

Históricas Digital

Abraham Villavicencio

“Imágenes del paraíso en la obra
de Cristóbal de Villalpando”

p. 375-396

*Muerte y vida en el más allá
España y América, siglos XVI-XVIII*

Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (edición)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2009

434 p.

Ilustraciones y cuadros

(Serie Historia Novohispana 81)

ISBN 978-607-02-0449-4

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2018

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/503/muerte_vida.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



IMÁGENES DEL PARAÍSO EN LA OBRA DE CRISTÓBAL DE VILLALPANDO

ABRAHAM VILLAVICENCIO

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

El término *paraíso* tiene varias acepciones, producto de un largo proceso histórico de uso, reinterpretación y asimilación del concepto. En su significado más amplio, paraíso es un sitio de premio, donde se vive con amenidad y gozo.¹ Fue una voz utilizada en Grecia para nombrar jardines palaciegos, a los míticos Campos Elíseos y a las Islas Afortunadas.² También fue usada en el contexto judeocristiano como apelativo del jardín de delicias donde Dios, según la tradición hebraica, colocó a Adán y Eva. Además, es el sitio donde “los bienaventurados gozan de la presencia de Dios”.

Este amplio concepto proviene de la asimilación de tres símbolos: Edén, el cielo empiéreo y la Jerusalén celestial. Los tres sitios aparecen en la Biblia y marcan distintos momentos de la historia sagrada: los dos primeros se mencionan en el relato de la creación y el tercero es la promesa mesiánica, anunciada en el Apocalipsis, de un sitio sagrado donde el hombre, al final de los tiempos, se reunirá nuevamente con Dios. Los tres espacios son paraísos, ya que en todos ellos el hombre dichoso convive con la divinidad.

Sin embargo, para que se cumpla el papel de cada uno de éstos, según la historia de salvación del cristianismo, fue necesaria la aparición de la muerte. Para los hombres del Antiguo Régimen, la vida en la tierra era el castigo que debían pagar por el pecado original de los primeros padres. La muerte era asimismo una terrible pena, ya que, según el Génesis, cuando Yahvé expulsó a Adán y Eva del paraíso original condenó a la raza humana a volverse polvo, “pues de él fuiste

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22a. edición, 2 t., Madrid, Espasa-Calpe, 2001, t. II, p. 1677.

² Jean Delumeau, *Historia del paraíso, 1. El jardín de las delicias*, traducción de Sergio Ugalde Quintana, México, Taurus, 2003 (Taurus Minor), p. 24-31.

tomado. / Porque eres polvo y al polvo tornarás”.³ Es decir, el hombre que vivió en compañía del creador, que gozó de frutos dichosos en el Edén, sería alejado de la bienaventuranza, su cuerpo quedaría reducido a un ente material y terrestre y su alma eterna, tras la muerte, transitaría a los sitios de castigo, purificación o recompensa, en el más allá, según los actos cometidos en vida.

Aunque de manera tardía, *La portentosa vida de la muerte...*, obra del fraile dominico Joaquín Bolaños, ilustra cómo en Nueva España la concepción pesimista de la muerte fue conocida y difundida. En este libro, el autor comenta que la muerte surgió en la región más próspera y benigna de la tierra: Edén, “allí nació este fantasma para terror y espanto de los mortales; allí tuvo su cuna esta invencible mujer que venía al mundo para azote de los vivientes y para humillar y abatir el imperioso orgullo de la humana soberbia que pretendía levantarse con la deidad del Altísimo”.⁴

Joaquín Bolaños representa a la muerte como un ser femenino cuyos padres fueron “los más ruines, viles, infames y traidores: el pecado de Adán y la culpa de Eva”.⁵ Sin embargo, la perfila como único medio para alcanzar de nuevo la gracia: las almas de los justos, católicos que hubieran recibido el bautismo y seguido una vida regida por los mandatos de la Iglesia, podrían ingresar al reino de Dios en el cielo; y una vez llevada a buen término la renovación del mundo en el Apocalipsis, las almas de los justos se reintegrarían a los cuerpos para poblar la ciudad de Dios, la Jerusalén celestial.⁶

Ahora bien, tanto para el novohispano como para el resto del mundo católico, la palabra paraíso inspiraba nostalgia y esperanza, la primera por el plácido huerto perdido, la segunda por alcanzar el reino divino.

En la plástica de Nueva España, las imágenes del paraíso abundan como cielo empíreo, escasean como Jerusalén celestial, y menos ejemplos han llegado a nuestros días del paraíso original, lo que sugiere que el jardín del Edén fue poco socorrido. Los pintores trabajaron el paraíso terrenal en el contexto del pecado original y de la expulsión de los

³ Génesis 3, 19. La edición bíblica consultada es la *Biblia de Jerusalén*, 3a. edición, revisada y aumentada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

⁴ Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte*, edición facsimilar de la primera edición de 1792, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Premia, s/a (La Matraca, Segunda Serie, 1), p. [3].

⁵ *Ibidem*, p. [4].

⁶ Bolaños dice que los justos “entrarán en el círculo de las últimas agonías para coronar sus sienes de gloriosos laureles: ¡qué agonías tan dulces, para quien muere protegido de la gracia! Al mismo tiempo que toca ya su vida en la última raya para ausentarse a la región de la luz, tocan los enemigos a el [sic] arma. ¡Oh qué espectáculo tan dulce, tan alegre y tan apacible será para el cielo!” *Ibidem*, p. [179-180].

padres, inclusive lo redujeron a motivos dentro de alegorías escatológicas e inmaculistas.

Cristóbal de Villalpando fue uno de los pintores más importantes de Nueva España, activo durante la segunda mitad del siglo XVII y los primeros catorce años del siglo XVIII. Beneficiado por la crítica de su tiempo, Villalpando ejecutó grandes encargos, tales como la decoración de la sacristía de la catedral de México, el óleo ejecutado para la cúpula de la Capilla de los Reyes de la catedral de Puebla, la pintura en el testero de la sacristía de la catedral de Guadalajara y las vastas series sobre las vidas de san Francisco y san Ignacio de Loyola, realizadas para el convento de San Francisco en Antigua, Guatemala, y para los claustros del Colegio de San Francisco Xavier en Tepozotlán, Estado de México, respectivamente.⁷

De acuerdo con la tradición pictórica novohispana, Villalpando ejecutó numerosas pinturas del paraíso como cielo, algunas de la ciudad mesiánica y sólo una modesta lámina sobre el paraíso terrenal. Las siguientes líneas ofrecen una visión reconstructiva del paraíso en sus distintas acepciones, mediante tres obras suyas.

“Plantó Yahvé un jardín en Edén”⁸

Entre 1688 y 1689, Cristóbal de Villalpando trabajó en la ciudad de Puebla.⁹ A este periodo corresponde la obra *Adán y Eva en el paraíso*, lámina de cobre que se resguardada en la Capilla del Ocho de la catedral poblana.¹⁰ A pesar de su tamaño reducido, llama la atención por su calidad y por el programa iconográfico que despliega. Francisco de la Maza la consideró “una de las pinturas más encantadoras que pueden gozarse en [...] la pintura colonial mexicana”¹¹ (figura 50).

