

Históricas Digital

Elisa García Barragán M.

“En la intimidad de un artificio. Retratos de monjas coronadas”

p. 83-96

Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel

Amaya Garritz (coordinación y presentación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2000

238 p.

Figuras

ISBN 968-36-8273-1 (empastado)

ISBN 968-36-7742-8 (rústica)

Formato: PDF

Publicado en línea: 13 de diciembre de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/376/muriel_legado.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2019, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



EN LA INTIMIDAD DE UN ARTIFICIO. RETRATOS DE MONJAS CORONADAS

ELISA GARCÍA BARRAGÁN M.
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El devoto seguimiento y las acuciosas y sabias investigaciones que del universo femenino novohispano ha venido realizando Josefina Muriel fueron incentivo para la presente aproximación a ese ámbito tan caro a la historiadora: el mundo conventual. De él mi interés se centra principalmente en el conceptuoso pensamiento que inspirara el atuendo portado por las novicias el día de su profesión, de su toma de velo; capturado éste, es congelado para nosotros en los retratos de aquellas pías criaturas, concreción plástica a la que me he acercado en otros trabajos.

Incuestionablemente el retrato ocupa un sitio destacadísimo en el amplio acervo de la pintura virreinal y dentro de tan plural género, las efigies de monjas profesantes tienen un lugar de distinción, especial, no sólo por su carga decorativa son un deleite para la vista, sino porque asimismo poseen, despliegan, un compendio de la trascendente retórica religiosa de aquel momento, y por qué no, también refieren el conocimiento de una mitología, en la que del concurrido repertorio de divinidades griegas y romanas se aprovecha la simbología que envuelve sus intrínsecas virtudes para refrendar la elocuencia comunicativa de tan esplendorosas manifestaciones.

Tomando en cuenta lo anterior, resulta extraño que críticos e historiadores del arte colonial poco se hayan detenido ante tan hermosa y singular producción pictórica. Otra particularidad de esta clase de retratos, y que afirma aún más su importancia, es que tal vez éstos sean oriundos de la Nueva España, o sea allí donde mayormente se ejecutaron. Probable causa de ese desinterés pudiera ser que la mayoría de los retratos provienen de los pinceles de artistas anónimos, por lo que algunos de ellos adolecen de buena factura, lo que por otra parte los singulariza además en un regusto popular; aunque cabe aclarar que otros

fueron obra de artistas tan destacados como José de Alcívar o Miguel Cabrera.

Aquí es conveniente hacer un paréntesis para referir someramente el aspecto que presentaba la Ciudad de México en el siglo XVIII, centuria durante la cual parece que se produjeron dichas pinturas, espejo y reflejo de su sociedad y, sobre todo, de ese momento culminante para la vida de una monja, la “toma de velo”. Para lo primero viene de perlas lo dicho por Juan de Viera en su *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*:

No blasonen los argivos las grandezas de la antigua Menphis, no los thebanos la soberbia opulencia de la noble Tebas ni los romanos las magnificencias de la celeberrima Roma, pues si cada una de estas hermosísimas ciudades fue un asombro de pasados tiempos su riqueza, magnificencia y hermosura, la noble, imperial Ciudad de México parece que hace competencia a todas estas metrópolis en su situación de grandeza, edificios, fertilidad, abastos e imponderables abundancias. Su plan es el más hermoso que se pueda discurrir ni imaginar. Está situado en un bellísimo valle, cuya circunferencia es un abreviado diseño del paraíso.¹

En la misma tónica que pudiera parecer exagerada, pero que sin embargo contiene un gran fondo de verdad, el cronista prosigue detallando —con la euforia característica del barroco— lo más sobresaliente de la maravilla de ciudad: “Asiento de numerosos conventos”, veinticinco de religiosos y 22 de monjas, lo que resulta lógico tratándose de una población y una época extremadamente fervorosas, religiosidad que, al decir de Francisco de la Maza, iba “desde la mística muy rara en América, a la ascética, a la devoción o a la superstición”.² Por lo tanto no es ocioso recordar que, en tal ambiente, las ceremonias de devoción, especialmente procesiones y romerías fueron las celebraciones más concurridas, y dentro del regocijo público ocuparon lugar preeminente los festejos que se realizaban cuando una joven profesaba en un convento. Es Josefina Muriel quien detalla los festejos:

Se encendían luminarias en la ciudad, la gente acudía a la iglesia, ataviada con sus mejores galas, el más famoso orador sacro ocupaba la cátedra y, mientras dentro se efectuaba el solemne desposorio místico, el pueblo

¹ Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1992.

