

ESPACIO EVOCADO, ESPACIO REPRESENTADO: EL TÓPICO BÍBLICO DEL PARAÍSO EN EL MEDIOEVO

Adriana Martínez

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Cuando Adán y Eva apesadumbrados abandonaron el Paraíso luego de transgredir el mandato divino, llevaron consigo el recuerdo de ese lugar al que nunca regresarían. Ese lugar añorado, jardín de delicias, no es un tópico inherente sólo a las religiones que se sustentan en el texto bíblico, sino que atraviesa todas las culturas de la Antigüedad. Sin embargo, en el Medioevo cristiano se convierte en un espacio reiteradamente evocado tanto sea en los comentarios

filosófico-teológicos como en las representaciones icónicas. Nuestro trabajo propone abordar las imágenes del Paraíso desde la metodología superadora planteada por Warburg, retomada y revalorizada en los últimos años por Georges Didi-Huberman entre otros, en cuanto están construidas con préstamos de saberes transmitidos y de no-saberes, con transformaciones, con dislocaciones; en suma, imágenes abiertas a una pluralidad de sentidos.

Palabras clave: *Locus amoenus*. Paraíso. *Nachleben*. Antigüedad Tardía. Baja Edad Media.

Entre los legados de Aby Warburg, quizás uno de los más importantes sea su planteo de que la imagen no sólo responde a su momento de producción sino que también en ella pervive el pasado por lo que se convierte en una superposición de sustratos temporales. Las reformulaciones llevan implícitas continuidades y transformaciones, es decir supervivencias y retornos de temas y de formas. En efecto, las imágenes juegan pues un rol fundamental en la transmisión y en la conceptualización de la supervivencia del pasado, es lo que Warburg denomina el *Nachleben*, influencia, pervivencia y supervivencia. Es decir la capacidad de las imágenes de pervivir, de conservar y de transmitir. Como señala Mariela Vargas *Nachleben* en Warburg “es algo así como un remolino en la corriente del río de la historia y no algo que es meramente arrastrado por su corriente. La supervivencia de un motivo o un ornamento cobran la forma de un fantasma y síntoma –Phanton y Symptom–, son corte e irrupción de tiempos heterogéneos y lejanos en el tiempo del presente” (Vargas, 2014, p. 329). Su análisis parte de consideraciones antropológicas más que estilísticas pero simultáneamente relaciona la imagen y la memoria. Precisamente esta idea es la que retoma Georges Didi-Huberman al señalar que “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” o mejor dicho ante diversos tiempos no necesariamente progresivos y continuos (Didi-Huberman, 2006, p. 25).

Las imágenes están construidas con préstamos de saberes transmitidos y de no-saberes, con dislocaciones, deslizamientos y transformaciones. Son una superposición simbólica de contenidos latentes y de contenidos manifiestos, pero no cristalizados sino en constante construcción.

Partiendo de una mirada warburguiana abordaremos un tópico nodal, el del Paraíso. Si bien el concepto de espacio paradisíaco es inherente a todas las culturas en cuanto remite a un espacio idílico, a un lugar en donde se eterniza la primavera, en el cristianismo está unido indisolublemente al lugar de la Caída y al lugar de la Redención.

El espacio del Paraíso

El texto bíblico, así como los comentarios de los Padres, la literatura hagiográfica y las *Passio* conforman el *corpus* literario en el que se abrevó en los primeros siglos cristianos al que se agregará en la Baja Edad Media los textos filosóficos-teológicos, los escritos de Bernardo de Claraval y sus discípulos, así como los del movimiento franciscano, entre otros.

Por otra parte, la materia bucólica que aspira a un estado de *quies* y de felicidad, a un sereno lugar, ideal del *otium* campestre y representación idílico-pastoral es un *continuum* iconográfico que se rastrea desde las representaciones del arte antiguo a las imágenes cristianas, desde sus primeras representaciones hasta las creaciones de la Baja Edad Media.

En verdad, podemos advertir una continuidad tanto literaria como visiva desde las culturas de la Antigüedad hasta el Medioevo. Sin embargo, puntualmente en la Edad Media este espacio cobra una peculiar significación que desborda su sentido primero para remitir a otros espacios.

El Paraíso es el lugar donde Dios pone a la primera pareja humana, como se narra en el libro del Génesis (2, 8-9): “Luego plantó Yahvé Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado; e hizo brotar del suelo toda clase de árboles deliciosos a la vista y buenos para comer...”. En esta concisa frase se forja el imaginario que está íntimamente unido a la etimología del término. Recordemos brevemente que la palabra *apiri-daeza* de origen persa antiguo pasa al hebreo antiguo donde tomó la forma *pardès* que a su vez es sinónimo del vocablo sumerio *eden*. Luego en la versión de los Setenta se tradujo por *paradeisos* que conjuga el concepto de *pardès* con el término hebreo *gan*, que designaba tradicionalmente el jardín. Más tarde ese vocablo griego pasa al latín como *paradisus* (Aliata-Silvestri, 1994, p.22. Delumeau, 1992, p. 13).

