



Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

Rubial GARCÍA, Antonio

Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XX, núm. 72, primavera, 1998, pp. 5-37

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907201>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ANTONIO RUBIAL GARCÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Civitas Dei et novus orbis

*La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España**

a Juana Gutiérrez Haces, Rogelio Ruiz Gomar
y Gustavo Curiel, con un agradecimiento por sus
aportaciones para este ensayo y por su amistad.

La ciudad-virgen, esposa y madre

Me llevó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo de parte de Dios. Su brillo era semejante a la piedra más preciosa [...]. Tenía un muro grande y alto y doce puertas y sobre ellas doce ángeles y nombres escritos, que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel [...]. El muro de la ciudad tenía doce hiladas, y sobre ellas los nombres de los doce apóstoles del Cordero [...]. La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura [...]. Las doce puertas eran doce perlas [...] y la plaza de la ciudad era de oro puro como vidrio transparente [...]. Pero templo no vi en ella pues el señor Dios con el Cordero era su templo [...] y su lumbre era el Cordero.¹

* Una primera versión del presente artículo fue presentada como ponencia en el coloquio “Usos, apropiaciones y desviaciones de la imagen en México”, organizado por el Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos y el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, 27 de noviembre de 1998.

1. Apocalipsis 21, 10-21.

LA CIUDAD, PARADIGMA DEL ORDEN y de la armonía, cosmos creado por el hombre frente al caos de la naturaleza incontrolable, fue desde la antigüedad uno de los símbolos retóricos más utilizados para representar el buen gobierno y la vida política regida por la razón. Además de servir como un *loci* recomendado por el arte de la memoria para auxilio del orador, varios teóricos de la retórica, como fray Diego Valadés, identificaban a la ciudad con la piedad y con la protección.² “La ciudad —decía Francisco de Vitoria— era una metonimia de toda la comunidad humana, la unidad más perfecta y más grande de la sociedad, el único lugar donde era posible la práctica de la virtud y la búsqueda de la felicidad, que son los fines del hombre.”³

Para el ámbito cristiano, como lo fue para el judío, la ciudad por excelencia era Jerusalén, ciudad santa fundada por el rey David en el monte Sión, símbolo de la alianza entre Dios y el pueblo elegido. Durante mucho tiempo se consideró que Jerusalén estaba en el centro del mundo, sobre todo porque en ella se encontraba el templo de Salomón. La fuerza del símbolo de esta Jerusalén terrena, espacio sagrado y protector, traspasó el ámbito de la realidad física cuando en el año 70 de nuestra era el santuario fue destruido y saqueado y la ciudad devastada. El cristianismo convirtió entonces al templo en una metáfora de Cristo y a Jerusalén en una ciudad celeste, el lugar de destino de los elegidos al final de los tiempos. San Pablo, en la Epístola a los Gálatas, comparaba a la Jerusalén terrena con Agar, la madre esclava de aquellos nacidos de la carne, y la contrastaba con la Jerusalén de arriba, Sara, madre de hombres libres nacidos en el espíritu.⁴ Ésta era la visión que reflejaba el texto apocalíptico de nuestro epígrafe atribuido a San Juan.

La ciudad ahí descrita era un espacio cuadrado y mineral, ambos símbolos asociados a la estabilidad, contraria al movimiento relacionado con el ámbito circular y vegetal del paraíso perdido por el pecado de Adán y Eva.⁵ San Agustín convirtió la metáfora apocalíptica de la ciudad santa en el centro

2. Diego Valadés, *Retórica cristiana*, prólogos y traducción de Esteban Palomera, Alfonso Castro Pallares, Tarsicio Herrera y Julio Pimentel, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Biblioteca Americana), p. 63.

3. Citado por Anthony Padgen, *La caída del hombre natural. El hombre americano y los orígenes de la etnología comparativa*, traducción de Belén Urrutia, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 103.

4. Epístola a los Gálatas 4, 22-27.

5. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, traducción de Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. II, p. 745.



Figura 1. La Jerusalén celeste y la puerta del Infierno. *Biblia sacra*, Venecia, 1638.
Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.

de su concepción de la historia. Para él, la existencia de tal ciudad, que se había iniciado con Abel y terminaría con el fin de los tiempos, no podía relacionarse con un ámbito físico pues sus ciudadanos convivían con los de la ciudad de Satanás y sólo serían separados de ellos hasta la consumación de los tiempos.

Para el santo obispo de Hipona, después de transcurridas las seis edades del mundo, vendría la séptima, el reino que no tendría fin, espacio donde no existiría el sufrimiento y donde los cuerpos glorificados de los salvados “mudarán su antigua corrupción y mortalidad en una nueva incorrupción e inmortalidad”.⁶ La ciudad de Dios no existía por tanto como un proyecto para desarrollarse en la historia y en el tiempo, no era ni la iglesia militante ni un reino terreno; su desenvolvimiento tendría lugar en la eternidad, en un espacio donde la iglesia triunfante de los elegidos viviría en la presencia de Dios Padre y del Cordero Cristo.⁷

6. Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios*, introducción de Francisco Montes de Oca, Méjico, Porrúa, 1966, libro xxii, capítulo 17, p. 514. De hecho, los cuatro últimos libros de *La ciudad de Dios* son una interpretación muy detallada del apocalipsis.

7. Elsa Cecilia Frost, “América, segundo escollo del providencialismo”, tesis de doctorado en filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 1998.

San Agustín retomaba así la visión de San Juan y mostraba a la nueva Jerusalén como una esposa que se ofrecía al Cordero, como una ciudad llena de luz pero sin templo (pues su centro era el mismo Dios) y como una nueva creación y un nuevo paraíso en el que se recuperaría la inocencia original perdida. Los hijos de Abel, que como pastor era peregrino, terminarían ahí (en el paraíso urbano de la Jerusalén celeste) su peregrinar en la tierra y se convertirían en ciudadanos del cielo, su patria verdadera.

Tanto el Apocalipsis como *La ciudad de Dios* crearon, frente a esta imagen de una ciudad santa, otra de una entidad corruptora, hija de Caín, que contenía muerte, dolor y maldiciones. Los paradigmas de esa ciudad pecadora eran Babilonia y Roma, ámbitos terrenales que tendrían también su continuación en el infierno, convertido en la ciudad de Satanás y de los réprobos por la eternidad.⁸ Ya desde San Juan, ambas ciudades compartían su campo semántico positivo o negativo con figuras alegóricas femeninas paralelas; una, la mujer vestida de sol con la luna bajo sus pies y coronada de estrellas, aparecía como la vencedora del dragón infernal; la otra, era la gran prostituta que llevaba en su mano una copa llena de abominaciones e impurezas y que se emborrachaba con la sangre de los santos y de los mártires. Con el tiempo, ambas figuras fueron utilizadas también para representar a las mismas ciudades, pues la mujer funcionaba como un símbolo perfecto de una entidad que, como ella, contenía a sus hijos. Además, la imagen positiva fue asociada, desde el siglo XIV con una de las más destacadas advocaciones marianas de fines de la edad media: la Inmaculada Concepción.

En efecto, junto con el gran desarrollo del culto a la Virgen María iniciado desde el siglo XII, y para hacer más patente la presencia del pecado original en el ser humano, un grupo de escritores encabezados por el franciscano Duns Escoto sostuvieron que María había sido concebida sin la mancha que todos los hombres traían al nacer; para estos inmaculistas, tal estado de gracia se encontraba ya en la mente de Dios desde la eternidad para aquélla que sería la madre de su hijo. Sin embargo, autores como Santo Tomás de

8. Estas dos ciudades eran representadas a menudo en las Biblia desde el siglo XVI. En un grabado italiano muy difundido en varias Biblia europeas hasta el siglo XVIII (véase por ejemplo la de Venecia de 1638) aparece en primer plano un ángel encerrando al Demonio en el infierno, su ciudad, mientras otro, en el fondo, muestra a San Juan desde un monte la eterna Jerusalén celeste. Agradezco al maestro Liborio Villagómez, jefe del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, su valiosa ayuda en la localización de ésta y de otras Biblia utilizadas para este trabajo.