² Francisco de la Maza, *La Ciudad de México en el siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 44.

lo celebraba fuera con una verbena, en la que, en medio del regocijo popular, se destacaban los vendedores de aguas frescas, dulces y los más variados antojitos, dando a la fiesta el color de lo típicamente mexicano.³

También refiere la historiadora el todavía mayor contento del pueblo cuando la hija de un cacique venía a hacerse monja en el convento de Corpus Christi, fundado para la nobleza indígena: “llegaban con ella, en procesión, los indios ataviados a su usanza, con música de chirimías, atabales y trompetas, anunciando con su alboroto, en los pueblos por donde pasaban y, después, allí a las puertas del convento, la gran alegría que les significaba el que una india se encerrase en el monasterio”.⁴

Sin embargo, todo el glorioso proceso conllevaba un previo adoctrinamiento, un año o más de preparación, en los que las jóvenes obtenían la instrucción necesaria para hacer sus votos monásticos de pobreza, obediencia, castidad y clausura. Una vez adentradas en tal pedagogía espiritual, se les permitía regresar a la vida laica sólo por tres días, en los que “las familias las paseaban, vestían y alhajaban, agasajándolas parientes y amigos, para que comparasen los valores que dejaban en el mundo, con los del convento y decidieran equilibradamente si profesaban o no”.⁵ Esta costumbre parece que fue privativa del siglo XVIII y que algunas novicias no regresaron al claustro, pero a las que sí deseaban ingresar en él, después de haber hecho el pago de la dote, se les festejaba de nuevo dentro y fuera del monasterio.

Ya en el interior, el día de la profesión, en medio de la iglesia iluminada por centenares de velas y ante el resplandeciente oro de los altares, en tan significativa ocasión, aparecía la novicia vistiendo espléndido traje y ornamentos: corona, vela, palmas, etcétera, símbolos de la dignidad que adquiriría en sus místicos desposorios con Cristo.

Volviendo a los retratos de las profesantes, en ellos los artistas plasmaron con gran complacencia y muy a la mexicana tan exquisitos y profusos adornos lucidos en la ordenación; de igual manera, los pintores trataron de captar con gran apego la fisonomía de las retratadas, anteponiendo el modelo a la natural búsqueda de belleza ideal. Aquí viene a cuento lo subrayado por Emilio Orozco Díaz: “al Barroco le atrae de lo humano lo específico, lo individual único. Por esto concen-

³ Josefina Muriel y Manuel Romero de Terreros, *Retratos de monjas*, México, Editorial Jus, 1952, p. 15.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

tra su atención en el rostro, el espejo del alma, en su búsqueda de lo espiritual único. El retrato como dice Spengler, reproduce algo único, algo que fue una vez y que no torna a ser, la historia de una vida en la expresión de un instante”.⁶

De ahí el esmero de los pintores, los cuales tomaron en cuenta que el retrato equivale casi a la presencia del retratado, y que tales efigies, hechas sin duda por encargo de los familiares de las flamantes monjas, les quedarían a éstos como cariñoso testimonio de la que se apartaba para siempre de su lado. Josefina Muriel comenta, y de paso aclara la génesis de los cuadros, que en los libros de cuentas que ha revisado, en los archivos de los monasterios, no existe mención de pago a artistas por los retratos de quienes profesaban; en cambio, afirma que “para gloria del convento sí se retrataba a las monjas más célebres, instantes después de su muerte”.⁷

Al margen de todo ello, vestuario y retrato son indudable muestra de vanidad. Hay que recordar aquel soneto de sor Juana Inés de la Cruz.

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido:
es un vano artificio del cuidado:
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el Hado.

