

Alegorías del espacio sagrado en el *Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca*

Denise Fallena*



Recepción: 13 de marzo de 2026
Aprobación: 20 de abril de 2026

Resumen. Fallena, Denise. *Alegorías del espacio sagrado en el Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca*. El propósito de este estudio es comprender tanto la función simbólica del *Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca*, bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción, como las relaciones alegóricas entre el libro y el convento, según las interpretaciones exegéticas que aluden al espacio sagrado como *hortus conclusus* (jardín cerrado) y *domus Dei* (casa de Dios), pertenecientes a la religiosidad de los siglos XV y XVI. Con esta finalidad, profundizo en el estudio iconográfico de sus miniaturas y ornamentos, así como en las prácticas religiosas y evocaciones multisensoriales asociadas al culto inmaculista. También reflexiono sobre la construcción de imaginarios y paisajes espirituales mediante el estudio de las iluminaciones del libro alusivas al tropo del jardín, entendido como *locus amoenus* (“lugar ameno o agradable”).

Palabras clave: Inmaculada Concepción, manuscrito iluminado, monjas, jardín, convento, libro de profesiones, Virgen María.

Abstract. Fallena, Denise. *Allegories of Sacred Space in the First Book of Professions of the Regina Coeli Convent in Oaxaca*. The main purpose of this study is to understand both the symbolic function of the First Book of Professions of the Regina Coeli Convent in Oaxaca, dedicated to the

* Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Unidad Oaxaca. templo_mayor@yahoo.com.mx

Immaculate Conception, and the allegorical relationships between the book and the convent, according to exegetical interpretations that refer to the sacred space as *hortus conclusus* (enclosed garden) and *domus Dei* (house of God), characteristic of 15th and 16th-century religiosity. To this end, I delve into the iconographic study of its miniatures and ornamentation, as well as the religious practices and multisensory evocations associated with the cult of the Immaculate Conception. I also reflect on the construction of imaginaries and spiritual landscapes through the study of the book's illuminations alluding to the garden trope, understood as *locus amoenus* ("pleasant or delightful place").

Key words: Immaculate Conception, illuminated manuscript, nuns, garden, convent, book of professions, Virgin Mary.

Consideraciones teóricas

Existen estudios destacados sobre los libros de profesiones novohispanos, considerados como valiosas fuentes documentales de la vida de las monjas; sus iluminaciones se han estudiado también desde aspectos como autoría, problemas de estilo y análisis iconográfico. Sin embargo, poco se ha reflexionado sobre la construcción del espacio sagrado mediante las relaciones alegóricas entre libro y convento desde los estudios de cultura visual.¹ Un ejemplo revelador es el *Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca*. Elaborado a finales del siglo XVI en la Nueva España, es uno de los escasos ejemplos conservados de manuscritos iluminados de tradición tardomedieval y renacentista en tierras americanas. La función principal de este libro fue el registro de los votos —de carácter administrativo— de las nuevas profesas en la orden concepcionista; no obstante, también constituyó un objeto conmemorativo de la fundación del convento en la ciudad de Antequera de Indias (Oaxaca). En él se registra la fecha de fundación

1. "La mirada sagrada es un término que designa la configuración particular de ideas, actitudes y costumbres que dan forma a un acto religioso de ver tal como se produce dentro de un contexto cultural e histórico determinado". David Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, University of California Press, Los Ángeles, 2005, p. 3. Traducción propia.

y se honra la memoria de las primeras religiosas fundadoras. Asimismo, el registro de los votos conmemora el momento en el que cada joven abandona el siglo para iniciar su vida en clausura. Además, tal como se propone en este estudio, las imágenes y los ornamentos de sus iluminaciones remiten a y construyen el “espacio sagrado” de orden simbólico, extensión y espejo del espacio conventual y su congregación mediante alegorías alusivas al patrocinio inmaculista, a la casa de Dios (*domus Dei*) y al jardín cerrado (*hortus conclusus*). Bajo esta premisa, se analizan las iluminaciones de la portada, la página de las fundadoras y el margen ornamentado del primer voto.²

En la portada se distingue el patronazgo de la Inmaculada Concepción en la conjunción de tres tipos iconográficos.³ La circulación de estos *programas*⁴ desempeñó un papel fundamental en la promoción del culto en diferentes lugares de Europa y en el Nuevo Mundo. Estos procesos de circulación no solamente se refieren al aspecto material, formal e iconográfico, sino también a las prácticas, la construcción de imaginarios y los espacios simbólicos.

En este estudio las iluminaciones se consideran en relación con el artefacto que las contiene, bajo la noción de imagen-objeto (*d'image-objet*), propuesta por Jérôme Baschet, que postula que la imagen es inseparable de su soporte y de su ecosistema simbólico. Ésta determina la función del objeto y viceversa, sobre todo su existencia en tanto objeto cultural que actúa en lugares y situaciones específicas, y está

2. El resto de los votos tienen ornamentos decorativos vegetales generalizados.

3. Rafael García Mahiques define *tipo iconográfico* como “la plasmación o concreción sensible de la idea. Asimismo, debe ser encajado también el hecho de que los tipos iconográficos se codifican en la tradición cultural, es decir que adquieren un carácter convencional, observándose en ellos una continuidad a lo largo de la historia, así como variaciones en función de su movilidad cultural. Por ‘tipo’ Panofsky entendió una fusión o síntesis en la cual un sentido fenoménico —el sentido primario o pre-iconográfico de la imagen, o sencillamente una figura simple de algo— se convierte en vehículo de un tema o un significado”. Rafael García Mahiques, “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Proyecto de investigación del grupo APES” en *Norba. Revista de Arte*, Universidad de Extremadura, Badajoz, vol. XL, 2020, pp. 93–112, p. 100.

4. Un *programa iconográfico* se refiere al conjunto organizado de elementos visuales con atributos simbólicos que constituyen la narrativa plástica bajo el propósito de transmitir mensajes.

involucrado en la dinámica de las relaciones sociales en diferentes prácticas dentro de las instituciones, así como en la vinculación con el mundo celestial.⁵

Convento y libro: un juego de espejos del espacio sagrado

La Orden de la Purísima Concepción fue fundada en Toledo por Beatriz de Silva con privilegio de la reina Isabel la Católica en 1484 y bajo la tutela de la Orden de San Francisco. El arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros promovió la orden y fue confirmada por el papa Julio II en 1511. Se expandió rápidamente a otras localidades de la península.⁶ En la Nueva España no fue sino hasta 1540 cuando se fundó el Convento de la Purísima y Limpia Concepción en la Ciudad de México, y el año siguiente profesaron las primeras monjas. Esta congregación estuvo desde sus albores bajo la vigilancia del obispo de México.⁷

Se tienen noticias de que las religiosas de la fundación de México no contaron con un inmueble adecuado en los primeros años. Se hizo petición de monasterio de clausura en 1537, pero fue denegada por el rey; y no fue sino hasta 1544 cuando las religiosas se establecieron en una casa junto al Hospital Real del Amor de Dios, en un edificio que perteneció a don Andrés de Tapia. En 1599 el cabildo de la ciudad asignó un solar en la calle San Francisco, donde se construyó el primer convento. De esta casa matriz partieron diez religiosas para establecer, en 1573, el Convento de la Natividad de Regina Coeli. Tiempo después, de esa fundación viajó otro contingente para fundar el convento hermano en la ciudad de Oaxaca.⁸

5. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Éditions Gallimard, París, 2008, pp. 33-34.

6. Marion Reder Gadow, "Una Mirada Retrospectiva a la clausura femenina en Andalucía. La Orden Concepcionista" en Real Centro Universitario María Cristina de El Escorial, *La clausura femenina en España: Actas del Simposium (II): 1/4-IX-2004*, Estudios Superiores del Escorial, Madrid, 2004, pp. 813-835, pp. 822-823.

7. María Concepción Amerlink de Corsi, "Los albores del Convento de la Purísima Concepción de México" en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, N° 39, 2017, pp. 11-29, pp. 14-22.

8. *Ibidem*, p. 23.