⁷ Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Grupo Modelo México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

⁸ Génesis 2, 8.

⁹ Cristóbal de Villalpando trabajó en los lienzos para la sacristía de la catedral de México; sin embargo, por problemas estructurales del edificio, sólo terminó cuatro de seis óleos. Fue así como el pintor se trasladó a Puebla hacia 1688, para decorar la cúpula de la Capilla de los Reyes en la catedral poblana. Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Sacristía”, en *Catedral Metropolitana de la Ciudad de México*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986, p. 291.

¹⁰ Junto con *Adán y Eva en el paraíso*, otras dos láminas de cobre, conocidas como *El diluvio* y *El martirio de santa Catarina de Alejandría*, forman parte del tesoro de la catedral de Puebla. Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando...*, *op. cit.*, p. 218-242. Los nombres de las pinturas de Villalpando siguen los títulos acordados para esta edición.

¹¹ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, p. 108. La pintura mide 88 x 60 cm.

Es probable que para este óleo, Cristóbal de Villalpando se haya basado en algún grabado o una lámina europeos.¹² Esta hipótesis se fundamenta en el hecho de que entre los animales incluidos se encuentran algunos del Viejo Mundo, cuya presencia tuvo un fin simbólico alusivo a la gracia y a la salvación.

Según el Génesis, Yahvé erigió el mundo en seis días,¹³ y remató su obra cuando creó al hombre: lo moldeó con tierra, a imagen y semejanza suya, e insuflándole la vida lo dispuso en un jardín, que él mismo había sembrado.¹⁴

El pintor “trasplantó” las descripciones bíblicas a su obra figurativa. Construyó una basta vegetación que recuerda los árboles “deleitosos a la vista y buenos para comer” que Yahvé “había hecho brotar del suelo”. Al centro del paraíso, colocó un manantial que nutre cuatro ríos, correspondientes a los mencionados en el relato bíblico: el Pisón, el Guijón, el Tigris y el Éufrates.¹⁵ El borbollón de agua está flanqueado por una pareja de árboles, posible recordatorio de las ramas de la vida y de la ciencia. Resulta complicado precisar si el pintor tuvo en mente ambos árboles al crear su obra, ya que lejos de mostrar diferencias sustanciales entre ellos, son muy parecidos en follaje y frutos: los dos lucen manzanas rojas, símbolo consagrado para el alimento prohibido.

En el Génesis no se detallan las especies animales ni vegetales que poblaban el paraíso, lo que dio oportunidad a los artistas para imaginarlas. Villalpando colocó ovejas, conejos, un buey, un ciervo, dos camellos, un asno y un legendario unicornio. Además, pintó aves multicolores posadas sobre ramas, otras de blanco plumaje que caminan por los ríos y otras que elevan el vuelo por el cielo.

La inclusión de animales de regiones remotas obedece a la tradición europea de los bestiarios, catálogos de animales “exóticos” mediante los cuales se exaltaban virtudes y se condenaban vicios humanos. Uno de los bestiarios más conocidos fue *El fisiólogo*, texto atribuido a san Epifanio.¹⁶ Por ejemplo, los camellos y los elefantes que aparecen en la

¹² Clara Bargellini, “65. *Adán y Eva en el paraíso*. Catedral de Puebla”, en Juana Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando...*, op. cit., p. 238, y Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, op. cit.

¹³ El primer día Yahvé separó la luz de las tinieblas en día y noche; durante el segundo, apartó las aguas del firmamento y lo nombró cielo; para la tercera jornada, dividió los mares de la tierra e hizo nacer plantas para que dieran frutos; el cuarto día dispuso dos luceros en el firmamento, el sol para que alumbrara el día y la luna para que irradiara de noche; el quinto día creó los animales acuáticos y las aves; finalmente, el sexto día hizo nacer animales terrestres para que poblaran la faz de la tierra y sirvieran al hombre. Génesis 1, 1-31.

¹⁴ Génesis 2, 7-9.

¹⁵ Génesis 2, 8-14.

¹⁶ Vid. *El fisiólogo. Bestiario medieval*, traducción y notas de Nilda Guglielmi y Marino Ayerra Redín, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971 (Los Fundamen-



50. Cristóbal de Villalpando, *Adán y Eva en el paraíso*,
Capilla del Ochovo, catedral de Puebla



51. Cristóbal de Villalpando, *Glorificación de la Virgen*,
Capilla de los Reyes, catedral de Puebla

pintura están desproporcionados y disminuidos, y los camellos apenas se intuyen por las protuberancias de sus lomos.¹⁷ Surge la duda si Villalpando, al incluir un unicornio, fue consciente de que era un ser imaginario.

Caso distinto es el de los animales que le eran familiares, los cuales dejan ver mayor realismo, como los pájaros y las liebres. Aun así, al pie de Dios Padre, aparecen dos mamíferos que posiblemente sean cánidos, cuyas figuras son imprecisas.

Dado el carácter simbólico de los bestiarios, cabe la posibilidad de que los animales pintados tengan una connotación alegórica. De este modo, con base en *El fisiólogo*, el cordero simboliza a Cristo, a los fieles, la inocencia y la mansedumbre;¹⁸ las liebres, al alma que renuncia a las tentaciones y a la confianza en Dios,¹⁹ y el buey se asocia a la fortaleza y, junto al asno, es metáfora de humildad y docilidad.²⁰ Los ciervos son símbolos de las almas cristianas buscando a Dios²¹ y se relacionaban con la búsqueda de la gracia.²² Significado parecido tiene la garza, “la más moderada de todas las aves”, prototipo del cristiano que evita doctrinas “heréticas y erróneas”.²³

Pájaros blancos, amarillos, rojos, azules y negros surcan el cielo de este edén. Dos aves policromas se podrían identificar con pericos americanos, sin embargo no se puede omitir que en Europa también se conocían los papagayos.²⁴ Éstos se incluían en representaciones del pa-

tales), y Santiago Sebastián, *El fisiólogo atribuido a san Epifanio. El bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986.

¹⁷ Vale la pena subrayar la importancia de los bestiarios como fuentes figurativas, no sólo para la pintura, sino también para los imaginarios. Esto viene a colación porque los seres incorporados al jardín de Villalpando, ficticio (el unicornio) y reales (familiares y desconocidos), desde la Edad Media hasta el siglo XVII, fueron identificados con virtudes.

¹⁸ Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1996, p. 261.

¹⁹ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, traducción de Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós, 1993, p. 269.

²⁰ *Ibidem*, p. 48.

²¹ El salmo 42 reza: “Como anhela la cierva los arroyos, / así te anhela mi ser, Dios mío.” Salmos 42 (41), 2. La numeración de los salmos puede variar entre las ediciones bíblicas, ya que los salmos 9 y 10 formaban originalmente un solo poema; así lo consideran los textos griegos y la Vulgata de san Jerónimo.