Sin embargo, ya en la Antigüedad Tardía el espacio paradisiaco comienza a remitir también a lugares intermedios como el que cobija a los santos mártires, y en los últimos siglos medievales a espacios que contienen a Cristo, a la Virgen, a los santos y también al alma humana.

Pues bien, nos proponemos aquí tomar justamente estos dos momentos históricos, la Tardía Antigüedad donde cobra una particular importancia el espacio beatífico y los últimos siglos medievales donde María está indisolublemente asociada al Paraíso en cuanto *hortus conclusus*.

La Antigüedad Tardía

La tradición literaria encarnada entre otros muchos por Eusebio de Cesárea atribuye un estatus de santidad a los lugares por los que pasó Jesús en su vida terrestre pero también a aquellos de suplicio y posteriormente de enterramiento de los santos mártires.

El culto de los mártires, así como la creencia en la virtud de las reliquias, se desarrolla en los primeros siglos cristianos. Cuando el culto es, primero aceptado y luego oficializado durante el transcurso del siglo IV, en estos espacios contaminados por la presencia santa se erigen monumentos conmemorativos para conservar la memoria, las *martyria*, sobre los lugares de enterramiento o próximos a ellos, y grandes basílicas para proteger las reliquias. Estos despojos que en los primeros momentos no cumplían un rol fundamental en la religión, comienzan a cobrar lentamente mayor protagonismo a medida que el cristianismo se expande por grandes zonas rurales y su mensaje llega a poblaciones ajenas a la civilización romana más proclives a un acercamiento sensible del dogma.

Hacia finales de siglo cuando Ambrosio, el obispo de Milán, descubre los restos mortales de Gervasio y Protasio y unos pocos años después los de Agrícola y Vital, se acrecienta la exhumación y aparece una nueva práctica, la deposición de las reliquias de los mártires en las *ecclesiae*. Pero con la aparición de nuevos santos, los ascetas y los obispos, ese lugar de santidad pasa de ser un espacio de muerte a convertirse en un espacio de vida. Ya no se construye entonces una iglesia sobre un lugar santo, sino que se santifica un edificio introduciéndole un elemento santificador, las *sacraria*. Como expresó san Ambrosio en la *Epístula 22*, al instalar las reliquias de los santos Gervasio y Protasio, víctimas triunfantes del cristianismo, bajo el altar de la basílica de

Milán, en el lugar donde Cristo se ofrece como víctima “que las víctimas triunfantes se coloquen allí donde Cristo se ofrece como víctima” (Arocena, 2006, p. 217. Vauchez, 2008, p. 5. Sotinel, 2005, p. 423):

“Succedant victimae triumphales in locum, ubi Christus hostia est. Sedille super altare, qui pro omnibus passus est. Isti sub altari, qui illius redempti sunt passione”. “Succedant victimae triumphales in locum, ubi Christus hostia est. Sedille super altare, qui pro omnibus passus est. Isti sub altari, qui illius redempti sunt passione” (San Ambrosio, PL 16, 1023D).

Si bien la construcción de edificios para contener santos despojos se lleva a cabo especialmente entre los siglos IV y V contamos con algunos erigidos con ese propósito *a posteriori*. Precisamente a pocos kilómetros de Rávena, la última capital del Imperio Romano occidental, en la ciudad de Classe se erigió junto a un antiguo cementerio una basílica dedicada al difusor del cristianismo en la región, primer obispo y santo mártir, Apolinar. Según cuenta la leyenda abonada por una de las homilias de Pedro Crisólogo y unos siglos más tarde por la historia asentada en el *Liber pontificalis ecclessi ravennatis* entre otros, san Apolinar fue un discípulo de san Pedro que fue enviado por éste a Rávena para predicar la fe. Además de esta tarea evangelizadora durante su vida realizó varios milagros y en repetidas ocasiones sufrió horribles martirios, efectivamente, el último de ellos terminó con su vida. Quien fuera especialmente piadoso y milagroso, que murió por su fe respondiendo a las necesidades de los cristianos, se convirtió en un santo mártir, en un intercesor y en un mediador entre los hombres y Cristo.

En la primera mitad del siglo VI, puntualmente durante los años 532-536, el obispo Ursicino hizo erigir en la ciudad una basílica para contener los restos mortales del santo. Su sepultura en la nave central bajo un antiguo altar, en el lugar del martirio, hace que allí donde se ensamblan lo visible y lo invisible pudiera recibir con más eficacia, en concordancia con el sentimiento de los cristianos de ese tiempo, la fuerza de Dios.

