre su rico tocador repleto de meditaciones de *vanitas* (collar con perlas desgranándose, frasco de perfume derramado, retrato del amado, joyas). Frente al ámbito doméstico y en contraste con él, el pintor representó el espacio natural donde la santa obtuvo su penitencia y su premio. En la parte superior de ese ámbito se ha colocado la cueva eremítica en la cual la santa, reclinada sobre una roca, contempla un crucifijo junto a una calavera; la fragilidad femenina quedaba destacada por el carácter salvaje de la cueva, asociada con los ermitaños (la fortaleza masculina). Lo agreste de este espacio contrasta con la parte inferior, donde un jardín con árboles, macizos de flores y chorros de agua simboliza las delicias de los encuentros amorosos de esta mujer con su amado Cristo. Esta hija de la Eva pecadora restituía con sus prácticas ascéticas la pureza original perdida y la vida armoniosa con su Adán, el hijo de Dios.<sup>31</sup>

El tema del *locus amoenus* místico con una fuente de piedra rodeada de árboles se volvió un

<sup>29</sup> De la retórica forense o argumentativa se derivan dos preguntas: *ubi* y *quando*; de ellas proceden los argumentos *ad loco* y *ad tempore*. Mientras que de la retórica panegírica y de sus descripciones se desprenden los elogios de los lugares (salud y fertilidad); Ernst Curtius, *op. cit.*, vol. I, pp. 278 y 279.

<sup>30</sup> Juan García Font, *Historia y mística del jardín*, Barcelona, Creación y Realización Editorial, 1995, pp. 71 y ss. La idea del jardín místico que combina la concepción de lugar de placeres con la idea de recogimiento se puede ver ya en la obra *Hortus deliciarum* de Herrad de Lanksberg, monja alemana del siglo XII.

<sup>31</sup> Una buena reproducción de este cuadro en *Arte y mística del Barroco*, México, UNAM/Conaculta, 1994, p. 173.



Figura 7. Juan Correa. *La conversión de María Magdalena*. Segunda mitad del siglo XVII. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Tomada de Elisa Vargas Lugo et al., *Arte y mística del Barroco*, Conaculta/UNAM, 1994, p. 173.

lugar común en muchos de los cuadros que representan a religiosas místicas: María de la Antigua, Catalina de Siena, Rosa de Lima y, por supuesto, Teresa de Jesús.<sup>32</sup> Uno de los ejemplos más sugerentes al respecto es el cuadro *Los desposorios místicos* de la colección del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán (figura 8). La monja profesa, una carmelita, abrazada por la Virgen del Carmen, recibe del niño Jesús dos obsequios: un anillo en su dedo, símbolo del desposorio, y un clavo en su corazón que representa los sufrimientos de su pasión. Acompañan a la religiosa los santos patronos de la orden (santa Teresa, san Juan de la Cruz, san José y san Elías) y otra monja que sostiene un canasto con flores virtudes. En el fondo de la derecha está el huerto, espacio de intimidad y encuentros, de oración y de visiones, donde varias religiosas cultivan flores y juegan con el agua de la fuente, que es Cristo. El lugar representa aquí el huerto monacal, pues a un lado de él se ha representado la construcción conventual que abarca todo el fondo del cuadro.<sup>33</sup>

Ese mismo tema de las religiosas en el huerto

<sup>32</sup> Santa Teresa menciona en sus *Moradas* la existencia de “lindos jardines” en sus alrededores; *Castillo interior o Las Moradas*, Barcelona, Ramón Sopena, 1966.

<sup>33</sup> Una buena reproducción en *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, vol. II, p. 190.



Figura 8. Anónimo. *Los desposorios místicos carmelitas*. Detalle. Segunda mitad del siglo XVII. Colección del Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. INAH, Estado de México. Tomada de *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 3 vols., México, Conaculta/INAH/Instituto Mexiquense de Cultura/Asociación de amigos del Museo, 1994, vol. II, p. 190.

monacal se encuentra en el gran lienzo de la sacristía de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro (figura 9). Las beatas con hábitos azules junto con algunas sirvientas departen, cultivan y cargan jarras de agua en una escena de tal cotidianidad y desenfadado que está muy lejos de expresar éxtasis místicos. Sin embargo, una fuente de la que toman agua unas beatas y un *hortus conclusus* marcado por una custodia con la Eucaristía, remiten a la emblemática paradisiaca; ambos elementos, fuente y huerto, se asocian con las dos figuras centrales del cuadro: un Cristo en la cruz, el árbol de la vida del que brota la fuente de sangre redentora que se ofrece en el sacrificio de la misa, y una Divina Pastora, fuente de sabiduría y huerto cerrado.<sup>34</sup> La

<sup>34</sup> De este excepcional cuadro no conozco buenas reproducciones. Hay una de mediana calidad en Juan Antonio Isla Estrada, *Querétaro ciudad barroca*, Querétaro, Gobierno del Estado, 1988, ilustr. 173.



Figura 9. Anónimo. *El huerto místico*. Detalle. Medios del siglo XVIII. Sacristía de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro. Tomado de Juan Antonio Isla Estrada, *Querétaro ciudad barroca*, Querétaro, Gobierno del Estado, 1988, ilus. 173.

fundadora de este beaterío, Francisca de los Ángeles, era una terciaria franciscana adscrita al colegio de *Propaganda Fide* de Querétaro, y en alguna de sus visiones dejó plasmado lo común que era para 1700 la asociación del paraíso con la vida mística:

[...] y en mucho tiempo no podía olvidar aquella hermosura deseable de aquel hermosísimo niño, ni se me quitaba de la imaginación aquel espacioso campo y aguas cristalinas con que se regaban todos aquellos lugares.<sup>35</sup>

En otra de sus visiones Francisca percibió al niño dentro de un lirio, metáfora muy utilizada por la retórica y que aparece también en varios cuadros, como en el que se encuentra en la sacristía de la iglesia de Misquitic en San Luis Potosí (figura 10). Dentro de un huerto triangular con claras connotaciones relacionadas con la Jerusalén celeste, crece un árbol que cultivan varios franciscanos cuyo fruto es un niño lirio sobre un sol, representación de Jesús, quien debe nacer como una flor en todas las almas.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Estos cuadernos, Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de México-ACSC, Celaya, Ms. G, leg. 2, Cuaderno 9, abril de 1700.

<sup>36</sup> Véase mi estudio sobre este cuadro en mi artículo "*Civitas Dei et novus Orbis*", *op. cit.*, pp. 28 y ss.



