CAPITULO III
ANÁLISIS DE LOS RETRATOS DE MONJAS MUERTAS

Si hemos de recapitular los puntos que se han tratado hasta ahora creo que son varios los que resaltan ante nosotros y que nos guiarán a la comprensión de la producción de los retratos de monjas muertas. En primer lugar nos encontramos a la compleja sociedad novohispana, que, dentro de su entramado, resalta la importancia que se le dio a la monja como personificación del ideal femenino. Paralelamente al factor social, tenemos a nivel de mentalidad, la constante reflexión sobre la muerte dentro de una sociedad dominada por el fervor religioso.

El género del retrato, en este contexto, va más allá de ser un producto artístico, para convertirse en la época en un instrumento social y actualmente en un verdadero documento antropológico. Los miembros de la sociedad barroca novohispana, al igual que su contraparte europea, buscaron, de alguna manera, perpetuar en la memoria histórica de su estrato social su paso por este mundo, trataron de dejar una huella tras de sí.

> "Consciente de su condición mortal, de lo efímero de la vida y de lo frágil de la memoria, el hombre novohispano compartió el íntimo anhelo de perpetuar su recuerdo y preservar su efigie para la posteridad, que ha distinguido y acompañado al ser humano a lo largo de su devenir histórico, en todos los rumbos y en todos los tiempos."[1]

A través de los retratos, la sociedad novohispana, ya sean personajes importantes del gobierno, de la iglesia, de la sociedad, o simplemente seres queridos para las familias, continuaron viviendo en la memoria, con todas sus actitudes y cualidades.

> "[...] a partir del siglo XVI los habitantes del México colonial buscaron la representación de los individuos más preclaros, vivos o muertos, a través de sus rasgos físicos y morales y de los atributos e insignias que les eran propios".[2]

En los retratos se representaba no sólo un personaje, sino un propio estilo de vida, además del poder político, económico, religioso o social. Así, no sólo hombres, mujeres y niños eran retratados, realmente los retratos son de virreyes, marqueses, obispos, frailes, monjas, damas de sociedad(LAMINA I-IV); todos estos títulos que a su vez conllevaban ciertas características de raza, rango económico, político, legitimidad de sangre, eran un medio de afianzar una posición en un Nuevo Mundo, que imitaba en actitudes al Viejo Continente[3](recordemos que la jerarquía social, seguía

---

[1] Ruiz Gomar, Rogelio et al. **El retrato novohispano en el siglo XVIII.** Puebla: MUPAVI/ Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2000. p 9.

[2] Ibídem, p 9.

[3] El Barroco Novohispano fue un periodo de búsqueda de identidad que a su vez se refleja en el arte: "¿Cuál era nuestro lugar en el mundo? ¿A quién le debíamos lealtad? ¿A nuestros padres europeos? ¿A nuestras madres quechuas, mayas, aztecas o chibchas? ¿A quién debíamos dirigir ahora nuestras oraciones? ¿A los dioses antiguos o a los nuevos? ¿Qué idioma íbamos a hablar, el de los conquistados, o el de los conquistadores? El barroco en el Nuevo Mundo se hizo todas estas preguntas, pues nada expresó nuestra ambigüedad mejor que este arte de proliferaciones fundado en la inseguridad, llenando rápidamente todos los vacíos de nuestra historia personal y social después de la Conquista con cualquier cosa que

un modelo europeo, en el que la legitimidad de sangre y posición económica definía la vida de la persona.)

Pero no sólo el poder social y económico se manifestaban a través de los retratos, la religión, de igual manera, se convirtió en un valor y una posesión más, que se debía mostrar al mundo. Retratos de miembros del clero, frailes, monjas y los retratos de donantes, mostraban a la sociedad novohispana, y al mundo, la profunda religiosidad de los representados. El tener una hija o un hijo como miembro de la Iglesia era un orgullo para la familia, por lo tanto su retrato se colocaría en un lugar clave de la casa para que las visitas se dieran cuenta que uno de sus miembros estaba, por muchas razones, más cerca de Dios. La religión era una cuestión importante, más que nada por que la Iglesia y la Corona estaban firmemente unidos, lo que permitía su ingerencia tanto en lo social, como en la parte íntima de cada ser humano. No debemos olvidar que la reflexión en las postrimerías era una constante que determinaba actitudes y comportamientos del hombre novohispano.

encontrase a la mano[...] El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante. Un arte dominado por el hecho singular e imponente de que la nueva cultura americana se encontraba capturada entre el mundo indígena destruido y un nuevo universo tanto europeo como americano." Fuentes, Carlos. "**El barroco del Nuevo Mundo**" en El espejo enterrado. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. pp 205-07.

En este contexto, los conventos de monjas, a pesar de la estricta clausura, no fueron inmunes a la fijación de la sociedad barroca novohispana por perpetuar su paso por esta vida. De esta manera, las monjas y sus familias, buscaron mantener en la memoria del mundo exterior la imagen de las jóvenes vírgenes que entregaban su vida a Cristo, representadas, todas ellas, en los momentos más importantes del camino pío que habían escogido. Así, la producción de los retratos de monjas, no solo muertas, sino también vivas(mediados del siglo XVIII principios del siglo XIX) responde a las actitudes adoptadas por la sociedad barroca novohispana que, a su vez, rebasaron los muros del convento. La compleja sociedad de la Nueva España[4], dominada por el fervor religioso, se reflejó en la producción de obras de arte como los retratos de monjas.

> "Las pinturas de monjas coronadas constituyen una de las representaciones barrocas más importantes de la Nueva España. La exuberancia de sus atuendos así como las características de las ceremonias de su coronación estuvieron ligadas al ámbito pluricultural en que surgieron".[5]

Los retratos fueron una consecuencia de este ambiente cultural y religioso que rodeaba los conventos de monjas.

[4] Por cuestiones de raza y "color de sangre"(pigmentocracia) que se reflejaban directamente en posición económica y social(54 castas).

[5] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. p 10.

En general, muestran a las esposas de Cristo en momentos clave tanto de su vida como de la vida en el convento:

> "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 recrearlos con esmero".[6]

Así, los retratos de monjas más que enfocarse en un individuo como tal, serán una entrada a reflexiones más profundas sobre un verdadero estilo de vida. Se recuerda a las fundadoras de los conventos, a la joven novicia que se prepara a unirse a Cristo, aunque, la gran mayoría, conmemora el momento de la profesión y de la muerte de la monja.

Teniendo en cuenta todo lo anterior podemos decir que si bien la producción de los retratos de monjas obedece a las características y actitudes de la sociedad barroca novohispana, su fundamentación proviene de igual manera de la asimilación del entorno social y cultural por parte de familiares y comunidades conventuales. Los familiares por un lado, asimilarán la necesidad de perpetuar la imagen de una de sus miembros que, debido a la clausura, no podrán ver más, pero al mismo tiempo esta efigie(y lo que representa) será una manifestación de los valores apreciados por esta compleja sociedad.

[6] Ibídem.

> "La familia de la profesa también deseaba poseer el retrato de aquella que, dejándolo todo, aún a sus padres, se encerraba de por vida en la clausura de un convento. Para hacerlo, se tomaba como modelo a la retratada el día de su profesión; sin embargo, en algunas ocasiones el retrato se hacía cuando moría".[7]

De la misma manera, al interior del convento, la necesidad de conservar en la memoria histórica de la comunidad aquellas monjas que de alguna manera sobresalían del resto, se valió del recurso del retrato.

> "En los conventos se consideraba, en algunos casos, que era necesario conservar el retrato de alguna monja que sobresaliera por su vida virtuosa o por las obras materiales que, siendo priora, hubiese llevado a cabo. Más como pudiera considerarse una vanidad el que se retratara en vida, lo hacían a la muerte".[8]

Así, los retratos de monjas se convirtieron en un elemento común en los hogares de la élite novohispana y en los conventos que albergaban a las mujeres en ellos retratadas.

LA CODIFICACIÓN DE LOS RETRATOS DE MONJAS

Como ya hemos visto, como parte de la parafernalia que involucraba ser monja se encontraba la realización de un retrato que conservara en la memoria la imagen de la religiosa, ya sea para la familia de la interesada o para la

[E] Noriega Robles, Eugenio et al. **Arte funerario: Coloquio Internacional de Historia del Arte.** México: UNAM, 1987. p 156.

[8] Ibídem.

comunidad del convento. Sin embargo, dentro del mismo género de retratos de monjas podremos encontrar variedad de composición, iconografía y codificación en general, que responderá directamente al momento representado y al concomitante que encargó su factura. Así, los retratos de monjas se pueden subcatalogar de diversas maneras: mientras algunos historiadores los clasifican por medio de la existencia o no de las coronas dentro de la codificación del mismo; otros los clasifican a través del acontecimiento que está representado(noviciado, profesión, muerte, aniversarios, fundadoras.) Para este estudio lo mejor es considerar, más que la iconografía(coronas), la representación de los momentos clave en la vida de la monja, en mi opinión dos son los más importantes: la profesión y la muerte; sin descartar los retratos de las novicias y de las monjas que ocuparon posiciones de autoridad en el convento(fundadoras, prioras), o que de alguna manera destacaron en la comunidad.

Así mismo es necesario, al hacer un análisis de los retratos de monjas, tener en cuenta ciertas consideraciones. En primer lugar, se nos presenta la cuestión de la autoría de los retratos. Si bien hay retratos firmados por reconocidos artistas como Miguel Cabrera o José de Alzíbar, estos pertenecen a una minoría. Pero ¿quién realizó los retratos de las monjas pobres que de igual manera sobresalieron y fueron retratadas? Josefina Muriel responde a esta cuestión planteando la hipótesis de que tal vez fueron las mismas monjas las que realizaron los retratos.

> "[...] Había monjas ricas cuyos padres podían darse el lujo de pagar a los mejores artistas. Pero ¿quiénes pintaron los de las monjas pobres que se hicieron notables en los monasterios? ¿El pintar un cuadro y firmarlo sería, entre las monjas, un acto de soberbia? La única prueba que tenemos de que una mujer podía pintar un retrato en el convento es el autorretrato que se hizo Sor Juana para enviarlo a su amiga, la condesa de Paredes[...]"[9]

Esta noción, aunque difícil de probar por falta de documentación, suena posible debido a que las monjas en clausura desarrollaban al interior del convento actividades, vedadas para ellas en el mundo exterior. Los conventos fueron los espacios culturales femeninos por excelencia, en ellos se estudiaba la filosofía y artes como la música y la literatura, siendo la pintura una actividad más a desarrollar[10].

Por otro lado, en el planteamiento iconográfico de los retratos de monjas, encontraremos elementos que se repiten en cada obra, como las coronas, las flores, los escudos, la vela y la palma, sin embargo, a pesar de su constante aparición también es justo señalar que cada atributo, será representado diferente en cada retrato. Así, podremos contemplar desde sencillas guirnaldas de flores que adornan la cabeza de la monja, hasta coronas con armazón de plata, ornamentadas con rosas, sólo por nombrar alguna de estas diferencias.

---

[9] Muriel, Josefina. **Cultura femenina novohispana.** México: UNAM, 1994. p 490.

[10] "Las monjas hacen pintura decorativa en sus crónicas, en las biografías, en los libros de votaciones y otros en que asientan diversos actos de culto". Ibídem, p 489.

> "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; sin embargo, resulta evidente que los atuendos y arreglos florales son distintos y muestran el gusto personal de quienes los confeccionaron".[11]

En este punto, cabe aclarar que más que el gusto personal de quienes confeccionaron las obras, los retratos reflejaran el gusto de la familia, o de la comunidad conventual. Hay que subrayar que, los retratos de monjas responden a un gusto privado, o sea que no responderán al estilo "oficial". En estos retratos podemos ver explosión de colores y de ornamento directamente proporcional al gusto del concomitante.

En cuanto a composición esta variará dependiendo tanto de las órdenes[12], como del acontecimiento representado, el único elemento común a todos los retratos en cuanto a composición será el uso de la cartela.