El edificio erigido sobre un espacio santo se enriquece con un interesante programa iconográfico realizado poco después del 540, en la técnica del mosaico (**Fig. 1**). Su cabecera, puntualmente el espacio absidial remite a la representación teofánica. Esta iconografía de la visión se nutre del arte romano de los años postreros del Imperio Romano donde la estética helenística se difunde por la cuenca del Mediterráneo donde prevalece la visión simbólica tanto en el ámbito pagano como en el cristiano (Grabar, 1945, pp. 16-18, 24). Cabría entonces formular una pregunta, ¿qué lleva a esta búsqueda de idealismo? La respuesta no es unívoca sino que se entrecruzan en ella varios factores. El derrotero del hombre en la tierra y su camino hasta la visión de la divinidad se instala, en los siglos II y III con las religiones orientales, entre ellas el cristianismo, que llegan a la centralidad de Impero junto con las corrientes gnóstica y el platonismo. Estas doctrinas, en muchos casos disímiles, adhieren a una idea común, la que a través de una vía ascética que parte desde los niveles inferiores hasta la instancia superior de la visión de Dios. En el discurso icónico de la Antigüedad Tardía el progresivo abandono del naturalismo clásico apunta a buscar otros medios como el simbolismo para expresar la contemplación mística lo que está en consonancia con el pensamiento de Plotino. Él rechaza taxativamente la expresión figurativa que reproduce la apariencia pues la realidad material “tiene valor sólo en cuanto refleja el

Noûs, el espíritu, que es la única cosa real, mientras todo el resto es materia pura, no-ser vacío". Pero este ver no está en relación "con los ojos del cuerpo" sino por el contrario "con el ojo interior", de allí que este modo de representación apunta a la totalidad (Muzj, 2015, pp. 108-109).



Figura 1. San Apolinar in Classe, ca. 550. Mosaico parietal

En el arco triunfal que precede a la calota del ábside, en la parte superior presenta en el eje central en un *clipeum* gemado la figura mayestática de Cristo *Pantocrator* con nimbo crucífero que sostiene con su mano izquierda el libro en tanto con la derecha realiza el gesto de la *oratio*. En ese espacio celestial ornado de pequeñas nubes multicolores, indicador temporal del atardecer, del ocaso que simboliza el fin de los tiempos, Jesús está acompañado por la representación del tetramorfos, los animales alados y nimbados, el león y el buey a su izquierda, el hombre y el águila a la derecha, cada uno con un libro que representan a los evangelistas, Marcos y Lucas, Mateo y Juan, dirigen sus miradas hacia el centro. Debajo de ellos doce ovejas que aluden a los apóstoles salen, seis de cada lado de las ciudades de Belén y de Jerusalén, lugares de nacimiento y muerte del Salvador respectivamente, representadas por altas torres y muros con relucientes de piedras preciosas, dan cuenta de su historia terrenal. A ambos lados del arco dos palmeras con frutos evocan el martirio y el espacio beatífico. En la zona inferior los arcángeles vestidos con el clámide militar, Gabriel a la izquierda y Miguel a la derecha, portan estandartes con la aclamación *¡hagios!* y debajo de ellos dos retratos de busto, a la izquierda Mateo identificado con un *tituli* y a la derecha un personaje no identificado. El intradós está ornado profusamente con un cántaro en el centro y a sus lados pájaros y plantas multicolores.



Figura 2. Detalle

En la calota absidal (**Fig. 2**), en la zona inferior está representado Apolinar en un amplio prado poblado de árboles, olivos y cipreses, matas verdes y pequeñas plantas con variedad de flores, pájaros y unos pequeños peñascos. Ataviado con la casulla y el palio obispal, el santo de pie, tiene sus brazos en alto como un orante pero además, está presentado como pastor acompañado de sus ovejas a sus pies. Otras tres ovejas, dos a la izquierda y una a la derecha, ubicadas en un registro superior del prado miran hacia lo alto de la cuenca absidal dorada, aludiendo con ese color a un espacio trascendente, al espacio del Paraíso pues “en medio de la exaltación provocada por el oro y la luz, se efectúa con dulzura la ascensión del alma piadosa” (Chastel, 1988, p. 39). Allí en un inmenso *clipeum* rodeado de un marco gemado, azul como un cielo salpicado de noventa y nueve estrellas, se ubica una cruz dorada y también gemada que tiene en el cruce de sus brazos el rostro de Cristo en un *clipeum*. Por encima de la cruz aparece escrito en griego *Ichtus*, acróstico de las iniciales del nombre de Jesucristo, y por debajo la inscripción *salvus mundi*; a ambos lados de las extremidades de sus brazos, las letras alfa y omega. Este discurso textual manifiesta la concepción cristiana que el Hijo de Dios vino a salvar al mundo convirtiéndose así en el comienzo y en el fin de los tiempos. Si el discurso en el nivel del significado funciona como un refuerzo del programa visual al que se yuxtapone, el que a su vez instala el concepto de sacrificio por medio de la imagen de la cruz, en el nivel del significante es relevante señalar que utiliza las lenguas griega y latina. Desde la segunda mitad del siglo IV en la Iglesia Romana se constata una progresiva latinización de la liturgia, posiblemente se empleaba el latín para la proclamación de las lecturas bíblicas, la predicación y la salmodia en tanto que el griego se constreñía especialmente a ciertos términos que remiten a las ideas troncales del cristianismo y a sus instituciones, de allí que la pervivencia del término griego que alude a Jesús le confiere un estrecho lazo con la tradición (Carmassi, 2001, p. 144). Por otra parte, a ambos lados del *clipeum* están Elías a la izquierda y Moisés a la derecha,