Figura 10. Anónimo. *Jerusalén franciscana*. Detalle. Principios del siglo XVIII. Sacristía de la iglesia de Misquitic, San Luis Potosí. Fotografía de Antonio Rubial.

En otra sacristía franciscana, la de San Francisco de Puebla, el tema del huerto paradisiaco aparece de nuevo, pero ahora vinculado con un enorme árbol genealógico, tema muy común en las órdenes religiosas mendicantes desde la Edad Media y que vemos en porteras de conventos novohispanos del siglo XVI, como el agustino Atlatlahuacan y el franciscano Zinacatepec. Sin embargo, en el cuadro dieciochesco de Puebla, el árbol de la vida cuyos frutos son todos los santos de la orden, crece en un huerto cultivado por los frailes donde nacen las virtudes simbolizadas por macizos de flores.<sup>37</sup> Su contraste con el árbol del bien y del mal del paraíso terrenal también es notable, pues mientras uno se relaciona con el pecado, el otro está vinculado con la virtud. Este árbol también se asocia con la genealogía de Jesús, tema ascensional que, al igual que la escala de Jacob, tiene una clara relación con la comunicación entre la tierra y el cielo.

Con estas meditaciones relacionadas con las virtudes y prácticas ascéticas de la vida monacal está vinculado el cuadro de José de Ibarra titula-

<sup>37</sup> Véase una reproducción en *Artes de México, Puebla de los Ángeles*, núm. 40, pp. 14 y 15. El tema del árbol genealógico franciscano fue también muy común en el virreinato del Perú.

do *Cristo en el jardín de las delicias* (figura 11), fechado en 1723 y que se encuentra en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán. Nuria Salazar ha asociado esta pintura con algún convento de monjas, pues la unión del tema amoroso con las virtudes fue uno de los tópicos de la meditación monacal femenina.<sup>38</sup> En el cuadro aparece, además, un grupo de mujeres vestidas de blanco y otro de ángeles que ofrecen sendas coronas de corazones, atributo vinculado a la emotividad, a un Cristo que yace recostado en un jardín florido y que sostiene una azucena. A su alrededor revolotean aves y mariposas cuyo simbolismo está señalado por letreros, y en dos árboles que enmarcan la composición está escrito: fe, esperanza y caridad. Las diversas flores llevan sus nombres: oración, contemplación, padecer, amor, pureza, castidad, gracia, recta intención, todas virtudes de la vida monacal. La repetición de palabras como amor, contemplación y oración nos habla de los caminos místicos y de los encuentros amorosos entre Cristo y sus esposas en un *locus amoenus*. Entre las coloridas flores se pueden observar unas oscuras, todas con emblemas de la pasión (escaleras, cruz, el pañuelo de la Verónica, martillo, cáliz) y vinculadas a la palabra padecer, clara alusión a la necesidad del sufrimiento que deben aceptar las religiosas para alcanzar la redención. La composición se completa con un cordero coronado de espinas que lame la herida del pie de Jesús y lleva una flecha que traspasa su corazón y un letrero que dice: “con mi sangre te redimí”. Dos grupos de angelitos en la parte alta de la composición portan una corona y un cetro hechos de corazones y con la palabra “Amor”. La composición se complementa con tres versos colocados en cartelas. En las de los extremos, clavadas sobre

<sup>38</sup> Nuria Salazar, “El lenguaje de las flores en la clausura femenina”, en *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México, INAH, 2003, pp. 132-151.



Figura 11. José de Ibarra. *Cristo en el jardín de las delicias*. Detalle. 1723. Colección del Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. INAH, Estado de México. Tomada de *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 3 vols., México, Conaculta/INAH/Instituto Mexiquense de Cultura/Asociación de amigos del Museo, 1994, vol. II, p. 172.

sendos árboles, se puede leer: “Entre estas flores que miras/ quantas el Campo ostenta/ Es JESUS Galán Divino/ la más singular y Bella.” Y la otra: “Entre Flores de Virtudes/ Almas el Señor reposa/ Más advertid que el Amor/ A todas las haze hermosas.” Por último, en el extremo inferior se lee: “Almas vosotras que veis/ Esta Belleza tan rara/ Mirad que es grande locura/ El no resolverse a amarla.”<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Reproducido en *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, vol. II, pp. 172 y 173. El tema de Jesús en el huerto florido tenía una larga tradición en el arte occidental, aunque lo más frecuente era representarlo como un niño a lado de su madre, quien le ofrece alguna flor o fruto. Véase el grabado de Johannes Wierix Hollstein, *Dutch and Flemish*

---

Todos estos ejemplos pertenecen a un siglo XVIII en el que Europa se inclinaba a una visión más secularizada de la naturaleza y muchos de los temas donde ésta se incluía estaban asociados más bien con la vida galante o con la bucólica visión pastoril. Las tradiciones española e hispanoamericana del siglo XVIII hundían en cambio sus raíces en el Siglo de Oro y en su percepción mística del mundo, percepción que alimentaba este verso de las *Soledades* de Luis de Góngora:

*Jardín cerrado, inundación de olores  
Fuente sellada, cristalina y pura  
Inexpugnable torre, do segura  
de asaltos goza el alma sus amores.*<sup>40</sup>

### Los paraísos eremíticos

*Pondrá el Señor el desierto como delicias suyas y a la soledad como jardín de recreación y gusto.*

Isaías, 51.

[El alma de fray Bartolomé de Jesús María] fue uno de los jardines de más recreo para Dios que tuvo en aqueste Reino en su tiempo.

Francisco de Florencia,  
*Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas en el Reino de la Nueva España*, Cádiz, 1689, p. 127.

En el otro extremo del jardín monacal estaba el desierto eremítico, pero mientras el primero hundía sus raíces en la sensualidad sublimada de los huertos medievales creados por el hombre, asociados con el amor cortés y la vida de los claustros, el segundo se relacionaba con la naturaleza salvaje e indómita, más ligada con las meditaciones virgilianas y melancólicas del bosque

---

*Etchings and Wood Cuts*, Rotterdam, Sound and Vision publishers, 2004, vol. LXIII, pp. 4 y ss.

<sup>40</sup> Luis de Góngora, *Las soledades*, ed. de Damaso Alonso, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956, FO. 111 R.

sagrado (*Sacro Bosco, Hollywood*) donde el hombre confronta en la soledad su pequeñez con la grandeza divina manifestada en la naturaleza.

