Capítulo 10

La glorificación de María como Madre de Dios en la bóveda del coro alto de la iglesia de monjas dominicas de Santa Rosa de Lima en Puebla

CRISTINA RATTO*

El convento de Santa Rosa y sor María Anna Águeda de San Ignacio

La fundación del convento de Santa Rosa de Lima conllevó un largo proceso que se extendió entre finales del siglo xvii y principios del xviii. De manera semejante a la mayoría de las comunidades de monjas de Ciudad de México y Puebla, surgió inicialmente como beaterio, y luego, tras una serie de azarosas circunstancias logró transformarse de manera formal, por medio de la autorización real y papal, en un monasterio de clausura¹.

* Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM.

1 Las principales diferencias entre un beaterio y un convento o monasterio fueron de tipo canónico —entre ellas, la clausura formal y, por supuesto, la profesión de los votos—. No obstante, muchos de los conventos de monjas de ciudad de México y Puebla —y posiblemente del resto de Nueva España— nacieron en la práctica como beaterios y, gracias al apoyo tanto de acaudalados patronos como de autoridades civiles y eclesiásticas, se convirtieron más o menos de manera rápida en comunidades monacales o de clausura, como

El punto de partida de la comunidad fue una cofradía dedicada a santa Inés de Montepulciano, instituida por el fraile dominico Bernardino de Andía en 1671. Entre 1677 y 1686, a instancias del mismo fray Bernardino, los bienes de aquella cofradía, más algunas propiedades donadas por la orden, hicieron posible la instauración de un beaterio de terceras dominicas.

Sin duda, Miguel Raboso de la Plaza —notable vecino de la ciudad y quien aspiraba a convertirse en el patrono de la nueva comunidad— fue clave para la empresa. La construcción del edificio se llevó a cabo entre 1680 y 1695, de acuerdo con la traza realizada por Nicolás Castañeda, aunque debido a un pleito testamentario entre la comunidad y el patrono las obras se interrumpieron. Sin embargo, y aunque había surgido al amparo de la Orden de Predicadores y había sido patrocinada por los altos estamentos de la sociedad poblana, la consolidación definitiva de la comunidad se dio gracias a la acción de la jerarquía secular, la gestión de algunos jesuitas y al interés personal de dos obispos: Manuel Fernández de Santa Cruz y Domingo Pantaleón Álvarez Abreu. En consecuencia, la comunidad permaneció bajo la jurisdicción del ordinario —al igual que la mayoría de los conventos de clausura en Nueva España— y observó la regla de san Agustín y las constituciones de la Orden de Predicadores².

En primera instancia, fue el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz quien logró terminar el edificio para que la comunidad de beatas

resultado de los intereses de los estamentos altos de la sociedad virreinal, en general, por medio de autorizaciones, cédulas reales y bulas pontificias, las cuales fueron posteriores a la fundación en los hechos (Ratto, 2006, pp. 190-223).

2 A partir del Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585), bajo el imperativo de afianzar de forma definitiva el modelo eclesial diocesano, los beaterios y los conventos de monjas empezaron a hacer parte de la estructura administrativa de la Iglesia virreinal, sujetándose a la autoridad secular desde el punto de vista jurídico, administrativo y espiritual (véase Tercer Concilio Provincial Mexicano, Libro 3, título XIII, secciones I y II; Martínez, García y García [2004]). Ahora bien, los conventos de monjas estuvieron regidos por un conjunto de normas de carácter específico. Aunque sujetas al ordinario, las comunidades virreinales adoptaron la regla de San Agustín y las constituciones de distintas órdenes para disciplinar la vida religiosa en lo cotidiano (véase Ratto [2006, pp. 265-286]). En este caso, las monjas de Santa Rosa observaron la regla agustiniana y las constituciones dominicas (Anónimo, 1789).

pudiera trasladarse. La iglesia se construyó entre 1731 y 1740, periodo en el cual también se hizo oficial la transformación del beaterio en convento de clausura mediante la real cédula de fundación (1735) y la bula papal confirmando la autorización de la Corona (1739). Finalmente, fue el obispo Álvarez de Abreu quien, entre 1743 y 1748, favoreció la ampliación de la iglesia, la renovación de los retablos de la nave y la realización de un complejo programa pictórico para el coro alto³.

La comunidad inicialmente estuvo vinculada de manera más o menos directa a la prosapia del malogrado patrono. Sin embargo, todo parece indicar que una figura clave para la consolidación del beaterio fue sor María Anna Águeda de San Ignacio, quien pertenecía a una familia de hacendados, “de muy competentes bienes de fortuna”, afincados en la ciudad de Puebla⁴. De inteligencia precoz y muy temprana vocación religiosa —de acuerdo con su biógrafo—, María Anna ingresó como novicia al beaterio de Santa Rosa de Lima en 1714, gracias a la intervención del padre jesuita Juan de Torres, quien por

3 Los datos relativos a la fundación del convento de Santa Rosa surgen de dos documentos, el “Expediente sobre el beaterio” (Archivo General de Indias de Sevilla) y el de Matamoros (1740). Finalmente, la biografía de sor María Anna Águeda de San Ignacio, escrita por el jesuita Joseph Bellido (1758), aporta detalles sobre el proceso de conversión del beaterio en convento. Desde distintos enfoques, la comunidad ha sido estudiada por: Josefina Muriel (1994, pp. 433-469), Elisa Vargaslugo (1974), Arroyo y Santos (1992a; 1992b), Amerlinck y Ramos (1995, pp. 186-191) y Loreto (2000, pp. 71-80, 199-223).

4 De acuerdo con el estudio de Rosalva Loreto (2000), la comunidad de Santa Rosa estuvo formada por monjas provenientes de los estamentos medios y altos de la ciudad de Puebla, algunas de ellas emparentadas con la familia Raboso de la Plaza. Estos linajes, pertenecientes a la élite urbana y rural, también detentaron posiciones de poder en la burocracia administrativa y eclesiástica (2000, pp. 199-223). María Anna Águeda de San Ignacio (1695-1756) era hija de Pedro de la Cruz, originario del puerto de Santa María de Cádiz, y de Michela Velarde, nacida en Puebla (Bellido, 1758, p. 2). Más allá de los escuetos datos provistos por Joseph Bellido, sería importante avanzar en la reconstrucción del perfil familiar de sor María Anna, sus vínculos estamentales y sus espacios de acción, con el fin de interpretar dentro de una dimensión más amplia sus escritos y el programa de obras artísticas desarrollado durante su priorato. En igual medida, la reconstrucción del entorno familiar ayudaría a comprender el rápido florecimiento de la comunidad, durante la década de 1730, al tiempo que crecía la figura de la religiosa.

entonces era tanto su guía espiritual, como el protector de su familia y, además, se desempeñaba como capellán de aquella comunidad (Bellido, 1758, pp. 47-54).

Fue también gracias a la determinación de María Anna que el beaterio logró convertirse en convento. Su cercanía con el padre Juan Ignacio de Uribe, procurador de los jesuitas en Madrid y Roma, parece haber sido clave para que el largo trámite, que había durado casi cuarenta años, alcanzara una resolución favorable en 1739⁵. De acuerdo con la bula pontificia, gestionada por el padre Uribe, el convento quedó directamente bajo la autoridad de la Santa Sede, por tanto, gozó de un estatus semejante al de la iglesia lateranense de Roma.

Además, el jesuita consiguió, mediante breves, no solo una serie de indulgencias plenarias, sino la autorización para que en los días solemnes y durante el oficio divino las monjas —desde la priora hasta la hebdomadaria⁶— usaran en el coro capa pluvial (Bellido, 1758, pp. 96-97; Villasanchez, 1758, pp. 3-4). Sor María Anna y sus compañeras profesaron como monjas de clausura en 1740 y, un año después, se convirtió en la primera priora. Desde entonces ejerció el cargo, con la anuencia del obispo Álvarez de Abreu, hasta su muerte en 1756⁷.