> "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 lugar de nacimiento y el nombre del convento en que ingresó".[13]

El uso de la cartela es, en mi opinión, uno de los elementos que distinguen a las obras de factura novohispana. Es una clara muestra del sincretismo en el arte; a pesar de la fijación de la sociedad criolla por desligarse de los prehispánico, la costumbre tan arraigada de unir el ver y el pensar(unir texto e imagen) en la representación artística y escritura de las culturas precolombinas se mantiene dentro de un género con codificación europea. Esto no es otra cosa más que una muestra del nacimiento de un nuevo arte, que va más allá de lo indígena o prehispánico, y que responde a las necesidades del nuevo individuo criollo.

De igual manera, es importante señalar que, las reglas y vida de la orden, dictarán la composición y la ornamentación del retrato, este es un ejemplo más, de cómo un núcleo social con todas sus características y actitudes se reflejara en el arte. Así, nos encontraremos con retratos suntuosos de monjas desbordando color y ornamentos, pero

---

[11] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. p 11.

[12] Si bien no encontré un censo que avale el número de órdenes de monjas establecidas en la Nueva España, basándome en la documentación con la que cuento me atreveré a decir que aproximadamente 8 ordenes, con sus respectivas fundaciones dominaron el ambiente monacal femenino. 1) La orden de la Inmaculada Concepción(concepcionistas y jerónimas), 2) La orden de Agustinas, 3) La orden de Franciscanas, 4) La orden de Dominicas, 5) La orden del Salvador(brígidas), 6) La orden Carmelita, 7) La primera regla de Santa Clara(clarisas y capuchinas) y 8) La Compañía de María(De la Enseñanza.) Dentro de estas ordenes la mayoría de los retratos provienen de los conventos concepcionistas, de capuchinas y de agustinas.

[13] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. p 13.

de igual manera encontraremos retratos más parcos en cuanto a ornamentación e inclusive a colorido.

RETRATOS DE NOVICIAS

Los retratos en los que aparecen las novicias, las prioras, las religiosas "famosas", o las que ocuparon puestos de autoridad en el convento pertenecen, hasta este momento, entre las obras conocidas, a una minoría dentro del género de retratos de monjas como tal. En el caso del retrato de novicias, dentro de la investigación que realicé y en los lugares que he visitado que aún conservan retratos de monjas, sólo me he encontrado con uno, el de Sor Ana María de San Francisco y Neve.

Sor Ana María de San Franciso y Neve

Este retrato data del siglo XVIII y pertenece a la colección del Templo de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro(LAMINA V), en la cartela apreciamos esta leyenda:

[SIC] Verdadero retrato de Sor Anna María de San Francisco y Neve, Colegiala que fue del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo de la ciudad de Querétaro y actual novicia en el Convento de la Purissima Concepción de la ciudad de México tomó el hábito de bendición en dicho convento a los 2 de septiembre de 1759 años.

La obra destaca por su excelente factura además de la sobriedad en el uso de elementos. Actualmente no se conoce su autor, aunque ha sido atribuido a Miguel Cabrera y a José de Páez por igual[14]. Sor Ana María aparece de cuerpo completo en una composición sencilla y dominada en su totalidad por la figura de la joven mujer. El fondo obscuro contrasta con su tez clara y con el impecable blanco de su hábito de novicia concepcionista.

En el hábito[15], destacan detalles delicados como los pliegues, el cordón y un rosario largo que culmina en una cruz con tres medallas a la altura del hombro; así mismo, la novicia sostiene en su mano un libro(tal vez texto de ejercicios espirituales.) Podemos notar la habilidad del pintor en la realización del rostro y de la única mano visible, así como en la justa proporción de la retratada. Ambos denotan un buen conocimiento del oficio y de las reglas impuestas por la tradición europea.

A pesar de que sabemos que, por lo general, en los retratos se maneja cierta idealización del personaje representado, es claro el afán por individualizar a la joven novicia. Esta característica será una constante en todos los retratos de monjas:

---

[14] Ruiz Gomar, Rogelio et al. **El retrato novohispano en el siglo XVIII.** Puebla: MUPAVI, 2000. p 176.

[15] El hábito pertenece a las concepcionistas, y sobre los cambios que sufrió en la Nueva España comenta específicamente Josefina Muriel: "[El habito se modifica] hasta llegar a exageraciones tales, que el lienzo que cubría toda la frente se reduce a un óvalo, que baja graciosamente hasta la ceja, dejando al descubierto parte de la frente y algo de cabello(Sor Ana María de Francisco y Neve.)" Muriel, Josefina y Manuel Romero de Terreros. **Retratos de Monjas.** México: Editorial Jus, 1952. p 24.

> "En estas pinturas, plasmadas con gran destreza y vivo colorido, se distinguen con claridad las peculiaridades físicas de cada una de las religiosas pues al representárseles fielmente, se enfatizaban sus rasgos particulares. Se obtenía así un carácter individual que lejos de pretender idealizar al personaje, plasmaba su recuerdo más terrenal".[16]

Cada monja será diferente y si bien no podríamos decir que fueron retratos idénticos a la modelo, el deseo de perpetuar ciertos rasgos físicos, únicos a cada monja es evidente.

Iconográficamente, a pesar de la sobriedad en el uso de elementos, es sumamente interesante. Por un lado tenemos la imagen de una joven y bella mujer, que al mismo tiempo por el hábito aparece como inalcanzable. La retórica que situaba a la mujer como la causa del pecado parece contradecirse, en verdad que la novicia es joven y hermosa, pero al mismo tiempo consagro su ser a Dios, escogió EL CAMINO ideal para la mujer. Sus cualidades, que pueden llevar a un buen hombre a pecar, han sido redimidas al recluirse de la vista de los demás y reservar todo su ser a Cristo. Este es un mensaje muy fuerte que se manifiesta en esta obra, pensemos que este retrato fue a parar a un convento o a una casa donde colegialas observan modelos a imitar[17]. De la misma manera es muy evidente la posición social de la novicia, su impecable hábito(recordemos que las concepcionistas eran las monjas "ricas", por así decirlo), la excelente factura del retrato, todos hacen evidente su acomodada situación social. El retrato de Sor Ana María de San Francisco se presenta como un excelente ejemplo del discurso religioso novohispano que acompañó el ingreso de la mujer a un convento.

RETRATOS DE FUNDADORAS, PRIORAS U AUTORIDADES

Acontecimientos especiales como la fundación de un convento, el aniversario de una monja o la celebración de la toma de poder de una nueva priora, eran motivo suficiente para la elaboración de un retrato de las monjas partícipes. La colección de retratos de monjas del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, conserva varios obras pertenecientes a esta categoría, los retratos de la Venerable madre María de Jesús de Agreda, de Sor María Ignacia de Alzor y Echeverz, y de la Madre María Ana Teresa Bonstet son algunos de ellos.

Madre María Ana Teresa Bonstet

Retrato firmado por Andrés López cuya cartela consigna la siguiente información(LAMINA VI):

---

[16] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. p 11.

[17] Tanto en la casa de la monja, como en el convento, los retratos eran ubicados en lugares visibles. En el convento las monjas tenían prohibido mantener las obras de arte en sus celdas, por lo tanto todos los cuadros de imaginería y los retratos se ubicaban ya sea en los espacios administrativos, en los corredores del claustro, o en el coro. Información proporcionada por la Antropóloga María Cecilia Vázquez Ahumada, Investigadora del Centro INAH, Puebla.

[SIC] Rto. de la M. Rda. MARIA ANNA Terefa Bonfter,
nació en la Ciudad de Bruxelas Corte de Flandes a
25 de Enero de Año de 1708. Fue -a- Zaragoza
el Año de 18 donde entró de colegiala, en la Enfeñanza
el 19 y el 26. Tomó el Hábito el 52 pafto a efta
America con las Rdas. Madres de Tudela de Navarra,
a fundar en efta capital de México;
la Co –pa- nia de María en donde ha obtenido en
tres trineos el cargo de priora. Andres Lopez fecit.

La Madre Bonstet fue una de las fundadoras del colegio de Nuestra Señora del Pilar de la Enseñanza de México, hacia 1752[18]. En este retrato aparece en una composición sencilla de cuerpo completo apoyando su brazo sobre una mesa con libros y al fondo se distingue un grabado del la Virgen del Pilar. La composición del cuadro es un poco inusual para una monja, pero refleja una de las tantas modas en el retrato novohispano.

La monja porta el hábito de la Compañía de María, negro en su totalidad con toca blanca. En la mano derecha sostiene un libro y con la izquierda se apoya en la mesa. En la mesa podemos apreciar tres libros con las inscripciones: *Reflexiones, Puente Medi* y *Exercicios de...* Resaltan en el rostro de la madre Bonstet los detalles que indican su edad avanzada, más que nada en las líneas de expresión que se marcan en su mandíbula. Esta característica, junto con la nariz y los ojos resaltan lo terrenal de la monja.

En cuanto a la iconografía, podemos ver más elementos que en el retrato de novicia, para empezar tanto el libro que porta en la mano como los que se asoman en la mesa, resaltan la formación de la monja, así como su calidad de educadora. De igual manera el grabado de la Virgen del Pilar a sus espaldas redunda en la veneración de la orden por esta advocación de la Virgen. Evidentemente, a diferencia de las concepcionistas, esta orden era más rígida, solo basta ver el hábito y la composición despojados de todo ornamento. Debido a que la familia de la monja probablemente se encontraba en Bruselas, el retrato debió ser solicitado por la comunidad conventual para recordar a una de sus fundadoras. Por lo tanto, los atributos ligados al reconocimiento de una posición social no son necesarios, ya que lo importante es resaltar la obra de la Madre Bonstet, que al parecer, dedicó su vida a la enseñanza.

RETRATOS DE MONJAS NOTABLES

A pesar de la estricta clausura que regía los conventos de la Nueva España, es interesante señalar que algunas de las monjas se hicieron famosas por su agudo intelecto y por su habilidad en las distintas artes. Es, tal vez, la más famosa Sor Juana Inés de la Cruz, de ella se conservan varios retratos, los cuales incluyen un autorretrato que realizó dentro del convento.

> "En Sor Juana, como siempre, la cosa es totalmente distinta; no es la familia quien le manda a hacer un retrato, no es el convento quien llama al pintor, es Sor

[18] Vargas Lugo, Elisa et al. **Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato(Tepotzotlán.)** Tomo III. Siglos XVII-XIX, Segunda Parte. México: Museo Nacional del Virreinato, 1996. p 158.

Juana misma quien se retrata, así lo dice la leyenda de la pintura que se conserva en el Philadelphia Museum of Art: 'Fiel copia de otra que de fí hizo y de fu mano pintó la R. M. Juana Ynés de la Cruz'".[19]

De la gran cantidad de retratos de la Décima Musa, yo escogí en particular el que se encuentra en la Colección de Fomento Cultural Banamex, en la ciudad de México. Esta decisión se debe más que nada, a la similitud iconográfica con el resto de los retratos de monjas, esto es importante aclararlo porque en muchos retratos de Sor Juana, ella es representada siguiendo la codificación del retrato civil. Libros, mapas, instrumentos relacionados con la química, con la aritmética, suelen acompañar a la monja, sin embargo, dentro del convento como tal, este tipo de retratos, en mi opinión, no serían aceptados, más que nada por las implicaciones que conlleva el exaltar a una persona, que por obligación debe ser humilde.

Sor Juana Inés de la Cruz

Realizado en 1750 por Miguel de Herrera y en su cartela reza la siguiente leyenda(LAMINA VII):

[SIC]VoRo. de la M.R.Me. Juana Ynes de la Cruz
Fenix de la America, Gloriofo defempeño de tu Sexo,
Honra de la Nación de efte nuevo Mundo,
y argumento de las admiraciones y elogios de el Antiguo.
Nacio el dia 12 de Nove. de el año de 1651.
a las onze de la Noche. Recivió el Sagrado Habito
de el Máximo Dr. Sr. Sn. Geronimo enfu Convto. de efta
Ciudad de Mexico, de edad de 17. as., y murio
Domingo 17. de Abril de el de 1695. de edad de 44 as.,
cinco mezes, cinco dias, y cinco horas.
Requiescat inpace. Amen.