Fernando de la Flor, en su excepcional estudio *La península metafísica*, señala que

[...] estamos ante lo que es una sutil inversión de los principios que determinan el jardín conventual, generalmente ubicado en el claustro y al que la reforma benedictina dará el título expreso de paraíso. Se trata por el contrario, en el caso singular del que hablamos de los desiertos espirituales, de una extraversión de lo natural hacia la exterioridad, conservando en el centro un pequeño núcleo edificatorio. El jardín místico total se encuentra así rodeando el mundo del hombre, y no ya custodiado en su interior, como era lo habitual en el propio proyecto del espacio cenobítico normalizado.<sup>41</sup>

Por otro lado, mientras que en los huertos la mano ordenadora del hombre está siempre presente y los productos son obtenidos por el trabajo, en el yermo, el hombre obtiene su alimento de la providencia, de cuya mano depende en absoluto.

En Nueva España, el ideal eremítico llegó con las primeras órdenes evangelizadoras. En ellas convivían quienes pensaban que la cristianización era su razón de ser, con los que consideraban la labor misionera como algo temporal, pues la verdadera vocación de los frailes debía ser el estudio y la vida contemplativa. Esta segunda actitud la podemos observar entre los dominicos (como fray Domingo de Betanzos) y entre los franciscanos (como fray Martín de Valencia y los fundadores de la provincia eremítica Insulana).<sup>42</sup> El espíritu franciscano consideraba además a su san-

<sup>41</sup> Fernando de la Flor, *La península metafísica...*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>42</sup> Véase al respecto Daniel Ulloa, *Los predicadores divididos. Los dominicos en la Nueva España, siglo XVI*, México, El Colegio de México, 1977, pp. 85 y ss.; Antonio Rubial, "Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de Nueva España", en *Historia Mexicana*, vol. 44, núm. 3 (175), México, El Colegio de México, enero-marzo de 1995, pp. 355-383.

to fundador como el nuevo Adán, el hombre que había recuperado como él los poderes sobre los animales que tenía en su estado de pureza. En la hagiografía y la iconografía franciscana el tema se repite convirtiendo a sus seguidores en otros franciscos. Un caso ejemplar fue el de fray Sebastián de Aparicio, quien por su simplicidad e inocencia había recibido de Dios el dominio sobre la naturaleza, como Adán. Esta idea es la que se refleja en el cuadro del beato franciscano que resguarda la Pinacoteca de la Compañía de Jesús en Guajuato, donde se representa a Aparicio amansando a varios animales fieros (lobos, leones y toros), cuya sumisión se compara a la de los españoles y chichimecas que aparecen en un segundo plano, rodeados todos por una naturaleza bucólica y campirana.<sup>43</sup>

Pero fueron sobre todo los agustinos quienes no sólo crearon casas de recogimiento alejadas de los poblados para practicar la vida contemplativa (el mismo nombre de la orden era el de ermitaños de san Agustín), sino además forjaron un tema iconográfico sobre la *Tebaida* (figura 12), que formaba parte del programa pictórico de casi todos sus conventos novohispanos desde la segunda mitad del siglo XVI.<sup>44</sup> En uno de los murales mejor conservados sobre este tema, en la sala capitular del convento de Actopan, aparecen varios de los más importantes tópicos eremíticos, descritos en varios pasajes de la vida del santo fundador, que se equiparan con la de los ermitaños egipcios san Pablo y san Antonio. Una gran higuera parte la escena en dos para separar los espacios hagiográficos a comparar. El mural fue pintado posiblemente para el capítulo de Actopan de 1581, al cual asistió Pedro Suárez de Escobar, fraile renombrado

<sup>43</sup> Pedro Ángeles, "Fray Sebastián de Aparicio: hagiografía e historia, vida e imagen", en *Los pinceles de la Historia, El origen del reino de la Nueva España (1680-1750)*, México, Munal/UNAM/Conaculta, 1999, p. 257. Este artículo trae una muy buena reproducción del cuadro.



Figura 12. Gerardo Starnina. *Tebaida Toscana*. Siglos XIV-XV. Galería degli Uffizzi, Florencia. Tomado de *The Christian World. A Social and Cultural History*, Nueva York, Harry N. Adams, Inc., 1981, p. 36.

por sus ideales eremíticos. Parece lógico pensar que en los momentos en los que se estaba construyendo la idea de una Edad Dorada, el tema de las tebaidas asociadas con la vida de san Agustín como eremita fuera considerado el más apropiado para una sala donde los frailes se reunían.<sup>45</sup>

No nos detendremos en este momento en las cuevas, el trabajo en el huerto, la oración, el estudio y el ascetismo, temas propios de la hagiografía eremítica, sino más bien en los temas que asocian las tebaidas con el paraíso terrenal: los árboles del bien y del mal, la presencia demoniaca y el dominio sobre los animales. En medio de una naturaleza agreste, aunque marcada por caminos trazados por el hombre, están representados dos árboles cuya simbología está definida por la presencia del fruto prohibido y la serpiente. A ese conjunto está vinculado también el Demonio, una figura que en

<sup>44</sup> Entre los conventos que conservan aún escenas de la tebaida están: Actopan, Huatlatlauhan, Zacualpan, Culhuacán y posiblemente, como veremos, también Malinalco; Antonio Rubial, "*Hortus eremitarum*. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos novohispanos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XXX, núm. 92, primavera de 2008, pp. 86-105.

<sup>45</sup> Desirée Moreno Silva, "La Tebaida del convento agustino de San Nicolás Actopan. Estudio formal, iconográfico e iconológico de una pintura del siglo XVI", tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2002.



Figura 13. Anónimo. *Demonio tameme*. Detalle de la tebaida. Segunda mitad del siglo XVI. Sala de *Profundis*, ex convento de Actopan, Hidalgo. INAH. Fotografía de Antonio Rubial.

Actopan tiene los rasgos de un tameme humanoide (figura 13) que lleva sobre su espalda unos libros sostenidos por cuerdas que penden de sus cuernos. Esa misma figura demoniaca, en otra tebaida agustina, la del convento de Zacualpan de Amilpas, tiene sólo rasgos animalescos (figura 14). Frente al tema paradisiaco negativo de la tentación está el positivo, el dominio de Adán sobre los animales. Al igual que san Francisco, el nuevo Adán eremítico les hablaba y recibía de ellos alimento. Gracias a este don, los ermitaños convertían la tebaida en un paraíso, además de revertir lo que había sucedido en el Edén, donde Adán fue



Figura 14. Anónimo. *Demonio*. Detalle de la tebaida. Pintura mural ex convento de Zacualpan de Amilpas, Morelos. Segunda mitad del siglo XVI. Fotografía de Antonio Rubial.

vencido por el Demonio. En las tebaidas, sus hijos reivindicaban esta afrenta al vencer la tentación y restituir a la naturaleza su armonía primigenia, representada por la convivencia con los animales salvajes. La presencia sobre todo de uno de ellos, el león, se vuelve emblemática y en Zacualpan aparece como una enorme figura asociada con la fortaleza espiritual de un piadoso y orante san Jerónimo. La tebaida de Culhuacán presenta también esta tradición emblemática con otros animales: el ciervo, cuya habilidad de cazar serpientes en sus cuevas lo asocia con aquellos que luchan con el Demonio y lo vencen, y el ave que ataca a un conejo, emblema que habla de la castidad que triunfa sobre la lujuria. Estamos así ante representaciones de psicomaquia con larga tradición en el cristianismo.