5 “La Prelada avia estado siempre en la persuacion, de que era voluntad de Dios, y que convenia para su servicio, el que passara el Beaterio â ser Convento de Religiosas. Por este fin comenzò á escribir, y hacer quantas diligencias se le ofrecian poder ser conducentes para conseguirlo. Ayudabale grandemente en todo esto la Madre Maria Anna [...]. En este tiempo llegò à la Ciudad como á fines del año de 1726 el Padre Juan Ignacio de Uribe, de la Sagrada Compañia de JESUS, que era uno de los dos Procuradores elegidos por esta Provincia de Nueva-España, á ambas Curias de Madrid, y Roma [...]. Este Jesuita era el que avia confessado à la Madre Maria Anna [...]. Valiòse la hija de la charidad, y ofrecimiento del Padre [...]. Le diò razon de los desseos, que tenian, y como aspiraban à que el Beaterio passasse â ser Monasterio de Monjas Recoletas [...]. Oyo el Padre la pretension [...] se hizo cargo de ella [...]. Pidiò algunos papeles, è Instrumentos necesarios, que se procuraron apromptar para su partida” (Bellido, 1758, pp. 73-74).

6 Religiosa que cada semana dirige el oficio litúrgico.

7 “Dia diez de Febrero del año de 1741. se diò passo à hacer Eleccion de Priora, del que era yà Convento formado de Religiosas Recoletas Professas [...]. Saliò canonicamente elegida por primera Priora la Madre Maria Anna Agueda de

Con diecinueve años de edad, al momento de su ingreso como novicia, es posible que sor María Anna ya fuera una mujer familiarizada con la literatura religiosa de temas místicos, tuviera un acercamiento a la teología y hubiera sido iniciada, por sus dos confesores, en las prácticas devocionales de san Ignacio de Loyola⁸. De tal forma que, muy probablemente, al iniciar su vida como beata comenzó a escribir sobre temas religiosos. Fue autora de ejercicios espirituales, devocionarios, meditaciones y cuatro tratados de carácter teológico y místico; a ello debe sumarse también su presumible injerencia en la edición de las reglas y constituciones publicadas en 1746 para el convento de Santa Rosa⁹ (Eich, 1996). En particular los tratados —publicados de manera póstuma gracias al patrocinio del obispo Álvarez de Abreu— revelan a una religiosa de una cultura letrada, poco frecuente en una mujer de su época, capaz de citar las Sagradas Escrituras, y a los padres y doctores de la Iglesia en latín —además de incluir la traducción al castellano de los párrafos aludidos—.

Asimismo, sus escritos revelan un manejo hábil del modo argumentativo del sermón y la utilización del tópico de las parábolas, con énfasis en sus aspectos narrativos, como un recurso retórico (Eich, 1996, p. 27). En igual medida, puede observarse su comprensión cabal del sentido práctico de la doctrina jesuítica. Más allá de las hipérboles de biógrafos

San Ignacio, con notable aplauso, y regocijo, assi de adentro del Convento, como de afuera de la Ciudad [...]. Cumplido el primer Triennio de su Prelacia, sin menoscabo alguno, antes bien con crecidos aumentos en el caudal de sus luces; se procediò à la segunda Eleccion”. Por entonces ya se había hecho cargo de la diócesis el obispo Álvarez de Abreu, quien “[...] juzgò necessario que prosiguiera de Prelada, y assi con acuerdo, y aclamacion de las Vocales, quedò Reelecta en esta, y del mismo modo en las quatro Elecciones, que se siguieron, continuando sin intervalo por mas de quince años el Priorato [...]” (Bellido, 1758, pp. 107 y 112).

- 8 De acuerdo con su biógrafo, María Anna tuvo tres confesores: primero, un fraile agustino y, a partir de los quince años, los padres Juan Ignacio de Uribe y Juan de Torres, ambos de la Compañía de Jesús (Bellido, 1758, pp. 27, 42, 46-47).
- 9 Ver nota al pie 2. Para la biobibliografía de sor María Anna puede consultarse: Muriel (1994, pp. 440-442); Eich (1996, pp. 28-30); Lavrín (2008, p. 455); Torre (2009).

y panegiristas, en relación con sus experiencias místicas y sus duras penitencias, la obra de sor María Anna, tanto sus ejercicios espirituales, su preceptiva para la vida en comunidad, como sus tratados, conjugó la exégesis teológica, la práctica devocional y la narrativa didáctica. Por tanto, en conjunto, sus escritos pueden ser comprendidos como un “arte” —es decir, una técnica— para el desarrollo de la vida religiosa.

De manera paralela a su obra intelectual, sor María Anna realizó una amplia actividad como prelada del convento de Santa Rosa. A partir de la biografía del padre Bellido pueden atribuirse a su acción directa cambios sustanciales dentro del edificio conventual y la iglesia. En primer lugar, es muy posible que, ya durante su labor como “procuradora” del beaterio, y por tanto encargada de los asuntos materiales y económicos, buscara arbitrar los medios para la construcción de un nuevo templo. Proyecto que implicaba un considerable esfuerzo, en la medida en que requería del consentimiento de sus superiores y, sobre todo, porque hacía necesaria la búsqueda de benefactores que contribuyeran a solventar un cuantioso gasto¹⁰.

El nuevo templo, construido con las limosnas recogidas por el padre Juan de Torres, fue dedicado en 1740, el mismo día de la profesión de las monjas¹¹. Desde entonces, su habilidad para atraer bene-

10 Resultan elocuentes las metáforas utilizadas por Bellido: la madre María Anna “no pensaba en otra cosa, que en como se podría conseguir fabricarle al Señor un Templo, por ser summamente chica, è incomoda la Capilla del Beaterio. Clamaba repetidas vezes, y con ardientes instancias â Dios. Ofreciò-sele un dia, que si su Magestad le concediera, el que llorasse tantas lagrimas, que convertidas en monedas, ò en piedras, fuessen suficientes para la fabrica, tendria en esto un grandissimo consuelo, [...] passado algun tiempo le mostrò el Señor la fabrica del Templo, que oy tienen, y se la mostrò hecha de sus lagrimas, que le pareciò las veía caer como un rocío del Cielo, y que servian no solo para levantar la Iglesia, mas tambien para hermosearla con el adorno necesario” (Bellido, 1758, pp. 79-80). Así, de acuerdo con el jesuita, los esfuerzos de sor María Anna —expresados en sus lágrimas— cayeron del cielo, en forma de contribuciones y limosnas —casi evocando el maná bíblico— para sostener la fábrica material del convento.

11 “Al mismo tiempo de la Profession se dedicò el hermoso Templo fabricado con las lagrimas de la Madre Maria Anna; con las agencias, y limosnas, que recogì su Cofessor el Doctor Don Juan de Torres [...]. Despues consagrò esta

factores quedó ampliamente confirmada a lo largo de los quince años que dirigió el convento como priora. Gracias a su diligencia y, tal vez, en buena medida debido a la donación y el legado testamentario de Manuel de Aguilar y Velarde —hermano de sor María Anna—, se amplió el coro alto y se “perfeccionó el adorno de la iglesia”¹². En igual medida, a instancias suyas, las distintas áreas del convento fueron mejoradas y acondicionadas¹³. Su interés en el patrocinio de obras destinadas al culto se extendió incluso al menaje: la eficiente priora se ocupó de manera personal para proveer una costosa custodia destinada al altar mayor¹⁴.

La figura de sor María Anna trascendió ampliamente los muros de la clausura. Fue estimada y celebrada por sus contemporáneos. El

Iglesia, agrandò el Coro alto, y la perficionò de adorno, siendo yá Prelada la Madre Maria Anna [...]” (Bellido, 1758, p. 97).