Sor Juana, fue la erudita americana más importante de la época, su fama era tal, que traspasaba las barreras del convento(fue miembro de la corte de varios virreyes) y las barreras geográficas(su intelecto era conocido incluso en el Viejo Continente.) En este retrato es alabada en la cartela, y de forma más discreta se hace constante su obra en título del libro en el que está apoyada. La composición difiere un poco del patrón de los retratos de monjas debido a la colocación de medio cuerpo en un primer plano, y la inusual colocación de la cartela, que se encuentra en el ángulo superior izquierdo(vista de frente.) El velo negro de Sor Juana se confunde con el fondo del retrato lo que hace resaltar su rostro rosado y el escudo con la imagen de la Anunciación en su pecho.

Los detalles del retrato se han cuidado bastante: resaltan la delicadeza de sus manos y de sus facciones. El pintor, tal vez basándose en algún otro retrato de Sor Juana logra captar sus rasgos característicos. El escudo que vemos en su pecho es una composición en sí misma y hace una justa mención de la excelente factura de este ornamento, que se piensa era realizado por las mismas monjas, aunque se tienen documentados talleres especializados en su realización: por ejemplo, el taller de los Lagarto en Puebla. La iconografía nos remite, en primer lugar, a la orden a la

[19] Muriel, Josefina y Manuel Romero de Terreros. **Retratos de Monjas.** México: Editorial Jus, 1952. p 30.

que perteneció Sor Juana, o sea a las Jerónimas; a esta orden pertenecía gran parte de la élite y en la elegancia de su hábito podemos ver esta distinción social. De igual manera, el escudo en su pecho nos habla de la advocación a la cual era devota la monja.

Como dije antes, en los retratos de Sor Juana su fama siempre se hará presente, ya sea por la información de la cartela o, como en este caso, por la leyenda del libro sobre el cual se apoya: [SIC]*Obras de la unica Poetisa Soror Juana Ynes de la Cruz.* Así, si bien el retrato de Sor Juana entra en la calidad de retratos de monjas, su fundamentación es muy distinta, ya que en este caso, se trata de recordar más que nada a un personaje muy importante dentro de la sociedad entera y no sólo a un familiar o a un personaje importante para el convento[20].

RETRATOS DE PROFESIÓN

En este estudio ya hemos hablado de lo importante que era la profesión dentro de la vida religiosa femenina: este momento, junto con la muerte, marcará el destino de la monja. El hecho en sí era toda una celebración, era el momento en el que la joven mujer se desposaba en un matrimonio místico. Estando en una sociedad inmersa en la religión, esto marcaba todo un acontecimiento. La sociedad novohispana enfocaba toda su atención a la profesión y la exuberancia barroca se volcaba en un solo personaje, la profesa.

> "Las jóvenes realizaban los votos perpetuos de clausura, castidad, pobreza y obediencia, 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".[21]

El retrato de profesas, viene a perpetuar este momento de gran celebración, no sólo para la comunidad conventual, sino para la sociedad en su totalidad.

Limitar los retratos de profesión a un solo ejemplo, tal vez nos privaría de observar la exuberancia, la exageración, el colorido barroco, por ello, en lugar de limitarme a uno solo, trataré de abarcar las principales características navegando por una diversidad de retratos. En primer lugar, en cuanto a composición, se seguirán dos patrones: o se representan de cuerpo completo, o de medio cuerpo, siempre con la cartela ya sea abajo o en algún ángulo del cuadro(LAMINA VIII-IX.) El uso de elementos extra en la composición(telones, mesas) no es muy común y predomina el fondo obscuro, que resalta la figura central.

La paleta de color en los retratos de profesión, dependerá por un lado de la orden a la que la monja pertenezca y por el otro del grado de ornamentación,

[20] Inclusive, dentro del mismo circuito social, Sor Juana era un miembro importante, no hay que olvidar que su familia mantenía la encomienda de la Región de Ozumba, en el Estado de México.

[21] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. p 19.

siempre, contrastando con un fondo obscuro. Así, encontraremos casos como el de Sor María Petronila de Guadalupe(LAMINA X) en el cual el color es más bien neutro, debido en gran parte a su hábito carmelita y a la escasa ornamentación en la corona y en la vela. En contraste retratos como el de Sor María Guadalupe de los cinco Señores(LAMINA XI), resaltan por su colorido. La monja, en este caso una concepcionista, está ataviada con un hábito blanco complementado con capa azul y velo negro. En su cabeza porta una corona ornamentada con gran cantidad de flores en tonos rojos y rosas. En su mano derecha una vela desbordando de flores del mismo color de la corona llama nuestra atención. En la mano izquierda, sostiene una imagen del Niño Dios que resalta por el colorido del ropaje. Todo el atuendo se ve complementado por el escudo en el pecho que representa la Asunción de la Virgen.

La iconografía de los retratos de profesas variara en cuanto a los elementos propios de las diferentes ordenes –el hábito, las joyas- (LAMINA XII), pero todos coinciden en los elementos relacionados con la profesión(vela, corona, palma, anillo.)

> "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. Cuando el sacerdote colocaba la corona a la novicia, le pedía que recibiera el signo de Cristo sobre su cabeza; al entregarle la palma, le explicaba que era símbolo de la virginidad y que si la conservaba, la inmortalidad de la Iglesia la coronaría".[22]

Todos estos símbolos se conjuntan para reafirmar, a través del retrato, la entrada de la monja a una vida diferente, su renuncia al mundo y a sus vanidades, y su unión mística con Cristo. Es importante señalar que las coronas de flores, las velas, las joyas, las imágenes del Niño Dios y los ornamentos, en general, son diferentes en cada retrato: cada corona es un ejemplo de la "exuberancia" barroca, las flores se desbordan por todos lados(LAMINAS XIII-XIV.) Si bien se piensa que algunos de los elementos que porta la monja fueron de factura femenina dentro del claustro[23], como los escudos, las velas o las palmas, otros más complicados como las coronas eran encargados expresamente a artesanos de las zonas aledañas al convento[24]. Estos objetos

---

[22] Ibídem.

[23] "Concepcionist nuns also wore an additional badge on the right shoulder. This *escudo*, virtually identical in size and style to that worn on the chest, was embroidered rather than painted. The working of these badges was exquisite and thought to have been done by the nuns themselves. Embroidery was a principal activity in most convents, and one on which the nuns lavished much time skill and devotion." Egan, Martha J. Relicarios, devotional miniatures from the Americas. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 1993. p 59.

[24] "En unas coronas el trabajo de metal es lo más importante y esto es lo que se luce. Estas coronas dan una idea de realeza y existe la coincidencia de que las monjas que las llevaban pertenecen a los Reales Conventos de Jesús María y la Concepción de México. No olvidemos, además, que en la Iglesia de este último, estaba la cofradía de plateros. Pero en la mayoría de las coronas, el metal es sólo un

eran usados por las monjas en momentos importantes como la profesión, aniversarios o el ascenso a priora, pero la mayor parte del tiempo eran guardados para que la monja fuese sepultada con ellos.

Sin más que decir, y como se verá a continuación, los retratos de profesión junto con los de monjas muertas, compartirán características tanto iconográficas como de fundamentación, ya que ambos representan momentos de tránsito de una vida a otra.

RETRATOS DE MONJAS MUERTAS

Si bien investigadores como Alma Montero Alarcón(Op. Cit., 1999) ubican el antecedente de los retratos de monjas muertas en un modelo hispánico transplantado a la Nueva España, también es cierto que ella misma admite una apropiación única por parte de cada uno de los virreinatos, que conformaban el Imperio Hispánico en las Américas. Así, los retratos de monjas muertas novohispanos reflejaran el contexto social y religioso en el que fueron creados, conjuntaran conceptos y visiones propios de esta tierra, los cuales, a su vez, vendrán a fundamentar su producción. Por un lado, estará la visión que se tuvo de la monja, como el ideal femenino dentro de una sociedad machista que consideraba a la mujer como causa de caída de la gracia divina. Las monjas, eran la personificación de los ideales impuestos a la mujer, la pureza, la virginidad, la humildad, la espiritualidad y el servicio a los demás, valores sumamente apreciados por la ferviente sociedad barroca novohispana. Estos valores se magnificaban cuando la monja fallecía: la muerte era el umbral que permitía el verdadero encuentro con Cristo, su Divino Esposo. Esta manera de ver las cosas, forma parte de una reflexión muy profunda y constante sobre la muerte que regía las actitudes y comportamientos del hombre barroco, la cual va a fundamentar en parte la producción de los retratos de monjas muertas.

Sin redundar en lo dicho en el Capítulo I de este estudio, el papel de la monja en la sociedad novohispana fue tan importante, que la relevancia de las ciudades se apoyaba en gran parte por el número de conventos de monjas establecidos en las mismas. Los conventos, eran ciudades de mujeres que llevaban una vida ideal para el exterior, y que, sin embargo, eran simplemente humanas con todos sus conflictos y pasiones[25]. Pasaban la vida recluidas entre rezos y flagelaciones, buscando una buena muerte y la gloria celestial. En el arte, su importancia se manifestó a través de la realización de retratos en sus momentos más importantes(profesión y muerte.) Estos retratos pasaron a

---

armazón sobre el que las monjas van a expresar su espíritu propio. El metal es el alma de la corona, es la parte oculta que nadie ve, es el símbolo secreto que en ella se guarda. Sobre esto, las manos monjiles empiezan a colocar flores, las flores que ellas han ido haciendo a través de los años, cuando, por las tardes, se reúnen en la sala de labor." Muriel, Josefina y Manuel Romero de Terreros. **Retratos de Monjas.** México: Editorial Jus, 1952. p 39.

[25] En sus respectivos estudios sobre la vida en los conventos novohispanos, Rosalba Loreto(Op. Cit., 2000) y Fernando Benitez(Op. Cit., 1985), abordan esta problemática.

formar parte de la memoria familiar buscando recordar a una pariente que nunca regresaría(retratos de profesión) o recordaban a una monja virtuosa dentro del convento(retratos de monjas muertas.) Las monjas, solían encargar los retratos de las ya fallecidas como manera de hacerles un reconocimiento póstumo, en ellos, se conmemoraba no sólo la vida, sino la muerte de los miembros más prominentes de la comunidad conventual. Esta notoriedad que podían alcanzar las monjas dentro de un convento, se debe a diversas causas, la vida sencilla y humilde que llevaban, la espiritualidad que manifestaron durante toda su vida monacal, el cumplimiento extraordinario de los votos manifestados en la profesión e inclusive la ostentación de puestos de autoridad. De una u otra manera fueron monjas que lograron dejar una huella en la comunidad; esto justifica la realización de retratos de religiosas pobres que, debido a su precaria situación económica, nunca hubiesen podido costear la realización de un retrato. Paralelamente a esta importancia como medio para preservar la memoria histórica del convento, los retratos de monjas muertas cumplían con una función didáctica, ya que los personajes representados servían como inspiración y modelos a seguir para las nuevas generaciones.

Sin embargo, en este punto se formula un cuestionamiento, ¿porqué retratarlas muertas? Para contestar esta pregunta es necesario retomar los antecedentes comentados en los capítulos anteriores. En primer lugar es necesario tomar en cuenta, tanto la mentalidad de las monjas, como las realidades de la vida en el convento. Con esto me refiero a que en una monja debían prevalecer la humildad y la sencillez, por lo tanto el reconocimiento de su espiritualidad en vida, iba en contra de los preceptos religiosos. Una monja no podía enorgullecerse de sus acciones porque pecaría de soberbia, su manera de actuar se fundamentaba en alabar al Señor, por lo tanto el reconocimiento a su vida pía debía ser póstumo.