Muy posiblemente el programa mural del claustro conventual agustino de Malinalco tenga originalmente también este sentido de tebaida (figura 15, a y b) Algunos autores, como Elena Estrada de Gerlero y Jeannette Favrot, lo consideran la repre-



Figura 15. a) Anónimo. *El fraile y la muerte*. Confesionario del claustro del ex convento de Malinalco, Estado de México. Segunda mitad del siglo XVI. b) *Ave y serpiente*. Detalle de la pintura mural del claustro de Malinalco. Fotografías de Antonio Rubial.

sentación de un paraíso con plantas y animales nativos y lo han relacionado con la llegada del médico de Felipe II, Francisco Hernández, quien solicitó un grupo de tlacuilos para llevarse referencias pictóricas de las plantas medicinales que estaba recopilando. La presencia de varias escenas de violencia entre los animales podrían aludir a un edén ya corrompido por el pecado. Sin embargo, como hemos visto en otras teбайдas agustinas, los animales en lucha representan virtudes y vicios en pugna, y en el claustro de Malinalco están representados el ciervo con la serpiente, típica alusión a la vida eremítica. Aunque en este espacio no aparece el Demonio explícitamente figurado, la serpiente tiene en él un papel muy importante.<sup>46</sup> La

<sup>46</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Malinalco. Orígenes de su traza, convento y capillas", en *Malinalco, imágenes de un destino*, México, Banca Cremi, 1989; Jeannette Favrot Peterson,

hipótesis de que en Malinalco se está representado un *hortus eremitarum* se ve confirmada si consideramos que la pintura del monje frente a la calavera, que se encuentra en la cavidad del confesionario, cumple las funciones del ermitaño en su cueva, típica de las teбайдas. El huerto que rodea el claustro toma todo su sentido de espacio eremítico si lo leemos a partir de este detalle.

Las teбайдas americanas pueden ser vistas también como paraísos solitarios cercanos a una naturaleza incontaminada asociada con el buen salvaje que vive en una Edad Dorada. En ellas no parece existir una contradicción entre la vida activa de la evangelización y la vida contemplativa de los solitarios, pues el trabajo de los frailes en América se consideraba como parte de la

*The Paradise Garden Murals of Malinalco: Utopia and Empire in Sixteenth-century Mexico*, Austin, University of Texas, 1993.



Figura 16. Anónimo. *San Pablo el ermitaño y san Antonio*. Pintura mural de la tebaida. Segunda mitad del siglo XVI. Sala de *Profundis*, ex convento de Actopan, Hidalgo. Fotografía de Antonio Rubial.

labor de recuperación del paraíso perdido, un paraíso habitado por frailes y por indios bajo cuya concepción los religiosos fundaron sus pueblos. En Actopan, la asociación es clara pues en el mural de la tebaida han sido dibujados los riscos llamados de los frailes, paisaje que describe uno de los horizontes del poblado (figura 16), lo que daba lugar a la asociación entre el paraíso eremítico pintado en el mural y el espacio geográfico del pueblo donde se pintó. Lo mismo pasa en Culhuacán, donde la tebaida es representada a la orilla de un lago, o en el mismo Malinalco, que representa la flora y la fauna de su entorno.

Esa asociación entre dos principios tan opuestos como el ideal evangelizador y la vida eremítica lo volveremos a encontrar 130 años después en otra obra del ámbito agustino, una crónica. Se trata de la *Americana tebaida* del michoacano fray Matías de Escobar. En su prólogo el autor da razón del título utilizado, con el retórico estilo propio del orador:

El ver y considerar esto, fue lo que me movió a darte el nombre de Mechoacana Thebaida, porque leyendo las admirables vidas de tus hijos, mis hermanos se me representaban (y, a no detenerme la fe, quería creer la trasmigración pitagórica) en que habían las almas de aquellos penitentes padres

pasádose a los cuerpos de nuestros primitivos fundadores.<sup>47</sup>

Para Escobar, uno de los temas de la Edad Dorada tan importante como el de las misiones era el de las tebaidas primitivas, pues ambos formaban parte del ideario original de su orden. Estamos ante lo que Fernando de la Flor llama una auténtica utopía regresiva forjada en la Contrarreforma “para normar los cuerpos, las instituciones y las conciencias”.

La otra orden que desarrolló, junto con los agustinos, metáforas del yermo asociadas con el paraíso fue la de los carmelitas. De hecho, en todas las provincias carmelitanas existía una casa destinada a la vida de retiro a la que se denominaba “Santo Desierto”. Fernando de la Flor, que se ha dedicado a estudiar su presencia en España, señala que los desiertos carmelitanos intentaban crear un refugio de sacralidad frente a un mundo cada vez más pagano, desacralizado y secularizado. Estos eremitorios se convertían así en un templo natural. La misma localización de los espacios elegidos, como desiertos, era de una gran amenidad: fuentes, árboles, lugares deleitables, construcciones realizadas y preservadas para la soledad. Para los carmelitas, estas eran refundaciones de una tierra santa, matriz de aquel monte Carmelo del que fueron expulsados los carmelitas en el siglo XIII.<sup>48</sup> En Nueva España la fundación del desierto carmelitano tuvo ese carácter de paraíso recuperado, como lo muestran sus cronistas. Fray Agustín de la Madre de Dios señala que el desierto de los leones presentaba todas las cualidades de un paradisiaco *locus eremitarum*:

<sup>47</sup> Mathias de Escobar, *Americana Thebaida, Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de Nuestro Padre San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, ed. de Nicolás P. Navarrete, Morelia, Balsal Editores, 1970, p. XIV.

<sup>48</sup> Fernando de la Flor, *La península metafísica...*, *op. cit.*, p. 138.

