



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Historia del Arte

**“RETRATOS DE MONJAS PROFESAS DE CONVENTOS DE LA CIUDAD DE PUEBLA, 1720-1821: UN ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO”**

TESIS

**Que para obtener el título de:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:

Arq. Carlos Alonso Pérez

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Arturo Aguilar Ochoa

ASESORES:

Dra. Isabel Fraile Martín

Dr. Jesús Márquez Carrillo

Dr. José Antonio Pérez Diestre

Dra. Ma. Elena Stefanón López

México, D.F.

Agosto 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.

	Pág.
Introducción	4
CAPÍTULO 1. Antecedentes.	
1.1 Planteamiento del problema.....	7
1.2 Justificación.....	8
1.3 Hipótesis.....	9
1.4 Objetivos.....	9
1.5 Metodología.....	9
1.6 Delimitación espacial y temporal.....	11
CAPÍTULO 2. Antecedentes históricos.	
2.1 Vida conventual femenina en América Latina.....	12
2.2 Conventos femeninos en la Nueva España.....	19
2.3 Conventos femeninos en la ciudad de Puebla.....	20
2.4 Ceremonias de coronación en los conventos virreinales.....	23
CAPÍTULO 3. Retratos de monjas coronadas.	
3.1 Retratos de monjas profesas.....	26
3.2 Retratos de monjas muertas.....	29
3.3 Otro tipo de retratos de monjas coronadas.....	31
CAPÍTULO 4. Análisis iconográfico en orden cronológico de los retratos de monjas profesas pertenecientes a diferentes órdenes religiosos de conventos de la ciudad de Puebla	32
4.1 Concepcionistas.....	33
4.2 Dominicas.....	41
4.3 Jerónimas.....	47
4.4 Franciscanas.....	54
4.5 Agustinas.....	60
4.6 Carmelitas.....	68
4.7 Análisis general.....	74

Conclusión	76
Apéndice. <i>Glosario de términos iconográficos y léxicos</i>	81
<i>Bibliografía</i>	84

Introducción.

El presente trabajo de investigación es un estudio específico de pinturas de monjas profesas pertenecientes a conventos poblanos femeninos durante la época colonial, que han sido elegidas por sus cualidades estéticas y contenido iconográfico, ante todo desde un punto de vista histórico y artístico. El tema de pinturas de monjas me parece muy interesante y de una importante relevancia, debido a que se enfoca a temáticas de Historia del arte, mentalidades, género y vida cotidiana. Este proyecto se realiza en base a que de manera personal considero al momento de profesión como el más importante en la vida de una monja, esto debido a que los retratos muestran mayor exuberancia en sus atuendos al lucir elegantemente vestidas y con un mayor número de elementos dignos de analizar iconográficamente. Elegí las pinturas de monjas profesas por ser una manifestación artística exclusiva de la Nueva España y porque aún no se ha realizado una tesis de pinturas de estas religiosas poblanas. Las principales pinturas pertenecieron a los conventos de La Concepción, La Trinidad, La Purísima Concepción, Santa Catalina, Santa Inés, San Jerónimo, Santa Clara, Santa Mónica, Nuestra Señora de la Soledad y San José y hoy se encuentran ubicadas en el Museo Nacional del Virreinato (MNV), Museo Soumaya, Museo Nacional de Historia, Convento de Zapopan, Museo Amparo, el Exconvento, y hoy también Museo de Santa Mónica (el cual alberga una importante muestra de monjas coronadas en su lecho mortuario) y otras forman parte de algunas colecciones particulares.

La exuberancia de sus atuendos así como las características de las ceremonias de su coronación estuvieron ligadas al ámbito pluricultural en que surgieron. En solemnes ceremonias, las mujeres vinculadas a la vida conventual eran coronadas de flores en trascendentes momentos de su existencia: *la profesión*, que celebraba el compromiso de los votos perpetuos adquiridos, y *la muerte*, considerada como el encuentro definitivo con Jesús. Conservar sobre un

lienzo la imagen de la hija que tomaba los votos y se enclaustraba en un convento, o bien preservar los rasgos de una religiosa virtuosa que acababa de morir, fueron los motivos más importantes para que hábiles manos de pintores se abocaran a recrearlas con esmero.¹

En menor medida, como evidencian documentos y retratos de la época, algunas religiosas fueron también coronadas con flores en otras ceremonias, como las fiestas del jubileo en que conmemoraban cincuenta años de vida religiosa o cuando eran nombradas abadesas de sus conventos. En estas pinturas, plasmadas con gran destreza y en ocasiones vivo colorido, se distinguieron con claridad las peculiaridades físicas de cada una de las religiosas pues al representárseles fielmente, se enfatizaban sus rasgos particulares. Esta situación imprimió un carácter individual al retrato, ya que lejos de que se pretendiera idealizar al personaje, se procuraba perpetuar su recuerdo más terrenal. Los retratos mantienen cierta unidad iconográfica, en la cual se reiteran algunos atributos: las coronas, las palmas, las velas y las esculturas de Niño Dios. Se observa que las órdenes llamadas calzadas o de vida particular permitían mayor lujo y exuberancia en los atuendos. En contraste, las religiosas llamadas recoletas utilizaban ornamentos sobrios en la vestimenta y corona que portaban. De ahí que en el mismo periodo histórico se observen pinturas de monjas coronadas en extremo elaborados, donde no solo la religiosa se encontraba cubierta de flores sino incluso llevaba en su ajuar detalles de plata y perlas y, de forma simultánea, los retratos de religiosas carmelitas o capuchinas que mostraban gran sobriedad en su hábito.

Los vistosos y coloridos retratos de profesión, fueron realizados en cualquiera de las órdenes religiosas, solicitados y costeados comúnmente por familiares de la religiosa, en cambio, las pinturas de monjas fallecidas las solicitaba el propio convento, como una forma de perpetuar en sus muros la imagen de una religiosa virtuosa y, por tanto, ejemplar: razón de individualización de los retratos.

Es muy posible que los retratos fueran obras de los talleres gremiales de la época. Aunque son pocas las firmas de los artistas visibles en las pinturas, se pueden mencionar las de pintores destacados como José de Alcívar (de quien se conserva en la actualidad el mayor número de retratos de este género), Juan

¹ Alma Montero, *Monjas coronadas*, México, D. F., CONACULTA, 1999, pág. 10.

Villalobos, Andrés López, Juan Patricio Morlete Ruiz y Francisco Javier Salazar. Otros autores no tan afamados como Mariano Guerrero, Mariano Peña y Herrera, José del Castillo y José Mariano Huerto también realizaron este tipo de obras. Uno de los más notables pintores novohispanos del siglo XVIII, quien deja, en retratos de monjas, sus más interesantes obras es Miguel Cabrera y a sus retratos de Sor Juana Inés de la Cruz y de Sor Josefa Agustina de los Dolores.² No obstante, la mayoría de los retratos provienen de los pinceles de artistas anónimos. Su factura es de buena calidad y casi siempre se aprecia un trabajo creativo y minucioso en los detalles de los coloridos y exuberantes adornos florales. Algunas pinturas, como era usual en la representación de personajes de la época virreinal, conservan cartelas que aparecen en la franja horizontal de la parte inferior del cuadro. En este espacio solían anotarse los datos generales de la religiosa: su nombre, el de sus padres, la fecha y el lugar de nacimiento y el nombre del convento en que ingresó. Cuando se trataba de una religiosa muerta, a menudo la cartela incorporaba una breve constancia de su vida ejemplar como modelo de las virtudes que proclama la vida religiosa. Esto último era común en el retrato religioso en general.

² Josefina Muriel, *Retratos de monjas*, México, D. F., Editorial Jus, 1952, p. 45.

CAPÍTULO 1. Antecedentes.

1.1 Planteamiento del problema.

En el presente trabajo de investigación se analizará la composición, iconografía, técnica pictórica, materiales, color y dibujo de las pinturas de monjas profesas de conventos de la ciudad de Puebla específicamente, y posteriormente se reflexionará acerca del gran valor artístico e histórico de estos retratos.

Es importante valorar de manera sistemática todo lo que se conoce sobre el presente tema, ordenando los estudios realizados desde los más antiguos hasta los más recientes. Algunos de los autores que han abordado el tema de retratos de monjas coronadas y que se consideró importante consultar y citar para desarrollar el presente estudio iconográfico fueron: *Josefina Muriel de la Torre* (Doctora en Letras de la UNAM y Miembro de la Junta Mexicana de investigaciones Históricas), quien como pionera de este tipo de estudios a nivel nacional y con su valiosísima obra "Retratos de monjas" (publicada por Editorial Jus, México, 1952) hace un estudio de estos interesantes cuadros, manifestación artística de nuestra pintura virreinal. Esta obra incluye material histórico y gráfico de los retratos de monjas más hermosos y representativos de la Nueva España y datos complementarios acerca de las religiosas, de los autores de los cuadros y pormenores de diversa índole; *Alma Montero Alarcón* en su libro "Monjas Coronadas" (CONACULTA, México, 1990) muestra también los retratos de monjas, ejemplo de la pervivencia del gusto barroco en la Nueva España, ya que en su mayoría fueron elaborados durante los primeros años del siglo XIX, cuando el estilo neoclásico de formas medidas y austeras se había introducido en México (La Academia de San Carlos, que impulsó los nuevos cambios artísticos, inaugurada en 1785); *J. Rogelio Ruiz Gomar*, quien con su deslumbrante obra "Monjas Coronadas" (Editorial FONAPAS, México, 1979) muestra una colección de retratos femeninos, la cual nos permite entrever las secretas jornadas de la vida monacal cuya presencia configuró una importante porción de la cultura mexicana en la colonia y el siglo XIX. *Rosalva Loreto* en "Los Conventos Femeninos y el Mundo Urbano de la Puebla de los Ángeles, Siglo XVIII" (COLMEX, México, 2000) nos demuestra que los monasterios femeninos se convirtieron en núcleos en los que se reprodujeron y difundieron hábitos y comportamientos europeos que se fusionaban y adaptaban con costumbres y formas de vida familiares y sociales. Nos habla de las formas de convivencia y religiosidad, como espacio de vida

religiosa y las reglas monásticas con la vida cotidiana conventual y *Nuria Salazar de la Garza*, en su obra "La vida común en los conventos de monjas de la ciudad de Puebla" (Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1990), desentraña cada uno de los aspectos de convivencia entre cada una de las religiosas, bajo la inspección de algunas correspondencias de virreyes, el archivo de bienes nacionales del Archivo General de la Nación. Recopilando información en parte de estos documentos, se encuentra que la autora cita cartas que el obispo Francisco Fabián y Fuero envió a distintos conventos de diferentes órdenes, las cuales señalaban la instauración y obediencia del santo voto de pobreza en religiosas.

1.2 Justificación.

Las pinturas de monjas poblanas constituyen una de las representaciones barrocas más importantes de la Nueva España. A pesar de ello, existen hasta la fecha pocos estudios al respecto y resulta extraño que críticos e historiadores de arte colonial poco se hayan detenido ante tan hermosa y singular producción pictórica. Es importante destacar además el papel que jugó la mujer como protagonista de dichas pinturas y su evocación hacia nuevas alternativas de vida, donde en un instante retrataban la fundación, la profesión y la muerte de una monástica.

La preocupación principal es dar pauta a investigaciones posteriores más profundas sobre este tema de tesis, el cual ha sido desaprovechado por algunos investigadores al no ser estudiado y que en este caso aportará algo diferente: un análisis iconográfico de monjas profesas de conventos de la ciudad de Puebla, que posteriormente sirva de consulta para artistas, pintores, catedráticos, historiadores del arte y todos aquellos interesados en el estudio de estas grandes obras, sin olvidar el contexto en que fueron logradas y bajo que perspectiva se realizaron.

1.3 Hipótesis.

Con este trabajo se persigue demostrar si los cambios históricos en la vida conventual femenina de la ciudad de Puebla afectaron la iconografía de los retratos de monjas coronadas (profesas).

1.4 Objetivos.

- Realizar una descripción tipológica sobre pinturas de monjas en la ciudad de Puebla tomando en cuenta los principales aspectos histórico y artístico, además de los conceptos geográfico (el mundo urbano), económico (el convento como institución financiera, con el alto costo de las dotes) y social (función educativa en la sociedad colonial) entre otros, recopilando información bibliográfica y hemerográfica.
- Definir las principales características de los retratos de monjas en la época colonial, aterrizando en el análisis histórico, artístico, iconográfico y comparativo de los diferentes retratos de profesas poblanas tomando en cuenta las diferentes órdenes religiosas a las que pertenecían antes del establecimiento de las reformas borbónicas (1720), durante el periodo de lucha por la vida en común (1771) y a partir de su implementación (1821).

1.5 Metodología.

Entre los autores más importantes que han contribuido y trabajado sobre el tema que se refiere a iconografía e iconología están: Gombrich, el cual indica que "se suele suponer que identificar los textos ilustrados de una imagen religiosa o secular dada es misión de la iconografía. Igual ocurre en los demás trabajos de investigación histórica, para resolver los rompecabezas iconográficos hace falta cierto bagaje de conocimientos básicos". "A grandes rasgos entendemos por iconología, desde los estudios pioneros de Panofsky, la reconstrucción de un programa más que la identificación de un texto concreto". "Toda

investigación iconológica depende de nuestra idea previa respecto a lo que estamos buscando o, en otras palabras, de nuestra opinión sobre lo que es o no plausible en el seno de una época o de un ambiente dados".³; Panofsky indica que "La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma". "En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fracasar en un todo articulado y comunicable". "La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica".⁴

Sin embargo, algunos de los estudios metodológicos y epistemológicos relativos a la Historia del arte que abordan este tema son meramente limitados, aún hay demasiada tarea por realizar en este aspecto. La orientación metodológica de este trabajo pretende facilitar el acceso a las disciplinas especializadas.

En términos generales, los resultados de este estudio sobre pinturas de monjas profesas en la ciudad de Puebla (Corpus: Sor María de Jesús Tomelín, Sor Ana Josefa de la Santísima Trinidad, Sor Ana Teresa de la Asunción, Sor María Guadalupe de los Cinco Señores, Sor María Ana del Niño Jesús, Sor María Manuela Josefa de Zamacona y Pedraza, Sor María Vicenta de San Juan Evangelista, Sor María de Guadalupe, Sor Lugarda María de la Luz Álvarez de Palacios, Sor Joaquina Mariana de San Agustín, Sor Ana Josefa María de Jesús, Sor María Paula de la Santísima Trinidad, Sor María Juana del Señor San Rafael, Sor María de San José, Sor María Salvadora de San Antonio, Sor María del Rosario, Sor María Bárbara del Señor San José, Sor María Gertrudis del Niño Jesús y Sor María Manuela del Señor San Ignacio) serán mejor asimilados siendo producto de un proceso metódico que permitirá descubrirlos y establecerlos.

³ E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, España, Editorial Alianza, 1983, pp. 17,18.

⁴ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, España, Editorial Alianza, 1995, pp. 45, 51.

1.6 Delimitación Espacial y Temporal.

El espacio geográfico que contempla el presente estudio es la diócesis conventual femenina en la ciudad de Puebla, a su vez el espacio temporal o histórico abarca la vida conventual a partir de 1720 hasta 1821 aproximadamente. El presente periodo se escogió para el análisis debido a que fue un periodo histórico importante de transformación en la vida de los conventos además de ser el momento de auge de la elaboración de los retratos de monjas coronadas.

En esta parte de la investigación se dará a conocer la vida del monasterio más a fondo, las diferentes jerarquías que se vivían y como se han mostrado el factor económico de cada institución religiosa y el modificador del status social y cultural en cada orden. Esto nos ha reflejado el lado humano y a la vez teológico de la función de cada religiosa y sus tareas más usuales y cotidianas.

Como dice Josefina Muriel: “El ambiente en que un retrato se hace, es la primera clave para comprenderlo”. El estudio de los retratos de monjas coronadas como un fenómeno pictórico social y religioso requiere necesariamente el análisis del complejo contexto histórico en que surgieron.

CAPÍTULO 2. Antecedentes históricos.