²² Durante la Edad Media, el símbolo de los ciervos acercándose a manantiales de agua y a caudales era una evocación de los ríos paradisíacos. Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval...*, *op. cit.*, p. 262.

²³ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos...*, *op. cit.*, p. 207-208.

²⁴ Por ejemplo, la Corte de Isabel la Católica era aficionada a los animales exóticos. Así lo demuestran los aranceles de 1491, en los cuales figuran papagayos. Jerónimo Muntzer, en su obra *Viaje por España...*, dice que “Los reyes de Castilla poseen aquí magníficos palacios de su propiedad [...] y muchos papagayos entre los cuales había uno de cinco colores, con la cabeza gris, el cuello verde, negra la pechuga, roja la cola y las alas azules terminando en

raíso porque según tradiciones medievales habían aprendido a pronunciar el nombre de Eva, cuya inversión, Ave, fue el saludo del arcángel Gabriel a María, la nueva Eva.²⁵

El elefante se interpretaba como símbolo de Cristo y según *El fisiólogo* era un animal casto.²⁶ El unicornio de origen pagano durante mucho tiempo fue considerado parte de la fauna natural y antigua de la tierra. Esta bestia era estimada como símbolo de pureza y fortaleza.²⁷ Según leyendas medievales, los unicornios solamente podían ser vistos y atraídos por doncellas vírgenes. El cristianismo transmutó estos relatos y alegóricamente comparó al unicornio con Cristo y a la doncella con la Virgen.²⁸ Por otra parte, el camello para san Agustín era imagen de humildad y durante la Edad Media fue visto como símbolo de la facultad de discernimiento.²⁹

A la usanza medieval, la lámina presenta los distintos momentos transcurridos en el paraíso terrenal. Villalpando incluyó ocho pasajes bíblicos: la creación de Adán, el sople divino, la creación de Eva, Yahvé mostrando a Adán y a Eva el árbol de la ciencia, los primeros padres paseando en el paraíso, la tentación de Eva, el descubrimiento del pecado original y la expulsión de Adán y Eva. El pintor se valió de los planos de profundidad para integrar las escenas.³⁰

En la pintura, el personaje de mayor peso es Yahvé, Dios Padre. Según el Génesis, Edén no sólo era habitación para los hombres, era también delicia de Yahvé, quien se paseaba por el jardín, a la hora de la brisa.³¹ Yahvé fue representado mediante la figura de un hombre de edad avanzada, de pelo cano, vestido con mantos grises y rojos y

verde". Vid. Dolores Carmen Morales Muñiz, "La fauna exótica en la península ibérica: apuntes para el estudio del coleccionismo animal en el medioevo hispánico", *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III. Historia Medieval, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, t. 13, 2000, p. 233-270. No con esto se quiere negar la presencia de seres propiamente americanos en paraísos europeos y novohispanos. Por ejemplo, la pintura *Adán y Eva en el paraíso terrenal*, realizada en mancuerna por Rubens y Brueghel, *el Viejo*, conservada en la Galería Real de Pintura Mauritshuis, en La Haya, y el lienzo principal del retablo de los pecados capitales en el templo de Santa Cruz, Tlaxcala, lucen guajolotes, aves de procedencia mexicana.

²⁵ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos...*, op. cit., p. 350.

²⁶ *Ibidem*, p. 162.

²⁷ Por ejemplo, en las pinturas murales que ornamentan la llamada Casa del Deán, de Puebla, aparecen estos seres jalando el carro de la castidad.

²⁸ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos...*, op. cit., p. 466-467.

²⁹ *Ibidem*, p. 84.

³⁰ Se trata de una imagen narrativa continua, donde aparece un ciclo de escenas, relacionadas por tiempo y espacio y sin divisiones entre sí. Manuel Antonio Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico*, 3a. edición, Barcelona, Ariel, 2007 (Ariel. Patrimonio Artístico), p. 58.

³¹ Génesis 3, 8.

coronado con un nimbo triangular, símbolo del misterio de la Santísima Trinidad.

Por su originalidad, una de las escenas más interesantes es la que ilustra el momento en que Dios, representado como trino, crea al hombre. Ésta es la única donde aparece la Trinidad, porque atiende al plural, cifrado en la Biblia, “Y dijo Dios: ‘Hagamos’ al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra”.³² Villalpando se basó en los atributos, la edad y la ubicación para caracterizar a las tres personas divinas. Dios Padre, barbado y vestido de rojo, se encuentra al centro; a su derecha está Cristo, quien igualmente viste túnica roja, acompañada de un manto azul. El Espíritu Santo, a la izquierda del Padre, se personifica como un joven de rasgos cristológicos, vestido de blanco.

Adán y Eva siguen en importancia, ya que ellos coronaban la creación. Villalpando los representó inicialmente desnudos, para expresar su inocencia, de lo cual no se avergonzaban según el Génesis.³³ En las escenas finales, el pintor los representa vestidos, recurso que indica su caída.

Tentados por la serpiente, desobedecieron la orden de Dios, según la cual podrían alimentarse con cualquier fruto, menos con el del árbol de la ciencia.³⁴ Cuando comieron del fruto prohibido, se les abrieron los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos y cosieron unas hojas de higuera para hacerse unos ceñidores.³⁵ Villalpando pintó un atado de hojas en las cinturas de Adán y Eva, quienes asoman detrás de un arbusto. Se había dado un desajuste en el equilibrio, un trastorno en el orden que Dios había dispuesto: el hombre tenía ya capacidad para diferenciar el bien y el mal, cualidad hasta entonces exclusiva de Dios.

La serpiente, personaje astuto y fundamental en esta historia, aparece cuando tienta a Eva para que comiera del árbol prohibido y al momento de la expulsión del paraíso. Aunque el Génesis nada menciona sobre una posible posesión demoníaca en la serpiente ni la compara propiamente con el demonio, fue la tradición de los libros sapienciales

³² En este versículo, actualmente se reconoce un plural deliberativo, ya que cuando Dios o cualquier otro personaje habla consigo mismo, la gramática hebrea aconseja el uso del plural; *vid.* notas de la *Biblia de Jerusalén*. Génesis 1, 26.

³³ Génesis 2, 25.

³⁴ *Ibidem*, 3, 1-3. “La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho. Y dijo a la mujer: ‘¿cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?’ Respondió la mujer a la serpiente: ‘Podemos comer el fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte.’”

³⁵ *Ibidem*, 3, 7.

y el Nuevo Testamento los que la concibieron como figura de Satanás.³⁶ La serpiente aparece con cuerpo de reptil y cabeza humana, probable alusión al origen angélico del diablo.³⁷

La estancia feliz en el plantío oriental concluyó cuando los primeros padres fueron expulsados de Edén, a la vez que un ángel con espada flamígera se irguió como custodio del jardín.