Porque a voto y sentimiento de personas que han recorrido la mayor parte del orbe y visto el sitio de este paraíso, es de las mejores cosas para el intento del yermo que en lo descubierto se halla [...].<sup>49</sup>

En esta crónica se retoma el tema franciscano de los animalillos del monte que parecían reconocer el hábito de la Virgen del Carmen, y se acercaban mansamente a los religiosos ermitaños. Antonio Vázquez de Espinosa, por su parte, en su *Compendio* publicado en Madrid, volverá sobre el mismo tópico: el santo desierto de México

[...] es un lugar que parece el paraíso por la disposición que en aquel sitio puso el cielo [...] en que viven los religiosos al modo de los ermitaños de la primitiva Iglesia.<sup>50</sup>

El desierto era, en palabras de Eduardo Báez, “un área cerrada y sacralizada en la que el ermitaño intentaba reconciliarse con su creador y recuperar el paraíso perdido”.<sup>51</sup>

Bajo ese espíritu fue pintado un cuadro anónimo del siglo XVIII que se encuentra en el Museo del ex colegio de San Ángel. Bajo un edificio baldaquino hexagonal que representa la sabiduría, están distribuidos los 12 conventos de la provincia de San Alberto. En el centro de ellos, rodeado de una exuberante vegetación, se ha representado al *Santo Desierto de los Leones* con sus ermitas. El eremitorio paradisiaco lleva el nombre de monte Carmelo y en él nace un árbol candelabro de siete brazos que contiene las efigies de 22 frailes que florecen entre lirios y granadas y que representan los frutos de santidad de la



Figura 17. Anónimo. *Alegoría de la Orden del Carmen. El Santo Desierto de los Leones*. Detalle. Primera mitad del siglo XVIII. Museo del Carmen. INAH. Ciudad de México. Tomada de Jaime Cuadriello et al., *Juegos de ingenio y agudeza*, México, Munal, 1994, p. 345.

provincia novohispana (figura 17). Una cartela en la base del cuadro alude a una numerología esotérica asociada con el antiguo testamento y con la astrología.<sup>52</sup> Un sol corona el candelabro que con sus siete brazos recuerda los planetas, mientras que las 12 fundaciones se asocian con los signos zodiacales. Elías aparece mencionado como fundador; una filacteria en la parte alta con el texto del Éxodo 25, 31, “harás un candelabro de oro puro”, hace alusión a la orden divina dada a Moisés para la fabricación de la Menorah.

El monte Carmelo como paraíso eremítico fue

<sup>52</sup> Una reproducción con una traducción de la cartela hecha por Pedro Ángeles y Norma Fernández en *Catálogo de pintura del Museo del Carmen*, México, Probrusa, 1987, pp. 126 y ss.

<sup>49</sup> Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Santo Carmelo mexicano*, ed. de Manuel Ramos Medina, México, Probrusa/Universidad Iberoamericana, 1984, Lib. IV, cap. V, p. 271.

<sup>50</sup> Antonio Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, ed. de Mariano Cuevas, México, Patria, 1944, Lib. III, cap. 20, p. 122.

<sup>51</sup> Eduardo Báez, *El Santo desierto. Jardín de contemplación de los Carmelitas Descalzos en la Nueva España*, México, UNAM, 1981, p. 139.



Figura 18. Anónimo. *Palafox en el Monte Carmelo*. Detalle de san Juan de la Cruz. Primera mitad del siglo XVIII. Templo del Carmen en Puebla. Capilla del crucero. Tomado de *El virrey Palafox*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura/Caja del Duero, 2000, p. 85.

un tema constante en la iconografía de esta orden. En Puebla, un enorme lienzo en la capilla del crucero en la iglesia del Carmen representa al obispo Palafox, sentado en el brocal de la fuente de san Elías, desviando con su mano el agua hacia las bocas de varias ovejas que están a sus pies. Detrás de la fuente se levanta el monte Carmelo, donde se asientan los fundadores de la orden, el profeta Elías, santa Teresa y san Juan de la Cruz (figura 18). El monte presenta los rasgos del paraíso terrenal: árboles, flores, conejos y pájaros. En el monte nacen dos palmeras que sostienen volúmenes de las obras completas del obispo poblano recién editadas en 1762; una de ellas, el volumen VII que contiene los comentarios a las obras de la santa de Ávila, la otra, el volumen VI, con sus propios tratados místicos. Fuente y paraíso están vinculados con filacterias que aluden a la sabiduría, uno de los temas asociados al estado de perfección de los bienaventurados en la patria celestial.<sup>53</sup>

De este cuadro podemos decir lo que De la Flor señala de los poemas de la monja carmelita Cecilia del Nacimiento:

<sup>53</sup> Reproducido en *El virrey Palafox*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura/Caja del Duero, 2000, p. 85.

Finalmente el texto, a través de estos inventarios botánicos, opera una identificación postrera: aquella que vincula lo edénico del espacio con su carácter salvífico. El jardín se identifica con una suerte de nueva arca, y de este modo el selecto territorio donde se unen los animales, las plantas y los hombres en penitencia se convierte en nave de salvación.<sup>54</sup>

El tema carmelitano de la subida al monte convierte el espacio paradisiaco en un lugar de encuentros “de naturaleza *vertical*”, donde transitaban la divinidad, los santos y, como en el caso del yermo de Cuajimalpa, la propia Virgen:

Y no es extraño que este santo desierto haya logrado tan felices incrementos teniéndooos por particular patrona, pues paseáis con tal gusto y alegría las breñas y quebradas de los desiertos.<sup>55</sup>

Como señala atinadamente Fernando de la Flor, el tema se prestó muy a menudo como mero pretexto para representar un paisaje, es decir, para una utilización retórica y efectista, como denuncia Bernardino de Villegas cuando dice que esos cuadros de ermitaños están llenos

[...] de pájaros y animales campesinos, florestas, árboles, jardines, fuentes, arroyos, sólo porque al rincón del paño está pintado haciendo penitencia debajo de una peña san Jerónimo, del tamaño de un dedo que apenas se ve, le llaman el paño de san Jerónimo, pudiendo llamarle con más razón el paño de la floresta de Flandes.<sup>56</sup>

La serie de los ermitaños que resguarda la Pinacoteca del Museo Universitario de Puebla y que se ha atribuido al taller de Diego de Borgraf, se inserta en esta línea, siendo una de sus características comunes, además de la exuberante vegetación, que todos los personajes están embe-

<sup>54</sup> Fernando de la Flor, *La península metafísica...*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>55</sup> Fernando de la Flor, *Barroco...*, *op. cit.*, p. 77. La cita está tomada de la crónica de fray Agustín de la Madre de Dios.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 268 y ss.