2.1 Vida conventual femenina en América Latina.

Resulta fundamental resaltar, aunque sea someramente, los principales elementos que estructuraron y dieron forma a las comunidades religiosas femeninas de América, ya que ellos determinaron de manera decisiva las características de las ceremonias de coronación conventuales y el carácter singular que presentaron los retratos de monjas coronadas que fueron realizados en los virreinos de la Nueva España, del Perú y Nueva Granada (antiguo nombre de Colombia).

Los primeros conventos femeninos en América Latina surgieron desde fechas muy tempranas, durante el siglo XVI, especialmente en los virreinos de la Nueva España y del Perú⁵ y estuvieron conformados por algunas hijas y nietas de los primeros pobladores europeos. Diversos autores han abordado en sus publicaciones las variadas circunstancias que posibilitaron su creación, y han enfatizado el contexto predominantemente religioso de este periodo histórico, en el cual el interés por la salvación individual y colectiva favoreció el desarrollo de numerosos movimientos de reforma tanto fuera de la Iglesia romana como en su interior. Las razones formales que justificaron la creación de estos institutos monacales, según se puede constatar en algunos documentos virreinales, era ofrecer un ámbito de clausura para que las mujeres hicieran una vida de entrega a Dios a través de la oración, la contemplación y la observancia rigurosa de los votos.

Fundados, impulsados, apoyados y protegidos con la activa participación de la sociedad civil, estos conventos virreinales hispanoamericanos presentaron rasgos puntuales que definieron las pautas de su posterior desarrollo. Uno de ellos, que interesa comentar brevemente, es que si bien es cierto que sus orígenes se encuentran íntimamente vinculados con aspectos de carácter religioso, también lo es que se les conformó con el propósito de resolver una problemática social relacionada con el resguardo y el aseguramiento económico de numerosas mujeres. El ingreso al convento fue la solución ideal para algunas jóvenes que estaban convencidas de que al cerrar tras de sí las puertas del claustro se alejaban de las tentaciones y de los peligros del mundo para

⁵ Josefina Muriel, "Origen del monacato en la Nueva España", en *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Santiago, 1946, pp. 9-12.

eventualmente asegurarse la vida eterna y a las que sus padres no podían dar una dote para un matrimonio ventajoso y que era muy superior a la dote que se debía entregar a una institución religiosa, o porque fueran muchas las hermanas a quienes se debía también dotar, otras fueron presionadas por sus padres quienes consideraban motivo de prestigio tener una hija monja.⁶

Fue una práctica común el que las niñas ingresaran a clausura en congregaciones religiosas dedicadas a la enseñanza con el fin de que fueran instruidas en la religión y en múltiples actividades como estudiar, escribir o a otras actividades intelectuales como el canto, la escritura y el estudio de instrumentos musicales. Aunque la gran mayoría de las mujeres se educaron en sus hogares, la elección de estado ocurría entre los 15 y los 25 años de edad, y la edad promedio para que una joven hiciera votos solemnes en un monasterio era alrededor de los 20 años.⁷ Otras mujeres solicitaron permiso para ingresar de forma indefinida ya que después algunas se arrepentían de su decisión, como alguna hermana en espera de su propia profesión o como las madres de las religiosas tras haber quedado viudas debido a la alta mortalidad masculina en las primeras décadas de la conquista. Son abundantes los ejemplos en este sentido, ya que las viudas solían otorgar sus herencias y recursos materiales para la dotación y erección de claustros, a los que ingresaban luego como fundadoras.

El enorme auge que alcanzaron los conventos es muestra del éxito obtenido, pues en ellos encontraron asilo no sólo quienes ingresaron como religiosas sino también otras muchas mujeres provenientes de los más diversos sectores y estratos sociales⁸ como los recogimientos que acudían en auxilio de mujeres marginadas o que eran susceptibles de caer en la mendicidad o en la prostitución. También se recibieron seculares como niñas educandas, o como

⁶ Josefina Muriel de la Torre y Manuel Romero de Terreros, *Retratos de monjas*, op. cit., p. 29.

⁷ Clara López de Wehlen, *Religiosas y monjas en la Nueva España*, op. cit., p. 6.

⁸ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México, D. F., Plaza y Valdés, 2008, pág. 37.

sirvientas y esclavas o donadas (de velo blanco) que tal vez no llegaron a pronunciar los votos y que conformaron un importantísimo sector cuya morada fueron estos espacios virreinales.

No era tampoco muy fácil ingresar a una de estas fundaciones. Al principio las indígenas no podían acceder a tomar el hábito, solo tenían cabida para desempeñar las labores más humildes, con el tiempo las reglas se volvieron más flexibles. En torno a esta problemática, Santa Rosa de Lima escribió una carta a Fray Jerónimo Bautista, fechada el 5 de mayo de 1613 en la que explícitamente manifestaba su deseo de fundar un monasterio donde se encontraran como hermanas mujeres de diversas razas y categorías sociales: españolas, indias, judías y negras, quienes de manera tan vital conformaban ya la sociedad virreinal de ese siglo.

Para admitir a una aspirante a tomar el velo, esta no debía ser menor de 12 años, debía dar muestras de pobreza y obediencia, tener buena salud (esta era muy importante por los constantes ayunos y penitencias); debía responder entonces a un extenso interrogatorio sobre si era obligada o entraba por su voluntad al servicio de Dios. Se efectuaba entonces una votación entre las religiosas, y si era admitida como novicia debía leer diariamente sus obligaciones, si no sabía leer solo podía ser admitida para monja de velo blanco (principalmente eran indias, mestizas y de manera excepcional algunas españolas o criollas) y como no podía leer el Oficio Divino se le cambiaba este rezo por otras oraciones y el costo de la dote era menor; a veces la solicitud se le facilitaba, e incluso se dispensaba la dote si la joven era buena cocinera o, sabía cantar o tocar algún instrumento, la música y el canto eran el complemento de la oración. En su gran mayoría, por no decir totalmente, las aspirantes a profesar de velo negro fueron españolas, criollas, y algunas mestizas cuyas familias se encontraban en posibilidad de pagar las dotes.

A la generosidad de los mineros y ricos comerciantes se debe la edificación de los grandes monasterios. Ellos donaban, o heredaban sus bienes o parte de ellos a las instituciones piadosas.⁹ Los conventos femeninos estuvieron desde su inicio íntimamente vinculados al desarrollo y consolidación de las grandes ciudades virreinales. ¹⁰Solían situarse en lugares céntricos de los espacios urbanos y, cuando el reparto de solares así lo permitía, eran edificados junto a la plaza mayor, ya que, debido a la mentalidad del periodo, la mujer debía ser protegida y vigilada, y era necesario que los conventos contaran con el resguardo de importantes núcleos de población.

En su interior, numerosos conventos femeninos en América Latina semejaban pequeñas ciudades fortificadas. La mayoría de ellos fueron construidos en amplios terrenos donde se ubicaban edificios de planta irregular, grandes salas comunes, calles, fuentes, áreas destinadas a viviendas de las esclavas y criadas con sus propios patios y habitaciones, y celdas individuales construidas a manera de pequeños apartamentos en donde vivía una religiosa, acompañada por la niña o las niñas que estaban a su cargo.¹¹

Fue así que las celdas particulares proliferaron en diversos tamaños y conformaron la estructura conventual. Hubo unas que contaron con varias habitaciones, ventanas, balcones, alacenas, cocina con fogón y chimenea; algunas incluyeron horno, otras tuvieron sala, escribanía, corral o gallinero y otra más aunaron a sus comodidades una tina.

La arquitectura conventual, independientemente de sus proporciones y características propias, incluyó un lugar fundamental en la vida diaria de la comunidad: el coro bajo, donde se llevaban a cabo ceremonias de gran significado religioso. Ahí se reunían las religiosas y pasaban gran parte de su vida dedicadas a la oración; también en ese espacio se realizaban las ceremonias más significativas del claustro.

⁹ Clara López de Wehlen, *Religiosas y monjas en la Nueva España, op. cit.*, p. 4.

¹⁰ María Concepción Amerlinck y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas, fundaciones en el México Virreinal*, México, Centro de Estudios de Historia de México, 1995.

¹¹ María Luisa Fraga Iribarne, *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX*, Sevilla, 1993. En la actualidad, el espacio mejor conservado de esta traza es el convento de religiosas dominicas en Arequipa, Perú, donde aun es posible recorrer las pequeñas calles y las celdas individuales a manera de apartamentos pequeños.

Los principales cargos u oficios existentes al interior de una comunidad religiosa eran los siguientes: La priora (en algunos conventos llamada también prelada o abadesa) era la máxima autoridad del convento, responsable de informar a las autoridades eclesiásticas sobre los sucesos más importantes del claustro y de vigilar su buen gobierno y administración conforme a las reglas. La vicaria, que era auxiliar de la priora y maestra de ceremonias y encargada de los rezos del Oficio Divino. Las oficialas cuidaban del orden en el interior del convento. La maestra de novicias era la responsable de instruir a las mujeres que deseaban ingresar a la vida religiosa. La portera mayor era la responsable de controlar los accesos de comunicación del convento. Las contadoras tenían a su cargo el cuidado y la administración del dinero del convento. Las refitoleras eran las religiosas que atendían el refectorio o los comedores conventuales. La sacristana era la responsable del buen cuidado de los objetos litúrgicos, los ornamentos de los presbíteros y las ropas del altar. Las definidoras o discretas trataban en consejo con la prelada y un mayordomo los asuntos que se relacionaban con los intereses y los bienes del convento. La obrera mayor estaba encargada del mantenimiento del monasterio. Las celadoras debían observar las faltas de otras religiosas y acusarlas ante la superiora. La procuradora se encargaba de distribuir el dinero de las monjas mensualmente para su manutención. La tañedora señalaba mediante las campanas las diversas actividades del día. Las depositarias, guardaban y anotaban todo objeto que alguna novicia les diera. La vicaria del coro, tenía a su cargo lo concerniente a los oficios santos. Otros muchos cargos reflejan el intenso trabajo cotidiano que se desarrollaba en los claustros; entre ellos se pueden mencionar: bibliotecaria, enfermeras, correctoras de canto y letras, vicaria de órgano, maestra de mozas, cocineras, paneras o silleras, gallineras, etcétera.¹²

Las órdenes religiosas que se asentaron en los virreinos americanos fueron numerosas y disímolas: concepcionistas, carmelitas, franciscanas (en sus tres ramas: capuchinas, clarisas y clarisas urbanistas), dominicas, Divino Salvador y la Compañía de María. Al profesar las religiosas debían prometer los mismos votos solemnes de castidad, obediencia y pobreza, sin embargo, existían visibles diferencias entre ellas; eran distintas las reglas y las características de

¹² Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., pp. 54-58.

cada orden, ya que algunos claustros eran muy austeros y también había otros cuyas reglas eran más flexibles, pues estaban mitigadas por dispensa papal. En un intento por definir las principales particularidades del complejo y rico mundo conventual femenino es posible presentar la siguiente diferenciación:

- *Religiosas urbanistas* (también llamadas de vida particular o calzadas). Las religiosas de vida particular eran servidas por sus propias criadas y tenían a su cuidado varias niñas a las cuales educaban. Dependiendo de la orden, las religiosas calzadas seguían la tradición de disponer de su propio peculio, es decir, podían administrar un dinero extra enviado por sus familiares para su manutención y la compra particular de comida y ropa.

Sus sirvientas podían salir de clausura y regresar con las noticias del siglo, lo cual era duramente criticado por las autoridades eclesiásticas quienes constantemente emitían recomendaciones para controlar tales actividades y otras prácticas de las religiosas. Sin embargo, esta situación poco cambió hasta que fueron promulgadas las reformas del siglo XVIII por el nuevo estado borbónico, que impulsó la vida en comunidad en los conventos; situación que provocó de manera inevitable conflictos y resistencia al cambio en los claustros. Es interesante observar que esta resistencia se prolongó hasta el siglo XIX; todavía entonces era posible encontrar referencias a los múltiples esfuerzos que se realizaban para implantar de una vez por todas la vida en común, lo cual resultaba bastante difícil en aquellas sociedades jerárquicamente estructuradas, ya que no era posible cambiar con una reglamentación la realidad social, cultural y económica en medio de la cual funcionaban los conventos.

Numerosas órdenes llevaron vida particular, como las concepcionistas, las jerónimas, las dominicas y las clarisas urbanistas. Sus conventos llegaron a ser pequeñas ciudades con iglesias, capillas, jardines y casas para cada monja con sirvientas y dos o tres educandas. Sus hábitos eran de buena tela, y las religiosas concepcionistas y jerónimas portaban en el pecho vistosos medallones, algunos realizados por pintores renombrados del periodo virreinal.

- *Religiosas recoletas* (también llamadas de vida común o descalzas). A diferencia de los conventos calzados, estas religiosas se distinguieron por la severidad con que llevaban de manera cotidiana su vida religiosa. En este grupo se encuentran las órdenes carmelita y franciscana (con las ramas correspondientes a las capuchinas y a las clarisas de la primera regla), así como las agustinas y las brígidas.

A sus conventos ingresaban aquellas jóvenes que se comprometían a guardar la regla absoluta de austeridad. Su alimentación era poca e insípida, ayunaban frecuentemente, una tabla y un tronco les servían de cama y su hábito era de lana burda y causaba escozor en su piel. No tenían bienes y en ocasiones debían tocar desde el convento una campana para implorar la caridad pública. Es posible observar en los numerosos retratos que se conservan de religiosas de vida común, como son las capuchinas, que vestían hábitos con parches en los codos, y llama la atención el hecho de que siempre lleven la vista baja, razón por la que en ocasiones se ha afirmado que son religiosas muertas para el mundo.

En las órdenes descalzas, la falta de cualquiera de los votos realizados en profesión era castigada con severidad. No tenían servidumbre, por lo que debían realizar las labores cotidianas de limpieza del convento.¹³

Es necesario mencionar que fueron numerosos los casos de religiosas que pertenecieron a conventos con tradición de calzadas y llevaron una vida muy austera, comparable a la de las recoletas en cuanto al rigor extremo en hábitos alimentarios, vestuario ríspido y ausencia de ayuda doméstica.

Las religiosas en general, salvo en conventos de observancia muy estricta, llevaban vida común en el coro, y el resto del tiempo lo pasaban en su propia celda donde leían, comían y recibían la visita de otras monjas. Tras las reformas implantadas en los conventos en el siglo XVIII se construyeron dormitorios colectivos con la finalidad de evitar las llamadas "celdas profanas o particulares" y solo se permitió el uso de cancelas para independizar a cada religiosa. En 1774

¹³ *Idem.*, pp. 66-68. Quizás uno de los ejemplos más puntuales que permiten comprender la diferencia de las condiciones de vida de las recoletas y las urbanistas es el inicio de la vida religiosa de la poetisa novohispana Sor Juana Inés de la Cruz o Juana de Asbaje, la cual ingresó en el convento de las carmelitas descalzas de San José en 1607 y dos años más tarde se incorpora al de San Jerónimo donde permaneció hasta su muerte.

el rey Carlos III ordenó la expulsión de las niñas y las mujeres mayores de todos los conventos de su jurisdicción así como la reducción de criadas, lo cual originó numerosas protestas de las religiosas.¹⁴

2.2 Conventos femeninos en la Nueva España.

Numerosos fueron los centros conventuales que surgieron. El primero fue el de la Inmaculada Concepción de la Ciudad de México, que habría de tener una gran trascendencia en la vida de la Nueva España, ya que se convertiría en matriz fundamental de su desarrollo monástico. La orden concepcionista llegaría a contar con instituciones propias que, a su vez, servirían como modelo para otras, como las jerónimas, las franciscanas, las carmelitas y algunas más que al multiplicarse poblarían todo el territorio.