Yahvé Dios hizo para el hombre y su mujer túnicas de piel y los vistió. Y dijo [...]: ‘¡Resulta que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre’. Y lo echó Yahvé Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado. Tras expulsar al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida.³⁸

La añoranza de los hombres por recuperar este paraíso los hizo imaginar un nuevo sitio dichoso en el cielo.

³⁶ *Ibidem*, 3, 15. Por ejemplo, entre las sentencias, Dios dijo a la serpiente “Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras asechas su calcañar”, fragmento que más tarde se consideraría prefigura de la profecía que san Juan revelaría en el capítulo 12 del Apocalipsis, donde una mujer vestida de sol, de pie sobre la luna y coronada con doce estrellas, se enfrentaría y vencería a un dragón bermejo de siete cabezas: “Y fue arrojado el Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él”. Apocalipsis 12, 9.

³⁷ En la tradición cristiana, los demonios fueron ángeles sublevados contra Dios. No en la Biblia, sino en el libro apócrifo de Henoc, se narra como el serafín Lucifer por voluntad y soberbia propias se enfrentó al Creador y a las huestes celestiales encabezadas por Miguel. Como castigo por su afrenta, Lucifer y sus adeptos fueron arrojados desde sus sitios en el cielo hacia las profundidades del abismo. En los libros canónicos del Antiguo Testamento, el libro de Isaías lanza una sátira contra el rey de Babilonia, que menciona “Has sido precipitada al Seol tu arrogancia al son de tus cítaras. Tienes bajo ti una cama de gusanos, tus mantas son gusanera. ¡Cómo has caído de los cielos, Lucero, hijo de la Aurora! [...]. Tú que habías dicho en tu corazón: ‘Al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzaré mi trono [...] me asemejaré al Altísimo’ ”. Isaías 14, 11-15. Por su parte Ezequiel, en los lamentos contra el rey de Tiro, dice: “Eras el sello de una obra maestra, / lleno de sabiduría, / acabado de belleza. / En Edén estabas, en el jardín de Dios. / Toda suerte de piedras preciosas / formaban tu manto [...]. Querubín protector de alas despegadas te había hecho yo, estabas en el monte santo de Dios, / caminabas entre piedras de fuego [...]. Tu corazón se ha pagado de tu belleza, / has corrompido tu sabiduría / por causa de tu esplendor. / Yo te he precipitado en tierra [...]. Y yo he sacado de ti mismo / el fuego que te ha devorado; / te he reducido a ceniza sobre la tierra. Ezequiel 28, 11-19. Los Padres de la Iglesia interpretaron las líneas anteriores como alusiones a la caída de los ángeles. Así también fue visto el versículo Apocalipsis 12, 9, citado en la nota anterior, donde la bestia y sus seguidores son arrojados a la tierra.

³⁸ Génesis 3, 21-24.

*“Sube acá, que te voy a enseñar lo que ha de suceder después”*³⁹

En la cúpula de la Capilla de los Reyes de la catedral de Puebla, Cristóbal de Villalpando plasmó el nuevo paraíso, el cielo-empíreo, en la pintura titulada *La glorificación de la Virgen*. La cúpula *per se*, en sentido simbólico, es una imagen celestial, ya que según el libro de *Amós*, una bóveda fija cubre las altas moradas de Yahvé en el cielo. Además el Antiguo Testamento hace continuas referencias del cielo como una diáfana bóveda estrellada⁴⁰ (figura 51).

Villalpando dedicó dos años de su vida a este óleo de tamaño monumental.⁴¹ La pintura se relaciona con los lienzos del Retablo de los Reyes de la misma capilla, pintados por Pedro García Ferrer, cuyos títulos son *Inmaculada Concepción y Asunción y coronación de la Virgen*.⁴²

El mural representa distintas escenas celestiales, la glorificación de la Virgen es la más importante de ellas. Así como en el paraíso terrenal los árboles y los ríos conformaban el medio para la historia de Adán y Eva, en el paraíso celestial las nubes son la infraestructura. Éstas se transforman en peanas de los elegidos, pedestales de los santos, tronos de la divinidad y escaleras a la gloria. Las nubes también ordenan el espacio. Mientras algunas son diáfanas, conformadas por veladuras blancas, que dejan ver el azul de la bóveda celestial, otras reflejan luces rojizas, rosadas y matices dorados.

Tres tipos de personajes habitan el cielo de Villalpando: los seres divinos, los coros angélicos y los bienaventurados. Todos los personajes muestran un profundo dinamismo y teatralidad.

³⁹ Apocalipsis 4, 1.

⁴⁰ Amós 9, 6; Job 37, 18; Sabiduría 13, 2, y Ezequiel, *passim*. Según los estudios de Martha Fernández, la cúpula siempre se relaciona con Cristo. Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2003 (Colección de Arte, 52), p. 84.

⁴¹ Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando...*, *op. cit.* Según Mari Carmen Casas Pérez-Benítez, “no se conocen hasta ahora en México o en Hispanoamérica otras cúpulas pintadas en su totalidad con una técnica similar durante el siglo XVII. Con base en la información obtenida en archivos, la obra parece haber sido realizada en la técnica del óleo”. Sin embargo, los análisis físicos y químicos, que ella aplicó a fragmentos del mural, arrojaron dos hipótesis sobre la técnica: Villalpando pudo utilizar temple graso, o bien sobre la pintura al óleo —de tipo tradicional— aplicó un “tratamiento” (*beberone*) reavivante de cola y huevo. *Vid.* Mari Carmen Casas Pérez-Benítez, “Técnica pictórica utilizada por Cristóbal de Villalpando en la cúpula de la Capilla de los Reyes”, en *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, edición de Montserrat Galí Boadella, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura/Arzobispado de Puebla/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1999, p. 255, 258-259.

⁴² *Vid.* Martha Fernández, “El Retablo de los Reyes, traza, diseño y autoría”, en *La catedral de Puebla...*, p. 27-41; y Martha Fernández, *La imagen...*, *op. cit.*

La figura de Dios representada en el misterio de la Trinidad domina el espacio. Dios Padre aparece a la derecha del espectador, ataviado de blanco y coronado con la tiara papal como sumo pontífice; él apoya una mano sobre la esfera, símbolo de poder universal. Detrás de la cabeza del Padre se dibuja un nimbo triangular. A su derecha (la izquierda del espectador) aparece Cristo con un manto rojo y una aureola circular. Él viene con el cetro de hierro en la mano, atributo apocalíptico que lo convierte en juez y cabeza de la Iglesia.⁴³ Tanto el Padre como el Hijo están sentados sobre tronos de nubes. El Espíritu Santo pareciera descender de la linternilla de la cúpula, viene volando en la figura de una blanca paloma. Un nimbo rojo flanquea su cabeza.