representantes de los Profetas uno y de la Ley el otro, que parecen emerger de un mar de nubes y sobre él la mano de Dios. Estos personajes de la antigua alianza que habían subido al monte Sinaí anuncian con su presencia en otro monte, un nuevo Sinaí, que los tiempos se han consumado en Jesús (León-Dufour, 1982, pp. 98-99). En este complejo programa iconográfico podemos advertir que el espacio paradisíaco se presenta visualmente como un inmenso jardín donde Apolinar como pastor en su doble acepción, literal y metafórica, es el responsable de la grey de ovejas y de fieles. Esta representación aborda temas escriturarios puntuales como la parábola de las noventa y nueve ovejas recogida por Mateo (18, 12-24) y Lucas (1, 3-7) que podríamos ver simbolizada en las estrellas que rodean la cruz y la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor en presencia de tres ovejas, figuras de Pedro, Santiago y Juan, y la mano de Dios surgiendo de una nube que se completa con las figuras de Elías y de Moisés así como la referencia a los textos evangélicos que aluden a la vida de Cristo a través de sus respectivos símbolos portando códigos, recrea visualmente el jardín beatífico. El episodio del monte Tabor (Mt., 17, 1-6; Mc., 9, 2-8; Lc., 9, 28-36) que anticipa la visión de la gloria del Resucitado que tuvieron los apóstoles predilectos, de una visión celestial, se ensambla con la inclusión de las palmeras aludiendo a los fieles y especialmente al martirio. Por otra parte Apolinar con los ojos desmesuradamente abiertos dirigidos hacia el más allá o hacia Dios, como orante, recitando una oración se convierte en la imagen ideal del santo recompensado por su entrega; pero también en la imagen que coincide con su martirio pues en los momentos previos a su ejecución tiene la visión de Dios, oye su voz y siente la gracia divina descender sobre él, que le otorga la fuerza para dar testimonio, en medio de los tormentos, testimonio de Cristo (Grabar, 1946, pp. 48-49. Jensen, 2000, p. 110).

Ahora bien, hemos considerado el soporte, la calota absidial, el intradós y el arco triunfal, es decir la cabecera, el lugar más próximo a la percepción visual que es también el más sacro dentro del espacio sacro de la basílica. Allí la aparición de Cristo preanuncia su sacrificio y con él la remisión del género humano y el acceso al lugar de beatitud, un Paraíso intermedio donde las almas piadosas y los santos mártires esperan hasta el momento de estar en el Paraíso definitivo. Espacio de beatitud, el prado arbolado sembrado de flores rememora la idea de lo eterno al tiempo que se constituye como un preámbulo del lugar de la eternidad.

Aquellos que concibieron el programa iconográfico, además de instalar un preciso mensaje doctrinal, presentan un paisaje envuelto en infinitos tonos de verde salpicados de marrones, rojos y blancos. Un paisaje reconocible, el entorno de olivares y de cipresales, pero también el heredado de la estética del arte romano y del arte helenístico (Pérez López, 2013, pp. 135-157).

La Baja Edad Media

En pleno siglo XII Bernardo de Claraval en una de sus homilías, la *De laudibus Matris, super verba Evangelii*, plantea una pregunta retórica sobre la madre de Dios y su sumisión:

Quae est Virgo tam venerabilis, ut salutetur ab angelo; tam humilis, ut desponsata sit fabro. (Bernardo de Claraval, PL 183, 58).

Y más adelante retoma el tema de la humildad y refiriéndose a la Virgen la califica como una virtud excelsa:

De illa dicitur: Qui potest capere, capiat (Matth. XIX, 12); de ista dicitur: Nisi qui sefficiatur sicut parvulus iste, non intrabit in regnum caelorum (Matth. XVIII, 3). Illa ergo remuneratur; ista exigitur. Potes denique sine virginitate salvari; sine humilitate non potes". [...] "Quomodo enim de ipso sine ipso conciperet? Patetita que, quia ut de Spiritu Sancto conciperet, sicut ista perhibet, respexit humilitate mancillae sua Deus (Lc. I, 48), potius quam virginitatem. Et si placuit ex virginitate, tamen ex humilitate concepit. Unde constat, quia ut placeret virginitas, humilitas procul dubio fecit (Bernardo de Claraval, PL 183, 58).

