La conservación de las coronas de monjas del Museo de Arte Religioso

Ex convento de Santa Mónica, Puebla

J. Katia Perdigón Castañeda
(compiladora)

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

La conservación de las coronas de monjas del Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica, Puebla

COLECCIÓN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO

•

SERIE LOGOS

La conservación de las coronas de monjas del Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica, Puebla

J. Katia Perdigón Castañeda

Compiladora

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

La conservación de las coronas de monjas del Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica, Puebla / compiladora J. Katia Perdigón Castañeda. – México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.
206 p.: il.; 23 cm. – (Colección Conservación y Restauración del Patrimonio. Serie Logos)

ISBN: 978-607-484-224-1

1. Metales – Conservación y restauración. 2. Coronas (Arte) – Restauración y conservación. 3. Monasticismo y órdenes religiosas para mujeres – Puebla – Historia – Siglo XVI. 4. Puebla (Ciudad). Convento de Santa Mónica. 5. Monjas – Puebla – Historia – Siglo XVI. 6. Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica, Puebla - Colecciones. I. Perdigón Cartañeda, Judith Katia, comp.

LC: N8558.5 / C66 / 2011

Primera edición: 2011

D.R. © Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.
sub_fomento.cncpbs@inah.gob.mx

ISBN: 978-607-484-224-1

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de esta edición.

Impreso y hecho en México.

Índice

Introducción
J. Katia Perdigón Castañeda 9

La historia

Convento de Nuestra Bendita Madre Santa Mónica de la Puebla de los Ángeles
Eduardo Merlo Juárez 17

Simbolismo

La corona
Mariano Monterrosa Prado 59

De hábito y corona
J. Katia Perdigón Castañeda 75

La colección: una propuesta de lectura iconográfica
J. Katia Perdigón Castañeda 91

Tecnología

Flores de tela
J. Katia Perdigón Castañeda 105

Ceriescultura
J. Katia Perdigón Castañeda 123

Análisis

Monjas coronadas: la representación de capullos de seda silvestre en los arreglos florales de las coronas
Pablo Torres Soria 135

Análisis de materiales constitutivos de las coronas del convento de Santa Mónica y un acercamiento a la identificación de los elementos florales
Fernando Sánchez Guevara y *Fernando Sánchez Martínez* 139

Restauración

La conservación de las coronas de monjas del museo del ex convento de Santa Mónica
J. Katia Perdigón Castañeda 153

Conservacion de las flores de seda
Luisa María Mainou, J. Katia Perdigón Castañeda y *Ricardo Castro M.* 157

Tratamiento de las flores de algodón
Gloria Martha Sánchez y *J. Katia Perdigón Castañeda* 165

Miniaturas en las coronas de monjas. Historia, restauración y un método reconstrucivo
Rolando Araujo 175

Bibliografía 199

Introducción

El virreinato de la Nueva España fue un lugar de contrastes multicolores, multiétnicos, creativos, a la vez que espontáneos, que se reflejó en el modo de vida, tanto en espacios profanos como familiares y religiosos. Este último se caracterizó por una excesiva creatividad que alcanzaría lujos inimaginables con el esplendor del barroco. La imaginación y el gusto particular de la religiosidad de este periodo se observan en todas las variantes de la producción artística: arquitectura, poesía, música, pintura, escultura, indumentaria y accesorios de la vida litúrgica y monástica.

Estos elementos formaban parte de las solemnes ceremonias de las mujeres vinculadas con la vida conventual, que eran coronadas de flores en momentos trascendentes tales como la profesión (toma de votos perpetuos), en sus veinticinco o cincuenta años como profesas, algunas veces cuando eran nombradas abadesas del convento y en la muerte, acontecimiento considerado como el encuentro contundente con Jesús.

Ejemplo de estos momentos especiales en la vida monástica femenina pueden observarse en las pinturas conocidas como "monjas coronadas", que dan fe de los eventos anteriormente citados. En esos retratos pueden observarse las diferencias entre las órdenes, según las reglas establecidas en cada una de ellas, así como el lujo y la exuberancia en los atuendos, en los que se pueden notar claras disimilitudes en las imágenes que portan (Niños Dios o crucifijos), ramos y coronas.

Además de obras pictóricas, afortunadamente en algunos museos de México existen coronas que también constatan este hecho histórico-litúrgico; tal es el caso del Museo del Pueblo, en Guanajuato; el Museo de sitio del ex convento de la Encarnación, en el Distrito Federal, y la excelente colección que posee el ex convento de Santa Mónica en la ciudad de Puebla, la cual mostraba diversos problemas de deterioro: faltantes, rupturas, pérdida de forma, entre otros, lo que dificultaba una lectura visual completa del espectador.

Por esta razón se diseñó un proyecto específico para llevar a cabo la conservación de dicha colección, bajo la premisa de que las coronas de profesión son piezas importantes de la historia conventual femenina de México, que se inició desde la época del virreinato y que hoy en día se ha modificado según la orden religiosa de que se trate. Si bien existen hallazgos importantes en el terreno de la arqueología histórica,[1] pocos ejemplos pueden ser vistos en museos, mas no así en el caso de su representatividad en obras pictóricas conocidas como "monjas coronadas".

Las piezas que provienen del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica son un ejemplo importante de la tradición de coronación de religiosas de reminiscencia virreinal, únicas en su especie por su técnica de manufactura y diseño,[2] que se conoce de manera tangible. Estas obras, además de tener una carga iconográfica importante, son una representación plástica significativa de flora.

Es importante expresar que en otros países se desconoce lo referente a la conservación de coronas de profesión de religiosas; sin embargo, en México se tienen antecedentes de conservación de coronas de monjas de origen arqueológico, las cuales fueron extraídas del ex convento de San Jerónimo en el Distrito Federal y restauradas por Julio Chan;[3] y la extraída del ex convento de la Encarnación, también en el Distrito Federal analizada y restaurada por Katia Perdigón (Perdigón,

[1] Tal es el caso de las encontradas en el ex convento de la Encarnación y en el ex convento de San Jerónimo, hoy conocido como el claustro de Sor Juana, ambos ubicados en la ciudad de México.

[2] En el que se incluye tamaño, texturas, colores, entre otros.

[3] Comunicación oral.

1994). En esos casos se trató de materiales arqueológicos en los que básicamente se trabajó metal, por lo que el presente proyecto es el primero en México que ha desarrollado una metodología de trabajo que integra diversos aspectos: histórico, tecnológico, antropológico, análisis de laboratorio, restauración y exhibición.

Con el objetivo general de investigar, conservar y difundir la importancia histórica de las coronas de flores de monjas del museo del ex convento de Santa Mónica, el proyecto se inició en 2003 y se terminó en 2005, tiempo durante el cual se desarrollaron las siguientes fases de trabajo:

Recopilación de datos. Se refiere a la búsqueda de materiales escritos y visuales que apoyaron las áreas de historia, tecnología y conservación. La búsqueda se realizó en fototecas, archivos documentales y hemerotecas.

En el rubro de historia oral se contó con la colaboración de la Congregación Agustina de Santa Mónica, Puebla, que aportó datos sobre el empleo de las coronas, así como el significado e historia de la congregación. Por otro lado, la entrevista con el ceriescultor Bartolomé Hurtado en Salamanca, Guanajuato, fue de gran apoyo en el conocimiento y técnicas en esta área. Por último, la acertada visita a la pequeña empresaria María Luisa Pucheu, ubicada en el Distrito Federal, fue de gran interés, ya que posee una fábrica de flores que funciona desde finales del siglo XIX, donde se emplean herramientas similares a las encontradas en el Museo de Arte Religioso de Santa Mónica.

Recolección de muestras. Uno de los objetivos del proyecto fue conocer el material empleado para la fabricación de las coronas, por lo que se procedió a la recolección de tela, papel, rellenos, metal de base, así como materiales conexos. Lamentablemente la convocatoria no fue de interés para los investigadores de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, por lo que sólo se alcanzó 50 por ciento de los resultados esperados.

Registro fotográfico y video. El registro cuidadoso de cada una de las flores que llevan las coronas resultó de gran apoyo al conocimiento taxonómico de la flora ornamental. Pero es indudable que la fotografía fue un elemento básico para el proceso de restauración. Por otro lado

el video es un documento importante de tipo antropológico que muestra una sociedad cerrada en vías de posible extinción, como lo es el monacato femenino. Finalmente, los temas didácticos de florería en tela y ceriescultura son procesos productivos y tecnológicos poco conocidos y su estudio fue de gran utilidad.

Las tomas radiográficas fueron una herramienta importante para la conservación, tanto para el conocimiento del estado material de cada corona, como para entender la tecnología empleada en la fabricación de flores y en la de las figurillas que adornaban las piezas.

El proyecto también contó con un diseño de historia clínica, con el cual se efectuó el levantamiento de datos de cada espécimen, considerando su estado de conservación, el tratamiento efectuado, así como imágenes antes y después de su restauración.

El objetivo de realizar la restauración fue volver legible y poner en valor estético, histórico e iconográfico cada corona; su acción fue directa y se aplicó de manera específica para cada pieza.

La colocación de soporte museográfico fue de suma importancia, pues se ha observado que existe un alto porcentaje de deterioro de obras en exhibición por montajes inadecuados, debido al desconocimiento del comportamiento de los materiales constitutivos y la fragilidad de acuerdo al diseño. En el caso concreto de la colección trabajada, la mejor solución fue usar el sentido común de acuerdo con el deterioro que presentaban. Se diseñaron bases de acrílico para evitar el contacto directo con la pieza y facilitar la manipulación para su exhibición.

Bajo estas premisas, se presenta el siguiente trabajo con los resultados obtenidos divididos en seis rubros, a saber:

La historia, que se refiere a los acontecimientos que se dieron en el convento de Santa Mónica, lugar de donde procede la colección. De una manera divertida el lector se adentrará en las peripecias que sufrieron tanto el edificio como las religiosas que lo vivieron, hasta que finalmente se convirtió en museo, donde actualmente se alberga una extensa colección de objetos artístico-religiosos.

El segundo apartado ofrece una introducción general al simbolismo de las coronas, que se enlaza con su significado en el contexto místico

del desposorio de las monjas, y cierra con la propuesta de significado de la colección.

Una vez dada a conocer la colección resultó interesante estudiar la técnica y los materiales empleados para la elaboración tanto de la flora como de la ceriescultura, los cuales fueron analizados en una sección aparte.

Todos los rubros anteriores fueron básicos para ejercer la restauración, la cual se describe de manera detallada.

Asimismo se anexa el catálogo de las coronas de monjas que se encuentran en distintos museos mexicanos, con la finalidad de que los investigadores las conozcan y las analicen, o bien que en algún proyecto museográfico a futuro se puedan exhibir.

Personal participante:

Biología:	Fernando Sánchez Martínez
	Fernando Sánchez Guevara
	Pablo Torres Soria
Diseño e imagen:	Lucrecia Castro Rubio, Marcela Mendoza Sánchez
Fotografía y video:	José Luis Morales
Fotografía:	Ricardo Castro, Dora Méndez Sánchez
Historia:	Mariano Monterrosa Prado, Eduardo Merlo Juárez
Radiología:	Enrique Ibarra†
Restauración-antropología:	J. Katia Perdigón Castañeda
Restauración (servicio social):	Isthar Laguna Monroy
	(contrato): Araceli Ocampo
	(apoyo): Lydia García Cruz, Andrea Pérez del Toro, Rolando Araujo
Operadores:	Benjamín Villegas Díaz, Froilán Calderón Rojas, Jorge Estrada Sánchez
Carpintería:	Antonio Martínez Lugo, Julio Brenan López

Con el apoyo de:

Congregación Agustina de Santa Mónica, Puebla; ceriescultor Bartolomé Hurtado en Salamanca, Guanajuato; pequeña empresaria María Luisa Pucheu, en el Distrito Federal; Sergio Macías Sánchez, Reyna

Velazco, Óscar Bravo López, Teresita Loera Cabeza de Vaca, Diana Molatore, Olga Ramos, Gina Rodríguez, David Aceves Romero y Javier Vásquez.

Fototeca, Biblioteca y Almacén de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, del INAH, Archivo General de la Nación, Hemeroteca Nacional de la UNAM, Museo del Pueblo Chávez Morado, Guanajuato.

J. Katia Perdigón Castañeda

La historia

Convento de Nuestra Bendita Madre Santa Mónica de la Puebla de los Ángeles

Eduardo Merlo Juárez

Uno de los símbolos que antaño identificaban a la vida religiosa eran sin duda las espectaculares coronas que manos diestras y creativas confeccionaban cuidando hasta el más mínimo detalle, amalgamando, por así decirlo, los alambres con diversos materiales como telas, cera, pastas y hasta aplicaciones de metales preciosos. Por supuesto que no eran coronas de realeza, pero desde el punto de vista místico valían mucho más, ya que representaban el sacrificio y entrega de una vida entera a Dios, abandonando el mundo y sus placeres: *Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae* (Sé fiel hasta la muerte y recibirás la corona de la vida).

Hoy en día sobrevive un recinto donde se conservan estas muestras del arte y de la devoción que en su tiempo fueron muy apreciadas por la sociedad; creemos que vale la pena hacer una incursión por su historia, primero se hablará del edificio que durante muchos años albergó a las religiosas agustinas recoletas, conocido hoy como Museo de Santa Mónica, que es lugar obligado para los visitantes y no menos para los habitantes de la ciudad, cuyos antepasados conocieron y alentaron a quienes se encerraban bajo sus muros para orar y hacer penitencia, con la finalidad de apaciguar la ira divina.

El origen del templo y su convento anexo de Santa Mónica es por demás curioso; producto de un afán de extraña mezcla de moralidad, caridad y entrometimiento, típicos de la etapa virreinal; diversos cronistas asocian su pasado a los usos —un tanto disímbolos— que tuvo el terreno donde más tarde se edificaría el convento.

La Puebla de los Ángeles era la más joven ciudad de la Nueva España. Fundada en 1531 en un sitio sin ocupación inmediata prehispánica, se estableció a petición de los franciscanos, con la finalidad de que fuera asiento para los españoles —en medio de un mundo indígena— que intentaran trabajar con sus propias manos y no a costa de los naturales. Los privilegios y apoyos fiscales de la Corona española permitieron un sorprendente desarrollo, sobre todo industrial, que hizo de la población la segunda más rica del virreinato; prosperidad que se reflejó, entre otras cosas, en la cantidad y calidad de edificios religiosos, destacando siempre los conventos de monjas.

A finales del siglo XVI se desarrollaba una movilidad excepcional de la que Puebla no quedó exenta, un buen número de vecinos, ambiciosos y empujados por la aventura, salieron en busca de las riquezas que se avizoraban en las diversas campañas y expediciones para la conquista de los vastos territorios del norte del país, así como de las islas Filipinas. Muchos de ellos habían dejado a sus esposas sin ninguna compañía de respeto, o de plano abandonadas, porque algunos no retornaban, ya fuera por muerte o por otras andanzas. Algunos cronistas contemporáneos respecto a esos sucesos comentaban: "gran número de mujeres dejadas por sus maridos que no habiendo sido dignamente premiados o por haber disipado lo que habían adquirido, íbanse a España o tierras adentro del Reyno con el pretexto de buscar la vida, no dejándoles otra herencia que la de su calidad, siendo su pobreza la causa que originaba la perdición de muchas…" (Medel, 1939: 19). Los parámetros de la sociedad novohispana marcaban como perdidas a las mujeres que al quedar desvalidas buscaban una protección, cualquiera que fuere, encontrándola en concubinatos o barraganerías y algunas en la franca o velada prostitución.

La misma situación se dio desde antes en diversos escenarios del continente, a tal grado que tanto la Iglesia como la Corona buscaron frenar esos abandonos y legislar en la materia, pero con pocos resultados positivos. Cabe señalar que las preocupaciones redentoras eran básicamente por las mujeres españolas, criollas y mestizas blancas, porque las indígenas, mestizas morenas o de las castas, así como las negras y las mulatas, no se tomaban en cuenta, considerándose poco

Coro alto del convento de Santa Mónica.

menos que escoria, no susceptibles de redimirse por más que los predicadores ponderaran lo contrario.

Para evitar esos escándalos y proteger a las abandonadas, dos de los más prestigiados eclesiásticos de entonces: el canónigo magistral don Francisco Reynoso y el racionero don Julián López, decidieron fundar un hospicio o casa de reclusión para esas señoras (Fernández, 1962, II: 461).

Entre las pláticas y puestas de acuerdo para el proyecto pasaron varios años, hasta que decidieron ubicar la institución en un punto al norte de la ciudad, aparentemente en la misma calle donde ahora se encuentra el convento de nuestro interés, que era la calle que partía directamente de la Plaza Mayor hacia el norte, convirtiéndose en la salida directa hacia Tlaxcala, en lo que se denominaba goteras de la ciudad, relativamente cerca del río Almoloya, zona que se consideraba entonces como lejana, prácticamente inhóspita.

Las escrituras se firmaron el 18 de noviembre de 1600. En el documento se asienta claramente la intención de los fundadores en cuanto a: "que en esta ciudad no hay casa de recogimiento o colegio de mujeres herradas (*sic*) y arrepentidas, y que de haberla se serviría Dios

Nuestro Señor y se evitarían muchas ofensas suyas…" (Castro, en Fernández, 1962, II: 461, nota 363).

El proyecto empezó con una muy buena dotación, pues el racionero aportó cinco solares con sus respectivas casas. No sabemos si estos terrenos y sus construcciones estaban juntos, con lo cual se dotaba al colegio de una extensa área de aproximadamente ocho mil quinientos metros cuadrados, o bien la donación era para que de sus rentas se sustentara la institución, aunque nos inclinamos por lo primero.

El otro canónigo, don Francisco Reynoso, otorgó diez mil pesos en efectivo, una fuerte suma, y una renta de cuatro mil quinientos —que debió ser anual—, datos que nos permiten reconocer a ambos clérigos como poseedores de una inmensa fortuna, pues los aportes fueron cuantiosos, suficientes para que bien administrados permitieran la existencia de la institución.

Las escrituras desmienten lo que el cronista Fernández de Echeverría afirma (Fernández, 1962, II: 461) sobre la intención primaria de los bienhechores para establecer una casa dedicada a las señoras nobles —pero bien portadas— que hubieran sido abandonadas a su suerte, y que siendo este tipo de asilos de muy estricta disciplina, las huéspedes, sin ser religiosas, tenían una vida muy austera, lo que a ninguna gustaba ni convenía. Afirma el cronista citado que en vista de tal situación no hubo más remedio que cambiar la vocación de ese refugio, con lo que se ve que los fundadores eran perseverantes y moralistas consumados, pues al no tener éxito en su primer proyecto, se fueron al extremo opuesto, decidiendo ubicar en el mismo sitio una institución a manera de reclusorio forzoso para "mujeres descarriadas, perdidas, o de la mala vida", lo cual lograron en 1609. A pesar del dicho de este cronista, no hubo tales intenciones, ya que desde el principio quisieron recoger a las susodichas.

No eran originales los canónigos en sus propósitos, pues este tipo de instituciones habían sido ya ensayados en la ciudad de México, la mayoría concluyendo en fracasos absolutos. Si bien la moral pública española aberraba de la existencia de la prostitución, también se ajustaba a la realidad, al permitir lo que entonces se conocía como "casas de mancebía", con el pretexto de que resultaba un mal menor, pues de

esa manera se tenía cierto control sobre las actividades pecaminosas y se evitaba la proliferación de pasiones de tal naturaleza (Archivo General de Indias en Sevilla. Audiencia de México 1088, III: 158-59, en Muriel, 1974: 34).

Es de imaginar que ninguna fémina de tal índole iría voluntariamente a encerrarse a ese asilo penitenciario, por lo cual los caritativos canónigos, apoyados por los alguaciles, realizaron verdaderas redadas en diferentes rumbos de la ciudad. En estas andanzas pagaron justas por pecadoras, ya que muchas pobres inocentes, por el solo hecho de ser sospechosas de dedicarse a la prostitución, fueron recluidas sin mayor trámite, puesto que al no considerárseles delincuentes —aunque se les tratara como tales— no se requería de ningún juicio o papeleo administrativo; por el contrario, se consideraba como una obra de caridad retirarlas de esa vida. Esta cárcel —realmente no era otra cosa— se dedicó, según algunas crónicas, a Santa María Magdalena, quien desde la Edad Media ha sido considerada como patrona y abogada de las mujeres pecadoras arrepentidas.

Cabe hacer un paréntesis necesario para mencionar tanto a Santa María Magdalena como a Santa María Egipciaca, consideradas mujeres públicas que alcanzaron la santidad por el profundo arrepentimiento y excesiva penitencia que hicieron el resto de sus vidas. De Magdalena, hermana de Martha y de Lázaro, vecinos de Betania y amigos entrañables de Jesús, se dice que era la pecadora pública más famosa de Magdala, pero bastó la presencia del Maestro para que dejara esa vida y lo siguiera durante el resto de su predicación. Después de la ascensión de Cristo a los cielos, los tres hermanos se embarcaron, junto con otros santos, y la nave que los conducía, sin timón ni piloto, navegó hasta Marsella, donde tomaron distintos caminos. Lázaro fue arzobispo de París, asistido por Martha, y Magdalena se retiró a una cueva para hacer penitencia y oración por el resto de sus días (Butler, 2003: 101).

María Egipciaca fue la más famosa mujer pública de Alejandría —metrópolis en el delta del Nilo— alrededor del año 270, quien al escuchar de una peregrinación hacia el Santo Sepulcro se alistó conmovida por las predicaciones; no obstante al intentar la entrada a tan

Biblioteca conventual.

santo lugar, una fuerza se lo impidió; comprendió que eran sus pecados, se arrepintió de ellos y prometió hacer penitencia el resto de sus días, recluida en lo más profundo del desierto, sin más alimento que tres panes que le duraron los cuarenta y siete años que estuvo como anacoreta. Deambulaba desnuda, apenas cubiertas sus vergüenzas con su cabellera, lo cual lejos de significar pobreza, despertaba pensamientos eróticos en los que se acercaban a ella. San Zósimo, un afamado abad, la buscó y encontró, maravillándose de su hermosura interior y exterior. Un tiempo la asistió espiritualmente, incluso le administraba la comunión. La dejó un tiempo y al retornar la halló muerta e incorrupta (Vorágine, 1984: 237).

Indudablemente la vida intensa de estas pecadoras públicas, sobre todo antes del arrepentimiento, eran motivo para que los sacerdotes buscaran a quienes se dedicaban a estos menesteres para llevarlas a las casas donde se pretendía, a toda costa, su redención. Considerándolas de baja estofa, los tratamientos correccionales eran por demás severos, instando a las reclusas —que no eran otra cosa— a buscar la mínima oportunidad para escapar de esta "redención".

Así en Puebla, el instituto se regía por una rectora —usualmente implacable— un capellán —severo entre los rígidos— y varias cuidadoras o celadoras —inclementes—. No existía, al menos no en la práctica, ningún plan de educación o rehabilitación plena para las reclusas, únicamente el espiritual que partía de su condición de graves pecadoras, y si acaso practicar trabajos manuales, de donde se desprendía un duro régimen de penitencia.

Según la escritura firmada el 18 de noviembre de 1600 por los canónigos Julián López y Francisco Reynoso, la donación se basa en: "que en esta ciudad no hay casa de recogimiento o colegio de mujeres erradas y arrepentidas, y que de haberla se serviría Dios Nuestro Señor, y se evitarían muchas ofensas suyas..." (Fernández, 1962, II: 461). Con lo cual se deduce que para entonces ya habían cambiado sus propósitos, que eran los de establecer este reclusorio. Así otorgaron escritura de fundación, donando cinco casas con sus respectivos solares, y como capital de entrada una cantidad en efectivo de diez mil pesos, más otros cuatro mil quinientos en rentas, quedando por lo anterior como patronos con todas las prerrogativas, que eran, entre otras, las de poder intervenir con autoridad en asuntos de la institución, velar por el buen manejo del dinero, de los bienes y, sobre todo, la de tener acceso a las ceremonias y festividades importantes en lugar de honor, así como de ser encomendados en las oraciones, actos piadosos y penitenciales de las reclusas, incluyendo misas a perpetuidad. De esa forma, los canónigos realizaban una inversión espiritual que les redituaría mucho más para la salvación de sus almas.

El funcionamiento regular de esta institución fue bueno mientras vivieron los fundadores, igualmente cuando don Juan de Ochoa Reynoso, sobrino del canónigo magistral, heredó el albaceazgo y pudo vigilar el buen uso de la dote fundacional (Fernández, 1962, II: 461). Este albacea, que fue alcalde mayor en 1622, incluso mejoró el edificio y permitió que se le diera también el uso de depósito temporal de las doncellas pobres que quisieran ingresar en algún convento, mientras conseguían la dote correspondiente, trabajando como enfermeras y asistentes del reclusorio. Durante su gestión como albacea se mejoró la capilla, bastante reducida, que tenía en su único retablo, de muy

modesta talla, a la "santa arrepentida" al pie de la cruz, acompañada por la Virgen Dolorosa y San Juan. El recinto estaba dividido, una minúscula parte para la gente ajena a la institución y, tras de una reja, las de casa, para evitar fugas de las reclusas que siempre buscaban la ocasión propicia.

Con el paso del tiempo la institución fue decayendo, tanto en el recinto como en sus nobles propósitos, dado que no contaba con más apoyo que los fondos donados por los fundadores, los cuales casi siempre eran retenidos, con los pretextos más fútiles, por los diversos albaceas y aunque el ayuntamiento de la ciudad solía utilizar el reclusorio para albergue de las sorprendidas en culpa, las cuales eran recogidas por los alguaciles, no se hacía cargo más que contribuyendo un poco para la alimentación de las reclusas, muchas de las cuales no duraban como tales, puesto que como ya lo mencionamos, el ejercicio de rameras —como se les decía— no era castigado por la ley, así que al fugarse usualmente no eran perseguidas.

Un alivio para el reclusorio fue la gestión episcopal de don Juan de Palafox, quien ayudó a su sostenimiento, aunque el reclusorio nunca fue de su predilección, dado su especial punto de vista sobre este tipo de mujeres que contravenían los planes de salvación y que eran causa de escándalos, tal como se desprende de sus escritos al respecto (Ignasi, 2004: 135-145). Lo mismo pasó con sus sucesores inmediatos, pues aunque no faltaron los donativos y las visitas, ninguno se interesó por ayudar a fondo a la institución, ya que algunos alegaban que era de carácter privado y otros, público, porque ingresaban reclusas por parte de la autoridad. La misma incuria y desidia se daba en las autoridades de la alcaldía, a pesar de que para ellas el reclusorio resultaba un alivio, pues no había otro lugar en la ciudad para tales propósitos.

Llegó el tiempo en que el edificio, que originalmente fue adecuado, empezó a arruinarse por la falta de mantenimiento, los techos a derrumbarse y las reclusas y el personal administrativo a refugiarse en lo que estaba menos dañado. Por más que las rectoras solicitaban ayuda, la recibieron precaria, sobreviviendo de las actividades manuales de las internas, lo que no alcanzaba ni para las comidas, de tal manera que la situación era desesperante.

En esas circunstancias, en el año de 1676 llegó, para ocupar la silla episcopal de Puebla, el doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún, quien fue realmente enviado de la Providencia para salvar la situación. El flamante nuevo obispo venía de ocupar la diócesis de Guadalajara, además había sido propuesto como virrey de la Nueva España y como arzobispo de México, cargos que por diversas circunstancias no llegó a ocupar, pero que le dieron una gran fama e influencia en la Real Audiencia y entre las autoridades eclesiásticas, militares y civiles.

En un excelente estudio, se define muy bien al prelado:

> Fue don Manuel uno de los más grandes obispos que tuvo Puebla en el siglo XVII… Y en verdad lo fue para su tiempo, por el cuidado que tuvo de la grey a él encomendada. A todos los rincones de su diócesis llegó, para reformar lo malo, enderezar lo torcido, animar lo decadente, alentar a mejor lo bueno y crear lo que era necesario, de acuerdo con su época y con su posición de obispo de la Iglesia católica, con una visión del mundo y de la vida de la más extremada ascética y la más sincera piedad, todo ello resultado del humanismo español, que sólo aceptaba el valor de lo creado en tanto cuanto tenía como fin alcanzar a Dios, y lo odiaba en tanto no lo tenía como fin (Muriel, 1974: 151).

El arzobispo de México, don Francisco Antonio de Lorenzana, en su libro *Los concilios provinciales*, hace una buena referencia a nuestro obispo:

> El Illmo. Sr. D. Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún nació en Palencia, noble ciudad de Castilla la Vieja, estudió en la Universidad de Salamanca, y fue Colegial en el Mayor de Cuenca, Canónigo Magistral de la Santa Iglesia de Segovia, Obispo electo de las de Chiapa, Guadalajara, y de la de Puebla de los Ángeles, para la que fue presentado el 2 de julio de 1676 (Lorenzana, 1769: 274).