Dios se hace rodear y atender por una corte de seres angélicos,⁴⁴ que escucha su voz y cumple sus órdenes.⁴⁵ Sin embargo, no todos los ángeles genéricamente hablando son iguales entre sí, ya que están jerarquizados de acuerdo con su condición.

En *La glorificación de la Virgen* se pueden reconocer miembros de algunas jerarquías angelicales.⁴⁶ Serafines y querubines vuelan en torno a las personas de Dios. Resulta complicado marcar diferencias entre ambos órdenes, ya que su iconografía se asimiló y confundió desde la Edad Media. En la pintura de Villalpando, los dos estratos se representan únicamente con caras de infantes y pequeñas alas. Los primeros se podrían distinguir por los tonos rojizos y cálidos con que fueron identificados, ya que según pseudo Dionisio el Areopagita son espíri-

⁴³ Apocalipsis 12, 5.

⁴⁴ Mateo 18, 10.

⁴⁵ Salmos, 103 (102), 20.

⁴⁶ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2 t., traducción del latín de fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 2005 (Alianza Forma, 29, 30), t. 2, p. 623-624. Según este autor, existen tres grupos de seres angélicos que, a su vez, se subdividen en tres órdenes. El primer grupo es *Epifanía* o categoría superior y consta de serafines, querubines y tronos. Ellos están al servicio directo e inmediato de Dios, por lo que permanecen siempre a su lado. El segundo grupo es *Hyperfanía* o categoría intermedia; a ella corresponden las dominaciones, las virtudes y las potestades. Estos órdenes tienen la misión de presidir y gobernar a la humanidad. Finalmente se encuentra *Hypofanía*, la categoría inferior, integrada por príncipes, arcángeles y ángeles. Estos seres tienen a su cargo misiones concretas y definidas, protectores de colectividades específicas e individuos concretos. Para la jerarquía celestial, Santiago de la Vorágine refiere haber consultado, además de otros libros patristicos, *De coelesti hierarchia*, obra del teólogo bizantino pseudo Dionisio el Areopagita. Según este último, el orden celestial guarda parecido con la estructura de los poderes temporales. El Areopagita dice que la primera jerarquía equivale a los asistentes de un monarca, cumplen funciones semejantes a secretarios, consejeros y asesores; la segunda jerarquía la ocupan quienes se encargan de tareas gubernamentales, como generales de ejércitos o jueces de tribunales supremos, y auxilian al monarca divino para el buen gobierno de todo su reino. Por último, los miembros del tercer grupo colaboran como si fueran representantes de un rey en delegaciones, localidades y zonas determinadas; fungen como prefectos, gobernadores y alcaldes.

tus de fuego que reflejan el amor de Dios. En cambio, los querubines lucen alas matizadas en azul, color asociado a la sabiduría divina, que ellos mismos representan.⁴⁷ Bajo los pies de Yahvé también aparecen querubines; el Antiguo Testamento menciona que éstos dan asiento al Padre.⁴⁸ Tronos podrían ser los angelillos que hacen las veces de peana de la Virgen.

Villalpando pintó siete arcángeles e infinidad de ángeles. Estos últimos aparecen caracterizados de dos maneras. En la primera se presentan como infantes prácticamente desnudos, puros e inocentes, con apenas unos paños que los cubren. Estos “niños” esparcen flores por el empíreo y uno levanta una corona de triunfo. Simbólicamente durante el periodo virreinal, las flores fueron consideradas reminiscencia del paraíso perdido y obsequio del celestial, su presencia sugiere un ambiente perfumado en la corte del cielo.⁴⁹ La segunda forma de representarlos es como efebos de cabello rizado y vestidos con telas de diversos colores. La mayoría de estos espíritus conforman orquestas que acompañan con su música las escenas gloriosas. Órganos positivos, laúdes, violines, violas da gamba, arpas, flautas de pico y trompetas son los instrumentos ejecutados por los ángeles músicos. Otros ángeles entonan cantos, guiados por las partituras de libros de coro que sostienen. La música, como las flores, refuerza la atmósfera de gozo y delicia en este paraíso empíreo. Los ángeles se desplazan por una escalera de nubes, símbolo onírico descrito en el Génesis, por donde Jacob los vio transitar.⁵⁰

Un sitio destacado ocupan los siete arcángeles representados, divididos por la Iglesia en dos grupos: tres canónicos, cuyos nombres aparecen en la Biblia, y cuatro apócrifos.⁵¹ Cristóbal de Villalpando los

⁴⁷ *Ibidem*. Vid. Rosa Giorgi, *Ángeles y demonios*, traducción de Teresa Clavel, Barcelona, Electa, 2004 (Los Diccionarios del Arte), p. 301, 305.

⁴⁸ Ezequías, rey de Judá, pronuncia la oración “Yahvé, Dios de Israel, entronizado sobre los querubines, tú solo eres el Dios para todos los reinos de la tierra”, II Reyes 19, 15. Por su parte, los salmos cantan a Yahvé “que guías a José como a un rebaño, / brilla, desde tu trono de querubines”, Salmos 80 (79), 2. “Reina Yahvé, tiemblan los pueblos; entronizado sobre querubines, vacila la tierra”, Salmos, 99 (98), 1. En otras pinturas de Villalpando, como *La mujer del Apocalipsis*, ubicada en la sacristía de la catedral de México, son más evidentes los querubines que cargan el trono de Yahvé.

⁴⁹ Miguel Sánchez, *Imagen de la virgen María...*, en Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (Sección de Obras de Historia), p. 190.

⁵⁰ Génesis 28, 12-13. La escalera fue símbolo de unión entre el cielo y la tierra y fue considerada un medio por donde las almas puras suben para alcanzar la gracia.

⁵¹ Émile Mâle, “Las nuevas devociones”, en *El Barroco: arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*, traducción de Émile Mâle y Ana María Guasch, prólogo a la edición española de Santiago Sebastián, Madrid, Encuentro, 1985, p. 262. Dentro de la iglesia de San Ángel, en Palermo, Italia, se descubrió en 1516 un fresco con la imagen de siete ángeles, cada

pintó no sólo como habitantes del paraíso celestial, sino como baluartes de los puntos cardinales y protectores de María (figura 52).

Los tres arcángeles canónicos, Miguel, Rafael y Gabriel,⁵² junto con la Virgen, custodian los cuatro rumbos del universo y su posición coincide con el versículo del Apocalipsis donde san Juan afirma: “vi a cuatro ángeles de pie en los cuatro extremos de la tierra, que sujetaban los cuatro vientos de la tierra [...]. Luego vi a otro ángel que subía del oriente y tenía el sello de Dios vivo [...]”.⁵³ Miguel custodia el sur, Gabriel vigila el norte, Rafael se yergue al poniente y María asciende por el levante.