En la actualidad el complejo arquitectónico oaxaqueño ha desaparecido; sin embargo, en fechas recientes, y gracias al trabajo coordinado por Franziska Neff, se obtuvieron planos hipotéticos sobre la distribución de sus espacios, que corresponden a la traza generalizada de los conventos femeninos novohispanos: complejos compuestos de plantas rectangulares y cerrados por muros. En su interior estaban el templo, el claustro, estancias, patios, áreas habitacionales, jardines y huertas.⁹

Dentro de las construcciones alegóricas los conventos aspiraban a ser “espejos” terrenales del espacio sagrado: reflejo materializado de la *domus Dei* y del jardín del Edén. Ann R. Meyer indica que la alegoría fue fundamental en el cristianismo para expresar verdades ocultas contenidas en las Sagradas Escrituras. No solamente fue un recurso retórico en las construcciones lingüísticas o verbales y literarias, sino que estuvo presente en todas las manifestaciones artísticas según una cadena de significados, principalmente en la arquitectura. Si bien la alegoría —*allegoria*, *hyponoia*— es la manera de encontrar o construir significados, se enfoca más bien en el funcionamiento de la técnica interpretativa como proceso epistemológico, mientras actúa como vehículo de transformación espiritual en la liturgia y en las manifestaciones artísticas. La alegoría, en todas sus formas (figura, imagen, signo, símbolo), se desempeña como “velo” o “pantalla” para aquello imposible de percibir o entender en toda su plenitud y complejidad.¹⁰

9. Exposición “Un libro y su comunidad. Las profesas de la Concepción Regina Coeli, Oaxaca”. Archivo General del Estado de Oaxaca, 23 de noviembre de 2024 a 31 de enero de 2025. Convento de la Concepción Regina Coeli, Oaxaca. Esquema arquitectónico hipotético. Realizado con base en planos arquitectónicos actuales y un plano de 1942, cortesía de los dueños actuales del Edificio Collada. Revisión de levantamiento: Pia Heberer, Franziska Neff y Yoselin González. Dibujo: Tina Schöbel, 2024.
10. *Allegoria* proviene de los vocablos griegos *allos* (otro) y *agoreuein* (argumentar/hablar). Su significado fundamental es “hablar de otra manera”, “decir otras cosas”, “decir algo distinto de lo que se quiere decir”. En la Antigüedad y en la Edad Media se usó el término *allegoría*, así como un gran espectro de términos para designar significados muy próximos o idénticos: *hyponoia* (“bajo sentido”), *symbolon* (“símbolo”), *figura* (“figura”), *signum* (“signo”), *imago* (“imagen”), *eikon* (“ícono”) y *enigma* (“enigma”). También se ha usado “alegoría” para designar la técnica o sistema de interpretación de los teólogos que concebían un sistema de exégesis bíblica multinivel. “Tipológico”, “tropológico” y “anagógico” se utilizaban como designaciones específicas para diferentes niveles de significado. Ann R. Meyer, *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*, Boydell & Brewer, Suffolk, Reino Unido, 2003, pp. 2-3.

En efecto, las alegorías bíblicas en la arquitectura hicieron que el espacio sagrado fuera “vivido” en el plano terrenal como anticipo de la vida eterna. Martha Fernández señala que la disposición arquitectónica de los conventos, reforzada por sus programas iconográficos en pintura y escultura, evocaba a la Nueva Jerusalén, ciudad radiante de luz, descrita en el Apocalipsis: “La muralla estaba hecha de jaspe y la ciudad era de oro puro, semejante a cristal pulido. Los cimientos de la muralla de la ciudad estaban decorados con toda clase de piedras preciosas”.¹¹ En esta descripción se alegoriza mediante el resplandor del oro y las piedras preciosas para denotar la singularidad del espacio sagrado y la presencia de Dios. Se detalla que en el centro de la urbe se alza el templo espiritual, cuerpo místico de Cristo que constituye el *omphalos mundi* (“ombligo del mundo”).¹²

Los conventos también fueron espejos simbólicos del Templo de Salomón, prefigura del templo espiritual en la Jerusalén Celeste.¹³ En las descripciones testamentarias el Templo, a la vez, representa el jardín de Dios:

Para la tradición judía —después retomada por el cristianismo— el Templo representaba el jardín de Yahvé, el Jardín del Edén, el paraíso perdido en la tierra. En él, había un río que se dividía en cuatro brazos una vez que había salido del jardín y fructificaba el resto de la tierra; los dos candelabros de bronce que había en el interior del Templo simbolizaban los dos árboles que había en el paraíso: sus brazos eran las ramas cubiertas de almendras y flores. Los muros del Templo, cubiertos de querubines, recordaban el mismo jardín. Como símbolo de lo sagrado, el Templo también es la fuente de la fertilidad y del orden en el mundo.¹⁴

11. Ap 21, 18–19.

12. Martha Raquel Fernández García, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011, pp. 230–332.

13. *Ibidem*, pp. 31, 75 y 230–332.

14. Martha Raquel Fernández García, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 27.

Bajo este orden de ideas, el espacio sagrado es simbolizado por la *Naturaleza* en su estado idílico, organizado por los cuatro puntos cardinales, lugar de delicias y gozo para los sentidos del cuerpo y del alma. En este estado de perfección el orden divino es custodiado por seres angelicales y es el centro fecundo de toda la creación. Más que un sitio, es un estado de felicidad y armonía. Es por eso que el Templo-Jardín es el lugar donde Dios se hace presente y se regocija. No tiene una ubicación precisa porque, más que ser un sitio espacial, es un estado de bienaventuranza y comunión. Cada vez que se edifica un templo en la tierra se individualiza el espacio y se restaura el orden divino, se encuentra el paraíso perdido, para que tenga lugar la experiencia hierofánica.

Fernández sostiene que en la Nueva España los conventos eran “verdaderos jardines rodeados de plantas y árboles en donde simbólicamente se combinaba la Jerusalén celestial y el paraíso restaurado”.¹⁵ El encierro entre huertos, vergeles y herbarios indica que los conventos fueron lugares particularizados para protegerlos de amenazas o para la búsqueda de intimidad. Las fronteras del jardín condicionan la existencia de dos espacios separados y diferenciados entre sí: el desierto abierto, que representa la vastedad del mundo exterior y profano, con todos sus peligros, en contraste con la finitud del jardín, espacio fértil, ordenado y protegido por Dios, cultivado mediante el conocimiento y las virtudes del ser humano.¹⁶ No obstante, la distinción entre ambos espacios es imprecisa y está en constante cambio. En el orden alegórico el alma es jardín cerrado y templo de Dios en el que se cultivan las virtudes y que debe defenderse de las tentaciones del mundo. Más que barreras físicas, las fronteras del jardín simbolizan la constante disposición de mantener el retiro o camino espiritual con el fin de alejarse de las distracciones vanas. A este respecto, María José de la

15. Martha Raquel Fernández García, *Estudios sobre el simbolismo...*, pp. 164 y 192-194.

16. José Manuel Escobar Isla y Antonio María Díaz, “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea” en *Cuadernos de Investigación Urbanística*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, N° 3, 1993, pp. 1-53, pp. 5-6.

Pascua Sánchez asegura que “El jardín constituye una figura simbólica en cuya caracterización histórica confluyen tradiciones literarias, filosóficas y religiosas. En la cultura occidental el legado clásico y el aportado por las religiones judía, cristiana y musulmana se superponen para connotar la idea de jardín como paraíso, lugar de retiro espiritual o camino de peregrinación vital”.¹⁷

En contraste con el oasis del desierto, amenazado por fieras y toda clase de peligros, el arquetipo del jardín cerrado, idea del Edén, es un lugar atendido, seguro, preservado de todos los males y en el que impera el orden. En los jardines cerrados hispano-islámicos, provenientes de la tradición persa, la vegetación proveía, además de su belleza, frescor y fragancia, esenciales para la buena salud. El elemento central es el agua, símbolo de vida y espiritualidad, que evoca la fuente de aguas vivas de la que emanan los cuatro ríos del Edén: Éufrates, Tigris, Pisón y Guihón.¹⁸ En el centro, alimentado por la fuente de aguas vivas, se alza el Árbol de la Vida.¹⁹ En el siglo XVI los jardines en conventos y monasterios de traza renacentista, herederos del *herbarium* y de la huerta monacal medievales, estaban diseñados en un modelo de ejes cruciforme, y en el centro tenían una fuente, pozo o pileta que, si bien tenía un fin práctico, también evocaba simbólicamente el paraíso.²⁰

Para la fundación del convento femenino en Oaxaca se elaboró el *Libro primero de profesiones*, manuscrito iluminado que actualmente se resguarda en la Biblioteca del Centro Regional INAH Oaxaca.²¹ Es de formato códex, mide 245 x 345 x 45 mm (corresponde aproximadamente a un folio) y contiene 123 hojas de papel europeo con

17. María José de la Pascua Sánchez, “El Carmelo como jardín: del *hortus conclusus* al *hortus theologicus* en el paisaje espiritual de Teresa de Jesús y María de San José (1526–1603)” en *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, Universidad de Granada, Granada, vol. 26, N° 1, enero/junio de 2019, pp. 35–65, p. 41.