El conservar tan bella imagen se convirtió en una moda que incorporó a todos los sectores sociales, de ahí la desigualdad —en cuanto a calidad pictórica— de los retratos. Cabe aclarar que el propósito del presente trabajo no va encaminado a detenerse en valores plásticos; más allá de ellos pretende resaltar el mensaje que las pinturas conllevan, a través de los ornatos portados por las novicias, mismos que no se deben a la invención de los artistas que las plasmaron, sino que fue obra del deseo expreso, del imaginario de quienes aparecen en ellas, ya que son las propias profesantes, durante el año de estudios y prueba, las que elaboraron y pensaron detenidamente, en vuelos de tono místico, su sermón para la posteridad. Ahora bien, si su habilidad manual era limitada, no hay duda de que bajo su estricta vigilancia e inspiración los

⁶ Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 53.

⁷ Véase nota 3, p. 29, 30.

llevarían a cabo las diestras manos de sus compañeras o de artesanos a contrato.

Es importante reiterar que en esas galanuras con las que las novelas religiosas quisieron ser perpetuadas se hace patente la retórica que permite encasillar las hermosas pinturas dentro de lo que se ha denominado como “retrato moralizador”, debido a que en ellos está el reflejo de la expresión sensorial, trascendencia típica del espíritu de la época. Es decir, son retratos en los que la representación directa de lo real se ve reforzada por recursos, no sólo religiosos o filosóficos, sino igualmente literarios y mitológicos.

Una vez establecido que los pintores novohispanos barrocos tanto del siglo XVIII como de principios del siglo XIX captaron con gran complacencia estética el mensaje místico de las profesantes, resulta primordial indagar el origen de ese discurso. Tal pesquisa la facilitan los estudios publicados por eruditos como Emile Mâle, Erwin Panofsky o Julián Gállego, por sólo mencionar algunos, quienes han dado a conocer las enseñanzas y lecturas del hombre del barroco, lecciones en que se afincaba no sólo su cultura religiosa, sino sus conocimientos generales, que revelan —en fin— cuál era su *locus* histórico.

Gállego, por ejemplo, menciona como libros usuales del siglo XVII los siguientes: *Emblemas morales* de Juan de Horozco, tratado en el que figuran citas de autoridades griegas y latinas: Homero, Platón, Ovidio, Cicerón, etcétera, los Padres de la Iglesia. Asevera que asimismo predominan los escritores latinos de la decadencia: Flavio Fulgencio, Apolodoro, así como Zoroastro y Avicena. *Los jeroglíficos* de Horapolo, en la traducción de Marcilio Ficino, habla de “los sacerdotes egipcios, que exponían los misterios más oscuros por medio de una imagen o un símbolo, comprensible sin reflexión”. Gállego agrega que esa obra tuvo muchas más ediciones, mientras que la *Emblemata* de Jean Mercier fue protegida por la Iglesia católica. En torno a eso mismo señala:

Piero Valeriano ha tratado de construir sobre la base confusa y elemental del Horapolo un verdadero repertorio de símbolos. Ha titulado su libro *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyretorum aliarumque Gentium*. Esta pequeña enciclopedia, con sus índices de autores sacros y profanos y de materias, permite a todo lector con medianos conocimientos en latín el componer jeroglíficos, es decir charadas y adivinanzas donde lucir su ingenio y su cultura [...] el autor cita a la Biblia tanto como a la antigüedad pagana.⁸

⁸ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, 1972, p. 40.

Otra de las publicaciones mencionada por Julián Gállego es *Metamorfosis* de Ovidio. Incuestionablemente muchos de esos tratados pasaron a la Nueva España. Francisco de la Maza, en *Mitología clásica en el arte colonial de México*, afirma que *Metamorfosis* de Ovidio era un libro clave en toda biblioteca, al igual que los *Diálogos de amor* de san Hebreo.

Las anteriores referencias no van encaminadas a afirmar que las novicias fueran asiduas lectoras de tales obras, ni que poseyeran una docta erudición teológica; pero sí es dable aseverar que conocían por lecturas o por medio de la tradición oral una gran cantidad de símbolos y sus connotaciones de carácter religioso o laico, mismos que emplearon para elaborar los adornos en los que su alma e intelecto se explayaron en el devoto embeleso de dedicar sus vidas al servicio del Señor.