En tanto, los cuatro arcángeles apócrifos se dividen en parejas para desarrollar otras funciones: Sealtiel y Baraquiél sobrevuelan el noroeste y suroeste, respectivamente. El segundo parece mostrar una urna de oro con querubines esculpidos mientras una lluvia de pan cae de lo alto: se trata del maná, alimento que sustentó a los israelitas en su peregrinar

uno identificado por un nombre, un adjetivo y atributos. Tres de estas figuras eran Miguel, Gabriel y Rafael, *victoriosus*, *nunciatus* y *medicus*, respectivamente. Los atributos que los acompañaban son los siguientes: a Miguel, una palma, un estandarte blanco decorado con una cruz roja y la serpiente satánica pisoteada a sus pies; a Gabriel correspondía una linterna encendida y un espejo de jaspe con manchas rojas, y Rafael portaba una píxide mientras da la mano a Tobías, quien lleva un pez. Las insignias miguelinas demuestran su triunfo sobre el mal; la linterna y el espejo de Gabriel simbolizan la luz de los marinos y el receptáculo de las órdenes de Dios, sólo inteligibles para él. Por último, el tarro de Rafael y el pez de Tobías confirman las dotes sanadoras del arcángel. Las otras cuatro figuras angelicales son Uriel, Jehudiel, Baraquiél y Sealtiel, nombres hasta entonces desconocidos para la feligresía y que rápidamente fueron aceptados, difundidos y venerados. Los arcángeles apócrifos, llamados así por provenir de fuentes ajenas a las Sagradas Escrituras, y, para la Iglesia, de dudosa procedencia, sirvieron para completar un ciclo de siete seres, mencionado por Rafael en el libro bíblico de Tobías: “Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están siempre presentes y tienen entrada a la gloria del Señor”. Tobías 12, 15. El primero, Uriel, *fortis socius*, empuñaba una espada desenvainada y una flama ardía a sus pies; Jehudiel, *remunerator*, llevaba el premio de la corona y el látigo de castigo; Baraquiél, *adjutor*, portaba las rosas, que simbolizan su nombre: oración de Dios, y Sealtiel, *orator*, se dirigía a Dios en gesto de plegaria. Durante el Concilio de Letrán, celebrado en 746, la Iglesia prohibió el culto a los arcángeles apócrifos; sin embargo, su devoción era ya popular. La imagen de los siete arcángeles se trasladó velozmente a Roma, al resto de Europa y al Nuevo Mundo mediante libros impresos. En *La glorificación de la Virgen*, los arcángeles llevan consigo los mismos atributos aquí reseñados, a excepción de Gabriel y Sealtiel: el primero lleva consigo lirios, símbolo de la pureza de María, al momento de la encarnación; mientras que el segundo luce el espejo de jaspe, que originalmente pertenecía a Gabriel.

⁵² Miguel es el líder de las huestes celestiales, el destructor del mal; interviene en el libro de Ezequiel y en el Apocalipsis. Rafael es el arcángel médico; aparece en el libro de Tobías como exorcista y curador. Finalmente, Gabriel es el arcángel de la anunciación, el mensajero de Dios; aparece en el libro profético de Daniel y el evangelio de Lucas.

⁵³ Hay una coincidencia más con textos. Ahora parece que el pintor se inspiró en el Libro de las Revelaciones para sugerir la posición de los ángeles y de María. *Vid.* Apocalipsis 7, 1-2.

por el desierto,⁵⁴ y de la urna que contuvo tan dichoso alimento, en el *sancta sanctorum* del templo de Jerusalén. Mientras tanto, Uriel y Jehudiel se arrodillan ante una custodia y auxilian a María para sostenerla.

Como anteriormente se dijo, la Virgen es la figura principal de la pintura. Se representa en el momento cuando es asunta, recibida y coronada en el cielo. Se eleva sobre una peana de nubes y ángeles, posibles tronos. Se creía que María, por no tener mancha alguna y haber sido el vaso que contuviera en sus entrañas a Cristo, fue llevada al cielo en cuerpo y alma por una nube de ángeles enviada por el Hijo de Dios.⁵⁵ Ella sostiene la custodia con el santísimo sacramento, es decir, María aparece como pedestal de la hostia consagrada. La autora Clara Bargellini destaca que en esta imagen la madre del Creador se convierte en el trono del Altísimo, el vaso espiritual de divina gracia, el sagrario del Espíritu Santo.⁵⁶ Tanto la teología oficial como las prácticas religiosas cotidianas loaban a la Virgen como templo del Redentor.⁵⁷ Así también lo ejecutó sor Juana Inés de la Cruz, cuando en los villancicos compuestos para la fiesta de la Inmaculada de 1689, y que se cantaron en la catedral de Puebla, la llama “trono de Dios soberano”⁵⁸ (figura 53).

⁵⁴ Éxodo 16, 4.

⁵⁵ La edad de la Virgen al momento de su muerte varía, algunos textos indican que María sobrevivió 24 años después de la muerte de su hijo, otros afirman que sólo 12; según cómputos de edades, se calculó que había vivido de 60 a 72 años. Varios textos apócrifos dan cuenta del fallecimiento de la madre de Dios, entre ellos destacan el evangelio apócrifo de Juan y el libro sobre *Los nombres divinos* del Areopagita. El libro apócrifo de Juan relata cómo un ángel del Señor anunció a María su muerte, convocó a todos los discípulos de Cristo, vivos y muertos, para asistirle en los funerales realizados en Éfeso, ciudad donde vivía con san Juan. Tres días duró el tránsito de la Virgen. Por su parte, pseudo Dionisio el Areopagita menciona que una vez finada el alma de la Virgen fue llevada al cielo por el mismo Cristo, pero el cadáver, tan bello y resplandeciente, no podía quedar a merced de la podredumbre y descomposición, por lo cual permitió que el alma se reuniera con el cuerpo. La Virgen resucitó y gracias a la fuerza y acción de los ángeles fue asunta al cielo. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, op. cit., t. 1, p. 477-481.

⁵⁶ Clara Bargellini, “57. Glorificación de la Virgen. Catedral de Puebla”, en Juana Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando...*, op. cit., p. 220.

⁵⁷ Luis Martínez Fernández, *Las doce estrellas de la Mujer del cielo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002 (Estudios y Ensayos BAC, Teología, 30), p. 21-25. El Concilio de Éfeso, celebrado durante el siglo IV, exaltó a María como la *Theotókos*, verdadera madre y trono de Cristo, quien para cumplir su misión encarnó en las entrañas virginales y duplicó su naturaleza de sólo divina a también humana.