Al inquirir sobre la situación de su rebaño, de inmediato fue informado de la existencia del "recogimiento para rameras", así como de la dilapidación de muchos de sus bienes, del mal manejo de la dote fundacional, prácticamente desaparecida, y de la inminente ruina del edificio. Mucho se preocupó don Manuel de esta situación, poniendo

Cocina del convento de Santa Mónica.

especial interés en resolver el problema a la primera oportunidad que se le presentara.

Cabe señalar que el reclusorio de Santa María Magdalena de Puebla no era el único en esas circunstancias, así que se dio a la tarea de mejorar los institutos religiosos de mujeres, como los colegios y asilos que muchas veces estaban en el más completo abandono. Durante su gestión, que duró hasta 1699, se reorganizó el funcionamiento de gran parte de los conventos y se pugnó por el cumplimiento cabal de las severas reglas originales, que desde su punto de vista estaban relajadas.

En cuanto al de nuestro interés, conociendo el obispo la voluntad de los fundadores del reclusorio, y el estado de abandono del mismo, se dio a la tarea de restaurar la casa y dotarla de todo lo necesario, inspirándose en las instituciones que existían en España y en la propia ciudad de México, como era el caso del Colegio de Jesús de la Penitencia. Despidió a todas las celadoras y dispuso que una rectora, de preferencia de buena edad, tuviera el control absoluto, asistida por un eclesiástico que estuviera dispuesto a esta obra de caridad. En vista de que la dote fundacional ya no era más que algo simbólico, él mismo apadrinó el proyecto con su propio peculio. La casa de

recogidas tornó a la importancia y prestigio de sus orígenes; no en balde el padre Antonio Delgado, quien escribió un "Romance endecasílabo" —apología de Fernández de Santa Cruz— menciona este rescate, escribiendo:

> Casa de Recogidas
> Para refreno de las malas hembras
> Que al principio bestias se desbocan;
> Fundó el recogimiento, donde dejan
> Recogidas, de ser escandalosas (Delgado, 1699).

No pasó mucho tiempo desde la reestructuración del reclusorio de rameras, cuando discurrió el obispo un proyecto de especial interés para él, sobre todo para aprovechar el inmenso terreno donde estaba el colegio de Santa María Magdalena y darle otro cariz completamente distinto. Así lo mencionó Lorenzana:

> en el tiempo de su gobierno… fundó el Religiosísimo Convento de Recoletas Agustinas de Santa Mónica, y como para esta fundacion tomasse el sitio, en que estaba el Recogimiento de mugeres, casa que había fundado el Venerable Señor, dio otro para que no faltara esta casa tan precisa en la República, asignándole renta, y dedicó este establecimiento con el título de Santa María Egipciaca (Lorenzana, 1769: 274).

El arzobispo atribuye a Palafox la fundación, lo cual es inexacto. Pero en cuanto a don Manuel, primeramente decidió buscar otro sitio más a propósito para esta casa, pero acorde con la idea de regenerar a las mujeres perdidas. Lo encontró en la misma calle, aunque no en la misma cuadra y esto es importante, ya que muchos, sobre todo en nuestro tiempo, equivocadamente han denominado como "Casa de Recogidas" o simplemente "Recogidas" a un edificio actualmente en estado de abandono que colinda —pared con pared— con el actual museo; sin embargo, el error es garrafal, dado que esa ruina es parte fundamental del mismo convento de Santa Mónica, segregado en tiempos de la Reforma, pues jamás podían estar colindantes, por simple sentido común, un convento de mujeres y un reclusorio de pecadoras públicas, lo que hubiera sido un escándalo.

Para lograr el traslado del reclusorio y utilizar en otro rubro el terreno donado ex profeso por uno de los fundadores, era preciso interponer una apelación legal ante la Santa Sede. Así lo hizo el obispo, pero como este tipo de trámites implicaba hasta una especie de juicio, todo lo cual tardaría muy buen tiempo, se adelantó a esas instancias y en forma práctica mandó habilitar un edificio de buenas instalaciones, como ya dijimos, del cual quedan hoy —a principios del siglo XXI— una casa arruinada y parte de una escuela oficial. Dotó al instituto de buenas instalaciones y numerosas rentas, lo que permitió que funcionara adecuadamente mientras vivió el prelado.

Para imprimirle el patrocinio propio, don Manuel cambió el nombre antiguo al instituto, denominándolo como Casa de Recogidas de Santa María Egipciaca (Fernández, 1962, II: 462).

De esta triste institución, el cronista fray Juan de Villa Sánchez apunta: "A estas casas de misericordia, se puede agregar otra, si no de justicia, de la providencia política, llamada Santa María Egipciaca, o Recogidas de la Puebla, terror de las mugeres perdidas y escandalosas de todo el Reyno…" (Villa Sánchez, 1997: 26-279).

La definición del cronista del XVIII no puede ser más elocuente, la famosa casa era efectivamente "terror de las mugeres perdidas y escandalosas", puesto que la disciplina aplicada era mucho más estricta que en las prisiones, castigándose a las reclusas, a la menor falta, con azotes, calabozo de castigo y otras duras penitencias.

La edificación del establecimiento fue supervisada personalmente por el obispo, quien vigiló que fuera de cierta comodidad, hasta donde las circunstancias lo permitieran, pero sobre todo que hubiera una enorme pileta para que nunca faltara el agua e imperara la limpieza. Redactó también un reglamento muy estricto, con una gobernanta o rectora que fuera ejemplo de buena vida y virtud, a la que se le daba un buen sueldo para que no tuviera que buscar otros recursos. Igualmente se nombró un director espiritual que vivía en una casa anexa que para el efecto se compró; el primer rector espiritual fue el bachiller Miguel Amarilla, afamado predicador.

Como se dijo, la Casa de Recogidas de Santa María Egipciaca funcionó bien mientras el obispo vivió; a partir de 1699 empezó a decaer

ya que los sucesores episcopales no pusieron gran interés, de tal manera que hasta se produjo una terrible explotación del trabajo de las reclusas. No había más que apoyarse precariamente en aportaciones caritativas del ayuntamiento y de algunos bienhechores, pero a los pocos años fue cerrado y el edificio quedó en el más completo abandono, viniendo a la ruina.

Todo lo anterior no es más que el antecedente remoto de lo que nos llama la atención en cuanto al instituto que se fundaría en los terrenos donados por el canónigo Reynoso, que son los de nuestro interés.

En cuanto a los solares originales, "había discurrido el señor don Manuel, hacer un colegio de niñas vírgenes, nobles, virtuosas y pobres" (Muriel, 1974: 149-153), aunque ya existía el que fundó don Juan de Palafox (Zerón Zapata, 1944: 95) en el antiguo hospital de la Limpia Concepción o de San Juan de Letrán (Hospitalito), lo que no detuvo el ímpetu fundador del obispo Fernández de Santa Cruz.

En vista de que el "reclusorio" para mujeres de la vida pública contaba ya con las licencias reales y eclesiásticas, era obligatorio impetrar las aprobaciones necesarias para cambiarlas provechosamente. El obispo no se detuvo en parapetos, sin más, aprovechando influencias en la corte para no obviar a las autoridades reales, logró acelerar, hasta donde esto era posible en aquellos tiempos, la burocracia cortesana, para después recurrir a la Santa Sede, a fin de que le autorizaran una dispensa con la finalidad de utilizar los bienes del patronato original —contraviniendo lo dispuesto por los fundadores— pero según su entendimiento, con un fin mucho más noble y digno de encomio.

Es muy importante anotar que según los deseos de don Manuel, el establecimiento sería por lo pronto un colegio, sin perder la mira de convertirlo, en su momento, en el beaterio que sirviera de base para un convento con todos sus estatutos y reglas bien certificados. El colegio en ciernes tendría sus puertas abiertas a niñas —más bien jovencitas— de escasos recursos, preferentemente descendientes probadas de los conquistadores, limpias de sangre, es decir, que de preferencia no tuvieran parentesco alguno con moros, judíos, indios, negros o castas; lo que en cierta manera convertía al instituto en un recinto elitista, que quizá hoy fuera criticable, pero entonces era algo muy

común (Amerlick, 1995: 180). Una de las más poderosas razones para esa condición exclusivista era que permitía mover la caridad de los ricos españoles y criollos, quienes con gusto donaban bienes a instituciones en que se preservara la "pureza racial y de costumbres".

Don Manuel era hombre de acción; solicitó a la Santa Sede y a la Corona la nueva vocación del instituto, y sin dudar de que sería favorecido satisfactoriamente, para 1680, antes de que se autorizara el cambio, ya había hecho uso de la antigua sede del reclusorio, a fin de que las reparaciones y mejoras que logró antes del traslado fueran provechosas para el nuevo proyecto.

El inmenso terreno ocupaba la mitad de la manzana delimitada, al oriente, por la actual calles 5 de Mayo, donde la edificación nuclear daba, en una crujía continua, a esta calle que denominaban Antigua de San Bernardo y que tiempo después se llamó de Santa Mónica, en donde toda la cuadra era del instituto; al norte llegaba a la 18 Poniente, llamada calle de la Sacristía de Santa Mónica, con el equivalente de seis solares; y al sur, con la 16 Poniente, que era conocida como calle de las Bellas y que equivalía a cuatro solares. Los límites al poniente eran irregulares, pues colindaban con casas particulares. Debido a los diferentes usos del edificio se aprecia un patrón muy diferente al de los otros conventos de la ciudad, pues se dice que al lograr el traslado de las reclusas a la casa de Santa María Egipciaca, el prelado mandó de inmediato edificar una capilla modesta pero muy capaz para el servicio del nuevo colegio, así como los anexos, las celdas, dormitorios y dependencias fundamentales para la vida de las colegialas. El cronista Fernández de Echeverría y Veytia apunta: "reedificó esta [casa] y labró en ella las piezas y oficinas convenientes para la habitación de las colegialas y una decente capilla en que se les dijese misa…" (Fernández, 1962, II: 462).

Es posible que esa primera capilla estuviera donde hoy se erige el templo, pues en el resto del actual edificio, o lo que de él queda, no se tienen evidencias de un recinto tal, y lo que hoy se llama capilla doméstica, no es más que un antiguo pasillo, utilizado después del despojo ocasionado por las Leyes de Reforma.

Parece que el recinto sagrado se ajustó a las dimensiones del anterior, como lo demuestra el hecho de que tuviera la misma anchura, ya que

en el edificado en el siglo XVIII, que es el actual, las proporciones no son muy equilibradas, resultando demasiado largo y bastante estrecho, lo cual permite reconocer que el claustro que hoy llaman "de novicias", fue realmente el principal, pues sus características arquitectónicas lo hacen más antiguo que el templo y la nueva construcción de éste respetó las medidas antiguas.

Como era un proyecto en el que tenía fundamentadas esperanzas el prelado, puso gran empeño en la selección de las aspirantes; así, después de minuciosos exámenes, entraron seis jóvenes como alumnas, y se nombró como rectora a la noble dama doña María de Almazán, mujer piadosa, de gran carácter y energía, a quien se le dio el mando y título de rectora, con igual autoridad se nombró al capellán, quedando el cargo en el licenciado Manuel de Barrios, sacerdote que gozaba de todas las confianzas del prelado. Poco después engrosarían la plana otras varias aspirantes.

Ya estaba en operación el colegio cuando el obispo conoció que la sede romana autorizaba el cambio de giro del instituto, según Breve del papa Inocencio XI, dado en una solemne ceremonia celebrada en la basílica romana de Santa María la Mayor, el 14 de septiembre de 1682 (Fernández, 1962, II: 462).

Un buen tiempo funcionó llamándose simplemente el Colegio de Niñas Vírgenes, aunque muchos, conociendo la antigua función, lo seguían llamando de Santa María Magdalena, lo cual no era apropiado, así que sin más, el ilustre prelado, quien demostraba especial predilección por su fundación, en una visita al recinto disertó largamente con la rectora, el capellán, las profesoras y también con las alumnas sobre la advocación del colegio, proponiéndose diversos nombres, sin que ninguno convenciera al obispo y menos a la comunidad, pues las opiniones fueron diversas y hasta encontradas, de tal manera que el señor Santa Cruz decidió echarlo a la suerte, tal como frecuentemente se hacía. Juntó a las niñas y a sus maestras, les indicó que escribieran en distintos papelitos los nombres de todas las santas del calendario y que los depositaran en una urna revolviéndolos, de tal manera que dejaban a la voluntad divina la selección patronal. Se pidió a la interna más joven que escogiera al azar una tarjeta. Así se hizo, saliendo el nombre

de Santa Mónica; no le agradó la elección al obispo, puesto que la santa había sido casada y por lo tanto no virgen y el colegio era para vírgenes. Echóse nuevamente a la suerte y se repitió la tarjeta; a instancias de don Manuel se hizo una vez más la operación selectiva y volvió a salir la santa madre de San Agustín, por lo cual todos se convencieron de que se trataba de la voluntad divina y se aceptó la denominación.

Las objeciones del obispo al patrocinio de Santa Mónica se deben quizá a que conocía bien la biografía de tan importante personaje. Fue la sufrida madre de San Agustín, uno de los cuatro doctores de la Iglesia Latina. En efecto, Mónica fue una mujer de carácter fuerte, nacida en el año 332 en Tagaste, un pueblo a cien kilómetros de Cartago (hoy Argelia), en las costas mediterráneas de África. De jovencita cayó en el gusto exagerado por el vino, pero su carácter fuerte le permitió recuperarse. Su esposo Patricio la maltrató horriblemente, además de echarle en cara que fuera cristiana. Ella sufría en silencio las afrentas. Cuando otras mujeres se quejaban de lo mismo, ella les decía: "Los malos tratos los debéis a vuestra lengua suelta. Las mujeres debemos conocer el arte de esperar, entonces el hombre más cruel y tiránico se convertirá en la más mansa de las ovejas" (Jones, 2004: 141-146). Sus hijos siguieron los pasos de su padre, que era irreligioso, además de licencioso, dándole también trato despreciable. Mónica siempre fue objeto de sumisión y virtud, aunque con ciertos arranques impetuosos para quitar del vicio sobre todo a su hijo Agustín, el cual pasaba de una creencia a otra, con amantes y desenfrenos. Sus oraciones y penitencias permitieron que lograra convertir a su esposo cuando éste iba a morir; luego buscó atender a su hijo, siguiéndolo a Roma y luego a Milán, donde ambos escucharon las predicaciones de san Ambrosio, quien logró encauzar a Agustín, hasta convertirlo en uno de los más grandes teólogos cristianos. Mónica murió a los 55 años de edad, contenta de haber convertido también a su hijo. La Iglesia la propuso como ejemplo de perseverancia, obediencia y mansedumbre, canonizándola y nombrándola patrona de las madres cristianas. Su festividad se celebra cada 27 de agosto. Los religiosos agustinos la han tenido siempre como su especial protectora y sus imágenes no pueden faltar en los templos de

esta orden (Jones, 2004: 141-146). Curiosamente en sus imágenes se viste como religiosa agustina, sin que nunca lo fuera.

El mismo Fernández de Santa Cruz, de su puño, letra y pensamiento, formuló las constituciones del establecimiento, denominándolo como Colegio de Niñas Vírgenes de Señora Santa Mónica, que él mismo pensaba que sería transitorio, dado que sus planes a futuro eran mucho más ambiciosos.

Para entonces la obra había prosperado enormemente tanto en instalaciones como en fama. El número de internas aumentó de manera considerable, así como la dedicación, estudio y virtudes de las mismas, de modo que el obispo, aconsejado por uno de sus auxiliares más allegados, el limosnero mayor de la catedral, don Ignacio de Asencio (Asenxo), consultó al prior o padre superior del poblano convento de San Agustín, dado que el nombre en suerte era el de Santa Mónica. El religioso, fray Miguel de Consuegra, lo apoyó en el propósito de que en vez de colegio sería bueno establecerlo como convento y, siendo la titular Santa Mónica, lo lógico y correcto era que se convirtiera en establecimiento de monjas agustinas recoletas, dado que no había ninguno en la diócesis. El obispo se entusiasmó y de inmediato comunicó esta idea a doña María Almazán, a las profesoras y a las colegialas, quienes se llenaron de júbilo y aceptaron gustosas.

Con tales intenciones, previa anuencia del virrey don Antonio Manrique, marqués de la Laguna, el 19 de agosto de 1683 escribió al rey don Carlos II, a través del Real Consejo de Indias. Buenos amigos tenía en la corte el prelado, pues la respuesta fue positiva, y así lo consideró el obispo desde 1684, aunque prácticamente de palabra, pues los documentos reales se expidieron el primero de mayo de 1686, dando lugar a la tramitación de las bulas necesarias por parte del pontífice, que seguía siendo el mismo Inocencio XI, quien las firmó el 12 de diciembre —una fecha significativa— de 1687, arribando los documentos a Puebla a principios de marzo de 1688.

Fundamental fue que uno de los términos expresados por el obispo en sus peticiones consistía en que las religiosas podrían ingresar al convento sin que se les exigiera ninguna dote, de esta manera las muchachas pobres que tuvieran vocación religiosa podrían culminar sus

aspiraciones, lo cual constituía algo totalmente novedoso y permitía que jóvenes de muy escasos medios económicos, españolas o criollas, tuvieran oportunidad de ingresar a la vida religiosa. En contraste, los demás establecimientos monacales exigían una fuerte cantidad de dinero que se invertía en préstamos o especulaciones de bienes raíces; con los intereses se mantenía la religiosa y al morir su caudal, si es que algo quedaba, iba a parar al fondo conventual. Esta condición era, por tanto, en extremo novedosa, ya que la mayoría de los conventos exigían ese pago con el cual garantizaban la estancia de las religiosas hasta su muerte y lo que sobrara se integraba, como se ha dicho, al peculio general. Debido a ello, en el caso de Santa Mónica, los recursos debían lograrse por otros medios como limosnas, trabajos manuales, donativos, herencias y administración de rentas.

Muy seguro estaba Fernández de Santa Cruz del éxito de sus gestiones, pues paralelamente escribió al canónigo titular del santuario del Sacro Monte, en Granada, quien era guía espiritual y capellán de las agustinas recoletas de tal sede, para que le enviara copia de la regla de esa institución, así como de requerimientos y ceremoniales de esa orden tan importante (Fernández, 1962, II: 463).

San Agustín, junto con San Benito de Nursia, también llamado San Antonio Abad, fueron los primeros en preocuparse por escribir una regla para la vida del claustro, en esos documentos reglamentarios se han basado la mayoría de las órdenes religiosas para establecer sus estatutos, con elementales y lógicas adaptaciones.

Recibidos los documentos, echó a andar el obispo la institución con el carácter de beaterio, que es una congregación que observa las reglas conventuales, pero sin haber emitido voto alguno, de esa forma cumplieron las colegialas y sus maestras con la regla de San Agustín, como si estuviera ya aprobada para ellas.

Llegadas las autorizaciones el 24 de mayo de 1688 —festividad en Puebla de Nuestra Señora de la Defensa— celebró el obispo en la catedral función solemne y decretó la dispensa del noviciado para las colegialas, en vista del tiempo que llevaban cumpliendo con los estatutos y regla conventual. De esta forma las alumnas pudieron hacer la profesión solemne, quedando la señora Almazán como superiora o

abadesa, con el nombre de sor María del Espíritu Santo, jurando sus votos ante el prior agustino ya mencionado y recibiendo simbólicamente las llaves de la santa casa de manos de fray Nicolás de San Bernardo, a la sazón provincial de los agustinos. A las profesas se añadió la joven —pupila de las monjas "catalinas"— María de Bobadilla, quien adoptó el nombre de sor María de Cristo.

Fue la primera ocasión —por razones lógicas— en que las religiosas dentro de los atuendos y adminículos propios de su profesión solemne, utilizaron los regios hábitos de complicado y abigarrado diseño, complementados con las coronas alegóricas, que indicaban para ellas la calidad de copartícipes con Cristo Rey. Esos tocados llenos de flores artificiales, de símbolos como corazones transverberados por saetas místicas, en alusión al propio San Agustín; de imágenes de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, de Santa Mónica bendita y de otros personajes que alcanzaron la suprema dicha de la gloria, eran el indicador de ese triunfalismo que se avizoraba.

Cada generación tuvo sus coronas y las usó en el momento solemne de la profesión, instante emotivo, en el que podían salir por unos momentos para ser contempladas por parientes, amigos y curiosos. Las religiosas las conservaron con devoción y, en su momento, fueron otra vez coronadas, para abandonar la vida terrenal, de esta manera entraban con esa divisa regia al reino celestial, para ser recibidas, con tan magnífico tocado, por el añorado esposo.

Muy importante es el símbolo de la corona de profesión y la elaboración de este tipo de complemento, tema que se abordará en el siguiente capítulo.

En total veinte religiosas perseveraron enclaustradas y se decidió que ése debería ser el número ideal (Fernández, 1962, II: 464). Como su primer capellán, se ratificó al padre Manuel de Barrios, quien fungía desde que la congregación era colegio.

Para servicio general de las religiosas de velo negro, como se llamaba a las titulares o profesas, se aceptaron cuatro hermanas legas, que eran algo así como sirvientas que se consideraban religiosas y lo eran, pero sin las prerrogativas de las otras, recibiendo en la realidad un trato discriminatorio que era disimulado hacia el exterior. Muchas de estas

Puerta de salida disimulada en el convento, bajo la escalera, AMH-INAH.

legas eran mestizas que no tenían más alternativa si deseaban seguir la vida religiosa. A diferencia de los otros conventos femeninos, las "mónicas", como popularmente se las conocía, solamente tenían legas, y algunas criadas de entrada y salida, no acostumbrando la servidumbre exagerada que era común en los otros recintos conventuales. La calidad de monjas descalzas que las caracterizaba no era compatible con excesos ni lujos, así que en este lugar santo no había ni siquiera los aposentos privados o "casitas" que proliferaban en los demás, las religiosas descansaban en dormitorios comunes, apenas divididos por delgadas paredes.

Por lo demás, las jóvenes que aspiraran a ser admitidas a primera prueba, lo que se denominaba postulantado, deberían llenar requisitos insoslayables, como ya lo hemos mencionado; en primer lugar ser blancas, esto es, españolas o criollas, lo que algunas veces se obvió para admitir a alguna mestiza con características raciales de europea, siempre y cuando trajera buenas recomendaciones de gente importante. Además, que fuera vecina probada de la ciudad, o en su defecto del obispado poblano, aunque esto último provocaba polémica. La aceptación de una candidata a postulante se daba después de la discusión de sus méritos y cualidades por parte de toda la comunidad, que emitía su voto secreto (Amerlink, 1995: 179).

Bien meditada fue la decisión de que las religiosas de Santa Mónica fueran vecinas de Puebla, pobres reconocidas, aunque pudieran admitirse de otra condición económica, siempre que convencieran sus argumentos a la comunidad, que invariablemente daba su parecer antes del nuevo ingreso y tras un aspirantado de cuatro meses (periodo de arduos trabajos, fatigas y penitencias muy severas) se les admitía para iniciar el noviciado formal que duraba al menos un año, en el que se probaba una y otra vez la vocación y resistencia de la novicia, dado que para ello la encargada de esta transición, llamada maestra de novicias, era seleccionada entre las religiosas más rudas y severas.

Entre las tareas obligadas del noviciado estaba la confección de las coronas que utilizarían el día de su profesión, de tal manera que cada novicia iba buscando diseños, cuanto más complicados y audaces, para competir con las otras, lo cual no se consideraba falta de caridad, sino entusiasmo. Aún se conservan en el actual museo algunas de las herramientas especializadas para hacer flores de cera o de tela, así como para torcer los alambres, etcétera.

Desde antes de la aprobación pontificia se habían iniciado los trabajos de construcción del monasterio que ocupaba media manzana. Durante mucho tiempo se utilizó la muy elemental capilla que funcionaba desde la época del reclusorio, a la cual se le abrió una segunda puerta lateral, pues lo más probable es que ese recinto tuviera una puerta al frente, la cual daba a la actual calle 18 Poniente, y el altar hacia el sur —lo contrario a la actual disposición— ya que una refe-

rencia apunta que, con ocasión de convertirse en religiosas de velo, las primeras alumnas, todas en procesión solemne, salieron a la calle: "y dando vuelta hacia el convento, detuviéronse al llegar al primer tránsito para entrar nuevamente en la clausura" (Amerlink, 1995: 180), es decir, que salieron de la capilla por la puerta frontal en la actual 18 Poniente, dieron vuelta en la actual calle 5 de Mayo, y entraron por la puerta lateral del templo. Otra opción es que no existiera esa puerta lateral y que las nuevas monjas salieran por la única puerta de la capilla, dieran vuelta hacia la calle para entrar al zaguán del convento, como señal de que pisaban el mundo por última vez y cruzaban el umbral para ingresar a su "jardín paradisiaco", dicho en palabras del apologista del fundador, quien menciona el ámbito conventual como: "un plantel de ejercicios santos, un jardín de virtudes, un paraíso de espirituales delicias, un cielo de Ángeles por la pureza virginal…" (Gómez de la Parra, 1669: 68).

Antes que él, el padre Antonio Nuñez, admirador del obispo Santa Cruz, lo alaba ponderando su sede:

> este Obispado y Ciudad es verdaderamente de Ángeles… en los conventos de Religiosas, que parecen montones de trigo Eucarístico cercado de Virginales Azucenas… fragante cosecha de Religiosas Virtudes. Angélico proceder; con cuyo título mejor que por su vulgar nombre se puede y debe de nominar y justamente y en realidad de verdad "ciudad de Ángeles" (Nuñez, en Bravo, 1997: 68).

El ceremonial para estas ocasiones era quizá el más grande atractivo que conmovía a la sociedad, principalmente a los parientes de las jóvenes que se retiraban de manera voluntaria del mundo para ingresar al claustro de por vida. Eran unas nupcias místicas, como las que había tenido Santa Catarina de Alejandría, a quien el Niño Jesús le había colocado el anillo matrimonial.

Un contemporáneo de esos primeros tiempos conventuales, el sacerdote jesuita Antonio Nuñez de Miranda, expresó:

> Profesar una señora Religiosa es desposarse Reyna con Christo; y desposarse Reyna es entregarse toda, por entero con todo su ser, cuerpo, y alma, a la

> voluntad de su Esposo. Es quedar toda de Christo, con todas sus dependencias, quereres, y haberes, y en nada suya, ni aun en el albedrío" (Nuñez, en Bravo, 1997: 52).

Según este principio la mujer al profesar recibía como gran distintivo la "corona mística" (véase el texto de Monterrosa en este mismo libro), y la llevaba como reina ante el Rey por excelencia, y luego, al morir, la volvía a tener en sus sienes, para presentarse reina ante el Esposo celestial.

La toma de los votos perpetuos era un acontecimiento de vida, recordado por siempre, ya que su carácter, hasta cierto punto festivo, hacía que en esos momentos la nueva profesa fuera el centro de todas las miradas, el tema del que se había hablado los últimos meses y se seguiría comentando mucho tiempo después. Si la agraciada era de posibilidades, la familia había ya contratado los servicios de algún pintor para que plasmara el retrato —casi siempre de cuerpo entero— para que el conjunto de religiosa y vestimenta quedaran para la posteridad en el lienzo magnífico. Si la monja era de prosapia, mucho se cuidaba de que en una cartela inferior o lateral se escribiera una breve reseña familiar, destacando los ilustres apellidos que de esa forma honraban a su linaje. Siendo pobre, simplemente se ponderaban su gracia y virtudes, pues por lo visto no hubo alguna que careciera de ellas.

Terminado el complicado ceremonial y entrando ya formalmente en el claustro, la muchacha volvía a la realidad de una manera terrible. El mismo padre Nuñez describe lo que acontecía:

> La primera ceremonia es llevar toda la Comunidad, con luzes en las manos, a la Profesa, como si la acompañaran de entierro, muerta de amor, que se va por su pie a la sepultura, hasta el coro bajo; donde antes de llegar al comulgatorio, que es el tálamo de sus bodas, postrada a lo difunta, le dizen Letanías de agonizantes (Nuñez, en Bravo, 1997: 53).

Como se puede uno imaginar, este trato fúnebre le bajaba el orgullo a la más pintada, pues aunque al cruzar la puerta claustral estaba ya muerta para el mundo, sufrir este ritual, tendida justo en donde estaban los sepulcros de sus antecesoras, mataba sus últimos lazos con la vida laica.

Lo primero que le era retirado del fasto indumento era la corona, misma que la religiosa debería conservar con sumo cuidado, limpiándola y arreglándola constantemente, dado que debería estar impecable, como el alma de su dueña, para ornar su cabeza en el viaje postrero hacia la gloria. Muchos casos se dieron en este convento de religiosas que fueron plasmadas en el lienzo cuando estaban ya muertas, la mayoría de las veces a petición de la propia comunidad, para recuerdo imperecedero de quien a su juicio había llevado una vida ejemplar.