- 12 “Con la suavidad de su estylo conseguia quanto le parecia conducente al mejor regimen del Convento [...] lo lograba con el dulce atractivo de su virtud; y prendas, con que adquiria muchos Bienechores; y los conservaba à costa de obsequios, gratitud, y buena correspondencia. De aqui resultaban las frecuentes limosnas, que entraban, y con que estaban proveídas las Oficinas del Monasterio. A demàs, que el caudal de su Hermano el Licenciado Don Manuel de Aguilar, y Velarde en vida, y despues de muerte, fue propio de Santa Rosa, que lo está disfrutando, y con èl se hizo el colateral del Santo Christo, que se venera en la Iglesia” (Bellido, 1758, pp. 111-112).
- 13 “Haciendose cargo, que era la primera Prelada, comenzò luego à portarse como diestra Jardinera de aquel nuevo plantèl de Rosas Mysticas, arrancando, plantando, y edificando. O como alma de aquel Mystico Cuerpo, perficionando en lo material todas sus partes, y en lo formal acalorandolas todas con su espiritu. Agrandò unas, desembarazò otras, y compuso todas las Oficinas, de suerte, que estuviessen commodas para el buen logro de su destino” (Bellido, 1758, p. 108).
- 14 “[...] emprendiò con animo generoso, y ferviente zelo el hacer, como se hizo para exponer el Santissimo Sacramento, una rica primorosa Custodia, cuyo pie bastantemente elevado, es de plata sobredorada, y labrada con toda pulidez; el Sol grande à correspondencia, es de aquilatado oro, sembrado todos los rayos con mucho numero de finos hermosos diamantes, en cuyos bellos fondos brillan multiplicadas las luces, y en el todo resalta mas la fineza del amor de la Madre Priora para su Sacramentado dueño; pues supo, y pudo agenciar no solo tan costosa materia, sino costear tambien lo bien trabajado de la obra” (Bellido, 1758, p. 114).

jesuita Joseph Bellido escribió su biografía, el dominico Juan de Villasanchez estuvo a cargo del sermón predicado en sus honras fúnebres y el obispo Álvarez de Abreu respaldó sus iniciativas artísticas, patrocinó la suntuosa celebración de sus exequias y auspició la publicación de sus tratados, junto con las obras de Bellido y Villasanchez¹⁵. Estos hombres exaltaron las diferentes facetas de sor María Anna, que ante sus ojos aparecían interrelacionadas. La personalidad, las virtudes espirituales, los escritos, la obra como priora en el gobierno del convento fueron los tópicos centrales en el discurso del biógrafo y del panegirista.

Desde el punto de vista del jesuita, sor María Anna era el ejemplo de la adecuada combinación entre la vida activa y contemplativa —entre Martha y María—; entre la experiencia mística, la reflexión de carácter doctrinal, la *cura monialium* y las acciones concretas en el gobierno temporal de una comunidad. En igual medida, el dominico destacó la profundidad espiritual de su obra —en particular comentó el contenido de sus tratados—, el sentido práctico y didáctico de su doctrina, además de ponderar la eficacia de su acción como priora en la calidad y riqueza de la iglesia conventual. Con claridad subrayó que el nuevo templo, ricamente dotado, se debía tanto al empeño de la religiosa como al patrocinio del obispo¹⁶.

En síntesis, sus contemporáneos entendieron la obra intelectual y la obra artística auspiciada por ella como la expresión de sus excepcionales virtudes. En consecuencia, para interpretar unas y otras es necesario tener presente en qué medida ambas se explican en sus “intenciones”,

15 Las publicaciones patrocinadas por Álvarez de Abreu incluyen: Bellido (1758), Villasanchez (1758) y Águeda de San Ignacio (1758).

16 “[...] tengo Señor en Vuestra Señoría Ilustrísima, quanto su magnificencia hà hecho en lo espiritual, y temporal en beneficio de este su Convento tan suyo. Si se hà dignado de regirlo por su Ilustrissima Persona como Delegado del Pontífice Supremo; si quiso tomar el trabajo de consagrar esta Iglesia; si la hà adornado de riquissimos Ornamentos, y de muy precisosas alhajas; si hà estendido la fabrica, augmentado el numero de las Celdas: si por no faltar al socorro de sus pobres (que son tantos) no pudiendo erogar aqui quanto su magnificencia quisiera, ha llegado su dignacion à solicitarle limosnas, no me negara Vuestra Señoría Illustrísima que hà sido en gracia principalmente de la Madre Maria Anna de San Ignacio” (Villasanchez, 1758, pp. 3-4).

cómo, para utilizar las mismas palabras de Juan de Villasanchez, las obras de sor María Anna hablan todavía de ella y de su época¹⁷. Precisamente, en la interpretación del programa pictórico de la bóveda del coro alto —patrocinado por el obispo Álvarez de Abreu y sor María Anna—, y en la obra escrita por la religiosa y publicada por su obispo es posible recuperar algunos de los valores fundamentales del “ojo de la época”¹⁸.

Las obras de sor María Anna: el coro alto de Santa Rosa y *Maravillas del divino amor*

La relevancia del convento de Santa Rosa se hace evidente con solo observar de manera atenta la iglesia. Se trata de una obra que marcó un cambio significativo en la tradición arquitectónica local, en la medida en que no respondió a la típica iglesia de monjas novohispana. Estos templos derivaron de una clase de iglesia de religiosas frecuente en Castilla desde comienzos del siglo xvi. La estructura de una nave, presbiterio elevado, cabecera plana, doble coro cerrado a los pies y doble portada lateral se encuentran ya en las iglesias de monjas levantadas hacia finales del siglo xvi en Ciudad de México. El esquema se difundió con rapidez, y con certeza puede decirse que ya estuvo por completo afianzado hacia mediados del siglo xvii. Por tanto, podría

17 “Alabanzas no solo de este Mundo; sino de la eternidad: á tanto me atrevo; porque no soy yo quien ha de alabar à la Madre [...] pues quien la ha de alabar? sus mismas obras: *Laudent eam in portis opera eius*: este es el thema, y este el assumpto. Inmortales alabanzas que dãn, y daràn à la Madre Maria Anna Agueda de San Ignacio sus obras: pueden eternamente alabarla, pues fueron hechas con tanta gracia” (Villasanchez, 1758, pp. 6-7).

18 Los sentidos de una obra surgen tanto en los propósitos de quienes la propician, como en las experiencias de los observadores —el grupo al que la obra se dirige—. Las “intenciones” y las “experiencias” —ambas estructuras culturales y sociales— son materia de análisis para el historiador del arte. En consecuencia, los estudios sobre producción y recepción son una parte fundamental en la interpretación de las imágenes. Michael Baxandall (1985, 2000) ha llamado la atención sobre esta cuestión a partir de los conceptos de “intención” y de “ojo de la época”.

considerarse que el rasgo más característico de la arquitectura de monjas en Ciudad de México —y presumiblemente en la Nueva España— fue la reinterpretación y la pervivencia de aquel tipo castellano¹⁹.

No obstante, durante el mismo siglo XVI, en Castilla, había surgido una derivación de dicho trazado que, sin reemplazar el de las iglesias ya construidas, fue aplicado en las nuevas fundaciones. Primero en la ciudad de Ávila e inmediatamente después en Madrid comenzó a afanzarse un tipo de iglesia de monjas con coro alto y sotocoro²⁰ abierto. A partir de entonces, se conformó un modelo de templo vinculado con los cambios profundos impulsados, dentro de las carmelitas, por Santa Teresa.

No fue sino hasta el primer cuarto del siglo XVIII que el sotocoro abierto y el coro alto fueron utilizados en las iglesias de monjas novohispanas: primero en Ciudad de México, en el convento de Corpus Christi, cuyo templo fue construido entre 1724 y 1734 por Pedro de Arrieta y, poco después, en la iglesia del convento de Santa Rosa de Puebla, levantada hacia 1740. Se trata de una estructura de una nave, cabecera plana, coro alto y sotocoro abierto, que permite la ubicación de la portada a los pies de la iglesia. El coro bajo se localizó perpendicular al eje de la nave²¹. No deja de resultar sintomático que en ambas iglesias novohis-

19 La iglesia del convento de monjas de Regina Coeli de Ciudad de México, trazada por Diego de Aguilera, aproximadamente entre 1583 y 1590, responde a este esquema. Fue de inmediato retomado por el maestro mayor Alonso Martínez López, quien estuvo involucrado en la construcción de tres de los templos de monjas levantados en la capital durante las dos primeras décadas del siglo XVII —Jesús María, Santa Inés y San Jerónimo—. A través del tiempo, las iglesias de monjas mantuvieron la misma distribución, ejemplo de ello son Santa Teresa la Antigua y San Bernardo, ambas construidas por Cristóbal de Medina y Juan de Cepeda, respectivamente, entre 1670 y 1690. La misma traza aparece en los templos de la ciudad de Puebla. Sobre el origen y la disposición de las iglesias de monjas en Nueva España, su interpretación de acuerdo con sus necesidades funcionales específicas y las variaciones realizadas en el siglo XVIII, véase Ratto (2006, pp. 366-408).