En el siglo XVII se dio un auge en la creación de nuevos conventos, lo cual ocurrió conforme se consolidaban social y económicamente los virreinos americanos. De manera paralela a la aparición de grupos pujantes como los criollos surgió la necesidad de contar con más fundaciones para dar respuesta a las necesidades crecientes de esta nueva sociedad donde la población de mujeres aumentaba con rapidez, tanto como por la vía de inmigración como por un incremento demográfico natural.¹⁵

A las fundaciones iniciales de México ingresaron descendientes de emperadores aztecas y la incorporación del sector indígena y otros de la población proveniente de África, casi no ocurrió. Los primeros conventos femeninos destinados al importante y marginado sector de la sociedad virreinal, los indígenas, se erigieron en la Nueva España hacia el siglo XVIII. Su impulsor, el virrey Baltasar Zúñiga, Marqués de Velero, convencido de la aptitud de las mujeres indias para vivir el estado religioso fundó el convento de Corpus Christi en México, el cual era exclusivamente para las indias cacicas. Más tarde se crearía el convento de

¹⁴ Cristina Gómez Álvarez, *El alto Clero Poblano y la Revolución de Independencia*, 1era edición, México, D.F., Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, p. 29.

¹⁵ Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, op. cit., p. 25.

Nuestra Señora de Cosamaloapan en Morelia, para indígenas tarascas y en la ciudad de Oaxaca el convento de Nuestra Señora de los Ángeles, que recibió a indias zapotecas y mixtecas.

Los cambios ideológicos del siglo XVIII, como la Ilustración, explican la llegada de la orden de la Compañía de María, cuya fundadora en la Nueva España fue la destacada religiosa María Ignacia de Azlor y Echevers. Conforme a los parámetros impulsados por la Ilustración, esta orden tenía el propósito de renovar la educación femenina mediante el adoctrinamiento de monjas de vida activa-contemplativa, quienes serían las primeras profesionales de la enseñanza de la Nueva España.¹⁶

2.3 Conventos femeninos en la ciudad de Puebla.

Para la segunda mitad del siglo XVIII, existían en la arquidiócesis cincuenta y siete conventos femeninos, de los cuales veinte estaban en la ciudad de México y once en diócesis de la Ciudad de Puebla.

*Concepcionistas:*¹⁷

- La Purísima Concepción
- La Santísima Trinidad

Dominicas:

- Santa Catalina de Sena
- Santa Inés de Monte Policiano

¹⁶ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., pp.42-45.

¹⁷ Enrique Cordero y Torres, *Crónicas de mi ciudad*, 3era. Edición, Puebla, Secretaría de Cultura, 1986, p. 448.

- Santa Rosa

Jerónimas:

- San Jerónimo

Franciscanas (Clarisas Urbanistas):

- Santa Clara

Agustinas:

- Santa Mónica

Carmelitas Descalzas:

- Santa Teresa, llamada el antiguo o viejo
- Nuestra Señora de la Soledad o Santa Teresa la Nueva
- San José

Las religiosas de algunas órdenes en Puebla se mostraron rebeldes a los métodos impositivos de la introducción de la vida en común impuestos por los obispos de aquel siglo, el obispo Francisco Fabián y Fuero y Victoriano López; hasta ellas mismas se dividieron al aceptar o rechazar el nuevo estado de vida. Estos conflictos internos empezaron a hacerse públicos, al trascender la inasistencia de las monjas al coro en los actos de comunidad como lo eran los entierros, procesiones, festejos y todo acto religioso.¹⁸

¹⁸ Nuria Salazar de la Garza, *La vida común en los conventos de monjas de la ciudad de Puebla*, Puebla, Gob. del Edo. De Puebla, Secretaría de Cultura, 1990, p. 8.

La introducción de la vida común en los conventos de monjas calzadas de la ciudad de Puebla provocó la expulsión de niñas y criadas de los conventos, hecho que dejó desamparadas a muchas mujeres y alteró el ritmo social de las familias, que resolvían la educación de sus hijas enviándolas a un convento. Pero este suceso dio lugar al fortalecimiento de las pocas instituciones educativas femeninas ya existentes.¹⁹

Los primeros pasos para implantar el nuevo sistema de vida conventual se debieron a dos personajes recién desembarcados de la España Ilustrada: Francisco Antonio de Lorenzana, arzobispo de México de 1766 a 1772 y Francisco Fabián y Fuero, su viejo colega en el Cabildo catedralicio de Toledo, y quien fue obispo de Puebla de 1765 a 1773,²⁰ el cual aplicó esta reforma dentro de la comunidad de las monásticas poblanas, el guardar el hábito de la pobreza, proponiéndoles una reducción de gastos, lo cual implicaba dejar a un lado toda serie de lujos y de vida material que se tenía muchas veces en la orden religiosa, como la prohibición de la construcción y la compra-venta de celdas para el uso privado de las monjas, la expulsión de las seglares de los claustros, la limitación del número de sirvientas que servían de manera particular a cada monja, la observancia estricta del número de religiosas numerarias de velo negro y de velo blanco, revisar una disminución de los gastos de las festividades y el cambio de la duración de cada priorato, pasando de tres años a uno y medio. Con estas medidas se modificaron algunos puntos sustanciales de la vida conventual.²¹ Se buscaba imponer la vida común para contrarrestar el uso y costumbre de las monjas de poseer bienes materiales, de manera individual.

Para el obispo, la introducción de la vida común era fácil de observar y de acatar, bajo el argumento de algunos preladados, aún cuando las monjas no se hallaban dispuestas a dejar su forma de vida, ya que se continuaba conservando a niñas que tenían a su cuidado (y de las cuales solo pedían una determinada dote), además de sus criadas, quienes aún seguían siendo habitantes de los conventos.

¹⁹ *Idem.*, p. 9.

²⁰ *Ibidem.*, p. 15.

²¹ Rosalva Loreto López, *Los Conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, 1era. Edición, México, D.F., Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, 2000, pp. 39-40.

Estas reformas modificaron también el conjunto arquitectónico de los conventos. Las imposiciones de llevar una vida comunitaria provocaron la destrucción violenta de muchas celdas que se habían levantado en el interior de los conventos. Fabián y Fuero ordenó demoler múltiples muros y modificó ventanas y rejas. Además, impuso a las monjas nuevos confesores que apoyaran sus reformas. La idea de estos espacios, específicamente del templo debía ser pública, es decir abierto al pueblo, para que pudiera asistir a todas las ceremonias que en él se celebraban. Esto involucraba a numerosos sectores de la sociedad de Puebla, como por ejemplo, a los patrones en la búsqueda de una mayor manifestación de espiritualidad individual y familiar, a los padres de las monjas para proporcionar mejores condiciones de vida para sus hijas, a los feligreses por alcanzar los beneficios de un espacio privilegiado por el Todopoderoso. Sin embargo, la edificación y terminación final pasó por varias etapas y estuvo sujeta a las fluctuaciones de la economía regional y de los estilos arquitectónicos.

La complejidad de origen de las instituciones monacales en América, la riqueza étnica y cultural de las sociedades virreinales, la cual se va a ver reflejada en el interior de los claustros, así como las formas de vida de las religiosas de aquellos años, tienen una relación directa con las características de las ceremonias de coronación de las religiosas durante el barroco. De igual modo, las diferencias entre las religiosas urbanistas y las recoletas influyeron directamente en el tipo de ajuar de las monjas coronadas.

2.4 Ceremonias de coronación en los conventos virreinales.

Si una mujer deseaba ser monja debía primero cursar el noviciado, periodo en que tenía la posibilidad de practicar la vida religiosa y sujetarse a los votos de pobreza, castidad y obediencia. El noviciado representaba una prueba para la joven que aspiraba a ingresar de manera definitiva al claustro, y en general tenía una duración de uno a dos años, según se observa en algunas cartelas de retratos.

Si la joven aprobaba el periodo del noviciado y contaba con los votos positivos de la prelada del convento, de la maestra de novicias y del resto de la comunidad, podía realizar su ceremonia de profesión, que sería para ella de gran relevancia, ya que entonces tomaría de manera definitiva los votos (llamados

por ello votos perpetuos) y cambiaría el velo blanco de novicia por el negro de profesa.²² Esta ceremonia tiene su antecedente en la Edad Media, cuando se adoptó la idea de que la religiosa era la esposa de Jesús. Los requisitos para profesar en un convento femenino fueron establecidos desde el siglo XVI en la sección XXV del Concilio de Trento. Formalmente se exigía que las jóvenes cumplieran las siguientes condiciones: Tener vocación religiosa, ser hijas legítimas, pertenecer a familias con costumbres morigeradas, tener una edad mínima de 15 a 17 años, contar con una aceptable salud física para observar las reglas, no haber pertenecido a otra orden religiosa, no ser casadas, demostrar limpieza de sangre (que no fuera esclava ni descendiente de herejes, mulatos o mestizos) (*ver pág. 16*), realizar el pago de una dote que garantizara su manutención en el claustro, además de los gastos correspondientes al ajuar y los de ceremonia de toma de hábito y profesión.²³ Si la joven y sus familiares lograban reunir todos los requisitos estipulados y contar con la aprobación de la priora y de la comunidad religiosa del convento, podían iniciar los preparativos para la solemne ceremonia de profesión o votos perpetuos.

Aunque muchas de ellas no cumplieron con todas las condiciones, las autoridades eclesiásticas y conventuales constantemente debían decidir en torno a cada caso en particular. El caso más célebre en la Nueva España, es la escritora Sor Juana Inés de la Cruz, quién a pesar de ser hija ilegítima profesó con votos solemnes en el convento de san Jerónimo de la Ciudad de México. Otra excepción fue que con el tiempo surgieron conventos exclusivos para indígenas, las cuales pudieron tomar el hábito.

La profesión era una ceremonia de gran trascendencia y solemnidad. Las jóvenes lucían ataviadas con espléndidas galas: portaban las coronas cubiertas de flores, llevaban en las manos pequeñas esculturas del Niño Dios, crucifijos, ramilletes de flores o velas encendidas, todo profusamente decorado. Engalanar a la joven, cubrirla de flores y en ocasiones de joyas, guardaba diversos significados que trascendían del simple ornato. Los principales elementos: el velo, la corona, la palma y el anillo tenían un claro sentido litúrgico. (*ver pág. 55*)

²² Clara López de Wehlen, *Religiosas y monjas en la Nueva España*, *op. cit.*, p. 6.

²³ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, *op. cit.*, p.81.

La importancia de la ceremonia de profesión se advierte en las cartelas de retratos de religiosas coronadas, pues en algunas de ellas se especifica la edad exacta de la joven en tan decisivo acontecimiento. De igual manera, en las cartelas de algunos retratos de monjas coronadas existe la referencia que alude a la imagen de una mujer que en la flor de su juventud decidía renunciar a la vida del siglo para ingresar al claustro.

Las principales ocasiones en que las monjas eran coronadas refieren a los momentos de la profesión y la muerte; sin embargo, resulta importante mencionar la temática de la coronación de abadesas o prioras del convento, y la celebración de 25 o 50 años de vida religiosa.

Al igual que la profesión, la muerte de una religiosa era un acontecimiento que rebasaba los muros de un claustro. Para las religiosas el morir significaba su encuentro definitivo con Cristo, el momento cumbre de su vida religiosa, cuando los desposorios místicos quedaban consumados.

Además de los retratos, existen otras fuentes de información importantes para el estudio de las monjas coronadas. Escritos de la época como los sermones de toma de hábito o noviciado, de profesión y de honras fúnebres, así como las vidas ejemplares de las monjas y las reglas u ordenanzas de las distintas agrupaciones religiosas, proporcionan datos significativos sobre el desarrollo y características de las ceremonias de coronación en los conventos. De igual manera, las excavaciones arqueológicas que se han realizado en exconventos del periodo virreinal son una fuente de investigación muy interesante que permite constatar la práctica generalizada de enterrar a las religiosas con coronas y palmas floridas; asimismo es posible profundizar en las características de las ceremonias funerarias en los conventos femeninos virreinales. Las calas arqueológicas confirman que la costumbre de coronar a las monjas muertas en la Nueva España proviene por lo menos del siglo XVII, si bien la mayoría de los retratos datan de la segunda mitad del siglo XVIII e incluso años posteriores.²⁴

²⁴ *Idem.*, p. 140.

CAPÍTULO 3. Retratos de monjas coronadas.

3.1 Retratos de monjas profesas.

Como ya se ha mencionado, en la vida de un convento tres son los más importantes momentos: la fundación, la profesión de una monja y su muerte. De aquí que estos sean los instantes que el monasterio desee perpetuar y, por ende, que las más interesantes pinturas de monjas se refieran a estos tres hechos.

El antecedente más inmediato de los retratos de monjas coronadas surgió en España, donde fue posible ubicar retratos similares. Sin embargo, las coronas hispanas no son tan exuberantes como las que fueron realizadas con posteridad en América y, cuestión también interesante, la palma aparece en España en su forma natural, mientras que en los virreinos americanos se transformó en ramilletes floridos, un elemento más alegre.

Es también interesante advertir que los retratos de monjas “profesas” coronadas constituyen una manifestación artística exclusiva de la Nueva España y se puede decir que son de carácter acusadamente mexicano; porque, como ya se ha visto en ellos, el tema del desposorio místico, que podría aparecer en cualquier parte del mundo, está sublimado por una mística barroca, típicamente mexicana, y la realización técnica de estos retratos nos revela también artistas compenetrados de ese mismo espíritu.²⁵

Hasta el momento no se han localizado este tipo de retratos en otros virreinos, cuestión que llama la atención ya que las estrechas relaciones entre los virreinos americanos facilitaban el intercambio de patrones culturales. En España, la única pintura elaborada en alusión directa a la profesión religiosa es la de Sor Ana Margarita de Austria, que fuera realizada por el pintor Antonio de Pereda y aborda de manera simbólica el momento en que le es impuesto el velo negro a la religiosa.

²⁵ Josefina Muriel, *Retratos de monjas*, op. cit., p. 42.

Los retratos de *profesión* obedecen, en general, al deseo de las familias de conservar para sí el recuerdo vivo de aquella joven que fue a encerrarse tras los muros conventuales. Engalanar la sala familiar con el retrato de una hija ataviada con las espléndidas galas de su desposorio místico, debió ser para aquella católica sociedad, un motivo de orgullo y profunda satisfacción. Las monjas posaban ante el pintor después de una ceremonia; la profesión, el acto más importante y trascendente en la vida de una monja.²⁶

Los retratos son un ejemplo de la pervivencia del gusto barroco en la Nueva España, ya que en su mayoría fueron elaborados a finales del siglo XVIII y durante los primeros años del siglo XIX, época en la cual la decoración era lo fundamental y cuando el estilo neoclásico de formas medidas y austeras se había introducido en México (la Academia de San Carlos, que impulsó los nuevos cambios artísticos, fue inaugurada en 1785), por eso estos retratos de monjas, tan llenos de adorno, van a encajar perfectamente dentro de ese espíritu barroco y van a convertirse en uno de los mejores exponentes pictóricos de esa época.²⁷

Por tanto, el estudio de las pinturas de monjas coronadas resulta de mayor interés cuando se atiende no sólo a los periodos de los estilos artísticos sino a las características de las distintas órdenes religiosas²⁸, pues hubo diferencias entre ellas. Esta situación es especialmente clara en el caso novohispano: al comparar las pinturas se advierte que las órdenes llamadas urbanistas, calzadas o de vida particular muestran mayor lujo y exuberancia en los atuendos que las religiosas de vida común llamadas también recoletas.

Asimismo fue posible hallar retratos de monjas coronadas realizados en el siglo XVII. Si bien no abundan tales obras, como sucedió un siglo después, cuando sobrevino un auge del retrato en general, permite conocer los inicios de esta manifestación artística plasmada en los lienzos. Los testimonios documentales y arqueológicos han corroborado que el ceremonial de coronación ya se practicaba desde periodos anteriores al siglo XVIII.