Además del templo modesto, se edificaron las dependencias fundamentales de las cuales ya estaba el claustro que, como debe ser, quedó recargado al templo. La función primordial de este espacio es la meditación, puesto que real y simbólicamente es un jardín —lo más bello y agradable que se pueda— rodeado de deambulatorios (pasillos) que se abren al área verde a través de una arquería y que invitan —en este caso a las religiosas— a caminar con parsimonia y recogimiento, ya sea en el rezo concordante entre dos o más, o bien sencillamente a pasear reflexionando en asuntos espirituales. Al centro del jardín cerrado (alegoría celestial), suele haber una fuente (igualmente alegórica), cuyos chorros refrescaban y calmaban hasta a los más rudos temperamentos. Originalmente el claustro del convento de Santa Mónica era de dos plantas con arquería en los cuatro lados, si bien de proporciones modestas, suficientes para el reducido número de profesas admitidas. De ese espacio antiguo queda la parte fundamental, aunque cegados ya los arcos al menos en una de sus partes.

En el centro del jardín en vez de una fuente hubo un pozo de abundante transminación, mismo que fue cegado a principios del siglo XXI (atentados sin sentido). En el muro oriente de este encuadre cerrado se abrieron puertecillas que comunicaban directamente con el templo, primero para permitir a las monjas asear el recinto sagrado por las noches y tiempo después para habilitar al menos un confesionario, como los que usaban los frailes en los conventos del siglo XVI, aunque al revés, es decir, el sacerdote se sentaba a aplicar el sacramento de la penitencia por dentro del templo y la religiosa se confesaba desde el muro del claustro. Durante la exclaustración se cegaron com-

pletamente por el lado del convento, no así en el templo, donde se advierten las puertecillas.

Este claustro, por su ubicación privilegiada junto a la iglesia, debió ser el de las profesas, cambiándose, si es que esto sucedió así, en tiempos muy posteriores, a las novicias. Imagino que cuando el convento estaba ya cercado —por razones estratégicas— de casas particulares, prefirieron el gran patio de azulejos para las profesas.

Por las propias necesidades de contar con áreas separadas para las postulantas, las novicias y las profesas, como lo marca claramente la regla, se fueron añadiendo partes a la construcción original. Para analizar esta situación siempre se debe tener en cuenta la totalidad de las construcciones que han sobrevivido, tanto las que conforman el actual museo del INAH como las ruinas inmediatas al sur, que siempre fueron parte fundamental de la institución y no deben llamarse "Recogidas", pues es una falta de respeto y denota ignorancia.

Dado lo anterior, el edificio tenía que contar con tres secciones distintas, por ejemplo los patios de meditación, de preferencia claustros, y los accesos independientes. Tres locutorios con sus respectivos tornos y tres refectorios o comedores; al menos una gran cocina, pues resultarían excesivos los costos de tres, aunque los alimentos se llevaran hasta esos recintos que no tenían obligatoriamente que estar unidos. Precisamente sobre un lugar tan primordial, las disposiciones que años después se dictarían al respecto parecerían haber sido tomadas de este recinto, pues dicen:

> La cocina se fabricará inmediata al refectorio con cuantas prevenciones sean necesarias para que las que hayan de trabajar en ella tengan alivio. Se les harán alacenas embebidas en la pared y fogones u hornillas para que puedan guisar, de modo que antes les sobre disposición para esto que les falte. Se procurará encañar el agua limpia corriente en la proporción que no perjudique a la oficina y que la misma agua no limpia con que dicha oficina se sirviera, tenga su desagüe y conductos para que con comodidad la puedan tener siempre aseada las sirvientas… (Salazar de Garza, 1960: 20).

La enfermería sí podría haber sido una sola, exclusivamente para enfermedades serias y para las monjas que por su edad y condiciones de

salud, requirieran estar internas ahí y ser atendidas en todas sus necesidades, lo cual era frecuente. Un documento relativo al tema dice:

> La enfermería ha de comunicarse con los dormitorios y celdas bajas para que en ninguna hora del día o de la noche carezcan de cuanto necesiten; no por esto decimos que se curen en esta oficina todas las enfermas… y aunque ha de haber religiosas y criadas enfermeras para lo habitual y cuidado de la oficina y de las dichas enfermas, toda la comunidad es libre y aun obligada por caridad a estar pronta para asistir a todas y en todo… (Salazar de Garza, 1960: 19).

Cada sección tenía un espacio al aire libre, o bien, abierto parcialmente, para que las religiosas tomaran directamente los rayos del sol, ejercicio obligatorio puesto que era un principio básico de las medidas terapéuticas de entonces.

Importante también era la lavandería, pues la limpieza en las prendas y demás enseres hablaba de la decencia obligada para el lugar y para que la esposa mística resplandeciera por fuera y por dentro. Para esta labor era imprescindible que las piletas estuvieran siempre abastecidas de agua, ya fuera por conexión con la que llegaba a través del acueducto, o llenadas a mano sacando agua de los pozos. Las cañerías deberían limpiarse constantemente y los desagües bien conectados a las atarjeas y acequias externas, cuando no desaguando en las huertas. Cabe decir que el sistema de cañerías funcionó perfectamente hasta principios del siglo XX, en que hubo de conectarse a la red municipal de drenaje a través de una carcaña, ya que los niveles eran diferentes y aún hoy suelen causar problemas.

Dada la cantidad de ropa que a diario se lavaba, era requerimiento que existiera un patio habilitado para tendederos y para asolear la ropa blanca, evidentemente cercano a los lavaderos, quizá ambos en un mismo recinto abierto.

Había otro patio pegado al sur del coro, conectado a la entrada principal, que daba a la calle del Hospital de San Bernardo (más tarde calle de Santa Mónica y hoy 5 de Mayo), el cual era muy importante pues por ahí entraban los bastimentos para la provisoría.

Fundamentales eran esta dependencia y la ropería, las cuales requerían grandes espacios para que: "puedan trabajar en ellas con menos

fatiga las oficialas y criadas" (Salazar de Garza, 1960: 19). Las ordenanzas dadas en un decreto del obispo Fabián y Fuero precisan: "La provisoría ha de ser una despensa tan capaz que se provean de ella las demás oficinas de cuanto comestible se haya de gastar en la comunidad; tendrá caja para las menestras o semillas que comprándose en junto le saldrán al convento más baratas" (Salazar de Garza, 1960: 22). La recomendación es lógica, lo mismo cuando se aconseja que los ultramarinos de preferencia se traten directamente en Veracruz —a través de propios— para evitar a los intermediarios, sobre todo para: "los géneros que son de España… como aceite, canela y toda suerte de especias, pues de todo se ha de usar como que no es el fin escasear esto, ni otra cosa, ni reducirlas a la abstinencia de anacoretas" (Salazar de Garza, 1960: 22).

Este abasto extraordinario de víveres permitió que las monjas cocineras pudieran experimentar nuevos guisos, entre otros los famosos chiles en nogada, que ya eran un platillo tradicional cuando se ofrecieron al caudillo Iturbide a principios de agosto de 1821, cuando el jefe insurgente pasó por esta ciudad, rumbo a Córdoba, para firmar los protocolos de independencia. Guiso tan sofisticado fue inventado por las "mónicas", originalmente como un regio postre o plato de tercer tiempo, lo cual habla de la riqueza de productos que las monjas guardaban en sus vastas despensas.

En cuanto a la otra oficina:

> La ropería ha de tener suficiente capacidad para que pueda haber en ella cajas con aquel género de vestiduras de que se ha de proveer a la comunidad y más de esto una cajonería donde haya tantos cajones cuantas son las religiosas, para que estén con separación las ropas que tienen a su uso, así por el aseo y limpieza, como por las distintas enfermedades que puedan padecer, y no será exceso el que cada religiosa tenga cuatro mudas por los accidentes que se ofrecen y para que con esta providencia no se vean ahogadas las oficialas y criadas, y tengan prevenidas cada semana y no sólo aseadas, sino también cosidas las ropas de las religiosas (Salazar de Garza, 1960: 22).

Durante buena parte de la etapa virreinal, en muchas partes de la ciudad se acumulaban desechos de "emanaciones perniciosas, miasmas

pútridos" (Fuente, 1999: xxvi), ocasionados por la carencia de un sistema de drenaje para aguas negras. Estas condiciones de insalubridad provocaban no pocas enfermedades y hasta algunas epidemias terribles. La ubicación del recinto prácticamente en los arrabales provocaba que estuviera rodeado de muladares, focos seguros de infección que obligaban a las internas a tener condiciones extremas de higiene y salubridad; los desechos eran retirados frecuentemente por peones que recogían la basura en la portería, donde las monjas la iban acumulando.

Los servicios sanitarios estaban separados; los retretes o "comunes" debieron repartirse estratégicamente en cada área, pues no era permitido que las tres secciones utilizaran los mismos; las heces eran acumuladas en fosas o cistas que se limpiaban de vez en cuando y los miasmas eran llevados hasta el río —muy cercano— en carromatos con sus pipas de madera. Cada religiosa poseía en su celda o en el caso de los dormitorios, debajo de la cama, una bacinica o borcelana, tanto de barro como de cerámica blanca, o en su defecto una cubeta de madera, que era vaciada en los retretes cada mañana.

La ubicación del convento fue ideal, pues quedaba a la vera de los acueductos subterráneos que llevaban el líquido elemento de los manantiales del norte del valle hasta el convento de Santo Domingo y la Plaza Mayor, dotando cotidianamente al recinto de varias pajas de agua por tres horas matutinas y tres vespertinas, lo cual era más que suficiente para el abasto diario de las cisternas (Actas del Archivo Municipal, en Loreto López, 2000: 60). Aprovechando esa dotación, se edificaron los baños y "placeres" aledaños al claustro mayor, con ventilación hacia la huerta situada al poniente de todo el conjunto; estos servicios estaban separados para postulantas, novicias o profesas, se les conocía como "placeres" y constaban de tinas de mampostería recubiertas de azulejos para bañarse, las cuales tenían una pileta inmediata para proveerse, así como cubos de madera para el agua caliente, en tiempo de frío. El baño corporal era prácticamente un ritual, dado que no les era permitido a las monjas bañarse desnudas, sino con un camisón para conservar el pudor. De esto se deduce que las abluciones se hacían en forma muy íntima, jamás autorizando que se bañaran juntas. El baño

no era tan frecuente por las dificultades técnicas y porque hacerlo con demasiada frecuencia podía ser un signo de vanidad, que había que evitar a toda costa.

Desde su origen de colegio, el convento no tenía celdas o cuartos para cada una de las religiosas, salvo la abadesa y las otras preladas, pero la mayoría tenían dormitorios en los que al principio separaban una cama de otra con una cortina, lo cual era lógico para dar cierta intimidad, aunque no tanta. Con el tiempo los cortinajes fueron sustituidos por maderámenes y luego por muros de tabique en "capuchino" que no llegaban hasta el techo, lo cual permitía escuchar los ruidos en cada separo para evitar excesos y faltas a la regla. En el caso de las postulantes no había esas divisiones, de tal manera que las jóvenes descansaban en dormitorios corridos.

El único lugar común era el coro alto, donde toda la comunidad debía cumplir con las "horas" y asistir a misa cotidianamente. Aun ahí las profesas tenían sus asientos fijos con respaldo, las novicias sus bancas y las postulantas unas bancas achaparradas, todo para denotar jerarquías. El voto de silencio permitía esta convivencia coral, sin detrimento del estatus de las mujeres piadosas.

El resto del terreno, en tiempos de don Manuel, se destinó para una espaciosa y bien cuidada huerta, ya que gracias a las tres pajas de agua que le asignaron al convento, tomadas del acueducto que llevaba el líquido para Santo Domingo y la Plaza Mayor, tenían suficiente para su abasto y para el riego, amén de pozos que se abrieron y que al menos eran cuatro. En la huerta se cultivaban hortalizas y frutales, lo que era suficiente para el consumo de la comunidad. Estas labores eran ejercidas por las propias religiosas, ya que no estaba permitido, como en otros recintos, que laboraran hortelanos o peones, solamente se admitían para sacar la basura y acarrear materiales, cumpliendo con la regla que obliga a las religiosas a esconderse de las miradas profanas, sobre todo masculinas.

El obispo Santa Cruz dejó buenas sumas para su amado convento. En los archivos rescatados del saqueo jacobino se encontraron datos de que al iniciar la institución, el obispo y los benefactores aportaron un caudal fijo de ochenta y seis mil pesos que, bien administrado, de-

jaba buenos réditos, sin embargo muy pronto los gastos aumentaron, por lo cual el obispo donó otros setenta mil pesos, sobre todo para permitir que el número de religiosas aumentara a veinticinco. No contento, aportó otros diecisiete mil pesos, cantidad más que sobrada para las necesidades del convento, pues dejaban un rédito anual de nueve mil trescientos pesos (Medel, 1939: 23).

No olvidemos mencionar que el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz fue un personaje típico de su tiempo, mucho más al ser un pastor que sintió la obligación de "cuidar" con exagerado celo a sus ovejas, las religiosas de diversos conventos, y sobre todo alejarlas de las tentaciones ideológicas y de intelectualidad que podían mermar su pureza y poner en peligro su salvación. De ahí que escribiera, con el pseudónimo de Sor Filotea de la Cruz, la famosa carta que envió a la más afamada monja de su época —y de todas las épocas—, sor Juana Inés de la Cruz, replicándole su apasionado y desmesurado interés por las ciencias y las letras.

Fernández de Santa Cruz fue el alma del convento de Nuestra Madre Santa Mónica, tanto así que en el retrato oficial, por así llamarlo, que está en la sala de cabildo de la catedral de Puebla, en la cartela donde se enuncian los datos y méritos del prelado, se pondera su obra como: "munificente", por la fundación de las madres agustinas recoletas de esta ciudad.

Fue tanto su cariño y predilección por el convento de su fundación, que manifestó en su testamento que al morir su corazón fuera depositado en el coro alto de Santa Mónica; así se hizo y permanece hasta la actualidad dentro de un relicario, donde se advierte el órgano cordial convertido en un polvo rojizo. En la carta, que por sus características se denomina "pliego de mortaja", dirigida a las religiosas, les dice:

> Hijas mías: mando en mi testamento que se saque mi corazón y se entierre en vuestro coro, y con vosotras para que esté muerto donde estuvo cuando vivía, y para memoria de las que os sucedieren, en un retrato poned este rótulo: Hijas rogad a Dios para que las continuas oraciones vuestras me saquen del purgatorio que temo más dilatado que el cielo, si soy tan dichoso yo me mostraré también vuestro padre, pidiendo la vigorosa observancia de esa casa.

Puebla de los Ángeles y junio 20 de 1694, Vuestro Padre vivo y muerto (pliego de mortaja anexo al relicario con el corazón del obispo).

La personalidad del obispo y su especial cariño por las "mónicas" permitió que al morir, después de las obligadas y solemnes honras fúnebres en la catedral, fuera soslayado el principio canónico de no mutilar un cadáver, sobre todo de un personaje jerárquico, y se procediera a abrir el pecho para extraer la víscera cardiaca, colocarla en una urna y trasladarla al recinto amado, donde las exequias más sentidas tuvieron lugar en dicho templo conventual el 23 de febrero de 1699, con la presencia del cabildo catedralicio, así como la del ayuntamiento y notables de la ciudad. La comunidad entera estuvo presente desde atrás de las rejas del coro alto, cuyo velo fue corrido completamente porque lo exigía la ocasión, aunque las monjas tenían el rostro velado para no romper la clausura. Fue orador el afamado predicador Ignacio de Torres, quien tituló a su sermón: "Fúnebre cordial declamación…", exaltando lo de cordial por el corazón donado a sus hijas espirituales, pieza oratoria que ha sido minuciosamente estudiada por la doctora Bravo (1997: 92 y ss.), quien encuentra una exaltación a: "la sumisión y obediencia que las monjas, como amadas idealizadas y como subordinadas reales, deben a su superior".

El momento culminante de esa doliente ceremonia fue cuando el celebrante tomó la urna y, abriéndose la puerta reglar que está a un lado de la reja del coro bajo, puso la prenda amada en manos de la abadesa, quien subió al coro alto para colocar la urna en un nicho que para tal propósito se había abierto en el muro, sellando de inmediato con una lápida la oquedad, entre los cánticos fúnebres de las religiosas y el llanto copioso que derramaron.

Tiempo después, las monjas tuvieron los recursos para agrandar el edificio, demoler partes incómodas o dañadas y construir aposentos de mayores dimensiones, dado que era necesario para cumplir con sus labores y devociones. Lo primero que intervinieron fue el templo: "La iglesia se fabricó en la mayor parte con cincuenta mil pesos que dieron para ella los albaceas de don Jorge Zerón Zapata, escribano mayor de

cabildo que fue de esta Ciudad por lo que se colocó su efigie en el presbiterio al lado de la Epístola y al del Evangelio la del señor don Manuel Fernández de Santa Cruz" (Fernández, 1962, II: 464).

Nunca más merecido el homenaje a los dos mecenas. Como se acostumbraba desde tiempos inmemoriales, colocar las efigies orantes —arrodillados mirando hacia el altar— era una forma de recordar perpetuamente su acción benéfica e invitar a las religiosas a orar por ellos, aunque hubieran pasado muchos años de sus generosos donativos y acciones en pro del establecimiento. Concluida la iglesia, se colocaron, del lado del Evangelio, la efigie del obispo Fernández de Santa Cruz y, del lado de la Epístola, la de don Jorge Zerón Zapata, quien fue alcalde ordinario en 1647 y que, ya sin tener otros cargos públicos, conoció la obra del prelado y su amor por las "mónicas", de tal manera que legó el dinero para el nuevo templo.

Esa cantidad era exorbitante y por supuesto fue suficiente para modificar el antiguo recinto, aparentemente los muros laterales son los originales, aunque se cambió la orientación del altar, el cual quedaba al sur y se trasladó al norte, ocupando quizá un atrio minúsculo que se situaba en la esquina noreste (actual esquina de la calle 18 Poniente con 5 de Mayo). De esta forma quedaron al sur los coros, alto y bajo, con mucho espacio longitudinal, pues abarcan tres tramos de la misma altura que la iglesia.

El cronista Miguel Zerón Zapata, hijo del capitán bienhechor, escribió:

> La hechura del templo, en la latitud que se le pudo dar, en la cortedad del sitio, es de lo mejor y más lucido que hay en la ciudad; pues en ésta se han esmerado las atenciones de sus artífices a que la obra sobresalga a las demás modernas del uso de estos tiempos; corrigiendo los efectos que han discurrido en otras. Está muy bien adornada de colaterales dorados que otros bienhechores han dedicado con devoción y así, toda la fábrica es un primor. El coro es un erario preciosísimo de virtudes, oficiando las religiosas las misas y divinos oficios con un canto llano, tan suave, que mueve a devoción (Zerón, 1945: 94).

Muy famosos fueron los grupos corales que formaba la comunidad entera. Hubo conventos, como el de la Concepción, donde las monjas

no solamente cantaban, sino que tenían una orquesta completa, incluso perdonando, según el caso, la dote a la aspirante que denotara facilidades para la música. El coral de Santa Mónica fue también uno de los más gustados.

Es interesante notar lo que dice el escritor sobre "la cortedad del sitio", lo que apoya la hipótesis de que al demoler el recinto de la casa de recogidas se dejaron en pie los muros laterales, lo que impidió mayor espacio en la anchura. La ponderación de los artífices en el decorado queda clara al conocer la reseña del cronista Fernández de Echeverría y Veytia:

> Es un solo cañón compuesto de seis bóvedas, inclusas las que ocupan el presbiterio y coro, y tanto sus bien ajustadas dimensiones, como el estar adornada en lo interior de labores de yeso doradas el coro, con dos puertas iguales en el muro del sureste, que salen al gusto de la capilla del Rosario, la hacen muy vistosa. Su situación de noreste a suroeste, a aquel viento el presbiterio y a este a la calle sobre su lonja o cementerio enlajado (Fernández, 1962, II: 465).

En este párrafo existen datos primordiales, primero que el total del recinto, incluyendo el coro, ocupaba solamente seis bóvedas con lo que entendemos que dejaba al sureste una lonja o pequeño patio enlajado que hacía las veces de cementerio. Tiempo después de la descripción, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se agrandaron los coros y ocuparon esta lonja, con lo que quedó perfecta la cripta y osario, ahora bajo el piso del coro bajo. Se corrobora lo dicho cuando menciona las dos puertas iguales, que son las únicas y siguen el patrón de todos los templos conventuales femeninos, una puerta para que las postulantas, las novicias o las profesas salgan del lugar y entren por la otra puerta, dando a entender que han salido al mundo y luego lo abandonan para siempre.

El recinto estaba recubierto de preciosas yeserías doradas "al gusto de la capilla del Rosario", con lo cual imaginamos la calidad de la decoración, ya que se estaba viviendo la plenitud del barroco. Las obras constructivas se fueron haciendo sobre la marcha, lo que evidencia la falta de un plano maestro del convento, pues se tuvieron que respetar algunas partes, como el templo, que quedó prácticamente intacto en

su obra negra y se conservó en la esquina original (actuales 5 de Mayo y 18 Poniente); un lugar poco espacioso y angosto que fue alargado en las sucesivas intervenciones, pues la parte de los coros originales dio paso al propio recinto, construyéndose nuevos coros con las disposiciones usuales de esos tiempos, todo a costa del caudal de don Juan José de Veytia y Linaje, alcalde mayor de Puebla en 1714.

Ya entonces al templo le fueron colocadas dos puertas sobre el muro oriente, como se acostumbró en todos los recintos monjiles, una para que por ella saliera la novicia en el día de su profesión y entrara por la otra, en señal de abandono del mundo y abrazo de la religión.

Reiterando lo ya dicho, se trazaron dos patios, uno mayor y otro pequeño, para los claustros de profesas y novicias; el más grande con una arquería de dos niveles en un solo lado y el menor con arquería en ángulo; entre ambos la famosa cocina, el refectorio y la sala *de profundis*, convertida después de la exclaustración en biblioteca.

Las celdas de novicias y profesas, debidamente separadas, así como los asoleaderos, lavaderos y tendederos, al igual que la enfermería y los almacenes, se situaron al sur de los claustros y del templo para dejar suficiente espacio a las huertas y hortalizas.

Deliberadamente se edificaron, dando hacia la calle principal, accesorias para comercios, cuyas rentas ayudaban a los gastos de la comunidad, así como la casa del capellán, situada a un lado de la puerta o zaguán, acceso principal al monasterio.

En 1749 se iniciaron obras de remozamiento en el templo, que consistieron fundamentalmente en decoración barroca a base de yeserías y la talla de un soberbio retablo dorado, del cual se dice: "El retablo principal es de muy buena talla y dorado y los del cuerpo de la iglesia son también muy buenos, al gusto moderno, porque casi todos se han hecho nuevos en estos últimos años…" (Fernández, 1962, II: 465). Afortunadamente, las monjas, que estaban orgullosas de su retablo mayor, decidieron que un pintor lo recreara en lienzo, el cual se conserva en el actual museo y nos permite corroborar lo dicho.

Terminadas las obras renovadoras del siglo XVIII, fue vuelto a consagrar por el obispo don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu el 7 de noviembre de 1751. Quedan de esa época unos símbolos labrados en

Grupo de religiosas que moraron en el convento, AMH-INAH.

piedra colocados en la fachada, como son un corazón ardiente, alegoría de los de San Agustín y del obispo, y una iglesita, símbolo de la calidad de doctor de la Iglesia que ostenta San Agustín.

Muy importantes para la historia conventual de Santa Mónica son las reliquias preciadas que se veneraban dentro de la comunidad, las cuales, durante el siglo XIX, se colocaron en medallones incrustados en yeserías neoclásicas en las pilastras del templo y que permanecen ahí hasta la actualidad.

El convento de Santa Mónica recibió en custodia una escultura magnífica, labrada en marfil (posiblemente traída de Filipinas), que representa a Cristo crucificado en una cruz de ébano, con una reliquia "tocada" a uno de los clavos originales de Cristo. La imagen fue rescatada por la Inquisición entre los bienes del judaizante Diego de Alvarado, quien la azotaba con odio hacia los cristianos. El hombre fue procesado y condenado en la segunda mitad del siglo XVII (Medel, 1939: 77).

La imagen por excelencia del templo es al mismo tiempo la más venerada actualmente en la ciudad, al grado de que convirtió el recinto en un auténtico santuario; se trata del llamado Señor de las Maravillas, imagen tallada en madera que representa a Jesús con la cruz a cuestas, en una de sus caídas. La expresión de su rostro y la profundidad que aparenta su mirada conmueven a los más reacios. Su origen, según las tradiciones, fue que un anónimo escultor la labró y él o algún mecenas la donó al templo parroquial de San José, tal vez a finales del siglo XVII, pero al contar la parroquia con una devota imagen de Jesús Nazareno, que era entonces la más reconocida y venerada en Puebla, el párroco decidió hacer una rifa. Ganaron el sorteo las religiosas de Santa Mónica y con gran júbilo la hicieron trasladar hasta su templo. Se trataba de un "paso" de semana santa, ya que Jesús estaba flanqueado por dos sayones con látigos en la mano, en actitud de castigarlo. Como en el templo no cabía sobre un altar, las monjas decidieron que se colocara enfrente de la reja del coro bajo, para que ellas pudieran admirarlo y venerarlo.

Cuenta la leyenda que cierta noche, cuando una de las religiosas velaba haciendo guardia nocturna y orando en el coro alto, percibió un quejido y al poco rato otro igual, llenándose de pánico; cuando logró reponerse se asomó por la reja, pero en la iglesia imperaba absoluta oscuridad. Nuevamente escuchó ruidos extraños, por lo que decidió despertar a la abadesa; ambas estuvieron atentas, sin moverse durante un largo rato, de pronto escucharon los quejidos; llenas de pavor se asomaron por la reja y, cuando se acostumbraron a la oscuridad, descubrieron con horror que los soldados romanos tomaban vida y azotaban cruelmente a Jesucristo. Fue primero la comunidad y luego toda la ciudad y alrededores los que llegaron en tumulto para venerar la imagen. Cabe decir que los sayones pagaron su crimen, pues fueron quemados por la plebe en la plazuela de San Antonio (Merlo, 2004).

El origen del sobrenombre viene de otra leyenda: una mujer llevaba todos los días el almuerzo para su esposo, preso en la cárcel del ayuntamiento; ahí se condolió de otro pobre hombre que no tenía a nadie que lo auxiliara; compadecida escondía algunas viandas y se las entregaba al reo. El marido cumplió la condena y salió en libertad, pero ella, en un acto de caridad, a escondidas del esposo iba a dejar comida al

preso. No faltó quien convirtiera el asunto en intriga y lo transmitiera al marido, que celoso siguió a la mujer, la cual caminaba tranquila con su canasta cubierta por una servilleta. Indignado, el hombre le salió al paso y le conminó para que le dijera qué llevaba en esa canasta, la pobre mujer, aterrorizada, mintió diciendo que eran flores de "maravilla", de esas que crecen naturalmente a la orilla de los caminos. Al arrancar la servilleta, el hombre comprobó que era cierto, la cesta estaba llena de esas flores silvestres. La mujer confesó su acción y todos tomaron el milagro como un deseo de Jesús para llamarse el Señor de las Maravillas.

En 1841, el templo conventual fue presa de los deseos de renovación que los arquitectos de su tiempo ponderaban como magníficos, así que convencieron a las monjas, con el eterno cuento de modernizar el recinto, para que dieran su visto bueno. Sin más, se destruyeron las yeserías y los retablos dorados, para dejar en su lugar molduras sin mayor mérito, además de retablos neoclásicos fríos y a veces fuera de orden. Los resultados son visibles, pues el templo actual aún conserva esa decoración insulsa. Las estatuas orantes fueron respetadas, aunque quizá la del mecenas ya había desaparecido, porque la que se colocó es de yeso.

El convento guardó sus dimensiones y acervo hasta 1861, cuando fue fraccionado y lotificado para cumplir las Leyes de Reforma; no obstante, las religiosas permanecieron en la parte medular, perdiendo las áreas de celdas, lavaderos y asoleaderos; por supuesto también se les decomisó la enorme huerta y la vivienda de los sacristanes, de modo que las religiosas quedaron encerradas dentro de la manzana, con apenas una salida angosta hacia la calle. Solamente algunas permanecieron en el recinto, pues la mayoría, para hacer creer que cumplían con las leyes de desamortización, aceptaron vivir incómodamente en la vivienda anexa a la capilla de Jesús Nazareno, apenas a una calle de su convento. Cuando las restantes creían haber pasado desapercibidas, fueron exclaustradas la noche de navidad de 1862.

Con la ocupación del país por las tropas francesas y el fortuito imperio de Maximiliano, retornaron al convento, o lo que de él quedaba, acomodándose al estrecho edificio y logrando que algunos particulares

fingieran ser los dueños del predio. Realmente eran valores entendidos, porque todo mundo, empezando por las autoridades civiles y militares, sabían del funcionamiento del convento, incluso desde la torre del frontero hospital de San Juan de Dios, que ya funcionaba como cárcel, los celadores podían mirar a las monjas en su claustro. Fue sólo en el inicio del gobierno de Porfirio Díaz cuando pudieron recuperar formalmente la parte que estaban ocupando sus hermanas, y así permanecieron, en secreto a voces, sufriendo la angustia de la revolución de 1910-1920 y con terror en el régimen de Plutarco Elías Calles.