20 Coro bajo.

21 Un antecedente lejano de la disposición de un coro alto y un sotocoro abierto y profundo aparece en la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid —convento fundado por Juana de Austria a mediados del siglo XVI—. La estructura

panas se optara por una resolución formal que evocara —casi dos siglos más tarde— tanto la reforma carmelita y los modelos de religiosidad postridentinos como las fundaciones patrocinadas por las reinas de la casa de Habsburgo, al tiempo que se introducía una variación tipológica en el panorama arquitectónico del virreinato.

La interpretación de este cambio no puede resolverse solo mediante un análisis formal. Sin duda, la nueva disposición de los coros contribuyó a reforzar la clausura dentro del espacio del templo. Un espacio que debía integrar, al tiempo que preservar, las diferencias del estatus religioso de los participantes en la liturgia. Por una parte, el coro alto —espacio destinado a la celebración del oficio divino— conservó su posición tradicional: elevado a los pies de la iglesia. Las monjas, detrás de las rejas, cumplían con las horas canónicas de frente al altar, en una posición privilegiada que permitía una vista general de la nave en momentos del día en que la liturgia no suponía la presencia de “extraños”. Por otra parte, la ubicación del coro bajo —el espacio ocupado por las religiosas durante la celebración de la misa— cambió, se localizó junto al presbiterio y, en consecuencia, perpendicular a la nave. De este modo, laicos y monjas compartían el espacio sin que sus miradas se cruzaran, así se acentuaba la separación entre unos y otros.

La disposición de los coros —en todos los casos— respondió a una diferenciación ritual específica. El coro alto era el espacio destinado para la celebración del oficio divino; en el coro bajo las religiosas asistían a misa, celebraban las ceremonias de profesión y los funerales y, en su cripta, recibían sepultura. En cierto sentido, “eran el centro y el corazón de los conventos de monjas”, lugares reservados y resguardados cuidadosamente por sólidas rejas y cortinas más o menos impenetrables (Maza, 1973, p. 13). Asimismo, y de manera paradójica, eran

se mantuvo en los templos de monjas madrileños de principios del siglo xvii, sobre todo en aquellos que derivaron de la iglesia de las carmelitas descalzas de San José de Ávila, levantada entre 1608 y 1615 por Francisco de Mora. Un ejemplo es la iglesia del real convento de la Encarnación en Madrid, fundada por Margarita de Austria, obra que ha sido atribuida a Juan Gómez de Mora (Bonet, 1984, pp. 22-28).

espacios que permanecían integrados a la iglesia; en los que se articulaba —dentro de las liturgias— la comunicación sin contacto entre laicos, clérigos y monjas de clausura.

En consecuencia, los coros tuvieron una función clave, ya que constituyeron un recinto propio y diferenciado. Por lo general, contenían retablos, pinturas murales y esculturas, cuyo tema estaba condicionado por las prácticas litúrgicas y la hagiografía propia de cada orden; en ellos se desarrollaron programas iconográficos vinculados, sobre todo, con las devociones de las distintas casas religiosas²².

El coro alto de Santa Rosa, elevado sobre un profundo sotocoro, ocupó el primer tramo de la nave. Un arco toral y un arco abocinado delimitaron la superficie, entretanto la gran reja —que desapareció durante el siglo XIX— cerraba el espacio. Tuvo una decoración excepcional: las paredes, la bóveda de cañón, el arco toral y el gran arco abocinado estaban cubiertos por completo con pinturas al óleo sobre lienzo, adheridas a toda la superficie. Sobre el gran arco abocinado se desplegaba una orquesta completa de ángeles músicos (véase la figura 73); en el intradós del arco toral estaban representadas las santas dominicas (véase la figura 74); en el extradós, los santos de la orden, todos identificados mediante su atributo y nombre. La bóveda desarrollaba el tema de la glorificación de María (véanse las figuras 75 y 76).

El programa iconográfico tuvo como eje central la figura de la Virgen como copartícipe de la redención y punto de unión entre el Antiguo y Nuevo Testamento. En cuanto a sus características formales y temáticas, se trató de un tema complejo y novedoso en el contexto de

22 Son muy pocos los coros que se conservan en su estado original, tal vez los ejemplos más característicos sean el de Santa Clara y el de Santa Rosa de Viterbo, en la ciudad de Querétaro. El caso del coro alto de Santa Rosa de Puebla es especialmente crítico, documentado primero por Manuel Toussaint (1954, pp. 154-155) y descrito luego por Francisco de la Maza en 1958 (1973, pp. 56-57), el cual se conservó muy deteriorado hasta 1999. Después del sismo de junio de aquel año, las pinturas fueron desmontadas con el fin de desarrollar un amplio proyecto de restauración. En la actualidad, se encuentran todavía olvidadas en una de las bodegas del Museo de Arte Popular. En un estudio reciente, sobre la base de un análisis formal, se ha propuesto la atribución de la obra a Jerónimo Zendejas (Pérez, 2010).

Figura 73. *La glorificación de María, ángeles músicos, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, arco abocinado del coro alto, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México*

Figura 74. *La glorificación de María*, santas de la Orden de Predicadores, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, intradós del arco toral, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

Figura 75. *La glorificación de María*, bóveda del coro
alto, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, iglesia de
Santa Rosa de Lima, Puebla, México

Figura 76. *La glorificación de María*, detalle, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

la pintura novohispana, su precedente inmediato fue la cúpula de la capilla de los Reyes en la catedral de Puebla, pintada por Cristóbal de Villalpando entre 1688 y 1689²³.

La composición, que cubría por completo la bóveda del coro, se configuró a partir de un esquema radial, semejante al de la obra de la catedral, centrado en torno a una clave tallada y dorada. Su forma remeda a un sol, cuyos rayos, como llamas de fuego, iluminan virtualmente una bóveda celeste, donde María, recibida por la Santísima Trinidad, es glorificada por una multitud de ángeles músicos (véanse las figuras 77 y 78). La Trinidad se presenta bajo un esquema triangular, análogo al de la obra de Villalpando: Dios Padre, en la figura de un anciano de manto amarillo; el Hijo, cubierto con un manto rojo, sostiene la cruz, y el Espíritu Santo, en forma de paloma, que cierra el vértice superior del triángulo.

La Virgen fue representada de acuerdo con un tipo iconográfico muy difundido durante el siglo XVII, que conjuga elementos de la Inmaculada Concepción y la Asunción. Aparece en una posición un tanto indefinida, entre arrodillada o sentada sobre una “peana” de nubes y rodeada de ángeles. Porta una túnica blanca y un manto azul al vuelo que acentúa el movimiento de la figura. La integración dinámica de las formas subraya el sentido ascensional de la composición, de tal modo que María parece suspendida y, al mismo tiempo, elevada por la fuerza invisible de la Trinidad²⁴.

Dentro del gran concierto celestial, que glorifica a la Madre de Dios, aparecen destacados los arcángeles. Junto a ella, uno le ofrece una corona de flores y otro sostiene el lirio (véase la figura 78). Los restantes se agrupan en el lado opuesto de la composición: Miguel, jefe de las milicias celestiales, porta su estandarte; Gabriel, como el mensajero de la anunciación, sostiene

23 La obra de Cristóbal de Villalpando sin duda se vincula con las composiciones del mismo tema realizadas por Francisco Rizzi y Juan Carreño, en particular con la cúpula de la capilla del Milagro, en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, fechada en 1678 (Gutiérrez, Ángeles, Bargellini y Ruiz, 1997, pp. 218-221; Bargellini, 1999).

24 El motivo de la Trinidad, tanto como el de la Virgen, siguen de cerca las recomendaciones de Francisco Pacheco. La gran fortuna de su tratado en Nueva España ha sido bastante documentada (Pacheco, 2001, pp. 562-566, 654-658).

Figura 77. Esquema radial de la pintura *La glorificación de María*, bóveda del coro alto, siglo XVIII, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

la azucena, y Rafael, identificado con la historia bíblica de Tobías, lleva la vara del viajero²⁵. Una multitud de ángeles, con instrumentos musicales y flores, pueblan el reino de los cielos y parecen cantar. La variedad de los escorzos y la riqueza en la posición de las figuras otorgan a la composición un extraordinario efecto de profundidad y dinamismo.