⁵⁸ Clara Bargellini notó “Las correspondencias entre las metáforas pintadas de Villalpando y las verbales de sor Juana, y la coincidencia de sus obras en Puebla en 1689”. Para esta autora, la poetisa pudo haber escuchado por boca de clérigos la situación de las pinturas, y se atreve a sugerir un posible diálogo con Villalpando. Vid. Clara Bargellini, “57. Glorificación...”, en Juana Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando...*, op. cit.; sor Juana Inés de la Cruz, “Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, en los Maitines solemnes de la Purísima Concepción de Nuestra Señora este año de 1689”, *Jugueteillo*, en *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, II. *Villancicos y letras sacras*, edición,



52. Cristóbal de Villalpando, *Glorificación de la Virgen* (detalle), Capilla de los Reyes, catedral de Puebla



53. Cristóbal de Villalpando, *Glorificación de la Virgen* (detalle), Capilla de los Reyes, catedral de Puebla

María es un puente entre los seres divinos y los bienaventurados; éstos son el tercer grupo de pobladores celestiales, hombres justos que han muerto en gracia, cuyos cuerpos han permanecido en la tierra, mientras que sus almas han obtenido la dicha de vivir con Dios. En el óleo se pueden observar bienaventurados mencionados en el Antiguo y en el Nuevo Testamentos.

Elías es uno de los personajes que destaca por su figura, vestimenta y ubicación, de quien se asumía que estaba en cuerpo y alma en el cielo.⁵⁹ El segundo libro de Reyes narra cómo este profeta fue transpuesto, mientras conversaba con Eliseo en las colinas de Moab, “y de pronto un carro de fuego, con caballos de fuego, los separó a uno del otro. Elías subió al cielo en la tempestad”.⁶⁰ Villalpando lo pintó sobre una nube, como un anciano, con hábito carmelita y armado con espada de fuego. El atuendo responde a los milagros que en defensa de Yahvé hizo en el monte Carmelo. La espada flamígera es simbólica de “su palabra [que] abrasaba como antorcha”⁶¹ (figura 53).

A la izquierda de Elías, Juan el Bautista se muestra en actitud orante. A éste se le vincula directamente con el primero gracias al pasaje de la Transfiguración, donde Cristo anuncia el restablecimiento del orden perdido.⁶² San Juan Bautista se reconoce por su aspecto ascético y por sus ropas de pieles, como las que se creía usó en vida.

Entre los bienaventurados, también se distingue la familia terrestre de la Virgen: san José, su esposo, y sus padres san Joaquín y santa Ana (figura 52). Además figuran el rey David y el patriarca Moisés, el pri-

prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto Mexiquense de Cultura, 1995 (Biblioteca Americana, 21), p. 110.

⁵⁹ Por tradición se creía que sólo tres personajes vivían en cuerpo y espíritu en el cielo: Cristo, la Virgen y Elías. *La leyenda dorada* relata que Jesús ascendió a los cielos cuarenta días después de su resurrección. Según este libro, el milagroso evento se cumplió en el Monte de los Olivos, desde donde Cristo subió al cielo por su propio poder divino. Según pseudo Dionisio el Areopagita y Beda el Venerable, ascendió con vestiduras rojas, símbolo de la sangre derramada para salvación de los hombres; además, agregan, conservó las llagas, para demostrar que había resucitado. *Vid.* Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada, op. cit.*, t. 1, p. 301-305.

⁶⁰ II Reyes 2, 11.

⁶¹ Eclesiástico 48, 1. En la *Transfiguración*, que Villalpando había realizado tiempo atrás para la misma catedral de Puebla, había sido ya representado como carmelita.

⁶² “Seis días después, toma Jesús consigo a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan, y los lleva aparte, a un monte alto. Y se transfiguró delante de ellos: su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. En esto, se les aparecieron Moisés y Elías que conversaban con él. [...] Sus discípulos le preguntaron: ‘¿Por qué, pues, dicen los escribas que Elías debe venir primero?’ Respondió él: ‘Ciertamente, Elías ha de venir a restaurarlo todo. Os digo, sin embargo: Elías vino ya, pero no le reconocieron sino que hicieron con él cuanto quisieron. Así también el Hijo del hombre tendrá que padecer de parte de ellos’. Entonces los discípulos comprendieron que se refería a Juan el Bautista”. Mateo 12, 1-3, 10-13.

mero toca el arpa, mientras el segundo porta las tablas de la ley y la serpiente de bronce.

Por último figuran los doce apóstoles, quienes contemplan el misterio de la Asunción; en tanto, veinticuatro ancianos, con vestiduras blancas, ofrecen coronas de oro a María. Este séquito de hombres forma parte del cortejo de Dios, ellos le cantan incesantemente, acompañados de cítaras, según describe san Juan en el Apocalipsis⁶³ (figura 53).

Aunque glorioso, el paraíso celestial se consideraba finito, ya que la consumación salvífica sería el nuevo orden, momento en que el hombre se reintegraría en cuerpo y alma. Una era estaría por venir, se esperaba el regreso de Cristo, quien envuelto en majestad e investido con toda su autoridad divina, llamaría a los muertos de nuevo a la vida, separaría a los fieles y fundaría la Jerusalén celestial.

*“Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva...”*⁶⁴

Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia para su esposo. [...] “Ésta es la morada de Dios con los hombres. Pondrá su morada entre ellos y ellos serán su pueblo y él, Dios-con-ellos, será su Dios. [...] Entonces vino uno de los siete ángeles que tenían las siete copas [...] y me habló diciendo: ‘Ven, que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero.’ Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la ciudad santa [...]. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas, doce ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel.”⁶⁵

Con estas palabras describió san Juan, en el Apocalipsis, el descenso de la Jerusalén celestial, suceso que se esperaba al final de los tiempos y que vendría acompañado de la reunificación de los cuerpos y las almas, el juicio final y la destrucción del mundo. El anhelo que los hombres tuvieron de esta prodigiosa ciudad, con el tiempo, la convirtió en un nuevo paraíso o cielo entendido como la ciudad de Dios.⁶⁶ La iconografía de esta urbe se desarrolló a lo largo de la Edad Media y subsistió en el arte novohispano.

Hacia 1668 se publicó en Madrid una biografía de la virgen María con el título *La mística ciudad de Dios*, obra que tuvo gran repercusión

⁶³ Apocalipsis 4, 1-2, 4.

⁶⁴ Apocalipsis 21, 1.

⁶⁵ Apocalipsis 21, 1-3.

⁶⁶ Salmos 87 (86), 3.



54. Cristóbal de Villalpando, *Mística ciudad de Dios*,
Museo de Guadalupe, Zacatecas

en la religiosidad del imperio español. La autora fue la madre concepcionista María de Jesús Ágreda, monja española conocida en Nueva España por los “viajes espirituales” que pretendió realizar al norte del virreinato, para evangelizar indígenas. El título se debe a las consonancias que halló entre María, la mujer del Apocalipsis,⁶⁷ la Jerusalén celestial y las Iglesias militante y triunfante.⁶⁸ El frontis de la primera edición, realizado por Bernardo Villa Diego, sirvió a varios artistas peninsulares y virreinales como fuente visual.