18. Gn 2, 10–14.

19. José Manuel Escobar Isla y Antonio María Díaz, “Hortus conclusus...”, p. 15. Gn 2, 9.

20. Eva Juana Rodríguez Romero, María Antón Barco y Pilar Tejela Alonso, “Huertas y jardines de las fundaciones conventuales reales madrileñas. El caso del Monasterio de la Encarnación” en *Reales sitios*, Ministerio de Cultura, Madrid, vol. 49, N° 193, 2012, pp. 54–70, p. 62.

21. Biblioteca del Centro Regional INAH Oaxaca, F.R. L52, 1596, inventario 023295.

evidencia de texto (algunas con marca de agua).²² Luce dos iluminaciones policromas al inicio: la primera corresponde a la portada, con un programa iconográfico referente a la Inmaculada Concepción, patrona de la orden; la segunda muestra los retratos de las monjas fundadoras. Las primeras 20 páginas de las actas con los votos de profesión tienen en los márgenes decoraciones en grisalla con variados elementos fitomorfos de diferentes manos y calidades.²³

El libro aún conserva sus cubiertas rígidas forradas de cuero bovino con ornamentos gofrados en oro, y cuenta con vestigios de broches y correas para cerrarlo. En el ornamento de la tapa frontal se observa un diseño rectangular con tres orlas concéntricas con motivos vegetales y rosetas alternadas con pequeños querubines. En una de las orlas se aprecian cervatillos y pequeños animales que van a galope entre guías de flores. En el centro destaca un motivo floral octagonal ubicado entre dos triángulos contrapuestos. Israel Gutiérrez Barrios identifica este diseño como representación de un jardín cerrado idealizado.²⁴ Si bien estos diseños eran fórmulas ornamentales más o menos recurrentes en los gofrados de estilo plateresco,²⁵ mantiene franca correspondencia simbólica con los ornamentos en el interior del libro, referentes al tropo del *hortus conclusus*.

22. Se le insertaron 23 hojas en blanco cuando fue restaurado para completar el ancho del lomo.

23. Agradezco a la Mtra. Lorena García Ricárdez, coordinadora de la Biblioteca Centro Regional INAH Oaxaca, por proporcionarme la información y las imágenes digitalizadas.

24. Israel Gutiérrez Barrios, conversación personal.

25. Manuel Carrión Gutiérrez, "La encuadernación española en los siglos XVI, XVII y XVIII" en Hipólito Escolar Sobrino (Coord.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1994, pp. 395-445, pp. 403-407.

Figura 1: *Cubierta superior, Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca, 1596*



Créditos: SECRETARÍA DE CULTURA.-INAH.-Biblioteca del Centro INAH Oaxaca.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

En el siglo XVI aún pervivía la idea alegórica del libro como “jardín intelectual”, espejo de la sabiduría divina y repositorio del conocimiento. De antaño, Isidoro de Sevilla argumentaba que el espacio de la escritura se comparaba con el jardín del Edén, campo arado para el florecimiento de la sabiduría, en el que se conjuntaba la acción creadora de Dios en la naturaleza con el poder transformador del ser humano. Así pues, el libro, al igual que el espacio conventual, se concebía como “jardín para la oración”.²⁶

En este sentido, la cubierta gofrada del libro actuaba como una barrera limítrofe, igual que las murallas resplandecientes de la Nueva Jerusalén, a la vez que fungía como puerta que separaba el mundo exterior del espacio clausurado del convento, donde las religiosas se entregaban a la oración para adentrarse en la sabiduría divina y elevar así el espíritu hacia el Creador. Esta “puerta” se abría únicamente cuando una nueva religiosa ingresaba a la casa de Dios al ser ordenada. Bajo el símil entre libro y convento, al abrirse la cubierta, la nueva hermana ingresaba al “espacio simbólico” del jardín con un nuevo nombre y permanecía en clausura hasta su muerte.

Si bien las iluminaciones conferían al libro especial honor como objeto valioso y singularizado, también manifestaban su filiación con la orden, estableciendo símbolos identitarios y de pertenencia. Pero, además, actuaba como “espacio” alegórico del convento y del espíritu corporativo de la orden (*corpus mysticum*), evocando la casa y el jardín cerrado de Dios.²⁷ Las monjas habitaban intramuros del convento y, de manera análoga, pervivían en la memoria mediante la inclusión de sus votos en las páginas del libro. Las iluminaciones y los ornamentos del manuscrito construían el sentido alegórico y exegético sobre el espacio

26. Isidoro de Sevilla, *Etymologies*, University of Cambridge Press, Cambridge, Reino Unido, 2006, p. 577 (Isid. Orig.VI.ix.2).

27. Ernst Hartwig Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Akal, Madrid, 1985, pp. 212-213.

sagrado de la idealización de la casa conventual. A este respecto, Herbert Kessler argumenta que en la historia del cristianismo se aprecia un claro paralelismo entre la arquitectura eclesiástica y los manuscritos iluminados: en ambos se (re)presenta el locus de la *domus Dei*.²⁸

Iconografía y función de la portada. El patrocinio de la Inmaculada Concepción

Al abrir la cubierta del libro, la primera página corresponde a la portada, que funcionaba a manera de umbral y bienvenida al espacio conventual. Su colorido y su aplicación de dorados indicaban el arribo a un espacio luminoso, a otra realidad. En la miniatura se encuentra la Virgen coronada con el niño Jesús con elementos de la mujer del Apocalipsis (mandorla resplandeciente y luna creciente bajo sus pies). Al lado derecho se distingue el dragón de siete cabezas y, en el fondo, están los jeroglíficos de las letanías con sus respectivos nombres en latín en filacterias²⁹ (“sol”, “luna”, “estrella matutina”, “ciudad de Dios”, “fuente sellada”, “jardín cerrado”, “espejo sin mácula”, “pozo de aguas vivas”, “puerta del cielo”, “ciprés”, “cedro”, “palmera”, “rosa mística”, “torre de David”). El conjunto constituye un “jardín” de símbolos marianos. En ambos márgenes verticales se combinan rosas con medallones que muestran las cinco llagas de Cristo. En el margen superior e inferior hay racimos de uvas que aluden al sacrificio eucarístico.³⁰ Desde la tradición medieval la rosa entre espinas, nombrada en el Cantar de los Cantares,³¹ ha sido uno de los principales símbolos marianos y se sabe que se cultivaba frecuentemente en los jardines conventuales femeninos como práctica religiosa, además de ser símbolo inequívoco

28. Herbert Leon Kessler, *Seeing Medieval Art*, Broadview Press, Toronto, 2004, pp. 107–109.

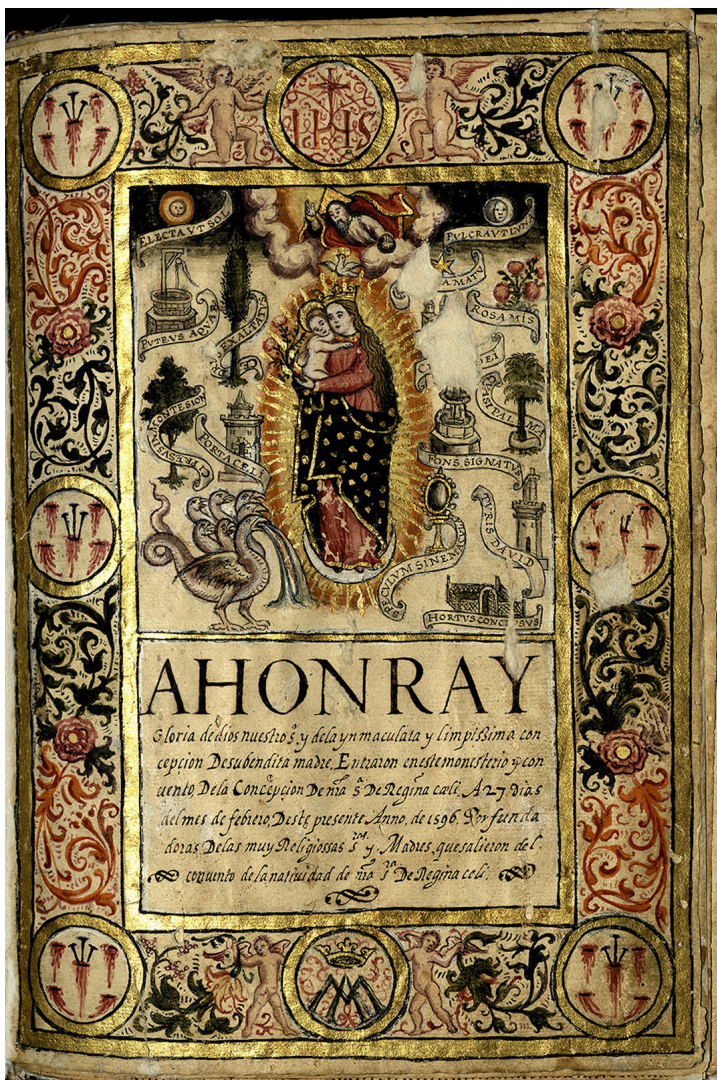
29. En historia del arte se denomina con el término *filacterias* a la representación de cintas o tiras de pergamino con inscripciones que sirven como un recurso para denotar el sentido narrativo o simbólico de determinados elementos de una imagen. En el arte religioso se utilizan a menudo las filacterias con textos de las Sagradas Escrituras o de la patrística en relación con los atributos simbólicos de la imagen.