Figura 78. *La glorificación de María*, detalle, bóveda del coro alto, siglo XVIII, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

25 Los ángeles y los arcángeles también responden a los lineamientos de Francisco Pacheco (2001, pp. 566-570, 659-661).

En torno a la Virgen también aparecen San José, Santa Ana y San Joaquín. La presencia de la Sagrada Familia, incluyendo a los padres de María, y en relación con la Trinidad, fue un tema muy difundido en la pintura novohispana durante los siglos XVII y XVIII. Su persistencia y la variedad compositiva e iconográfica se deben a la amplia vigencia que esta devoción tuvo durante el periodo virreinal.

Debajo de ellos, en el extremo inferior, aparecen los grandes santos jesuitas: san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier²⁶. De manera alegórica, todos dan testimonio y reverencian a la Reina de los Cielos. La gloria se extiende sobre los dos lunetos de la bóveda, el derecho contiene personajes relevantes del Antiguo Testamento, algunos de los cuales, dentro de la tradición exegética, han sido interpretados como las prefiguraciones de Cristo²⁷. Adán y Eva, junto a su hijo Abel, evocan de manera simbólica la caída del hombre, el pecado original y el sacrificio del Hijo de Dios —anticipado en la muerte de Abel a manos de su hermano Caín—. Noé, que sostiene el arca del diluvio, es tanto el ejemplo del justo que cree en Dios y confía en su salvación, como una prefiguración de Cristo —dado que en medio de la iniquidad que destruía al mundo, fue el principio de una humanidad nueva— (véase la figura 79).

Por su parte, Moisés, con las tablas de la ley, es el símbolo inequívoco de la alianza establecida entre Dios y su pueblo (véase la figura 80). Aarón, el primer sacerdote ungido, es representado con los elementos característicos de la vestimenta hebrea descrita en la Biblia (Éxodo 28 y Levítico 8) y, en este contexto, aparece como la figura que anticipa el ministerio sacerdotal instituido por Cristo. Quizá también pueda identificarse a Melquisedec, rey y sacerdote, cuya ofrenda de pan y vino otorgada a Abraham ha sido interpretada como una alusión a la Última Cena. En consecuencia, esta área de la composición,

26 En primera instancia, la inclusión de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier puede explicarse a partir de la cercanía de sor María Anna con sus confesores jesuitas, quienes también actuaron de forma decidida como protectores de la comunidad de monjas.

27 Sobre la tradición exegética en el arte puede consultarse el estudio de André Grabar (1985).

Figura 79. *La glorificación de María*, Noé con el arca del diluvio, luneto derecho de la bóveda del coro alto, siglo XVIII, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

Figura 80. *La glorificación de María*, Moisés con las tablas de la Ley, luneto derecho de la bóveda del coro alto, siglo XVIII, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

expone momentos específicos de la historia de la humanidad —entendida como historia de la salvación—, desde la caída hasta la encarnación de Cristo.

Por último, en el luneto izquierdo aparecen algunas figuras clave del Nuevo Testamento. San Juan Bautista y san Juan Evangelista se complementan temáticamente debido a que anunciaron la primera y segunda venida de Cristo. San Pedro y San Pablo son los pilares fundamentales de la Iglesia²⁸. San Jorge, portando armadura y manto rojo, no es frecuente en el ámbito novohispano; sin embargo, al vencer al dragón y salvar a la doncella constituye, en el contexto de esta obra, una evocación alegórica del capítulo 12 del Apocalipsis²⁹.

Figura 81. *La glorificación de María*, luneto izquierdo de la bóveda del coro alto, siglo XVIII, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

28 La forma de representar a san Juan Bautista, san Juan Evangelista, San Pedro y San Pablo se ajustan en ciertos aspectos a las prescripciones de Pacheco (2001, pp. 661-673).

29 La figura de San Jorge también fue descrita por Pacheco, quien además recupera su tradición iconográfica y lo vincula con el Apocalipsis (2001, pp. 684-688).

En igual medida, es posible reconocer al rey David, con su característica arpa, origen del linaje de Cristo (véase la figura 81). Por otro lado, junto con la multitud de ángeles que alaban a Dios, sus salmos recuerdan que la música y la poesía son una forma de oración. Así, esta sección de la bóveda subraya el papel de los testigos de la presencia de Cristo, aludiendo también al fin de los tiempos (véase la figura 82).

Figura 82. *La glorificación de María*, detalle de la bóveda del coro alto, siglo XVIII, iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla, México

Ahora bien, la estructura compositiva de la imagen articula como eje —temático y formal— la figura de María, entre el principio y el fin de la historia de la salvación, en el momento en que es recibida por la Trinidad. La Virgen concebida sin pecado *ab initio* se revela en la gloria, en su papel decisivo como instrumento de la encarnación y del plan de Dios. No obstante, la bóveda del coro de Santa Rosa fue resuelta a través de la reinterpretación de una serie de motivos iconográficos que pueden rastrearse en las prácticas devocionales y la pintura novohispana.

El tema de la glorificación de María aparece en la cúpula de la capilla de los Reyes de la catedral. Las semejanzas generales de tema y motivos no solo son evidentes en la composición de las figuras centrales —la Trinidad y la Virgen—, sino también en la inclusión de los arcángeles y las citas a las figuras del Nuevo y Viejo Testamento³⁰. Muy significativa resulta la reunión de motivos iconográficos relacionados con otras obras de la catedral de Puebla.

En la pintura titulada *La asunción de la Virgen patrocinada al cabildo*, de José de Ibarra, el conjunto conformado por María y los ángeles, en particular aquellos que portan la corona de flores y la azucena, presentan una evidente analogía formal con el grupo de la bóveda de Santa Rosa. Dentro de esta composición, la Virgen y el querubín que sostiene la “peana” de nubes es el fragmento que mayores semejanzas presenta. No obstante, en una y otra imagen, el eje compositivo de las figuras aparece invertido. Esto podría deberse a la mediación de alguna estampa grabada o a la utilización de algún tipo de calco o boceto para el planteamiento de la bóveda de Santa Rosa³¹.

30 La cúpula de la capilla de los Reyes de la catedral ha sido estudiada por Clara Bargellini (ver nota al pie 23).

31 Más allá de la imposibilidad de fechar con absoluta precisión ambas obras, resulta claro que son contemporáneas. La producción de José de Ibarra (1685-1736) se ubica en la ciudad de Puebla a partir del primer cuarto del siglo XVIII aproximadamente. Junto con Juan Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera fue uno de los artistas más reconocidos y demandados por los grandes clientes novohispanos.

La tercera obra que resulta importante mencionar, en relación con la bóveda conventual, se vincula no ya a nivel formal o de contenido, sino simplemente por los motivos que componen el tema. En la sacristía de la catedral, *El patrocinio de la Virgen Inmaculada sobre Puebla*, de Luis Berrueco —pintor formado en la tradición de Miguel Cabrera—, reúne junto a la Inmaculada a San José, al arcángel Miguel, a San Pedro, a San Pablo y, significativamente, a santa Rosa de Lima³².

Aún más, es necesario subrayar que tanto el programa de la cúpula de la capilla de los Reyes, como el de la bóveda del coro alto de Santa Rosa se centraron, con algunas variantes en la composición de los motivos, en la imagen de la Virgen. En igual medida, es necesario tener presente que ambos pueden asociarse, de manera más o menos directa, con la obra de dos monjas: sor Juana Inés de la Cruz y sor María Anna Águeda de San Ignacio³³. Su condición de mujeres de letras reconocidas públicamente por sus contemporáneos, permite introducir, más allá del significado explícito del discurso teológico, ciertos matices que revelan un primer tratamiento femenino del tópico en el contexto de la cultura novohispana.

La imagen que presentan de la Virgen, construida a través de sus escritos, intenta sobreponer a la interpretación misógina de la mujer, como hija de Eva, y por lo mismo asociada al pecado original y a la caída, la construcción de la condición femenina desde valores positivos

32 Las correspondencias entre la bóveda del coro alto de Santa Rosa y las obras de la catedral de Puebla podrían interpretarse, en el futuro, a la luz de un estudio sobre el patrocinio del obispo Álvarez de Abreu y su cercanía con la comunidad de monjas.

33 Sor Juana Inés de la Cruz escribió los villancicos que se cantaron en la catedral de Puebla, el día de la Inmaculada Concepción, el mismo año en que Cristóbal de Villalpando terminó la bóveda de la capilla de los Reyes. Clara Bargellini ha demostrado que una y otra obra están relacionadas de forma estrecha (ver nota al pie 25). Como se verá, sor María Anna Águeda de San Ignacio reflexionó en profundidad sobre los temas que fueron representados en la bóveda del coro de Santa Rosa, programa pictórico vinculado con su condición de priora.

y activos derivados de la imagen contrarreformista de la Virgen³⁴. Podría decirse que ambas monjas retomaron el concepto tradicional de María como Nueva Eva y, de manera indirecta, al exaltar las virtudes de la Virgen, buscaron redefinir el lugar de su género.