Esta insistencia recurrente sobre la virtud de la humildad, ya señalada por Lucas (1, 26-38) y destacada por los Padres de la Iglesia, los teólogos y los pensadores cristianos, dio origen a las representaciones de María rodeada de flores. A nivel iconográfico se rastrea en las llamadas precisamente Vírgenes de la Humildad. Esta temática se desarrolló probablemente en la ciudad de Siena alrededor del año 1330 en torno al pintor Simone Martini. Milliard Meiss considera que, pese a que no contamos hasta hoy con el modelo que habría inspirado la temática, dos obras realizadas por el pintor en la ciudad de Aviñón dan cuenta de esta iconografía, pero además identifica a uno de sus alumnos, Lippo Memmi, como el difusor de la misma en diversas regiones itálicas. Es justamente en Aviñón, hacia el 1334, cuando a Opicino de Canistris se le aparece la Virgen sentada en el suelo con su hijo en el regazo; de hecho, esta visión recibida durante un período de convalecencia podría haberse inspirado en alguna imagen (Meiss, 1998, pp. 157-181. Polzer, 2000, pp. 1-2, 28). Las vírgenes sienesas aparecen sentadas sobre el suelo o sobre un almohadón, en un jardín, lo que manifiesta una imbricación con la etimología de la palabra humildad que deriva de humus, tierra (Meiss, 1998, p. 221). Poco después algunos pintores venecianos comienzan a transformar el suelo en un jardín florido.

Si bien la construcción discursiva de María, la *Regina humilitatis* como comienzan a llamarla los teólogos, fue elaborada especialmente por la orden dominicana es interesante observar como también la impronta semántica de la Esposa del *Cantar de los Cantares* ubicada en un jardín y asimilada incluso a ese espacio se fusiona con la elaboración exegética de María como nueva Eva; pues si el rasgo distintivo de la primera mujer es la desobediencia al mandato divino, el de la segunda Eva es la mansa aceptación. Por otra parte, las místicas del siglo XIII, especialmente Gertrude de Helfta, instalan las visiones de la Virgen en jardines de flores multicolores. En *Le Héraut de l'Amour Divin* compara a María con una flor:

Le lendemain à l'heure de la prière, la Vierge Marie lui apparut sous la forme d'un lis magnifique éclatant de blancheur... (livre III, ch. XIX, 4).

En las primeras décadas del siglo siguiente Suso en el *Libro de la Sabiduría Eterna*, hace una descripción del Paraíso celestial próximo a los que la plástica pondrá en imágenes (Behling, 1957, p. 25).

Este *pattern formel* no se acota al siglo XIV, sino que continúa en el siglo siguiente donde la temática tuvo un gran desarrollo no sólo en la península itálica sino también en el norte, en Flandes y las regiones de Rin superior y medio.

Un ejemplo interesante realizado en las primeras décadas del *quattrocento* es la *Virgen con el niño en el jardín del Paraíso* o *Virgen del rosal* (Fig.3), una pintura atribuida a Stefano da Zevio o bien al pintor lombardo Michelino da Besozzo, ambos ligados estilísticamente. Según algunos autores Stefano da Zevio sería hijo del pintor Jean d' Arbois que luego de permanecer unos años en Francia, retorna a Pavía, Italia, en el 1375 donde trabaja en las pinturas al fresco de la iglesia de San Pietro in Ciel d' Oro con un joven Michelino da Besozzo; de allí que se hable de una doble paternidad artística. Los que consideran la autoría de Michelino da Besozzo conjeturan que la tabla fue pintada quizás para los monjes del convento de San Domenico en Verona. Pero no sólo la autoría aún está en discusión sino también su lugar de realización, la ciudad de Padua o bien Verona, y el momento de ejecución, posiblemente entre los años 1410-1420 aunque algunos autores la datan entre 1420 y 1435 (Delmoro, 2004, pp. 125-126).



Figura 3. Stefano da Zevio o Michelino da Besozzo. *Virgen con el niño en el jardín del Paraíso*, ca. 1420. Tempera sobre tabla, 63, 5 x 42, 2 cm.

Una imagen sentimental de María con el niño en su regazo, sentada en la hierba sobre dos almohadones oscuros en un jardín cerrado, íntimo, un *hortus conclusus*, como aquel del *Cantar de los Cantares*. Émile Malé señala que en la Baja Edad Media aparece una exaltación del sentimiento emotivo en la contemplación de la Virgen con el niño en sus brazos como se encuentra recurrentemente en la himnodia (Mâle, 1995, p. 146). Sin embargo ya en el siglo XII Adán de San Víctor establece la relación entre la Tierra y el jardín, la Gran Madre y María (Añón Feliú, 1996, p. 274):

Salve Mater Salvatoris...Porta clausa, fons hortorum...Tu convallis humilis,/ Terra non arabilis,/ Quae ructum parturiit./Flos campi, convallium/ Singulare lilium/ Christus ex te prodiit. (Adán de San Víctor PL 196, 1503).