bidos en la lectura.<sup>57</sup> El *locus eremitarum* se ha convertido en un *locus amoenus*, en una de esas paradojas propias de la cultura barroca en las que un contenido que exalta la renuncia a los placeres corporales se representa con formas de una sensualidad desbordante. Contra esta errónea percepción algunos autores, como Blas Antonio de Ceballos, en su *Flores del Yermo* (vida de san Antonio), denunciaron:

[...] muchos han dicho, engañados por la ignorancia de los lugares, y han juzgado que los santos ermitaños han hecho su habitación en amenos prados donde había todo género de árboles de graciosa sombra y provechosos frutos, donde había frescas aguas y saludable cielo.<sup>58</sup>

Con todo, en la literatura eremítica novohispana, las descripciones de la naturaleza suelen inclinarse por insistir en su aspecto agreste e incontrolable, para resaltar el valor y la virtud de quienes se iban a vivir en las soledades. En la vida de Diego de los Santos, escrita por Antonio González Lasso, el relámpago, el trueno, el granizo y los árboles desgajados son elementos retóricos que tienen esta función, pero al mismo tiempo los tejones que le brindan su calor durante una helada, el cuervo que le llevaba maíz o los lobos, leones y serpientes que lo acompañan sirven para mostrar su poder sobre los animales, cualidad del Adán paradisiaco.<sup>59</sup>

Para fines del siglo XVII, los ermitaños reales tendían a desaparecer tanto en Europa como en América. En Nueva España, la Inquisición los

persiguió y la Iglesia intentó reducirlos a la vida conventual. En el mundo de la retórica, sin embargo, los ermitaños poseían un importante espacio, pues representaban la condición edénica del hombre natural que buscaba restituir en la tierra el orden que había destruido el pecado. Los hombres que habitaban el yermo eremítico, al igual que Jesús en el huerto de los olivos, sobrepasaron las tentaciones de la duda y con su lucha contra el Maligno en las soledades reivindicaban a Adán, vencido por el demonio en el paraíso terrenal. Por otro lado, la tebaida era el espacio ideal para esperar el Juicio Final, tiempo en el que Jesús reintegraría el jardín edénico.

América era, de todos los territorios del planeta, el más adecuado para esta espera, de acuerdo con la lógica retórica expresada en este texto de fray Juan del Sacramento:

Siendo la nación española la más a propósito de las europeas para el retiro soledad y clausura, por se la más occidental y como tal la más grave, reputada y seria, propiedades como naturales y congénitas de la vida solitaria [...] por ser la parte de mundo donde el sol, totalmente desengañado, se retira, fenece y sepulta.<sup>60</sup>

### El jardín de la Inmaculada y la Virgen de Guadalupe

*Era el motivo advertir que siendo Querétaro en su amenidad y abundancia un remedo del paraíso, le faltaba aquella flor por quien se nos perpetúan los veranos de las misericordias divinas y en quien se avivan los matices y fragancias de los favores del cielo.*

Carlos de Sigüenza,  
*Las Glorias de Querétaro*, p. 10.

En los paraísos eremíticos la gran ausente era Eva. Los adanes del desierto tenían incluso como

<sup>57</sup> Fray Juan del Sacramento, *Crónica portuguesa*. Citado por Fernando de la Flor, *La península metafísica...*, op. cit., p. 142.

<sup>57</sup> Excelentes reproducciones de esta serie en Velia Morales Pérez, *El arte de la Pintura. Series e imágenes de la Pinacoteca del Museo Universitario*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 21-32.

<sup>58</sup> Citado por Fernando de la Flor, *Barroco...*, op. cit., p. 291.

<sup>59</sup> Antonio González Lasso, *Oración panegyrica que en la traslación de las cenizas del venerable varón Diego de los Santos Ligerio, heremita en los desiertos de la ciudad de Tlaxcala... oró el licenciado...*, Puebla, Viuda de Juan de Borja, 1657, fs. 13r. y ss.

---

orgullo resistirse a toda presencia femenina, evitando así la tentación con el rechazo, como principio, de la causante de la caída y de la pérdida del paraíso. Todas las cargas negativas que tenía la mujer para la tradición cristiana, incluidas las emblemáticas asociadas con la gran prostituta del Apocalipsis, símbolo de las ciudades pecadoras, estuvieron de hecho presentes en el arte y la literatura desde la patrística hasta el barroco. Sólo una mujer, la Virgen María, estaba libre de ese estigma y alrededor de ella se desarrollaron innumerables metáforas relacionadas con la naturaleza pura e incontaminada del paraíso. En María, la nueva Eva, el edén y la caída quedaban redimidos pues la encarnación del Hijo de Dios y la salvación eterna llegaban por ella. El Demonio, que había vencido a la mujer en el paraíso, era sojuzgado por una Virgen inmaculada, gracias a la cual quedaba restituida la bondad de la naturaleza en su condición primigenia.

Entre todas las advocaciones marianas, quizá la que mejor representaba a la humanidad antes del pecado era la Inmaculada Concepción, creencia que desde el siglo XIII había generado polémicas pues pretendía eximir a María de la mancha del pecado original. Desde el siglo XV, esta imagen comenzó a asociarse con una gran cantidad de emblemas vegetales que habían sido atributos marianos desde el siglo IV y que se resumieron en la llamada letanía lauretana. Marina Warner enumera los siguientes: la palmera de Engadí y el cedro de Líbano fueron asociados con la fortaleza de la Madre de Dios; la rosa mística, la azucena virginal y el lirio se relacionaron con su amor, su pureza y sus dolores; el pozo de la sabiduría y la fuente de agua viva con la fertilidad de sus virtudes. Sin embargo, de todos ellos fue el del huerto cerrado el que tuvo mayores asociaciones paradisiacas. En el *Cantar de los cantares* se dice: “Un huerto cerrado es mi hermana, mi esposa, una

fuelle de agua, una fuente sellada” (4; 12); Juan Damasceno dice que la puerta cerrada y el huerto eran el símbolo del cuerpo inalterable de la Virgen que no se vio afectado por el parto ni por la misma muerte.<sup>61</sup> El *hortus conclusus* mariano se podía vincular también con el tema de las virtudes que estaban representadas por las variadas flores que había en el vergel.