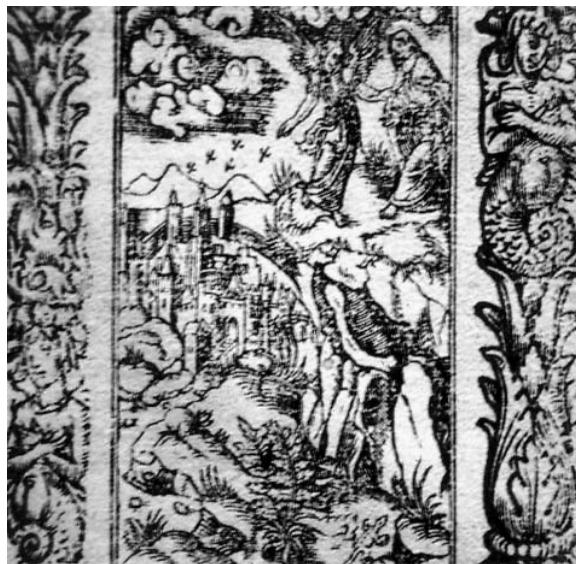


Figura 2. El ángel muestra a San Juan la ciudad de Dios.
Biblia sacra, Lyon, 1562. Fondo Reservado, Biblioteca
 Nacional de México.

Aquino negaron con argumentos teológicos tal posibilidad y generaron una corriente, igualmente ortodoxa, que recibió el nombre de maculista, es decir, que sostenía la existencia de la mancha original en María. A partir del siglo xv, la corriente inmaculista asoció la imagen de su propuesta teológica con la mujer vestida de sol del apocalipsis y María recibió, entre muchos otros apelativos, los de ciudad de Dios (*civitas Dei*) y casa de oro (*domus aurea*, uno de los nombres del templo de Salomón) como parte de los emblemas de la llamada letanía lauretana. No era difícil realizar tales asociaciones dado que la Virgen, al igual que la Jerusalén celeste y que el Santuario, había contenido en su seno a Cristo.

A principios del siglo xvi, el tema de Jerusalén como ciudad celestial se convirtió también en uno de los símbolos básicos de la literatura mística. En la obra *Subida al monte Sión*, del franciscano español Bernardino de Laredo (publicada en 1538 y reeditada varias veces en los años siguientes) la ciudad santa aparece como la meta de la iglesia militante, como un motivo de meditación y como un espacio en el que se llegará a “la contemplación quieta”.



Figura 3. La Jerusalén cuadrada y luminosa. *Historia celebriores Veteris Testamenti iconibus representatae*. Nuremberg 1712. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.

Para este místico (que influyó en Santa Teresa a pesar de haber sido condenada su obra por sus rasgos quietistas) la ciudad celestial está llena de alegorías al Cordero Pascual, “lumbre inextinguible” que iluminará a la iglesia triunfante eternamente.⁹

El desarrollo de la simbología hierosolimitana estaba además inmerso en un ámbito en el que las ideas apocalípticas se fortalecían, avivadas por las guerras, las catástrofes y las epidemias que asolaban Europa y, después de la ruptura producida con los protestantes, por las divisiones y luchas religiosas del siglo xvi. Con todo, es muy extraño que en la pintura española del siglo de oro el tema de la Jerusalén celeste haya sido escasamente explotado, frente al muy difundido de la Inmaculada. Salvo en los grabados bíblicos, que siguieron plasmando los modelos medievales, el tema dejó de interesar a los

9. Citado por Elisa Vargaslugo, “Erudición escritural y expresión pictórica franciscana”, en E. Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Coordinación de Humanidades-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos), 1992, p. 171.



Figura 4. Juan Gersón, *La Jerusalén del Apocalipsis*. Iglesia conventual de Tecamachalco, Puebla. Tomada de Miguel Ángel Fernández, *La Jerusalén india*, p. 17.

pintores de gran formato, quienes prefirieron otros motivos para mostrar simbólicamente la vida de los elegidos en el más allá.¹⁰

En Nueva España, inmersa en los esquemas culturales medievales y renacentistas desde su nacimiento, se adoptaron y se adaptaron los paradigmas de las Jerusalenes terrena y celeste y de Babilonia a una realidad que imitaba a occidente pero que, al mismo tiempo, presentaba una situación diferente en muchos aspectos. Tales diferencias se plasmaron en la plástica novohispana desde siglo XVI, sobre todo por el interés en las representaciones de la Jerusalén celeste, las cuales copiaron los modelos del único paradigma iconográfico que los seguía utilizando en Europa: los grabados de las Biblias. En tales representaciones, la ciudad de Dios era observada desde una montaña por San Juan y por el ángel, guardando un curioso paralelismo compositivo y formal con la escena de las tentaciones de Cristo quien, acompañado por Satanás, tenía a sus pies a la Jerusalén terrena.

Tanto en los grabados y lienzos europeos hasta el siglo XVI como en las pinturas novohispanas, la ciudad santa se mostró de dos maneras: una, abigarrada, llena de torres y con edificaciones irregulares (como en el *Apocalipsis* de Tecamachalco y en la *Biblia sacra* de Lyon de 1562),¹¹ y otra, resplandeciente, emitiendo rayos de luz y formada por un cuadrado perfecto con calles trazadas a cordel (de acuerdo con el esquema urbano ideal de Alberti), con una cúpula circular en el centro y con sus doce puertas abiertas protegidas por ángeles (como en la pintura de Martín de Vos *San Juan escribiendo el Apocalipsis* y en una plancha de Christof Weigel para una serie ilustrada de escenas bíblicas de 1712).¹² Aunque en ninguna de las dos imágenes haya alusiones a la Inmaculada Concepción, desde el siglo XVI aparecieron varias representaciones (como la *Totha pulchra* pintada sobre tela del museo de Acto-

10. José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, remarca el escaso interés que mostraron los pintores españoles por el tema de la Jerusalén celeste en ese periodo. Uno de los pocos ejemplos de este tema en la pintura del siglo de oro (que el autor califica de arcaizante por su carácter medieval) es el lienzo de Zurbarán, *Visión de San Pedro Nolasco*, que se encuentra en el Museo del Prado; véase *ibidem*, pp. 416-417. Es de señalar que, a diferencia de las representaciones novohispanas (en las cuales se muestra siempre a los visionarios despiertos), en este cuadro pintado en España el santo obtiene su visión dormido.

11. *Biblia sacra*, Lyon, Jacobi Juantae, 1562.

12. *Historia celebriores Veteris Testamenti iconibus representatae*, Nuremberg, 1712. Este esquema de ciudad cuadrada es muy antigua y ya aparecía en los Beatos españoles del siglo X.

pan o la de la portería de Meztilán) donde la ciudad santa se representaba como una de las alegorías lauretanas referidas a María, quien se mostraba, a veces, pisando y venciendo al Demonio.¹³

El éxito de los temas apocalípticos en Nueva España (incluido el de la Inmaculada y su gemela la Virgen de Guadalupe) se debió sin duda a la presencia de catástrofes cíclicas que asolaron el territorio desde el siglo XVI. A la mortandad provocada por las epidemias se unían temblores, lluvias excesivas, sequías, hambres, cometas y eclipses que eran a menudo interpretadas por los novohispanos como anuncios del próximo fin del mundo; el último sello estaría por abrirse y la Jerusalén celeste sería pronto una realidad.¹⁴ Pero el tema hiersolimitano también recibió en Nueva España una gran atención por la presencia del espíritu misionero y escatológico que portaban los frailes apostólicos fundadores de la iglesia india y difusores del cristianismo entre las comunidades nativas.