²⁶ *Idem*, p. 29

²⁷ Alma Montero, *“Monjas coronadas”*, *op. cit.*, p. 11

²⁸ Josefina Muriel, *Retratos de monjas*, *op. cit.*, pp. 11-12

Un antecedente iconográfico de los retratos de monjas coronadas profesas, es la imagen de Santa Rosa de Lima, primera santa americana. Su imagen fue ampliamente difundida en los virreinos americanos como una bandera del criollismo y símbolo de identidad de los nacidos en América. En pinturas y estampas de grabados peruanos se aprecian los tributos característicos de la santa: la ciudad de Lima sobre un ancla, una corona de rosas y un Niño Dios rodeado por un ramillete de olivas verdes y rosas. Esta representación de Santa Rosa se difundió en la Nueva España al menos desde el siglo XVII, como prueba el excelente retrato de la santa realizado por el pintor novohispano Juan Correa y que se encuentra actualmente en el convento de Santo Domingo de la ciudad de México.²⁹ La imagen de Santa Rosa se convirtió en un importante modelo para los claustros femeninos de América, tanto por la vida virtuosa del personaje como por la imitación de sus rasgos iconográficos. En especial los retratos de monjas coronadas de la orden dominica (de la que Santa Rosa fue terciaria), por ejemplo los retratos de Sor María Engracia Josefa del Santísimo Rosario y Sor María Vicenta de Santo Domingo, presentan en las coronas y palmas floridas que envuelven las imágenes del Niño Dios, una clara influencia santarrosina.



²⁹ Alma Montero, *“Monjas coronadas”*, op. cit., pp. 15 y 16.

Al igual que la mayoría de los objetos virreinales, una gran proporción de estos retratos es anónima, lo cual no puede considerarse sinónimo de falta de calidad, ya que muchas de ellas son resultado de un buen oficio y en ellas se aprecia un trabajo creativo y minucioso en los detalles de los coloridos y exuberantes adornos florales. Incluso es posible afirmar que son numerosos los ejemplos que dan cuenta de su excelente calidad, que en algunos casos supera la de la obra firmada.

En todos los cuadros se encuentra que es diferente el espíritu que los hizo surgir, pues mientras en los de profesión se mira que una valoración de la grandeza del desposorio místico hace a las monjas volcar toda la riqueza del espíritu barroco de su época, en los atavíos monjiles y al artista copiarlos con verdadera devoción, en los retratos de fundadoras, es el profundo sentido de la vida religiosa lo que los hace aparecer.

3.2 Retratos de monjas muertas.

Las pinturas de monjas coronadas "muertas" alcanzaron especial esplendor en la Nueva España, pero no fueron una manifestación exclusiva de este virreinato. La tradición de retratarlas con sus coronas y ramilletes floridos se presentó, bajo diseños y características generales muy similares, en varios de los actuales países de América Latina (en Perú y Colombia, por ejemplo). En la ciudad de Bogotá se encuentra una importante colección de monjas coronadas en su lecho de muerte, pertenecientes a conventos como el de Santa Inés del Monte Policiano (dominicas), La Concepción de la Virgen (concepcionistas) y el de Santa Clara (clarisas). A diferencia de la Nueva España, donde abundan los retratos de monjas coronadas en el momento de su profesión, en Colombia pareciera que la práctica de coronación se limitó a las religiosas con cargos importantes y en el momento de su muerte. Respecto a Perú, existe una importante muestra de monjas coronadas en el convento dominico de Santa Catalina de Siena, en Arequipa.³⁰

³⁰ *Idem*, pp. 14-15

El antecedente de las pinturas de monjas coronadas en su lecho mortuario se ubica en España, donde se encuentran retratos similares pero con características más austeras. Las coronas hispanas no son tan exuberantes como las que se representarían años después en América y la palma sobre el hábito que simboliza la virginidad, en los virreinos americanos se transformaría en un ramillete florido. Ejemplo de tal sobriedad es el retrato de sor Ana de Santa Inés, quien fuera priora del convento de Santa Isabel de Madrid durante treinta y cuatro años. Debe asentarse, pues, que si bien esta tradición provino de España, adquirió características propias en los virreinos americanos.³¹

Para la gloria del monasterio se retrataba a las monjas más célebres, momentos después de *su muerte*. Para las religiosas, la muerte significaba su encuentro definitivo con Cristo, su Divino Esposo. Para la ocasión, volvían a ser ricamente engalanadas, portando como profesas su corona y palma de flores. De nuevo llegaban los pintores al claustro, pero ahora para realizar un retrato de la monja coronada en su lecho de muerte.³²

En tales pinturas destacan diversos símbolos cristianos: la palma depositada en las manos de la religiosa, significaba las privaciones y renunciaciones de una vida concebida como un largo martirio, en especial la guarda de la castidad. La corona enflorada que lucía en la cabeza representaba el tránsito gozoso a la gloria eterna, reservada solamente a las almas justas. Cuando se trataba de una religiosa muerta, a menudo la cartela incorporaba una breve constancia de su vida ejemplar como modelo de las virtudes que proclama la vida religiosa.

La tradición de engalanar a las religiosas en su lecho de muerte con corona y palma de flores y esparcir por el hábito otras flores multicolores, se registra en un documento sobre Sor María de San José, considerada la escritora mística más importante de la Nueva España.³³

³¹ *Ibidem*, p. 17

³² Alma Montero, "Monjas coronadas", *op. cit.*, p. 26

³³ *Idem*, p. 29

3.3 Otro tipo de retratos de monjas coronadas.

Hay otro tipo de retratos en los cuales la parte decorativa pierde importancia y en ocasiones era el convento mismo quien mandaba pintar los retratos de sus monjas. Tal acontece con los *retratos de novicias, religiosas fundadoras, las que conmemoraban 25 o 50 años de vida religiosa y las monjas notables (cuando eran nombradas abadesas de sus conventos)*. Sin embargo es de importancia aclarar que según la consulta de archivos conventuales, específicamente el libro de cuentas de la orden, nunca se registró algún pago a los autores por dichos retratos.³⁴

La iconografía que comparten con las monjas coronadas otros retratos de la época virreinal muestra, por ejemplo, niños difuntos o ángeles que lucían también corona y palma de flores como símbolo de pureza en pinturas del siglo XVIII. Este es el caso de los niños Tomás María Joaquín Villaseñor y Mariano José del Río y Gallo.³⁵

³⁴ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., p.147.

³⁵ Alma Montero, *"Monjas coronadas"*, op. cit., p. 30

CAPÍTULO 4. Análisis iconográfico en orden cronológico de los retratos de monjas profesas pertenecientes a conventos de la ciudad de Puebla.

Como todo trabajo de investigación, después de realizar una delimitación espacial y temporal y definir el marco conceptual que se refiere al presente tema de tesis, se procede a aterrizar con una propuesta concreta e interpretativa mediante el análisis iconográfico de los retratos de monjas profesas específicamente, que pertenecían a las diferentes órdenes religiosas de la ciudad de Puebla. De acuerdo a lo formulado en mi hipótesis, el siguiente estudio abarcará tres momentos históricos importantes en la vida conventual: antes del establecimiento de las reformas borbónicas (1720), durante el periodo de lucha por la vida en común (1771) y a partir de su implementación (1821) aproximadamente.

Estas obras de arte de tema religioso son retratos de monjas coronadas profesas que pertenecían a órdenes religiosas Concepcionistas, Dominicas, Jerónimas, Franciscanas, Agustinas y Carmelitas en la ciudad de Puebla durante el periodo novohispano.

4.1 Concepcionistas.

1. *Nombre de la obra:* Sor María de Jesús Tomelín (llamada también el Lirio de Puebla)

Orden religiosa: Concepcionista

Convento: La Concepción

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 21 de febrero de 1579

Profesión: 17 de mayo de 1599

Muerte: 11 de junio de 1637

Autor: Anónimo

Colección: Particular

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "V. R. D. L. R. M. Maria de Jesus, Religiosa Profesa, en el Convento de la Purisima Concepción de esta Ciudad de la Puebla de los Angeles."



Al centro de la escena aparece esta monja "iluminada", la cual es aquella que logra tener visiones y revelaciones como las solía tener Sor María de Jesús, ya que "lograba" ver a Cristo, niño y adulto, en la Hostia Sagrada. Se conocen en Puebla, por lo menos, a tres monjas "iluminadas" durante el siglo XVII y principios del XVIII. Sor María de Jesús de Tomelín fue la más famosa, ya que tuvo doce intentos para ser beatificada, pero sin éxito hasta ahora. Esta monja aparece representada de medio cuerpo y ataviada con un elegante hábito. Los principales elementos que porta son la corona ataviada de flores (es posible apreciar que algunas coronas fueron realizadas en formato más pequeño, pero se cree que esta característica, más que estar vinculada a algún gusto estético especial, podría estar relacionada con la particular sencillez y humildad de quienes la portaron³⁶), el hábito conformado por la toca, la túnica y escapulario de color blanco con especial forma en las mangas, colgándole un crucifijo y un rosario de cuentas doradas, el medallón propio de las concepcionistas y el manto (capa) y velo color negro. Sostiene en la mano izquierda un libro y un anillo elaborado en oro como símbolo del matrimonio con Jesús. Para las religiosas el anillo que era colocado en su dedo anular era un constante recordatorio de su compromiso religioso, por lo que lo llevaban permanentemente desde su profesión hasta su muerte. Sin embargo llama la atención que sólo en muy pocos retratos de monjas coronadas sea representado tan importante elemento. En la mano derecha lleva una vela blanca encendida profusamente decorada también con flores. Dado que en territorio americano las palmas se confeccionaron a manera de ramilletes floridos, esta circunstancia se aprovechó para lograr en un solo diseño la integración de los dos elementos fundamentales de la coronación. La idea de incorporar un arreglo de palma teniendo como soporte la misma estructura de la vela es muy frecuente. El fondo es oscuro (color gris) sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte superior aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

³⁶ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., p.202.

2. *Nombre de la obra:* Sor Ana Josefa de la Santísima Trinidad

Orden religiosa: Concepcionista

Convento: La Trinidad

Localidad: Puebla, Nueva España

Profesión: 21 de febrero de 1754

Autor: Anónimo

Colección: Particular

Época: Siglo XVIII (1754)

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "La R. M. Anna Josepha de la Sama. Trinidad, religiosa de velo y choro en el Convento de la Sama. Trinidad de la Ciudad de los Angeles .

Profesó solemn. el 21 de Febrero de 1754 as."



Al centro de la escena está Sor Ana Josefa de la Santísima Trinidad representada de medio cuerpo, ataviada con un vistoso ajuar engalanado con flores multicolores y con una mirada complaciente, probablemente un efecto que quiso representar el pintor. Los principales elementos que porta son la enorme corona ataviada de flores (la mayoría son rosas), se presentan algunas esculturas en forma de querubines que rematan las puntas de su corona (algunas palmas y coronas parecieran no poder contener otro adorno, pero en el gusto estético de la época nunca estaban de más unos angelitos como en el presente retrato), el hábito conformado por la toca y la túnica de color blanco, el medallón propio de las concepcionistas y el manto (capa) y velo color negro. El cuadro presenta una gran calidad tanto en la ejecución realista del rostro de la joven como en el minucioso trabajo en la ejecución de las telas y otros detalles como la profusa decoración bordada en el yugo que porta en su pecho. La monja luce perlas, alhajas y encajes, e incluso hay un chiqueador visible en la sien de la religiosa, usado como adorno "so pretexto de estar enferma" (última demostración de vanidad terrenal). Sostiene en la mano izquierda una palma cubiertas de flores, principalmente rosas, en la cual aparece la pequeña escultura de una paloma. La presencia de pequeñas palomas en las coronas o en las palmas de los retratos de monjas es muy frecuente. En la iconografía cristiana esta ave simboliza la paz. De igual manera este elemento aparece a veces como emblema de pureza. Sin embargo, su representación más conocida en la iconografía cristiana es como símbolo del Espíritu Santo. La paloma se encuentra además vinculada a la vida de varios santos. Debido a su enorme importancia en el cristianismo, es frecuente su aparición en los ajuares de las monjas coronadas. En la mano derecha lleva una escultura de gran tamaño del Niño Dios vestido de color azul y portando una corona de delicada factura. El fondo es oscuro (color gris) sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte superior derecha aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa. La exuberancia de su atuendo coincide con los datos de profesión consignados en la cartela.

3. Nombre de la obra: Sor Ana Teresa de la Asunción

Orden religiosa: Concepcionista

Convento: La Purísima Concepción

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 1772

Profesión: 7 de febrero de 1789

Muerte: 1850

Autor: Mariano Peña y Herrera

Colección: Museo Nacional del Virreinato

Época: Siglo XVIII (1789)

Medidas: 191 X 106 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Verdadero Retrato, de la Rev. M. Sor Ana Thereza de la Asumpcion (hija legitima de Dⁿ. Pedro Mathias Sanches Pelaes de Pelallo. y de D^a. Jpha. Zamora Bérreucos) Religiosa de Velo, y Coro en el Conv^{to}. de la Purisima Concepⁿ. de la Ciudad de los Angeles: Profesó el día 7 de Febrero del Año de 1789 de edad de 17 años, un mes y once dias."



Al centro de la escena está Sor Ana Teresa de la Asunción representada de cuerpo entero y ataviada con un elegante hábito. La existencia de una firma o el indicio de la firma del autor en una obra del periodo virreinal es un dato relevante en la investigación de la misma. En este sentido es ilustrativo comparar el retrato anterior con este retrato que si lleva firma, la de Mariano Piña y Herrera. Es evidente un mejor oficio en el pintor anónimo que en Peña, que hace un manejo plano y demasiado simple de las telas del hábito. Los principales elementos que porta son la enorme corona ataviada de flores, el hábito conformado por la toca, la túnica y escapulario de color blanco, colgándole un rosario de cuentas doradas, el medallón propio de las concepcionistas, el manto (capa) color azul y el velo color negro. Sostiene en la mano izquierda una pequeña escultura del Niño Jesús vestido de colores café y blanco, el cual porta un crucifijo dorado en la mano izquierda y una flor en la mano derecha. La monja en la mano derecha lleva un cirio blanco encendido profusamente decorado también con flores y un moño rojo. El fondo es oscuro (color gris) sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

4. *Nombre de la obra:* Sor María Guadalupe de los Cinco Señores

Orden religiosa: Concepcionista

Convento: La Purísima Concepción

Localidad: Puebla, México

Profesión: 4 de julio de 1800

Autor: Anónimo

Colección: Particular

Época: Siglo XIX

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: Rto.de la Ra.Me. María Guadalupe de los cinco Señores hija lexit.de D.Pedro Belasques de la Cadena y de Da. Ana María Rodríguez de Polo, Religiosa de Velo y Coro en el Sagrado Convento de la Purísima Cosepcion de la Ciudad de la Puebla de los Angeles. Profeso día 4 de Julio del año de 1800.