Los inicios de una novicia no fueron siempre de placidez ni de dulces arrebatos; existe una copiosa información documental que narra el padecer de muchas de ellas, sus azoros, tormentos y tentaciones. Un trauma que se inscribe en una psicología envolvente de anhelos celestiales al lado de necesidades mundanas, problemática que en ocasiones lleva a la desesperanza e inclusive al abandono del convento y en otros casos a una serie de mortificaciones de la carne, las más veces. Tal exceso contó con la limitante de la asesoría moral de los confesores, directores espirituales que las encaminaban en su ferviente deseo de quedar, mediante los místicos desposorios, unidas al Señor. Tal se advierte en, *Vida y virtudes heroicas de la madre María de Jesús, religiosa profesora en el convento de la Limpia Concepción de la Virgen María Nuestra Señora de la Ciudad de los Ángeles. Deducida de las informaciones auténticas, que el ilustrísimo y excelentísimo señor don Diego Osorio de Escobar y Llamas, obispo de esta diócesis hizo en esta misma cesárea ciudad.*⁹

De su noviciado en religión, y vencimiento que tuvo de las dependencias de su linaje, y astucias del mayor enemigo: aplaca los enojos de su iracundo padre con discretos estilos, que le dicta el cielo, recibe el hábito sagrado con increíbles júbilos del alma, aunque en el noviciado se le ofrecieron otras batallas sangrientas, ya de halagos venenosos de su padre y parentela ambiciosa, ya de los espíritus infernales, que o le incitaban necias injurias, o le oponían falsos testimonios, a vista de sus penitencias grandes y propósitos firmes; hasta el logro feliz de su profesión.

⁹ Por el bachiller Francisco Pardo, capellán de Choro en el de la Iglesia Cathedral de esta Angélica República, México, Viuda de Bernardo Calderón, año de 1676, p. 19 y 20.

Atendiendo a los retratos de “monjas coronadas”, al revisar buena parte de ellos resulta interesante notar que no hay grandes diferencias entre el lujoso atavío de las concepcionistas o de las carmelitas, pues a todas las órdenes les fue común el afán de ornato, para esa tan especial ocasión. En el siglo XVIII el espíritu barroco lo ha inundado todo. Como diría Eugenio D’Ors, es el tiempo de “la exageración a ultranza de aquel caprichoso barroco que llamaríamos de carnaval y que señala para cada una [de sus épocas], el primor licencioso de los juegos de la imaginación”.¹⁰

Siguiendo a Eugenio D’Ors, hay que entender que la Contrarreforma “se traduce a estilo barroco” y que, además, “la Porciúncula, la Reforma y la Compañía pudieron encontrarse reunidas en un terreno de inteligencia, en un espíritu traducido morfológicamente por el estilo barroco”. Por otra parte, Emilio Orozco Díaz en *Temas de barroco* aclara que “este fenómeno no está únicamente en móviles externos, en el recreo, en la brillantez, color y luminosidad como puro goce sensorial, que lleva el desarrollo decorativo y aparental, sino en algo más profundo y trascendente”.¹¹

Vale la pena recordar que a partir de la Contrarreforma el hombre es consciente de su alma inmortal y de que es él quien tiene en sus manos el destino final: su salvación o condenación y, así, para el barroco, el individuo, el alma en especial, es merecedora de ser eternizada en la obra y es ése, precisamente, el pensamiento motor del pintor que retrata a una monja en su toma de velo: exaltar lo individual, perpetuando ese instante supremo en la vida de un alma, que ha preferido la existencia contemplativa, es decir, el camino de perfección. El artista captura ese momento efímero que nos está sugiriendo el *antes* y *después* y de ahí la representación de las galas con minucioso cuidado, de las bellas joyas y de una cierta sensualidad en el arreglo, en cuyo esmero hay una voluptuosidad mística que se traduce en las coronas y palmas de flores y piedras preciosas. Lo mortal y terreno se une a lo infinito y eterno y esa morosa deleitación con que describe las figuradas flores y demás ornatos, es muestra de que el alma se presenta con toda su pureza y sus mejores galas en los desposorios místicos. Además, los profusos adornos tienen en su mayor parte una connotación simbólico-cristiana, sin ausentar la ya mencionada de un universo mitológico clásico.