*La Jerusalén mendicante:
los muros protectores de una orden religiosa*

Son estas aguas como de paraíso, que divididas en ríos [...] y repartidas en corrientes rodean aqueste nuevo mundo, fertilizándolo y enseñándolo; y a la fuerza de sus crecientes, saliendo de madre se lleva sus piedras y las dejan en los desiertos más incultos, donde los montes empinados y peñascos [...] les sirven de cár-

13. Varios autores han dedicado sus estudios a la presencia de la Jerusalén celeste en el arte del siglo XVI novohispano y a su asociación con los temas apocalípticos. Pionera en este campo, Elena I. Estrada de Gerlero, “La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI”, en *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1987, pp. 137-149, fue la primera en asociar con ese tema los conjuntos conventuales, las cruces atriales y la procesión pasionaria que está pintada en el templo de Huejotzingo. Véase también el excelente material gráfico y el magnífico texto de Miguel Ángel Fernández, *La Jerusalén india*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1992. Recientemente (1995), Jaime Lara presentó una tesis doctoral en Berkeley (California) sobre el tema, que lleva por título “*Urbs beata Hierusalem americana*”, que aparece citada en Jaime Lara, “El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), vol. XVIII, núm. 69, 1996, pp. 5-40.

14. Jaime Cuadriello, “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino

dras y las montañas [...] y riscos encrespados de púlpitos, en que predicen la fe de Jesucristo como ministros apostólicos, ganándole almas infinitas. Memorias de eternidad merecen estas piedras hijas de tales aguas, y más en causa de María, a quien le tienen consagrada, jurada y ratificada la devoción en defensa de su Inmaculada Concepción.¹⁵

Se ha llamado al siglo xvii edad de oro del escotismo pues esta corriente del pensamiento franciscano tuvo en esa época una fuerte presencia en las universidades católicas. Tal influencia se vio reforzada, sin duda, por la defensa de las tesis inmaculistas que hiciera ese escolástico escocés del siglo xiii. Con esos antecedentes teológicos, la orden de San Francisco comenzó a asociar, desde el siglo xvi, sus misiones en América tanto con la imagen de la Inmaculada Concepción como con la de Jerusalén. La primera asociación puede aún observarse en numerosas pinturas murales en los conventos franciscanos que aluden a ella. La segunda aparece constantemente en autores como Motolinia y Jerónimo de Mendieta, para quienes la sociedad indígena creada por los franciscanos era concebida como una Jerusalén terrena, como una ciudad de elegidos y perfectos cristianos dirigidos por frailes apostólicos que luchaban contra los ambiciosos encomenderos y funcionarios, y que vencían a los hechiceros indígenas, representantes de las fuerzas del mal. La iglesia india, espejo de la iglesia primitiva, sería la ciudad de los últimos tiempos, premonición de la Jerusalén celeste en la que los indios ocuparían los lugares dejados por los protestantes. En Mendieta esa imagen se convirtió en la base para construir una edad dorada que describía como idílicos los primeros tiempos de la evangelización ante la devastación que vivía la población indígena, anuncio de tiempos difíciles tanto para las comunidades como para las provincias mendicantes.¹⁶

Pero la esperada destrucción no llegó y una primavera americana surgió de la desazón del siglo anterior y se plasmó en *La monarquía india*, de

de Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746", en *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio* (Castellón [España]), 1998, pp. 3-18.

15. Antonio Ramírez, *El David seráfico de la solemne fiesta que la real universidad de México celebró a la Inmaculada Concepción...*, México, 1653, p. 19.

16. Véase mi artículo "Las edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica", en *Primeras Jornadas de Literatura Mexicana. Memoria*, compilación de José Pascual Buxó y Mario Calderón, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998, pp. 19-34.



Figura 5. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de Fernández, *op. cit.*, p. 18.

Juan de Torquemada, obra de especulación teológica, surgida para explicar, dentro del esquema filosófico occidental, la civilización de los indios prehispánicos y el papel que su conquista y evangelización jugaron dentro del contexto de la historia de la salvación. La Jerusalén franciscana recibió entonces una exaltación inusitada, pero cambió de rumbo; el uso político indigenista (es decir la defensa de los indios) que tuvo en el siglo XVI, se trasladó hacia otra meta, que ponía el acento en la defensa de los frailes.

Éste es el trasfondo que se vislumbra detrás del cuadro de Basilio de Salazar pintado en 1637 (conservado en el Museo de Arte de Querétaro) que tiene como centro una Inmaculada, rodeada por un frondoso árbol de rosas. La figura está flanqueada por algunos emblemas lauretanos: dos puertas, una abierta (*ianua cœli*) y una cerrada (*ianua clausa*), el espejo de justicia (*speculum iustitiae*), el templo de la sabiduría (*sedes sapientiae*), la torre de David (*turris davidica*) y la escalera del cielo (*scala cœli*) salida del pasaje del sueño de Jacob.¹⁷ Asimismo, rodean a la imagen tres filacterias que llevan inscritas frases tomadas del texto bíblico del Eclesiástico que hace referencia a la

17. Génesis 28, 12-15.

sabiduría: a ambos lados de la Virgen aparece dos veces el versículo “Flores mei fructus honoris honestatis” (mis flores dieron frutos de dignidad y belleza),¹⁸ y a sus pies la frase inscrita es “Ego quasi vitis fructificavi [...] suavitatem odoris” (yo como la vid fructifiqué [...] [di] suave olor).¹⁹ Tales textos insertos en el cuadro responden a la exégesis cristiana que desde la patrística ha asociado esos versículos del capítulo 24 del Eclesiástico con María, quien, como imagen de la sabiduría, era una idea presente en la mente de Dios desde la eternidad. El tema (del que se hicieron durante la edad media y el renacimiento profusas interpretaciones neoplatónicas) estaba también directamente asociado con Jerusalén, como lo muestra el versículo 15 del mismo texto bíblico que hace decir a la sabiduría: “Y así tuve en Sión morada fija y estable, reposé en la ciudad de él amada, y en Jerusalén tuve la sede de mi imperio.”²⁰

En el cuadro de Salazar se representa así a la mujer vestida de sol, idea primigenia de Dios y trono de la sabiduría, posada sobre la ciudad santa, la Jerusalén celeste. Pero la originalidad de esta pintura no radica en esta clásica Inmaculada, sino en que las murallas de la ciudad cobijan a una multitud de personajes franciscanos. En el centro de la urbe (sobre un monte que alude al de Sión) San Francisco arrodillado sostiene en sus manos un báculo y una cruz y sirve de soporte al árbol de rosas y a la Inmaculada. En lugar de ángeles, las puertas de la urbe están guardadas también por santos de la orden, entre los que se distingue un alado Duns Escoto, el doctor sutil defensor del dogma inmaculista. Pero lo más destacado y novedoso de la imagen es la presencia de los doctores franciscanos con bonetes y libros colocados sobre torres y de los grupos de papas, reyes, obispos y monjas que se distribuyen entre edificios con suntuosos techados de cúpulas. La presencia de estos personajes sirve para exaltar a la orden de frailes menores, defensora a ultranza de la Inmaculada y receptores de la sabiduría que María emite en forma de rayos de su cuerpo. La comunidad franciscana aparece representada aquí como el pueblo elegido y así nos lo hace saber la filacteria colocada sobre la puerta de acceso y bajo las rodillas de San Francisco: “In populo honorifica-

18. Eclesiástico 24, 23.

19. La frase parece referirse a dos versículos distintos; en Eclesiástico 24, 23 se dice: “Como vid eché hermosos sarmientos y mis flores dieron sabrosos y ricos frutos.” Tres versículos más arriba, en Eclesiástico 24, 20 se expresa: “como mirra escogida di suave olor”. El pintor y su patrocinador quisieron incluir en la obra ambos versículos.