Uno de los cuadros que mejor representa estas creencias se encuentra en el Museo del ex colegio de San Ángel en el Distrito Federal. En él, la Virgen es representada ascendiendo al cielo mientras es sostenida por un grupo de ángeles y la Trinidad coloca sobre su cabeza una corona. En la parte inferior, un huerto cerrado a orillas de una laguna posee cuatro muros en los que se abren tres puertas de acceso; contiene en su centro una fuente rodeada por una palmera, un ciprés y cuatro flores (rosa, clavel, azucena y lirio). Arriba de la fuente, en el espacio que correspondería a una cuarta puerta, un círculo representa a Adán y Eva tomando el fruto prohibido del árbol del pecado (figura 19). La Asunción, imagen preferida para guiar la mirada de los fieles hacia las alturas del paraíso celestial, funge en este cuadro como un puente entre el Edén de la caída y la Jerusalén celeste de la salvación, y es, al mismo tiempo, la representación de la pureza virginal de María (el huerto paradisiaco) y de sus virtudes simbolizadas por los árboles y flores de la letanía lauretana. La cartela de la parte inferior explicita estas relaciones:

Esta es la puerta del cielo, escala, rosa, ciprés, espejo, ciudad y fuente, lirio, azucena y clavel, pozo, palma, paraíso, y en ella en cifra se ve, toda la gloria del cielo, pues que la tiene a sus pies.<sup>62</sup>

Una iconografía con un sentido similar es la que aparece en un largo lienzo del Museo de la

<sup>61</sup> Marina Warner, *Alone of all her sex...*, op. cit., pp. 62 y 94.

<sup>62</sup> *Catálogo de Pintura del Museo de El Carmen*, p. 44.



Figura 19. Anónimo. *Asunción y coronación de la Virgen*. Primera mitad del siglo XVIII. Museo del Carmen. INAH. Ciudad de México. Tomada de *Catálogo de Pintura del Museo del Carmen*, México, Probrusa, 1987, p. 44.

Basílica de Guadalupe firmado por Juan de Villalobos (figura 20a). En medio del huerto cerrado rodeado de ángeles se encuentra una rosa mística, motivo que la Antigüedad asoció con la diosa del amor, Venus, y que la Edad Media relacionó con la Virgen María, sobre todo con la advocación del rosario. La rosa era un emblema de lo virginal; se le veía como una flor aérea cuyas espinas impedían la agresión. La rosa mística del lienzo (figura 20b), sin embargo, no tiene espinas; era como aquellas que según san Ambrosio habían sido plantadas por Dios en el paraíso, y que después de la caída, aunque conservando su belleza y fragancia,



Figura 20. a) Juan de Villalobos. *Alegoría de la Inmaculada Concepción. La rosa mística*. Siglos XVII-XVIII. Museo de la Basílica de Guadalupe. Ciudad de México. Tomada de *Un privilegio sagrado. La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, p. 61. b) Detalle.

echaron espinas para recordar a los hombres la felicidad perdida. Como flor del Jardín del Edén antes de la caída, la rosa era también una clara alusión a la exención de la Virgen del pecado original.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Ernesto de la Peña, *La rosa transfigurada*, México, FCE, 1999.

Sobre la rosa del lienzo del Museo de la Basílica de Guadalupe está representado el Padre Eterno y en su tallo se enrolla una filacteria con la frase: *Egredietur Virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet*. En este huerto, la rosa está rodeada de naranjos, árboles que por sus flores blancas, que simbolizan la pureza, se convirtieron en otro de los atributos de María. Según Jean Delumeau, en Italia se consideraba el naranjo como el árbol del conocimiento en el paraíso terrenal y, así como había sido ocasión del pecado original, con la venida de Cristo se había convertido en un árbol de la vida, destinado a permanecer siempre verde.<sup>64</sup>

El tema huerto místico-paraíso se desarrolló con mayor amplitud en el virreinato del Perú. En varios cuadros de esa región Cristo y la Virgen se representan juntos, asociados con un huerto dentro del cual corren los cuatro ríos del Edén. En un monumental lienzo en el cubo de la escalera del convento de San Francisco de Cuzco (firmado por Juan Espinosa de los Monteros), los ríos nacen de cuatro plumas que sostienen unas manos franciscanas y que Ramón Mujica interpreta como “los cuatro ríos de la doctrina mariana que surcan el jardín de María y que representan la pluma inspirada de sus defensores”.<sup>65</sup> Aunque también están vinculados con los cuatro chorros de sangre que salen de las llagas del Cristo colocado sobre una fuente que se encuentra en medio del huerto. La mayor parte de los símbolos colocados en los parterres son marianos (el rosal, el lirio, el pozo, la fuente), pero otros parecen recordar la idea de la misión salvífica de Cristo por medio de su sacrificio, asociado con emblemas del Antiguo Testamento (altares de holocausto, arca de la alianza, candelabro de siete brazos, zarza ardiendo). La

<sup>64</sup> Jean Delumeau, *op. cit.*, vol. III, pp. 210 y 214. El naranjo se asociaba también con el jardín de las Hespérides.

<sup>65</sup> Ramón Mujica, “El arte y los sermones”, en *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, p. 262. Una reproducción de este cuadro está en las pp. 194 y 105.



Figura 21. Anónimo. *María y los cuatro ríos del paraíso*. Siglo XVII. Convento de San Francisco de la Paz, Bolivia (hoy perdido). Tomado de Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes*, La Paz, Plural, 2001, p. 102.

fusión de ambas simbologías se confirma con los dos anagramas labrados en los setos del centro: el JHS a la izquierda y el MA a la derecha (figura 21).

En Nueva España, la presencia de la Inmaculada y sus claras asociaciones con el paraíso fueron una tierra generosa para que la Virgen de Guadalupe tomara referentes de la naturaleza fertilizada por María para convertirse en la principal autora del paraíso americano. En un lienzo de autor anónimo que se encuentra en una colección particular, se representa la imagen milagrosa sobre una fuente de la que caen cuatro chorros de agua (figura 22). Dos parejas, una que encarna a los reyes españoles y otra a los indígenas, se aprestan a recoger en unos cuencos el preciado líquido para beneficiarse, junto con sus reinos, de las gracias concedidas por estas aguas vivas. El



Figura 22. Anónimo. *La Virgen de Guadalupe venerada por los dos imperios*. Medios del siglo XVIII. Colección Siegel. Tomado de Jaime Cuadriello et al., *Los pinceles de la Historia. De la Patria criolla a la nación mexicana*, México, Munal, 2000, p. 39.