Otro de los inconvenientes de retratar en vida a las monjas tiene que ver más que nada con la clausura de los conventos. Cuando una monja tomaba el hábito, su contacto con el mundo exterior se limitaba a los encuentros supervisados que podía tener a través de la reja del locutorio. No se permitía el paso a ningún hombre, a excepción del obispo, y muy pocas mujeres laicas eran aceptadas como visitantes(se cuenta que las esposas de los virreyes visitaban los conventos de monjas en ocasiones determinadas[26].) Estando así las cosas, la realización de un retrato tomado del modelo, era prácticamente imposible. Por tanto, cuando la monja se moría y el convento ordenaba el retrato, se mandaba a traer al pintor para que observara, por un periodo corto de tiempo, las facciones de la fallecida y poder, así, retratarla.

> "Es interesante señalar que Carrillo y Gariel llama 'pinturas efímeras' a las efigies de monjas en su lecho mortuorio, probablemente porque debieron ejecutarse con extraordinaria rapidez".[27]

---

[26] Benítez, Fernando. **Los demonios en el convento: Sexo y religión en la Nueva España.** México: Ediciones Era, 1985. p 47.

[27] Montero Alma et al. **Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato(Tepotzotlán.)** Tomo III.

Tal vez a esta designación de "pinturas efímeras" podamos aplicarle otra significación: al ser las pinturas representaciones de la muerte, el adjetivo de efímero nos remite al mismo tránsito del alma, el paso por la vida es tan rápido como un suspiro, y lo único certero es la muerte. Recordemos que la muerte en el barroco va más allá de ser una simple certeza, alrededor de ella se construye una reflexión que regirá actitudes y comportamientos que a su vez se reflejan en el arte.

La muerte, junto con la profesión, significó un momento de tránsito para la vida de una monja. Si bien el profesar asemejaba el contraer un matrimonio místico con Cristo y entrar a una vida de recogimiento y continuo diálogo con Dios, la muerte será considerada como el momento de verdadera unión con su Divino Esposo. Es el tránsito hacia la vida eterna al lado de Jesús, el momento para el cual habían estado preparando su alma durante toda su vida. Este trance místico será preservado a través de los retratos de monjas muertas:

> "Extraño y de mal gusto nos parecerá, a primera vista, perpetuar ese momento, que sentimos trágico. Pero si pensamos un poco en que una monja vive siempre con la idea de la muerte ante los ojos, que dentro del espíritu cristiano la vida es muerte y la muerte es vida, como incomparablemente lo dijera ya San Juan de la Cruz: <<Sácame de aquesta muerte, Señor, y dame la vida>>... entonces entenderemos el que Santa Teresa exclamara: ...<<Porque el placer de morir no me vuelva a dar la vida>>; entonces comprenderemos también que a la monja muerta se le coloque en la camilla para que todos la vean, se le corone de flores, que las monjas han hecho con sus propias manos, y se llame a un pintor para que copie su último perfil, que fije con su pincel ese momento: la muerte."[28]

Para el siglo XVIII, el hombre novohispano arrastró las varias concepciones de la muerte, tanto de la tradición europea como de la prehispánica(dependiendo el nivel social.) La muerte, se consideró como el umbral a la salvación o a la condenación del alma. Pero al mismo tiempo, en el caso de personas que llevaban una vida santa(como las monjas), era un realmente el nacer a la vida eterna. Esta actitud ante la muerte se refleja en este tipo de producción artística, ya sea a través de la composición o de iconografía. En conjunto, estas obras, a posteriori, servirán como un documento antropológico que consigna y retrata toda una época.

ASPECTOS FORMALES E ICONOGRÁFICOS

La composición de los retratos de monjas muertas seguirá un patrón reconocible de retrato a retrato. Los varios autores de estas obras(anónimos por lo general[29]) colocan el cuerpo de la monja, ya sea de pie o yacente, de medio

Siglos XVII-XIX, Segunda Parte. México: Museo Nacional del Virreinato, 1996. p 144.

[28] Muriel, Josefina y Manuel Romero de Terreros. **Retratos de Monjas.** México: Editorial Jus, 1952. p 30.

[29] "En Guadalajara, en Morelia, en Mérida, en Oaxaca, en Querétaro, como en Puebla y en México, se hicieron centenares de retratos de monjas que, en una abrumadora mayoría, son anónimos". Ibídem, p 35.

cuerpo o de cuerpo completo, sobre un fondo obscuro y en muchas ocasiones carente de otros elementos; siempre con el fin de enfocar la atención en el personaje. La difunta domina toda la composición con un marcado énfasis de las líneas que se unen en el rostro. En muchos de los retratos se utiliza un primer plano, que nos pone en contacto inmediatamente con la persona representada, no hay distractores que impidan una efectiva transmisión del mensaje. De cierta manera se retoman los lineamientos del "arte didáctico", promovido por la Contrarreforma, de ahí que a pesar de que la producción continua hasta entrado el siglo XIX, conserve en muchas maneras, la estética barroca.

El trabajo de los retratos no necesitaba mucha maestría ya que realmente las proporciones anatómicas se escondían por el hábito, de tal manera que los pintores se centraban en el trabajo del rostro y de las manos ya que eso era lo único que se podía ver de la monja; el resto de su cuerpo estaba cubierto por el hábito, por la corona, por la palma y por las flores esparcidas por todo el cuerpo de la difunta. La composición de los retratos de monjas muertas es completada por el recurso de la cartela:

> "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".[30]

[30] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. p 13.

La ubicación de la cartela no se limitará al extremo inferior, y en algunas ocasiones no se le asignará un espacio determinado, simplemente la información estará escrita directamente sobre el fondo.

En cuanto a la semejanza entre el natural y el retrato, se podría presentar una discusión, mientras investigadoras como Alma Montero Alarcón[31] pugnan por la individualización en los retratos de monjas, Josefina Muriel nos habla de la imposibilidad de esta[32]. Es necesario, entonces, situarnos en un punto medio, por un lado los pintores tenían muy poco tiempo para observar las características faciales de las monjas una vez muertas(recordemos a Carrillo y Gariel con su término de "pinturas efímeras"), pero también es un hecho que de retrato a retrato las características faciales son totalmente distintas. Por lo tanto es justo decir que si bien no son retratos totalmente fieles al natural, si se tratan de rescatar ciertas características faciales propias de cada monja(LAMINA XV A -B.)

La paleta de color en este tipo de obras contrasta de manera evidente. Por lo general, el fondo será de un color obscuro que enfatiza el cuerpo de la monja, sin embargo, a este se contraponen los colores vivos de las flores que adornan al personaje; en cuanto al rostro y manos de las religiosas, su calidad de muertas se acentúa por los tonos pálidos y amoratados de la piel. Es preciso señalar que gran

[31] Ibídem, p 11.
[32] Muriel, Josefina y Manuel Romero de Terreros. **Retratos de Monjas.** México: Editorial Jus, 1952. p 31.

parte de la paleta de color de los retratos dependerá directamente de la orden a la que pertenece la monja(color del hábito, capa y velo.)

El planteamiento iconográfico de los retratos de monjas muertas, al igual que la composición, seguirá ciertos patrones, más que nada en el uso de elementos que se repiten en la gran mayoría de las obras. La citación de la muerte florida, la corona, la palma, así como los elementos propios a cada orden son comunes en los retratos, sin embargo, al ser un género perteneciente a un ámbito privado la ausencia o profusión de elementos tendrá que ver más que nada con el gusto del concomitante. En cuanto a los antecedentes de la codificación iconográfica como tal, podemos rastrear dos posibles entradas, por un lado está el modelo constituido por la imagen de Santa Rosa de Lima, y por el otro, nos encontramos iconografía relacionada con la Dormición de la Virgen.

Santa Rosa de Lima fue la primera santa americana canonizada. De ascendencia española nació en la capital de Perú en 1586. Siendo joven aún ingresó a la orden de Santo Domingo y una vez tomado el hábito tuvo experiencias místicas así como violentas tentaciones. Durante su vida se distinguió por el sacrificio y caridad, adquiriendo fama de santa en todo Perú. Murió en 1617, a los 31 años, pero fue hasta el año de 1671 que fue canonizada por Clemente X. Santa Rosa de Lima fue un orgullo, no sólo para los peruanos, en las Américas, fue acogida como símbolo de identidad propia.

> "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 virreinatos americanos como una bandera del criollismo y símbolo de la identidad de los nacidos en América. En pinturas y estampas de grabados peruanos se aprecian los atributos 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 [...] 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".[33]

Valdría la pena comentar esta cita en cuanto a que, no sólo los retratos de monjas profesas se vieron influidos por Santa Rosa de Lima, los retratos de muertas también utilizarán las coronas, las palmas que asemejan ramilletes, y si profundizamos en la historia de la Santa, nos daremos cuenta de la liga con el discurso de la muerte barroca. Antes de morir, su agonía fue dolorosa y prolongada, durante todo ese tiempo, la santa siguió practicando las obras de caridad y haciendo oración por el mundo. De esta manera, Santa Rosa preparó su muerte y fue premiada al ser elevada a los altares. Por otro lado, en los retratos de monjas muertas se representan a mujeres notables por su vida espiritual, que alcanzaron una buena muerte. Así, tanto la historia de Santa Rosa de Lima, como los retratos de monjas muertas, conllevan un discurso didáctico sobre la muerte, en este sentido la relación entre ambos temas.

---

[33] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. pp 15-16.

Remontándonos un poco más en la historia de la representación católica, resalta, en estos retratos, el uso de elementos propios de santos, mártires y vírgenes, los cuales conllevan en sí cierta significación que encaja con el discurso que fundamenta las obras, tal es el caso de la corona y la palma(LAMINA XVI A-B):

> "En tales pinturas destacan diversos símbolos cristianos: la palma depositada en las manos de la religiosa, significaba las privaciones y renuncias de una vida concebida como un largo martirio, en especial la guarda de la castidad. La corona enflorada que lucía en la cabeza representaba un tránsito gozoso a la gloria eterna reservada solamente a almas justas".[34]

Profundizando un poco más en estos atributos iconográficos podemos rastrear cierto paralelismo con la representación del episodio conocido como Dormición(sueño de la muerte) de la Virgen, en la siguiente descripción nos daremos cuenta del uso de elementos iconográficos similares a los encontrados en los retratos de monjas muertas:

> "Cuando el corazón de la Virgen sintió viva añoranza por su Hijo, deseó reunirse con Él, un ángel le anunció su muerte: <<... envuelto en lumino- sas cla- ridades, surgió ante ella un ángel que la saludó diciendo: 'Dios te salve, María, bendita y objeto de las bendiciones de quien trajo la salvación de Israel. Señora, te traigo desde el paraíso este ramo de palma para que sea colocado sobre tu féretro. Dentro de tres días te reunirás con tu Hijo que te está esperando'>>

[34] Ibídem, p 26.

> La palma era una especie de ramo formado por una vara verde cuyas hojas fulgurantes y esplendentes brillaban como el lucero de la mañana. La palma como atributo de los elegidos por Dios, comenzando por la Virgen y san José, tiene su fundamento en la creencia del Paraíso como un oasis poblado de palmeras".[35]

En los retratos de monjas, en general, la palma se convertirá en un verdadero ramo de flores, pero el sentido iconográfico será el mismo. Exaltar la virginidad y pureza del alma.