En 1706, Cristóbal de Villalpando pintó un óleo igualmente llamado *Mística ciudad de Dios*, para el Colegio Franciscano de Zacatecas (figura 54). Esta obra, como la portada del libro madrileño, muestra escribiendo a san Juan el Apocalipsis, y a María de Jesús Ágreda, el citado libro. Ambos comparten la misma visión: María, transformada en mujer apocalíptica, con dos alas de águila, suspendida en el cielo y flanqueada por Miguel y Gabriel; en la parte superior, la Santísima Trinidad la acoge. A los pies de la Virgen y en un segundo plano aparece la Jerusalén celestial. Para representarla, el pintor se basó en el texto de san Juan:

La ciudad es un cuadrado: su longitud es igual a su anchura. [...] El material de esta muralla es jaspé y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro. Los pilares de la ciudad están adornados de toda clase de piedras preciosas [...] las doce puertas son doce perlas [...] y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal. Pero no vi Santuario alguno en ella; porque el Señor, el Dios Todopoderoso, y el Cordero, es su Santuario.⁶⁹

La ciudad que construyó Villalpando, además de la fuente textual bíblica, tiene como antecedente figurativo la pintura *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, obra que formó parte del tesoro de la catedral de México, realizada por el flamenco Martín de Vos⁷⁰ (figura 9).

⁶⁷ Figura alegórica descrita en el capítulo 12 del Apocalipsis, que ha sido interpretada como una personificación de la Iglesia o como una imagen de María.

⁶⁸ “Por los misterios que Dios obró en la Ciudad Santa de Jerusalén, era más a propósito para símbolo de la que era su Madre y el centro y mapa de todas las maravillas del Omnipotente [...] la Jerusalén suprema María Santísima, donde están cifradas y recopiladas todas las gracias, dones, maravillas y excelencias de las Iglesias Militante y Triunfante; y todo lo que se obró en la Jerusalén de Palestina, y lo que significa ella y sus moradores, todo está reducido a María Purísima, Ciudad Santa de Dios.” María de Jesús Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, 6 v., México, Mínimos Franciscanos del Perpetuo Socorro de María/Casa del Desagravio, 1985, cap. 17, vers. 250.

⁶⁹ Apocalipsis 21, 16-22.

⁷⁰ Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 3a. edición, México, Porrúa, 1992. La fecha se toma de la primera edición de este libro,

Las urbes de ambos óleos tienen elementos en común: una planta cuadrangular, cimientos y muros de oro tachonados de piedras preciosas; doce puertas, tres en cada muro, custodiadas por ángeles; una traza ortogonal, es decir, calles rectas que se cruzan entre sí como damero,⁷¹ y edificios que recuerdan las construcciones palaciegas de las ciudades que conocieron los pintores. Las variantes formales de la arquitectura plasmada en las pinturas responden a los más de cien años que distan entre ellas. Mientras las portadas y edificaciones que representó Martín de Vos simpatizan con cánones italianizantes del siglo XVI, las que trazó Villalpando muestran líneas mixtas y motivos arquitectónicos usados en Nueva España a finales del siglo XVII (figura 55).

Según el texto bíblico, la plaza de la ciudad divina debería estar vacía; sin embargo, tanto en la pintura de Cristóbal de Villalpando como en la de Martín de Vos, se pintó una montaña que se levanta al centro, sobre la cual aparece el Cordero inmolado, símbolo de Cristo, “lámpara de la ciudad” que resplandece⁷² (figuras 9 y 55).

Respecto de la montaña que se asoma en la Jerusalén celeste se puede afirmar que se trata del monte sublimado sobre el que David fundó su ciudad terrena: “¡Está enclavada entre santos montes! / Prefiere Yahvé las puertas de Sión / a todas las moradas de Jacob”.⁷³ El Apocalipsis dice: “y había un Cordero, que estaba en pie sobre el monte Sión, y con él ciento cuarenta y cuatro mil, que llevaban escrito en la frente el nombre del Cordero y el nombre de su Padre. [...] Éstos siguen al Cordero a dondequiera que vaya, y han sido rescatados de entre los hombres”.⁷⁴ Dentro de la Jerusalén profética, el ángel muestra a Juan “el río de agua de vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay un árbol de la vida, [...] el trono de Dios y del Cordero estará en la ciudad y los siervos de Dios le darán culto”.⁷⁵

En la pintura de Villalpando, María y Jerusalén, ciudad-templo del Todopoderoso, simbolizan el fin del eterno peregrinar del pueblo de

año hasta cuando la pintura aún pertenecía a la catedral mexicana. Actualmente, la obra de Martín de Vos se conserva en el Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México.

⁷¹ La Jerusalén celestial, por consiguiente, es un cubo perfecto. Así también describe el profeta Ezequiel la ciudad-templo que le es revelada. La forma cúbica de la ciudad puede interpretarse como la rectitud moral que se debe seguir para alcanzar la perfección.

⁷² Apocalipsis 21, 23.

⁷³ Salmos 87 (86), 1-2. Es preciso traer una vez más a la memoria que para san Efrén el Sirio el templo hierosolimitano es la imagen sensible del paraíso espiritual.

⁷⁴ Apocalipsis 14, 1-4.

⁷⁵ Apocalipsis 22, 1-3.



55. Cristóbal de Villalpando, *Mística ciudad de Dios* (detalle), Museo de Guadalupe, Zacatecas

Dios⁷⁶ y anuncian que él “en ella restituye / al orbe sus perfecciones”.⁷⁷ María, la madre, y Jerusalén, la esposa, llevan en su seno al Redentor. La luz áurea que inunda la ciudad santa es Cristo, la luz del mundo.⁷⁸

Los pobladores de la Jerusalén celestial son bienaventurados vestidos de blanco, color asociado a la pureza y la inocencia. Todos los habitantes de esta ciudad eterna están vivos en cuerpo y alma. Los ángeles harán sonar trompetas que levanten de las tumbas a los muertos, el mar arrojará a los que perecieron en su lecho y todos los hombres deberán enfrentar la justicia de Dios, para ser premiados con el nuevo paraíso o condenados imperecederamente a las llamas del infierno. Tanto en la pintura de Cristóbal de Villalpando como en la de Martín de Vos los bienaventurados se arrodillan a los pies del monte Sión, se pasean por las calles y deambulan entre los palacios (figura 9 y 55).

Así la plaza de Jerusalén, ocupada por el monte Sión rodeado por el agua de la vida, se transforma en el trono del Cordero inmolado. La montaña sagrada enmarcada en la traza ortogonal es la imagen del paraíso apocalíptico. Para Cristóbal de Villalpando, como para la sociedad virreinal, la historia humana inició en un paraíso y en otro concluiría.

⁷⁶ Karen Armstrong afirma que la construcción del Templo de Jerusalén dio patria al pueblo de Israel, y concedía un lugar donde se podría vivir en unión con el Creador. *Jerusalén, una ciudad y tres religiones*, Barcelona, Paidós, 1997, citado por Martha Fernández, *La imagen...*, op. cit., p. 22.

⁷⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, “Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla...”, op. cit., p. 100.

⁷⁸ “San Ambrosio intitula a María Sacratísima arca del testamento”, Miguel Sánchez, *Imagen de la virgen María...*, op. cit., p. 221.