20. Eclesiástico 24, 15.

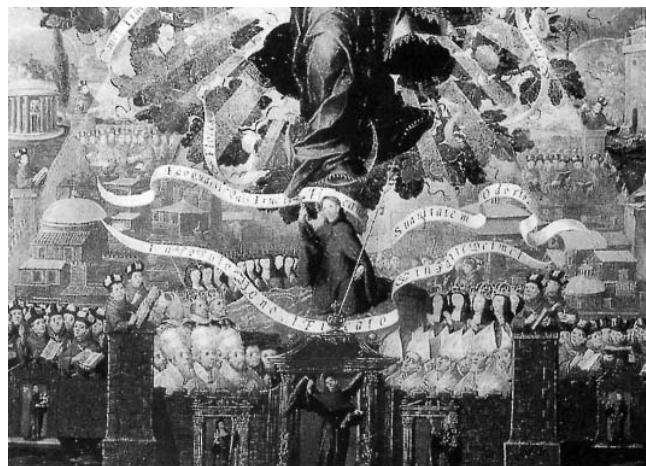


Figura 6. Basilio de Salazar, *Exaltación franciscana a Inmaculada Concepción*, detalle. Museo de Arte de Querétaro. Tomada de *Juegos de ingenio y agudeza*, p. 363.

to. In parte Dei Mei" (en el pueblo elegido, en la parcela de mi Dios), frase que recuerda varios versículos de los Salmos.²¹

El cuadro de Salazar respondía a dos acontecimientos que estaban provocando por entonces antagonismos y facciones. El primero apareció a raíz de una declaración del rey de España en 1612, en que declaraba a la Inmaculada patrona del imperio, lo que ocasionó una serie de disputas entre maculistas e inmaculistas que tuvieron lugar en 1616 en Toledo y Alcalá. En 1619 una nueva declaración (ahora por parte del pontífice Paulo V) que favorecía a los inmaculistas provocó que los dominicos se enfrentaran a las otras órdenes en sermones y poemas durante una celebración en la ciudad de México.²² A causa de la virulencia que alcanzaron tales discusiones, Felipe III las prohibió y promovió que los universitarios hicieran la promesa de defender que la Virgen María había sido concebida sin la mancha del pecado original.

21. Salmos 135, 4 y 144, 15.

22. Julio Jiménez Rueda, *Herejías y supersticiones en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, pp. 229 y ss.

Un segundo conflicto que explica el cuadro de Salazar surgió a raíz de las disensiones que dividieron al episcopado y a las órdenes mendicantes por el control de las parroquias indígenas. Desde fines del siglo XVI la corona comenzó a obligar a los religiosos a someterse a la autoridad episcopal, a la cual se le concedieron los privilegios de visitar los curatos de los regulares y de examinar a sus párrocos en lenguas indígenas y en conocimientos teológicos. Los franciscanos, tradicionales defensores del inmaculismo, hicieron uso de un cuadro como el de Salazar para mostrar, por medio de la sabiduría y preeminencia de sus miembros y de su privilegiada posición teológica, su superioridad ante los obispos, en un momento en el que éstos les disputaban el control de las comunidades indígenas.

Con todo, a mediados del siglo XVII el conflicto alcanzó su clímax en el obispado de Puebla cuando su obispo, Juan de Palafox y Mendoza, que traía también el cargo de visitador del reino, decidió castigar la actitud altanera de los franciscanos con la secularización de 31 de sus parroquias entre 1640 y 1641. Algunos otros obispos siguieron el ejemplo del de Puebla, aunque muy pocos tuvieron el éxito de éste.²³

Cien años después, la posición episcopal de Palafox y de sus seguidores triunfaba en todo el territorio novohispano; entre 1749 y 1753 Fernando VI emitía las leyes que ordenaban secularizar todas las parroquias de religiosos y las entregaba a los diocesanos, proceso que se concluyó en la época de su hermano y sucesor Carlos III. Del antiguo monopolio que ejercían las órdenes religiosas, sólo quedarían algunos emplazamientos dispersos en las fronteras misionales.

En 1778, un pintor anónimo realizaba un enorme lienzo para la sacristía del santuario agustino de Chalma. En el cuadro aparecía de nuevo la imagen de la ciudad santa pero, en una atrevida metáfora, lo que observa San Juan no es a la mujer vestida de sol sino a San Agustín rodeado de una aureola de luz y coronado por la corte celestial; además, los doce apóstoles y los doce ángeles de las puertas han sido suplantados por santos y santas agustinos, encabezados por Santa Mónica. El espacio de la ciudad, con claras alusiones a la obra del obispo de Hipona, recuerda además un *hortus conclusus* pues, más que edificaciones, parece contener las geométricas divisiones de un

²³. Véase mi artículo “La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo XVII”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (Zamora [Michoacán]), vol. xix, núm. 73, invierno de 1998, pp. 237-272.



Figura 7. Anónimo, *La Jerusalén agustina*.
Sacristía del santuario de Chalma, estado de México. Foto: Antonio Rubial García
(en adelante, A.R.)

jardín francés, a la manera de un difundido grabado de los hermanos Klauber.²⁴ Con este cuadro los agustinos (al igual que los franciscanos del siglo XVII con el de Salazar) pretendían mostrar la preeminencia que su orden tenía en el cielo, algo que ciertamente ya habían perdido en la tierra novohispana. Para la segunda mitad del siglo XVIII los muros protectores de la Jerusalén mendicante habían cedido ante los embates del regalismo y de sus colaboradores incondicionales, los obispos.

La Inmaculada, ciudad de Dios, vence a la idolatría

La gran señora del mundo, con el mismo consentimiento de Cristo [...] mandó luego a uno de sus santos ángeles fuese al templo de Diana y que le arruinase todo sin dejar en él piedra sobre piedra, y que salvase a solas nueve mujeres

²⁴. En la *Historiaæ biblicæ Veteris et Novi Testamenti*, Augusta, ca. 1750, los grabadores



Figura 8. Grabado de la Jerusalén celeste de Joseph y Joanne Klauber.

Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti, Augusta, ca. 1750.

Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.

señaladas de las que allí vivían y todas las demás quedasen muertas y sepultadas en la ruina del edificio [...] y sus almas bajarían con los demonios a quienes adoraban y obedecían, y serían sepultadas en el infierno antes que cometiesen más pecados.²⁵

En 1670 aparecía en Madrid un libro, que tendría una gran difusión en Europa y América, con las revelaciones que la Virgen María había hecho a la religiosa concepcionista María Coronel, conocida también como sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), y que fueron escritas por ella misma. *La mística ciudad de Dios* (nombre que esta autora puso a su libro) era de hecho una biografía de la Virgen que giraba alrededor del capítulo 21 del Apocalipsis: Jerusalén, al igual que María, era centro y escenario de las maravillas del

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.

25. María de Jesús de Ágreda, *La mística ciudad de Dios*, edición de Celestino Solaguren, Madrid, Fareso, 1992, libro VIII, capítulo 4, pf. 444.



Figura 9. Anónimo, *La mística ciudad de Dios*. Museo de Santa Mónica, Puebla.
Tomada de *Méjico y su historia*, México, UTEHA, 1984, vol. III, p. 343.

Altísimo; ambas estaban también asociadas con el arca de la alianza y en ellas estaban “cifradas todas las gracias y excelencias de la Iglesia triunfante y militante”.²⁶ La ciudad celeste, lo mismo que María lo hiciera con el templo de Diana en Éfeso, había también vencido al Demonio y extirpado la idolatría. A partir de la obra de la madre Ágreda, la imagen de la Inmaculada, mujer vestida de sol del apocalipsis, quedó indeleblemente unida a la de la Jerusalén celeste. La Virgen que triunfa sobre el pecado y el Demonio se convirtió en el mejor paradigma para representar a la ciudad santa.