30. También puede ser la flor llamada *Fumaria agraria*, de origen mediterráneo y traída a América, comúnmente conocida como sangre de Cristo o zapatitos del niño Jesús.

31. Ct 2, 2.

del santo rosario. De manera paralela, en el margen inferior destacan los frutos de la vid y medallones centrales con el nombre de Jesús y María. Así, el espacio simbólico, tanto del libro como de la orden, se santificaba con la invocación de sus nombres y la sangre redentora.

Figura 2: Portada, Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca, manuscrito iluminado, 1596



Créditos: SECRETARIA DE CULTURA.-INAH.-Biblioteca del Centro INAH Oaxaca.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

Al situar a María precisamente en la portada se enfatiza su papel como *intermerata*, y su iconografía la distingue como patrona de la orden en la que se conjuntan los tipos iconográficos de la *Tota Pulchra*, la Reina del Cielo y la mujer vestida de sol del Apocalipsis (*Mulier amicta sole*). Mediante esta imagen inicial María acogía a las nuevas religiosas como madre protectora y las recibía bajo su guía y cuidado. En concordancia con su patrocinio, en la parte inferior, en letra romana redonda, se lee la siguiente inscripción:

A HONRA Y Gloria de dios nuestro S^N. y de la ynmaculata y lim-
pissima concepción De su bendita madre. Entraron en este mo-
nasterio y convento de la Concepción De n^{ra}. S^a. De Regina Cæli.
A 29 de febrero Deste presente Anno de 1596. Por fundadoras De
las muy Religiosas y S^{ros}. Y Madres, que salieron del convento
de la natividad de Ntra. Sra. De Regina Celi.³²

En este enunciado se advierte una “expresión realizativa declaratoria” con la cual se constata la fundación antequerana y se acredita a manera de homenaje a las primeras fundadoras “sores y madres” provenientes del convento de México.³³ La existencia del convento y de la orden en Oaxaca se concretó en la inscripción conmemorativa del libro, reforzada por los discursos de sus imágenes. Esta cartela es muy similar a aquella del libro de profesiones del convento hermano de México, donde se dice que diez religiosas salieron de la Purísima Concepción el 29 de octubre de 1573 para fundar el Convento de la Natividad de Regina Coeli, también en la Ciudad de México.³⁴

El programa iconográfico replica el que luce el libro de México (publicado por Concepción Amerlink) y es posible que provenga del mismo modelo. Sin duda, la notable similitud nos indica la estrecha

32. *Libro de registro de profesiones del Convento de la Concepción de Nuestra Señora de Regina Coeli*, Biblioteca Centro Regional INAH-Oaxaca, Ms. F.R. L52, 1596, inventario 023295, folio 1r.

33. John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Escuela de Filosofía/Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 1955, p. 8.

34. María Concepción Amerlink de Corsi, “Los albores del convento...”, p. 23.

relación entre los dos conventos hermanos y constituía la retórica visual identitaria de la orden. Así pues, en este proceso se advierte una migración desde la fundación matriz de ideas, devociones y prácticas, así como los discursos visuales y las funciones de las imágenes producidas y promovidas por la orden. La semejanza entre ambos fraterna icónica y simbólicamente las dos fundaciones conventuales. Dada esta semejanza, se establece así una cadena legitimadora de las fundaciones de la orden, y ambos libros simbolizaban el arquetipo ideal de la casa conventual.

Se sabe que en la arquitectura de las portadas del templo o en la portería de los conventos generalmente había programas iconográficos en pintura o escultura que denotaban el patrocinio mariano de la orden. Estas imágenes funcionaban como membranas limítrofes entre el espacio secular y religioso, de manera similar a la portada del libro. Por ejemplo, en el convento de la Ciudad de México se aprecia en una de las fachadas un relieve en cantera dedicado a la Natividad de la Virgen, motivo titular de esa congregación.

En el caso oaxaqueño no perviven las fachadas ni los paños perimetrales; sin embargo, en un muro interior en el segundo piso, que perteneció al conjunto conventual, subsisten vestigios de una pintura probablemente del siglo XVII. Esta imagen está documentada y fotografiada en el libro de Luis García Islas, publicado en 1946. Allí se observa en grisalla la advocación titular del convento: la Coronación de la Inmaculada Concepción. María se representa en *contrapposto* sobre la luna menguante, acompañada de seis ángeles; dos de ellos la coronan como reina de cielo.³⁵

35. Luis García Islas, *La pintura al fresco del Valle de Oaxaca*, Editorial Clásica, México, 1946, pp. 63–64. El muro es parte de un edificio en la calle Manuel García Vigil, esquina José María Morelos, en la ciudad de Oaxaca. Actualmente pertenece a la panadería “Bamby”.

La iluminación de la portada del libro probablemente provenga del grabado realizado por el artista suizo Tobías Stimmer en 1583. En la miniatura se ajustó el modelo al espacio de la página y se modificaron las expresiones de los personajes y las formas de algunos elementos, además de añadir color. Sorprende la notable diferencia del dragón de siete cabezas, que en la versión oaxaqueña se representa como una oca o guajolote policéfalo con cola de reptil carente de cuernos y diademas.

Figura 3: Tobías Stimmer, *Tota Pulchra* (cántico 4), grabado, 1583



Créditos: Philadelphia Museum of Art: The Muriel and Philip Berman Gift, acquired from the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, with funds contributed by Muriel and Philip Berman, gifts (by exchange) of Lisa Norris Elkins, Bryant W. Langston, Samuel S. White 3rd and Vera White, with additional funds contributed by John Howard McFadden, Jr., Thomas Skelton Harrison, and the Philip H. and A.S.W. Rosenbach Foundation, 1985-52-33277

En la portada del libro la imagen de la Virgen actúa simbólicamente como *porta paradisi* (puerta del paraíso) o *ianua coeli* (entrada al cielo), metáforas recurrentemente empleadas por los padres de la Iglesia y teólogos para referirse a María en su papel de intermediadora para la salvación del género humano. Esta figura retórica fue inspiración para la composición de himnos y alabanzas, al mismo tiempo que se generaron programas visuales. De esta manera, las imágenes “materializaban” las menciones alegóricas de los himnos en los que se resalta su efectividad como colaboradora de su divino hijo para aminorar los sufrimientos de los fieles en el plano terrenal y conducirlos a la salvación. Con esta intención alegórica, en el arte tardomedieval y renacentista, la Virgen con el niño Jesús se representa en la entrada del templo, o bien, enmarcada por una puerta o vano en diferentes escenas. En la arquitectura eclesiástica una escultura de la Virgen con el niño solía ubicarse con frecuencia en el parteluz de la entrada. Asimismo, la escena de la coronación de María se centraba en el tímpano sobre alguna de las puertas del templo. Así se señalaba que, como madre de Cristo, posee la condición privilegiada de facilitar la entrada al reino de Dios, representado por el templo físico.³⁶

Con esta configuración arquitectónica se establece de manera espacial y performática que los fieles precisan de la intervención de María para alcanzar la gracia e ingresar al reino de Dios. Con el mismo propósito, en el libro de profesiones, la Virgen se presenta como umbral de gracia para las religiosas al acceder al convento. Esto se refuerza en la miniatura con el jeroglífico de *porta coeli*, pintada al lado izquierdo de la Virgen. En este caso, la página entera actúa como el portal celestial que, al momento de atravesarlo, descubre y revela el acceso a la casa de Dios y al jardín del Edén en el espacio simbólico del convento.