¹⁰ Eugenio D’Ors, *Lo barroco*, Madrid, Editorial Tecnos, 1993, p. 9.

¹¹ Emilio Orozco Díaz, *Temas de Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947, p. xii.

Es ya un lugar común la reiteración de las deficiencias en la educación de las féminas en la época colonial; sin embargo, en un ámbito de reducidas proporciones, como lo eran las principales ciudades novohispanas, es obvio que la asistencia y la convivencia en ceremonias laicas o religiosas contribuyeron a la información educativa de la juventud, misma que al lado del conocimiento teológico fue permeando su entendimiento con el “matiz pagano clásico”, aceptado por los religiosos:

Como un eco de los Santos Padres, nuestros teólogos admitieron la lección clásica, deplorando sus falsedades pero admirando sus aciertos [...] La mitología estuvo representada en el arte mucho más de lo que puede creerse en la muy católica sociedad colonial, y tuvo una poderosa presencia junto a los cristos sangrantes, las vírgenes dolorosas [...] La majestad de Zeus, Neptuno, Hércules; la belleza de Afrodita, Palas Atenea o Apolo; la gracia de las musas o las ninfas; [...] fue vista, en toda su plenitud, cien veces en las calles y en las plazas, desde las pinturas y esculturas de las áreas triunfales y las piras funerarias para reyes, virreyes [...] hasta en las fiestas y mascaradas públicas que, con cualquier pretexto, se preparaban a todo costo.¹²

Así las profesantes, gracias al docto auxilio de sus confesores, de sus directores espirituales, conocieron “de las rutas teológicas aprobadas y de las metáforas en uso”, mediante tan amparadora guía, injección y acatamiento a ultranza, que se citan en la *Vida de la madre Michaela Josepha de la Purificación*:

Siendo la obediencia el fundamento del religioso edificio y mítico templo, en que con amorosa finura habita muy de acierto la majestad divina gracia: puedo asegurar con la ingenuidad sencilla que pide la seriedad de una cathólica historia que es imponderable la observancia de esta venerable religiosa, en la obediencia. Pedía rendidamente a sus directores que todo cuanto es preciso y necesario para mantener la vida corporal y espiritual se lo mandasen, sujetándose a que en todas sus operaciones la dirigiesen.¹³

Con base en lo anterior no es de extrañar el énfasis en lo rebuscado y opulento del ornato de las coronas de las profesantes, un concep-

¹² Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968, p. 8 (Estudio y Fuentes del Arte en México, xxiv).

¹³ *Vida de la venerable madre Michaela Josepha de la Purificación... Escrita por el reverendo padre fray Agustín de Mioveorena...*, en la Puebla, por la viuda de Miguel de Ortega, y Bonilla, en el Portal de las Flores, año de 1755, p. 30.

to que remite al carácter trascendental del momento en que éstas son portadas, es decir, el estadio que da acceso a un rango y fuerzas superiores y que además recuerda la coronación de la Virgen María y con ello las promesas de la salvación eterna que se otorga a quienes se apegan al cumplimiento de los evangelios.

Ello remite a las palabras expresadas por los obispos medievales, en las ceremonias de toma de velo, dichas a la profesante al ponerle la corona: “Recibe un signo de Cristo sobre la cabeza. A fin de que te conviertas en su esposa. Y si tú permaneces en este estado estarás coronada por la eternidad.”

Muchos son los retratos testimonio de tal entrega, de tan devota intimidad, actitudes que envolvían esperanzas así como mundanas sensualidades a las que la profesante debía decir adiós al consagrarse en cuerpo y alma al servicio divino. La solemnísima ceremonia de despedida que hoy día, ajenos a tal mística podemos considerar de algún modo escalofriante, era tanto culminación como principio.

Interesante es la inquebrantable fe y amor a Dios de algunas novicias como sor María de Jesús, religiosa profesa en el monasterio de la Inmaculada Concepción en la ciudad de Puebla, joven a la que su padre, junto a uno de sus más efusivos pretendientes, trató de disuadirla de su empeño.

El día 17 de mayo de 1599 fue destinado para solemnizar la profesión: y al paso que la sierva del Altísimo se disponía con fervorosas preparaciones en las inmediaciones de su gozo, aceleró el demonio sus ardides esforzadas con el mayor artificio, para que no llegase jamás aquel día.