Las visiones de la madre Ágreda fueron muy difundidas por los franciscanos y llegaron muy pronto a Nueva España, donde la monja concepcionista se volvió muy popular desde las últimas décadas del siglo XVII dejando una fuerte huella en la iconografía,²⁷ a pesar de que la obra fue objeto de una

26. *Ibidem*, libro I, capítulo 17, pf. 250.

27. Baste citar dos ejemplos de esta presencia de la madre Ágreda en la iconografía franciscana: el mural sobre la puerta de la portería del convento de Ozumba, en el que la monja aparece junto a Duns Escoto flanqueando a un San Francisco que sostiene tres grandes esferas y a la Inmaculada, y el relieve (del siglo XVIII) sobre la puerta principal de la fachada del colegio de Guadalupe en Zacatecas, donde la monja comparte la veneración de la Inmaculada (que es ya la Virgen de Guadalupe) con otras tres figuras: San Lucas, San Juan y Duns Escoto.



Figura 10. Cristóbal de Villalpando, *La mística ciudad de Dios*, detalle. Museo de Guadalupe, Zacatecas. Tomado de Pedro Ángeles *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 319.

censura inquisitorial en 1690.²⁸ Una de las mejores pinturas inspiradas por el texto de esta religiosa fue sin duda la que realizó el pintor criollo Cristóbal de Villalpando en 1706 para el convento colegio de Propaganda Fide de Guadalupe en Zacatecas (lugar donde hoy se conserva), la que mejor captó el sentido del texto. El cuadro lleva el título *La mística ciudad de Dios* inscrito bajo los muros de la urbe y en él aparecen la monja Ágreda y San Juan plasmando con sus plumas en sendos libros la visión de una Jerusalén celeste, que parece una maqueta con muralla metálica y edificios palaciegos, cuyas puertas están custodiadas por doce ángeles (que recuerda mucho a la del cuadro de Martín de Vos) y en cuyo centro varios personajes vestidos de blanco adoran al Cordero colocado sobre un montículo circular.²⁹ Con la

28. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, México, Porrúa, 1972 (Escritores Mexicanos, 30-32), vol. II, p. 211: "Domingo 24 [de septiembre de 1690]. Se leyeron tres edictos de la Inquisición prohibiendo los escapularios, oratorios, libros de la monja Ágreda y cruces."

29. Véase la interesante ficha que elaboró sobre este cuadro Clara Bargellini, en Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Juana Gutiérrez Haces y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando*.

inserción del círculo dentro del cuadrado parecía quedar resuelto místicamente el problema matemáticamente irresoluble de la cuadratura del círculo, tema que remitía a arcanos simbolismos alquímicos. Sobre la ciudad vuela una Inmaculada, símbolo de la eterna sabiduría (recuérdese el texto del Eclesiástico) que está siendo tocada por el Padre y por el Hijo y que es venerada por los arcángeles Miguel y Gabriel.

La escena pintada por Villalpando debió tener cierta difusión pues la encontramos también representada en un lienzo anónimo del museo de Santa Mónica de Puebla en el que San Juan y la madre Ágreda (quien recibe la inspiración directa del Espíritu Santo) comparten el espacio iconográfico con Duns Escoto. Este cuadro (y quizá también el de Villalpando) parecen estar inspirados directamente en el grabado del frontispicio de la primera edición de la obra de sor María impresa en Madrid en 1670.³⁰ Sin embargo, en el lienzo de Puebla, la geométrica y “clásica” Jerusalén de Villalpando se ha transformado en una frondosa y exuberante ciudad barroca llena de luminarias.

Pero *La mística ciudad de Dios* no fue el único lienzo de Cristóbal de Villalpando en el que aparece la Jerusalén celeste. El pintor criollo utilizó el tema de la ciudad amurallada como la mística Jerusalén en varios cuadros más. En dos de ellos, pintados para las sacristías de las catedrales de México y de Guadalajara, sus murallas se asocian a la iglesia triunfante rodeada de ángeles; en otro, dedicado a la apoteosis de San Miguel (en la misma sacristía de México), la ciudad santa es el destino al que se dirigen el cabildo y los rectores de la iglesia metropolitana bajo la guía y bandera del arcángel guerrero.³¹

La presencia de la madre Ágreda en México no sólo se dio en la iconografía. En muchos textos franciscanos y jesuitas se la asocia con las misiones del norte de Nueva España, de las cuales se considera promotora gracias a sus oraciones; varias leyendas, difundidas en Nuevo México y Texas por los mi-

do, ca. 1649-1714. *Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex-Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1997, pp. 317-318.

³⁰ *Ibidem*. Bargellini describe este grabado en el que aparecen Duns Escoto, la madre Ágreda y San Juan. Menciona esta fuente como posible inspiradora de la obra de Villalpando, pero por la presencia de Escoto parece que la obra anónima del museo de Santa Mónica está más cercana al grabado original que la del pintor criollo.

³¹ Elena I. Estrada de Gerlero, “Sacrristía”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología-Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 376-409. Reproducciones magníficas de estos tres enormes lienzos hay en Ángeles, Bargellini *et al.*, *op. cit.*, pp. 203, 209 y 271.



Figura 11. Anónimo, *Alegoría de la amistad dominico-franciscana*, detalle. Sacristía del santuario de Tecajic, estado de México. Foto: Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.

sioneros, la hacen aparecer formando parte de tradiciones indígenas que hablan de una señora de azul que había anunciado a los indios la llegada de los misioneros.³² Es muy significativo el hecho de que el auge de estas campañas de difusión de la vida y de la obra de la madre Ágreda, de las que leyendas y cuadros forman parte, sean contemporáneas de la rebelión indígena que durante doce años (1680-1692) arrebató Nuevo México del dominio español y produjo la muerte de veintiún franciscanos. Los rebeldes, que regresaron a sus cultos idolátricos, eran considerados apóstatas y seguidores de Satán, es decir excluidos de la ciudad santa y enemigos de la Inmaculada.

Este mismo sentido misionero y apostólico fue el que inspiró otro cuadro asociado a la labor franciscana en Nueva España que se encuentra en la sacristía del santuario de Tecajic, cercano a Toluca, obra que dio a conocer y

³². La leyenda tuvo una enorme expansión en el norte, desde la región de los Ocoroni y Nuevo México hasta Canadá. Existen muchos estudios sobre la relación de esta monja (conocida por los indios como "la mujer de azul") con las misiones norteamericanas, sobre todo en los Estados Unidos. Véase William H. Donahue, "Mary of Agreda and the Southwest United States", en *The Americas* (Bethesda), núm. 9, 1953, pp. 291-314.

estudió magistralmente Elisa Vargaslugo.³³ A ambos lados del lienzo están representados San Francisco y Santo Domingo, padres de las órdenes evangelizadoras de Nueva España, acompañados de San Pedro y San Pablo, los pilares de la iglesia. Herejes y paganos chichimecas (*barbari*), convertidos por la predicación de los apóstoles mendicantes, complementan las alegorías de unos hombres que inflamaron con sus voces los mundos (que aparecen entre los pedestales que los sostienen) y cuya amistad y fuertes vínculos se muestran en el intercambio de los estandartes de sus órdenes.