El vínculo entre sor María Anna y el coro no solo puede sostenerse a través de los testimonios de Joseph Bellido y Juan de Villasanchez³⁵. Es evidente si se rastrean las correspondencias entre las imágenes y los escritos de la monja, si las pinturas se “leen” a la luz de sus reflexiones y sus escritos se “contemplan” a la luz de las pinturas. Aunque las obras de sor María Anna tratan temas diversos, en toda la figura de la Virgen es central. El primero de sus cuatro libros, *Mar de gracias que comunicó el Altísimo a María Santísima, Madre del Verbo Humanado en la leche purísima de sus virginales pechos*, es una extensa exposición y explicación sobre la importancia de la devoción a la Virgen y el papel ejemplar que tiene su vida en el camino hacia la salvación personal.

El punto de partida de sus argumentos es el vínculo entre la Madre de Dios, como Inmaculada Concepción, y la Trinidad. Al mismo tiempo, sus razonamientos se encaminan a subrayar el papel fundamental de María en la redención. A partir de la cita al libro del Eclesiástico (24, 14) sostiene:

[...] que por ella se diera â conocer su Author: con esto se dice ser MARIA Santissima Madre de Dios, Reyna, y Señora de todo lo criado, elegida, escogida, y criada *ab initio, et ante saecula*, que salió de la boca del Altissimo, como primogenita de todas las criaturas, ganando la primacia â los Angeles, y á los hombres; porque fuè ideada en la mente divina ante todas las demàs obras de sus manos, empleando en MARIA Santissima todo su poder, delineando, ô dibujando una Imagen en que resplandeciera toda la Santissima TRINIDAD, poniendola por puerta, y entrada â el conocimiento de Dios, y puerta para entrar â Dios, como elegida Madre del Verbo Eterno

34 Georgina Sabat-Rivers ha estudiado el tema de la figura de Eva y María en la literatura femenina del siglo XVII (1995, pp. 83-92).

35 Ver notas al pie 10 y 15.

[...] tuvo el Padre la gloria de tener tal Hija como MARIA, y el Hijo la gloria de tener Divina Madre, y el Espíritu Santo tan perfecta, y única Esposa [...]. Este orden, y hermosura, que tan maravillosamente resplandece en la obra de la Encarnación del Hijo de Dios, nos descubre, no solo la Sabiduría de Dios, sino su amor; porque naciendo de Madre Virgen, gozamos del incomparable beneficio de tener derecho â ser hijos de la que es Madre de Dios, y Reyna de los Cielos, y que en sí encierra la perfeccion criada, y se asemeja â la divina [...]. (Águeda, 1758, pp. 1-3)

La alusión bíblica con la que inicia su extensa glosa y los argumentos derivados de ella parecen explicar con claridad el sentido de las pinturas de la bóveda: María, glorificada como hija privilegiada de Dios Padre, Madre de Dios Hijo y Esposa del Espíritu Santo. De manera inequívoca, las pinturas traducen al lenguaje visual el concepto de la Reina de los Cielos. Podría considerarse entonces que el coro presenta una paráfrasis visual de esta reflexión, tanto como la reflexión de sor María Anna puede entenderse como una paráfrasis verbal de las imágenes.

En el segundo libro, *Los misterios del santísimo rosario* —la principal oración, devoción y meditación dedicada a la Virgen—, sor María Anna profundiza en la figura ejemplar de la Madre de Dios. Su intención es demostrar, con argumentos de carácter teológico, cómo la comunión deseada del cristiano con Dios puede ser alcanzada a través del rezo del rosario y la reflexión sobre la metáfora mística de la leche de María —definida casi en términos equivalentes a la sangre de Cristo—. El centro de la demostración es el papel mediador de la Virgen, ya que la meditación sobre la pasión de Cristo a través de los acontecimientos fundamentales de la vida de María se muestra como un camino asequible hacia Dios. Al considerar el misterio de la ascensión de Cristo, introduce la metáfora de María-Ave —una figura verbal que remite tanto al saludo del ángel como a la mujer con alas del Apocalipsis, y es también un anagrama de Eva—. La reflexión parte de una glosa sobre el salmo 54 de David:

Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo, et requiescam?
(decía el Real Propheta David) Quien me dará alas como de Paloma

para volar, y descansar? Màs los hijos de MARIA Santissima no pregunten por quien les pueda dár alas, que su dulce Madre se las ofrece, como que es aquella Aguila caudalosa que volò â la soledad, que dice San Juan; y dice â la soledad, porque el vuelo de esta Aguila Divina fué tan elevado, que donde ella llegò no llegará criatura ninguna. Es tambien Paloma amorosissima para criar, y cuidar â sus hijos, y Tortola [...] pues esta Ave prodigiosa dá â sus hijos alas para seguir â JESUS, vistiendolos con sus plumas [...]. (Águeda, 1758, p. 191)

En el coro, la imagen de una María en ascenso hacia la Trinidad, casi suspendida, puede entenderse como una interpretación pictórica de esta María-Ave que, en palabras de la monja, “[...] da alas a sus hijos para volar en seguimiento de Jesu-Christo” (Águeda, 1758, p. 191). De tal modo, podría postularse que la representación de la Virgen, atraída por la fuerza invisible de la Trinidad —y reforzada por las alusiones a san Juan Evangelista o San Jorge— busca detonar la reflexión sobre el papel mediador de la Virgen; de manera análoga el concepto de María-Ave, con el mismo fin, apela a la elocuencia del lenguaje visual. Así, se plantea una relación de mutua correspondencia: la imagen invoca la palabra tanto como la palabra recurre a la imagen.

Un aspecto relevante en el pensamiento de sor María Anna —que deriva de sus meditaciones sobre la Inmaculada Concepción— es el problema del pecado original. La forma en que este motivo fue introducido en la bóveda alude, simétricamente, al modo en que la religiosa desarrolló sus argumentos. En las pinturas, Adán y Eva aparecen junto a su hijo Abel, quien dentro de la tradición exegética es una prefiguración del sacrificio redentor del Hijo de Dios. Por tanto, la caída, que en la imagen se asocia por igual con el hombre y la mujer —no solo con Eva— aparece también ligada al concepto de redención, al confirmar la alianza entre Dios y los hombres.

En el tercer libro, *Medidas del alma con Christo* —una detallada exposición sobre la perfección y la gracia de Cristo manifesta en sus actos—, sor María Anna exhibe un profundo conocimiento de los textos bíblicos y de su exégesis, a partir de la comprensión de la historia sagrada como historia de la salvación —cuestión que aparece como

fundamento del tema desarrollado en la bóveda del coro—. De manera semejante, articula citas del Cantar de los Cantares, del profeta Elías, del rey David, reflexiona a partir del Génesis, el Libro de los Reyes y el Eclesiastés, y afirma:

Marabillanse todos de que Dios nuestro Señor remediara â el hombre, y no â el Angel, màs yo entendì aqui, que aunque pecaron los Angeles malos, no se perdió toda la naturaleza de los Angeles [...] más pecando, como por nuestra desgracia pecò el primer hombre, de quien avia de descender toda la naturaleza humana, quedó toda deshecha, y perdida, y esta obra tan maravillosa hecha con tantas muestras de amor de su Criador toda perdida y malograda. [...] Què assombro ha causado, y causará eternamente â los Angeles, y hombres [...] la assombrosa maravilla de la Encarnación de tu Verbo, dandonos â tu mismo Unigenito Hijo para remedio del hombre, y cobro de tu Imagen y semejanza! (Águeda, 1758, pp. 227-228)

En la perspectiva de sor María Anna, el tema de la caída y la culpa del pecado son decantados por la palabra genérica y diluida de “hombre” —como género humano y también como varón—, con ello realza, a partir de la 1 Carta a los Romanos (5, 12-21) y la patrología, de manera implícita, el lugar de la Virgen, medio privilegiado del cumplimiento de la alianza. Así, en la encarnación, el hombre dejó de ser “hijo de Adán”, para ser “hijo de Jesucristo” y por extensión de María (Águeda, 1758, p. 228).