Preparada pues la Sierva de Dios con continuados ejercicios de oración y penitencia y con tantas protestas de amor al celeste Esposo, y de la entrega total de sus afectos, a cuantas resistencias hizo a las terribles tentaciones [...] llegó al fin la hora de aquel día, que para la nueva Esposa era de alegría, y contento más que millares del Siglo. Entre el júbilo de verse inmediata al total abandono del mundo, segura de no poner más en él sus ojos, y entre los dulcísimos afectos, que ocupaban su espíritu, no era capaz el pecho de los excesos del regocijo [...] Ya iba a coronarse la Esposa [...] don Sebastián su padre avisó que la esperaba en el Locutorio, para decirle dos palabras tan breves, que no dilatarían la función. Era el caso, que traía en su compañía a un caballero no inferior entre los competidores, que aspiraban tan enamorados, como necios, a la pretensión de quien en aquellos instantes gozaba las delicias del Divino Amor [...] Pero ella siempre mansísima, respondió arreglada a las instrucciones de San Pablo: *Christo ayer, hoy y siempre*, que nunca había desistido del propósito de abrazarse con Christo pobre [...] Quedó él padre confuso y el caballero tristemente desengañado [...] a la sagrada función [...] pasó la constante novicia, y arrodillada

ante el altar, teniendo a sus pies al Mundo, Demonio, y Carne se ofreció entero sacrificio al Omnipotente Esposo, de quien quedó abrazada con triplicado indisoluble lazo de los tres votos solemnes, y con el cuarto perpetua clausura. Don Pedro Gutiérrez, canónigo de la Iglesia Cathedral vicario de todos los monasterios de religiosas de la Angelopolitana Diócesis, le puso el virginal velo en el ya referido día, digno de ser notado en la candida piedra de aquel sagrado Choro de Vírgenes en que se enriquece su claustro con tan incomparable thesoro.¹⁴

Mucho más encierra el pensamiento de aquellas doncellas que durante el virreinato abandonaron banalidades, atentas al acicate de los sentimientos más puros. De tal conducta, de su ejemplaridad, quedan numerosos retratos.

Manuel Toussaint en 1943 indica la importancia de revisar esas pinturas con la finalidad de “conocer a fondo esta manifestación tan peculiar y valiosa de nuestra pintura colonial”.¹⁵ Para el presente estudio selecciono dos ejemplos; el primero es la descripción que el propio Toussaint hace del retrato de sor María Ignacia de la Sangre de Cristo ejecutado en 1777 por “don José de Alcibar, distinguido pintor cuya obra comprende toda la segunda mitad del siglo XVIII”:

Aparécenos la niña en su traje de desposada. Su rostro revela azoramiento y temor; sus grandes ojos negros miran curiosos, atisban el efecto que causa su atavío. Todo el lujo del mundo la exorna por última vez en vida: cúbrela riquísima capa de brocado y con galones de plata; sobre toca, una cofia bordada de perlas enmarca su rostro; una gran corona de flores y angelitos se ve sobre su cabeza. Su mano izquierda, enjorada con anillo nupcial, sostiene un gran ramo en el cual se entrelazan con bellas flores un Crucifijo, una Purísima y un San Juan Evangelista. En la mano derecha lleva una vela adornada también con infinidad de flores, al centro una cruz y sobre ella un Ave Fénix. Todo lleno de suntuosidad inigualada, de aquella riqueza barroca; bien se ve que la profesión de sor María Ignacia de la Sangre de Cristo habrá de tener lugar al amparo de un retablo churrigüeresco, bajo la alucinación de sus madréporas de cristal y pedrería. Allí se irá despojando de todas sus galas, allí perderá la cascada de su cabello endrino.¹⁶

¹⁴ *Vida, virtudes y dones sobrenaturales de la venerable sierva de Dios sor María de Jesús, religiosa profesora en el V. Monasterio de la Inmaculada Concepción de la Puebla de los Ángeles en las Indias Occidentales, sacada de los procesos formados para la causa de su beatificación, y canonización, su autor el padre fray Félix de Jesús María...*, en Roma con licencia de los superiores año MDCCCLVI, en la Imprenta de Joseph y Phelipe de Rossi, p. 46 y 47.