Al centro de la escena está Sor María Guadalupe de los Cinco Señores representada de cuerpo entero y ataviada con espléndidas galas. Los principales elementos que porta son la enorme corona ataviada de flores (la mayoría son rosas), el hábito conformado por la toca, la túnica y escapulario con especial forma de color blanco, colgándole un enorme rosario de cuentas doradas, el medallón propio de las concepcionistas, el manto (capa) color azul y el velo color negro. Sostiene en la mano izquierda la pequeña escultura del Niño Jesús ricamente vestido de colores dorado, café, rojo y blanco, el cual porta un cetro dorado en la mano derecha. La pequeña escultura descansa sobre una peana de madera por cuya base la sujeta la religiosa. La monja en la mano derecha lleva un cirio blanco encendido profusamente decorado también con rosas. El fondo es oscuro (color gris) sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

4.2 Dominicas.

5. *Nombre de la obra:* Sor María Ana del Niño Jesús

Orden religiosa: Dominica

Convento: Santa Catalina

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 6 de julio de 1752

Profesión: 15 de agosto de 1770

Autor: Anónimo

Colección: Particular

Época: Siglo XVIII (1770)

Medidas: 191 X 109 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "La M.S. Maria Ana del niño Jesús hija legitima de D. Cirilo Gonzalez J. Anda y D. Juana de Toledo Bocanegra Nació el 6 de Julio de 1752 y profeso en este convento de N. M. Santa Cathalina de la Puebla de los Angeles el 15 de Agosto de 1770"



Al centro de la escena está Sor María Ana del Niño Jesús representada de cuerpo entero. En cuanto a las religiosas dominicas, es también posible observar que el día de su profesión se presentaban algunas ataviadas con el hábito de la orden engalanado con hermosas y complicadas coronas y ramilletes cubiertos de flores como en el caso de esta monja, la cual lleva corona, el hábito conformado por la toca, la túnica y escapulario de color blanco, colgándole un enorme rosario de cuentas doradas, el manto (capa) y el velo color negro. Sostiene en la mano izquierda una palma de flores así como la imagen en escultura de un Niño Dios vestido de colores dorado, rojo y blanco con una pequeña capa sobre sus hombros de colores negro y dorado. La pequeña escultura descansa sobre una peana de madera por cuya base la sujeta la religiosa. Algunas velas tienen como parte de su misma decoración, flores y otros motivos ornamentales elaborados en cera. Estos trabajos resultan muy vistosos y elegantes y es posible observarlos en esta pintura, en la cual la monja en la mano derecha sujeta una vela encendida trabajada en su totalidad en cera con diversos adornos de la misma. El fondo es oscuro difuminado con un efecto celestial sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. Como en muchas de las imágenes, en la parte inferior aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

6. Nombre de la obra: Sor María Manuela Josefa de Zamacona y Pedraza

Orden religiosa: Dominica

Convento: Santa Inés

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 9 de octubre de 1767 Profesión: 12 de junio de 1796

Autor: Anónimo

Colección: Museo nacional del Virreinato

Época: Siglo XVIII (1796)

Medidas: 190 X 105 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Retrato: de Sor María Manuella Joséfa de Zamacona y Pedraza: Hija lex^{ma}. de Dⁿ. Fran^{co}. Antonio de Zamacona: y D.^{na} Maria Getrudes Pedraza: Nació én Puebla én 11 dé Octubre del año de´ 1767 Tómo él avito de Religiosa én él Convento de Santa Ynes del Monte Pulciano de dha: Ciudad én 1 de Junio de 1795, Profeso en 12 de Junio de 1796."



Al centro de la escena está Sor María Manuela Josefa de Zamacona y Pedraza representada de cuerpo entero y ataviada con un elegante hábito. Los principales elementos que porta son la enorme corona ataviada de flores (la mayoría son rosas); el hábito conformado por la toca, la túnica y escapulario de color blanco, colgándole un enorme rosario de cuentas doradas, el manto (capa) y el velo color negro. Sostiene en la mano izquierda la imagen en escultura de un Niño Dios vestido de colores café, rojo y blanco, el cual lleva una rosa roja en su mano en clara alusión al pasaje en donde el Niño Dios le pide a Santa Rosa que sea su esposa. La imagen de Jesús como un niño pequeño era un elemento fundamental en los retratos de monjas coronadas. Esta imagen representa a Jesús, el Divino Esposo con el que se han desposado mediante votos perpetuos. Las religiosas los resguardaban en sus celdas con gran devoción y era común el que bordaran ropajes especiales para ellos. En los distintos retratos es posible observar que en su gran mayoría los Niños Dios se elaboraban en madera tallada y policromada. En este caso aparece vestido y ajuareado con gran detalle y esmero, llevando incluso una pequeña capa color azul sobre sus hombros. La pequeña escultura descansa sobre una peana de madera por cuya base la sujeta la religiosa. La monja en la mano derecha sujeta un cirio blanco encendido profusamente decorado con flores. El fondo es oscuro (color gris) sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

7. Nombre de la obra: Sor María Vicenta de San Juan Evangelista

Orden religiosa: Dominica Convento: Santa Inés Localidad: Puebla,
México

Nacimiento: ? Profesión: 12 de noviembre de 1812 Muerte: ?

Padres: Agustín Gomales y Pelaiz y Josefa Dorotea Pavia y Pelaiz

Autor: Anónimo Colección: Museo nacional del Virreinato

Época: Siglo XIX (1812)

Medidas: 184 X 102 cm. Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Retrato de la M. R. M. María Vicenta de S. Juan Ebangelista hija
lexitima de D. Jose Agustín Gomales y Pelaiz y de D^a. Josefa Dorotea Pavia
y Pelaiz, tomo el abito de Religiosa de belo y coro el día 1o de Nobiembre
del año de 1811: y Profesó solemnemente el día 12 de Nobiembre del año de
1812, de edad de 25 años 2o días en el Religiosísimo Convento de S^{ta}. Ynes
de esta Ciudad de la Puebla de los Angeles."



Al centro de la escena está Sor María Vicenta representada de cuerpo entero y ataviada con espléndidas galas quien no obstante haber profesado en la segunda década del siglo XIX presenta características distintivas del estilo barroco, como una gran corona de flores que hace juego con un ramillete florido y cuya vara terminal presenta el adorno de un moño realizado con listón; el hábito conformado por la toca, la túnica (sin especial forma en la falda y en las mangas) y escapulario de color blanco, colgándole un enorme rosario de cuentas doradas y el manto (capa) y velo color negro. Sostiene en la mano izquierda además de las palmas cubiertas de flores (principalmente rosas), una pequeña escultura del Niño Jesús en actitud natural con las manitas en movimiento y los dedos entreabiertos, ricamente vestido de colores dorado, rojo y blanco, el cual porta un crucifijo dorado en la mano izquierda. La monja en la mano derecha lleva una vela blanca encendida profusamente decorada también con rosas. Elementos de gran simbolismo en las ceremonias de coronación fueron las velas encendidas, símbolo de la luz de la fe. Quizás pocos elementos sean tan representativos de todo un periodo histórico, ya que cuando se trata de imaginar acontecimientos ocurridos en el periodo virreinal la vela es un objeto imprescindible. Debido a su relevancia en las ceremonias conventuales, en la colección de retratos de monjas coronadas se puede observar la presencia constante de velas que, al igual que las coronas y palmas, presentan múltiples características, diseños y materiales utilizados en su elaboración. La vela de este retrato presenta en su elaboración una estructura o soporte que aparentemente fue realizado en metales preciosos, como plata fundida y cincelada o plata sobredorada repujada y calada, decorada con gran sencillez por una sola hilera de rosas muy pequeñas que resalta la elaborada realización de la vara y el soporte mismo de la vela, que al parecer fue realizado en plata en su color. El fondo es oscuro (color gris) sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

4.3 Jerónimas.

8. Nombre de la obra: Sor María de Guadalupe

Orden religiosa: Jerónima

Convento: San Jerónimo

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 1713

Profesión: 19 de abril de 1727

Autor: Juan Villalobos

Colección: Museo Nacional de Historia

Época: Siglo XVIII (1727)

Medidas: 192 X 125 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Sta. Barbara, a devoción de la Me. Maria de Guadalupe, monja profesa de belo y choro de este Convento de No Pe S Gerónimo, que entró de dos años y cinco meses y tomó el abito de 14 años y 11 meses y profesó a 19 de Abril de 1727 años. Villalobos Fecit."



El retrato de la joven Sor María de Guadalupe es una de las obras mejor logradas del pintor novohispano Juan de Villalobos; destaca por su calidad y por su gran formato. Se trata de un retrato de profesión que presenta una composición especial, pues muestra a la religiosa hincada junto a Santa Bárbara, quien lleva un cáliz-custodia en su mano. La figura de la religiosa profesa de velo y coro (quien entró de dos años y cinco meses y tomó el hábito de 14 años y 11 meses³⁷) aparece disminuida respecto a la santa, quien maternalmente le da la mano en señal de protección. Por su tamaño y vistosidad destaca su corona de gran formato. En esta pintura el rostro de la niña contrasta con su enorme corona de flores, la cual presenta en su parte más alta y a manera de colofón, la escultura de una paloma en alusión al Espíritu Santo. En la composición de las más diversas flores de su corona destaca la presencia constante de la rosa en particular, que desde los antiguos romanos representaba la victoria y el amor triunfante. En el simbolismo cristiano esta flor es considerada un símbolo de gracia, alegría y belleza. La rosa roja representa el martirio, y la rosa blanca la pureza. Varias pinturas americanas presentan a las religiosas con coronas y palmas adornadas exclusivamente por rosas, como el ramillete florido en la mano izquierda de esta monja, cuya palma florida también se encuentra conformada por guías ascendentes de rosas, porta el hábito conformado por la toca y la túnica de color blanco, colgándole un enorme rosario de cuentas doradas, una estola, el medallón en el pecho propio de las jerónimas, el escapulario, el velo y el característico manto (capa) color leonado de las jerónimas poblanas. Se muestra un ajuar muy bello y representativo de la fastuosidad del barroco pues lleva numerosos anillos de gran formato en sus manos que difieren de la clásica argolla matrimonial, así como pulseras formadas con hilos de perlas en sus muñecas. Los cortinajes recogidos como fondo eran un recurso recurrente de carácter teatral en este tipo de retratos barrocos, pero en esta obra, Villalobos incorpora además la vista parcial de una ventana en la cual se vislumbra un lejano paisaje con árboles en la parte baja y un cielo inmenso, en clara alusión a la tercera ventana que Santa Bárbara mandó construir en la torre donde su padre la ocultó del mundo. En esta obra Villalobos ofrece una excelente muestra de su gran oficio como pintor, pues los rostros, las manos y el manejo de las telas de los dos

³⁷ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., p.325

personajes revelan buena factura en las líneas y una diestra mano en el uso del pincel. De acuerdo con gusto barroco, Villalobos representó a la monja con las telas en pliegues y dobleces en su parte inferior; incluso se llega a apreciar en el margen inferior izquierdo la imagen de un pequeño perro (probablemente propiedad de la monja) que se incorpora festivo en la escena y en la parte inferior aparece la cartela con los datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

9. Nombre de la obra: Sor Lugarda María de la Luz Álvarez de Palacios

Orden religiosa: Jerónima

Convento: San Jerónimo de Puebla

Localidad: Puebla, México

Profesión: 1739

Muerte: 1757

Autor: Francisco Javier Salazar ?

Colección: Museo Nacional del Virreinato

Época: Siglo XVIII (1739)

Medidas: 191 X 105 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "La M^ª. Lugarda Maria de la Luz Alvares de Palacios Hija legitima de Dⁿ. Juan Alvares de Palacios y de D^{na}. Lugarda Hidalgo dela Torre hizo su Sag^{da}. prof^{on}. a los 18 años de su edad en el comb^{lo}. de Sⁿ. Geronimo de hesta Ciudad de la Puebla y murio a los cincuenta y siete y no es voluntad de Ntra. R^{da}. M^ª. Pra. M^a. Manuela de la Encarⁿ. que salga la calle ni la pongan de manpara por que esta su vida escrita guardada en el archivo."



Las pinturas de monjas regularmente eran propiedad de los familiares, cuando una de ellas moría, en algunas ocasiones (probablemente por ser una monja virtuosa) el convento solicitaba la pintura para ser expuesta.

Al centro de la escena está Sor Lugarda María de la Luz Álvarez de Palacios representada de cuerpo entero y ataviada con un elegante hábito. Probablemente del pintor Francisco Javier Salazar, del cual se sabe muy poco. Este artista tuvo su esplendor en Puebla de los Ángeles hacia 1735. El retrato de monja coronada que se ocupa en este caso presenta también como única firma el apellido del pintor y se trata de una obra bastante sencilla, sin mayor lucimiento en su trazo o colorido, que muestra la imagen de una joven con cara muy redonda que profesó a los 18 años y murió a los 57 años de edad³⁸. Los principales elementos que porta son la enorme corona ataviada de flores; el hábito conformado por la toca y la túnica de color blanco, colgándole un rosario de cuentas doradas, el escapulario y el manto (capa) color rojo, el velo color negro y el medallón en el hombro derecho propio de las jerónimas. Sostiene en la mano izquierda palmas cubiertas de flores y una pequeña escultura del Niño Jesús el cual presenta una actitud más desenvuelta a comparación de niños de otros retratos, vestido de color rosa, portando un crucifijo y una bola color azul. En la mano derecha lleva el libro piadoso, símbolo del conocimiento. El fondo es oscuro sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con sus datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

³⁸ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., p.327.

10. *Nombre de la obra:* Sor Joaquina Mariana de San Agustín

Orden religiosa: Jerónima

Convento: San Jerónimo

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 25 de junio de 1785

Profesión: 28 de junio de 1801

Autor: Anónimo

Colección: Particular

Época: Siglo XIX (1801)

Medidas: 215 X 138 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Sor Joaquina Mariana de S.n Agustín Religiosa de velo y coro en el convento del Maximo Dr. S.n Geronimo en la ciudad de Puebla de los Angeles tomo Sto. avito en 19 de Mayo de 1800 y profesó el 28 de junio de 1801. Hija legítima de D. Mariano de Anda y de D.a. Josefa Antonia Visina y, nacio 25 d´ Junio d´ 1785".



Al centro de la escena está Sor Joaquina Mariana de San Agustín representada de cuerpo entero y ataviada con un elegante hábito. Los principales elementos que porta son la enorme corona ataviada de flores; el hábito conformado por la toca y la túnica de color blanco (con especial forma en las mangas), colgándole un enorme rosario de cuentas doradas, el escapulario y el manto (capa) color rojo, el velo color negro y el medallón en el pecho propio de las jerónimas. Sostiene en la mano izquierda palmas cubiertas de flores con un moño dorado. En la mano derecha lleva una pequeña escultura del Niño Jesús ricamente vestido de color dorado, el cual porta un cetro en la manita izquierda. El fondo es oscuro pero matizado con luz que se desvanece desde el centro, sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con sus datos generales, en la cual se indica la vida ejemplar que llevó la religiosa.

4.4 Franciscanas.

11. *Nombre de la obra:* Sor Ana Josefa María de Jesús

Orden religiosa: Franciscana, rama clarisas urbanistas

Convento: Santa Clara

Localidad: Puebla, México

Autor: Anónimo

Colección: Particular

Época: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre tela



Este retrato presenta la firma "Castillo", pero resulta muy aventurado atribuirlo al pintor José del Castillo con solo ese dato, pues es sabido que varios pintores trabajaron con dicho apellido.³⁹ Al centro de la escena aparece la joven Sor Ana Josefa María de Jesús representada de medio cuerpo y ataviada con los arreos de profesión. Los principales elementos que porta son la gran corona ataviada de flores sobre su cabeza; el hábito conformado por la toca color blanco, la túnica, el escapulario y el manto (capa) color azul. Destacan de su indumentaria los bordados realizados en el velo y el yugo que cruzan su pecho así como una palma florida que sostiene en la mano izquierda con un rosario dorado y un crucifijo. La imagen de la cruz es piedra angular del cristianismo, y en el periodo virreinal se encontraba íntimamente vinculada a las disciplinas con flagelos o cilicios (redecillas de alambre, con unas puntas muy afiladas que se clavan en la carne), los cuales posibilitaban que el penitente, sin hacer concesiones al cuidado del cuerpo, llevara una vida alejada de delicias y placeres. De ahí la presencia constante de crucifijos en algunos retratos de religiosas como esta clarisa urbanista que presenta una imagen de Cristo en la cruz, con la característica particular de que es una escultura estilizada y delicada. Además de la corona y la palma como elementos primordiales en las ceremonias de coronación, las religiosas debían llevar en esas ocasiones otros componentes de gran importancia y simbolismo. En la ceremonia de profesión destaca el anillo elaborado en oro como símbolo del matrimonio místico de la religiosa con Jesús. En las pinturas que se conservan en la actualidad en Perú, Colombia y España, por ejemplo, no fue posible hallar un retrato de religiosa que lleve en alguno de sus dedos el anillo de los desposorios místicos. Sólo en el virreinato de Nueva España fue posible observarlo pero en pocas pinturas. En este retrato aparece el anillo en el dedo anular izquierdo, realizado a manera de argolla matrimonial que llevaba la religiosa profesada. En la mano derecha lleva un cirio blanco encendido con motivos vegetales en cera y decorado con flores rojas y blancas. El fondo es oscuro sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico.

³⁹ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., p.323.