Este concepto, tan complejo en sus matices, fue resuelto en términos visuales a través de la unión entre Adán, Eva y Abel. En particular, el gesto de Eva, quien abraza a su hijo al tiempo que ofrece el fruto prohibido a Adán, traduce la sutileza conceptual del pensamiento de sor María Anna: de la mujer —Eva— nació el pecado, pero también de la mujer —María, la Nueva Eva— nació la redención. De esta manera, los escritos y pinturas del coro retoman un tema de muy amplia tradición teológica.

El tópico reaparece en el cuarto libro, *Leyes de amor divino, que deben guardar la fiel, y amante Esposa de Christo* —escrito como

decálogo dirigido a disciplinar la vida de las religiosas—. El centro de su preceptiva es, por supuesto, la vida de Cristo; sin embargo, cada ejemplo es consolidado por el modelo de las virtudes marianas. Retoma el tema de la encarnación y señala que:

En el Seno del Padre Eterno descansaba, y gozaba de sus infinitas delicias el Verbo Eterno, y sin dexarle descendió â el Vientre de una Virgen llena de gracia, y hermosura, para celebrar en su Talamo purissimo bodas con la naturaleza humana, para por este medio levantarla de su caída, remediarla, engrandecerla y honrarla summamente. Bajò, no como lo pedía la grandeza de tal Esposo, sino como necesitaba la Esposa, â quien venia â reparar; y como todos los daños que ella padecía, le avian venido por la Sobervia, por esso bajò summamente humilde, y celebró los desposorios en la Doncella mas humilde que ha avido, ni avrà [...]. (Águeda, 1758, pp. 350-351)

En consecuencia, su argumentación se enfoca en María, en los aspectos positivos de su naturaleza humana y femenina —gracia, hermosura, pureza y humildad—, para desdibujar por completo a Eva, mencionada solo a través de una metonimia: el pecado —la soberbia—, no la pecadora. Se trata, sin duda, de un juego retórico análogo al de la pintura, en donde la figura de María —representada mediante alusiones concretas a la Inmaculada— se contrapone a una Eva, a la que solo se alude mediante una “elipsis visual”. Por tanto, las palabras de sor María funcionan como una glosa de la pintura, en tanto sus argumentaciones están llenas de imágenes.

Por último, esta apelación a los recursos visuales no es simple retórica. En el libro II, al reflexionar sobre el papel fundamental de la vista en la oración, sor María Anna recurre a la imagen del sol como metáfora de Dios:

Es muy propio el atribuir â los ojos la Oracion, porque mediante la Oracion se goza de Dios en esta vida, y si el gozar â Dios en la otra, y toda la gloria de ella, consiste en la vista clara de Dios (como assienta Santo Thomás, y todos los que le siguen) de ay viene, que la vista es la privilegiada, y â la que se le atribuye la participacion

de todos los bienes en el Cielo [...]. Trabaja en la Oracion por vèr el Supremo y Divino Sol [...]. (Águeda, 1758, p. 120)

Dentro de este contexto la oración es entendida como la contemplación de Dios, que ilumina el alma como el sol. Es precisamente la idea de la luz divina la que articula en términos formales la composición pictórica. El centro del espacio figurativo, constituido por los límites de la superficie de la bóveda, una bóveda celeste figurada, está marcado por la clave en forma de sol, cuyos rayos, como “llamas de fuego”, evocan la presencia de Dios y alumbran de manera simbólica a María y el coro. Así, cuando la comunidad entraba en este espacio donde se celebraba a diario la liturgia de las horas, todo le recordaba las reflexiones y las metáforas visuales de sor María Anna:

[...] digamos nosotros con David: *Ad te levavi oculos meos qui habitas in Coelis: Ecce sicut oculi servorum in manibus domino-rum suorum, sicut oculi ancillae in manibus dominae suae; ita oculi nostri ad Dominum Deum nostrum*; porque teniendo los ojos en el que habita en los Cielos, los quitáremos de las cosas de la tierra [...]. (Águeda, 1758, p. 123)

La profundidad doctrinal de su obra hace evidente que el elaborado programa pictórico del coro no fue simple decoración, fue concebido como parte fundamental de la liturgia y la experiencia religiosas. La expresión más clara de la *cura monialium* desarrollada por la diligente priora a través de sus obras.

Ver, escribir y rezar en la clausura de monjas

Ver, escribir y rezar fueron habilidades interrelacionadas para María Anna. Su doctrina postuló con claridad que la oración implicaba un ejercicio contemplativo, por supuesto, de carácter espiritual. Sin embargo, la abundancia en sus escritos de figuras retóricas que apelan a la visualidad despierta el interés en el papel de la vista y la función de la pintura. En la primera parte de su tratado, de manera expresa,

la autora sostiene que con sus escritos “[...] procuró exitar los afectos, y mover los ánimos, y corazones [...]” (Águeda, 1758, p. 116). No obstante, enseñar y edificar fueron tanto los objetivos postulados por la retórica del sermón y los textos devocionales, como el fundamento y la justificación de la retórica de la imagen religiosa, afirmada por la preceptiva de la Iglesia y por la teoría del arte, en particular a partir del siglo XVII³⁶.

Paradójicamente, el control de la mirada fue un aspecto central en la vida religiosa, pautado de manera meticulosa en el ritual y en el comportamiento cotidiano de la monja. Por ejemplo, la *Regla y constituciones* insistían en que:

[...] no penseis que teneis casto el corazon, si teneis los ojos sin honestidad; porque el mirar no casto, mensagero es del corazon no casto, y la concupiscencia se engendra con la vista sin honestidad [...] que por deleytarse en mirarse una persona á otra, aunque no se llegue á la obra se pierde la castidad. [...] Piensen que el mismo Dios las mira, y no miren á los hombres con falta de castidad; porque está escrito: *Abominable es ante el Señor el que pone los ojos ahincadamente en lo que es prohibido*. (Anónimo, s. p.)

En este sentido, la concepción de los ojos como puerta del pecado, hizo necesario someter el acto de mirar a una disciplina estricta. Dentro de la preceptiva religiosa, esto afectó tanto a hombres como a mujeres, pero en ello, la mirada de la mujer cargó con un peso negativo adicional. El tópico de los efectos “malignos” de la mirada femenina fue reiterado de forma insistente en los tratados morales y espirituales. Un buen ejemplo de la fuerza de esta antigua creencia puede encontrarse

36 Los preceptos generales del Concilio de Trento sobre las imágenes —que, en sentido estricto, no hacen más que recordar las disposiciones vigentes del Concilio de Nicea II— fueron interpretados, en el contexto de la cultura hispánica, a la luz de la teoría y la práctica de la pintura por Francisco Pacheco, sobre todo a partir de la obra de Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582). Pacheco, con toda claridad, recordó a los pintores que el fin superior de la pintura era honrar a Dios, enseñar la doctrina y edificar al prójimo (2001, pp. 248-265).

en la obra del jesuita Alonso Rodríguez, quien con el objeto de aconsejar sobre el modo de preservar la castidad recordó:

[...] la vista de la muger es una saeta tocada con yerva venenosa, que luego hiere el corazon. Y que assi como una centella que cae en unas pajas, si se detiene, y no se sacude luego, levanta grande llama; assi el pensamiento malo causado de esta vista. (Rodríguez, 1740, p. 509)³⁷

En síntesis, podría decirse que la mujer estuvo doblemente amenazada: su mirada era considerada por naturaleza “ponzoñosa” y sus ojos podían ser la puerta del pecado. Dentro de este estrecho sistema de restricciones la única posibilidad de ver se circunscribió a la oración y la contemplación. Unos sencillos versos destinados a exponer de forma directa los límites y posibilidades de la visión en una monja recordaban:

Dos cosas hay sin recelo
que solo pueden mirarse
los ojos han de fijarse
o en el suelo, o en el cielo.

El alma no se asegura
con llaves ni con cerrojos
solo con cerrar los ojos
tiene el alma la clausura.
(Anónimo, en Loreto, 2000, p. 284)³⁸

De tal forma, en teoría, la oración cotidiana en el coro ofrecía a las monjas de Santa Rosa la posibilidad de contemplar sin límites un cielo de extraordinaria riqueza, creado por palabras —oraciones y cantos— y por imágenes pictóricas. Tal vez el testimonio más claro de esta

37 *Exercicio de perfección y virtudes christiana* (1740) se trata de una obra de extraordinaria fortuna, la edición príncipe fue impresa en 1609.