En cuanto a la corona, podemos rastrear su simbolismo siguiendo con el relato de la Dormición de la Virgen:

> "Un momento cumbre de las exequias es cuando el coro canta la antífona: <<ven desde el Líbano, esposa mía; ven desde el Líbano que vas a ser coronada>>. María respondió: <<Voy, Señor, voy, que en el libro de la ley se dice de mí que en todo y siempre haré tu voluntad y que mi espíritu se complace en ser fiel a tus deseos, de mi Dios y salvador>>. En aquel preciso momento el alma de la Virgen salió de su cuerpo y voló a la eternidad de brazos de su hijo. <<Su muerte se produjo sin dolor, sin gloria y sin nada de cuanto hace penoso y triste morir>>. Cristo emprende, con el alma de su madre, el viaje hacia la Gloria, rodeado de infinidad de rosas rojas, es decir de multitud de mártires, y de una innumerable cantidad de azucenas, porque azucenas parecían los ejércitos de los

[35] Aceves, Gutierre. **Imágenes de la Inocencia Eterna. Artes de México.** Número 15. 1998. p 35.

> ángeles, de los confesores y de las vírgenes que le daban escolta."[36]

De esta manera la corona representa a las almas justas, cuya muerte, es más bien un tránsito lleno de gozo hacia el encuentro con Dios.

Un último elemento recurrente en la iconografía será la citación de la muerte florida, representada por la profusión de flores utilizadas para esparcirlas sobre el cuerpo de la difunta:

> "Según los preceptos cristianos, la muerte florida estaba reservada a las almas justas, aquellas que lograban un tránsito gozoso hacia la gloria, libre de todas las penalidades a que está sujeto el común de los seres humanos".[37]

Junto con las monjas, los niños muertos compartieron la iconografía de la muerte florida, esto porque ambos personificaban la pureza del alma y el tránsito gozoso a una vida junto al creador. Básicamente las flores, la palma y la corona serán los elementos más recurrentes en los retratos de monjas muertas, sin embargo estos se verán complementados con la iconografía propia de la orden a la que pertenezca la monja.

Para el estudio de los retratos, es necesario dividirlos en dos categorías:

[36] Ibídem, p 36.
[37] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. p 30.

- Monjas muertas en su lecho mortuorio o de pie,
- y monjas que parecen vivas.

Cada categoría seguirá en gran parte la codificación anteriormente señalada, presentando puntuales variantes que hacen necesario considerar cada una por su lado.

MONJAS MUERTAS EN SU LECHO MORTUORIO O DE PIE

Durmiendo el Sueño de la Muerte

Preservar la imagen de una persona en su lecho mortuorio no es algo nuevo para la época barroca. Recordemos que en la tradición europea se solía perpetuar la imagen de los difuntos en la tapa del sarcófago en el que eran sepultados. Para el barroco, con toda la ideología relacionada con la muerte, esta costumbre se trasladó a la pintura, El antecedente del retrato de monjas muertas se puede encontrar, según Alma Montero Alarcón, en la tradición hispánica:

> "El antecedente de las pinturas de monjas coronadas en su lecho mortuorio 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 representarán años después en América y la palma sobre el hábito que simboliza la virginidad, en los virreinatos americanos se transformaría en un ramillete florido[...] Debe asentarse, pues, que si bien esta tradición provino de España, adquirió características propias en los virreinatos americanos".[38]

[38] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. pp 16-17.

El proceso por el que atravesaron los retratos de monjas muertas es, entonces, similar a lo que pasó con varias manifestaciones artísticas en la Nueva España; por un lado se reconoce la existencia de un modelo que se viene a transplantar al Nuevo Mundo, pero al mismo tiempo las diferencias entre el modelo y la apropiación hacen que la manifestación americana se vuelva de alguna manera *sui generis*; en pocas palabras el proceso que llevó a la producción de los retratos de monjas muertas viene a confirmar la llamada excentricidad del arte mexicano.

Sor Matiana Francisca del Señor San José

Este retrato, pertenece a la Colección del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, y data del siglo XVIII(LAMINA XVII.) La información de la cartela parece que fue borrada en su totalidad y sólo se alcanza a leer lo siguiente:

[SIC]La M. Rda. Me. Mathiana Francisca de Sr. Sn. Joseph
Fue Electa Vicaria de edad de ...

La composición de este retrato seguirá el patrón señalado anteriormente, se representa el medio cuerpo inerte de la Madre Matiana yacente. Su cabeza descansa sobre una almohada, y sus manos se colocaron cruzadas sobre su pecho sosteniendo unas azucenas, sobre su hombro izquierdo se apoya una rica palma. En el borde inferior sobresale la cartela con parte de la inscripción borrada. El pintor pone en un primer plano el cuerpo de la monja y todas las líneas de proyección enfatizan el rostro que domina la pintura.

La paleta de color acentúa el dramatismo de la escena debido al fondo negro que inunda la composición y que se confunde por momentos con el hábito de la monja. Al centro del retrato, las manos y el rostro de la monja(únicos elementos cutáneos visibles) se ven iluminados por colores blancos que enfatizan un juego de luz y sombra. Los colores vivos provienen tanto de las flores de la corona y la palma, como de la escena en el escudo de la monja. Es interesante el trabajo pictórico, al resaltar el bordado dorado en la capa de la difunta, este detalle, con los toques de color, delimitan el hábito y el fondo.

El planteamiento iconográfico, a pesar de ser bastante sobrio, es muy rico: podemos constatar el uso de los elementos relacionados con la Dormición de la Virgen, así como detalles puntuales que nos remiten a varios aspectos relacionados con el contexto que rodea a la monja. Lo más evidente se relaciona con la iconografía mariana, el ramillete de azucenas en las manos de la muerta, la corona y la palma adornadas con flores, nos remiten a la muerte de la Virgen. Siendo la monja un alma justa y pura(virgen) su tránsito fue gozoso(la palma), escoltado por un ejercito de ángeles(las azucenas) y su humildad y servicio a Dios será premiado en el cielo, ya que él mismo la coronará con su gloria(corona.) En pocas palabras, el discurso del que se valía la Iglesia para confortar a las mujeres religiosas ante el sacrificio de todo lo terrenal se ve recompensado por una

muerte delicada y con la certeza de alcanzar el Edén Celestial.

Sin embargo, esto no es todo lo que nos puede decir el retrato; si extendemos la lectura más allá de la religión, encontraremos el reflejo de los signos sociales que permearon la vida en los conventos. Por su hábito, podemos darnos cuenta que la monja en cuestión, pertenencía a la orden de las concepcionistas, la orden "rica" de la Nueva España. El hábito, exquisitamente plegado y de un blanco inmaculado, se complementa con la capa y velo negros con vivos bordados en un hilo dorado(originalmente la capa era en un tono azul rey, tal vez para acentuar el carácter luctuoso se utilizó el color negro.) La vestimenta es completada con el uso del escudo en el pecho. Todos estos detalles eran símbolos de la riqueza de la monja que hasta en el último minuto era ataviada de acuerdo a su posición social, inclusive la delicadeza de los moños negros que adornan la almohada nos hablan de la opulencia del convento y de sus habitantes.

Sor Magdalena de Cristo

Madre fundadora del Convento de Santa Mónica en Puebla, su retrato pertenece a la colección que guarda dicho convento(ahora convertido en museo.) Si bien la madre murió en 1732, no tengo documentación que avale la fecha de realización del retrato(LAMINA XVIII.) La información consignada en la cartela es la siguiente:

[SIC] V. R. de la Venerable Hermana Magdalena de Christo fund. del Conv. N. M. Sta. Monica, en el Convento de Agustinas Recoletas delas de Guadala^{xa}. como lo fue en la Puebla de los Angeles, donde profesó ciendo de 20 a d eda, fue Religiosa 44 y fayeció a 28 de Abril de 1732 a.

La composición de este "verdadero retrato"[39] se apega al patrón ya explicado. Sor Magdalena aparece de medio cuerpo yacente sobre una camilla. Su cabeza descansa sobre una almohada y el pintor nos presenta su perfil derecho. Se colocó a la monja en un primer plano y su cuerpo inerte abarca la mayor parte de la composición. En este caso no se designó un lugar específico a la cartela por lo que la tenemos en el ángulo superior derecho(visto de frente.) Los ornamentos se repartieron proporcionalmente, por lo que el cuadro no se siente exagerado y pesado, existe la sensación de cierto equilibrio.

La paleta de color utilizada en el caso del retrato fúnebre de Sor Magdalena, contrasta con el anterior, ya que aquí, más que el negro, predomina el color, tanto de las flores como del mismo fondo que luce un color ocre. Así, el color negro del hábito agustino de Sor Magdalena resulta contrastante con el rojo, el rosa, el anaranjado y el azul, colores que iluminan la corona, la palma y las flores esparcidas sobre el cuerpo de la religiosa. Para la piel de la monja, el autor utiliza un color carne pálido y levemente

[39] La afirmación de ser un verdadero retrato(V. R.) se tiene que considerar con cierta precaución, ya que, como explique antes, si bien hay un afán por individualizar, no hay información que avale la fidelidad con el modelo natural.

amoratado(casi transparente), efecto que acentúa los primeros signos de la descomposición del cuerpo.

La iconografía, retomará los atributos propios de la dormición de la Virgen y hará más evidente la citación de la muerte florida. La corona y palma de Sor Magdalena se ven inundadas de flores de varios colores y nos recuerdan el gozo de esta muerte, porque realmente la monja(un ser virginal) se encontrará con su divino Esposo. Por otro lado la profusión de flores sobre su cuerpo simboliza la muerte de los justos. En cuanto a su vestimenta, podemos notar que esta orden(agustinas recoletas), a diferencia de las concepcionistas, es más humilde; y de la misma manera, a través del uso del velo blanco podemos intuir que la monja era una lega, y que debido a algún impedimento(ya sea económico, de pureza de sangre o de legitimidad) nunca pudo acceder al velo negro. En el retrato anterior el rictus de la muerte tal vez no es tan obvio como en este caso, los labios cenizos y cerrados con tal fuerza, nos muestran la rigidez del cadáver, lo que lleva a la reflexión sobre la propia finitud. Considerando que estos cuadros se colocaban en lugares estratégicos del convento[40] es fácil comprender la función didáctica que cumplían ante los ojos de las niñas, de las jóvenes novicias o de las monjas profesadas recientemente.

[40] Lugares de reunión de la comunidad, pasillos del claustro, dependencias administrativas y en el coro.

Sor María Josefa Francisca de San Rafael

El haber llevado una vida espiritual ejemplar, era una de las razones por las que se mandaba a hacer el retrato de una monja muerta. En el caso de este obra, perteneciente a una colección particular, se exaltan las virtudes de Sor María Josefa(LAMINA XIX), a través del texto consignado en la cartela:

[SIC] La R^da^. M^e^. Josepha Fran^ca^. De S. Raphael insigne en toda virtud, y en particular en obediencia y humildad. Profesó el año d 1672. de edad de 16 años. fue Prelada tres vezes a votos la primera d edad d 44 a. falleció a 9 d Abril el año d 728 siendo actual Prelada.

La composición, se asemeja a las dos anteriores y nos presenta a una anciana Sor María Josefa de medio cuerpo yacente. El pintor inmortaliza su perfil derecho en un primer plano, que domina la composición en su totalidad. A pesar de ser un retrato anónimo es evidente el buen oficio del autor. La proporción, perspectiva y detalles, están sumamente cuidados, al grado de que la anunciación en su escudo conforma una composición aparte. Se ve cierta influencia tenebrista, particularmente en la manera en que la obscuridad del fondo se ve iluminada por una luz, aparentemente divina, que se refleja en el rostro de la muerta y lo ilumina en su totalidad. La paleta de color es dominada por los tonos obscuros que van desde el fondo negro hasta el rojo sangre de las rosas, pasando por el azul marino de la capa concepcionista. Todo esto equilibrándose por el uso de toques tenues(blanco, rosa, durazno) que provienen del

hábito, de las flores, de la cara de la monja así como de la almohada en la que se apoya.