36. José María Salvador González, “Paradisi porta—An Iconographic Analysis of Mary as a Humanity’s Mediator in the Light of Medieval Liturgical Hymns” en *Religions*, Multidisciplinary Digital Publishing Institute, Basilea, 2023, pp. 123–146, p. 130.

Una imagen muy parecida está en el vitral de la iglesia de Saint-Pierre de Montfort-l'Amaury (Yvelines, Francia), fechado en 1574. En esta disposición, María es alegóricamente *fenestra coeli* (ventana del cielo). San Agustín, en el sermón del nacimiento del Redentor, predicó que, cuando María estaba encinta, sintió la luz divina de Jesús en su cuerpo: “María se convirtió en ventana del cielo, porque a través de ella, Dios esparció su luz al mundo”.³⁷ De manera semejante, en el libro de profesiones la ilustración resplandeciente de María era el cristal sin mácula por el que irradiaba la luz divina de Dios que alumbraba a las hermanas de la orden.

37. Citado en José María Salvador González, “Fenestra coeli. The Virgin Mary Symbolized as the Window of Heaven in Images of the Annunciation” en *Biblica et Patristica Thoruniensia*, Universidad Nicolás Copérnico, Toruń, Polonia, vol. 18, N° 2, 2025, pp. 179-214, p. 181.

Figura 4: Vierge des Letanies o Tota Pulchra, Saint-Pierre Montfort l'Amauri, vitral, 1574



Créditos: © packshot / Depositphotos

La iconografía de la *Tota Pulchra* o Virgen de las letanías (*Vierge des litanies*) se difundió principalmente en Francia. La referencia más antigua proviene de la arquitectura de la capilla dedicada a la Virgen en la catedral de Saint-Étienne de Cahors, construida en 1484.³⁸ En la capilla este programa tiene un propósito invocativo, esto es, “hacer presente” a la Virgen mediante la recitación grupal de las letanías o alabanzas que formaban parte de la práctica de las horas de la Purísima Concepción. Las letanías se representan visualmente mediante los jeroglíficos que acompañan a la figura de la Virgen. De esta manera se establece una relación entre la voz de los orantes y el signo visual de cada jeroglífico, que sintetiza las interpretaciones patrísticas de las prefiguraciones de María y funcionan como instrumentos mnemotécnicos. Ese mismo sentido invocativo se aprecia en la portada del libro, donde los jeroglíficos son signos con alta carga semántica que “hacen presente” a la Virgen al asociar el espacio eclesiástico con la página del libro. A la vez, estos símbolos representan las virtudes de María, quien actuaba como espejo sin mácula y ejemplo de perfección para las religiosas que ingresaban al convento.

El término “letanía” proviene del latín *litania*, el cual, desde tiempos romanos, designaba una oración pública dirigida a la divinidad. Se trata de una oración litúrgica que alterna las invocaciones del oficiante y las respuestas cantadas o recitadas por los fieles. Tienen simbología cristológica y mariológica, y algunas son alegorías que pertenecen al tropo del jardín (rosa, ciprés, palmera, cedro, pozo, fuente y jardín cerrado). La característica principal es que son símbolos de invocación para suplicar por la acción intercesora divina y provienen del Antiguo y Nuevo Testamento.³⁹

38. Marcel Durliat, “La cathédrale Saint-Étienne de Cahors. Architecture et sculpture. Dixième colloque international de la société française d’archéologie (Cahors 13–14 octobre 1978)” en *Bulletin Monumental*, Persée/Ministère de l’Enseignement Supérieur et de la Recherche, vol. 137, N° 4, 1979, pp. 285–340, p. 298.

39. José Antonio Peinado Guzmán, “Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada” en José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda (Coords.), *Lecciones barrocas: “aunando miradas”*, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, Córdoba, España, 2015, pp. 159–190, pp. 159–160.

La iconografía de la portada también apunta al carácter multisensorial que evoca los placeres del paraíso mediante la práctica del oficio de la Inmaculada y la recitación de las letanías, que incorpora el goce de la música y los perfumes del plano celestial. A partir del 27 de febrero de 1476 el papa Sixto IV, con la *constitutio Cum prae excelsa*, instituyó la fiesta de la Inmaculada.⁴⁰ El pontífice comisionó a Leonardo Nogarola (1470–1490) para componer una nueva misa y el *officium B. Virginis de Conceptio*, con el beneficio indulgente aprobado en 1478. El *officium* de Nogarola no presentaba notación musical. Su introducción, específicamente para la Inmaculada, tardó en aparecer; no obstante, desde el inicio prevaleció la práctica de adaptar otros cantos.⁴¹ En él se alude a los perfumes de María, nombrados en la preparación prenupcial de la Sulamita del Cantar de los Cantares, y se enfatiza la metáfora del jardín cerrado que, primero, se aplicó a su perfecta virginidad y, después, a su condición “preservada sin pecado”: “Tu aroma es del paraíso: un jardín de delicias que encierra todo tipo de flores y fragancias de virtudes. Y tan sellado que no puede ser violado ni corrompido por ninguna de las trampas o artimañas del diablo”.⁴² Así se establecía un símil entre el jardín cerrado del paraíso con el espacio de clausura del convento, y la condición inmaculada y perpetuamente virginal de María, modelo de castidad para las religiosas.

Este método alegórico proviene de la interpretación de las figuras bíblicas según sus *sensus mysticus*. Uno de sus mejores exponentes fue el teólogo francés del Colegio de Navarra, Jean de Rouvroy, quien escribió el sermón *Ego mater pulchrae dilectionis* y el tratado *Sapientia aperuit*

40. Martina Wehrli Johns, “L’Immaculée Conception après le concile de Bâle dans les provinces dominicaines et franciscaines de Teutonie et de Saxe: débats et iconographie” en *L’Atelier du Centre de Recherches Historiques*, Centre de Recherches Historiques/École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, N° 10, 2012, p. 18.

41. Camila Cavicchi, “Osservazioni in margine sulla musica per l’Immacolato concepimento della Vergine, al tempo di Sisto IV” en *L’Atelier du Centre de Recherches Historiques*, Centre de Recherches Historiques/École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2012, pp. 3–7.

42. Citado en Lesley Twomey, “On the Scent of Mary: The Power of Perfume in the Espill” en *Catalan Review*, Liverpool University, Liverpool, vol. 20, N° 1, 2006, p. 339. Traducción propia.

ora mutorum para la comisión del Concilio de Basilea.⁴³ Esta obra contiene el repertorio de las figuras retóricas que fueron fundamentales para la construcción iconográfica inmaculista, entre las que destacan las esencias aromáticas: la viña, el arca de madera incorruptible, el cedro y el ciprés, canela, bálsamo aromático, jardín de rosas y lirio. Los perfumes se emplearon en la promoción del culto; incluso, se tienen noticias de que en su fiesta se esparcían perfumes, hierbas y flores.⁴⁴ Las experiencias sensoriales permitían a los fieles “trasladarse” por medio de la imaginación y la memoria al espacio sagrado del paraíso, donde se hacía presente María al ser invocada.

En la iluminación de la portada, en primer plano, está el dragón de varias cabezas que representa al demonio y que corresponde a la descripción apocalíptica: “Y apareció otra señal en el cielo: un gran dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas”.⁴⁵ “Entonces el dragón vomitó de sus fauces como un río de agua, detrás de la Mujer, para arrastrarla con su corriente”.⁴⁶ En el oficio de Nogarola, el demonio permanece al margen, imposibilitado de entrar al jardín de Dios y María. Ella, como mujer vestida de sol e identificada como la nueva Eva, vence al pecado introducido por la serpiente en el paraíso. Así pues, en la iluminación el dragón-demonio permanece acechando en los umbrales del jardín cerrado, símbolo de los males del mundo, mientras que la Virgen, como *porta paradisi*, evita que el pecado se introduzca al paraíso del convento que, alegóricamente, representa el cuerpo del libro.

La mujer vestida de sol fue otro tipo iconográfico para representar a la Inmaculada. Suzanne Stratton refiere que, a partir del siglo XI, según las interpretaciones exegéticas de san Bernardo, la Virgen se

43. Pierre Santoni, “Jean de Rouvroy, traducteur de Frontin et théologien de l’Immaculée Conception” en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, Société de l’École des Chartes, Paris, N° 113-1, 1979, p. 34.