Figura 4. Detalle

Este jardín paradisíaco pleno de floración está cercado por una *tonnelle*, una glorieta de forma hexagonal cubierta de rosas trepadoras y su suelo es como un tapiz pleno de flores. Una leyenda medieval sobre la rosa relata que había crecido en el cielo, sin espinas, pero que después de la Caída le aparecieron espinas para recordar a los hombres el Paraíso por su perfume y su belleza, y el pecado original por sus espinas. A partir de este relato se comienza a asociar a María con la rosa, pero sin espinas pues ella está libre de pecado. El césped, salpicado de rosas asociadas a la reina del cielo, está sembrado de flores, violetas, símbolo de la humildad, y aguileñas que algunas versiones asocian al Espíritu Santo. Sin embargo en el centro de la composición (**Fig.4**) está la Virgen con su hijo en el regazo, un pequeño que en un gesto de especial dulzura lleva un dedo a su boca y con su mano izquierda toca el borde del manto de su madre; pese a que no es exactamente una representación del ícono de Virgen de la ternura o *Eleusa*, las acciones de ambos son de tal delicadeza que crean una imagen sentimental (Añón Feliú, 1996, p. 274. Ozoline, 1999, pp. 24-43). Están rodeados de ángeles: algunos contemplan al niño, otros están leyendo el libro de las Sagradas Escrituras, recogen rosas volando como pájaros, transportan una gran canasta de flores o se asoman a una fuente. Estos seres angélicos que realizan acciones cotidianas nos remite a un poema anónimo del siglo XIII, *La Court du paradis*. En él Jesús invita a los ángeles y a los santos a bailar sobre el verde prado del Paraíso al son de la música que tocan los cuatro evangelistas; al ver ese alegre espectáculo las almas que están en el purgatorio piden participar por lo que la Virgen intercede por ellos (Vilamo-Pentiti, 1953, p. 8).

La fuente, a la manera de un ostensorio con relieves de figuras alegóricas, cercana a la Virgen y al niño es una *fons gratiae* y se convierte visualmente en el segundo término de la comparación, María como fuente de gracia, fuente de vida. En el primer plano de la escena aparece santa Catalina de Alejandría, una de las santas más cercanas a Jesús. La leyenda dice que cuando la joven llega al lugar del martirio alza su vista al cielo e invoca al hijo de Dios: “¡Oh esplendor y gloria de las vírgenes! ¡Oh Jesús, rey de bondad!” e inmediatamente escucha una voz que llega del firmamento diciéndole: “Ven amada mía, esposa mía, ven! ¡Ven, que ya están abiertas las puertas del paraíso para que entres en él! ¡Yo te prometo que ampararé con mis divinos auxilios, a todos los que recuerden lo mucho que has sufrido por mí y honren tu memoria!”. Catalina sentada sobre la hierba sostiene una guirnalda de flores que remite a su virginidad, al tiempo que recibe de un ángel la palma del martirio. Sobre el manto de la santa aparecen algunas rosas de color rosado y a sus pies están sus atributos, la rueda y la espada del martirio (Santiago de la Voragine, 1987, pp. 765-774). Si bien está coronada como la Virgen y el Niño, su corona se asemeja a un objeto material, reconocible, mientras que las de María y la de su hijo tienen una ornamentación de ojos de pavo real y resplandecen como imágenes evanescentes de lo trascendente, pues son emanaciones de la luz.

La Virgen rodeada de ángeles es la reina de los cielos, pero al estar acompañada de una santa es además la *virgo inter virgines*. Sobre su manto aparece una rosa que preanuncia la Pasión y por debajo a ambos lados dos pavos reales que remiten en la simbología cristiana a la inmortalidad de Cristo y también a su gloria. Toda la escena, casi onírica, está imbuida de una gran serenidad que recuerda algunos de los poemas de Hildegarda de Bingen referido a las santas vírgenes:

¡Oh hermosos rostros/ que miran a Dios y construyen en el amor, / bienaventuradas vírgenes, cuanta es vuestra nobleza!/ En vosotras el Rey se ha mirado/ cuando realizó todas las bellezas del cielo,/ puesto que sois su maravilloso jardín/ y el perfume de flores de todas las bellezas... (Hildegarda de Bingen, 1969, p. 256).

Sobre un fondo de oro, como expresa Hugo de Saint-Victor en *De tribus diebus*: “¿Qué hay más hermoso que la luz? Aunque sea incolora sin embargo ella colorea al iluminar los colores de las cosas” (Huchard y Bourgain, 2002, p. 58), el jardín de forma cuadrada está elaborado con gran minuciosidad siguiendo esquemas formales, los *patterns*, que codifican la representación sin por ello quitarle encanto ni frescura. Utilizando a nivel visivo el procedimiento enumerativo de la poesía medieval, aquí flores especialmente violetas y rosas, pájaros, gallináceas, pavos reales, describiendo detalladamente cada elemento, acumulando imágenes que llevan a una progresión ascendente de lo maravilloso, el pintor construye un modelo iconográfico, lo que se denominó *Paradiesgärtlein*. Alberto Magno en su *Laudibus Mariae* hace una descripción de ese jardín cerrado de la Virgen, con pájaros y flores perfumadas, entre ellas las rosas, las rojas que remiten a la sangre, la Pasión de Cristo y también su amor y las blancas que aluden a la virginidad.