12. *Nombre de la obra:* Sor María Paula de la Santísima Trinidad

Orden religiosa: Franciscana, rama clarisas urbanistas

Convento: Santa Clara

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 6 de noviembre de 1781

Profesión: 11 de junio de 1797

Autor: Anónimo

Colección: Particular

Época: Siglo XVIII (1797)

Medidas: 205 X 127 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Verd. retrato d' la M. R. M. Sor Maria Paula de la Sma.Trinidad natural de la Ciudad de Tlaxcala, hija lexitima de los Sres. D.Buena Ventura Camacho Rondon y d' Doña Josefa Quezasas, y Huesca. Tomo el avito en el convento de Sm. Clara d' la ciudad de Puebla el 24 de Mayo d' 1796 y profeso en 11 de Junio de 1797 de edad de 16 años, 4 meses y 26 dias."



Al centro de la escena aparece la joven Sor Ana Josefa María de Jesús representada de cuerpo completo y ataviada con espléndidas galas. Los principales elementos que porta son la gran corona ataviada de flores sobre su cabeza, el hábito conformado por la toca color blanco, la túnica, el escapulario y el manto (capa) color azul, el velo color negro y el yugo dorado. Numerosas coronas y palmas presentan un adorno floral muy exuberante, en donde, al igual que en otras obras barrocas, pareciera existir un rechazo a cualquier espacio vacío. En este sentido tienen una gran similitud con algunos retablos realizados en madera tallada y sobredorada y con numerosos objetos repujados y cincelados en plata, pues un factor común en todos ellos es el gusto por el adorno y la fastuosidad. Lo anterior puede constatarse en algunas palmas que resultan muy vistosas como las que sostiene esta monja en su mano izquierda. Se puede apreciar el detalle de la vela encendida que porta en su mano derecha con arandela y diversos motivos florales elaborados en cera. El fondo es oscuro sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico.

13. *Nombre de la obra:* Sor María Juana del Señor San Rafael

Orden religiosa: Franciscana, rama de las clarisas

Convento: Santa Clara

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 1792

Profesión: 20 de mayo de 1810

Muerte: 15 de octubre de 1850

Autor: Anónimo

Colección: Museo Nacional del Virreinato

Época: Siglo XIX (1810)

Medidas: 98 X 75 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Profesó el día 20. de Mayo de edad de 18 años cinco dias, se llama Sor Maria Juana de Señor San Rafael y Martines hija de Don Miguel Martines y de D^a. Anna de Vieira, de la ciudad de Tepeaca año de 1810".

"La M^ª Juanita fue contadora, organista y dos veces Priora, Falleció el día 15 de Octubre de 1850, siendo la última religiosa que se sepultó en el coro bajo de este convento de N. M. Santa Clara de Puebla."

(Debió morir después de las Guerras de Reforma, la última que se enterró en un convento y no fue afectada).



Esta pintura es representativa de la riqueza decorativa lograda en estas obras mostrando una excelente factura en su elaboración y dando cuenta minuciosa de detalles decorativos. Las religiosas de la rama clarisa se distinguieron por portar elegantes y elaborados hábitos. Al centro de la escena está Sor María Juana del Señor San Rafael representada de medio cuerpo y ataviada con espléndidas galas. Los principales elementos que porta son la enorme corona engalanada con flores que alcanza un nivel máximo en su ornamentación al incluir pajarillos y mariposas revoloteando. El hábito conformado por la toca color blanco, la túnica, el escapulario y el manto (capa) color azul, el velo bordado y el yugo o palio color negro que cruza sobre el pecho de la religiosa el cual está decorado con las imágenes bordadas de San Francisco y Santa Clara, en alusión a la rama clarisa de la orden franciscana en la cual profesó. Sostiene en la mano izquierda palmas cubiertas de flores, principalmente rosas. En la mano derecha lleva una vela blanca encendida realizada en cera mostrando la sensualidad, la saturación y los excesos que caracterizaron al estilo barroco. El fondo es gris sobre el que destaca la figura de la mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico. Algunas cartelas fueron añadidas, esto es, pintadas en época posterior a la realización del retrato, pues llegan a encontrarse algunos retratos de religiosas con ajuar de profesión cuyas inscripciones dan cuenta de su vida en el convento e incluso consideran la fecha exacta en que murieron. Dado que era imposible conocer esta información cuando la joven ingresó al convento, se puede suponer que la cartela original con los datos generales característicos de un retrato de profesión se ocultó al repintar una nueva cartela con el fin de actualizarla con la información más reciente de que se dispusiera. Es frecuente la presencia de cartelas realizadas de forma independiente y extemporánea a la composición general de los retratos como en el interesante caso de esta monja, en donde una primera parte de la cartela de su retrato consigna los datos generales de la religiosa y luego líneas más abajo y con otro tipo de letra, se consigna el tipo de labores que desempeñó en su convento y la fecha de su muerte.

4.5 Agustinas.

14. Nombre de la obra: Sor María de San José

Nombre en el siglo: Juana Palacios Solórzano y Berruecos

Orden religiosa: Agustina

Convento: Santa Mónica

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 4 de mayo de 1656

Profesión: 13 de septiembre de 1688 Muerte: 18 de diciembre de 1719

Autor: Anónimo

Colección: Museo de Santa Mónica, Puebla

Época: Siglo XVIII

Medidas: 95 X 78 cm.

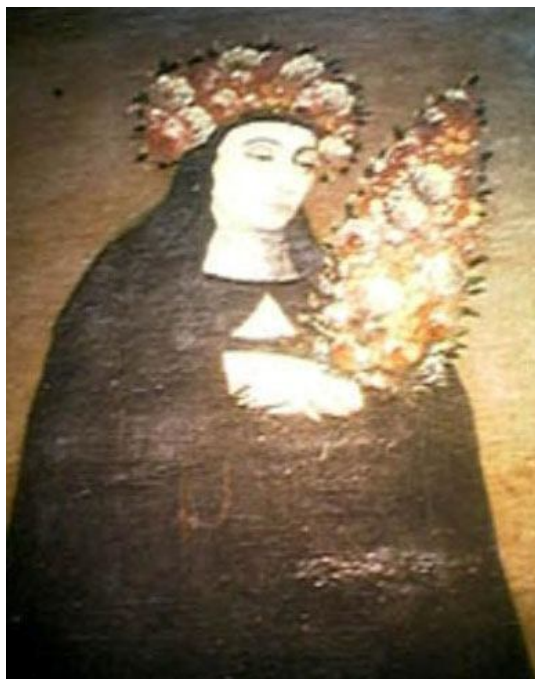
Técnica: Óleo sobre tela



Cartela: "Venerable M^e. Maria de S. Joseph el qual nombre se puso el dia qⁱ professo en el Re- lig^{mo}. Comb^{to}. de Recoletas de S. Agustin y S^{ta}. Monica de la Puebla aviendose llamado en el Siglo... Ygnacio y Solorsano murio en el comb^{to}. de la Sole^d. de Oax^{ca}. de mis^{ma}. ordⁿ. donde paso por fundadora... d^o 8 de dicm^{bre}. de 1719... de ... edad de 63 a^s. como semblante qⁱ representa..."

Siendo mui Niña el Amor	Continuamente Penaba
Divino q. todo es fuego	y con gusto padecia
la yama del pueril juego	porq ⁱ su Esposo desia
de un Rayo con el furor	q ⁱ verla penar gustava
Bañada en llanto y dolor,	aunq ⁱ mas la atormentava
de temor su pecho lleno	el Mundo con la memoria
Conosiendo que no es bueno	de sus glorias sin Victoria
y el yamamiento desmayo	salio por q ⁱ de fee llena
Lo mismo fue ver el Rayo	No tubo a sus glorias pena
que partirse como un trueno.	por ser sus penas su gloria.

Al centro de la escena está Sor María de San José Perú (vida ejemplar considerada una de las escritoras místicas más relevantes de la nueva España y fundadora de los conventos agustinos de Santa Mónica en Puebla y de la Soledad en Oaxaca⁴⁰) vestida de manera sencilla y representada de medio cuerpo con los atributos básicos de la ceremonia de profesión. Debido a su relevancia por haber destacado por un talento especial o por su virtud, fue retratada en más de una ocasión al encontrar tres pinturas distintas entre sí como monja coronada profesa (se encuentran en las colecciones del Museo de Santa Mónica y en el de la Soledad, en ellas está representada con corona y palma florida como se muestra a continuación), un cuarto retrato como maestra de novicias y diferentes grabados.



⁴⁰ Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, op. cit., p.354.

Los principales elementos que porta son la corona de flores, la mayoría son rosas (como se mencionó en un análisis anterior, es posible apreciar que algunas coronas realizadas en formato más pequeño, más que estar vinculadas a algún gusto estético especial, se cree que esta característica podría estar relacionada con la particular sencillez y humildad de quienes la portaron como es el caso de esta religiosa); el hábito mostrando gran sobriedad se conforma por la túnica, el escapulario, el velo y el manto (capa) color negro, acompañados de la toca blanca. Sostiene en la mano izquierda un crucifijo y en la mano derecha lleva una palma florida. El resto de la composición aparece con fondos pardos sin ningún elemento o recurso ornamental. En el retrato se aprecian a ambos lados de la religiosa escritos místicos que aluden en forma de versos, al inicio de su fervorosa vocación religiosa en su infancia, cuando un rayo cayó cerca de ella y donde narra sus éxtasis y encuentros divinos, referencia obligada para quien se interesa en profundizar sobre la temática conventual de las mujeres en este periodo. En la parte inferior se presenta una amplia cartela sobre su vida religiosa.

15. Nombre de la obra: Sor María Salvadora de San Antonio

Orden religiosa: Agustina

Convento: Santa Mónica

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 1775

Profesión: 10 de abril de 1792

Autor: Anónimo

Colección: Museo Nacional del Virreinato

Época: Siglo XVIII (1792)

Medidas: 84 X 63 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "... M. Maria Salvadora de San Antonio Religiosa d^e. Velo y Coro en el Conv^{to}. de Relig^s. Augt^s. Reco^{tas}. de esta Ciudad de los Ang^s. Profesa en 10 de Abril de 1792. añ^s de edad de 17 añ^s. y un mes. Hija legitima de Dⁿ. Joseph Ant^o Martiñon y de D^a. Fran^{ca}. Josefa de la Peña"



Al centro de la escena está Sor María Salvadora de San Antonio, representada de medio cuerpo y vestida de manera sencilla. En estado de conservación regular, el retrato es un lienzo de calidad aceptable. Los principales elementos pertenecientes a esta austera religiosa agustina son la corona, donde destaca la minuciosidad del trabajo floral que la adorna; el hábito mostrando gran sobriedad se conforma por la túnica, el escapulario, el manto (capa) y el velo color negro, acompañados de la toca blanca. Sostiene en la mano izquierda un rosario de cuentas doradas y un crucifijo. En retratos de monjas coronadas agustinas se enfatiza la sobriedad de esta orden recoleta, de vida descalza. La escultura del Niño Dios que suelen sostener con sus manos las religiosas calzadas es remplazada por la imagen de Jesús en la cruz o crucifijo. Las agustinas son las religiosas profesas que con mayor frecuencia llevan en sus manos la imagen de Jesús en la cruz, en este caso con una variante observándose la parte frontal del crucifijo, lo que permite apreciarlo con mayor claridad. Como se mencionó en un análisis anterior, dado que en territorio americano las palmas se confeccionaron a manera de ramilletes floridos, esta circunstancia se aprovechó para lograr en un solo diseño la integración de los dos elementos fundamentales de la decoración. La idea de incorporar un arreglo de palma teniendo como soporte la misma estructura de la vela es muy frecuente, como se puede apreciar en este lienzo que presenta a la religiosa llevando su vela encendida en la mano derecha adornada con el ramillete florido. El fondo es gris sobre el que destaca la figura de la mujer vestida con los arreos de un desposorio místico. En la parte superior izquierda aparece la cartela con los datos generales de la religiosa.

16. *Nombre de la obra:* Sor María del Rosario

Orden religiosa: Agustina

Convento: Santa Mónica

Localidad: Puebla, México

Autor: Anónimo

Colección: Museo de Santa Mónica, Puebla

Época: Siglo XIX

Medidas: 94 X 63 cm.

Técnica: Óleo sobre tela



Este retrato de monjas coronadas enfatiza la austeridad de su orden y además presenta ciertos elementos dignos de ser mencionados. Al centro de la escena está Sor María del Rosario, representada de medio cuerpo y vestida de manera sencilla. Fue plasmada en un ambiente de introspección. Lleva la vista baja y el hábito de la orden sin ningún ornato. De alcances más modestos pero con similares elementos decorativos en su composición es la exuberante corona de flores multicolores que porta la religiosa, en la cual se puede observar como motivo central una pequeña escultura de la Inmaculada Concepción realizada probablemente en cera y que lleva sobre su cabeza un resplandor que conforman doce estrellas; a sus lados se encuentran dos ángeles con cartelas alusivas a dos compromisos que adquirió la joven en su profesión: clausura y pobreza; el hábito mostrando gran sobriedad se conforma por la túnica, el escapulario, el manto (capa) y el velo color negro, acompañados de la toca blanca. Sostiene en la mano izquierda un crucifijo. Como se mencionó en el análisis anterior, en retratos de monjas coronadas agustinas se enfatiza la sobriedad de esta orden recoleta, de vida descalza. La escultura del Niño Dios que suelen sostener con sus manos las religiosas calzadas es remplazada por la imagen de Jesús en la cruz o crucifijo. Las agustinas son las religiosas profesas que con mayor frecuencia llevan en sus manos la imagen de Cristo en la cruz, en este caso con una variante: Sor María del Rosario lo sostiene virado, con el frente hacia ella (es muy interesante que ocurra esto), por lo cual en la pintura sólo puede apreciarse la cruz de madera con cantoneras probablemente realizadas en plata, y de forma parcial la imagen de Jesús con su cendal blanco. El elemento más novedoso en esta obra es la presencia de racimos de uvas en la parte inferior del ramillete florido junto con un corazón llameante y la vela que porta la religiosa en su mano derecha, en clara alusión a la sangre de Cristo. El fondo es oscuro sobre el que destaca la figura de la mujer vestida con los arreos de un desposorio místico.

4.6 Carmelitas.

17. *Nombre de la obra:* Sor María Bárbara del Señor San José

Orden religiosa: Carmelita

Convento: Nuestra Señora de la Soledad

Localidad: Puebla, México

Nacimiento: 6 de marzo de 1765

Profesión: 18 de diciembre de 1786

Autor: Anónimo

Colección: Museo Nacional del Virreinato

Época: Siglo XVIII (1786)

Medidas: 194 X 105 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "Sor María Bárbara de Sr. San Joseph, hija lex^a. de D. Manuel de Eguia y Bustos y Da. Antonia de Olmedo y Araciél. Nació en Xalapa el 6 de Marzo de 1765 y tomó el hábito en el convento de carmelitas descalzas de N.Sra. de la Soledad de la Puebla de los Angeles el día 8 de Enero de 1786 y profesó el 18 de Diciembre del mismo año."



Es agradable el retrato de profesión de Sor María Bárbara del Señor San José, religiosa carmelita nacida en Jalapa, al visualizar todos los elementos de manera detallada, colorida y de buena factura y con una expresión de gentileza en su rostro. Aparece de cuerpo entero mostrando buena parte de los pies, estos al ser pequeños indican virtud, porta una amplia corona de rosas. Sostiene en la mano derecha un cirio encendido enriquecido con flores de colores varios. Este es quizás el único retrato de monja carmelita que lleva el hábito engalanado con un bordado perimetral y el escudo propio de la orden de las Carmelitas, al parecer realzados en hilo de oro, lo cual es inusual tratándose de una orden tan austera. El hábito se conforma por la túnica y el escapulario color marrón, acompañados de la toca y la capa blancas y el velo color negro. El fondo es gris sobre el que destaca la figura de la mujer vestida con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con los datos generales de la religiosa.