¹⁵ Manuel Toussaint, “Retratos de monjas”, *El Hijo Pródigo*, año 1, v. 2, n. 7, México, octubre de 1943, p. 42.

¹⁶ *Idem*.

El historiador no se detiene en el bello simbolismo que anuda el lujosísimo atuendo; por ejemplo, aparte del significado que el vergel florido acentúa, el uso y aun abuso de las perlas, mundano adorno de plurivalentes propiedades, desde esotéricas hasta curativas, recuerda en sentido místico que es símbolo de iluminación y nacimiento espirituales; además remite a la antigüedad griega, donde constituían la alegoría del amor y del matrimonio.

Complementa el regio atuendo un crucifijo y una preciosa vela encendida también ricamente adornada con perlas y pequeñas flores blancas que nos hablan de la igualdad del espíritu y la inteligencia con la divinidad y la santidad. De la misma manera en la vela están implícitos los símbolos, primero, de la vida ascendente que se hermana con la pureza de la flama espiritual que sube al cielo y, luego, la perennidad de la existencia personal que alcanza su cenit. Esas delicadas y a veces opulentas velas hacen pensar en las actuales velas escamadas que sirven hoy como adorno en ceremonias religiosas y festividades típicas mexicanas.

Pero la imaginación, la metáfora planteada por sor María Ignacia de la Sangre de Cristo va más allá al anudarse, cosa poco usual, a un Ave Fénix para remachar su desbordado amor, ya que esta alegoría, símbolo del alma “tiene un papel de intermediaria entre la tierra y el cielo”. El pájaro, que no cesa de renacer y morir, es a la vez sendero y vida: “A través de los griegos y los romanos el símbolo del fénix fue adoptado por los cristianos en favor de Cristo muerto y resucitado. Después de evocar a Cristo, también se refiere a los cristianos que después de su muerte deben resucitar [...] Introducido en el arte de la Edad Media [...] él es célebre en numerosos bestiarios de la época medieval.”¹⁷

Así la novicia selecciona al Fénix en el sentido que Bachelard lo describiera, como “imagen conceptual de la vida y la muerte”. La monja, inflamada como el ave, renacerá de sus propias cenizas al alcanzar con los místicos desposorios la vida eterna al lado de Cristo, el amado esposo. Otra particularidad es que sor Ignacia de la Sangre de Cristo utilizó, en lugar de la consabida capa monjil, la capa pluvial que sus padres regalaran al convento. Donativos de esta clase parece que eran usuales.

Encantador es el retrato de sor María Joaquina del Señor San Rafael, de pintor anónimo, profesa capuchina del convento de Corpus Christi y por lo tanto india cacique. La austeridad de esa orden se refleja en el hábito y el recogimiento de la profesante que, humilde,

¹⁷ Marie-Madeleine Davy, *Loiseau et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 111.

entorna los ojos, severidad que se ve aminorada por la bellísima y complicada corona de flores naturales y artificiales que ostenta. Los colores predominantes en ella son el rosa, el blanco, el rojo y el azul, los que enfatizan el sentido expresivo de las flores al referirse, como éstas, al amor espiritual, a la fidelidad y constancia, a la pureza, a los desposorios, etcétera. La gran cantidad de flores artificiales y naturales que conforman el tocado y la palma van desde las silvestres hasta las rosas, claveles y margaritas, estas últimas emblema de simplicidad e inocencia.

Es curioso cómo la monja quiso recordar las coronas de espinas usadas por las profesantes en épocas tempranas anteriores al barroco y, sobre su toca blanca, encaja algunas espinas. La imaginación y la habilidad de quienes elaboraron esa palma y esa corona no tienen límites, ya que en medio del pensil, que bien pudiera ligarse a la añoranza del Paraíso perdido, se colocan diversas figuritas, preciosamente ejecutadas —la mayor parte en cera—, entre otras la Inmaculada Concepción que remata el tocado, flanqueada por dos ángeles y, al frente de ellos, tres regordetes y pequeños *amorinis* que recuerdan a Eros y Cupido, como una reminiscencia del influjo pagano en el Renacimiento, dándole al elemento mitológico una interpretación moral. Los ángeles y arcángeles y los pequeños amorcillos alados se posan por doquier en corona y palma; en esta última hay un Niño Dios sentado sobre un corazón coronado de espinas en cuyo derredor revolotean dos angelillos y completan el complicado ornato algunas mariposas.