En este jardín paradisiaco está presente el recuerdo de los *locus amoenus*, de los espacios idealizados de la Antigüedad, desde los jardines babilónicos pasando por el jardín de Alcino hasta los espacios bucólicos descritos por Virgilio.

A modo de conclusión

El tópico bíblico del Paraíso en el Medioevo pues, no se constriñe al espacio edénico primigenio sino que se abre a una multiplicidad de sentidos, creando un campo semántico extendido. Así permite incluir a la primera pareja humana pero también a los santos mártires, a los bienaventurados que están en un lugar de espera y a la Virgen y su hijo. Precisamente los himnos en honor de los santos están impregnados de los temas de primavera y de resurrección y a partir del siglo XI las paráfrasis poéticas del *Cantar de los Cantares* se trasladan a los comentarios, alabanzas e himnodia sobre la Virgen.

El espacio beatífico en la Antigüedad Tardía, ejemplificado aquí en San Apolinar in Classe, pone en evidencia la pervivencia del concepto de *locus amoenus* pagano resignificado. El mosaico absidal recrea un espacio trascendente, el reino de Dios donde están los justos y los mártires. Un paisaje idílico bañado en luz gracias a las telas de colores fulgurantes de verdes, rojos, azules y especialmente dorados, donde Apolinar santo y mártir invoca como un orante a Dios rodeado de los elegidos simbolizados por el rebaño que padece en una pradera florida. Con su mirada hacia lo alto manifiesta el estado de visión inteligible que está relacionado con la teofanía que experimenta el santo mártir y de la que da testimonio (Muzj, 1995, p. 170).¹

En las postrimerías del Medioevo, en tanto, el Paraíso deviene un lugar cerrado, un *hortus conclusus* colmado de pájaros, de plantas y de flores. En él la Virgen y el niño Jesús están rodeados de ángeles y, en algunos casos, de santos. En la tabla del *quattrocento* la Virgen coronada sentada sobre un césped con violetas y aguileñas lleva en su falda al niño desnudo, también coronado; están rodeados de ángeles y cercana a ellos aparece Catalina de Alejandría. Si bien visualmente la escena rememora también un *locus amoenus*, algunos elementos introducen sutilmente el sacrificio futuro. María lleva un manto azul que alude al sufrimiento y aparece en el mismo espacio una santa mártir. Sobre sus faldas aparecen rosas, así como también sobre el césped y en la empalizada; algunas rojas como la sangre del sacrificio y otras rosadas donde el dolor del martirio se ensambla con el blanco de la virginidad.

Ambos ejemplos, más allá de sus diferencias, comparten un elemento esencial, la luz, lo divino. Dios es luz dice Juan (1, 5, 1) y Pablo agrega que es la luz del mundo (Tim. 6, 16). La luz envuelve los espacios y los trasciende, éstos se presentan como prefiguraciones del lugar al que el cristiano llegará luego de su derrotero terrenal, la morada de Dios.

El Paraíso perdido se vuelve un Paraíso recuperado, un espacio donde la temática de la Antigüedad del lugar idílico deviene un lugar donde se despliega la belleza del mundo.

Para Aby Warburg en determinados momentos emergen nuevas configuraciones sustentadas en formas del pasado que perviven en la memoria. Reminiscencias de otros tiempos, supervivencia de otras culturas que vuelven al presente, en nuestros dos ejemplos el de la Antigüedad Tardía y la Baja Edad Media. Sin embargo estas

¹ Cabe señalar que en 1240 la Universidad de París declara herética esta doctrina del lugar intermedio donde esperan los justos; sin embargo los debates teológicos continúan hasta que el Concilio de Florencia de 1439 pone fin a esta concepción. Delumeau, Jean. *Une Histoire du paradis: Le jardin des délices*. Paris: Fayard, 1992, pp. 50-57.

imágenes no son meras copias de otras del pasado sino que son apropiaciones de un repertorio visivo que se desarrolló en un contexto pagano. El *locus amoenus* de la tradición greco-romana resignificado se vuelve el espacio paradisíaco cristianizado (Curtius, 1956, pp. 226-247).

Referencias

ADÁN DE SAN VÍCTOR. *Sequentia XXV*. In: *Assumptione Beatae Virginis* 25-50. PL 196.1503.

ALIATA, Fernando; SILVESTRI, Graciela. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

AMBROSIO DE MILÁN. *Epístula 22*. PL 16, 1023D.