18. *Nombre de la obra:* Sor María Gertrudis del Niño Jesús

Orden religiosa: Carmelita

Convento: San José

Localidad: Puebla, México

Profesión: 16 de enero

Autor: Anónimo

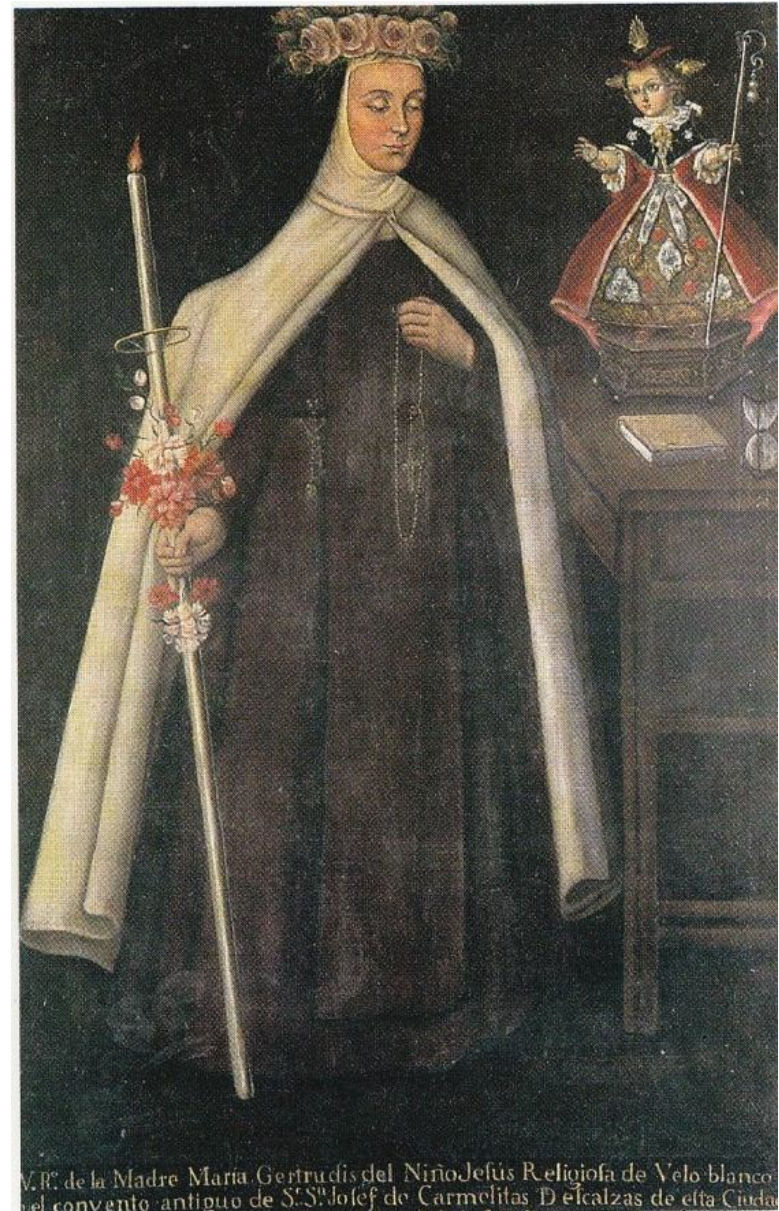
Colección: Museo Nacional del Virreinato

Época: Siglo XVIII

Medidas: 178 X 106 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

Cartela: "V.R. de la madre María Gertrudis del Niño Jesús, religiosa de velo blanco en el Convento Antiguo del Sr. Sn. Josef de la Puebla, Profeso en 16 de enero de edad de 21 año."



En la mayoría de los retratos de religiosas recoletas los adornos y las joyas o los metales preciosos no forman parte de su engalanamiento personal y en caso de existir, su función es embellecer los atributos de la coronación como los ramilletes floridos y las velas encendidas. En este sentido destaca el retrato de la religiosa carmelita Sor María Gertrudis del Niño Jesús el cual presenta la imagen de una joven profesa de cuerpo entero que lleva, muy de acuerdo con la sencillez de la orden en la que ingresó, una austera corona conformada por un adorno concentrado de dos hileras de rosas; el hábito mostrando gran sobriedad como es tradicional se conforma por la túnica y el escapulario color marrón, acompañados de la toca y la capa blancas, el velo color negro, sandalias y un grueso cordón o cinto. Sostiene en la mano izquierda un rosario. En la mano derecha lleva una austera vela blanca encendida decorada con la palma florida (claveles rojos y blancos) que imprime la nota de colorido que contrasta con la sobria actitud de la religiosa. Del lado izquierdo aparece una mesa de madera austera, sobre la cual se encuentra una pequeña escultura del Niño Jesús ricamente ataviado de colores dorado, rojo, blanco y azul, el cual lleva potencias en su cabeza. El niño es presentado como peregrino sosteniendo con su manita izquierda su pequeño guaje, posiblemente en alusión a San José. No aparece sostenido por la religiosa, como generalmente se presenta. Junto a él aparecen el libro piadoso y un reloj de arena. Pudieron existir razones prácticas relacionadas con el peso de la estatuilla y/o debilidad de su sostén por parte de esta monja profesa. En muy pocos casos las austeras carmelitas coronadas llevan la imagen del Niño Dios como en el caso de esta religiosa. El fondo es oscuro (color negro) sobre el que destaca la figura de la mujer vestida con los arreos de un desposorio místico. En la parte inferior aparece la cartela con los datos generales de la religiosa.

19. Nombre de la obra: Sor María Manuela del Señor San Ignacio

Orden religiosa: Carmelita

Localidad: Puebla, México

Autor: Anónimo

Colección: Museo Amparo

Época: Siglo XVIII

Medidas: 88.6 X 69.8 cm.

Técnica: Óleo sobre tela (marco de madera con marquetería)

Cartela: "Vo. Ro. d la Ra. M. Maria Manuela de S. Sr. Ygnacio. Criolla del Pueblo de Guauchinango. Hija lejitima d Dn. Francisco Gonzales del Caso y Da. Anna Luisa de Mendoza. nacio el Año de 1755. Tomo el Abito e. el Conv. de la Nueva fundacion d. Carmelitas descalzas....."



Al centro de la escena está Sor María Manuela del Señor San Ignacio representada de medio cuerpo y vestida de manera sencilla. Por humildad o por no cubrir los requisitos para la dote, muchas religiosas optaron por no profesar de velo negro como en este caso y realizaron los votos simples quedando como hermanas legas, por lo que realizaban las tareas más pesadas del convento (Queda la interrogante de quien le costeó la dote). Los principales elementos que porta son la corona de flores, donde una pequeña escultura de paloma fue incorporada en la parte central. Debido a la enorme importancia en el cristianismo, es frecuente la aparición de la paloma en los ajuares de las monjas coronadas; el hábito mostrando gran sobriedad se conforma por la túnica y el escapulario color marrón, acompañados de la toca, el velo y la capa blancos. En el retrato de esta religiosa de velo blanco destaca una vela sostenida por su mano derecha con la figura de un pelicano, emblema iconográfico cristiano muy relevante, pues como es sabido, es un ave mitológica que de acuerdo a la tradición ama tanto a sus hijos que picotea su propio pecho para alimentarlos con su sangre. Destaca además una pequeña cartela q dice "Esta llama i esta luz Manifiesta que as d ser Como Sera para arder fina en amor de JESUS". Debido a ello el pelicano tiene una clara alusión a Jesús y simboliza el sacrificio de Cristo en la cruz por su amor a la humanidad, es también símbolo de resurrección, de ahí el especial significado que adquiere dicho elemento en esta obra, donde se observa al pelicano inserto en la parte inferior de la vara de la vela que sostiene la religiosa, adornado con floridas alas y cola llevando en su pecho la imagen de una diminuta religiosa carmelita. Los artistas de la época desplegaron una gran calidad artística en sus ajuares aun en las órdenes más austeras, no obstante que en ellas no hay trabajos detallados en los bordados de los hábitos o pedrería que realce las vestimentas. Sin embargo las coronas, palmas y velas fueron elementos suficientes para que los pintores mostraran la calidad artística alcanzada con sus pinceles como en el caso de esta religiosa, donde el pintor anónimo logró un acertado trabajo en el fino trazo de la corona y la vela. El pintor da muestra del conocimiento de su oficio al reproducir con talento y creatividad detalles minuciosos de la corona y la palma de la religiosa. Finalmente el fondo se muestra oscuro (color negro) sobre el que destaca la figura de la mujer vestida con los arreos de un desposorio místico y en la parte inferior aparece la cartela con los datos generales de la religiosa.

4.7 Análisis general

La técnica utilizada en estas pinturas realizadas en las ciudades de la Nueva España fue óleo sobre un soporte de tela con estilo lineal. En la pintura al óleo, los colores se preparan moliéndolos con aceites secantes, pero preferentemente con el de linaza o el de nuez. La base de preparación utilizada en estos cuadros en general era goma arábica, grisalla, blanco de España y linaza.

A principios del siglo XVIII se siente la voluptuosidad de los pintores al manejar gruesas capas de color que, a veces, por lo vigoroso de la pincelada, son verdaderos alardes técnicos. En sus pinturas, el pincel corre, por lo común, en sentido normal a la forma de los volúmenes que consigna, dejando huellas que, al modelarlos, hace que adquieran una fuerza de relieve que ayuda a la impresión de naturalismo. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, los colores al óleo se usan más y más fluidos hasta llegar a lamer apenas los lienzos formando delgadísima capa, menos sutil en los rostros y manos, que en los trajes, y casi transparente en algunos fondos. La paleta de colores utilizada fue la barroca con colores rojo, azul, verde, dorado y café. En este tipo de pinturas la intensidad cromática es alta porque hay presencia de colores primarios (rojo, azul y amarillo), en cuanto al valor tonal se refiere la clave es abierta y la temperatura del color tiende a los colores cálidos, la luz y la perspectiva son oblicuas.

La composición de los cuadros era siempre la misma, triangular, con un fondo oscuro, sobre el que destaca la figura: una mujer ataviada con los arreos de un desposorio místico.⁴¹ Los retratos mantienen cierta unidad iconográfica, en la cual se reiteran algunos atributos; las coronas, las palmas (ramilletes floridos), las velas y las esculturas del Niño Dios (o en todo caso del santo o virgen al cual estaban advocadas); sin embargo, resulta evidente que los atuendos determinaban la orden que profesaban (calzadas y descalzas) y los años que llevaban en el convento (novicias y profesas), además los arreglos florales eran distintos y mostraban el gusto personal de quienes los confeccionaron.

En cuanto al simbolismo se refiere, era frecuente que al ingresar a un convento, y cuando la posición económica de la religiosa o de sus familiares así

⁴¹ Josefina Muriel., *Retratos de monjas*, op. cit., p. 36

lo permitía, se hiciera un retrato tratando de perpetuar el momento en que las monjas vistieron el hábito y usaban los ornamentos característicos de la profesión.

Estas pinturas a analizar, independientemente de su calidad pictórica, son de un enorme valor histórico. La mayoría de las monjas fueron retratadas en tres cuartos de perfil, algunas de medio cuerpo, otras de cuerpo entero y con una corona ciñendo sus velos de profesas. Algunas de estas profesas aparecen en los cuadros con la vista hacia abajo, rasgo que no debe interpretarse como señal de muerte, ya que numerosas religiosas de las órdenes más austeras del virreinato fueron retratadas en esta forma para subrayar su humildad.

En algunos retratos destaca el hecho de que las características anímicas de las retratadas fueron fielmente captadas, en especial en los retratos de carmelitas y capuchinas quienes, debido a la austeridad de su orden, fueron retratadas en un ambiente de introspección y recogimiento, la mayoría de las veces con los ojos cerrados y las manos ocultas en el bocamangas (esto último en el caso de las capuchinas). En otros retratos se observan rasgos sonrientes, serios o reflexivos; en este sentido los pintores reprodujeron las facciones de las profesas y nos entregaron las expresiones de numerosas jóvenes que vivieron en la Nueva España del siglo XVIII.

Cuando se analizan con detenimiento las coronas y las palmas que portaron las religiosas llama la atención la presencia de ciertas constantes en su elaboración, ya que en su mayoría fueron realizadas con estructuras de hilos metálicos cubiertas con una gran variedad de flores naturales o artificiales. Desde el siglo XVII surge un gran interés por la botánica el cual se intensifica bajo el influjo de las reformas borbónicas, por lo que se incrementa el número de expediciones científicas; esta situación fue propicia para que los pintores recrearan con mayor detalle la variada y colorida flora americana. Además, respondiendo a los gustos estéticos del barroco, sobre todo en el caso novohispano, las coronas y palmas se fueron para volverse más complejas en su ornato y contenidos iconográficos, pues incluían pequeñas esculturas de santos, angelitos y otras imágenes como aves y mariposas realizadas en cera. Dentro del despliegue de esta gran creatividad y habilidad manual, tan característica de las órdenes religiosas femeninas, resulta imposible ubicar dos coronas o palmas idénticas, lo que demuestra el talento y la habilidad manual de quienes las realizaron.

Conclusión.

Si se recapitula lo dicho a lo largo de este proyecto de investigación, la temática de las obras pictóricas que se acerca a estas mujeres novohispanas religiosas, demuestra las variantes que van a manifestar los cambios que existieron en la vida mística poblana.

Los retratos de monjas coronadas alcanzaron el esplendor característico que les confirió una sociedad pluricultural y mestiza que buscaba su propia forma de expresión. Estas pinturas constituyen una de las manifestaciones más representativas del barroco novohispano, en el cual las emociones se exaltaron a través de colores, formas y símbolos místicos. Los elementos iconográficos que aparecen en los retratos toman aspectos diferentes de acuerdo con las características de las distintas órdenes religiosas y del estilo artístico imperante en cada época, que Alma Montero señala como el barroco y su paso al neoclásico.

El análisis de los retratos de monjas permite, a partir de sus peculiaridades puntuales, analizarlos desde diversos enfoques. El estudio de las características iconográficas de los atuendos de los retratos de monjas coronadas en relación con las órdenes religiosas a las que pertenecieron constituye una senda muy interesante de explorar. En la Nueva España es posible afirmar que el tipo de orden en la que las mujeres profesaban, morían o asumían algún cargo importante resultó determinante en las características de su arreglo como monjas coronadas. Así, es posible observar una clara diferenciación entre las pinturas de las religiosas urbanistas o de vida particular, las cuales presentaban un mayor lujo y exuberancia en su ajuar, y las de las órdenes descalzas, también llamadas recoletas, caracterizadas por la sobriedad de su vestimenta y de los elementos de coronación que portaban. En México, los retratos más conocidos son los vinculados a las órdenes concepcionista, dominica, jerónima y a la rama clarisa cuyas religiosas se distinguieron por portar elegantes y elaborados hábitos. La calidad en su factura ha merecido que sean ampliamente difundidos en diversas publicaciones.

El análisis de estos retratos de religiosas urbanistas permite afirmar que pese a los innumerables intentos de reformas realizados desde el siglo XVII con el fin de transformar algunas costumbres en los conventos, éstas permanecieron en ellos hasta bien entrado el siglo XIX. Como se recordará, formalmente

tales reformas tuvieron su epílogo en el siglo XVIII con el establecimiento de vida común en todos los conventos. Sin embargo, un somero examen de la colección de retratos reunidos de diferentes investigaciones muestra con gran claridad que los retratos de monjas coronadas pertenecientes a conventos con tradición de calzadas continúan presentando en su arreglo, aun en el siglo XIX, mayor exuberancia y decoración que los retratos de religiosas de conventos que tradicionalmente llevaron vida común.

Tras el estudio de los retratos de las monjas coronadas y en relación con las órdenes a las que pertenecían las religiosas, se puede concluir que su representación pictórica fue una costumbre generalizada en el ámbito conventual femenino, aun en los claustros de vida más austera.

Debido a ello es posible concluir que en la Nueva España el ajuar de una religiosa coronada se encontraba estrechamente vinculado con la orden a la que ingresaron o en la cual murieron, por lo que en el mismo periodo histórico provienen retratos de monjas de vida particular sumamente trabajados donde la religiosa era adornada con flores multicolores naturales o realizadas en distinto material como papel, canutillo o cera, detalles de plata y perlas, y en forma paralela se ejecutaron retratos de religiosas de vida común o descalzas que mostraban una gran sobriedad en su hábito, donde en todo caso se trasladaron algunos elementos ornamentales a los elementos de la coronación.