Las cuatro figuras apostólicas flanquean una Jerusalén cuadrada con doce puertas de arco abiertas y cuatro torres en sus esquinas. La ciudad se posa sobre el monte Sión y sus cimientos están construidos encima de Cristo crucificado, de quien sólo pueden verse las manos y los pies lanzando chorros de sangre, líquido salvífico al que hacen alusión varias citas bíblicas plasmadas sobre el lienzo. El espacio amurallado enmarca una sola figura: un corderillo que emite rayos de luz y cuyas patas se posan sobre un montón de trigo rodeado de flores blancas. Además de la clara alusión a la visión del apocalipsis y a la eucaristía, la imagen hace referencia a los versículos del Cantar de los Cantares que se encuentran inscritos en los muros de la ciudad: “Venter tuus, sicut acervus tritici, vallatus liliis” (tu vientre como acervo de trigo rodeado de lirios).³⁴

Sobre la ciudad santa vuela una figura alada (alegoría de la iglesia triunfante y quizás también de la caridad) que lleva en su mano derecha una tiara papal y en la izquierda una vara que se dirige a los pies sangrantes del redentor. En la base del monte Sión, la Fe y la Esperanza flanquean y sostienen una gran cartela que contiene los versículos de un Salmo: “Magnus dominus laudabilis nimis, in civitati Dei nostri, in monte santo eius” (el gran señor, muy digno de alabanza, en la ciudad de nuestro Dios, en su monte santo).³⁵

Para Elisa Vargaslugo, “el lienzo es una exaltación muy singular de la obra evangelizadora universal —que resalta especialmente la empresa americana— que acepta la mística de [fray Bernardino de] Laredo como el camino a la Jerusalén celeste, pero con base en la acción piadosa del apostolado”.³⁶ La expresión de esta Jerusalén mendicante, símbolo de la iglesia triunfante, con-

33. Vargaslugo, *op. cit.*, pp. 163-175.

34. Cantar de los Cantares 7, 3.

35. Salmos 47, 2.

36. Vargaslugo, *op. cit.*, p. 172.



Figura 12. Anónimo, Alegoría franciscana de la Jerusalén celeste. Sacristía del templo de Mixquitic, San Luis Potosí. Foto: Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.

trasta con la iconografía de carros alegóricos con matronas (como los de Rubens) que fueron utilizados por los seculares en la decoración de las sacristías de las catedrales.

En todos los cuadros que han sido comentados hasta ahora es de llamar la atención la ausencia de representaciones demoniacas. A pesar de las rebeliones indígenas promovidas por el Demonio, Nueva España era un país católico y sus habitantes se identificaban más con la Jerusalén celeste que con la Babilonia pecadora. No era necesario, por tanto, hacer notoria la presencia de una idolatría aún viva que podía manchar la imagen gloriosa que los clérigos novohispanos pretendían dar de su patria.

La Jerusalén celeste, paradigma de comportamientos morales

Con ella [la ciudad de Dios] acaba la noche larga que comenzó en la caída de Adán y la tempestuosa mar y la triste peregrinación y se llega al seguro puerto y a



Figura 13. Anónimo, Alegoría franciscana de la Jerusalén celeste, detalle de las torres y los modelos morales. Sacristía del templo de Mixquitic, San Luis Potosí.
Foto: Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.

la alegre patria [...]. [Fuera quedarán] los iracundos, los hechiceros, los desvergonzados, los homicidas, los idólatras y los mentirosos.³⁷

El siglo XVII no sólo vio crecer con gran fuerza el culto a la Inmaculada Concepción en el ámbito católico; de manera paralela se desarrolló también una profusa literatura de tema apocalíptico basada en largos y sesudos comentarios sobre el libro de San Juan, entre los que destaca el que escribió el autor portugués Joao Sylveira (1592-1687), que recibió numerosas ediciones.³⁸

En Nueva España, el tema fue objeto también de un gran interés, sobre todo porque uno de los personajes más destacados de la historia novohispana del siglo XVI, el ermitaño Gregorio López (1542-1596), promovido a beato

37. Gregorio López, *Commentarios al Apocalipsis*, Madrid, Juan de Ariztia, 1727, pp. 300 y ss.

38. Joao da Sylveira, *Commentariorum in Apocalypsim B. Joannis apostoli*, Lyon, Anisson et Posuel, 1667-1668, 2 vols. La obra fue reeditada en Lyon (1681), en Amberes (1700) y en Venecia (1728). En el siglo XVI fueron también muy difundidos los comentarios al Apocalipsis de Francisco Ribera (1537-1591) y de Luis Alcázar (1554-1613); Cornelius Lapide (1567-1637)

ante Roma por los criollos, había escrito un *Comentario al Apocalipsis*, impreso por primera vez en 1678. La obra, cuyo autor era un místico con tintes de alumbrado, estaba llena de referencias a las dicotomías cristianas básicas: cuerpo-espíritu, pecado-virtud, cielo-tierra, luz-tinieblas, ciudad de Dios-infierno.

En la obra se insiste sobre todo en el carácter espiritual de las imágenes utilizadas por San Juan; las medidas de la ciudad y las joyas y el oro con los que se describe no debían entenderse como realidades físicas. Con todo, como autor que quiere pasar por ortodoxo, después de varias acusaciones de herejía, López insistía en la glorificación de los cuerpos que habitarán en esa ciudad, tema asociado con la resurrección de la carne y con una iglesia triunfante heredera, en cuerpo y espíritu de las iglesias militante y purgante.³⁹

En este ambiente, en el que la materia es utilizada para escalar hacia el espíritu, e influido por la obsesión barroca de convertir todo en alegoría, está inmerso un fascinante cuadro que se encuentra en la sacristía del templo de Mixquitic en San Luis Potosí. En él, la ciudad amurallada se ha convertido en un huerto y las doce puertas en doce torres sobre las cuales están colocados otros tantos personajes, todos portando lirios, que funcionan como modelos de santidad para los distintos estados y jerarquías. A la derecha de la ciudad se encuentran un fraile y cinco laicos (el emperador, dos reyes, el caballero, el guerrero); a la derecha una mujer y cinco jerarquías cléricales (papa, obispo, cardenal, presbítero, abad).⁴⁰ Estos personajes parecen proteger a la ciudad de los ataques de las fuerzas negativas colocadas en cada uno de los extremos del lienzo y que están representadas por cuatro signos del zodiaco (Sagitario, Tauro, Escorpio y Capricornio) figuras que se asocian (según las cartelas que las acompañan) con vicios como la obstinación y la presunción y con abrojos y espinas. Su carga negativa contrasta con los lirios sembrados en el interior del huerto y presentes en todo el cuadro como símbolos de la virtud, pero también de la elección divina.

escribió también un *Commentaria in Apocalipsim S. Joannis apostoli*, que recibió varias ediciones entre 1662 y 1732.

39. López, *op. cit.*, pp. 300 y ss. La obra fue publicada junto a la vida hecha por Losa y a su *Tratado de medicina*. A pesar de que los *Comentarios* de López se imprimieron en 1678, es innegable que copias manuscritas de ellos circularon ampliamente y aparece citado en autores europeos desde 1614.

40. Una representación de Jerusalén con torreones y figuras de águilas sobre ellos se encuentra en *L'Histoire de Vieux et du Nouveau Testament*, París, Libraires Affociés, 1770.



Figura 14. Anónimo, Alegoría franciscana de la Jerusalén celeste, detalle de la puerta de Gracia y del niño Jesús-lirio. Sacristía del templo de Mixquitic, San Luis Potosí. Foto: Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.

También a esa dicotomía responden las dos únicas puertas que posee la muralla; una, la de abajo representa al pecado y tiene una reja sobre la que se levanta un portón con los nombres de Adán y Eva y con la leyenda “*Porta hac clausa erit et vir non transibit*” (esta puerta estará cerrada y el hombre no transita por ella); la otra, la de arriba, la de la virtud, se llama *Porta aurea* (puerta de oro) y *Spiraculum vitæ* (respiradero de la vida), frase que algunos autores asocian con el alma.⁴¹ Esta entrada abierta está flanqueada por las palabras “gloria” y “gratia” y coronada por las letras “Hierosalam” (Jerusalén).