AÑÓN FELIÚ, Carmen (dir.). *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid: Editorial Complutense, 1996.

AROCENA, Félix María. *El Altar Cristiano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.

BEHLING, Lottlisa. *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Köln: BöhlauVerlag, 1957.

BERNARDO DE CLARAVAL. *De laudibus Matris, super verba Evangelii*, Homilía I, PL 183, 58.

CARMASSI, Patrizia. La liturgia romana tra il V e il IX secolo. En: VV. AA. *Roma dall' Antichità al Medioevo*. Archeologia e Storia. Roma: Electa, 2001, p.144-153.

CHASTEL, André. *El arte italiano*. Madrid: Akal, 1988.

DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. Vol. 2. 2reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

CURTIUS, Ernst Robert. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris: PUF, pp. 226-247.

DELMORO, Roberta. Jean d' Arbois e Stefano da Verona: proposte per una rilettura critica. *ACME Annali della Facoltà dell' Università degli Studi di Milano*, v. LVII, n. II, p. 121-160, mag.-ag.2004. ISSN 0001-494X. Disponible en: <www.academia.edu/Jean_dArbois_e_Stefano_da_Verona_proposte_pe...> Acceso: 7 enero 2019.

DELUMEAU, Jean. *Une Histoire du paradis: Le jardin des délices*. Paris: Fayard, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

GRABAR, André. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien Antique*, v. II. Paris: Collège de France, 1946.

_____. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. *Cahiers archéologiques, fin de l' Antiquité et Moyen Âge*, 1, p. 15-34, 1945.

HILDEGARD VON BINGEN. *Lieder. Nach den Handschriften*. Barth, P.; Ritscher, M.; Schmidt-Görg, J. (eds.) Salzburg: O. Müller, 1969.

HUCHARD, Viviane; BOURGAIN, Pascale. *Le jardin médiéval: un muse imaginaire*. Cluny, des textes et des images, un pari. Paris: PUF, 2002.

JENSEN, Robin Margaret. *Understanding Early Christian Art*. London and New York: Routledge, 2000.

LEÓN-DUFOUR, Xavier. *Estudios de Evangelio*. Análisis exegético de relatos y parábolas, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982.

MÂLE, Émile. *L'Art Religieux de la fin de Moyen Âge en France*. 7 ed. Paris: Armand Colin, 1995.

MEISS, Millard. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

MUZI, Maria Giovanna. La apariencia como trans-parencia. Una situación existencial del *homo poeticus*. *Revista Teología*, v. LII, n. 116, p. 101-121, abril 2015. ISSN 0328-1396. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5149175.pdf>>. Acceso en: 15 octubre 2016.

MUZI, Maria Giovanna. *Visione e Presenza*. Milano: La Casa di Matriona, 1995.

OZOLINE, Nicolas. La découverte de l' icône par l' Occident. Jalons pour l' histoire d' une rencontre. *Connaissance des Religions*, déc., p. 24-43, 1999.

PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio. La evolución de la naturaleza en el arte de la Alta Edad Media y las teorías escatológicas cristianas. *Alphav*. 36, p. 15-157, jul. 2013. ISSN 0718-2201. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.4067/SO718-22012013000100010>>. Acceso en: 15 octubre 2018.

POLZER, Joseph. Concerning the origin of the Madonna of Humility. *RACAR*, v. 27, p. 1-1, 2000.

VARGAS, Mariela Silvana. La vida después de la vida. El concepto de "Nachleben" en Benjamin y Warburg. *Thémata. Revista de Filosofía*, v. 49, p. 317-331, enero-junio 2014. ISSN 0212-8365. Disponible en: <revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/312>. Consulta 20 enero 2020.

VAUCHEZ, André. Du culte des reliques à celui du Précieux Sang. *Tabularia. Sources écrites des mondes normands médiévaux*, p.1-9, décembre 2008. ISSN 1630-7364. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/tabularia/432>>. Consulta 19 octubre 2018.

VILAMO-PENTITI, Eva. *La Court du Paradis. Poème anonyme du XIIIe siècle*. Édition critique d'après tous les manuscrits connus, par Eva Milano-Pentiti. Helsinki: Société de Littérature Finnoise, 1953.

SAINTE GERTRUDE D' HELFTA. *Le Héraut de l'Amour Divin* (Traduction de "Insinuationes divinae pietatis" par des moines bénédictins en 1884), livre III, ch. XIX, 4. En: [jesusmarie.free.fr/gertrude_d_helfta_le_heraut ...](http://jesusmarie.free.fr/gertrude_d_helfta_le_heraut...)

SOTINEL, Claire. Les lieux de culte chrétiens et le sacré dans l' Antiquité tardive. *Revue de l' histoire des religions*, 4, p. 411-434, 2005. ISSN 2200-92087-3. Disponible en: <https://journals.openedition.org>. Consulta: 19 octubre 2018.