44. Lesley Twomey, “On the Scent of Mary...”, pp. 338-339.

45. Ap 12, 3.

46. Ap 12, 15.

representa como la mujer descrita por san Juan en Patmos. Stratton señala que, en su origen, aparece ilustrando la narrativa del Apocalipsis, y no como una imagen tipológica o simbólica.⁴⁷ Los primeros grabados de la Virgen apocalíptica como figura simbólica surgen para difundir expresamente el culto inmaculista a partir de las indulgencias en su honor otorgadas por Sixto IV.⁴⁸ Por otro lado, María, en su papel de Reina del Cielo, reforzaba su poder apotropaico⁴⁹ contra las acechanzas del demonio, tal como se invoca en el himno de san Efrén de Siria (306-373): “Virgen augusta y soberana, reina, señora, protégeme bajo tus alas, guárdame, para que Satanás, que siembra ruina, no se gloríe contra mí, ni triunfe de mí el inicuo adversario”.⁵⁰ En la liturgia medieval fue indispensable la ceremonia de homenaje para establecer un pacto de protección entre el devoto-vasallo y la Reina celestial, según las prácticas feudales de compromiso y sumisión. De manera similar, en el libro de profesiones, mediante su figura regia, se establecía el pacto de protección y lealtad con la orden y las religiosas. El patrocinio de María reina, además de inscribirse en esa larga historia iconográfica, apuntaba a las aspiraciones triunfalistas de la Iglesia en tierras americanas. La cristianización y fundación de conventos representaba la victoria de la misión apostólica de la Iglesia en el Nuevo Mundo. Mediante la fundación de los primeros conventos bajo el patrocinio de la Virgen no solamente se difundía su culto, sino que se sacralizaba el espacio en los territorios novohispanos, arrebatados a la idolatría.

47. Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, p. 40. También ver Sergi Doménech García, “San Juan en Patmos y el barco como símbolo de la esperanza en la salvación” en José Miguel Morales Folguera, Reyes Escalera Pérez y Francisco José Talavera Esteso (Eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra*, Universidad de Valencia, Valencia, 2015, pp. 187-198, p. 192.

48. Martina Wehrli Johns, “L’Immaculée Conception...”, pp. 16-18.

49. Aquí el término *apotropaico* se refiere a la capacidad que se le concedía a la Virgen para proteger a sus devotos del mal y del demonio. Se sabe que, durante la Edad Media y a principios de la Edad Moderna, con frecuencia la imagen de la Virgen se colocaba en las murallas de la ciudad o en las entradas de las casas para resguardarlas de las acechanzas de los enemigos, de la maldad y de las enfermedades.

50. José María Salvador González, “Regina Coeli-Doctrine and Iconography of the Virgin Mary’s” en *Religions*, Multidisciplinary Digital Publishing Institute, Basilea, 2023, pp. 2-54, p. 2.

Jardines interiores, paisajes espirituales

En la iluminación de la portada del libro la Virgen sostiene en la mano izquierda tres rosas rojas. Por el contrario, en el grabado de Stimmer tiene un par de claveles.⁵¹ La figura de la Virgen de la flor proviene de tiempos anteriores, pero en el siglo XV se intensificó, tal como se aprecia en el vitral de Saint-Pierre de Montfort-l'Amaury. Este tipo iconográfico se usó para designar devociones específicas: la Virgen de la Rosa de Nájera, Santa María de la Rosa de Lucca y la Virgen de la Antigua de Sevilla. Representa a María como Rosa Mística, reina de las flores, lo cual simboliza el amor de Dios y su virtud, que florece entre el dolor de los espinos, es decir, apunta a su estado de perfección espiritual.

En consonancia, en la página posterior a la portada están pintadas en cuatro recuadros o pequeñas celdas las fundadoras vistiendo el hábito de la orden (túnica blanca, capa azul, toca blanca y velo negro). En su hombro destaca el escudo de oro con el nombre de María. Cada una de ellas ora en recogimiento ante un crucifijo con su devocionario y rosario. El marco delineado en oro y decorado con flores sugiere también un jardín cerrado, al igual que los recuadros ornamentales a mitad de página, que evocan parterres estilo renacentista. En el centro se consignan los nombres de las fundadoras y sus virtudes cristianas, flores del alma que completan la idea del jardín interior, el jardín del alma. En esta alegoría visual se puede entender el jardín como un estado interior de paz, virtud y bienaventuranza.

51. Los claveles aluden al perfume virginal y a la redención mediante la encarnación del Verbo. Jack Goody, *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 1993, p. 175.

Figura 5: Religiosas fundadoras, Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca, manuscrito iluminado, 1596



Más allá de la simplificación de la dicotomía entre espacio sagrado y espacio profano, el jardín interior se puede entender como “paisaje espiritual”, como una experiencia de estar-en-el-mundo que trasciende lo racional en la experiencia mística.⁵² María José de la Pascua Sánchez plantea que en la segunda mitad del XVI y comienzos del XVII, en el contexto de las confrontaciones entre reformistas y católicos, el espacio sagrado sufrió constantes redefiniciones, y la idea de *jardín interior* adquirió especial relevancia. Este tropo fue ampliamente representado en la literatura y en el arte:

Ese espacio interior se representa como un jardín, un *hortus conclusus*. En la configuración de esta imagen de espacio interior como *paradisus anima* hay que situar la propia tradición mística y, concretamente, la del padre del misticismo, Gregorio de Nisa, cuyo pensamiento es rescatado con fuerza durante el Renacimiento y en el que el alma se vuelve jardín y el jardín aparece como metáfora del verdadero ser.⁵³

Con la fundación de la ciudad de Madrid en 1561, la monarquía hispana favoreció las edificaciones de iglesias, los conventos y los monasterios bajo el patrocinio regio. En estas nuevas construcciones el jardín interior adquirió especial importancia como sitio de meditación y sano esparcimiento. Se establecieron reformas que introdujeron los ideales paisajísticos de procedencia principalmente italiana: se integraron aterrazamientos y líneas maestras que incorporaban la naturaleza con la arquitectura mediante ejes visuales y jerarquización de elementos paisajísticos en patrones simétricos y armónicos. A este modelo se añadieron elementos locales como las huertas o

52. El término “paisaje” se refiere a prácticas corporizadas del concepto heideggeriano *estar-en-el-mundo*, el cual implica las formas de ver el mundo y la sensación de ser, que abarca, además de la vista, todos los sentidos, así como la apertura a ser afectado. En cuanto a “espiritual”, designa a esa dimensión de lo virtual en la que la fe forma una parte significativa de la superación de la racionalidad y de la posibilidad de disposiciones de otro mundo. Lo espiritual puede sugerir una presencia performativa de algún sentido del espíritu. John David Dewsbury y Paul Cloke, “Spiritual Landscapes: existence, performance and immanence” en *Social & Cultural Geography*, Taylor & Francis Group, Londres, vol. 9, N° 6, 2009, pp. 695-711, p. 698. Traducción propia.

53. María José de la Pascua Sánchez, “El Carmelo como jardín...”, p. 41.

los sistemas hidráulicos de tradición hispanomusulmana, lo cual dio origen al modelo del paisaje clasicista español.⁵⁴ El ideal del jardín renacentista (así como sus múltiples metáforas literarias y religiosas) se extendió a todo el mundo hispánico y se manifestó en las artes y en el pensamiento místico concebido como paisaje espiritual. Así pues, se establecía un paralelismo entre los jardines conventuales, sus representaciones y los estados del alma.⁵⁵

En el epílogo de *Las moradas*, Teresa de Jesús habla de ese espacio interior en estos términos: “Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes y laberintos y cosas tan deleitosas, que deseareis deshaceros en alabanzas del gran Dios, que lo crió a su imagen y semejanza”.⁵⁶ Aquí los jardines interiores no están definidos por un lugar preciso porque son paisajes espirituales en los que el alma se interna en un viaje introspectivo y se regocija en el encuentro con el Creador. Y es en la vida conventual y en las prácticas religiosas donde emerge el anhelo supremo de las esposas de Cristo por adentrarse en sus delicias. Así pues, los ornamentos florales del libro de profesiones evocaban ese *paradisus anima* que las nuevas religiosas aspiraban alcanzar con la guía y el ejemplo de María como Rosa Mística, las hermanas y las madres fundadoras.