Esta segunda puerta tiene en su centro a la paloma del Espíritu Santo, de cuyo pecho parten cuatro rayos que, como dones, se posan sobre unos fran-

41. Fernando de Herrera dice que el alma es como un espiráculo donde el intelecto agente contempla a Dios. Se compara a un orificio e incluso al mismo ojo. Véase *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, edición, introducción y notas de Antonio Gallego Morell, 2a. edición, Madrid, Gredos, 1972 (Biblioteca Románica Hispánica; Textos, 7), p. 364.

ciscanos; los frailes labran, riegan y aderezan la tierra donde surge una planta sol, en cuyas raíces se inscribe la frase “radix zeli radiat” (la raíz del celo irradia) y que hace alusión al celo con que debe guardarse la vida religiosa. De la planta nace un gran lirio con la inscripción “sine labe” (sin mancha) en medio del cual se acurruca un niño desnudo, Jesús. Esta figura es el corazón y centro de la fortaleza que representa su cuerpo místico, la iglesia. Esa misma iglesia es también la esposa de Cristo y a esto se refieren dos cartelas con frases del Cantar de los Cantares: “Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis” (tu vientre como acervo de trigo rodeado de lirios), y “Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias” (como el lirio entre los cardos es mi amada entre las doncellas).⁴² La presencia de los lirios, así como las palabras “Popolo honorificato”, hacen también referencia a la iglesia (y en este caso a la regida por los frailes) como el pueblo elegido de Dios. Como hemos visto, estos versículos bíblicos fueron muy utilizados por la iconografía franciscana relacionada con el tema de la Jerusalén celeste.

Todo el discurso retórico del cuadro está inscrito en una clara enseñanza moral que alude al papel salvador de la orden franciscana, cultivadora del lirio-Jesús en las almas de los fieles, y a las dicotomías conceptuales dentro-fuera, salvados-réprobos y virtud-vicio que manejan el Apocalipsis y sus comentaristas, entre ellos Gregorio López. Ambos, cuadro y comentarios, cumplen con uno de los principales objetivos de la retórica: transmitir enseñanzas morales.

La Jerusalén mexicana y la Virgen de Guadalupe

Eres tú México, patria mía, una mujer portento que vio Juan en términos del cielo con lucimientos suyos y preñada de un hijo; en mucho te pareces: alas tuvo de águila; el dragón que te sigue se vale de las aguas y si estando en el cielo con un hijo pretende allí tragarte ¿que pasarán tus hijos en la tierra? Padece cada uno lo que la estatua enigma: la cabeza de oro, pecho de plata, vientre de cobre, piernas de hierro y pies de barro.⁴³

42. Cantar de los Cantares 7, 3 y 2, 1-2.

43. Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, México, Tradición, 1971, p. 9.



Figura 15. Anónimo, *Virgen de Guadalupe coronada por la Santísima Trinidad*, detalle. Colección Franz Mayer. Tomada de Xavier Escalada, *Guadalupe. Arte y esplendor*, p. 81.

La expansión del culto a la Inmaculada Concepción en todos los ámbitos del imperio español, gracias al apoyo de los reyes y del clero, dio en México su fruto más exuberante en la devoción a la Virgen de Guadalupe, representada como la mujer vestida de sol del apocalipsis. Su iconografía era la misma que la de la Inmaculada y por ello pudo asimilar en su imagen todos los símbolos referidos a ella. En un cuadro anónimo del siglo XVIII, que custodia la colección Franz Mayer, la Virgen de Guadalupe se muestra como la visión de la mujer vestida de sol que tuvo San Juan, quien aparece en una esquina del cuadro escribiendo. A los lados de la imagen dos figuras, tomadas del Viejo Testamento, hacen alusión a símbolos de la letanía lauretana: una es la escala de Jacob (*scala cælli*) por donde suben y bajan los ángeles; el otro, la ciudad de Dios (*civitas Dei*) que alude a la Jerusalén celeste con sus doce puertas resguardadas por doce ángeles; lo curioso es que las murallas, en lugar de edificaciones, contienen árboles, por lo que se da también la idea de un huerto o paraíso cerrado (*hortus conclusus*).

Miguel Sánchez, el primer promotor del culto guadalupano entre los sectores criollos de Nueva España, supo aprovechar muy bien el hecho de esta coincidencia entre las imágenes de la Inmaculada y de la Virgen de Guadalupe, y convirtió a su patria en una alegoría viva de la visión descrita por San Juan: las alas de la mujer recordaban las del águila mexicana, el dragón demoniaco simbolizaba la idolatría de los antiguos habitantes del Anáhuac sometida por Hernán Cortés y sus guerreros, émulos de San Miguel y sus ángeles; el Tepeyac, desierto al que voló la mujer preñada vestida de sol, se volvió espacio sagrado junto con la isleña ciudad de México transformada en Patmos, y San Juan, el evangelista y autor del Apocalipsis, prefiguró a Juan Diego, a Juan Bernardino y a fray Juan de Zumárraga, los tres testigos del milagro.⁴⁴

La imagen, transformada así en la razón de ser de la conquista y de la evangelización, era un jeroglífico, un emblema que encerraba en sí todo un lenguaje cifrado. Con ese método alegórico la ciudad se convertía en esposa y María de Guadalupe, la mujer alada, se volvía la ciudad elegida: “Como esposa, pues lo es legítima de Dios, como ciudad pues estaba en si representando la suya de México.”⁴⁵

44. Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 71.

45. Sánchez, *op. cit.*, p. 79.



Figura 16. Anónimo, Tercera aparición de la Virgen a Juan Diego con dos angelillos. Museo de la Basílica de Guadalupe. Tomada de Escalada, *op. cit.*, p. 74.

Méjico, la Jerusalén de María (como la otra lo era de Jesús) se concebía como una ciudad santa que con sus virtudes y su armonía respondía perfectamente al modelo de la ciudad celestial. Además del geométrico urbanismo que compartían en su traza ambas ciudades, la Jerusalén-Méjico y la celeste eran realidades que se remitían a la renovación de los tiempos mesiánicos, cuando la acción de Dios transformaba la creación. Ambas eran ciudades de elección divina y la segunda, Méjico, fue asimilada a la tierra prometida al igual que su conquista por los españoles lo era a la de Canaan por los judíos. El sentido escatológico y didáctico del tema de Jerusalén convertía en santa a una tierra que hacía un siglo había estado sometida a la idolatría y al Demónio. La relación entre tierra prometida e iglesia primitiva, imagen que funcionaba dentro del esquema retórico tipo-antitipo, se volvía un paradigma para situar a Nueva España, territorio fertilizado por la presencia de María donde se cumplía la voluntad de Dios.⁴⁶

Nada más opuesto a la visión barroca tradicional, que consideraba la rea-

46. Jaime Borja, "Retórica de la tiranía o como se escribía una crónica en el siglo xvi: los

lidad visible como ilusoria apariencia llena de inestabilidad y de desgracias. En la visión criolla, Mexico-Tenochtitlan quedaba idealizada y se convertía en un ámbito seguro y estable. No es gratuito, por tanto, que a diferencia de lo que pasaba en Europa (donde el símbolo más utilizado para mostrar la *securitas* cristiana era el *portus quietis*) en Nueva España sea la imagen de la Jerusalén celeste la que tenga una mayor difusión.⁴⁷