A raíz del conflicto de 1926-1929 inició la persecución religiosa; sin embargo, nadie denunció a las pobres mujeres, siempre temerosas de ser expulsadas de su convento. Los remanentes de esa lucha rebelde dieron origen a represalias terribles, que en Puebla redundaron en los acechos de esbirros llegados de la ciudad de México para buscar y encontrar anomalías o incumplimientos legales.

Fue en abril de 1934, según el testigo de entonces, José V. Medel, cuando un anticuario ávido de lograr un buen negocio, en contubernio con malos militares que estaban en el negocio, habiendo tratado alguna vez con las monjas, hizo una denuncia secreta con un agente policiaco retirado, llamado Valente Quintana, quien con veinte oficiales de la policía secreta acudió desde la ciudad de México y allanó las casas que cubrían la apariencia del convento.

Desafortunadamente por accidente hallaron el timbre que, accionado, hizo abrir la puerta secreta encubierta por una alacena. Los policías entraron violentamente y sin ningún respeto apresaron a las monjas, llevándolas a la inspección de policía, donde fueron conminadas a retirarse de la vida religiosa, ya que estaban prohibidos los conventos de clausura.

Idénticas acciones tuvieron lugar en los conventos poblanos de capuchinas, carmelitas descalzas y dominicas, cuyos bienes artísticos y litúrgicos fueron trasladados a Santa Mónica, muchos de los cuales se perdieron en este proceso.

Las religiosas mónicas anduvieron escondidas en casas particulares, luego compraron una casa y se reunieron a vivir en secreto. Con el tiempo, a pesar de que estaban vigentes las leyes que coartaban la vida

en el claustro, su convento fue conocido libremente, eso sí, ya sin la arquitectura usual de los tiempos de esplendor, pero con tranquilidad.

El edificio del ex convento de Nuestra Madre Santa Mónica, de la Puebla de los Ángeles, fue aprovechado por la Dirección de Bienes Nacionales, y el entonces Departamento de Monumentos Coloniales, para establecer un museo de arte religioso que funciona hasta la fecha; sin embargo, con el propósito de dar a los visitantes una idea sobre la vida de las religiosas los aposentos y obras de arte han sido cambiados constantemente, así como la asignación de nombres para las distintas partes del recinto. Actualmente este museo se encuentra a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, lo cual garantiza su existencia, aunque con la amenaza de convertirlo en algo muy ajeno al propósito de sus fundadores, del obispo bienhechor y de las muchas religiosas que dejaron sus vidas. Ojalá que el sentido común impida la aplicación de ideas y proyectos carentes de sustento y hasta faltos de respeto.

El convento de Nuestra Bienaventurada Madre Santa Mónica de la Puebla de los Ángeles sigue vivo en el espíritu de las religiosas que, a pesar de ya no radicar en los aposentos de sus mayores, están activas y cumpliendo la regla en las casas que acondicionaron en otra parte de la ciudad. Las "mónicas" del siglo XXI son igualmente queridas por los habitantes tradicionales de Puebla y, aunque ya no están completamente encerradas en su clausura, continúan en sus tareas de orar y laborar por todos los pecadores. *Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae.*

Simbolismo

La corona

Mariano Monterrosa Prado

Por la disposición que la corona ocupa en el punto más alto del cuerpo humano y que incluso lo rebasa al sobresalir de la cabeza, la corona es símbolo de la superación, un emblema por excelencia de la gloria, de la realeza, del poder, de la victoria y la distinción (Pérez, s/f: 121).

En muchas civilizaciones, la corona era atributo de los dioses y símbolo de la realeza, así como de los sumos sacerdotes (Morales, 1986: 229).

Se ha observado que la palabra corona está, originalmente, muy próxima a la palabra cuerno y expresa la misma idea: elevación, poder, iluminación. La una, la corona y los cuernos están elevados por encima de la cabeza y son insignia del poder y de la luz.

La corona estuvo antiguamente ornamentada con puntas que representan ya sea los cuernos o los rayos de luz. Éste es el sentido de las cabezas de la serpiente cobra que ciñen la frente de las divinidades y los faraones de Egipto. Toda corona participa del fulgor y del simbolismo solar (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 348).

Desde la alta antigüedad, a la corona se le ha atribuido un valor profiláctico. Obtenía tal valor por la materia con que estaba hecha: flores, follaje, metales o piedras preciosas, y de su forma circular, que la emparenta con el simbolismo del cielo. Por otra parte, el círculo está en relación con el *ouroboros*, la serpiente que se muerde la cola, ésta representa lo que no tiene principio ni tiene fin y se relaciona además con el aro y con la alianza, de donde viene la idea de que los emperadores, los reyes, así como los papas, son electos por Dios, de ahí su relación con la divinidad. En el caso de los emperadores y reyes, se

Corona real (detalle). Colección Universidad del Claustro de Sor Juana.

Corona imperial (detalle). Colección Catedral Metropolitana.

supone que su gobierno no tendrá fin por esta alianza con Dios, salvo que en la dinastía se termine la sucesión. Por ser circular, también se la relaciona con la rueda, cuyo simbolismo sería lo que camina, lo que avanza, lo que marcha, es decir lo que no es estático, lo que lleva al futuro y al progreso.

La rueda, como la corona, es una circunferencia, y como tal "es curioso observar que el punto y la circunferencia constituyen el emblema astrológico del sol, que es el padre de la vida, la que se produce por irradiación de su energía hasta sus propios límites" (González, 1986: 42), pero además la circunferencia es:

> la expresión simbólica de la expansión y la concentración. De la energía centrífuga y de la energía centrípeta, que retorna a su antro, eje o fuente, para volver a extenderse una vez más siguiendo una ley universal a la que obedecen las mareas de los mares (flujo y reflujo) y la tierra (condensación y dilatación), así como la diástole y la sístole, la aspiración del hombre o universo, es decir, tanto lo microcósmico como lo macrocósmico (González, 1986: 42).

¿No resulta sugerente aplicarlo a la corona?

En realidad, "las coronas tienden a asimilar al que la lleva con la divinidad; son un símbolo de identificación. Captan las virtudes del cielo, al que por la forma se asemejan y del dios a quien su materia las asimila" (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 348).

Al principio de la humanidad, las coronas se hacían de ramas de diversos árboles o bien de flores, y poco a poco fueron evolucionando a los metales, generalmente preciosos, oro o plata, a los que se les añadieron piedras preciosas, pero también se usaron metales no finos, como en la corona de hierro de los lombardos, que se dice fue hecha con uno de los clavos que sirvieron para la crucifixión de Cristo.

La corona de metal, la diadema y la corona de rayos son también símbolos de luz y de la iluminación recibida (Cirlot, 1969: 154-155). En la Edad Media, los ángeles eran vestidos con túnica talar y se les coronaba con diadema sobre la cual se colocaba una cruz, es decir portaban una diadema crucífera, esto simboliza que eran ángeles inteligentes, que recibían la luz, la sabiduría del Señor. En México existe un gran número de representaciones de ángeles pintados o esculpidos en el siglo XVI; uno de los mejores ejemplos son los ángeles coronados con la diadema cruciforme, que están labrados en una de las dos portadas de una de las capillas posas del atrio del convento franciscano de la población de Calpan, en el estado de Puebla, exactamente en la que se representa la resurrección de los muertos.

En algunos libros de alquimia se ven los espíritus de los planetas recibiendo a su rey (el sol). Su corona, es decir, su luz, no es uniforme, sino gradual y jerárquica. Por ello, las formas de la corona muestran la nobleza que les corresponde, desde el rey hasta el barón (Cirlot, 1969: 154-155).

Una corona cuyos picos no rebasan más que unos centímetros la cabeza del coronado, es sólo una corona de rey; en cambio, una corona que rebasa en varios centímetros (hasta unos 30), y culmina en forma de domo, será una corona imperial que, como sabemos, corresponde al gobernante que tiene jurisdicción sobre otros reyes y afirma su soberanía absoluta.

En realidad, las coronas tienden a asimilarse a las que lleva la divinidad. La tiara papal es una corona de forma semejante a la corona

imperial, ya que sobresale varios centímetros por encima de la cabeza del papa. La corona papal, conocida con el nombre de tiara, se compone de una triple corona y cada una de ellas significa, según unos autores, la Trinidad; según otros, las tres iglesias que forman la Iglesia católica, que son: la Iglesia Triunfante, la Iglesia Purgante y la Iglesia Militante. Otros piensan que las tres coronas representan las tres posesiones de la Iglesia: Roma, la Cristiandad y la Soberanía.

Con mucha frecuencia el arte representa a la Iglesia en la forma de una matrona sedente, ya sea sobre un carro triunfal que atropella herejes o sentada sobre un trono, siempre coronada con la tiara papal.

Se dice que los pueblos que no conocieron la Sagrada Escritura usaron coronas de plumas y en la representación de los continentes, en el arte cristiano, América suele representarse como una mujer indígena coronada con un penacho de plumas, simplemente tocada con plumas, lo cual se asimila con la corona.

La tierra (como uno de los cuatro elementos) y la Cibeles (la antigua "madre de la tierra") que gobernaba toda la naturaleza, eran adoradas en Frigia en forma de piedra sagrada, la cual se llevó a Roma el año 204 a.C. (Holl, 1982: 83); se representaban como matronas griegas o romanas tocadas con coronas almenadas o con torreones.

Decorar una corona con piedras preciosas significa la búsqueda del reflejo de la luz que viene de Dios pues, como vimos, emperadores y reyes cristianos piensan que han sido designados como tales por el Creador mientras que los alquimistas pensaban que la luz del sol es también el símbolo de Dios.

> Una corona de luz, según una versión de la leyenda, guía a Teseo por el laberinto, en el camino de regreso, después de haber matado al minotauro; y esta corona de luz viene de Ariadna, que la había recibido de Dionisos (Baco) como regalo de compromiso. Símbolo de la luz interior, que ilumina el alma de quien ha triunfado de un combate espiritual (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 348).

C.G. Jung ve en la corona irradiante el símbolo por excelencia del grado más elevado de la evolución espiritual. Sacrificio, sacrificador y víctima iban coronados: "los dioses se apartan de quienes se presentan

a ellos sin corona", dice un poeta griego arcaico (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 348).

Las coronas vegetales fueron las de los dioses fluviales, que se hacían con cañas o juncos. De estas coronas de carácter vegetal es importante la corona de laurel, que se entregaba en el mundo clásico como recompensa de la victoria, tanto a los vencedores de los juegos píticos, celebrados en honor de Apolo, en Delfos, como a los atletas vencedores en los juegos olímpicos y en los certámenes poéticos. También los héroes recibían la corona de laurel y era además símbolo de salud eterna (Pérez, s/f: 121).

Con frecuencia se hace referencia a la corona de laurel como si fuera lo mismo que la corona de olivo, pero no tienen el mismo significado, pues el laurel "es símbolo clásico de inmortalidad" (Cantó, 1958: 174), en tanto que el olivo representa la paz, la sabiduría y la prosperidad (Cantó, 1958: 193).

El uso de las coronas fue introducido en Roma por imitación de las costumbres griegas (Vogue, 1971). Se sabe que cuando un general romano regresaba a Roma, después de haber realizado una campaña victoriosa que le aportaba al Imperio más provincias y más riquezas o simplemente por haber derrotado al enemigo, Roma lo recibía en forma apoteósica,[1] haciendo su entrada a bordo de un carro triunfal, con una corona de olivo o de laurel, símbolo de su victoria, en tanto que el pueblo lo aclamaba.

En las representaciones que se hacen de Virgilio y de Dante, con frecuencia aparecen coronados con olivo, como en el caso de las pinturas del corredor sur del claustro del convento de Tezontepec, en el estado de Hidalgo. La musa Caliope (musa de la poesía épica) y Clío (musa de la historia) se coronaban también con ramas de olivo (Morales y Marín, 1986).

[1] Apoteosis en la antigüedad clásica era el reconocimiento de los méritos y virtudes de una personalidad eminente, o el fundador de una ciudad, como Rómulo que fundó Roma. También puede ser el momento culminante de una obra. *Diccionario Práctico de la Lengua Española*, Barcelona, Grijalbo, 1888. También significa "donde los hombres se convierten en dioses".

Tiara papal (detalle). Colección Catedral Metropolitana.

El olivo nos recuerda la paz entre Dios y los hombres. Después del diluvio universal, una paloma regresó al arca de Noé con una rama de olivo y con frecuencia la paz se representa también como una matrona sedente tocada con una corona de olivo.

Las coronas vegetales eran propias de los dioses griegos y romanos. Júpiter (Zeus)[2] poseía una corona de encina, la corona de laurel era propia de Febo (Apolo), con mirto se confeccionaba la corona de Venus (Afrodita) y la de Baco (Dionisio) era de vid. En cambio la corona de

[2] Los nombres entre paréntesis corresponden a los nombres griegos de los dioses latinos.

Ceres (Démeter), la diosa de la agricultura y en especial de los cereales, se hacía de espigas de trigo. La corona en los escritos judíos y cristianos tiene modos de representación muy diversos.

En todas las civilizaciones el atributo del rey es la corona; sin embargo, la religión judía ha asimilado a veces la diadema de oro llevada por el gran sacerdote,[3] en lugar de una corona de Estado.[4] Siendo Dios el soberano supremo puede coronar a los hombres y a los pueblos con sus bendiciones.[5]

Los profetas han llegado a decir que la acción (de la corona) es todopoderosa en favor de los hombres. El contenido del símbolo se extiende, y la corona señala con toda naturalidad el honor, la grandeza, el gozo y la victoria. De ahí se pasa fácilmente a la idea de victoria escatológica.[6] Es así como en Qumran, el *Libro de la regla* (4,75) promete a los fieles la corona de gloria del matrimonio eterno, el celestial, con Cristo.[7]

Los sacerdotes judíos llevaban coronas de flores en la procesión de la fiesta de los tabernáculos y en México aún se acostumbra que los peregrinos que visitan el santuario del Santo Cristo de Chalma, en el Estado de México, lo hagan portando coronas de flores.

Más tarde, la corona simbolizará la presencia de Cristo, pues él es como una corona sobre la cabeza de los elegidos.

La corona sirvió después para designar toda superioridad, por efímera y superficial que sea, y para recompensa de una hazaña o mérito excepcionales.

A los muertos se les engalanaba con una corona, como lo hacían los vivos en las grandes ocasiones de la vida, para atraer la protección divina. En ciertos lugares de México aún persiste la costumbre de coronar con flores a los niños muertos, en especial con flores blancas, para recordar su pureza de alma y, ocasionalmente, se usa también en los

[3] Ex.28, 36, 38.
[4] Ex. 45, 42.
[5] Ez. 16, 12; Is. 63, 3.
[6] Lo escatológico corresponde, en las doctrinas religiosas o filosóficas, al estudio del destino último del hombre.
[7] Lo que veremos sucede con las monjas, ya sea al profesar como religiosas o fallecer, al realizarse el matrimonio con Jesucristo, rey del universo, las monjas se vuelven reinas.

Corona de laurel (detalle). Colección Basílica de Guadalupe.

adultos, a quienes se les ponen flores blancas y rojas, el rojo para manifestar su amor por Jesucristo.

En la Edad Media una corona de rosas era símbolo de matrimonio (Morales y Marín, 1986: 229). Y es frecuente que en el arte universal los dioses, santos, personajes, héroes, etcétera, se coronen con flores.

Flora, la diosa griega de las flores y de los jardines, amada de Céfiro y madre de la primavera, porta una corona de flores. Baco, el dios del vino, porta una corona hecha con hojas de vid. La musa de la danza y canto, Terpsícore, lleva una corona de rosas y, en el arte cristiano, varias son las santas que se coronan con flores, en especial con rosas. Y es que las rosas, si son rojas, simbolizan amor, por lo regular a Jesucristo o a la Virgen María; si son rosas amarillas simbolizan odio, este odio en un santo o santa es hacia el pecado o hacia Satán; si las rosas son blancas sólo pueden significar pureza e inocencia. Las rosas, así, están ligadas a Santa Rosa de Lima, Santa Rosalía de Palermo, Santa Rosa de Viterbo, Santa Rosalina, ya porque sus nombres mismos hacen alusión a las rosas, pero también es frecuente que Santa Dorotea y Santa Cecilia lleven coronas de flores y con frecuencia de rosas. Portar la corona de rosas o de flores, desde la Edad Media, simboliza la felicidad y el matrimonio. Por la misma razón Santa Catalina de Alejandría

y Santa Catalina de Siena portan coronas de flores, pues ambas fueron felices de haberse casado con el Niño Jesús. En el caso de la monja dominica Santa Catalina de Siena, en ocasiones porta la corona de espinas por haber recibido de Jesucristo los estigmas de la Pasión, como fue el caso también de San Francisco de Asís.

En los ritos medievales de consagración de las vírgenes, los símbolos principales eran el velo, el anillo y la corona. El velo simbolizaba la voluntad y el ruego de la virgen de ser preservada de toda mancha por el único amor de los bienes eternos. El anillo simbolizaba la adhesión de la fe, el signo del Espíritu Santo, a fin de que fuera llamada esposa de Cristo; luego, el obispo ponía una corona en la cabeza de la virgen diciendo:

> Recibe un signo de Cristo sobre tu cabeza
> a fin de que te conviertas en su esposa,
> y si tú permaneces en este estado
> entrarás coronada por la eternidad.

En México se creó la costumbre de que las jóvenes que profesaban dentro de cualquiera de las órdenes religiosas femeninas fueran ataviadas en la ceremonia con una corona de flores. Se trataba de una especie de matrimonio terrenal con Jesús, pues con la profesión, se dice, la religiosa se convertía en esposa del Señor y, cuando fallecían, volvían a ser tocadas con una corona de flores, como una renovación de los viejos votos matrimoniales de la monja, que ahora se unía a Jesucristo en el paraíso para toda la eternidad.

Estas coronas llevaban un gran número de flores, entre las que destacan las de color blanco como símbolo de pureza de la monja virgen, como podrían ser las margaritas, las flores de los cítricos y, en especial, de los naranjos. El azahar simbolizaba el matrimonio entre la monja y Jesucristo (Morales, 1986: 229), aunque también simboliza la castidad, la generosidad y la redención.

En el simbolismo del arte cristiano, la corona de espinas es el emblema de la Pasión y crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo (Pérez, s/f: 121). La corona de espinas es, además, símbolo de dolor y sufri-

Corona de rosas (detalle). Colección Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco.

miento. Cristo la porta desde que los soldados romanos se la imponen en los sótanos del palacio de Pilatos hasta su muerte en la cruz. La corona de espinas se convierte en un símbolo ligado a varios personajes como José de Arimatea, que despojó el cuerpo de Jesús de la corona de espinas para darle sepultura, o Santa María Magdalena, por el dolor que sufrió durante la Pasión de Cristo. Como ya vimos, Santa Catalina de Siena, monja dominica, porta la corona de espinas porque Jesús le transfirió sus estigmas, y lo mismo sucede con la monja carmelita italiana Santa María Magdalena de Pazzi. Otro personaje que porta en sus manos la corona de Jesucristo es San Luis Rey de Francia, quien la compró en Tierra Santa para depositarla en la Sainte Chapelle de París.[8] Otros santos igualmente relacionados con la corona de espinas son aquellos que meditan sobre la muerte de Cristo, como el francés San Bernardo de Clervaux, San Francisco de Asís, quien recibió las heridas de los clavos y la lanza que le atravesó el costado, pero no la corona de espinas, aunque cuando medita sobre la Pasión la co-

[8] La corona de espinas se encuentra hoy en el tesoro de la catedral de Notre-Dame en la capital de Francia.

rona se ve cerca de él. También se relaciona con la corona de espinas a Santa Rita de Casia, a pesar de que a ella Jesucristo sólo le concedió una herida en la frente con una espina de la corona, que le duraría toda la vida.

Otro personaje relacionado con la corona de espinas es la sibila délfica, una pitonisa agorera del futuro que habitaba en Delfos, donde se erigía el templo de Apolo y lugar obligatorio para todo griego, donde las pitonisas, sibilas, agoreras o adivinas les informaban de su futuro que, de ser maligno, era imposible enderezar. La adivina del oráculo más importante era la conocida como sibila délfica y fue una pitonisa con este nombre quien, en algún momento, en Delfos, auguró que un día Cristo sería coronado de espinas.

La corona formada con ramas de laurel y con el trigrama de Jesús (IHS) en el centro representa el símbolo de la victoria, con la cual se coronaban los primeros mártires cristianos. Con frecuencia esta corona de laurel simboliza el martirio, que el cristiano acepta por amor a Jesucristo. En el lenguaje habitual de las actas de los mártires y en los martirologios se habla de que con su muerte alcanzan la corona:

> Las actas de San Policarpo dicen que fue coronado con la corona incorruptible; y las actas de San Ginés, consiguió la corona del martirio por la decapitación. San Cipriano llama constantemente a los mártires coronados, *coronae proximas coronato*. Corona y martirio son sinónimos en la primitiva iglesia (Morales y Marín, 1986: 107).

La corona de doce estrellas sobre la cabeza de la Virgen María, en su advocación de inmaculada, la señala como Señora y Reina del cielo y son frecuentes las pinturas donde la Virgen María es coronada por el Padre Eterno como emperatriz celestial. Es esta escena la que en la Edad Media era conocida como cuaternidad.

La corona con una paloma en su centro simboliza la victoria y la paz (Morales y Marín, 1986: 107). La Iglesia católica celebra aún cuatro santos llamados "los cuatro santos coronados". Muy probablemente son originarios de Panonia.[9] Reciben el nombre de coronados porque

[9] Hoy Hungría.

en conjunto recibieron la corona del martirio. Eran escultores cristianos y fueron muertos por no haber querido renegar de su religión bajo el gobierno del emperador Diocleciano. Fueron fustigados con látigos de puntas emplomadas y sus cadáveres decapitados. Según *La leyenda dorada* (Vorágine, 1984), su muerte se debió a que fueron encerrados vivos en un sarcófago de plomo, el cual fue arrojado a las aguas del río Tíber. Sus nombres eran Castorio, Claudio, Nicostrato y Sempronio (Réau, 1958: 348-349).

Como ya hemos mencionado, existe un grupo de ángeles que portan una corona que lleva sobremontada una cruz, es decir se trata de una corona crucífera y los ángeles que la llevan son ángeles inteligentes, no quiere decir que los otros no lo sean, sólo que quienes la portan son mucho más inteligentes que los otros. Es el caso de San Miguel Arcángel, el jefe de la milicia celestial, el archiestratega de Dios, el guerrero por excelencia. Este ángel no podía dejar de aparecer en muchas imágenes con su corona crucífera.

Una corona en el suelo simboliza la renuncia a ella. Así, si aparece cerca de un rey, quiere decir que es un rey santo que renunció a tan elevado cargo y por lo tanto renuncia a la corona. Pero si la corona papal (la tiara) aparece por tierra, cerca, a los pies del papa, significa que el Sumo Pontífice sintió, en un momento dado, no ser merecedor de representar a Jesucristo en la tierra y, por ello, renuncia al más honroso de todos los

Corona crucífera (detalle).

cargos. Lo mismo sucede con los obispos que, sintiéndose indignos de tan señalado encargo, prefieren renunciar a él poniendo la mitra en el suelo. La tiara o la mitra en el suelo y cerca de una persona significa, también, el rechazo a aceptar el nombramiento de obispo o papa o rey o emperador, porque la persona se siente indigna de esa responsabilidad.

Otros santos, que prefirieron la vida de ermitaño en lugar de las glorias del mundo, y por ende renunciaron al uso de la corona, fueron San Onofre y San Guillermo de Aquitania. Este último siendo conde de Touluse en el Languedoc prefirió vivir como humilde ermitaño a seguir siendo un feroz guerrero persecutor de cristianos. Por ello se le representa con su armadura y armas en el suelo, mientras él se encuentra en oración. Hoy se le venera en la abadía de Saint-Guilhem-le-Desert.

San Luis, obispo de Tolosa, prefirió ser sacerdote y no un gran noble francés, aun siendo sobrino de San Luis Rey de Francia. También a Santa Brígida se la representa con frecuencia con una corona a sus pies.

En la actualidad se ha vinculado la corona roja al nombre del poeta canadiense John McCrae, cuyo poema dice: "En los campos de Flandes donde florecen las amapolas, entre cruces y cruces a solas..." Las amapolas rojas son un símbolo de los soldados muertos en las dos guerras mundiales, por su color rojo que recuerda la sangre y por ser símbolo del sueño.

Hoy en día la corona real está en vías de desaparecer, pues cada vez hay menos reyes y probablemente algún día sólo veremos como corona la tiara papal.

No queremos terminar las presentes notas sin mencionar que en Europa, en algunos templos, una serie de coronas de origen medieval han sido conservadas hasta nuestros días con el nombre de "coronas de luz". En realidad podríamos llamarlas candelabros o candeleros, porque en su momento se iluminaban con velas; hoy son eléctricas y se cuelgan en las naves del templo por tres razones: en primer lugar porque la Iglesia debe adornarse con ellas, para iluminarse con sus luces; en segundo, porque viéndola, podemos recordar que aquellos que sirven devotamente a Dios reciben la corona de la vida y la luz de la alegría y, en tercer lugar, para atraer a nuestra memoria la Jerusalén celeste, futura patria de los cristianos. Así, las coronas de luz

han sido hechas de oro, plata, cobre y hierro, porque destacan en la elocuencia; el oro, como la presencia de Dios; la plata, de la Virgen María; el cobre, por los que cantan dulcemente la doctrina celestial, y el hierro por los vencedores de los vicios. Unas bellas coronas de luz que se conservan en México, modernas desde luego, son las que se encuentran en el templo Expiatorio de Guadalajara, en el estado de Jalisco.

En realidad, las coronas de luz son sólo grandes lámparas que, incluso en México, se conservan en varios templos, pero con materiales modestos. Su presencia nos recuerda que son tradiciones que no se han perdido, aunque sí lo han hecho su significado y simbolismo.

En cuanto a las flores que se acostumbraba utilizar para ornar las coronas de las monjas, eran generalmente hechas de papel o tela, y se trataba de las siguientes:

La espiga de trigo, la Eucaristía.
El azahar, la castidad.
La azucena, la pureza.
El clavel, el amor, el matrimonio.
El clavel rojo, el amor puro.
La flor de lis, la pureza.
La gardenia, la sinceridad.
El geranio, los sentimientos del amor.
El girasol, la adoración, el amor de Dios.
El jazmín, el amor, la felicidad.
Las lilas, la amistad.
El lirio, la castidad.
El lirio blanco, también la castidad.
El lirio del valle, la inocencia.
La madreselva, el amor.
La margarita, la inocencia.
El nomeolvides, la fidelidad en el recuerdo.
La orquídea, la sangre de Cristo.
La peonía, el matrimonio.
La rosa, el amor, la hermosura, la gracia.
La rosa blanca, el amor puro, la inocencia, la pureza.
La rosa encarnada, el amor.
La rosa roja, el amor encendido.
La salvia, la inmortalidad.
El tulipán, la declaración amorosa.
La violeta, la fidelidad, la inocencia, la modestia.

La corona de monja se le otorgaba a las religiosas en dos ocasiones, cuando profesaban y cuando fallecían, incluso se les hacía un retrato,

el primero se le entregaba a la familia, sobre todo considerando que la religiosa no volvía a ser vista por sus padres, quienes podían visitarla pero siempre con una cortina de por medio, es decir podían platicar, pero no podían verla, incluso esta plática estaba censurada por otra religiosa llamada "la monja escucha". En la segunda ocasión el retrato quedaba en el convento.

Las coronas estaban adornadas con flores, que por sí mismas hablan de las virtudes de la monja, el amor a Dios, su pureza, es decir su castidad y por lo mismo su inocencia, representan hermosura y gracia, además de modestia y sobre todo su amor encendido a Dios, pues al profesar se convertían en esposas de Jesucristo.

Si consideramos que Dios, para la religión cristiana, es el rey del universo, la monja como esposa es la reina, al profesar es consorte terrestre, de ahí la corona. Y al morir es la esposa para la eternidad, por eso en ambos casos la religiosa debe portar la corona.

De hábito y corona

J. Katia Perdigón Castañeda

Cuando se habla de monjas coronadas, lo primero que viene a la mente son las pinturas de caballete de religiosas con distintas vestimentas, que portan vistosas coronas, elemento que llama la atención del espectador. Con frecuencia se observan desde una apreciación estética y cubiertas con cierto velo de misticismo erróneo hacia las religiosas contemplativas.

Esta es ya una razón suficiente para esclarecer el concepto de coronación; sin embargo, se tratará de descifrar estas incógnitas según los cuestionamientos emitidos por algunos visitantes en exposiciones o salas con estas temáticas,[1] para enseguida desglosarlas por temas.

Ser monja contemplativa

Si bien desde que Jesús predicaba había mujeres que lo seguían a todas partes, después de la crucifixión y de la resurrección, miles de mujeres seguían sus enseñanzas, incluso so pena de muerte, y muchas de ellas se convirtieron en mártires por sus creencias.