32 |

cuadro se inspiró en un grabado firmado por S. T. Maza y fechado en 1755, pero a este modelo el autor agregó un paraíso con una garza, rojas flores y frondosos árboles que hace referencia al huerto edénico alimentado por los cuatro ríos.<sup>66</sup>

Por extraño que parezca, el tema Guadalupe/paraíso no tuvo en la pintura un desarrollo similar al que se dio con el de la Inmaculada Concepción. En cambio, la literatura retórica lo trató con gran profusión. El primero que lo menciona es el “evangelista guadalupano” Miguel Sánchez, en su *Imagen de la Virgen María*, quien cita a san Basilio el Grande en su *Homilía del Paraíso*:

[...] [en el Edén] alumbraban a un tiempo sol, luna y estrellas, Dios quiso que en aquel pedazo de tierra

<sup>66</sup> Una buena reproducción y un estudio sobre el cuadro en Jaime Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la Nación Mexicana (1750-1860)*, México, Munal/UNAM/Conaculta, 2001, pp. 38 y 39.

y su floresta disfrutara de una luz perenne; [María de Guadalupe] nuestra prodigiosa mujer, luciendo a un tiempo todas las luces y bajándolas a su tierra quiera fundar en ella un nuevo paraíso.

En otro párrafo, Sánchez retoma la alusión de María como la nueva Eva y señala: “yo y todos mis antecesores hemos sido Adanes dormidos poseyendo a esta Eva segunda en el paraíso de su Guadalupe mexicano”.<sup>67</sup> Recuérdese también que este mismo autor fue el primero en mencionar el maguey como planta paradisiaca, por haber salido de sus fibras el ayate de Juan Diego.

Sin duda, junto al tema del *hortus immaculista*, tuvo también un papel fundamental en esa asociación la presencia de las rosas en la leyenda de la mariofanía guadalupana. *La primavera indiana* de Carlos de Sigüenza y Góngora explota ampliamente esta rica alegoría: Guadalupe, al par que es ella misma la primavera, instaura la primavera en el territorio que elige como suyo. De aquí es fácil llegar a la equiparación entre estas tierras y el paraíso. El invierno en el que aparecieron las rosas y el desértico monte es comparado por Sigüenza con los tiempos de la idolatría y del pecado que la Guadalupeana sepulta con su alud de flores.<sup>68</sup> En 1729, Francisco de Castro, en su *Octava maravilla*, obra dedicada a resaltar el milagro de las rosas del Tepeyac, vuelve sobre el tema al señalar: “Del mariano país la primavera, al campo de un ayate reducida.”<sup>69</sup> En 1724, José de Villerías, en la invocación a su poema intitulado Guadalupe, indica a sus lectores que el propósito de su canto es relatar el milagro de la diosa indígena que nació de las flo-

<sup>67</sup> Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María madre de Dios de Guadalupe, celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*, México, 1648, p. 218.

<sup>68</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Primavera indiana*, México, Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, 1668.

<sup>69</sup> Francisco de Castro, *La Octava maravilla y segundo milagro de México perpetuado en las rosas de Guadalupe*, México, Herederos de la Viuda de Rivera, 1729, f. 2v.

---

res patrias y que embelleció su retrato utilizando el color de las rosas, y utiliza la sugestiva comparación antitética que los versos establecen entre el origen de Venus, diosa del amor profano, y la guadalupana. Ignacio Osorio, quien escribió un fascinante estudio sobre este autor, ha insistido en la deuda que Villerías tuvo con el jesuita Francisco de Florencia, quien en su *Estrella del Norte de México* hizo también una alusión a esta Madre de Dios que cortó las malezas de la idolatría “empezando por el vano culto que daban los indios en aquel puesto a la fingida madre de los dioses”.<sup>70</sup> Fue también Florencia quien insistió en que no sólo había rosas, sino otras muchas flores en el ayate de Juan Diego. En la mayor parte de su prólogo se dedicó a refutar a cierto predicador español que afirmaba que si las rosas del Tepeyac eran de Castilla, la guadalupana pertenecía más a Madrid que a Nueva España. El jesuita criollo convertía la anécdota en una defensa de su patria, lo mismo que lo haría tiempo después Villerías, quien retomó el tema de la “patria de las flores” como argumento para demostrar que lo novohispano era superior a lo español.<sup>71</sup>

No hubo autor que tratara el tema que no insistiera en esa oposición desierto-paraíso. El cronista dominico fray Juan Bautista Moya señala, por ejemplo, que el cerro: “convirtió su aridez en primavera y sus espinas en fragantísimas purpúreas

rosas”. Y agrega que halló Juan Diego el lugar nombrado: “primavera de flores, vergel de delicias y convertido en paraíso de fragancia”.<sup>72</sup> Para Antonio Díaz del Castillo el paraíso perdido en Europa había sido recuperado en México, gracias a la Virgen de Guadalupe, “Divina Amalthea, florida diosa” que transformó el invierno en rosa, el infierno en paraíso. Esta idea protectora la volvemos a encontrar en Francisco Xavier Rodríguez, quien señalaba que desde el Tepeyac la Virgen protegía a América de las ideas cismáticas de los herejes: “No hay memoria en nuestros anales de semejante azote, desde que se dejó ver en este monte la gran María.” El paraíso indiano tenía así la más hermosa rosa; México era el cielo y el cielo era Guadalupe. Este paraíso, para Francisco Xavier Conde y Oquendo, Nueva España estaba libre de la serpiente de la herejía, pues ésta había sido ahuyentada por la Madre del Tepeyac “con el olor de sus flores”.<sup>73</sup>

Para todos los autores criollos y peninsulares que trataron el tema, con la aparición de la Virgen de Guadalupe se había cumplido la profecía de Isaías (32, 15): “será derramado sobre nosotros el espíritu de lo alto y el desierto se trocará en vergel”. Con la presencia de la Virgen de Guadalupe se cerraba el ciclo paradisiaco y se confirmaba la elección que Dios había hecho de estas tierras para construir en ellas el jardín del Edén que precedería al Juicio Final, el Reino Milenario de Cristo sobre la tierra.

<sup>70</sup> Francisco de Florencia, *La Estrella del Norte de México*, México, Imprenta de María de Benavides, 1688, f. 79v.

<sup>71</sup> Ignacio Osorio Romero, *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1991.

<sup>72</sup> Juan de la Cruz y Moya, *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de predicadores de México en la Nueva España*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1954, vol. I, p. 194.

<sup>73</sup> Antonio Díaz del Castillo, *Sermón fúnebre al capitán Gaspar de Villalpando*, México, Herederos de la Viuda de Ribera, 1722; Francisco Xavier Rodríguez, *Sermón a la Señora de Guadalupe*, México, Joseph Antonio de Hogal, 1766, p. 24; Francisco Xavier Conde y Oquendo, *Discursos sobre la aparición de la portentosa imagen de María Santísima de Guadalupe*, 2 vols., México, Imprenta de la voz de la religión, 1852, p. 294. Agradezco a Alicia Mayer el haberme facilitado estas citas tomadas de su libro antes de su publicación: *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México, FCE/IIH-UNAM, 2008.