Se cree que la explicación a la visible semejanza en el diseño y factura de los retratos de monjas coronadas de una misma orden se encuentra más bien vinculada a que ciertas tradiciones o patrones estéticos se fueron repitiendo a través de los años con pocas modificaciones conforme al deseo de perpetuar el gusto estético de las familias y característico de cada convento.

Es posible afirmar que la austeridad o exuberancia en su ajuar tenía mayor vinculación con la orden religiosa a la que pertenecían que con los lineamientos establecidos por los gustos o estilos artísticos, aunque éstos sin duda influyeron también en su arreglo.

Los retratos analizados permiten observar que en los últimos años del periodo virreinal y aún después seguían vigentes los esquemas y las concepciones artísticas del siglo anterior. Esta situación es muy interesante y da lugar a la siguiente reflexión: Con los retratos de monjas coronadas se constata

la permanencia del gusto barroco en importantes sectores de la sociedad novohispana. Los elementos característicos del barroco echaron raíces profundas en la sociedad cuando formalmente el estilo artístico dominante era el neoclásico.

En el transcurso de la investigación se pudo advertir que hay la creencia de que la manifestación pictórica de los retratos de monjas profesas corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo se comprobó que existen numerosos ejemplos de pinturas realizadas un siglo más tarde y que en el formato y diseño de algunas de ellas se siguen observando elementos característicos del estilo barroco. Esta cuestión resulta interesante porque confirma una clara pervivencia del gusto barroco en ciertos sectores de la Nueva España. De igual manera se corrobora la paulatina del estilo neoclásico en la elaboración de palmas y coronas más mesuradas y austeras, donde por cierto fue predominante el uso de la plata y disminuyó así la presencia del adorno florido y multicolor, detalles que evidencian cómo los nuevos gustos del arte neoclásico se van superponiendo a la sensibilidad barroca, dando lugar a adornos más refinados y sobrios.

Durante el siglo XVIII fueron impulsadas varias reformas con el fin de evitar lo que se consideraba era una relajación de la vida monástica, y algunas de las costumbres que se prohibía a las religiosas era precisamente el uso de encajes, listones o joyas. Esto provocó el disgusto de importantes sectores de religiosas, muchas de las cuales presentaron resistencia a tales cambios, ya que sobre todo en las órdenes urbanistas existía la tradición y se contaba con la posibilidad de que las mujeres siguieran conservando ciertos usos, costumbres y comodidades a las que estaban acostumbradas desde la infancia. No en vano el arzobispo de México Fray Payo de Ribera, en los autos de visita que realizó a distintos conventos para observar que la regla se cumpliera, expuso la gravedad de este aspecto y mandó a todas las religiosas que dejaran de usar en su vestimenta diaria "por cierto, no en su ajuar especial de ceremonia de profesión" adornos, joyas e incluso guarniciones de hilo, seda, plata u oro. La situación que Fray Payo de Ribera exponía en sus autos de visita se constata en algunas pinturas de religiosas de ese periodo, quienes lucen perlas, alhajas y encajes.

La permanencia de algunas costumbres, como la ornamentación de sus hábitos, en los conventos femeninos de vida particular se muestra claramente en los retratos de monjas coronadas. Esto nos lleva a reflexionar en torno a los usos y costumbres específicos de los virreinos americanos, en los cuales existía una realidad compleja que llegó al enfrentamiento de las monjas con los obispos, pues éstas contravenían las órdenes de las autoridades religiosas que impulsaban las reformas. Tales costumbres están vinculadas con el origen mismo de numerosas fundaciones claustrales femeninas en Hispanoamérica, ya que los conventos se encontraban estrechamente relacionados con el acontecer del siglo, con sus tradiciones y costumbres.

Los estamentos socioeconómicos existentes en la sociedad se trasladaron a los conventos, por lo que numerosas mujeres que disfrutaban de una desahogada posición en el mundo pudieron seguir gozando de ellas en los conventos de las calzadas. En estos casos el momento de la profesión no implicaba la aceptación de profundos ajustes en algunas formas de vida a las que ellas desde pequeñas estaban acostumbradas, ya que el servicio de criadas, así como el uso de adornos que suelen considerarse superfluos continuaron en su vida cotidiana. Sin embargo, es importante insistir en que estos elementos e ornato no deben confundirse con una falta de vocación religiosa, pues es preciso analizarlos en el contexto histórico del periodo y en la cultura barroca en que surgieron.

En este sentido los retratos de monjas coronadas nos permiten constatar a partir del análisis de los objetos de colección lo que revelan otros testimonios históricos, como los documentos y escritos del periodo. Es posible afirmar que si bien las reformas impulsadas desde el siglo XVIII para normar los usos y costumbres en los conventos hispanoamericanos, en especial los de vida calzada, llevaron a las religiosas a aceptar ciertos cambios como los dormitorios comunes y los refectorios para toda la comunidad, permanecieron algunos otros rasgos característicos de la riqueza barroca, como la exuberancia de la decoración en las ceremonias de profesión y muerte.

El análisis de estos retratos se realizó a partir de sus características estilísticas. La mayoría de los retratos de monjas coronadas en Hispanoamérica fue realizada conforme a algunos de los lineamientos que caracterizaron al estilo barroco: la exuberancia en su ornato, el gusto marcado por una cargada decoración y la recreación multicolor de ambientes florales.

Se supone que por esta razón tradicionalmente se ha ubicado el auge de estos retratos a mediados del siglo XVIII, cuando el estilo barroco alcanzó la máxima expresión en su gusto por el ornato, y del mismo modo, su declive se ha vinculado a un posible factor que es la incorporación del estilo neoclásico a finales del mismo siglo y en la primera mitad del XIX. Tal hipótesis se corrobora al analizar con detenimiento algunas de estas obras específicas.

De las 19 pinturas analizadas en este estudio, 8 pertenecen al Museo Nacional del Virreinato, 2 al Museo de Santa Mónica, 1 al Museo Nacional de Historia y 1 al Museo Amparo 8 (aprox. 65% del total de las pinturas) y 7 pinturas se encuentran en colecciones privadas de particulares o en claustros conventuales (aprox. 35%), lo que dificulta su estudio. Sin embargo, resulta muy importante conservar su memoria, conocer y difundir su existencia catalogándola en forma más precisa o protegiéndola como corresponde al patrimonio artístico e histórico del que forma parte; esto impulsará la realización de estudios más profundos que permitan dar a conocer la enorme relevancia de los conventos femeninos.

Apéndice.

Glosario de términos iconográficos y léxicos.

Anillo: Matrimonio místico con Jesús, su presencia es ocasional en las pinturas.

Arandela: Disco con un agujero en medio, que se pone en el candelero, para recoger lo que se derrame de la vela.

Cantonera: Pieza que protege la esquina de una cosa.

Cartela: Aparecen en la franja horizontal tanto de la parte superior como de la parte inferior del cuadro. En este espacio solían anotarse los datos generales de la religiosa: su nombre, el de sus padres, edad de profesión, la fecha y lugar de nacimiento y el nombre del convento en que ingresó.

Cendal: Tela de seda o lino delgada.

Cetro: Significa poder divino o real, universal, soberanía, autoridad ministerial.

Chiqueador: Rodaja de papel enebado que se pega en la sien para curar la jaqueca.

Cinto: En todos los hábitos ciñe la túnica. Significa la guarda de la castidad.

Colofón: Nota que se pone al final de un libro para indicar el nombre del impresor y la fecha en que se concluyó.

Corona de flores: Tiene un amplio espectro de significados simbólicos y emblemáticos. Tiene un claro sentido litúrgico, es una insignia o signo honorífico que expresa victoria y al recibirla sobre su cabeza, la monja se convierte en esposa de Cristo. Siendo un objeto circular, puede estar elaborado en los más distintos materiales como son ramas y hojas, flores naturales o artificiales, cuentas de vidrio y metales con incrustaciones de piedras preciosas.

Crucifijo: Común en monjas recoletas. Vida alejada de delicias y placeres. La fe cristiana se representa con una imagen de Cristo en la Cruz.⁴²

⁴² Sara Carr-Gomm., "Diccionario de arte a partir de sus símbolos", México, Edit. Tomo, 2003, p. 76
Idem., p. 23

Escudo o Medallón: Sólo utilizado por las monjas concepcionistas y jerónimas. Era elaborado en diversos materiales como carey, marfil o lámina de cobre, o podía ser bordado sobre tela, algunos fueron pintados por renombrados artistas, y contenían imágenes principalmente de la Inmaculada Concepción, así como algunos santos de la devoción religiosa.

Flores: En la Edad Media, muchas flores adquirieron un significado cristiano: las flores rojas representaban el martirio y la sangre de la Pasión de Cristo, y las blancas, en especial el lirio, la azucena y la rosa sin espinas, la pureza y la castidad de la virgen, el jazmín la sencillez, el nardo la oración y el olor del buen ejemplo en todas las virtudes y el clavel la obediencia y la penitencia. La rosa recibe la denominación de “sin pecado” y es símbolo también de amor, gracia, alegría y belleza. Las flores también tienen un significado numérico: cinco pétalos representaban las llagas de Cristo.⁴³

Hábito: Traje común a toda orden religiosa. Está hecho para satisfacer la necesidad del vestido. Esa necesidad que es, fundamentalmente, defensa contra el frío, guarda del pudor y distinción jerárquica (en este caso, del mundo).

Leonado: De color rubio rojizo, como el pelo del león.

Libro: Símbolo del conocimiento.

Manto o Capa: Para defensa del frío. Habla de señorío y dignidad. Las Agustinas de Puebla, como expresión de su severidad, traen manto y escapulario negros.

Morigerada: Del verbo morigerar, que significa templar o moderar los excesos de los afectos y por extensión se dice de las costumbres o cosas.

Niño Jesús: Es el Divino Esposo. Es atributo de muchos santos como Vicente de Paúl y Antonio de Padua.

Palma: Entre los romanos era símbolo de la victoria. En tiempo de vida significa martirio, sacrificio y a la hora de la muerte significa el triunfo, la gozosa llegada al paraíso. Sobre el hábito simboliza la virginidad y la castidad relacionada con quienes han sido elegidos por Dios. También suele asociarse este símbolo iconográfico a la entrada triunfante de Cristo a Jerusalén. Se considera que la palma, según el significado cristiano, es un atributo de los elegidos por Dios, y tiene

⁴³ Federico Revilla., “Diccionario de iconografía”, España, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 324

su fundamento en la creencia del paraíso como un oasis poblado de palmeras. Debido a lo anterior, tanto la corona como la palma tienen como principal significado el triunfo de quien ha ganado la gloria.

Potencias: Nombre de los tres rayos de luz que suelen representarse en las imágenes de Jesús y de los dos que se ponen en la frente de Moisés.

Reloj de arena: Símbolo de la vanidad. Atributo de la muerte y del padre tiempo.

Rosario y escapulario: En ellos se revela un profundo sentimiento de entrega religiosa; exentas ya de ese lujo exterior, lo que ahora se transparenta en el espíritu.

Castidad. El rosario es una sucesión de unidades ensartadas-perlas, cuentas, dientes, simientes, etc.-con fines simbólicos o devocionales.

Toca y túnica: Exigidos por la honestidad.

Túnica blanca: Himno viviente a la Inmaculada Concepción.

Vela: Símbolo de la luz de la fe. La vela juega un papel muy importante en los ritos funerarios, en los templos, en las ceremonias y procesiones de varias religiones. En el cristianismo, las velas de la Eucaristía simbolizan a Cristo resucitado en la Pascua.⁴⁴El cirio encendido es un símbolo característico de la profesión.

Velo negro: Usado por las profesas. Señal de la perpetuidad de su profesión. Con el velo y la capa puestos ya, se efectuaba la parte más delicadamente mística de la ceremonia. El sacerdote la desposaba con Cristo. Pagaban dote y podían llegar a ocupar un cargo al interior del convento como llegar a ser abadesas o vicarias.

⁴⁴ Idem., p. 232

Bibliografía.

Amerlink de Corsi, Ma. Concepción

"Los Conventos de monjas en la Nueva España", México, Edit. Historia del Arte SALVAT, 1982, 89 p.

Benítez, Fernando

"Los Conventos de monjas en la Nueva España", México, En revista "México en el Arte", Num. 7, Edit. Nueva época, Dic. 1984, 24-29 p.

Carr-Gomm, Sara

"Diccionario de arte a partir de sus símbolos", México, Edit. Tomo, 2003, 245 p.

Carrillo y Gariel, Abelardo

"Técnica de la pintura de Nueva España", México, Edit. UNAM, 1983, 203 p.

Cordero y Torres, Enrique

"Crónicas de mi ciudad", 3ª. edición, Puebla, Secretaría de Cultura, 1986, 448 p.

Fraga Iribarne, María Luisa

"Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX", Sevilla, 1993.

García Barragán, Elisa

"En la intimidad de un artificio. Retratos de monjas coronadas" en *"Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel"*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2000, 236 p.

Gómez Álvarez, Cristina

"El Alto Clero Poblano, y la revolución de Independencia 1808-1821", México, D.F., Editado por la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Gonzalbo Aizpuru, Pilar

"Las mujeres en la Nueva España, Educación y Vida Cotidiana", México, D.F., Editado por el Centro de Estudios Históricos, de El Colegio de México, 1987, 323 p.

Hall, James

"Diccionario de temas y símbolos artísticos", España, Alianza Editorial, 1996, 395 p.

López de Wehlen, Clara

"Religiosas y monjas en la Nueva España", México, D.F., D.G. José Carlos Luna A., 12 p.

Loreto, Rosalva

"El Convento de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles, baluarte del cristianismo novohispano", Puebla, Gob. del Edo. de Puebla, 1994, 324 p.

"Los Conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los ángeles, Siglo XVII", México, D.F., Editado por el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, 2000, 332 p.

Montero, Alma

"Monjas coronadas", México, D.F., CONACULTA, 1999, 63 p.

Muriel, Josefina

"Retratos de monjas", México, D.F., Editorial Jus, 1952, 227 p.

"Conventos de monjas en la Nueva España", 2da edición, México, D.F., 1995, Editorial Jus, 553 p.

"Cultura femenina novohispana", México, D.F., UNAM, Primera Edición, 1994, 471 p.

Ramos Medina, Juan Manuel

Memoria del II Congreso Internacional *"El Monacato femenino en el Imperio Español"*, *monasterios beaterios, recogimientos y Colegios"*, México, D.F., 1995, Editado por el Centro de Estudios de Historia de México,-CONDUMEX

Revilla, Federico

"Diccionario de iconografía", España, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, 404 p.

"Retrato Femenino" Tomo III, Siglos XVIII-XX, Segunda parte, México, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, INAH, Conaculta, 1992.

Ruiz Gomar, Rogelio; Muriel, Josefina; Tovar y de Teresa, Guillermo; Romandía de Cantú, Graciela *"Artes de México sobre Monjas Coronadas"*

Ruiz Gomar, J. Rogelio

Catálogo. Monjas Coronadas. *"Vida religiosa femenina en la Nueva España"*, México 1978, 1979, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, FONAPAS-SEP-
INAH.

Ruiz Gomar, Rogelio; Moreno Villarreal, Jaime; Merlo Juárez, Eduardo; Escamilla González, Iván

"El Retrato Novohispano en el siglo XVIII", Museo Poblano de Arte Virreinal/Secretaría de Cultura, Puebla, 1999.

Salazar de la Garza, Nuria

"La vida común en los Conventos de monjas en la ciudad de Puebla", Puebla, Gob. Del Edo. de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990, 157 p.

Sánchez Vázquez, Juan Carlos

"Modus Vivendi Conventual Femenino en Puebla en el Siglo XVIII", Puebla, Pue., BUAP, 2004, 117 p.

Staples, Anne

"La Cola del Diablo en la Vida Conventual", México, Tesis Doctorado, COLMEX, Centro de Estudios Históricos, 1970.

Taibo I, Paco Ignacio

"Fuga, Hierro y Fuego", México, Editorial Marco Polo, 1987, 230 p.

Vargas Lugo, Elisa; Estrada de Gerlero, Elena Isabel; Ciancas, Esther

"El retrato civil en la Nueva España". México, INBA/Museo de San Carlos, 1991.