Iconograficamente el patrón se repite, corona y palma son decoradas profusamente con flores, y en las manos, la religiosa sostiene un crucifijo, todo esto recordando que su muerte más que un acontecimiento doloso es una celebración en la que la fallecida va al encuentro con Dios. Así mismo el color negro en los moños de la almohada acentúan el drama del evento, al igual que el marcado rictus mortem en el rostro de la mujer. En este caso se hace obvia la idealización de la monja, en su rostro prevalece un gesto apacible y casi alegre, tal vez esto se hizo con el propósito de enfatizar la "santidad" de la monja y la buena muerte que logró alcanzar. Es un mensaje para la comunidad y para las generaciones venideras, Sor María Josefa llevó una vida ejemplar de ahí que su muerte fue apacible y un verdadero evento gozoso para ella: basta sólo con ver el gesto de paz en su rostro. Todo parte de un aleccionamiento sustentado en el discurso de la Iglesia referente a la muerte y a la mujer.

También es interesante la alabanza consignada en la cartela, *insigne en toda virtud, y en particular en obediencia y humildad*. Dos votos de profesión importantes, la obediencia y humildad fueron característicos de esta monja y fue a través de la perseverancia en el cumplimiento de los votos, que la religiosa realmente alcanzó la salvación; es importante esta mención porque si hacemos un poco de memoria, de todas las monjas que ingresaban a un convento pocas tenían una verdadera vocación. Por tanto, el único camino a seguir dentro de la compleja vida conventual barroca novohispana era el de la fidelidad a los votos de profesión, el hacer esto no sólo garantizaba la gloria celestial, también aseguraba un lugar en la memoria histórica de la comunidad.

De pie ante el Triunfo de la Muerte

Los retratos de monjas no sólo nos presentarán a la monja yacente, en algunos la monja es presentada de pie aunque en una obvia posición rígida. Concepción Amerlinck, considera que la posición vertical y rígida que se presenta en este tipo de retratos depende más que nada de la colocación del cuerpo de la monja en el momento de ser retratada:

> "Esta monja muerta presenta, aunque esté puesta de pie, la misma postura que debió haber tenido cuando estaba en su ataúd, donde seguramente la observó el pintor[...]"[41]

Debido a la escasa documentación que existe sobre este tema, realmente el porqué eran representadas de pie y no yacentes, se puede prestar a especulación. Tal vez lo hacían porque la impresión de ver el cuerpo tendido era demasiada, o porque no importaba tanto la posición del cuerpo, como el mensaje que trataba de transmitir. Visualmente, lo único que cambia con respecto al resto de los retratos es la posición, ya que el planteamiento iconográfico y la paleta de color responderá a las mismas necesidades.

[41] Amerlinck de Corsi, María Concepción et al. **México en el mundo de las Colecciones de Arte.** Nueva España 2. Volumen 4. México: Grupo Azabache, 1994. p 244.

Sor Magdalena de San Antonio

A diferencia de los retratos anteriormente citados, cuya cartela sólo contiene datos biográficos y ciertas alabanzas a la vida de la religiosa, en este retrato encontramos toda una loa a la monja muerta[42] (LAMINA XX.)

[SIC] Reverenda Madre Juana Magdalena de San Antonio
Religiosa de la Limpia Concepción.
Falleció, en 19 de Marzo de 1765 de 62 años
Y 8 días de edad.

Para su centro Camina,
la que fuera de él se vió,
en él su descanso halló
y siempre para él se inclina,
que el Claustro Carmelo aúna,
como a su objeto mi amor,
y si en él, todo mi ardor
en vida comuniqué,
de muerta, se infiere, que
he de estar allá mejor

El poema describe lo que fue la vida de la monja, una vida dedicada completamente a Cristo. En Él depositó todo su ser y Él fue el objeto incondicional de su amor. La monja, en primera persona, expresa la profunda unión con Cristo en vida y reconoce que la muerte reforzará la mística unión. Evidentemente a su muerte, el sentimiento de la comunidad fue expresado a través de este pequeño escrito, ya que como tal la monja pecaría de soberbia al hablar así de sí misma. En cuanto a composición, debido a la colocación vertical del personaje central, esta cambia, de tal manera que se asemeja más a la codificación de los retratos de profesas. El pintor nos muestra a la monja de pie en un fondo ocre y no reserva ningún lugar específico a la cartela, simplemente se va a colocar en el ángulo superior izquierdo, pero directamente sobre el fondo. A pesar de ser una monja concepcionista, los detalles en el retrato no han sido tan cuidados y a diferencia de los otros retratos que hemos visto, pertenecientes a esta orden, la composición parece más sencilla y escasa en cuanto a ornamentación.

El planteamiento iconográfico en este retrato nos recuerda la profesión de la monja, sin embargo los ojos cerrados y la palidez de la piel nos recuerdan su estado. La religiosa porta la corona y la palma usadas en su profesión, en ellas el "espíritu barroco" es muy evidente: las grandes flores de muchos colores, recuerdan la exageración de este periodo. La citación de la muerte florida, a pesar de la ausencia de flores sobre el cuerpo de la monja, se da por la ornamentación en ambos atributos ya que el cuerpo en sí, por la posición, no permite este adorno. El hábito es el de una concepcionista, sin embargo podemos ver que carece de un escudo de monja, en su lugar el espacio es ocupado por el pequeño crucifijo que la monja sostiene en sus manos. Se puede decir que presentar a la monja de pie aún estando muerta puede ser un poco más impresionante debido a la lógica de que si está muerta debe de estar acostada y no de

[42] El retrato no conserva la firma, por lo que ha sido atribuido por Marcus Burke a José del Castillo. Ibídem.

pie. Como lo he dicho, esto se puede deber a varias razones, incluyendo los requerimientos de la comunidad, o el mismo criterio del pintor que decidió colocarla así, -recordemos que estos retratos obedecen gustos privados, y permiten representaciones poco comunes-.

En el rostro de la monja los indicios de la descomposición empiezan a aparecer, los ojos amoratados, hundidos y cerrados, nos permiten una reflexión sobre la muerte, en este punto es necesario hacer una aclaración, no todas las monjas que aparecen de pie y con los ojos cerrados pertenecen a la categoría de monjas muertas. Es importante tener en cuenta que no todas las ordenes eran tan exhibicionistas y liberales como las concepcionistas o las jerónimas, las capuchinas se regían por ordenanzas sumamente estrictas. Esto ocasionaba que se llevara a la humildad y a la pobreza a los extremos, así el levantar la vista para posar en un retrato podía ser considerado un signo de soberbia. Por lo tanto en los retratos de capuchinas, la costumbre de representar a las monjas con mirada baja tiene que ver más que nada con cuestiones de humildad y no con el hecho de ser una monja muerta. Por esta razón, cuando se trate de retratos de capuchinas, a no ser que la iconografía o la cartela indiquen lo contrario, debemos considerarlos retratos de monjas vivas con vista baja.

Sor Elvira de San José

Entre los retratos que hemos visto, quizá este es uno de los más impresionantes, data del siglo XVIII y pertenece a la colección de Museo de Arte Virreinal de Tepotzotlán(LAMINA XXI.) La paleta de color impresiona por lo lúgubre, el color negro domina la composición e inclusive se confunde con la elegante capa de la monja. Podemos distinguir un juego de luz y sombra, que acentúan la parte central del cuadro, donde se encuentra el rostro de la monja. El buen oficio del pintor sobresale en el trabajo de la piel muerta, para ella utiliza tonalidades de color carne pero acentuando los primeros signos de la descomposición en lo morado de los ojos y en el color cenizo de los labios. Básicamente los toques de color, provienen de las flores esparcidas por el cuerpo de la religiosa, pero son gamas muy obscuras del rojo, naranja y azul, siguiendo con el tono luctuoso del acontecimiento.

En esta composición, Sor Elvira es representada de medio cuerpo y de pie, virando ligeramente hacia la izquierda(visto de frente.) El personaje, se nos presenta al centro en primer plano y prácticamente abarca todo el espacio, logrando que no nos fijemos en otra cosa que no sea en ella. El autor no le asigna un espacio a la cartela y coloca la información acerca de la monja directamente sobre el fondo:

[SIC] La M. Elvira de San José Religiosa d Sta. Ines
dos veces Prelada. Murio a 6 de maio d 1711 de edad
d 74 años 4 meses y 4 dias.
Con 56 años 5 meses y 18dias d Religion.

Como se ha dicho, la notoriedad en el convento, se podía alcanzar de muchas maneras, una de ellas tenía que ver con los puestos de autoridad, ser una priora, independientemente

de la virtud, era razón suficiente para conservar un retrato de la monja, aún estando muerta. Hasta cierto punto, en el retrato encontramos otros detalles que nos remiten a la ostentación del poder de la monja. Para empezar ser priora en un convento de mujeres ricas, tiene que ver con pureza de sangre y con una muy acomodada posición dentro de la élite. La elegantísima capa negra, posiblemente bordada en hilo de plata nos habla del poder económico de la monja. La sobriedad en el ornamento, manifiesta cierto respeto, es verdad que la corona tiene flores y sobre su cuerpo se hallan esparcidas rosas y claveles, pero no es algo recargado, es más bien simbólico.

En cuanto a la divergencia en el color de la capa(azul para las concepcionistas) tal vez ésta se deba, ya sea a iniciativa del pintor que resalta el acento luctuoso del evento, o a que se preparaban vestiduras especiales para la muerte de una monja que ocupo un puesto importante en el claustro. El planteamiento iconográfico utiliza la corona como signo de su coronación celestial y las rosas en su cuerpo nos remiten a la gozosa muerte de mártires y santos. Un detalle curioso es la imagen del escudo, a pesar de ser un espacio reservado para la representación de un santo o de una advocación de la virgen, en su lugar podemos ver una serie de decoraciones muy onduladas(y en este sentido, muy barrocas.) Resalta la ausencia de la palma, símbolo de virginidad y tránsito gozoso: extrañamente la que fue priora del convento no la porta. Sin embargo, más que implicar que la priora no cumplió el voto de castidad, esta es una entrada al origen privado de las obras: no seguían reglas establecidas, sólo las ordenes del concomitante.

LAS QUE PARECEN VIVAS

Dentro de los retratos de monjas muertas encontramos otra codificación que, no presenta a la monja ni en su lecho mortuorio, ni de pie con el rictus mortem marcado. En ésta, las monjas se representaran como si se encontrasen vivas, pero en su actitud y por la información de la cartela nos daremos cuenta que realmente son retratos de monjas muertas[43]. Tal vez el dolor que representaba la inminente separación ante la muerte permitía la codificación del retrato como si estuviesen vivas, o puede ser que, en lugar del convento, la familia solicitara el retrato para colocarlo en la casa y la visión del cuerpo inerte de la monja representaba una fuerte impresión. Las razones que fundamentan este tipo de codificación no son muy claras, redundando en el carácter de producción privado del género: casi "cualquier cosa" se permite dependiendo del gusto y de las ordenes de la persona que encarga la obra. Así, en efecto existen ciertos patrones que se repiten de retrato a retrato, pero de igual manera, existen sus excepciones.

[43] Si bien algunos retratos de monjas vivas, profesas en general, también incluyen una fecha de muerte. Es prudente destacar, que esta fue registrada tiempo después de realizado el retrato y con el único fin de complementar la información de la cartela. Estos retratos, no se consideran como de monjas muertas, porque el propósito con el que se realizarón y su fundamentación son otros; no tratán de exaltar la muerte como tal, y el agregar la fecha del deceso no tendrá otra implicación más que el agregar un dato biográfico al retrato.

Sor María de San José

En esta obra(LAMINA XXII), la monja aparece de medio cuerpo al centro de la composición, en el borde inferior se dejo un espacio para la cartela y en cada ángulo superior se colocaron medallones en los cuales se consigna un poema. La composición es dominada por una tonalidad obscura, tanto del hábito de la monja como del fondo grisáseo, y los toques de color provienen de las flores en la corona, palma y de la piel de la monja que, a comparación de los retratos anteriores, guarda el color rosado de la piel viva.