38 Autor desconocido, “Para las religiosas de Nuestra Madre María Santísima de la Concepción” (ca. 1770).

experiencia, que permite un acercamiento a los hábitos visuales de la clausura, se encuentre en una anécdota relatada por el padre Bellido:

[...] basta por ultimo decir lo que le passò à un docto, y exemplar Ecclesiastico, que tenia por gran dicha el tratar algunos ratos con la Venerable. Se ofreciò en uno de ellos hablar del Coro, y con una Santa ingenuidad le dixo: ay Padre, que es un Cielo! Porque no solo los Angeles, y Santos, de quienes se reza, sino aun los que exponen los Evangelios con sus Homilias asisten alli à las divinas alabanzas [...]. (Bellido, 1758, p. 240)

Surge entonces una forma de mirar, no solo permitida sino alentada por la riqueza visual del coro y por los efectos pictóricos que despliegan las imágenes. La homogeneidad visual, resultado de la técnica utilizada y de la coherencia temática, transformaba ante los ojos “liberados” de las monjas el espacio arquitectónico y fue un factor fundamental en la creación de una experiencia casi ilusionista. De este modo, sor María Anna se basó tácitamente en la doctrina jesuítica sobre los sentidos y la función de las imágenes. Podría decirse que con el complejo programa iconográfico buscaba detonar el primer paso de la *compositio loci*: en la meditación visible “la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar” (Loyola, 1956, pp. 40-44)³⁹.

De tal forma, en las prácticas devocionales propiciadas por sor María Anna —que pueden reconstruirse mediante el estudio comparativo de sus escritos y las pinturas del coro—, la conexión entre imagen y texto no presupone la subordinación de lo visual a la palabra sino la mutua interdependencia. Ciertamente, las pinturas del coro de Santa Rosa fueron un recurso fundamental para una práctica devocional que insistió en la meditación y la contemplación. A partir de aquí resulta claro que algunas monjas pudieron actuar de manera decisiva en la configuración

39 Sobre el papel de las imágenes dentro de la doctrina de san Ignacio de Loyola, véase Gallego (1996, pp. 179-182).

de sus espacios y fueron capaces no solo de incidir en los programas pictóricos, sino de comprender y articular la función de las imágenes.

En igual medida, interpretar las pinturas en el contexto del pensamiento de sor María Anna abre paso a la reflexión sobre el papel de la mujer dentro de la Iglesia novohispana en el siglo XVIII. Ver y escribir fueron prácticas transgresoras para una monja; sin embargo, la diligente priora, dentro de la clausura, logró trascender los estrechos límites impuestos. Al tener, en cierto sentido, control sobre las imágenes y su función, modificó el presupuesto de que las mujeres debían estar “calladas” y “sin levantar la vista”; de tal suerte que, dentro del convento, redefinió el lugar de la mirada femenina y le dio un sentido trascendente en la oración y la meditación.

Paradójicamente, la doctrina espiritual escrita y visualizada por la monja fue respaldada por las autoridades masculinas: el obispo, los jesuitas y los dominicos. Encarnó un ideal de vida religiosa en muchos sentidos tan ortodoxo como excepcional. Celebrada como modelo de espiritualidad contemplativa, reconocida por la profundidad de sus escritos y por su labor como priora, desde la perspectiva del presente la pregunta retórica de Juan de Villasanchez adquiere un sentido diferente: ¿quién ha de hablar de la madre María Anna sino sus mismas obras?

Referencias

Fuentes primarias

Archivo General de Indias de Sevilla

Expediente sobre el beaterio de Santa Rosa de Puebla, México D. F.

Archivo General de la Nación

Matamoros, C. (1740). *Fundación del religiosísimo y mui exemplar Beaterio de Santa Rosa de Santa María Orden de Predicadores y erección en convento formal debajo de la regla del segundo orden más estrecho*, ramo Historia, tomo 92 y 97, México D. F.

Fuentes secundarias

- Águeda, M. (1758). *Marabillas del divino amor, selladas con el sello de la verdad*. En J. Bellido, *Vida de la V. M. R. M. Maria Anna Agueda de San Ignacio*. México D. F.: Bibliotheca Mexicana.
- Anónimo (1789). *Regla y constituciones para las religiosas recoletas dominicanas del sagrado monasterio de la gloriosa y esclarecida virgen Santa Rosa de Santa Maria*. Puebla: Oficina del Real Seminario Palafoxiano.
- Amerlinck, M. y Ramos, M. (1995). *Conventos de monjas. Fundaciones en el México Virreinal*. México D. F.: Centro de Estudios de Historia de México (CONDUMEX).
- Arroyo, E. y Santos, M. (1992a). *Las monjas dominicas en la cultura novohispana*. México D. F.: Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas.
- Arroyo, E. y Santos, M. (1992b). *Monasterio de Santa Rosa de Lima. Puebla de los Ángeles*. México D. F.: Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas.
- Bargellini, C. (1999). Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla. En L. de Moura, y D. Booth (eds.), *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos xvii e xviii / The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*, (vol. I, pp. 129-136). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of the Pictures*. New Haven: Yale University Press.
- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bellido, J. (1758). *Vida de la V. M. R. M. Maria Anna Agueda de San Ignacio*. México D. F.: Bibliotheca Mexicana.
- Bonet, A. (1984). *Iglesias madrileñas del siglo xvii*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Eich, J. (1996). The Mystic Tradition and Mexico: Sor María Anna Agueda de San Ignacio. *Letras Femeninas*, 22(1/2), 19-32.
- Gállego, J. (1996). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Grabar, A. (1985). *Las vías de creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza.

- Gutiérrez, J., Ángeles, P., Bargellini, C. y Ruiz, R. (1997). *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. México D. F.: Fomento Cultural Banamex y UNAM.
- Lavrín, A. (2008). *Brides of Christ: Conventual Life in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press.
- Loreto, R. (2000). *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles en el siglo XVIII*. México D. F.: El Colegio de México.
- Loyola, I. (1956). *Ejercicios espirituales*. Madrid.
- Martínez, M., García, E., García M. (coord.) (2004). *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* [disco compacto]. México D. F.: UNAM e Instituto de Investigaciones Históricas.
- Maza, F. (1973). *Arquitectura de los coros de monjas en México*. México D. F.: UNAM.
- Muriel, J. (1994). *Cultura femenina novohispana*. México D. F.: UNAM.
- Muriel, J. (1995). *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Jus.
- Pacheco, F. (2001). *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Pérez, J. (2010). *Estudio sobre la autoría de las pinturas de la bóveda del coro alto de la iglesia de Santa Rosa de Lima en Puebla, atribuidas a Miguel Jerónimo Zendejas* (tesis inédita de licenciatura). Universidad de las Américas, Puebla, México.
- Ratto, C. (2006). *El convento de San Jerónimo de la Ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos XVII y XVIII* (tesis inédita de doctorado). UNAM, México D. F., México.
- Rodríguez, A. (1740). *Ejercicio de perfección y virtudes christianas*. Barcelona: Piferrer.
- Sabat-Rivers, G. (1995). El tema bíblico de Adán y Eva en la obra de sor Juana Inés de la Cruz. En M. Ramos (coord.), *Memoria del II Congreso Internacional. El monacato femenino en el Imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. México D. F.: Centro de Estudios de Historia de México (CONDUMEX).
- Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585). Libro 3.
- Torre, E. (2009). *Biobibliografía de los escritores de Puebla y Tlaxcala*. México D. F.: UNAM.
- Toussaint, M. (1954). *La Catedral y las iglesias de Puebla*. México D. F.: Porrúa.
- Vargasluago, E. (1974). Documentos inéditos sobre la historia del convento de Santa Rosa de la ciudad de Puebla. En D. Angulo y F. de la Maza,

Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza (pp. 159-170).
México D. F.: UNAM.

Villasanchez, J. (1758). *Justas y debidas honras que hicieron, y hacen sus propias obras a la M. R. M. Maria Anna Agueda de S. Ignacio*. En J. Bellido, *Vida de la V. M. R. M. Maria Anna Agueda de San Ignacio*. México D. F.: Bibliotheca Mexicana.