Luego de la aceptación del cristianismo en Europa con el nacimiento de la Edad Media, surgió la necesidad de crear grupos que siguieran la vida de Jesucristo, por lo que se desarrollaron grupos religiosos de

[1] Salas con temática de monjas coronadas del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica en Puebla y del Museo Nacional del Virreinato. Incluyendo la exposición temporal bajo el mismo título expuesta en el Museo Nacional del Virreinato en 2003.

Entrada de sor Rosa María del Sagrado Corazón al convento de Santa Mónica, a los 16 años, 1946.

Votos perpetuos en el convento de Santa Mónica, sor Rosa María del Sagrado Corazón en 1951.

varones y mujeres con el único objetivo de dedicar su vida a la contemplación.

Es posible que la historia se inicie con San Benito en el siglo VI y con Santa Escolástica, que dieron origen a las primeras monjas benedictinas, y de éstas surgieron las cistercienses en el siglo XI. Al paso del tiempo se ramificaron en otras congregaciones, como las franciscanas de las que nacieron las clarisas, capuchinas y concepcionistas. De hecho, antes de la fundación de los frailes predicadores, Santo Domingo de Guzmán fundó a las dominicas. Paralelamente a otras órdenes mendicantes[2] masculinas nacieron las ramas femeninas de las agustinas, las

[2] "Las necesidades espirituales del populacho urbano habían de ser cubiertas, y de ello se ocupaban las órdenes mendicantes. Estas órdenes permitían a sus miembros llevar una vida de castidad, pobreza y obediencia (de acuerdo con la tradición monástica) pero, al mismo tiempo, participar del mundo, que era su lugar de trabajo, con lo que contribuían

Bodas de rubí en el Convento de Santa Mónica, sor Rosa María del Sagrado Corazón en 1988.

Votos perpetuos en el Convento de Santa Mónica, sor Margarita del Sagrado Corazón, 1906.

trinitarias y las carmelitas, entre otras. Y, tras la experiencia vivida en los monacatos, también nacieron las órdenes de vida activa religiosa, con el objetivo de estar al servicio de pobres y enfermos, así como de la educación.[3]

Específicamente las comunidades contemplativas, desde su fundación, desarrollaron su vida dentro de los monasterios, en silencio, dedicadas a la plegaria litúrgica en su cotidianidad, a la meditación, al estudio asiduo de la palabra de Dios, además de las corrientes teológicas y espirituales.

---

al bienestar de la sociedad urbana. Este principio de servir a la sociedad a la vez que perseguir la vida ascética era el que caracterizaba a los frailes franciscanos y dominicos, que aun siendo ascetas, no se alejaban de la sociedad, sino que formaban parte de la población urbana" (MacDannell y Lang, 1990: 113).

[3] Entre las monjas de vida activa están las Carmelitas de la Caridad, Hermanas de la Caridad de Santa Ana, Compañía de María, Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento, entre otras.

La vida de las religiosas contemplativas transcurría dentro del convento, en vida de clausura, en las celdas, realizando labores en el taller y conviviendo en el refectorio, en contacto mínimo con el mundo exterior por medio del coro bajo, alto o la cratícula; lugares donde las religiosas participaban con la comunidad asistente a la misa en la iglesia adjunta al convento. También por medio del torno, el recibidor u hospedería, el locutorio y la portería tenían sociabilidad pública controlada, donde había contacto con familiares, patronos, amigos, limosneros e incluso vendedores.

El estudio de los espacios y sus funciones nos proporciona algunos elementos necesarios para precisar el significado de los conceptos colectivos y privados en la conformación de la vida cotidiana conventual. Podemos diferenciar cuatro grandes áreas dentro de los espacios monásticos femeninos: el área de trabajo propiamente dicho, que comprendía el gran claustro, la cocina y sus oficinas, el horno, la panadería, el refectorio y sus anexos. Integrando parte del área de limpieza estarían los lavaderos, las zotehuelas y la ropería, además de considerar dentro de esta zona un área semiprivada que incluía la enfermería, la droguería, la peluquería, los placeres y los comunes o letrinas (Loreto, 2000: 117).

Dentro del convento virreinal convivían monjas de velo blanco y negro, niñas, esclavas y mozas (sobre todo en los conventos de calzadas),[4] de una manera jerarquizada, con diferencias económicas, sociales y étnicas. De tal manera que la división dentro del convento se establecía en: abadesa, vicaria, maestra de novicias o formadora, tornera, ropera, enfermera, procuradora, consejera, ecónoma, encargada de oficios, sacristana, portera, celadora, definidora o discreta, entre otras. Esta jerarquía, con algunos cambios o adecuaciones, todavía se conserva en algunos conventos.

[4] Las calzadas, si bien seguían los votos monásticos, los ejercían con más flexibilidad, sobre todo el de la austeridad, pues podían tener servidumbre y esclavas. Entre estos conventos estuvieron las dominicas, concepcionistas y jerónimas.

El hábito sí hace a la monja

Desde que se comenzó a crear el primer convento en el siglo VI de la orden de Benedicto, es posible que se diseñara el vestuario de religiosa, el cual seguramente siguió el patrón de moda de la época.

Sin embargo, el hábito religioso corresponde a tres ideas centrales: el carisma del fundador,[5] el espíritu fundacional bajo ciertos objetivos, además de las influencias de la Santa Sede y las costumbres o moda imperantes. El color, número y tipo de elementos que lo constituyen, así como su significado, depende de cada orden religiosa, tal es el caso de las agustinas, las dominicas o las concepcionistas, por citar algunas (Perdigón, 1994: 82).

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

Pero como lo que hace surgir la vida religiosa es ese "desdén cristiano" hacia todo lo que es vida mundana, vanidad en suma, el traje religioso tiene en sus orígenes la simplificación de lo funcional. Así nos encontramos con la túnica, la capa y la toca, como elementos indispensables en el hábito monjil. La toca y la túnica exigidas por la honestidad, la capa para la defensa del frío, y la forma, rígidamente invariable a través de los siglos, para hacer una distinción de la dignidad religiosa (Muriel, 1952: 19).

Si bien la indumentaria que porta la religiosa se denomina hábito, éste consta de los siguientes elementos básicos: vestido, toca, velo y capa, los cuales se describen a continuación:

Vestido. Llamado también túnica, evoca la idea general de pureza y espiritualidad. Cubierta que se pone en el cuerpo con honestidad y decencia, llamado también hábito. Se emplea como insignia religiosa. Éste bien puede ser de estameña o sayal (burdas telas de lana), de lino, algodón o sintéticas, según se ha observado en las actuales congrega-

[5] Por ejemplo las monjas agustinas recoletas llevan por carisma congregacional y espiritual: tener corazón y una sola alma dirigidos hacia Dios, imitando a la primitiva comunidad evangélica. Anhelo de vivir la caridad perfecta, insistiendo en la oración, silencio, mortificación y en unión de voluntades.

ciones. El clima imperante en la región donde se establece el convento también tendrá que ver con la tela empleada. Según observaciones en las pinturas de caballete de la época virreinal, las religiosas posiblemente llevaron, por debajo de dicho vestido, crinolinas que le otorgaban volumen en el periodo barroco. Hubo una época que llevaban mangas amplias, bocamangas o incluso sobremangas, lo que más adelante fue prohibido.

Toca. Abrigo para la cabeza, prenda de color blanco ceñida al rostro que rodea la cara, especie de beatilla. En algunas ocasiones se le agregaba un rostrillo o adorno alrededor de la cara. Se ha observado, en algunas pinturas del XVIII, el uso de la panocha o saliente de la toca sobre la frente, dicha protuberancia se relacionaba con el velo.

Velo. Manto con el que se cubre la cabeza y la parte superior del cuerpo de las religiosas. Blanco para legas y novicias, negro para aquellas que han profesado.[6] Es femenino, significa modestia, castidad, sinónimo de la renuncia al mundo. Es singular el profuso y elaborado bordado decorativo en hilos metálicos, la colocación de perlas que muestran las pinturas de profesión de las monjas concepcionistas y jerónimas del virreinato. Hoy se lleva con austeridad.

Capa. Manto largo, suelto, sin mangas, que se usa sobre el vestido. Angosta por el cuello, ancha y redonda por abajo, y abierta por delante, a la cual puede añadirse una capucha o prenda puntiaguda que tapa la cabeza y cae por la espalda (elemento utilizado por la congregación capuchina).

A este ajuar básico se le anexan otros componentes de acuerdo a la orden religiosa y a sus preceptos; para ceñir la cintura, cíngulo, cordón o cinturón o cubierta de vestido (escapulario). Incluso accesorios decorativos, protectores, identificadores o de empleo litúrgico, tales como escudo, medallas, rosario. Los cuales se explican a continuación.

Cíngulo. Cinta de seda o lino con borla en cada extremo.

Cordón. Cuerda para ceñir el hábito, de color blanco u otro color, con tres nudos en uno de los extremos con que se ciñen los hijos de San Francisco, tales como los menores conventuales franciscanos:

[6] Denominadas también de velo y coro.

capuchinos, terciarios, cistercienses y concepcionistas, entre otros. Significa castidad, ligadura y cohesión.

Cinturón. Correa que ciñe el cuerpo por el talle, generalmente de cuero. Asegura la pureza femenina, es sinónimo de castidad. Empleado por las órdenes dominicas y agustinas, por citar algunas.

Escapulario. Tira o sección de tela con apertura en la zona central para meter la cabeza, cuelga sobre el pecho y la espalda, y sirve de distintivo a varias órdenes religiosas, como es el caso de las carmelitas (quienes incluyen un anagrama), dominicas, concepcionistas y jerónimas. Simboliza el yugo de Cristo. Durante el periodo virreinal era común que al escapulario se le efectuaran varios dobleces horizontales consecutivos llamándolo carrujado,[7] lo que le otorgaba al escapulario un efecto volumétrico a manera de abanico desdoblado.[8]

Escudo. Elaborado en pintura, bordado o troquelado metálico. Son objetos devotos, "escudos" en el sentido literal, pues defendían del pecado a las religiosas, ostentando su devoción. Se coloca sobre el pecho asido al escapulario y en el manto sobre el hombro derecho. Puede llevar imágenes de la Virgen, la Santísima Trinidad, ángeles o santos. Empleado básicamente por concepcionistas y jerónimas.

Medallas. Pedazo de metal batido o acuñado, comúnmente redondo, con figura, símbolo o emblema, que conmemora a Jesucristo, la Virgen, santos o ángeles. Objeto de devoción para inculcar piedad, sirve de protección del alma. Puede ser un agnusdéi que consiste en una lámina gruesa de cera con la imagen del cordero o de algún santo impreso, relicario que se portaba al cuello y estaba bendecido por el papa, objeto que se consagraba cada siete años.

Rosario. Sarta de cuentas separadas de diez en diez por otras de distinto tamaño y anudadas por dos extremos a una cruz, precedida, por lo común, de tres cuentas pequeñas. Suele adornarse con medallas u otros objetos de devoción, y sirve para hacer ordenadamente el rezo del mismo nombre o una de sus partes. Con él se realiza acto de devoción

[7] El plisado o carrujado de tocas y escapulario, previamente almidonados, consistía en un planchado con pinzas especiales.

[8] Sabemos por Sigüenza y Góngora que, desde el siglo XVII, muchas monjas plisaban sus tocas y escapularios en las más curiosas formas (Muriel, 1952: 24-25).

colectivo o personal. El rosario se diferencia de acuerdo con la secta a la que pertenece. En la práctica católica se conmemoran quince principales misterios de la vida de Jesucristo y de su santísima madre la Virgen María. Se acostumbraba llevar un rosario de cuentas largas (juntando dos conteos). Algunas órdenes lo ostentan colgado al cuello, otras, atado al cinturón o cordón.

El hábito y los elementos anexos son parte de la vida cotidiana de las religiosas. En conjunto tienen un significado que se relaciona con la historia de la orden, de un pasaje en la vida de la fundadora o de los reglamentos establecidos por mandatos papales o concilios.

Esposas y reinas del cielo

La indumentaria que portan las religiosas se conjuga con los elementos o insignias del arreo de desposorio místico que conjuntamente tienen un sentido; tienen un significado piadoso e iconológico que reafirma las reglas de la comunidad.

Palma: sinónimo de virginidad y martirio (triunfo sobre el pecado y la muerte). En ocasiones se suplía con un ramillete de flores que incluso se adosaba a la imagen o a la vela.

Anillo: elemento de eternidad, vida perdurable, continuidad, desposorio, cadena indisoluble en unión eterna y mística con Cristo.

Vela: es la fe, amor a Dios, apertura de camino al cielo. Emblema de la enseñanza de la Iglesia y de la Virgen Prudente del evangelio. En algunas ocasiones la vela va sobrepuesta en un portavelas, acompañada de un ramillete de flores.

Niño Dios o Cristo: resultado del misterio de la encarnación, el hijo de Dios hecho hombre. Como infante en las religiosas simboliza maternidad. Siendo adulto en la cruz, son esposas y comparten su dolor.

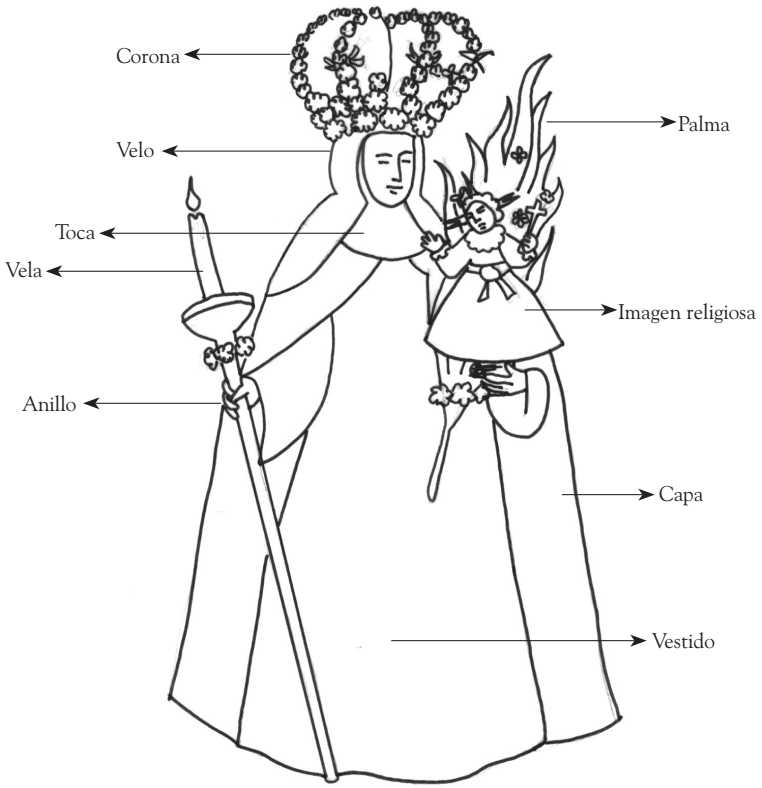
Corona: representa realeza, martirio, son reinas y esposas de Cristo. Siendo corona de espinas significa que los pensamientos siempre están dirigidos a Cristo, simboliza que "para gozar hay que sufrir con alegría".[9] Un caso aparte es la corona que porta la orden del Salvador (brígidas),

[9] En: "Profesión solemne de la hermana Maribel de Jesús Crucificado", Monasterio de Hermanas Clarisas de Corpus Christi, 9 de febrero de 2002.

que llevan una especie de corona con ruedas rojas que representan las llagas de Cristo.

El acto de coronar a las religiosas es parte de la unión mística con Cristo, representa virtudes y obligaciones de la religiosa, lo que se puede observar el día de la profesión. En algunas congregaciones existe una primera corona de noviciado. La hay de votos perpetuos (unión con Cristo), de bodas de veinticinco o cincuenta años (conocidas como de plata y oro respectivamente); de nombramiento de abadesa y de ritual funerario.

Actualmente, en algunas congregaciones, se sigue empleando la corona, tal vez no con la riqueza de la época del virreinato, pero sí con un profundo significado.



Religiosas del convento de Santa Mónica, Puebla, 2005.

Las variantes de las coronas dependen de la orden religiosa, de la regla del voto de cada congregación, el gusto imperante en la época, la situación económica de la profesa o la madrina y los gustos particulares de la profesa. Puede ser de estilo abierta, cerrada o de espinas. Con rico trabajo metalúrgico y poco decorado de flores o con una sencilla base de metal con profuso adorno de flores, aves, figurillas o incluso el entretejido de flores naturales.[10] Es importante indicar que el significado de contemplar a una religiosa coronada no radica en la corona solamente, sino en el conjunto de elementos (hábito, velo negro, corona, palma, anillo, vela, imagen de Jesús) que son signos eficaces de la salvación de Cristo como homenaje a Dios. Representan la virtud que mostró la Virgen María. Las monjas coronadas se convierten en las prometidas terrenales de Cristo.[11]

Desposorio místico

Para desempeñarse en la vida religiosa, una monja contemplativa ha de pasar diferentes etapas de preparación para llevar una vida ejemplar y ser candidata a compartir su vida con Jesucristo. Este proceso se lleva a cabo mediante un elaborado rito de paso,[12] que se inició desde la creación de las primeras órdenes religiosas en el siglo VI y que ha

[10] En la orden concepcionista aún conservan una corona llamada "imperial" que los familiares de las novicias hacían decorar por las mismas religiosas, con flores de tela encerada o chaquira. Lo mismo sucedía con la cera que llevaban en la mano y el santo que las acompañaba, casi siempre un Niño Dios, también lujosamente vestido (Armella, 1988: 146).

[11] Según Jacobo Vitry (1180 -1254).

[12] Rito de pasaje o de tránsito. Son aquellos que acompañan a las personas en sus cambios de estado o posición social, que quedan de esa forma sacralizados. Pero la sacralización no es el único objetivo, sino que frecuentemente se orienta también a propiciar el éxito en el nuevo estado. Comprenden normalmente tres fases: una de *separación* del estado antiguo; otra de *marginación*, de alejamiento; y otra de *integración* en el nuevo estado. Estos ritos se realizan prácticamente en todas las culturas para señalar los cambios considerados más importantes en la vida de alguien; en la religión cristiana equivalen al bautismo, matrimonio y funeral (Navarro, 1984: 49). Específicamente el casamiento es ocasión de tránsito de un grupo sociorreligioso a otro. En este caso, la joven religiosa abandona un grupo de solteras para formar parte de uno de casadas con obligaciones. Ello implica una tensión, desencadena una crisis. Y un estado intermedio es el rito nupcial, al que antecede un aprendizaje de lo que le espera en el futuro en la vida conventual.

sufrido modificaciones y adaptaciones, según la época, los edictos papales y el reglamento de cada orden. Esta situación también se observó en el México del virreinato y sigue vigente hoy en día. Para llegar a tener los votos solemnes es necesario pasar por:

Postulantado. Durante un tiempo estimado que antecede al noviciado, la postulante debe ser examinada por la comunidad religiosa, realizar ejercicios espirituales según las propias constituciones de la orden y de efectuar una confesión general.

Noviciado. Previa investigación y recepción de documentos,[13] a la postulante se la examina para saber si es correcta su vocación, sea por el obispo o por su delegado. El noviciado suele empezar con la toma de hábito, o bien de la manera que estén establecidas las constituciones de la orden. Durante un tiempo están al cuidado de la abadesa y de la maestra de novicias, quienes las capacitan en ejercicios espirituales y en la vida de la orden. Concluido el noviciado se efectúa la profesión simple.[14]

Profesión solemne. Luego de un tiempo estimado en votos simples, la religiosa lleva a cabo la unión mística definitiva, en ella se le otorga el velo negro.

El momento de tomar los hábitos y, finalmente, hacer los votos solemnes, se relaciona con el desposorio místico con Jesucristo. "El concepto de la monja como esposa de Cristo se convirtió en una imagen vital de catolicismo. De hecho, en algunas órdenes religiosas la ceremonia de los votos se sigue celebrando [...] las novicias llevan vestidos de novia, reciben anillos y sus camas son adornadas con flores" (MacDannell, 1990: 143).

Según las investigaciones efectuadas al respecto, documentos del virreinato describen los acontecimientos de la siguiente manera: con-

[13] Fe de bautismo, de confirmación, documentos escolares, acta de nacimiento, carta de motivos para entrar al convento. En la época colonial se requería que fueran hijas legítimas y carta de limpieza de sangre para entrar en algunos conventos. Testimonio de Maestra de Novicias, Convento de Santa Mónica, Puebla.

[14] Antes de terminar el noviciado, la novicia cede la administración de sus bienes durante el tiempo de los votos simples o temporales, sea a la persona de su elección, a la abadesa o a otra religiosa, según la constitución.

cluido el año de noviciado, una vez cumplidos los dieciséis años de edad, la abadesa y un prelado enviado por el arzobispo examinaban lo aprendido en el periodo de enseñanza para decidir si la novicia tenía vocación y era digna de profesar en la orden.

García Cubas, en *El libro de mis recuerdos* (1945), hace referencia a estas prácticas de profesión que recuerdan las costumbres hebraicas de desposorios, así como las antífonas referentes a ellas en el *Cantar de los Cantares* (poema de amor mutuo entre Salomón y Sulamita), interpretado como la relación de Cristo con la Iglesia, es decir, que se hace alusión a la unión de Dios con las almas por medio del amor. En esta parte del rito de profesión se nombran algunos elementos litúrgicos de la unión mística y una parte del poema del *Cantar de los Cantares* se repite hasta la actualidad en este acto.

El día en que profesaban las religiosas, según García Cubas (1950), acabada la misa y el sermón alusivo a la ceremonia, el sacerdote oficiante y sus ministros se dirigían a la reja del coro, las demás monjas encendían sus velas en la de la postulante, acompañándola para llevar a cabo la ceremonia de imposición del velo, donde prometía guardar los cuatro votos reglamentarios: obediencia, pobreza, castidad y clausura.

Acto seguido, se entonaba la letanía para posteriormente retirarse a un aposento interior donde era llamada por el sacerdote a ser coronada por toda la eternidad como esposa de Cristo. Inmediatamente, el coro de religiosas entonaba el himno *Veni Creator*; el celebrante procedía entre tanto a sustituir en la profesa el velo blanco de novicia por el negro, simbolizando así la perpetuidad. Enseguida le colocaba el anillo conyugal, en nombre del Espíritu Santo, para ser la esposa fiel y pura de Cristo. Se le colocaba entonces una corona de flores, insignia y señal de Cristo. Por último se le daba la palma, sinónimo de la virginidad, por la que permanecería constante hasta la eternidad. La ceremonia terminaba con los últimos cantos del himno *Veni Creator* o "Ven Espíritu Santo", que alude al amor del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo que, siendo uno solo, infunden el amor y la fe, ahuyentando la flaqueza corporal, evitando el pecado y afianzando la eterna virtud en la nueva esposa de Jesucristo.

> Terminada la profesión, se cantaba el *Te Deum* y el sacerdote hacía solemne entrega de la nueva monja, en manos de la abadesa, quien juraba llevar con decoro las reglas concepcionistas. Acto seguido, firmaba la documentación pertinente sobre el libro del monasterio, y era recibida por sus hermanas bajo un nuevo nombre, anteponiéndose el tratamiento de "sor" (Perdigón, 1994: 17-18).

El concepto de boda mística se desarrolló en el siglo XIII, entre varias religiosas videntes y Bernardo de Claravaux. Este concepto se enfocaba a "la mística de la novia desde una vivencia abstracta de la relación del alma (sustantivo femenino) y Dios (siendo el Padre y el Hijo, por supuesto 'masculinos'). En la espiritualidad femenina esta temática se tradujo tácitamente en una representación real, completa, entre una mujer y un dios masculino" (Vandenbroeck, en Fernández, 2003: 169).

Después de haber estado la monja sujeta a las severas reglas de la orden, dedicada a la oración, los oficios divinos y a una vida disciplinada; luego de la profesión solemne o boda, el segundo momento importante en la vida de una religiosa para unirse finalmente con su esposo amado es la muerte. Último rito de paso, en el que se deja la existencia biológica; en el que se lleva a cabo un ritual complejo para ser aceptada en el otro lado, el lugar de los muertos. El hecho se valida desde el convento tras cumplir una ceremonia funeraria a fin de preparar el alma para la nueva morada.[15]

Según documentos de la época virreinal: cuando alguna monja agonizaba, se le administraban los santos óleos, la abadesa entonaba con todas las religiosas del monasterio el Salmo *Miserere* o Salmo 50, en el que se le pide a Dios misericordia para la difunta a fin de limpiar sus pecados, rogando por la salvación de su alma. Acto seguido, una religiosa recorría todo el convento tocando una campanilla consagrada, dando el toque de "credo", y todas las monjas en la cabecera de la moribunda acudían a su última profesión de fe. Al mismo tiempo las aspirantes, criadas y niñas que vivían en el convento,

[15] Concepto basado en Mircea Eliade.

entonaban el canto mortuorio, elevando sus oraciones en sus respectivas celdas.

Cuando la agonizante exhalaba su último aliento, el sacerdote o la superiora rezaba el "responso primero" con toda la comunidad. El cuerpo sin ser tocado era velado por las madres enfermeras. Después se la vestía con su hábito de religiosa (del que haremos referencia más adelante), se la coronaba y decoraba con flores, para luego ser conducida por la comunidad en procesión a la sala *de profundis*, donde el cuerpo permanecía un día y una noche, o bien tres días si había sido prelada (abadesa), para ser velada por todas sus hermanas que no cesaban de orar hasta el día del funeral, entonando el Salmo 129 en el que se llama a Dios para que se lleve el alma de su esposa; obteniendo de esa forma el eterno descanso.

El día del funeral —que era celebrado con solemnidad— se permitía la entrada de músicos, capellanes, sacerdotes, acólitos, invitados y a la familia de la difunta, quienes llevaban flores.

Terminadas las vigilias se celebraba una misa y los responsos, para luego conducir al cadáver al coro en hombros de los sacerdotes, donde se terminaba el oficio de difuntos. Se depositaba el cuerpo en el piso del coro bajo, custodiado por rejas, en donde recibió en vida el hábito de novicia y que era el lugar en que profesó, ahí donde sus hermanas seguirían elevando oraciones diarias a su esposo divino y a sus esposas imperiales que ofrendaron por Él su cuerpo y espíritu sin mancha alguna, en espera del juicio final (Perdigón, 1994: 19-20).

Como podemos observar, el acto de coronar a las monjas difuntas era esencial, así como enflorar la cama y la caja, además de colocarle una palma en la mano. De esta forma nuevamente se vestía a la novia celeste a fin de prepararla para el encuentro final con el rey de los cielos.

Es interesante comentar que Gertrudis (1256 -1306), monja santa, visionaria cisterciense, de vida ejemplar, quien fuera modelo para otras comunidades, "en ocasión de la muerte de una de sus compañeras de comunidad, vio a 'los ángeles escoltar su alma al cielo'. La fallecida llegó ante el trono divino donde 'Jesús, el esposo de las vírgenes, se volvió hacia ella con gran amor y le dijo: tú eres mi gloria'. Entonces se

levantó para coronarla como reina, y la entronó de gloria" (MacDannell, 1990: 142). Tal vez este concepto sigue vigente en los conventos, pues en la entrevista realizada a sor Mercedes, ella expresó: "la corona es para significar que somos esposas del rey de los cielos. Como reinas, estamos coronadas..."[16]

Actualmente en México, en algunos conventos se realiza este complejo ritual funerario, mientras que en otros se viste a la hermana con su hábito, se le cruzan las manos y es llevada a la capilla para realizarle el oficio de cuerpo presente, según la liturgia de las horas, además de rezar el rosario.[17]

Es así como el concepto de monja y la idea de ser una esposa real (por estar coronada) no sólo se encuentra en la liturgia, sermones de unión mística y deceso, sino en la conciencia de las mismas religiosas, que por ser puras como vírgenes se unirán al final de sus vidas con la más elevada e íntima de las recompensas celestiales: el amor puro y cortés de Jesucristo.

[16] Entrevista con la abadesa del convento de San Bernardo, ciudad de México, 17 de julio de 1992.

[17] Según entrevista con la abadesa del Monasterio de las Hermanas Clarisas de Corpus Christi, 2003.

La colección: una propuesta de lectura iconográfica

J. Katia Perdigón Castañeda

Las coronas de monjas del Museo del ex convento de Santa Mónica, especímenes ubicados en el terreno histórico, tomados como material etnográfico, resultan de gran interés por ser únicas en su especie en cuanto a técnica de manufactura y diseño (en el que se incluye tamaño, texturas y colores, entre otros). Se trata de una representación plástica significativa de flora, que se conoce de manera tangible, en el área de los museos. No son objetos decorativos, sino que poseen una carga iconográfica importante al formar parte del ajuar místico de los desposorios con el hijo de Dios, "son las novias de Cristo [quienes las usan] para toda la eternidad".

Si bien se habla de coronas de vida (de noviciado, profesión, conmemoración) y de muerte, es posible que las ocho coronas que conforman esta colección correspondan a las primeras. Fueron requisadas entre muchos otros objetos luego de la exclaustración de 1935 de los conventos de Santa Catalina de Siena, Capuchinas, Soledad y Santa Mónica, y fueron concentradas en el actual Museo de Arte Religioso, sito en el ex convento de Santa Mónica.