Sor María porta la corona y palma, símbolos del tránsito de un alma pura que será coronada con la gloria de Dios. Estos dos atributos, además de la obvia connotación religiosa, nos hablan de la humildad de la orden. Las agustinas recoletas se distinguen por la severidad de su regla, de ahí, que en lugar de la opulenta corona de flores con armazón de metal, Sor María sólo luzca un sencillo adorno floral en la cabeza. Hay un detalle muy interesante del retrato: por lo general, las monjas vivas sostienen con sus manos los atributos con los que son retratadas, sin embargo, esta monja no sostiene la palma, sólo la tiene apoyada sobre su hombro, un indicio de que el pintor la vió en esta posición en su ataúd, y así retrató su cuerpo. Esto, nos lleva a otra consideración, la idealización del rostro de la monja, en este caso, las probabilidades de que el rostro de la monja no sea totalmente fiel al natural aumentan. Si consideramos que el pintor no pudo haber visto a Sor María antes de su muerte, debido a la clausura, la única oportunidad para observar el modelo fue una vez muerta la religiosa, esto quiere decir que sus ojos estaban cerrados. Así, a no ser de que hubiese existido un retrato de profesión previo, es muy probable que el rostro haya sido idealizado[44]. La cartela del retrato, además de la información sobre la vida de la monja, consigna un poema que recuerda la vida ejemplar.

[SIC] Venerable Me. María de S. Joseph el qual nombre se puso el día q' profeso en el Religmo. Conbto. de Recoletas de S. Agustín y Sta. Monica de la Puebla aviendose llamado en el Siglo [ilegible] Solorsano murio en el Conbto. de la Soled. de Oaxca. de misma Ordn. donde paso por fundadora [ilegible] año de 1719 murio de edad de 63 as. con el semblante que representa

Siendo mui Niña el Amor
Divino que todo es fuego
Layamo de el pueril Juego
de un Rayo con el furor
Bañada en llanto y dolor
de temor su pecho lleno
Conosiendo que no es bueno
Y el yamamiento desmallo
Lo mismo fue ver el Rallo
Que partirse como un trueno.

Continuamente Penaba
y con gusto padecia
porq'su Esposo desia
q'verla penar gustava
aunq'mas la atormentava
el Mundo con la memoria
de sus glorias sin Victoria
salio por q'de fee llena
No tubo a sus glorias pena
por ser sus penas su gloria.

[44] Tanto en los retratos de niños como en los de monjas muertas un indicio para de esta idealización de la imagen es la edad representada. Así, infantes de 3 meses son representados como niños de 6 años, y monjas de 50 años conservan un rostro libre de los signos del paso de edad.

Sor Bernarda Teresa de Santa Cruz

Este retrato, en mi opinión, sobresale por su excelente composición y por los detalles iconográficos que incluye(LAMINA XXIII.) En primer lugar se presenta al personaje de cuerpo completo en un interior, la monja se encuentra al centro de la composición y a su espalda vemos lo que parece la pared de un cuarto que probablemente termina en una bóveda. El pintor cuido mucho el fondo del retrato y no se limitó a usar un solo color, logrando resaltar las características del espacio arquitectónico. De igual manera, hay un buen uso de la perspectiva lo que da cierto volumen al cuerpo de la monja y proporciona profundidad al cuarto. En el borde inferior de la composición se encuentra la cartela, que no está marcada por un color diferente, más bien la información se redactó sobre la obra una vez que fue terminada.

[SIC] Reto, de la Ve. Me. Berda. Thesa. De Sta. Cruz
Priora y fundadora del Convento de Aug, Recoletas
de N. Sra. de la Soledad de Oaxaca y fundadora también
del Convento de Nra. Me. Sta. Monica de la Puebla.
Murio a 14 de Octubre de este año de 1725.
de edad de 66as.

Iconográficamente este retrato contiene un detalle muy interesante, y raro de cierta manera, para ser el retrato de una monja. Este detalle es el gato acurrucado a los pies de Sor Bernarda. Tradicionalmente el gato se relaciona con el pecado y con la sensualidad de la mujer, sin embargo, esta vez la iconografía religiosa sale sobrando, de tal manera que el pintor, simplemente nos presenta a la mascota de la hermana. Este tipo de detalles nos recuerda el carácter privado de las obras, ya que a pesar de tener conformado un patrón, se pueden agregar u omitir elementos a gusto personal. Independientemente de este detalle, el patrón iconográfico de las monjas muertas se vuelve aplicar, la corona, la palma, el crucifijo y la muerte florida siguen presentes en la codificación. Vale la pena hacer notar, que la muerte florida en este caso se cita a través de las flores regadas en el suelo, a diferencia del retrato anterior en el que las flores estaban esparcidas por el cuerpo de Sor Elvira. El pintor trató de darle verosimilitud a la escena colocando las flores en el suelo, ya que si la monja estaba de pie era imposible que las flores quedarán adheridas a su cuerpo.

En cuanto a la posición del cuerpo de Sor Bernarda, podemos notar la incomodidad en la postura vertical, se le ve bastante encorvada y con las extremidades muy pegadas al torso, probablemente como se debió ver dentro del féretro. De igual manera, a pesar de estar recargada contra su cuerpo, podemos percibir el peso de la ornamentada palma, que, providencialmente, no ha caído al suelo. Podemos deducir, entonces, que a pesar de que el pintor representa a la monja viva, lo más probable era que su modelo real fuese la religiosa una vez fallecida.

Básicamente, estas eran las codificaciones usadas en la producción de los retratos de monjas muertas en el Virreinato de la Nueva España. Sin embargo, esta tradición pictórica no fue privativa de la sociedad barroca en este ámbito, el modelo hispánico del que provienen, sufrió

igualmente de una apropiación en diversos virreinatos americanos.

LAS MONJAS MUERTAS AMERICANAS

Los retratos de monjas, no sólo muertas sino también vivas, no fueron una producción exclusiva de la Nueva España, en Perú y regiones de Nueva Granada[45], se tienen ejemplos excelentes de esta tradición pictórica de raíces hispánicas(LAMINA XXIV.)

> "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 Poluciano(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". [46]

Estos retratos se codificarán de acuerdo al propio contexto del ámbito al que pertenecen, así, a pesar de que encontraremos puntuales similitudes en la producción americana en su totalidad, es justo señalar que siempre se harán evidentes las diferencias entre los virreinatos.

En este punto, debido a la falta de documentación sobre el género en otras latitudes de las Américas, considero que no sería pertinente entrar a las comparaciones con la producción novohispana. Un ejercicio así, bastaría para la realización de otra tesis. Por ende, mi único propósito al mencionar su existencia es documentar el hecho de que los retratos de monjas muertas no son exclusivos del ámbito de la Nueva España, un vez aclarado lo anterior, podemos entrar a las reflexiones finales.

---

[45] Específicamente en Colombia. Recordemos que para esta época Nueva Granada incluía porciones del país anteriormente citado, de Ecuador, Panamá y Venezuela.

[46] Montero Alarcón, Alma. **Monjas coronadas.** México: Círculo de Arte/ CONACULTA, 1999. pp 14-15.

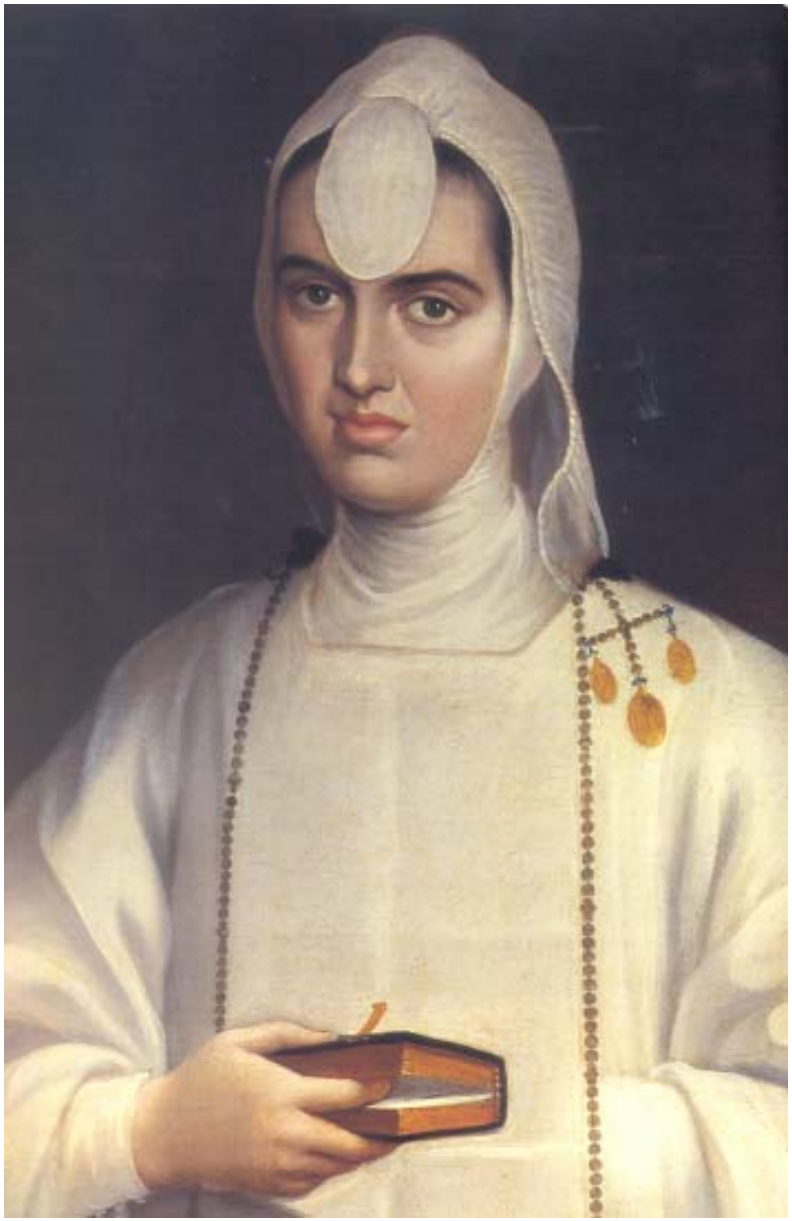
LAMINA I.
María Magdalena de Villarrutia y López Osorio,
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(105x77cm)
Colección Particular

LAMINA III.
Virrey Don Juan Vázquez de Acuña, Marqués de Casafuerte
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(91x72cm)
Museo de América
Madrid, España

LAMINA II.
Don Miguel Velázquez de Lorea,
José de Páez(1775)
Óleo sobre tela(104x93cm)
Museo Nacional del Virreinato
Tepotzotlán, Edo. de México

LAMINA IV.
José María de Ovando,
Francisco del Castillo(1786)
Óleo sobre tela(125x99cm)
Colección Particular

* Los retratos novohispanos, retrataban más que un simple personaje: en ellos se consignaban estilos de vida y jerarquias sociales; aquí vemos, por ejemplo, a una dama de sociedad(ángulo sup. izq.) adornada con toda la parafernalia(joyas, abanico y hasta un perro), a su lado esta el retrato de un Virrey, la peluca, el escudo de armas y la simple actitud nos habla del poder de este individuo. Abajo del virrey no sólo esta representado un niño perteneciente a una familia noble, en realidad es un seminarista que por su ropa y por los atributos, hace obvia su acomodada posición social. Finalmente (en el ángulo inferior derecho), el caballero representado no es una persona cualquiera, pertenece al poder, es un alcalde.



LAMINA V. Detalle del retrato de *Sor Ana María de San Francisco y Neve,*
Anónimo(1759)
Óleo sobre tela(180x120cm)
Templo de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro

LAMINA VI. *Madre María Ana Teresa Bonstet,*
Andrés López(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(185.7x111.5cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México

LAMINA VII. *Sor Juana Inés de la Cruz,*
Miguel de Herrera (1750)
Óleo sobre tela(207x150cm)
Colección Fomento Cultural Banamex Cd.de México

LAMINA VIII. *Sor María Josefa Agustina Dolores,*
Miguel Cabrera(1759)
Óleo sobre tela(173x105cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México

LAMINA IX. Sor María Antonia de la Purísima Concepción,
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(103X81cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México

* Ambos patrones de composición serán los más comunes para el retrato de profesas.