En las siguientes páginas del libro están inscritos los registros de profesiones con la fecha de ingreso de cada religiosa (una página por profesora). En estas actas se constata el cambio de vida en el momento en que la iniciada renace con un nuevo nombre al convertirse en hermana (*soror*). La información incluye su nombre, edad, nombre de los padres y lugar de origen. El texto contiene “expresiones constantivas e informativas” del

54. Eva Juana Rodríguez Romero, María Antón Barco y Pilar Tejela Alonso, “Huertas y jardines...”, pp. 54-55.

55. John David Dewsbury y Paul Cloke, “Spiritual Landscapes...”, p. 698.

56. Teresa de Jesús, *Las moradas*, Ediciones de la Lectura, Madrid, 1916, p. 316.

compromiso de la profesa y su aceptación por la comunidad mediante una fórmula específica.⁵⁷ Como garantía de estos compromisos están las firmas de la nueva monja y las autoridades de la comunidad (abadesa, maestra y canónigo). De manera documental se asienta el cambio en la condición y vida de la ingresada, es decir, hay un “antes y un después”. El acto performativo de la inscripción implica necesariamente que ha sucedido una transformación en la persona, en lo externo y en lo interno, cuya alma es ahora y para el resto de su vida un jardín cerrado para el buen cultivo de la virtud. Lamentablemente, no tenemos constancias históricas sobre las prácticas performáticas que acompañaban el acto de inscripción; ignoramos si al abrir el libro o anotar el acta se elevaban súplicas a la Virgen o se recitaba alguna fórmula especial.

En las primeras páginas de los votos, sus márgenes están engalanados con guirnalda en grisalla, en los que se distinguen diferentes manos y calidades. Por lo tanto, tal como señala Amerlink, “cada folio es una unidad independiente que puede o no guardar relación formal con los que le antecedieron”.⁵⁸ Además de servir como ornato, en el libro de profesiones se reconoce la intención de representar el jardín cerrado de María como paisaje espiritual y ejemplo de virtud para las hermanas. El tropo del jardín recogió el simbolismo del mundo clásico y del cristianismo, que se generalizó en el arte tardomedieval y renacentista como el espacio del amor. Así, el jardín, *locus amoenus*, es el lugar de los desposorios místicos, donde se une la amada con el amado, el alma con el Creador. En este sentido, el jardín del Edén descrito en las Sagradas Escrituras evoca el estado de perfección de la creación antes del pecado original y la plenitud espiritual.⁵⁹

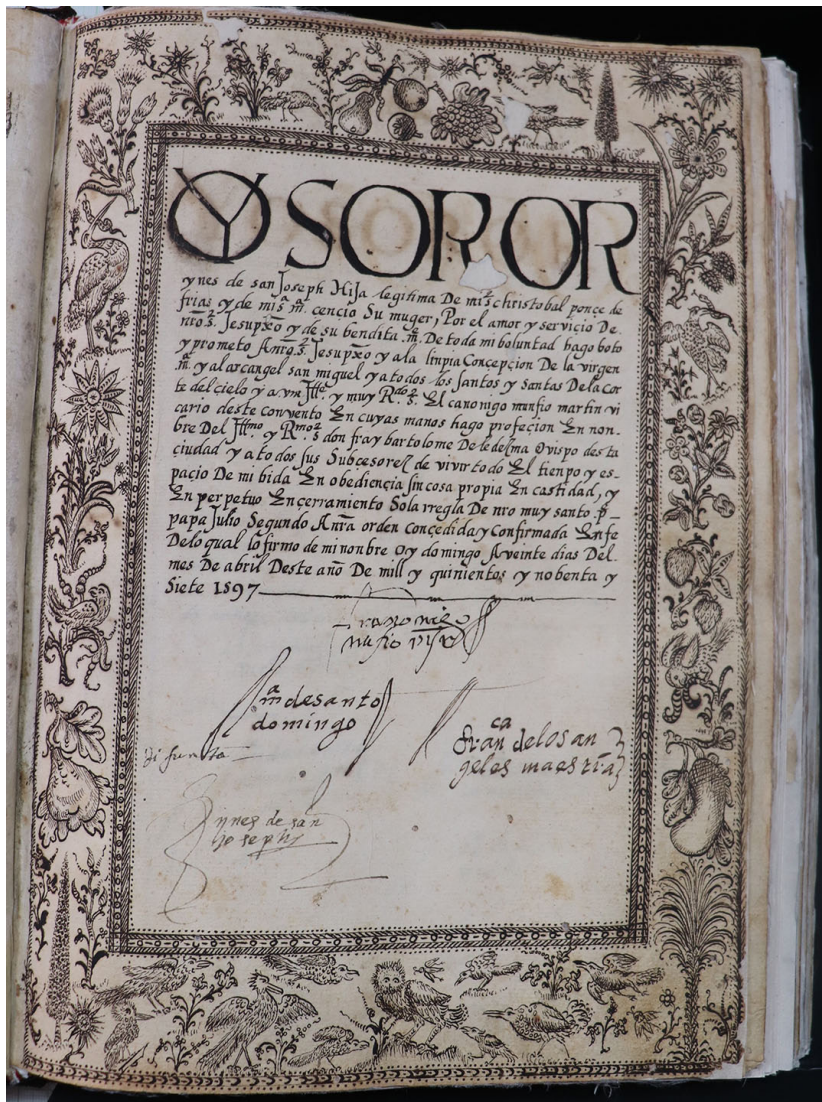
57. John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, p. 6.

58. María Concepción Amerlink de Corsi, “La pintura de los libros de profesiones de las Concepcionistas novohispanas” en Carmen Arechaga, *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional. Volumen 2*, Universidad de León, León, España, 1990, pp. 161–172, pp. 161–162.

59. Alejandra Mayela Flores Enríquez, *Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: Alegorías de la perfección monil*, tesis de Maestría en Historia del Arte realizada en la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, p. 23.

El primer registro está fechado el domingo 20 de abril de 1597, voto profesado por sor Inés de San Joseph. Se distingue por la calidad de sus márgenes ornamentados, en los que se observan variados motivos pintados en grisalla: árboles, flores, frutos, aves, mariposas y gusanillos. Están dibujados con notable detalle y es posible identificar su especie. Esta decoración recuerda el jardín cerrado de María, popularizado a partir del siglo XII en Europa y representado en diferentes manifestaciones artísticas, especialmente en el siglo XV dentro de la iconografía de la Virgen de la humildad y la Virgen del rosal.

Figura 6: Voto de profesión de Inés de San José, Libro primero de profesiones del Convento de Regina Coeli de Oaxaca, manuscrito iluminado, 1596



Créditos: SECRETARIA DE CULTURA.-INAH.-Biblioteca del Centro INAH Oaxaca.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

El jardín mariano adquirió especial relevancia en Europa durante los siglos XIV y XV. Se localizaba en espacios eclesiásticos y palaciegos como refugio para el recogimiento. Allí se cultivaban flores y plantas que, por su valor simbólico o por tradición legendaria, se relacionaban con las virtudes de la Virgen o hacían referencia a episodios de su vida o milagros. La gran mayoría consistía en plantas aromáticas o flores de color blanco, azul y rosado, a las que se les atribuían poderes curativos.

Las flores identificadas en el primer registro del libro de profesiones fueron rosas, verónicas (nomeolvides), cardo de leche, clavelinas, claveles moteados, lirios, violetas, estrellas de Belén, borraja, dulcamara, aquileña y sangre de Cristo. En su dimensión espiritual representaban la perfección de la madre del Salvador. Por ejemplo, en la grisalla destacan rosas, lirios y violetas, de las cuales, por su belleza y dulce fragancia, se decía que crecían en abundancia en el jardín del Edén. En el siglo XII san Bernardo de Claraval reconoció a la Virgen como el jardín cerrado de Dios, lugar donde estas flores apuntan a sus tres principales virtudes: la violeta simboliza humildad; el lirio, castidad, y la rosa, caridad.⁶⁰ También están representados árboles nombrados en las Sagradas Escrituras, como la palmera datilera, el cedro del Líbano y el ciprés, cuyas maderas preciosas se utilizaron para la construcción del Templo de Salomón y el Arca de la Alianza, según los textos sagrados. Asimismo, se observan variados frutos: pera, fresa, zarzamora, uva, granada y berenjena. En el centro del marco inferior destaca, entre otras aves, un águila con las alas extendidas y un búho, acaso símbolos del día y la noche, con un sentido cristológico.

Si bien ignoramos cómo eran los patios y jardines del Convento de Regina Coeli antequerano, según los resultados obtenidos en el estudio

60. Rosa Denise Fallena Montaña, "Jardines en un libro de horas. Aspiración por el paraíso perdido" en *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, Universidad de Valencia, Valencia, N° 13, 2022, pp. 85-110, pp. 86-101.

de Franziska Neff, sabemos que tenía un claustro central y una huerta en la que se cultivaban árboles frutales. Allí se ubicaba la zona habitacional de las monjas.⁶¹ Sin duda, esta configuración correspondía a la estructura generalizada de los conventos femeninos en el mundo hispánico, en este caso, adaptado al clima y a las condiciones de la localidad oaxaqueña, probablemente con especies de la vegetación regional.