De hecho, esta simbología estaba en perfecta concordancia con la visión de Nueva España como el pueblo elegido que peregrinaba hacia la ciudad santa. Mexico-Tenochtitlan, gracias a la portentosa aparición de la Virgen, se había convertido en una nueva Jerusalén terrena, en el paradigma de la iglesia militante india que caminaba hacia la patria celeste. En un cuadro del Museo de la Basílica de Guadalupe está plasmada tal concepción con una gran transparencia. Juan Diego, con las rosas del Tepeyac en su regazo, se sitúa en una esquina del cuadro del mismo modo que en los grabados se colocaba a San Juan escribiendo su obra al lado de las murallas y de las doce puertas. La Virgen aparece representada sobre una ciudad (como en la pintura de Basilio de Salazar) pero ahora la urbe no es la Jerusalén celeste sino Mexico-Tenochtitlan, que es la que recibe la luz de la sabiduría, en una paráfrasis pictórica del versículo 15 del capítulo 24 del Eclesiástico; a este texto también hace referencia el Dios Padre colocado sobre la Virgen de Guadalupe, quien parece estar concibiéndola en su mente desde la eternidad. Para consumar los paralelismos aparecen dos signos de la letanía: la palma de Engadí (elegida también como referente a la naturaleza tropical de Nueva España) y el lirio de la pureza en la mano de un angelillo. Junto con ellos, y como si fuera un símbolo lauretano más (portado también por un ángel), el águila y el nopal del escudo mexicano y la famosa frase pontificia que exaltó el patronato de la guadalupana sobre la América septentrional: “Non fecit taliter oculi [sic] nationi.” La síntesis entre la Inmaculada apocalíptica y la Virgen del Tepeyac se muestra en este cuadro plenamente consumada.

Tanto la factura popular del lienzo como el error en la ortografía latina de la frase son, además, indicio de la gran difusión que había alcanzado en los

indios medievales de fray Pedro de Aguado”, tesis de doctorado, México, Universidad Iberoamericana, 1997, h. 260.

47. Bouza Álvarez, *op. cit.*, pp. 443-479, hace un interesante análisis de los símbolos que utiliza el barroco español para mostrar la seguridad en el más allá y señala que el más común en ese periodo fue el de la barca que arriba al seguro puerto del cielo.

ámbitos novohispanos (incluidos los indígenas y los mestizos) el texto de Miguel Sánchez y las ideas hierosolimitanas que de él se habían generado.

Sin embargo, para muchos predicadores y teólogos México no era una Jerusalén sino una Babilonia. Ésta es la visión que tenía, por ejemplo, el jesuita Juan Martínez de la Parra quien decía de ella: “!Ay de México! !Ay de México por sus escándalos! !Escándalos en las calles, escándalos en los concursos, escándalos en los paseos y escándalos aún en los templos santos de Dios!”⁴⁸ La ciudad de México respondía así a todos los simbolismos que la Biblia había dado a la ciudad, paradigma de lo bueno y de lo malo, de la virtud y del vicio.

La retórica y la plástica, que hacían uso de la exaltación y del vituperio para conmover y enseñar comportamientos morales, convirtieron el símbolo celeste de Jerusalén en un argumento para demostrar la grandeza de una patria criolla excluida por España, para exaltar a una orden religiosa cuya influencia social peligraba o para fomentar una reforma de las costumbres. Todos esos fines respondían a una situación de gran actualidad en su tiempo y estaban inmersos en la terrenalidad y en la temporalidad.

El tema de la Jerusalén celeste, muy difundido en Europa durante la edad media, pero prácticamente olvidado por la plástica barroca (salvo en los grabados bíblicos), es uno de los varios ejemplos de temas arcaizantes que estaban vigentes en Nueva España durante los siglos xvii y xviii. Imágenes como la de los Patrocinios, la de la Santísima Trinidad representada como Trono de Gracia y la de la Jerusalén celeste encontraron en nuestro territorio una renovada vitalidad y mostraron que, a pesar de estar inmersa en la cultura occidental, Nueva España había creado una versión original y propia. Con esos modelos el novohispano forjaría un sueño glorioso, una epopeya mística en la que su patria se convertía en un reflejo fiel de ese paradigma urbano y teológico que fue para la Europa medieval la Jerusalén celeste. ♫

48. Juan Martínez de la Parra, *Luz de verdades católicas*, México, 1755, vol. II, p. 368, citado en Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, 1989, p. 109.

Bibliografía

- Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios*. Introducción de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1966.
- Ángeles, Pedro, Clara Bargellini, Juana Gutiérrez Haces y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714. Catálogo razonado*. México, Fomento Cultural Banamex-Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1997.
- Biblia sacra*. Lyon, Jacobi Juantae, 1562.
- Borja, Jaime, "Retórica de la tiranía o como se escribía una crónica en el siglo xvi: los indios medievales de fray Pedro de Aguado". Tesis de doctorado, México, Universidad Iberoamericana, 1997.
- Bouza Álvarez, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Cuadriello, Jaime, "El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746", en *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio* (Castellón [España]), 1998, pp. 3-18.
- Donahue, William H., "Mary of Agreda and the Southwest United States", en *The Americas* (Bethesda), núm. 9, 1953, pp. 291-314.
- Escalada, Xavier, *Guadalupe. Arte y esplendor*. México, Grupo Nacional Provincial, 1989.
- Estrada de Gerlero, Elena I., "La escatología en el arte monástico novohispano del siglo xvi", en *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1987, pp. 137-149.
- , "Sacristía", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología-Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 376-409.
- Fernández, Miguel Ángel, *La Jerusalén india. Los conventos-fortaleza mexicanos del siglo xvi*. México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1992.
- Frost, Elsa Cecilia, "América, segundo escoollo del providencialismo". Tesis de doctorado en filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 1998.
- Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Edición, introducción y notas de Antonio Gallego Morell, 2a. edición, Madrid, Gredos, 1972 (Biblioteca Románica Hispánica; Textos, 7).
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *La educación popular de los jesuitas*. México, Universidad Iberoamericana, 1989.
- Jiménez Rueda, Julio, *Herejías y supersticiones en Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- L'Histoire de Vieux et du Nouveau Testament*. París, Libraires Affociés, 1770.
- Historia celebriores Veteris Testamenti iconibus representate*. Nuremberg, 1712.
- Historiae biblicae Veteris et Novi Testamenti*. Augusta, ca. 1750.
- Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994.
- Lara, Jaime, "El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), vol. xviii, núm. 69, 1996, pp. 5-40.

- López, Gregorio, *Comentario al Apocalipsis*. Madrid, Juan de Ariztia, 1727.
- María de Jesús de Ágreda *La mística ciudad de Dios*. Edición de Celestino Solaguren, Madrid, Fareso, 1992.
- Méjico y su historia*. México, UTEHA, 1982, 12 vols.
- Maza, Francisco de la, *El guadalupanismo mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Pagden, Anthony, *La caída del hombre natural. El hombre americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Traducción de Belén Urrutia, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Ramírez, Antonio, *El David seráfico de la solemne fiesta que la real universidad de México celebró a la Inmaculada Concepción...* México, 1653.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*. Traducción de Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, 5 vols.
- Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables*. México, Porrúa, 1972 (Escritores Mexicanos, 30-32), 3 vols.
- Rubial García, Antonio, "Las edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica", en *Primeras Jornadas de Literatura Mexicana. Memoria*. Compilación de José Pascual Buxó y Mario Calderón, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998, pp. 19-34.
- , "La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo XVII", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (Zamora [Michoacán]), vol. xix, núm. 73, invierno de 1998, pp. 237-272.
- Sagrada Biblia*. Edición de Nacar Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969.
- Sánchez, Miguel, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*. México, Tradición, 1971.
- Sylveira, Joao da, *Commentariorum in Apocalypsim B. Joannis apostoli*. Lyon, Anisson et Posuel, 1667-1668, 2 vols.
- Valadés, Diego, *Retórica cristiana*. Prólogos y traducción de Esteban Palomera, Alfonso Castro Pallares, Tarsicio Herrera y Julio Pimentel, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Biblioteca Americana).
- Vargaslugo, Elisa, "Erudición escritural y expresión pictórica franciscana", en E. Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispano-americana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Coordinación de Humanidades-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos), 1992, pp. 163-175.