LAMINA X. Sor María Petronila de Guadalupe,
Anónimo(siglo XIX)
Óleo sobre madera(85x63.5cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México

LAMINA XI. *Sor María Guadalupe de los Cinco Señores,*
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(182x103cm)
Colección Fomento Cultural Banamex, Ciudad de México

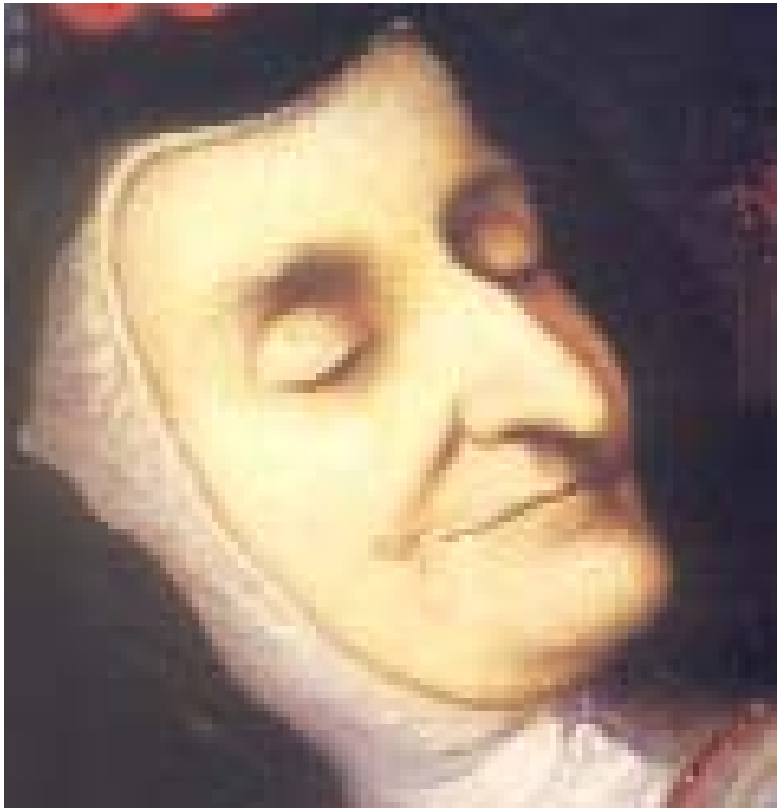
* Las diferencias en cuanto a paleta de color dependerán de la orden y del grado de ornamentación.

LAMINA XII. *Indumentaria de las monjas novohispanas*
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(134.5x104cm)
Museo Nacional del Virreinato
Tepotzotlán, Edo. de México

LAMINA XIII. Sor María Engracia Josefa del Santísimo Rosario,
Anónimo(siglo XIX)
Óleo sobre tela(134.5x104cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México

LAMINA XIV. Sor María Joaquina del Señor San Rafael,
Anónimo(siglo XIX)
Óleo sobre tela(170.5x67.5cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México

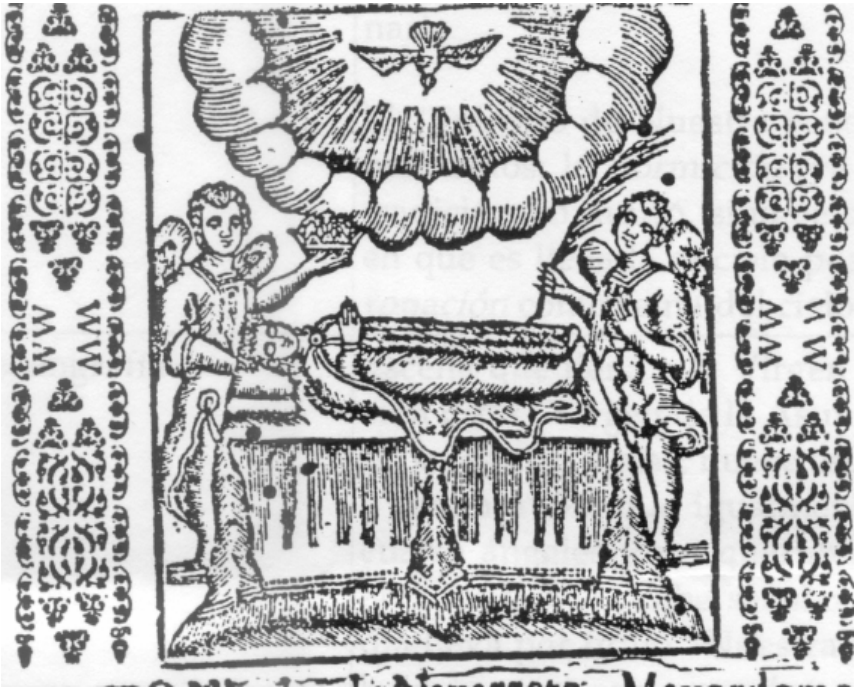
* Las coronas y los ornamentos serán representados de manera diferente en cada retrato, pero siempre redundando en la idea de "exuberancia" y "colorido" barrocos.



LAMINA XV-A. Detalle de *Sor María Josefa Francisca de San Rafael,*
Anónimo(1728)
Óleo sobre tela(84x63cm)
Colección Particular

LAMINA XV-B. *Detalle de Sor Matiana Francisca del Señor San José,*
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(104.5x73.3cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán

* Si bien es cuestionable la fidelidad de los rostros, los rasgos físicos serán diferentes en cada retrato. Hay cierto interés en individualizar a cada monja.



LAMINA XVI-A. Detalle de la *Patente de la Cofradía y Hermandad de Nuestra Señora del Tránsito fundada, en el Convento y Hospital del Señor S. Juan de Dios, de efta Ciudad de México(Cofrade #476)*,
Se desconoce el autor(1709)
Grabado(sin medidas)
(La imagen pertenece al libro *Cofradías y Archicofradías*, vol. 192, exp. 4.) Archivo General de la Nación.

LAMINA XVI-B. Detalle de la *Patente de la Cofradía y Hermandad de Nuestra Señora del Tránsito fundada, en el Convento y Hospital del Señor S. Juan de Dios, de efta Ciudad de México(Cofrade #530)*,
Se desconoce el autor(1709)
Grabado(sin medidas)
(La imagen pertenece al libro *Cofradías y Archicofradías*, vol. 192, exp. 4.) Archivo General de la Nación.

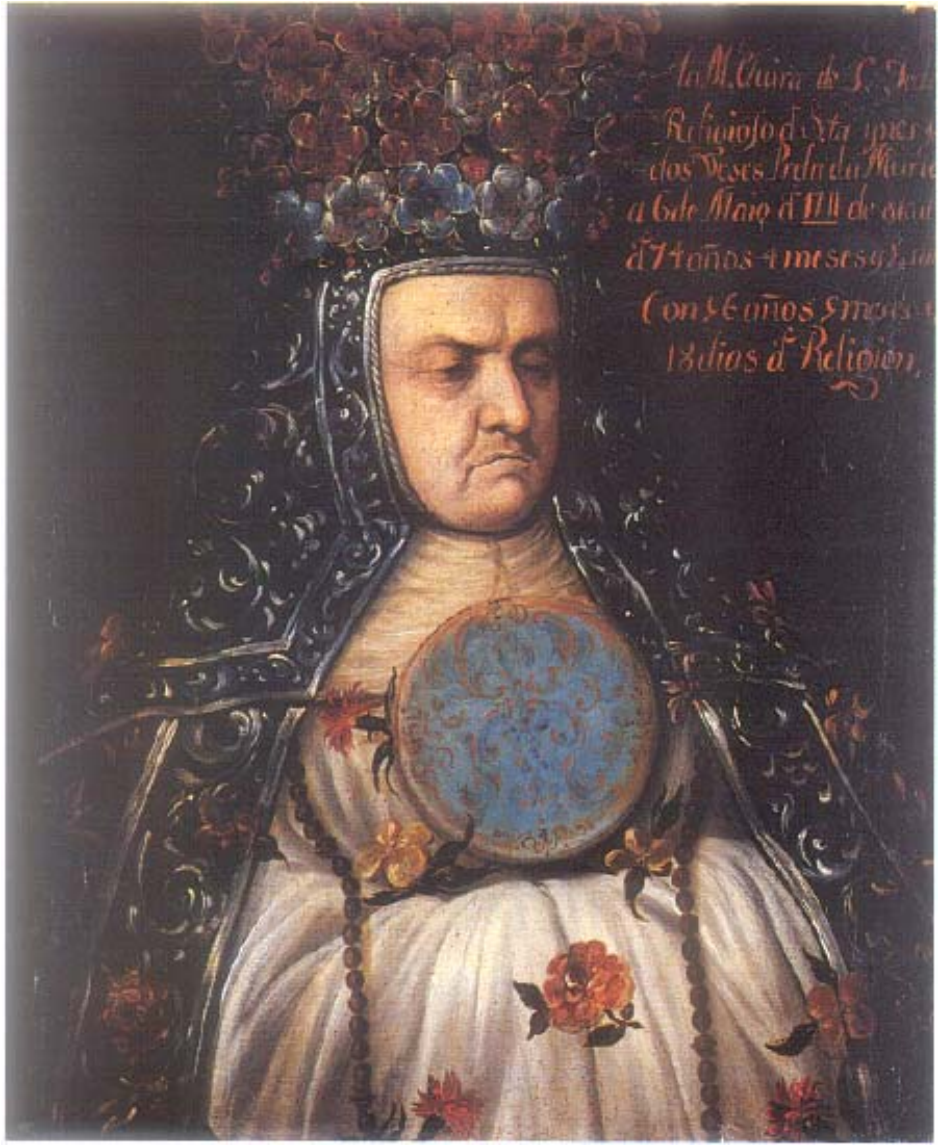
* En estos grabados, correspondientes a Patentes de Cofradías del Hospital de San Juan de Dios, vemos la iconografía usada en la Dormición de la Virgen. Los ángeles bajan del cielo y le entregan la palma y la corona, como símbolo de la pureza y del tránsito gozoso. Estos elementos, serán aprovechados para la codificación de los retratos de monjas muertas.

LAMINA XVII. *Sor Matiana Francisca del Señor San José,*
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(104.5x73.3cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán

LAMINA XVIII. *Sor Magdalena de Cristo,*
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(sin medidas)
Museo de Santa Mónica, Puebla

LAMINA XIX. *Sor María Josefa Francisca de San Rafael,*
Anónimo(1728)
Óleo sobre tela(84x63cm)
Colección Particular

LAMINA XX. *Sor Magdalena de San Antonio*,
José del Castillo(1765)
Óleo sobre tela(104.14x78.74cm)
Colección del Instituto de Arte Colonial Ibérico,
Palacio de los Gobernadores, Santa Fe, Nuevo México



LAMINA XXI. *Sor Elvira de San José,*
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela(78x55cm)
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán

LAMINA XXII. *Sor María de San José*,
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela
Museo de Santa Mónica, Puebla

LAMINA XXIII. *Sor Bernarda Teresa de Santa Cruz*,
Anónimo(siglo XVIII)
Óleo sobre tela
Museo de Santa Mónica, Puebla

LAMINA XXIV. *Sor Josefa de la Concepción,*
Victorino García Romero(1809)
Óleo sobre tela(73x61cm)
Colección Banco de la República, Colombia

* Este retrato, es un ejemplo de la producción colombiana(de Nueva Granada) de retratos de monjas muertas, como podemos darnos cuenta si bien hay similitudes con su similar novohispana, las diferencias en la composición, uso del color y las formas, así como de la estética, son evidentes. De ahí, la afirmación de que cada Virreinato tuvo una apropiación característica del género.