Para obtener objetos del ajuar fúnebre tendrían que extraerse del suelo[1] (excavación arqueológica), tal es el caso del ex convento de la Encarnación de la orden de la Concepción[2] y de San Jerónimo, ambos ubicados en la ciudad de México, o del caso del propio convento de

[1] Sólo se obtendrían alambres de base y algunos restos de material orgánico.
[2] Véase el catálogo en la p. 187.

Santa Mónica. Según menciona Salazar Monroy, sobre la extracción de coronas en el coro bajo, "cuando se abrió el sepulcro se encontraron ambos cuerpos con sus hábitos, correas y coronas de flores". Sin embargo, se desconoce dónde se encuentran actualmente dichos materiales.

Para hablar de la colección y describir y tipificar las coronas se ha establecido un esquema de acuerdo con las partes que las componen. Se observan estilos conforme al análisis de los propios objetos, a las observaciones efectuadas en pinturas de caballete y piezas arqueológicas, así como a las coronas mostradas en algunos conventos actuales.[3]

En la entrevista efectuada en el actual convento agustino de Santa Mónica, se observó que estas monjas emplean coronas de tipo radiado. Entre las fotografías halladas en el Archivo General de la Nación se encontró una imagen que muestra una monja de la orden dominica con una de las coronas globulares de la colección del presente proyecto; documento visual importante que, aunado a los remates escultóricos de las coronas imperiales, denotan la orden dominica, como se expondrá más adelante.

A partir de esta observación es posible señalar que las coronas radiadas son posiblemente agustinas de Santa Mónica, mientras que las imperiales son de las dominicas de Santa Catalina de Siena. Por otro lado, gracias a que se tuvo acceso al inventario general del museo de 1940, en el que se describen algunas de las coronas, fue posible determinar la imagen original que pudieron tener algunas de las piezas.[4] Lamentablemente, sólo en un caso la media corona imperial carece de datos suficientes para ubicarla en una orden religiosa.

A continuación se dará una interpretación iconográfica de cada una de las coronas, de acuerdo a las figurillas que ostentan algunas de ellas y a la flora[5] que portan, pues la expresión de las flores en la clausura femenina es importante en la vida cotidiana.

[3] Véase el catálogo en la p. 187.

[4] Diseño reconstructivo de Marcela Mendoza Sánchez.

[5] Algunas flores se han podido identificar gracias a los cortadores y diseños de los mismos, algunas al parecer son de fantasía y no pertenecen a ninguna especie.

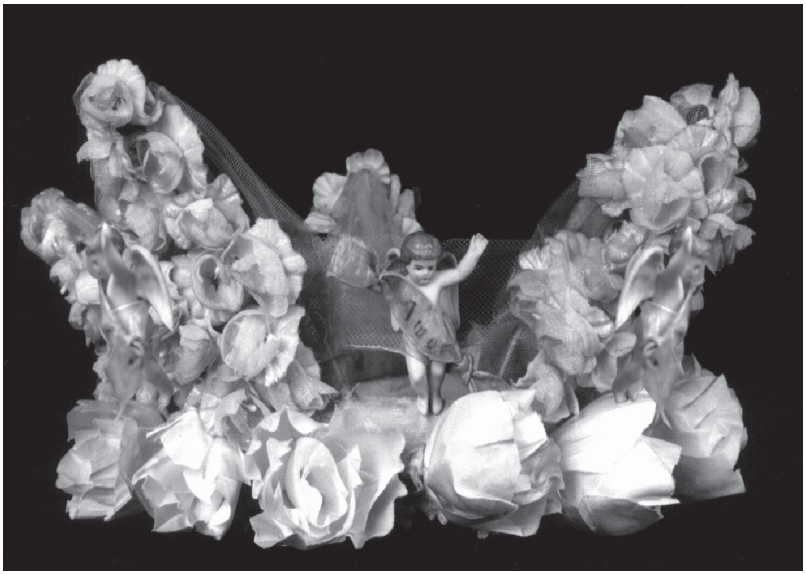
> Muchas flores se han inmortalizado como atributos al relacionar su forma, su belleza o su color con simbolismos sagrados y profanos. Metafóricamente puede decirse que en el jardín del claustro se cultivaron el lirio, la violeta, la hiedra y la rosa, para simbolizar que las monjas fueron vírgenes, viudas, esposas de Jesucristo y copartícipes de su martirio; de ahí que algunas flores y colores formen parte de la corona que viste la novicia al profesar, y la profesa al morir (Salazar, 2004: 201).

A continuación se presenta una propuesta iconográfica para la lectura de las coronas:

Corona 10-115686
Media corona con flores de fantasía de seda. Las rosas otorgan pureza a quien la portó, emula a la Virgen María, "rosa sin espinas", es decir, sin pecado y llena de virtud, atributo de doncella; en su conjunto expresa la alegría del cielo. Las hojas de crisantemo junto con las flores de nomeolvides dan inmortalidad y fidelidad en el recuerdo del amado esposo Jesucristo.

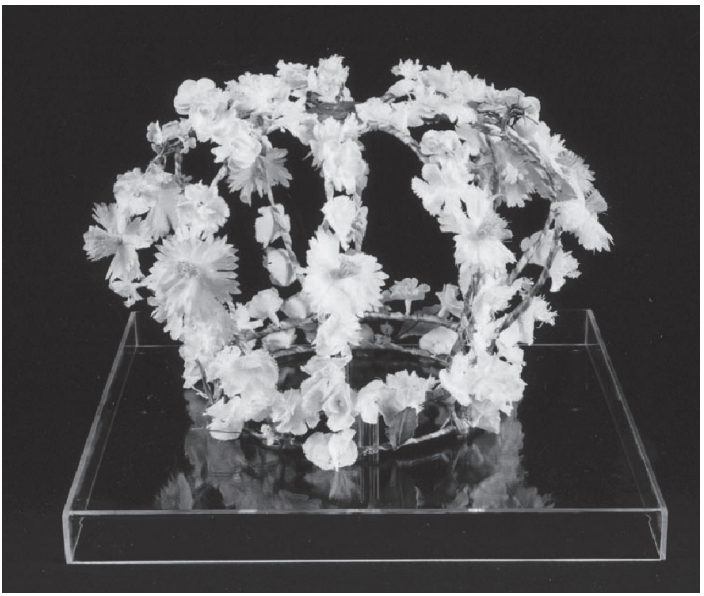
Corona 10-115687[6]

Corona radiada con rosas blancas, símbolo de la pureza, que, como en el caso anterior, emula a la Virgen María. Flores blancas, perfectas, absolutas. Lleva cinco ángeles niños,[7] espíritus puros y celestes; nuncios creados por Dios que cubren su cuerpo con listones con las palabras: amor, clausura, obediencia, pobreza y castidad, que reivindican las reglas de la orden. El amor a Dios sobre todas las cosas. La clausura viviendo unánime en el Señor, no teniendo más alma y corazón que Dios, dentro del monasterio, obligada a no salir del convento, sin acercamiento a los seglares. La obediencia, el compromiso de mantener el orden y acatar la voluntad de la jerarquía eclesiástica, con sujeción a Jesucristo y a la voluntad del Padre Eterno. La pobreza, considerada como la renuncia voluntaria del dominio de todas las cosas por la perfección. La castidad como don privilegiado de unión con Cristo.



[6] Imagen con reconstrucción virtual basada en datos del antiguo catálogo y foto histórica.
[7] Estos angelitos derivan probablemente de los pequeños cupidos o amorcillos de la mitología romana, también llamados *putti*, que son tan frecuentes en pinturas y esculturas grecorromanas.

Corona 10-115692
Corona imperial con margaritas. Denota la inocencia del Niño Jesús, flor de la Virgen María que representa total confianza y, aunada a las rosas blancas, reafirma la pureza al emular a la Virgen María, como es el caso de las flores anteriormente citadas.

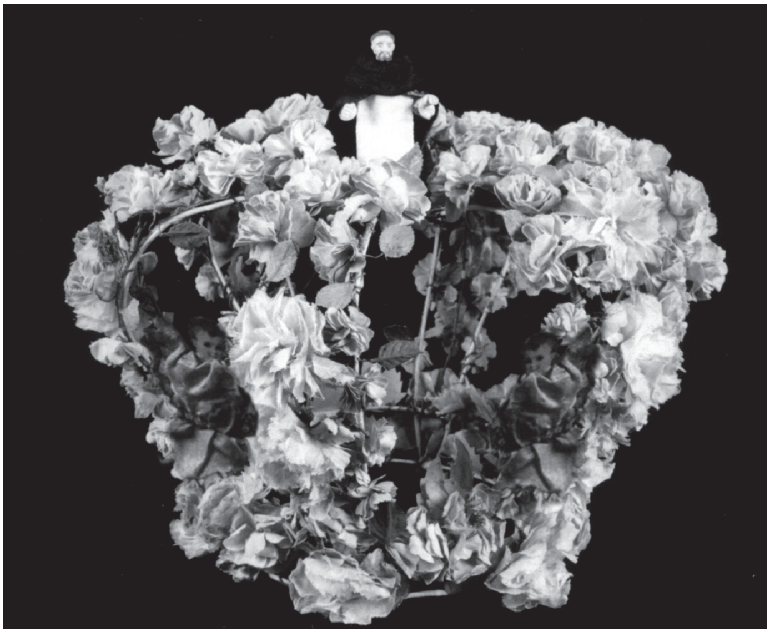


Corona 10-115693[8]
Corona tipo imperial que lleva por remate una imagen de Santo Domingo, fundador de la orden de hermanos predicadores o dominicos. Este santo nació en 1170 en Calahorra, Logroño, y murió en 1221. Viste túnica y muceta blanca, manto con capuchón, correa y cinto negros, colores simbólicos de la pureza y la austeridad. Si bien actualmente carece de otros atributos, en la fotografía encontrada en el archivo se observa que llevaba en la frente una estrella o sol, elemento típico del santo. Entre otros atributos que suele llevar este santo están: el bordón en cruz de doble travesaño y libro de regla, la estrella sobre el

[8] Imagen con reconstrucción virtual basada en datos del antiguo catálogo y foto histórica.

pecho, la azucena o lirio en la mano, un rosario, la maqueta de una iglesia, un árbol genealógico; puede llevar también un perro a los pies con una antorcha en el hocico y el globo terráqueo bajo la pata.

Así, como remate de la corona, la profesa ostentaba al santo patrón de su convento, aunado a las rosas blancas, símbolo de pureza que emulaba a la Virgen María. Flores blancas, perfectas, absolutas que con los ángeles de papel (de los cuales sólo existe uno), espíritus puros y celestes, eran mensajeros creados por Dios.



Corona 10-115694
Corona imperial sin remate. La religiosa llevaba por decoración guías de espinas metálicas como alegoría del sufrimiento y de la tribulación que evocaban el martirio de Jesús. Conjugadas con las rosas blancas representaban la pureza e imitaban así a la Virgen María. Las violetas, por otro lado, semejan humildad y modestia, atributos mariano y de la Pasión de Cristo; mismas que se conjugan con la amistad de las lilas y la paz de las verbenas.

Corona 10-210599
Corona tipo imperial con remate de una monja de la orden dominica. Al carecer de atributos, puede especularse que se trata de alguna santa de la orden de predicadores, pues lleva hábito, escapulario blanco y capa negra. Si se trata de la misma corona de la fotografía procedente del AGN, es Catalina de Siena, doctora de la iglesia (por eso lleva un bonete), consejera, embajadora de papas, príncipes y repúblicas. De vida ascética, desposada místicamente con Jesucristo "sponsa Christi", se dice que fue estigmatizada. Entre los atributos que puede portar están: flor de lis, guirnalda de rosas, lirio blanco en la mano, corazón con corona de espinas, rosario colgado en el cinturón, anillo de matrimonio, cirio encendido, corazón crucífero, pluma de ave para escribir (como lo muestra la fotografía histórica) y tintero.

Otras propuestas de quién puede representar la pequeña escultura en cera son: Rosa de Lima, terciaria dominica, quien fuera la primera santa americana; Catalina Ricci, Inés de Montepulciano, Estefanía de Quinzani, beata, dominica terciaria; Margarita de Citta di Castello, terciaria dominica; Lucia la Casta, beata de la tercera orden; Santa

Columba o Colomba de Rieta, terciaria dominica; Magdalena Panattieri, beata de la tercera orden.

En suma, a la religiosa dominica, además de la escultura relacionada con la orden, le acompaña la corona de rosas rojas, símbolo de amor encendido y símil de las llagas de Cristo. El martirio y la virtud están representados por los jazmines. Las rosas blancas y azucenas otorgan pureza, imitando así a la Virgen María sin pecado y llena de virtud, atributo de doncella. Las hojas de vid son emblemas del Salvador y la verdadera cruz. Mientras que los crisantemos son la inmortalidad y la larga vida, a lo que se une el pino y las hojas de naranjo, encarnación de la virginidad.

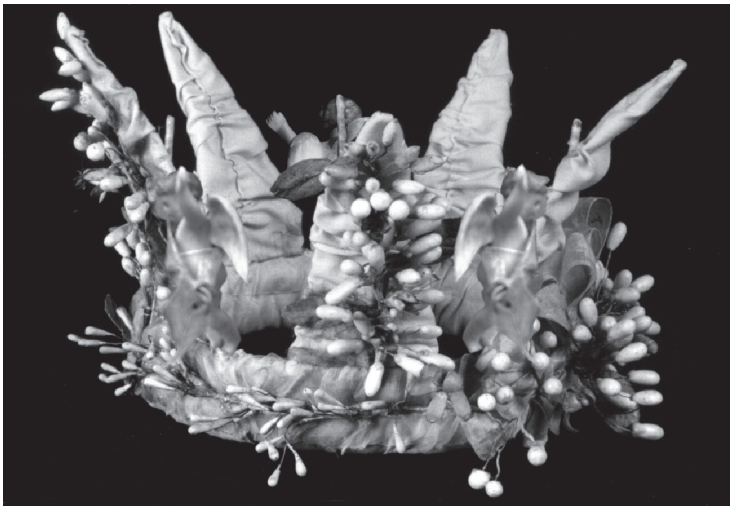
Corona 10-636872[9]

Corona tipo radiada A con postes. En este caso, cual novia en el día de su boda, la religiosa refrenda su pureza y castidad con las flores de azahar en capullo. Los cinco ángeles niños,[10] espíritus puros y celestes,

[9] Imagen con reconstrucción virtual basada en datos del antiguo catálogo y foto histórica.
[10] Según fotografía histórica y datos del inventario de 1940.

son mensajeros creados por Dios para ser sus emisarios. Estos ángeles cubren su cuerpo con listones con las palabras: amor, clausura, obediencia, pobreza y castidad, que reivindican las reglas de la orden.

De tal manera que en esta corona hay amor a Dios sobre todas las cosas, clausura, obediencia, pobreza y castidad como en el caso de la corona 10-115687.



Corona 10-636873[11]

Corona tipo imperial con remate de la inmaculada Concepción. Veneración elemental de la orden de Santo Domingo. Virgen de tipo gozoso, *immaculata* (sin mancillar). Imagen de la mujer ideal, "virgen preexistente, desde la eternidad, en el plan divino de la redención, que pasó a ser una insuperable realidad; y Dios, llegada la plenitud de los tiempos, le brindó a la humanidad ansiosa redención" (Trens, 1946: 165). Identificada con la mujer anunciada desde el paraíso que habría de aplastar la cabeza de la serpiente. Su concepción existía en Dios antes del comienzo del mundo (*in mente Dei ab initio concepta)*. Su dogma es el privilegio de ser concebida sin pecado entre todos los

[11] Imagen con reconstrucción virtual basada en datos del antiguo catálogo y foto histórica.

descendientes de Adán y Eva. Se trata de la concepción de la Virgen en el vientre de Santa Ana (Réau, 1958: 81).

Vestida con túnica blanca, de pureza y espiritualidad, con manto azul del amor celestial, color de la justicia, la hermosura, alabanza, perseverancia, nobleza, dulzura y lealtad. Es simplemente la representación de la Virgen María. Para recordar su victoria sobre el pecado original, sus pies se apoyan sobre el globo, aplastando la cabeza de la serpiente tentadora. Se muestra con estrellas, como apocalíptica.[12]

Se trata pues de una corona dominica con la Virgen como remate y ejemplo de vida. Conjugada con las flores (rosas) hechas con capullos de mariposa,[13] muerte y resurrección. Mientras que las rosas le conceden pureza, atributo de doncella. Si su intención no fue ésa, se trataría entonces de simples flores blancas y azules de fantasía (colores de los que hoy carece pero que tenía, según el texto del inventario de 1940), por los tonos representaría las virtudes de la Virgen María, que se refuerzan con la compañía de los ángeles de papel, espíritus puros y celestes, mensajeros creados por Dios.

[12] Según los restos hallados en la pieza y las observaciones en fotografías históricas.
[13] Con la intención de incrementar la carga iconográfica.

Una corona singular

Pieza aparte y digna de destacar es una corona que si bien no es parte del proyecto, es importante por su carga iconográfica y por llevar figurillas de cera similares a la colección de Santa Mónica.[14] Se trata de una adquisición de Olga Costa, de origen desconocido, que se encuentra en el Museo del Pueblo, en Guanajuato.

Es una corona tipo imperial con once figurillas de cera vestidas en tela, que corresponden a San José, descendiente de la casa de David, esposo de María y padre legal de Jesús, representado con rasgos de anciano, con un bastón florido y una vela; a San Joaquín, esposo de Ana y padre de María, por alegorías lleva una canasta con palomas, flores de lis y lirios blancos; a Santa Ana, madre de la Virgen María, que suele representarse con un libro (pues le enseñó a leer a la Virgen), cuyo atributo característico es vestir de verde, color de la esperanza y símbolo de la inmortalidad y del amor divino; a San Francisco, fundador de la orden de franciscanos, clarisas y la orden tercera; personaje barbudo que lleva un sayal de la orden ajustado por un cordón con tres nudos;[15] recibió en su cuerpo los estigmas de la pasión, por ello son evidentes a primera vista, y sus principales atributos son la calavera, el lirio, el crucifijo, la oveja y el lobo. A estos personajes se suman, además, siete ángeles, número de la vida eterna, de la acción y evolución. También representan la caridad, la gracia y la perfección. Si bien la corona carece de remate, éste bien pudo ser la representación de la Virgen María (de acuerdo con la lectura iconográfica).

La alegoría se complementa con una variedad de flores entre las que se observan azahares que refrendan la pureza y castidad, símbolo de la novia en el día de bodas; margaritas, símbolo de la confianza y de María; rosas rojas, símbolo del amor encendido, símil de las llagas de Cristo,

[14] De hecho en el almacén se encontraron dos imágenes de San José de las mismas proporciones, lo que hace suponer que, en una época se hicieron decoraciones en las coronas similares en Puebla y Guanajuato, o bien que esta corona del Museo del Pueblo originalmente procede de alguno de los conventos poblanos.

[15] Tres nudos se vinculan con los votos de pobreza, castidad y obediencia, virtudes franciscanas.

del martirio y la virtud, y rosas blancas como representación de la pureza, imitando a la Virgen; los pensamientos son emblemas de fidelidad, meditación y recuerdo, y los jazmines, por su parte, son el símil del amor que se refrenda con las violetas, amabilidad, elegancia, gracia y sensibilidad. También tiene crisantemos como alegoría de la inmortalidad.

Tecnología

Flores de tela

J. Katia Perdigón Castañeda

El papel que desempeñan las flores en los conventos femeninos es de gran importancia, no sólo por lo agraciado de sus formas, el placentero olor que despiden o la fragilidad de su presencia. Son en sí mismas una representación con una carga iconográfica importante para la vida contemplativa. Presentes en los huertos, en los floreros de los altares, celdas, salas de labor, o en las pinturas de caballete que decoran los muros del claustro o de la capilla, las flores simbolizan el cielo, la pasión, el amor, la virginidad, son sinónimos de preceptos morales, teologales, medicinales o simplemente votivos.

> Además de cultivar las flores naturales y el arte de pintarlas, las religiosas también se dedicaban a representarlas en otros objetos de uso cotidiano, como los manteles bordados, los vestidos de la Virgen, las cortinas y la loza. Las novicias y monjas confeccionaron muchas flores de papel y de tela, para hacer ramilletes que colocaban en jarrones y nacimientos, como una actividad doméstica sublimada, puesto que estaban destinadas a los santos.
>
> Del uso simbólico derivó también el práctico, y las monjas, hirviendo y triturando las flores, fabricaron medicamentos, ungüentos para frieguitas, aceite rosado para lo mismo, purgas, infusión de rosas, aguas de flores para perfumar el templo en tiempos de fiesta, azúcar rosada para conservas y dulces y en general como ingredientes para repostería. En los moldes de galletas se tornearon también las flores que, intercaladas con símbolos celestiales, cumplían el mismo fin: recordar que por medio de las virtudes se lograba la trascendencia (Salazar, en Fernández, 2003: 149).

Son reconocidas las múltiples labores manuales de las religiosas contemplativas, desde los delicados bordados hasta las pinturas y las ceriesculturas. A los que se sumaban las flores de tela o papel que servían como arreglos de mesa para cuadros con cubiertas de cristal que adornaban las paredes, aderezaban floreros, cajas de curiosidades o estaban presentes en las coronas de profesión. Coronas hechas por las monjas, con base de alambres gruesos de metal sobre los que montaban flores de diversas telas, colores y tamaños.

El afortunado hallazgo en el almacén del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica de una caja de madera con la frase "fierros para flores", nos dio la pauta para entender la tecnología de la flora artificial que llevan las coronas que conforman la colección. También fue importante el descubrimiento de una fábrica que funciona desde 1890 en la ciudad de México, llamada Pucheu, que elabora flores con herramientas similares a las encontradas en Santa Mónica; así como la relación con la bibliografía sobre el tema. Entrelazando datos fue posible reconstruir la técnica empleada y los posibles materiales usados en el siglo XIX, lo que hace pensar que fuera similar en los albores de la colonia.

Las herramientas

Los materiales encontrados en la caja de madera corresponden a ochenta y cuatro piezas metálicas de hierro, manufacturadas por moldeo que, por sus características análogas a las de la fábrica Pucheu, pueden establecerse en un rango de época en el siglo XIX. Resalta una pieza en particular: el caso de un grabador de hoja elaborado en un clavo de hierro similar al empleado para puertas de madera en el siglo XVIII. Así, dentro de esta colección de herramientas hay cortadores, planchadores y marcadores.

Cortadores: también se pueden denominar suajes o moldes; son prismas rectangulares que en uno de sus extremos cuenta con la imagen de una hoja, pétalo o flor, cuyo borde es suficientemente firme para ejecutar un corte por medio de una presión profunda.

Planchadores: elementos metálicos de hierro con mango de madera, empleados para dar forma a las hojas y flores por medio de temperatura, presión (sobre un cojín) y frotamiento. Entre ellos se encuentran aco-

Caja con moldes para la fabricación de flores.

cadores esféricos de diversos calibres, mismos que sirven para acocar o ahuecar; rizadores,[1] se trata de herramientas en forma de alcayata que graban la tela, ondulándola; grabadores a manera de abanicos, empleados para marcar las nervaduras de las hojas.

Marcadores: dos moldes huecos, metálicos, de hierro o bronce, que llevan grabado en altorrelieve nervaduras, líneas de expresión de hojas y pétalos de flores que, por medio de presión, quedan marcadas en la tela previamente cortada.

De acuerdo con las características de cortadores y marcadores,[2] algunas de las herramientas fueron tipificadas, según libro-catálogo[3]

[1] Lamentablemente, los rizadores no están dentro de la colección del Museo de Arte Religioso del ex convento de Santa Mónica.
[2] Mismos que fueron comparados con los de la fábrica Pucheu de flores artificiales.
[3] En el libro de la fábrica, la mayor parte está en francés, por lo que se dará la referencia cruzada también en español.

de la época. Se efectuaron tablas comparativas de los moldes y se definió a qué flora pertenecen, lo que se detalla al final de este ensayo.

Es importante añadir que un mismo molde puede servir para dos o más tipos de flores, tal es el caso del de rosa, que puede emplearse para violeta o miosota.

Técnica de manufactura

Los textiles empleados para crear la flora artificial eran de tipo natural, de algodón y seda; sin embargo, con el paso del tiempo, las telas empleadas fueron de origen sintético, como es el caso de las flores presentadas en una de las coronas. A pesar de lo anterior, siempre se ha preferido la primera opción, dada la maleabilidad de las fibras naturales. Las telas que podían emplearse para la confección de flores eran organdí, raso, tafeta, satín, terciopelo, pana, panela, madrás, lino, nansú, muselina y lanilla.

Los colorantes empleados para conferir color a las telas eran de origen natural tales como tierras, aunque también se emplearon anilinas disueltas en alcohol, óleo, pintura de aceite, acuarelas o aceite de linaza con pigmento. Colores que se añadían a las telas antes de agregarles el apresto, o bien las flores y hojas se coloreaban una vez cortadas y montadas.[4]

El acabado final de las flores se daba por textura y color, según la apariencia natural que se quisiera otorgar. El tipo de fibra que se empleaba era generalmente de algodón, ya que los acabados se daban básicamente con aderezos al momento de planchar. Con el paso de los años se ha comprobado que los distintos tipos de tela con diferentes tipos de aderezos permiten acabados diversos, incluso de color.

Una vez teñida la tela se procedía a aderezarla, esto se hacía principalmente para conferirle un acabado brillante y darle rigidez. Las telas se montaban en un bastidor para estirarlas, abrir los poros y permitir que el aderezo penetrara de forma satisfactoria. La receta tradicional menciona la disolución de tres cucharadas de fécula de maíz, papa o almidón en 250 ml de agua, disolviendo el polvo en un poco

[4] Según recetario de Lucía Zorrilla de Benito, Tehuacán, 7 de noviembre de 1901.

Manufactura de las flores.

de agua fría y agregando después el resto del agua, que debería estar bien caliente; se revolvía hasta lograr su transparencia y posteriormente se dejaba enfriar la mezcla para aplicarla sobre la tela con una brocha. La viscosidad del aderezo dependía de la tela empleada. Por ejemplo, para telas muy delgadas se requería de una más diluida para que la tela no quedara demasiado rígida. Otros aprestos empleados fueron la grenetina, la cera de abeja y la goma arábiga.

Una vez que la tela estaba aderezada, se dejaba secar y posteriormente se doblaba para cortar los pétalos con las herramientas adecuadas para ello; en caso de no doblarse la tela, el número de pétalos era reducido, e independientemente del tipo de tela o tejido que se empleara, el rango ideal era de seis a ocho dobleces para ejecutar el corte. Después de los dobleces, la tela se ponía sobre un cepo, que es la base de apoyo para trabajar con los cortadores, para lo cual se empleaba un trozo de madera dura, de superficie lisa y sin grietas, o bien un cartón grueso. El tamaño ideal del mismo es de 50 cm de altura por 15 cm de diámetro aproximadamente.

Para evitar errores y faltantes al momento de formar las flores, es de vital importancia tener una gran exactitud al cortar pétalos y hojas. Los cortadores son herramientas[5] hechas a base de hierro con un peso

[5] Como se explicó anteriormente.

tal que auxilia a un correcto corte de tela; el extremo tiene la forma de pétalo, hojas o flor; por el afilado y la profundidad de la herramienta se facilita la producción a gran escala del diseño deseado.

El corte se realizaba por medio de golpes fuertes con un martillo, hasta que el cortador recortaba la tela doblada; y por medio de las perforaciones que posee la herramienta se facilita la inserción de una aguja gruesa para sacar los cortes del molde.

Después del cortado se procedía al aplastado con los prensadores o con los acocadores, dependiendo del caso. Este proceso tenía el propósito fundamental de conferirle la forma a los pétalos y hojas para que la flor obtuviera la forma requerida, lo cual es importante sobre todo si se considera que varios de los moldes se usaban para diversos tipos de flores. Los grabadores están realizados en bronce, con mango de madera, en el interior se les podía poner fieltro para evitar que se adhirieran los pétalos y hojas al metal. Una vez introducidos los cortes de tela en el interior del molde, se presionaban por medio de una prensa o bien con presión manual y temperatura, de esta manera era posible grabar las nervaduras y otros relieves.