A la época de la Patrística se remonta la antiquísima devoción al corazón de Cristo, veneración que adquiere nuevos bríos a finales del siglo XVI, en que se sirvió de una encantadora iconografía cuyo tema general fue el progreso del alma en la vida espiritual, *Pia Desideria* de Hugo Hermann; hay que hacer la aclaración de que tanto el alma como Cristo o el amor divino son representados como niños. Vasta literatura acompañada de grabados difundió tal devoción, y sin duda el libro que más contribuyó a divulgar el simbolismo del corazón en función de lo espiritual, según ha aseverado Santiago Sebastián, fue el de Benedicto van Haften, titulado *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, escrito para el uso de los monjes.¹⁸

Es casi seguro que la novicia permeada del saber teológico, al elaborar el complicado y bello adorno, tuvo en mente ese manual emble-

¹⁸ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, España, Alianza Editorial, 1981, p. 322 (Alianza Forma, 21).

mático y en su recreación aborda el momento en que se presenta una compenetración entre el alma y el Amor Divino, ya que, a partir de ese instante, hay entre ambos una vida renovada y llegarán a “la unión, al estado perfecto”, pues el Amor Divino ofrece al alma un corazón de acuerdo con la sentencia de Ezequiel: “Os daré un corazón nuevo y pondré en vosotros un espíritu nuevo, os arrancaré ese corazón de piedra y os daré un corazón de carne”; en ese sentido es clara y obvia la intención del artista de relacionar la alegoría con la Pasión, al colocar al Amor Divino en actitud meditativa, sentado sobre un corazón rodeado de espinas, con un pie sobre una calavera, símbolo pasionario, lo mismo que el cerco de espinas. Además, la monja, o el realizador de tan espléndido decorado, va más allá en su alocución al relacionar el significado de la corona de espinas no sólo con la virginidad tanto de la mujer como de la tierra, sino también con aquella tradición cristiana en la que dicha corona simboliza en la Pasión el matrimonio del cielo y la tierra virgen. De esa manera, el mensaje es más claro si se une a la acepción de la calavera que pisa el Amor Divino; es decir, con ello se fundamenta el que el matrimonio místico con Cristo fecunda el corazón, que por amor a él se libera de la putrefacción que trae consigo la muerte del cuerpo y así el alma podrá acceder al reino de los cielos para encontrarse con su amado, en compañía de los santos y los coros celestiales, ejemplificados magníficamente en los delicados adornos que ostenta quien se halla en tan encendido trance de casto amor a Cristo. Para afirmar la verdad y pureza de sus sentimientos coloca un espejo en su pecho, al lado del crucifijo que con el rosario aprieta en la mano izquierda, mientras la candela encendida habla de la vida ascendente que en ese momento comienza sor María Joaquina del Señor San Rafael.

Incontables son las pinturas que se nos quedan en el tintero y que en este espacio no es posible detallar. También son innumerables los elementos conceptuales que se han pasado por alto en el repaso. Queda pendiente asimismo el juicio sobre la calidad de las imágenes. Tan somera aproximación, sin descifrar por completo el enigma del discurso ornamental, cumple con lo dicho *a priori*; es revelación —parcial— del culto y conceptuoso saber novohispano del tiempo en que a manera de un pregón místico esas imágenes se plasmaron. Efigies de un fascinante trasfondo que patentiza la afinidad entre el pensamiento abstracto y la visualización artística en una época en que era fácil leer y entender tan florida liturgia para la que la palabra escrita se queda corta. Es sor Juana Inés de la Cruz quien de manera única interpreta la limitación del verbo para puntualizar la profunda emoción



del fugaz instante, que de manera esplendorosa supieron perpetuar
los pintores del barroco novohispano:

Vistióme con ropas
tejidas en oro,
y con su corona
me honró como Esposo.
¿Qué puede escribir la pluma
de asunto tan soberano
si por más que se remonte
siempre se le va por alto?