Conclusiones

El concepto alegórico del jardín cerrado como templo y casa de Dios fue la base de la arquitectura conventual, además posibilitó establecer paralelismos simbólicos entre el convento, el cuerpo místico de la orden y el libro de profesiones. Este último no sólo conmemoraba la fundación de un nuevo convento, sino que simbólicamente “trasladaba” un reducto del jardín de Dios al plano terrenal. Así pues, se puede concluir que el espacio sagrado no se concebía como una localización física precisa, sino que se trataba más bien de un lugar simbólico donde la imaginación y la ritualización performática desempeñaron un papel fundamental. Esto implica la tensión entre lo sólido, presente, corpóreo y material respecto de aquello inherente a lo inmaterial e imaginativo, como algo misterioso, elusivo y etéreo.

La iconografía mariana y los motivos florales en el libro contribuyeron a transformarlo en un espacio imaginado. Asimismo, la morfología del libro inducía a realizar un peregrinaje espiritual, de tal suerte que, cuando permanecía cerrado, el espacio sagrado en su interior quedaba velado e inaccesible. Solamente cuando era abierto, el jardín del Edén y la casa de Dios se manifestaban para dar ingreso a las religiosas a su nueva vida de clausura. De esta manera, las iluminaciones no sólo actuaban como ornamentos, sino también como el despliegue luminoso de la promesa del reino de Dios, en el que la Virgen se hacía presente

61. Esquema arquitectónico hipotético. Revisión de levantamiento: Pia Heberer, Franziska Neff y Yoselin González. Dibujo: Tina Schöbel, 2024.

como ejemplo y patrona de la orden. Por lo tanto, el espacio sagrado se puede comprender como un viaje vital introspectivo.

Los jardines conventuales, considerados como *locus amoenus* y su evocación simbólica en el libro, eran “activados” mediante distintos estímulos sensoriales como la oración, la música y los perfumes, y así contribuían a generar paisajes espirituales y estados del alma. En este sentido, las construcciones alegóricas en las artes y en las prácticas litúrgicas dentro de una compleja constelación simbólica de valores y experiencias respondían al anhelo de restituir el paraíso perdido en tierras antequeranas, o, cuando menos, su reflejo. X

Fuentes documentales

Amerlink de Corsi, María Concepción, “La pintura de los libros de profesiones de las Concepcionistas novohispanas” en Arechaga, Carmen, *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional. Volumen 2*, Universidad de León, León, España, 1990, pp. 161-172.

_____ “Los albores del convento de la Purísima Concepción de México” en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, N° 39, 2017, pp. 11-29.

Austin, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con palabras*, Escuela de Filosofía/Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 1955.

Baschet, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Éditions Gallimard, París, 2008.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1960.

Carrión Gutiérrez, Manuel, “La encuadernación española en los siglos XVI, XVII y XVIII” en Escolar Sobrino, Hipólito (Coord.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1994, pp. 395-445.

Cavicchi, Camila, “Osservazioni in margine sulla musica per l'Immacolato concepimento della Vergine, al tempo de Sisto IV” en *L'Atelier du Centre de Recherches Historiques*, Centre de

- Recherches Historiques/École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2012, pp. 1-28.
- De la Pascua Sánchez, María José, “El Carmelo como jardín: del *hortus conclusus* al *hortus theologicus* en el paisaje espiritual de Teresa de Jesús y María de San José (1526-1603)” en *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, Universidad de Granada, Granada, vol. 26, N° 1, enero/junio de 2019, pp. 35-65.
- De Sevilla, Isidoro, *Etymologies*, University of Cambridge Press, Cambridge, Reino Unido, 2006.
- Dewsbury, John David y Cloke, Paul, “Spiritual Landscapes: existence, performance and immanence” en *Social & Cultural Geography*, Taylor & Francis Group, Londres, vol. 9, N° 6, 2009, pp. 695-711.
- Doménech García, Sergi, “San Juan en Patmos y el barco como símbolo de la esperanza en la salvación” en Morales Folguera, José Miguel, Escalera Pérez, Reyes y Talavera Estesio, Francisco José (Eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra*, Universidad de Valencia, Valencia, 2015, pp. 187-198.
- Durliat, Marcel, “La cathédrale Saint-Étienne de Cahors. Architecture et sculpture. Dixième colloque international de la Société Française d'Archéologie (Cahors 13-14 octobre 1978)” en *Bulletin Monumental*, Persée/Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, vol. 137, N° 4, 1979, pp. 285-340.
- Escobar Isla, José Manuel y Díaz, Antonio María, “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea” en *Cuadernos de Investigación Urbanística*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, N° 3, 1993, pp. 1-53.
- Fallena Montaña, Rosa Denise, “Jardines en un libro de horas. Aspiración por el paraíso perdido” en *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, Universidad de Valencia, Valencia, N° 13, 2022, pp. 85-110.
- Fernández García, Martha Raquel, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011.

- _____. *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- Flores Enríquez, Alejandra Mayela, *Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: Alegorías de la perfección monjil*, tesis de Maestría en Historia del Arte realizada en la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014.
- García Islas, Luis, *La pintura al fresco del Valle de Oaxaca*, Editorial Clásica, México, 1946.
- García Mahiques, Rafael, “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Proyecto de investigación del grupo APES” en *Norba. Revista de Arte*, Universidad de Extremadura, Badajoz, vol. XL, 2020, pp. 93-112.
- Goody, Jack, *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 1993.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Akal, Madrid, 1985.
- Kessler, Herbert Leon, *Seeing Medieval Art*, Broadview Press, Toronto, 2004.
- Libro de registro de profesiones del Convento de la Concepción de Nuestra Señora de Regina Coeli*, Biblioteca Centro Regional INAH-Oaxaca, Ms. F.R. L52, 1596, inventario 023295, folio 1r.
- Meyer, Ann R., *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*, Boydell & Brewer, Suffolk, Reino Unido, 2003.
- Morgan, David, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, University of California Press, Los Ángeles, 2005.
- Peinado Guzmán, José Antonio, “Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada” en Peinado Guzmán, José Antonio y Rodríguez Miranda, María del Amor (Coords.), *Lecciones barrocas: “aunando miradas”*, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, Córdoba, España, 2015, pp. 159-190.
- Reder Gadow, Marion, “Una Mirada Retrospectiva a la clausura femenina en Andalucía. La Orden Concepcionista” en Real Centro

- Universitario María Cristina de El Escorial, *La clausura femenina en España: Actas del Simposium (II): 1/4-IX-2004*, Estudios Superiores del Escorial, Madrid, 2004, pp. 813-835.
- Rodríguez Romero, Eva Juana, Antón Barco, María y Tejela Alonso, Pilar, “Huertas y jardines de las fundaciones conventuales reales madrileñas. El caso del Monasterio de la Encarnación” en *Reales sitios*, Ministerio de Cultura, Madrid, vol. 49, N° 193, 2012, pp. 54-70.
- Salvador González, José María, “Fenestra coeli. The Virgin Mary Symbolized as the Window of Heaven in Images of the Annunciation” en *Biblica et Patristica Thoruniensia*, Universidad Nicolás Copérnico, Toruń, Polonia, vol. 18, N° 2, 2025, pp. 179-214.
- _____ “Paradisi porta—An Iconographic Analysis of Mary as a Humanity’s Mediator in the Light of Medieval Liturgical Hymns” en *Religions*, Multidisciplinary Digital Publishing Institute, Basilea, 2023, pp. 123-146.
- _____ “Regina Coeli—Doctrine and Iconography of the Virgin Mary’s” en *Religions*, Multidisciplinary Digital Publishing Institute, Basilea, 2023, pp. 2-54.
- Santoni, Pierre, “Jean de Rouvroy, traducteur de Frontin et théologien de l’Immaculée Conception” en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, Société de l’École des Chartes, París, N° 113-1, 1979, pp. 19-58.
- Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.
- Teresa de Jesús, *Las moradas*, Ediciones de la Lectura, Madrid, 1916.
- Twomey, Lesley, “On the Scent of Mary: The Power of Perfume in the Espill” en *Catalan Review*, Liverpool University, Liverpool, vol. 20, N° 1, 2006, pp. 337-346.
- Wehrli Johns, Martina, “L’Immaculée Conception après le concile de Bâle dans les provinces dominicaines et franciscaines de Teutonie et de Saxe: débats et iconographie” en *L’Atelier du Centre de Recherches Historiques*, Centre de Recherches Historiques/École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, N° 10, 2012, pp. 1-26.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.