Para trabajar la flor, previamente prensada (o sin este proceso), se usaban los planchadores o acocadores, que tienen por objetivo dar una apariencia cóncava o convexa, según fuera el caso, a los pétalos de las flores, lo que les otorgaba mayor naturalidad. Los acocadores, por llevar una esfera maciza, permitían ser calentados con la ayuda de mecheros, y se procedía a dar forma a manera de planchado.[6] El tamaño de las esferas determinaba el tiempo que estas piezas debían de ser calentadas, de tal forma que las de mayor tamaño requerían hasta 20 minutos de exposición a la flama. Asimismo se debía considerar el grosor de la tela, ya que en caso de ser muy gruesa, el metal debía de ser recalentado varias veces para permitir un correcto fruncido de los pétalos; si la tela era delgada, un tiempo menor de calor recibido era suficiente para acocar varias piezas. Por otro lado, a estos instrumentos se les ponía cera para evitar que la tela se pegara con el calor, además debían de ser probados previamente y limpiados con otro trozo de tela para asegurar

[6] El calor facilita la realización de las formas y que éstas permanezcan en las telas.

una temperatura adecuada. Este proceso de acocado se llevaba a cabo sobre una almohadilla, a fin de soportar el impacto y un buen planchado, ésta podía ser de tela de lana doblada varias veces o bien se rellenaba de algodón; cuanto más alta era la almohadilla mejor se podían trabajar los pétalos.

Una vez que se les daba forma a los pétalos, sea por planchado o por grabado, el proceso siguiente era el armado de las flores con hilo o con adhesivos. Se disponían los pétalos juntos en el orden apropiado, dependiendo de la flor a realizar; sujetando el principio del alambre para que no se deslizaran los pétalos, superponiendo posteriormente los demás. Al terminar de atar se podía poner un poco de adhesivo para evitar que se desagruparan. Para la manipulación de los alambres se empleaban pinzas para conferirles dobleces. También con el alambre forrado y pegado en el revés, en el caso de una hoja, se producía un doble efecto, como tallo y como nervadura. Las tenazas se empleaban para cortar y hacer dobleces en los alambres, así como para entrelazarlos.

Entrelazados los pétalos se procedía al forrado del tallo, a mano, con hilo de seda, tomando en consideración el grosor del hilo para determinar el número de vueltas. El cordel se ataba al tallo, hasta obtener la longitud adecuada, deshilachando y estirando bien los hilos. Había que separar todos los cabos y una vez doblada la punta del alambre, la colocaban contra la base del cordel, ponían el alambre de carrete sobre el cordel en ángulo recto, lo enrollaban varias veces y lo fijaban en el extremo con una de las vueltas. De esta manera continuaban enrollando hasta que se terminaba el alambre.

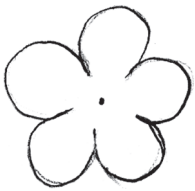
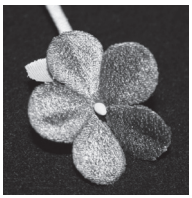
También era usual el empleo de papel para forrar los tallos de las flores. Poniendo una gota de adhesivo en la punta del alambre, se doblaba el extremo del papel sobre ella dos o tres veces de forma muy apretada, sujetando el papel con el pulgar y el índice de una mano, mientras que con la otra se hacía girar el alambre. Se guiaba la tira en diagonal hacia abajo, estirando el papel para que quedara sujeto, al llegar al final se cortaba el papel y se ponía adhesivo nuevamente para garantizar su estabilización. Para la creación de los estambres, éstos podían hacerse con cuerda, poniendo en las puntas migajón, fibras de agave o bien alambre revestido de algodón; la marca pronunciada se obtenía doblan-

do la tira del forro, fijándola al alambre y dándole varias vueltas apretadas y parejas hasta obtener el tamaño requerido (Lobley, 1973: 70).

En el caso de los azahares en flor, luego de realizar el corte a la tela y montarlos en el alambre (tallo) se sumergían en cera de abeja blanqueada o parafina caliente, para luego ajustar la forma de manera natural. Los capullos de azahar se realizaban enredando algodón a un extremo de alambre. Hecha la madeja se sumergía en cera blanca y para agregar brillantez se le ponía una capa de barniz o bien una capa de parafina, para el acabado se le daban unos toques de óleo verde o amarillo.[7]

RELACIÓN DE HERRAMIENTAS PARA MANUFACTURA DE LA FLORA DE LAS CORONAS[a]

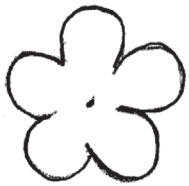
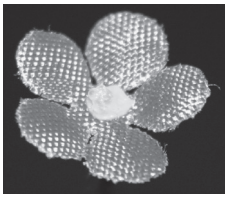
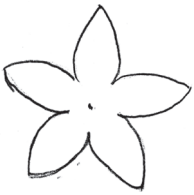
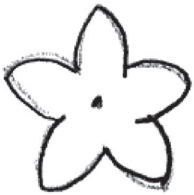
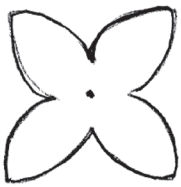
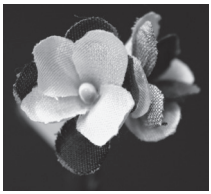
CORTADORES

Núm.[b]	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
2		MUGUET Muguete o lirio del valle. Sapillo, algodoncillo, algorra	
1		ROSE DE MAI Rosa de mayo o violeta	

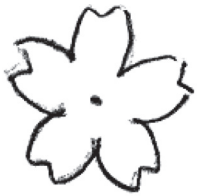
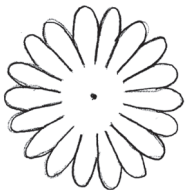
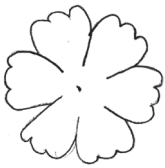
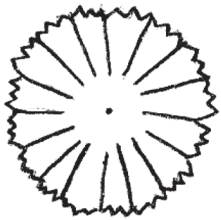
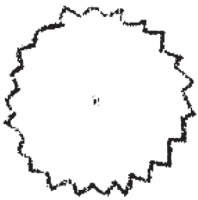
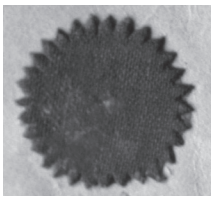
[a] Comparativo, según el catálogo de la fábrica de flores artificiales Pucheu; siglo XIX.
[b] Se refiere a la cantidad de moldes en existencia dentro de la colección.

[7] Bartolomé Hurtado, testimonio oral.

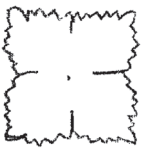
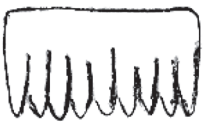
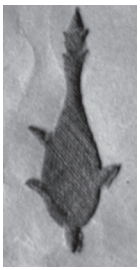
CORTADORES (*continuación*)

Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
2		MYOSOTIS Miosota, raspilla o nomeolvides	
1		JASMIN DE FRANCE Jazmín de Francia	
3		FANTASIE Fantasía	
1		JASMIN DE ESPAGNE Jazmín de España	
3		LILAS Lila	

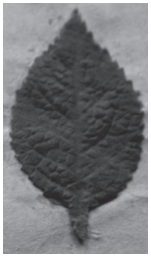
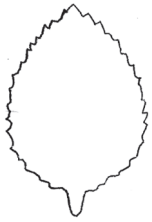
CORTADORES (*continuación*)

Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
2		VERVEINE Verbena	
1		MARGUERITE ET PAQUERETTES Margarita o vellorita	
1		No se encontró referencia	
5		FANTASIE Fantasía	
3		SÉPALE Sépalo	

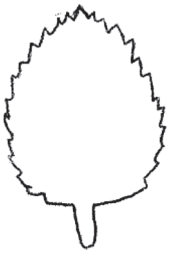
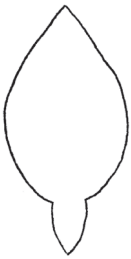
CORTADORES (*continuación*)

Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
1		No se encontró referencia	
1		No se encontró referencia	
16		BRUYÈRE Pétalo de Brezo o matorral. Pistilo	
17		SÉPALE Sépalo	
1		PENSÉE Pensamiento	

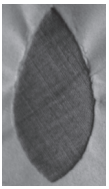
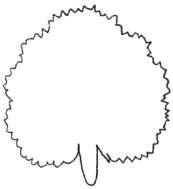
CORTADORES (*continuación*)

Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
1		No se encontró referencia	
6		ROSE DE BENGALE Rosa de Bengala	
1		HORTENSIA Hortensia	
1		ROSE MALMAISON Rosa de Malmaison	

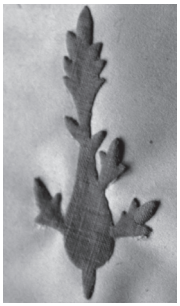
CORTADORES (*continuación*)

Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
2		ROSE QUATRE TAISM Rosa de Quatre Taism	
1		MUGUET Muguete o lirio del valle. Sapillo, algodoncillo, algorra	
1		ORANGER LONG Naranja largo	
1		ORANGE Naranja	

CORTADORES (*continuación*)

Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
1		LILAS Lila	
3		CAMELIA Camelia Hojas de fantasía Pétalos de rosas	
3		VIOLETTE Violeta	
2		VIGNE Vid	
1		PRINTEMPS Primavera	

CORTADORES (*continuación*)

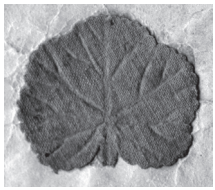
Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
1		CHRYSANTHEME Crisantemo	
1		No se encontró referencia	
1		SÉPALE Sépalo	
1		FOUGÈRE PLUMES Helecho de plumas	

MARCADORES[a]

Núm.[b]	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
1		No se encontró referencia	
1		JASMIN DE ESPAGNE Jazmín de España	
1		ORANGE Naranja	
1		ORANGE Naranja	
1		No se encontró referencia	

[a] Comparativo, según el catálogo de la fábrica de flores artificiales Pucheu; siglo XIX.
[b] Se refiere a la cantidad de moldes en existencia dentro de la colección.

MARCADORES (*continuación*)

Núm.	*Molde*	*Descripción*	*Imagen*
1		GERANIO Geranio	
1		ROSE BONDON Rosa	
1		No se encontró referencia	
2		No se encontró referencia	
1		No se encontró referencia	

Ceriescultura

J. Katia Perdigón Castañeda

La cera y su historia en México

Hablar de la cera y de la escultura en México es hacer referencia a la introducción de la vida y enseñanza europea,[1] hecho evidente desde el momento de la conquista. Luego de una batalla, Cortés mandó hacer un altar dedicado a la Virgen y a un crucifijo, con la intención de efectuar una misa y bautizar a ocho indias. Para tal festejo se inicia la enseñanza de la tecnología de la cera.

> y entonces a la misa se dio orden cómo con el incienso de la tierra se incensasen la santa imagen de Nuestra Señora y a la Santa Cruz, y también se les mostró a hacer candelas de la cera de la tierra, y se les mandó que con aquellas candelas siempre tuviesen ardiendo delante del altar, porque hasta entonces no sabían aprovecharse de la cera (Díaz del Castillo, 1950: 206).

Como podemos observar, en los inicios de la conquista el empleo de la cera fue necesario para iluminar altares, y las antorchas fueron sustituidas por las velas. Por otro lado, además de la enseñanza de la nueva religión, los frailes formaron a los indígenas en artes y oficios, entre los que se encuentra la manufactura de velas.

> y más que les mostramos los conquistadores, a tener candelas de cera encendidas delante de los santos altares y cruces porque de antes no se sabía aprovechar

[1] Pues para los prehispánicos la cera de abeja tenía otros usos distintos, como metalistería, adhesivos y ungüentos, entre otros.

Virgen con Jesús infante con palomas.

> de ella en hacer candelas; y además de lo que dicho tengo les mostramos a tener mucho acato y obediencia a todos los religiosos y a clérigos, y que cuando fuesen a sus pueblos les saliesen a recibir con candelas de cera encendidas y repicasen las campanas y les diesen de comer, y así lo hacen con los religiosos (Díaz del Castillo, 1950: 247).

Sin embargo, para las necesidades de la vida cotidiana de los europeos y más tarde para las nacientes castas de la Nueva España, las velas eran esenciales para alumbrar la vida nocturna en las habitaciones, hostales, calles, tendejones y tertulias. Y por supuesto para los actos religiosos, pues las velas se empleaban en los altares, en oficios divinos tales como la misa, exposición del Santísimo, bendiciones solemnes, procesiones, ceremonias específicas relacionadas con festividades cíclicas (fiestas patronales, candelaria, pascua de resurrección, semana santa, todos santos y difuntos, fin de año) y en momentos importantes para la salvación de las almas devotas, en el bautismo, boda

Nacimiento con figurillas en cera.

y extremaunción. Sin embargo las velas también se emplearon en ritos profanos de curaciones, magia y brujería.

Dado que las velas se convirtieron en productos básicos, no sólo en los pequeños poblados indígenas sino en todas las regiones, se fabricaron para subsanar dichas necesidades. Conforme creció la demanda se crearon tiendas, y los cereros se vieron obligados a quedar insertos en un gremio, reglamentados y supervisados en cuanto a la calidad de las mercancías desde 1574, según decreto oficial del virrey de la Nueva España don Martín Henríquez.

Sobre la tecnología aplicada para candelas, fray Bernardino de Sahagún comenta:

> El que trata en candelas tiene oficio lo siguiente: saber adobar la cera, derretir, blanquear, lavar, cocer o hervirla y después que está derretida, échala sobre pabilo, arróllala con tabla y sobre otra tabla, mezcla camisas de cera negra dentro de la blanca, infunde la cera y pone pabilos. Vende también las candelas de cera de cualquier color que sean blancas, amarillas, prietas, y las que son falsas, y las que tienen gordo pabilo unas de las cuales son lisas o bruñidas, otras atolondradas, unas delgadas y otras gordas (Sahagún, 1975: 575).

Es notorio que la introducción y difusión del culto cristiano aumentó considerablemente el consumo de cera. De hecho, aproximadamente desde el siglo IV, para los occidentales la cera de abeja simboliza "la carne de Cristo nacida de madre virgen, suponiendo, como se hacía, vírgenes a las abejas".

Además de fabricar ceras, velas y veladoras de este material, una vez moldeada y modelada, se efectuaban ex votos, a manera de pies, manos, cabezas y corazones, entre otros, que se colocaban en agradecimiento a santos, vírgenes y cristos en los templos.[2]

También con la cera se recubrían reliquias de santos, o bien se elaboraban esculturas de pequeño o gran formato que en su interior resguardaban huesos, fragmentos de tela, uñas o cabello del santo o mártir representado.

Otro empleo de tipo religioso de la cera de abeja fueron los agnusdéi, especie de medallones con la imagen del cordero o algún santo, utilizados a manera de protectores. "Se les atribuye el poder de librar a sus poseedores de toda clase de peligros tanto para el alma como para el cuerpo, siempre que se tenga plena confianza en su virtud" (Esparza, 1994: 13). Estos objetos eran de por sí escasos en la época pues eran manufacturados por los monjes cistercienses en la basílica de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma; luego eran bendecidos por el papa, finalmente se vendían y repartían entre conventos y feligreses en diversos países.

La ceriescultura, además de ser empleada para los receptáculos de reliquias, se utilizaban para la elaboración de esculturas de pequeño formato, ya sea para formar nacimientos completos, efigies de santos o niños Dios.

> se vendían juguetes muy variados en sus formas y tamaños; hechos de diversas materias y destinados para repartir en ellos la colación durante la noche de posadas; así como las esculturas de barro o cera, ya agrupadas, representando a la Virgen y a San José, o sea los Santos Peregrinos que caminan por detrás de una mula, conducida por un Ángel, grupo que constituía la jornada… (García Cubas, 1950: 386).

[2] Actualmente en México estos milagritos están hechos de latón, cobre, oro o plata.

Mojado de moldes de cerámica.

Vaciado de cera en molde.

Mientras tanto, en la vida civil, los retratos eran una manifestación menor en el virreinato, en la que se conjuntaban joyeros y miniaturistas (Romero de Terreros, 1951: 137). Asimismo, muchos juguetes se elaboraban con cera: animales, muñecas rellenas de serrín, frutas. Sin embargo, un empleo fundamental de la cera fue su uso en el aprendizaje del cuerpo. Anatomistas y médicos empleaban réplicas de este material en las aulas.

Por último, también la cera se empleaba efímeramente para otros procesos, como la fabricación de troqueles para monedas, medallas, filigranas en joyería o vaciado para esculturas en bronce, técnicas que aún persisten en el presente siglo.

Los conventos y la cera

La introducción y la difusión del culto cristiano en tierras americanas aumentó considerablemente el consumo de la cera de abeja, incluso fue material de importación. Los trabajos en cera en cualquiera de sus modalidades no sólo provenían del gremio de cereros, sino que las monjas ocupaban también parte de su vida en este oficio, tanto para su uso en el propio convento y templos, como para las almas piadosas que lo requerían.

Veladoras, cirios, velas y ceras escamadas engalanaban túmulos funerarios, altares y procesiones; eran importantes en el momento de la profesión de una religiosa, tanto para las hermanas de la congregación que la acompañaban con velas encendidas, como para la propia

profesa, quien portaba una vela que en ocasiones estaba profusamente adornada.

> Abríase la puerta y veíanse a todas las monjas de la comunidad con sus velas de cera encendidas y con los velos echados; la que iba a tomar el hábito se arrodillaba en el umbral, en tanto que la abadesa se adelantaba hacia ella, le entregaba un crucifijo y tomándola de la mano izquierda la levantaba, la introducía a paso lento en el coro y la detenía a la mitad de su camino para que volviese el rostro hacia la entrada e hiciese una profunda reverencia en señal de eterna despedida del mundo… (García Cubas, 1950: 16).

Asimismo, la luz de las candelas era importante en la práctica funeraria, desde la velación de la enferma, hasta el acompañamiento del cuerpo, entierro y novenario de la religiosa difunta.

Por otro lado los agnusdéi que llegaban a los conventos, cuando no eran enmarcados en plata para ser utilizados a manera de medallas, eran decorados por las religiosas, quienes los montaban solos o en compañía de reliquias, con sedas bordadas recamadas de lentejuelas, pasamanerías, galones de hilo o plata, o chaquira.

Otra de las ocupaciones de las monjas era la de hacer figurillas de cera en forma de ángeles, santos, vírgenes, animales, ramilletes de flores de mano enceradas y lazos de azahares para adornar las coronas de profesión de sus novicias.

> La profesa también ceñía una corona que aludía a la que llevó Cristo en su pasión. Se concentraba en este tocado toda la riqueza de la cultura barroca. Un ejemplo excepcional, auténtica joya del quehacer cerero dieciochesco, es la corona conservada en el Museo del Pueblo Chávez Morado —en el antiguo palacio del marqués de San Juan de la Raya—, de Guanajuato, aderezada entre sus guías florales con figuras de santos y profetas (Esparza, 1994: 14).

En la pieza mencionada se mezclan la ceriescultura y las flores de tela (similar en el diseño a las de la colección de Santa Mónica, sujetos de la presente investigación). Es importante señalar que dentro del almacén del Museo de Santa Mónica se encuentra un par de figurillas de San José similares en tamaño y diseño a la corona anteriormente descrita.

Una vez fría, la cera se saca del molde.

Las piezas de cera se unen al cuerpo de madera.

Las religiosas también fabricaban figuras de cera de niños Dios, nacimientos completos o elementos aislados tales como corderos para monumentos y piras funerarias, hechos comprobables por las figurillas encontradas en los antiguos conventos, templos y en algunos museos de México.

La tecnología

Las manualidades de las religiosas son conocidas y estimadas en diversos oficios, y Santa Mónica no es la excepción. El museo actualmente resguarda diversas figurillas de ángeles, un niño Dios, borregos y figuras de San José. Incluso algunos de los remates de las coronas tienen ceriescultura.

Lamentablemente hasta el momento no se han encontrado recetarios o herramientas para la fabricación de esculturas en cera. Desconocemos si las propias agustinas de este convento las realizaron o si fueron las religiosas de los conventos exclaustrados, cuyos objetos son ahora parte de los acervos del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica.

En este apartado se hablará de los procedimientos para realizar escultura en cera con base en lo que actualmente hacen algunos ceriescultores en México.

La cera es producida por las abejas neutras, principalmente por las obreras más jóvenes, como producto segregado por glándulas especiales en los anillos del abdomen, en forma de laminillas. Al ser recolec-

Bartolomé Hurtado viste la figura de cera.

tada presenta un color amarillo, por lo que una vez en un bloque fundido (marqueta) se llevan a cabo las siguientes operaciones:

Blanqueo

Para blanquear la cera amarilla, esto es conseguir la destrucción de la materia colorante, se utiliza la luz solar y la humedad. El procedimiento más sencillo es:

1. Fundir la cera en una olla.
2. Remojar una canastilla de cerámica de baja temperatura en un recipiente con agua.
3. La zona baja (asiento) de la olla o canastilla, previamente humedecida, se pasa sobre la superficie de la cera derretida que, al contacto con la humedad, se enfría formando hojas delgadas de cera.
4. Estas hojas escurridas se asolean durante varios días hasta que pierden el tono amarillento.

5. Las hojas de cera semiblanqueadas se funden nuevamente en un recipiente con agua, en el que se vierte jugo de limón para eliminar impurezas y terminar el blanqueo.

6. Evitando que la cera hierva con el jugo de limón, se vuelve a fundir y blanquear y posteriormente se forman pequeñas marquetas o bloques.

Otra forma de blanqueo se logra añadiendo trementina, con disolución de nitrato sódico, con ácido sulfúrico o cromato potásico.

Aplicación de color y moldeo

Algunos artesanos suelen mezclar parafina con la cera blanqueada, a fin de otorgarle dureza, para luego colorearla. El procedimiento se lleva a cabo de la siguiente manera:

1. La cera blanqueada, o la mezcla con parafina, se funde y se le aplican tierras de color o anilinas, incluso se le pueden agregar colores al óleo o crayolas comerciales. La cantidad y mezcla de colores dependerá del tono que se quiere lograr. Se evita que hierva para no producir burbujas o cambios de color.

2. Los moldes de las figurillas, sean de barro (de baja temperatura) o de yeso, se sumergen en agua antes de su empleo.

3. Uniendo manualmente dos o tres moldes para efectuar una pieza, se hace el vaciado de la cera caliente.

4. Una vez fraguadas las piezas se colocan en un recipiente con agua, momento en el cual se puede realizar el pulido.

5. A las cabezas se les colocan ojos de vidrio, ahuecando el material. El pelo, las orejas y los dedos se moldean con cera y se aplican en caliente, según sea necesario.

6. Dependiendo de la pieza, se pintan rostros, uñas o texturas de pelo con óleo.

En este proceso de moldeo es importante la temperatura a la que se trabaja, ya que el exceso de calor puede estropear la pieza.

Armado

En el caso de pequeños animales que requieren dos piezas o más, una vez que fraguan las distintas partes, éstas se unen por calentamiento, pero en algunos casos las figuras se rellenan, tal es el caso de los niños

Dios. Las figuras menos elaboradas se hacían todas de cera o parafina y eran completamente huecas. Sobre ellas se pintaban a pincel vestiduras y rostros. Cuando la imagen es vestida o de gran formato, una vez que se tienen las extremidades se procede de la siguiente manera:

1. El torso se talla en madera, a la cual, si es necesario, puede agregársele alambre. Se le unen las extremidades de cera por medio de alfileres, aunque algunas veces este proceso de unión entre madera y cera se hace por derretimiento.

2. Las telas que conforman las vestiduras se aprestan y se recortan en piezas, para luego vestir la figurilla. Posteriormente se les vierte engrudo o cera para darles consistencia y formar pliegues.

Si bien el blanqueo descrito es similar a lo comentado por fray Bernardino de Sahagún, la tecnología aplicada en la ceriescultura del virreinato de la Nueva España puede inferirse de acuerdo con lo observado en la bibliografía y en la visita a artesanos.[3]

[3] En especial a Bartolomé Hurtado, testimonio oral, Salamanca, Guanajuato, 2004.

Análisis

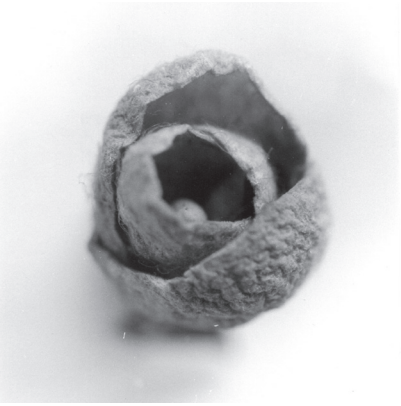
Monjas coronadas: la representación de capullos de seda silvestre en los arreglos florales de las coronas

Pablo Torres Soria

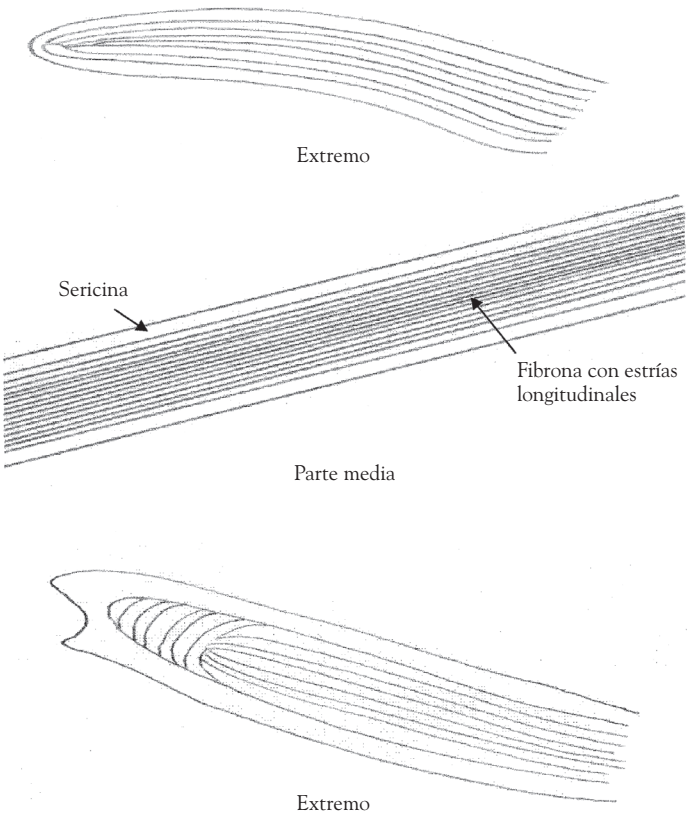
La seda es producida en cocones por varias especies de mariposas del gusano de seda (Dooley, 1943). Los capullos son color café grisáceo que no se pueden devanar (Erhardt *et al.*, 1980), ni se pueden cultivar los gusanos de seda (Mattews, 1954).

Los arreglos florales fueron hechos con recortes de capullos, cocones o abrigos de las crisálidas de las mariposas de seda. Los fragmentos de capullos aparentan una forma cilíndrica alargada color café grisáceo, formados por una maraña de fibras en dos capas; la primera externa, de textura áspera o coriácea y la segunda interna, lisa.

Los arreglos florales de la corona son de capullos de seda silvestre recortados.

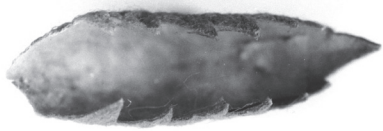


Flor elaborada con capullos de seda recortados.



Fibra de seda silvestre. Dibujo microscópico realizado con cámara clara en aumento 100X. Dibujo de Pablo Torres Soria.

Capa externa del capullo.



Capa interna del capullo.

Material y métodos

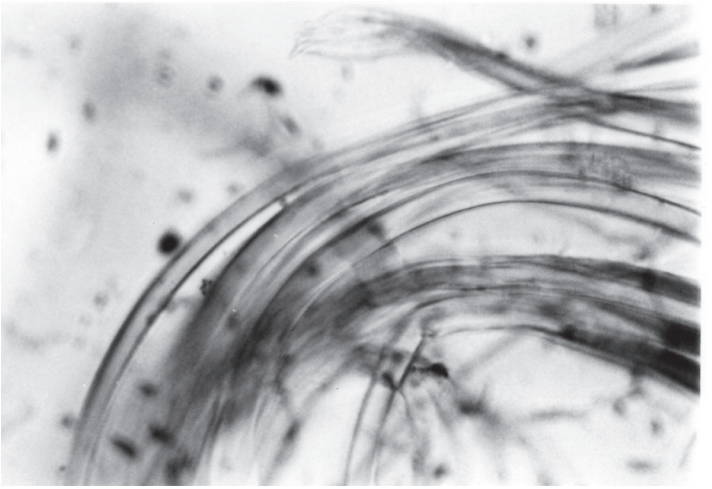
Para la descripción microscópica de las fibras se recolectaron, de tres recortes de capullos, un pequeño fragmento de cada uno, los cuales se pusieron en ebullición en agua destilada hasta la separación de las fibras. Éstas se deshidrataron en alcoholes a diferentes porcentajes hasta llegar al absoluto y se montaron en glicerina, sellando el contorno de los cubreobjetos con bálsamo de Canadá. De las fibras se obtuvieron fotomicrografías y dibujos exactos (Gaviño *et al.*, 1980).

Resultados

Las fibras son de color blanco, flexibles, con diámetro de la fibroína del lumen de 20 a 30 micras de ancho con estrías longitudinales y de un grosor de la sericina de 2 micras.

Observaciones particulares de la seda silvestre

La característica distintiva de los capullos de seda silvestre es la forma cilíndrica con extremos terminados en punta y la fibroína del lumen con estrías longitudinales.



Fibras de seda silvestre con estrías longitudinales.

Análisis de materiales constitutivos de las coronas del convento de Santa Mónica y un acercamiento a la identificación de los elementos florales

Fernando Sánchez Guevara
y Fernando Sánchez Martínez

El estudio de los materiales constitutivos en los bienes culturales es en nuestros días una labor cotidiana que apoya el quehacer diario del restaurador; el caso del estudio de las fibras textiles resulta de un especial interés ya que telas, papeles y otros objetos elaborados con éstas, son altamente susceptibles a sufrir procesos de deterioro debido a su naturaleza física y química.

El estudio de las fibras textiles en el área de la restauración se ha incrementado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, apoyado por la industria textil y especialistas de otras áreas como son la química y la biología, de manera tal que se ha generado un conocimiento interdisciplinario e integral, que se traduce en una herramienta que resulta necesaria en el momento de proponer y llevar a cabo criterios de conservación y restauración de bienes muebles.

Tal es el caso de los materiales presentes en la colección de coronas del Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica, en Puebla, motivo de este trabajo y en el cual se presentan los resultados de los análisis de seis de estas coronas.

Metodología

Para el análisis de los materiales se requirió realizar un muestreo de los materiales que conforman los elementos florales, hilos de costura, forros y elementos decorativos de cada una de las diferentes coronas objeto de estudio (tabla 1).

Los materiales obtenidos de esta forma se dividieron para su estudio de acuerdo con sus características en telas, papeles e hilos de costura, con la finalidad de facilitar su manejo y tratamiento de acuerdo con los materiales.

Tanto las telas como hilos de costura se sometieron a un proceso de desfibrado manual bajo el microscopio estereoscópico y agujas de disección, montando las fibras con resina sintética para obtener muestras listas para observar bajo el microscopio compuesto, buscando de esta manera una identificación visual de acuerdo con su morfología microscópica. Las muestras obtenidas de esta manera fueron observadas en aumentos de 40x, 100x, 250x, 500x y 1000x con luz transmitida y en algunos casos con técnica de luz polarizada para resaltar aún más su morfología.

En el caso de las muestras de papel se procesaron de acuerdo a la TAPPI. Las soluciones utilizadas fueron Graff C y Solución Herzberg.

Asimismo, se realizaron cortes transversales de algunas de las muestras obtenidas, como es el caso de las fibras manufacturadas y algodón. Esto se llevó a cabo encapsulando las fibras en resina poliéster y posteriormente fueron pulidas con lijas del número 800, 1000, 1200, se evitó el uso de lijas más finas debido a que al ser las muestras trasparentes, éstas se integraban visualmente a la resina, dificultando su observación. Las muestras se revisaron con luz reflejada y campo oscuro.

Las muestras fueron elaboradas y analizadas en el laboratorio de biología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM).

Tabla 1
RELACIÓN DE MUESTRAS TRABAJADAS
EN EL LABORATORIO DE BIOLOGÍA DE LA ENCRyM

Núm. de muestra	*Descripción*	*Núm. de muestra*	*Descripción*
57-1	Hojas de terciopelo	57-5	Zona verde debajo de rosas
57-2	Flores de trama abierta	57-6	Hojas verdes transparentes
57-3	Rositas	57-7	Manto de la escultura
57-4	Ramas verdes	57-8	Decoración papel de manto

TABLA 1
RELACIÓN DE MUESTRAS TRABAJADAS
EN EL LABORATORIO DE BIOLOGÍA DE LA ENCRyM (*continuación*)

Núm. de muestra	*Descripción*	*Núm. de muestra*	*Descripción*
57-9	Hilos que forran el metal de la estructura	61-2	Flor transparente
58-1	Flores pequeñas entre espinas	61-3	Terciopelo blanco de flores transparentes
58-2	Hojas de papel corrugadas	61-4	Hojas verdes grandes
58-3	Flores en base	61-5	Rosas
58-4	Flores grandes, zona superior	61-6	Pistilo de flores transparentes
58-5	Hilo de amarre y pistilos	61-7	Flores blancas de ramos
58-6	Hilo de forro de alambres	61-8	Rosas blancas de ramilletes
58-7	Listón negro de sujeción	61-9	Papel (hojas verdes), rositas de ramilletes
59-1	Velo	61-10	Papel amarillo
59-2	Flores pequeñas base	63-1a	Tela de flor con papel
59-3	Papel de forro	63-1b	Papel rosas (base, zona superior)
59-4	Hojas	63-2a	Flor mixta, tela abierta
59-5	Listón (moño)	63-2b	Flor mixta, terciopelo
59-6	Bases de flores grandes de tela	63-3a	Flor mixta, con centro de ixtle (centro)
59-7	Hilo verde (forro)	63-3b	Flor mixta con centro de ixtle (tela transparente)
59-8	Tela de forro, base inferior	63-3c	Flor mixta con centro de ixtle (tela gruesa)
60-1	Papel que forra el metal	63-4	Listón forro de base
60-2	Hojas	63-5	Hojas verdes en base
60-3	Flores de cuatro pétalos	63-6	Base papel
60-4	Flores	63-7	Hilo verde en zona superior
61-1	Papel, forro de metal		

Relación de muestras según número de clave y número de inventario:

61= 10-115686	58= 10-115694
62= 10-115687	112= 10-210599
63= 10-115692	59= 10-636872
57= 10-115693	60= 10-636873

Análisis y discusión de resultados

El algodón fue sin duda uno de los materiales mayormente utilizados en la elaboración de los elementos florales y de decoración de estas coronas, ya que se encontró en 41.66 por ciento de los elementos analizados, los cuales fueron elaborados con algodón mercerizado según las observaciones realizadas, sin embargo, en dos de estas muestras se pudo observar la presencia de fibras manufacturadas correspondientes a fibras de acetato de celulosa (figura 1), fibras comercializadas a partir de principios del siglo XX y las cuales tuvieron su auge a mitad del mismo. En ambos casos, estas combinaciones se encontraron en telas utilizadas en la elaboración de flores en dos coronas diferentes (muestra 61-7 y 63-1a).

Los elementos predominantes realizados con telas de algodón son los pétalos, las hojas y las corolas de las flores, utilizándose además hilos de este material para sujetarlos a las bases de metal; sólo en dos de los casos estas fibras se utilizaron como forros, que usualmente estaban realizados con papel. En el caso de la muestra 57-4 se utilizó tela de algodón y en el caso de la 59-8 se utilizó en forma de hilo; ambas muestras estaban muy sucias, con gran cantidad de elementos externos en su superficie, por lo que se puede asumir que se encontraban impregnadas con algún encolante para mantener su forma alrededor de los elementos de sostén.

Otro de los materiales utilizados en la elaboración de estas coronas fue el papel para confeccionar flores, hojas, corolas y forros, así como pistilos (figura 2).

Al realizar el análisis de las fibras del papel que conforman los elementos, se encontró en todos los casos que correspondían a papeles de pulpa de madera, predominantemente realizados con fibras de coníferas y en la mayoría de los casos correspondieron a *Pinus sp*. En dos casos, fue posible observar fibras textiles como mezclas y resalta el caso de la muestra 60-2 en la que se observan fibras de líber correspondientes a lino (*Linnum sp*.).

En la mayoría de los casos, estos papeles presentan colores amarillentos, producto de la oxidación de la lignina que forma la madera.

Quizá uno de los materiales más notables encontrados en el análisis de las fibras es la seda, polímero de excelentes cualidades tanto estéticas

Figura 1. Algodón y fibras de acetato de celulosa. Fotografía tomada a 200 x.

Figura 2. Pistilos hechos con papel. Corona 61 (muestra 61-6).

como mecánicas. Cerca de 20 por ciento de los elementos encontrados fueron elaborados a base de este material. La seda fue utilizada en cinco de las coronas de muy diversas formas, como forro de los metales (59-7, 58-7) (figura 3), como manto de las esculturas (57-7), en forma de listones (59-5), velos decorativos (59-1) y por supuesto como flores, elementos que se encuentran en las coronas 60 (60-4, 60-3) y 61 (61-2).

Resalta el caso de la corona 60, en que los elementos florales hechos con seda fueron realizados con capullos de este lepidóptero y no con hilos manufacturados como en el caso de la muestra 61-2 (figura 3).

En casi todas las muestras de los elementos hechos a partir de filamentos de seda, se observa una despolimerización de este material, a tal grado que manipularlos implica una tarea delicada, sobre todo en los que la seda ha sido descrudada para la elaboración de hilos y telas (figura 4).

Por último, se pueden observar elementos formados por fibras regeneradas que aparecen como filamentos lobulados, transparentes, los cuales se identificaron como rayón viscosa en cortes transversales (figura 6) y longitudinales, asimismo se realizó un análisis diferencial al rayón acetato sometiendo las fibras a un análisis a la gota con acetona al 80 por ciento durante 20 minutos sin que sufrieran daño alguno.

Las fibras de viscosa se encontraron en tres de las coronas estudiadas, sin embargo las coronas 61 y 63 presentan características similares en el uso de este material; en ambas hay flores de terciopelo muy similares así como gran parte de sus elementos decorativos, tanto flores como hojas; en la corona 57 también se presenta rayón viscosa, en el hilo de forro de los elementos metálicos a diferencia de las dos coronas antes mencionadas, en las que se presenta como tela y sólo en el caso de la muestra 63-4 forma un listón de recubrimiento de los elementos estructurales metálicos.

Existe por otro lado, en la corona 61, muestra 61-8, un tipo de material que no fue analizado debido a que está realizado con un polímero sintético no identificado y no a base de fibras. Sin embargo no se puede dejar de mencionar y éste solamente fue encontrado en dicha muestra.

Figura 3. Corona 60. En esta corona se pueden observar los elementos hechos de seda, que recubre la estructura de metal y forma las flores elaboradas a partir de capullos.

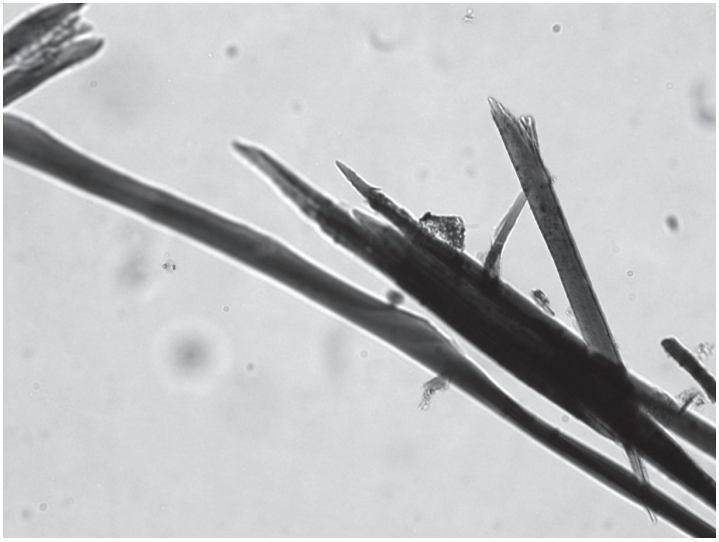


Figura 4. Filamentos de seda, listón que recubre los elementos metálicos (58-7). Fotografía tomada a 200 x.

Figura 5. Estructura del velo. Corona 59, muestra 59-1. Se puede observar el grado de deterioro provocado por la despolimerización de la seda y el daño sufrido por los hilos.

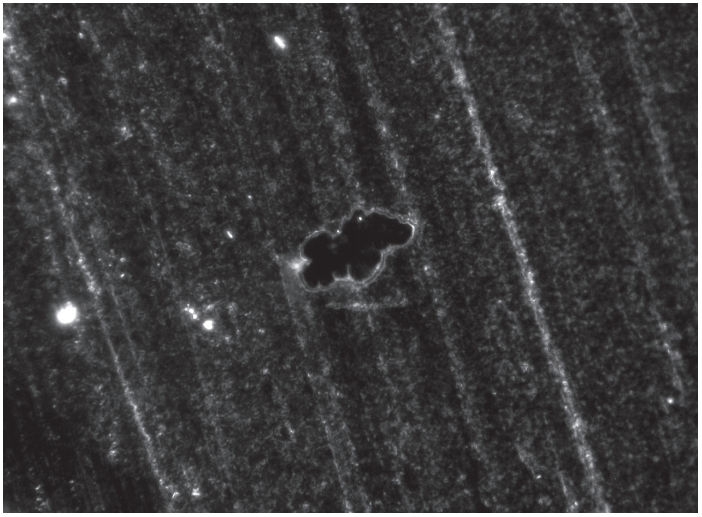


Figura 6. Corte transversal de fibras de rayón viscosa. Fotografía tomada con luz reflejada y campo oscuro a 500 x.

De lo anterior podemos deducir que de acuerdo con el análisis de las fibras de los materiales que conforman las seis coronas estudiadas existe una concordancia entre las coronas con número 57, 58 y 59, las cuales están hechas principalmente con telas de algodón y papeles como forros, con elementos asociados de fibras de seda. Dentro de este grupo destaca la muestra 59-7, que corresponde a una fibra de rayón viscosa.

Las coronas marcadas con los números 61 y 63 se caracterizan por el uso de diversos materiales, entre los que predominan los filamentos manufacturados a partir de celulosa, como fibras de acetato de celulosa en combinación con algodón y fibras de rayón viscosa, lo que nos hace suponer que están relacionadas de alguna manera.

El tercer grupo está formado por la corona número 60, que solamente presenta materiales de origen natural, sobre todo seda y elementos de papel como forros.

Tanto las fibras de algodón como las fibras de seda han sido utilizadas desde épocas antiguas, sin embargo, tanto la mercerización del algodón como el uso de pulpa de madera en la elaboración de papeles no se descubrió sino hasta mediados del siglo XIX, comenzando su producción industrial y comercio a finales del mismo; esto nos ha permitido establecer, que de acuerdo con los materiales analizados, que las coronas sólo pudieron ser manufacturadas a partir de finales del siglo XIX y principios del XX.

Sin embargo, si consideramos el uso de fibras de acetato de celulosa en dos de las coronas y que este material comenzó su comercialización en el segundo cuarto del siglo XX, caso de las coronas 61 y 63, así como el uso de telas manufacturadas con filamentos de rayón viscosa, estas coronas las podemos ubicar posiblemente a mediados del siglo XX en adelante, siendo este segundo grupo de coronas el más moderno de acuerdo con sus materiales.

El análisis de las fibras de los materiales utilizados en la elaboración de las coronas estudiadas nos permite un acercamiento al conocimiento técnico y a las épocas en que éstas fueron realizadas, sin embargo, los datos generados aquí requieren ser cruzados con el análisis de recubrimientos, colorantes y técnicas de manufactura, de tal manera que sean

complementados unos y otros para generar así un conocimiento mejor estructurado y completo que permita, además de establecer procesos de conservación y restauración adecuados, comprender de manera íntegra los usos y costumbres de estos elementos ceremoniales.

Identificación de las flores

Las flores constituyen un modelo de inspiración para expresar los sentimientos y anhelos de belleza que brinda la naturaleza, la propia vida es un punto de encuentro con la poesía que se deriva de los seres vivos.

Las flores ocupan un espacio importante en la vida cotidiana en la cultura de todos los tiempos. En el caso de los temas de arte y decoración, se acude a ellas aun en los pequeños detalles.

Representar las flores tiene como objeto capturar la esencia de su belleza, lo importante no es una imitación realista del modelo, sino lograr una representación suelta, que potencie sus valores estéticos y deje entrever la interpretación del artista o del artesano.

La elección de las flores no se realiza solamente por criterios estéticos, sino por su significado espiritual, siempre importa más el espíritu, el sentimiento, que la forma real en sí.

Cada cultura otorga a las flores cualidades diferentes, pero que se acercan en su apreciación; por ejemplo, en China se cree que el crisantemo favorece la longevidad, es el emblema de la sencillez, la espontaneidad natural y la discreción, por la forma regular de sus flores, cuyos pétalos están dispuestos a la manera de los rayos del sol. En Oriente como en Europa es la flor del otoño, la estación de la vida apacible, una vez que han terminado los trabajos del campo. En el caso de su presencia en algunas de las coronas manufacturadas por las monjas significará la finalización de una vida entregada al recogimiento, a Cristo, así como la rosa es el símbolo de los desposorios definitivos con Jesús, de la pureza y el martirio.

En el caso de las flores que se presentan en las coronas, se repite lo arriba expuesto, su factura no trata de ser una total mímesis, más bien se pretende representar un significado espiritual, de ahí la dificultad de realizar una identificación totalmente certera, sobre todo al estar acostumbrados a imágenes de la vida real. Resulta ciertamente complicado

Figura 7. Representación de un crisantemo. Corona 112.

Figura 8. Representación de una rosa. Corona 57.

Figura 9. Detalle de jazmín mosqueta. Corona 58.

Figura 10. Azahares. Corona 59.

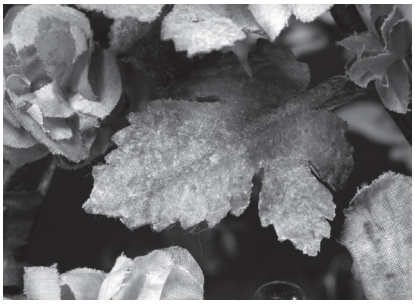


Figura 11. Hojas de acanto. Corona 112.

Figura 12. Representación de margaritas. Museo Chávez Morado.

el significado que las manos hábiles y pacientes de esas hacedoras de flores trataron de expresar en su manufactura, principalmente la concepción mística.

Resalta la presencia de rosas como símbolo de la pureza y el martirio y con una profusión tal que algunas de las coronas sólo están conformadas por este tipo de flores.

Tanto en los dechados, en las pinturas y en las coronas están presentes los claveles como símbolo de humildad o los crisantemos representantes de la apacible vida conventual. Los jazmines mosqueta representan lo franco y lo noble, la sencillez y simplicidad de alguien que profesa la práctica de la virtud. Los botones florales o azahares del naranjo que aún hoy se utilizan en los casamientos, son símil de la unión que las profesas hacen con Cristo.

Se presentó un reto que no fue superado: el tratar de identificar estas flores desde el punto de vista de un botánico, sin conocimiento de las concepciones espirituales que llevaron a adornar esas coronas de monjas, trataremos de entenderlo para lograr esta tarea.

La bibliografía consultada menciona una gran cantidad de flores que adornaban profusamente las coronas de monjas, el lirio y la azucena que representan la pureza; el nardo, la oración y el olor del buen ejemplo; el amaranto, la unión y el ardiente fuego de la caridad eterna; la retama, la humildad; el clavel, la obediencia y la penitencia; la rosa, la mortificación, la pureza y el amor a Dios, etcétera, sin embargo no se pueden encontrar características fehacientes para lograr su fiel identificación, por lo que, sin afán de entrar en la especulación, se decidió no asignarles una identidad específica.

Restauración

La conservación de las coronas de monjas del museo del ex convento de Santa Mónica

J. Katia Perdigón Castañeda

Dentro del mundo de los objetos realizados por el hombre existe para su clasificación una amplia gama de categorías de acuerdo con su uso, procedencia, tecnología empleada y época, entre otros.

> Con los objetos se elaboran y preservan creencias e instituciones; el diseño nos marca, designa pautas y establece patrones que se traducen en habilidades y destrezas peculiares de cada comunidad a la que pertenecemos y para cada situación contextual. Los objetos nos unen y nos separan de la realidad: son parte fundamental de la argamasa con la que se edifica una cultura, la referencia directa para situar nuestra identidad; ellos son, en muchas ocasiones, la forma más entrañable de recordar quiénes somos y saber quién soy yo entre nosotros (Martín, 2002: 15).

Muchas veces la importancia de los objetos la otorga una cultura de elite denominándolos como artísticos, históricos, etnográficos, efímeros; todos ellos inscritos en el cuerpo de lo que se conoce como patrimonio cultural. Este es un concepto que varía de sociedad en sociedad, y a lo largo del tiempo, se trata de una construcción social, es decir un concepto (Mejía, 2006: 32).

> Que no existe en la naturaleza, que no es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal, ya que no se produce en todas la sociedades humanas ni en todos los periodos históricos; también significa, correlativamente, que es un artificio, ideado por alguien (o en el decurso de algún proceso colectivo), en algún lugar y momento, para unos determinados fines, implica, finalmente, que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias (Prats, 1997: 20).

Para los restauradores, el ámbito en que suelen colocar los objetos culturales o de arte que trabajan tiene otra forma, en tanto que la mayoría de las veces se conciben como piezas museables sin importar su procedencia o uso. El reto a vencer es estabilizarlos para que puedan ser exhibidos. Y sólo en algunos casos se piensa y se labora pensando en una sociedad que los produce, consume y usufructúa (como podía ser el caso de las imágenes religiosas).

Año tras año los retos en el mundo de la conservación son distintos y complejos, pues no solamente se trata la materia (deterioro y materiales de construcción), sino que es importante conocer el objeto en todas sus modalidades: manufactura, destino, uso, significado. De esta manera se conserva el objeto con todas sus características extrínsecas e intrínsecas, lo que apoya el buen entendimiento dentro de una exposición museográfica. Además de que se amplía el conocimiento que será parte de investigaciones futuras en historia, antropología o arqueología, por citar algunas áreas del conocimiento.

El caso de la colección de las coronas de profesión procedentes del museo de Arte Religioso de Santa Mónica, es un ejemplo importante de la vida conventual femenina, como resultado del sincretismo religioso del virreinato de la Nueva España. Su importancia radica en que son ejemplos ubicados en el terreno histórico, que si bien corresponden a una orden religiosa, época y procedencia distinta, como se mencionó con anterioridad son de gran interés por ser únicas en su especie debido a su técnica de manufactura y diseño, que se conoce de manera tangible. Además de tener cada una de ellas una carga iconográfica importante, se trata de una representación plástica significativa de flora.

En entrevista con Claudia Reyes, actual directora del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, dijo:

> El museo salvaguarda uno de los espacios conventuales que funcionó desde el siglo XVII hasta el XX; como tal el conjunto inmueble y las colecciones no sólo son importantes desde el punto de vista artístico, de la vida cotidiana de las monjas, de la vida mística y profana, sino que repercute en la historia social, económica, cultural, política y de las mentalidades.

> La visión del Museo es consolidar el espacio para que genere proyectos colectivos, que cuente con una operación interna eficiente y servicios de calidad para los diversos sectores de la sociedad, que promueva el disfrute y valoración del patrimonio como medio para el conocimiento así como el respeto de la diversidad cultural e histórica de nuestro país.
>
> Aproximadamente 80 por ciento de la colección se encuentra en estado de conservación de malo a regular, sin embargo, últimamente se han llevado a cabo trabajos de restauración en piezas importantes y representativas dentro de la colección, para ello se rehabilitan y adecuan espacios para el Depósito de Bienes Culturales.
>
> Es grato para el museo los resultados obtenidos a lo largo de su existencia, porque si bien se ha podido conservar una cantidad significativa en piezas, en esta década se convirtió en un polo de atención para investigadores y restauradores, siendo de gran importancia la participación de los restauradores; ya que gracias a sus intervenciones se ha podido bajar el índice de deterioro del acervo, con ello se asegura la conservación de la colección sin generar costo alguno para el museo al contar con el apoyo de la CNCPC; también permite la exhibición y al mismo tiempo la difusión del mismo.
>
> Con la restauración de piezas clave de la colección, como es el caso de las coronas de monjas, se puede dar lectura a la importancia del significado de la vida mística y se puede tener entendimiento de las piezas al conocer técnicas de manufactura. Lo más significativo es que al tener la colección completa de coronas, se puede entender y conocer la indumentaria monjil. Asimismo fue fundamental en esta restauración el diseño del montaje de las piezas, lo que evita manipular de forma directa cada una…

Entender la problemática de conservación, la importancia de estas obras y su significado dieron pauta para la metodología a seguir. Los procedimientos empleados fueron generados como producto de investigación de restauradores de la Coordinación Nacional de Conservación y se adaptaron de acuerdo con las necesidades específicas de cada espécimen, obteniéndo buenos resultados, pues se logró recuperar la estabilidad y la forma de los diseños florales. Asimismo fue una buena oportunidad para comprender las técnicas de manufactura empleada, de tal manera que con ello se facilitó la restauración.

Si bien actualmente se carece de evaluación "científica" de los resultados obtenidos en la restitución de la forma de cada corona, no se descarta la posibilidad de observar los efectos de los tratamientos efec-

tuados a largo plazo. Es importante expresar que tras algunos años de ser restaurada la colección, ésta se mantiene íntegra, solamente se produjo un cambio de apariencia en dos bases de acrílico, que al parecer sufrieron intemperismo drástico desde su elaboración, dando como resultado manchas blanquecinas.

Sin embargo la colección continúa en buen estado, incluso tras la exhibición de algunos ejemplares en la exposición temporal "Tras los muros del convento", en el Museo Regional de Puebla del 28 de mayo al 8 de septiembre de 2008. Exposición que se trasladó al Museo de Guadalupe Zacatecas el 9 de septiembre de 2008. Coronas que fueron exhibidas también en el ex convento de Santa María Magdalena, en Cuitzeo, Michoacán en 2010. Actualmente algunas piezas se encuentran en el Depósito de Bienes Culturales del museo. Algunas forman parte de la exhibición permanente desde el 29 de mayo de 2008 hasta la fecha, en la sala "Vida religiosa" del museo.

Es importante mencionar que cualquier restauración, bien se trate de la colección de estas coronas o cualquier otro objeto; por más cuidadosa o estricta que sea, puede dañarse si el medio ambiente es agreste, es decir si el clima que impera dentro del museo (humedad, temperatura, presencia de organismos biológicos nocivos, luz) sobrepasa los límites permitidos de las colecciones. A lo que se suma la incorrecta exhibición, relacionada con el montaje dentro de vitrinas, incluso si corre riesgo ante atentados vandálicos.

> Se ha observado que existe un alto porcentaje de deterioro de obras en exhibición por montajes inadecuados, debido al desconocimiento del comportamiento de los materiales constitutivos y la fragilidad de acuerdo con el diseño. En el caso concreto de la exhibición, la mejor solución es usar el sentido común y preguntar a especialistas en conservación qué es lo idóneo (Perdigón, 2004: 11).

Al correcto montaje se suma también un correcto almacenamiento y precaución en la movilización de las piezas.

Sea pues este pequeño texto la introducción al apartado correspondiente a restauración que se ofrece a continuación.

Conservacion de las flores de seda

*Luisa María Mainou,**
J. Katia Perdigón Castañeda
y Ricardo Castro M.

El caso de conservación y restauración que presentamos específicamente es el de la media corona imperial de profesión, realizada con distintas flores, y en la que se utilizaron materiales diversos como migajón o pasta de pan, plástico, tela de algodón y seda.

Las flores de seda presentaban el daño más severo, la tela con que estuvieron hechas se encontró desgarrada, reseca y con faltantes, llegando al punto de que con la mínima presión táctil algunas se pulverizaban.

El estado de conservación de estas flores nos hace deducir que la seda con la que se realizaron sufrió a lo largo de su existencia distintos estadios de deterioro, entre ellos:

1) La fabricación de la tela. Para obtener una tela lustrosa y tersa es necesario eliminar la sericina que envuelve la fibra de seda. Este proceso consiste en someter la fibra a alta temperatura y aplicar sustancias químicas que inician su debilitamiento.

2) La fabricación de las flores. En este proceso, como ya se explicó en el capítulo anterior, la tela de seda se sometió a presión, corte y planchado con alta temperatura. La herramienta utilizada era de hierro, la cual posiblemente transfirió corrosión que directamente atacó a la seda.

3) El uso y la manipulación de la corona como objeto litúrgico, y su resguardo no fueron óptimos.

* Creadora del método MAINOU 0195FQ.

4) El entorno en el que permaneció almacenada esta corona desde el momento en que dejó de utilizarse hasta que formó parte de la colección del museo.

5) Las condiciones ambientales y museográficas en las que se exhibió en el museo, en el que se incluye su almacenamiento.

Para atender correctamente este caso fue necesario profundizar nuestro conocimiento sobre la seda, es decir, investigar cómo se produce naturalmente, cómo se fabrican las telas, cómo y cuáles son las condiciones que favorecen su deterioro; además de las técnicas y procesos utilizados para conservar y restaurar la seda. Para ello se recurrió al último trabajo realizado por la restauradora Jannen Contreras Vargas.[1]

La seda es una fibra natural, orgánica, de origen animal, producida por la secreción de la larva de oruga de lepidópteros de la especie *Bombix mori*. Químicamente se ha identificado esta secreción como proteínica, entre las proteínas encontradas en ella están la fibroína y la sericina. Tal composición es la responsable de dar a la seda las características de peso, ligereza, brillo y tersura tan cotizadas y aquilatadas por el ser humano.

Por tratarse de un material proteínico, la seda está mucho más expuesta al deterioro que otros materiales de origen orgánico, en comparación con las telas de origen vegetal, como el algodón, el lino o el ramio. Entre los deterioros o alteraciones más frecuentes en la seda están las rupturas, los desgarres, las decoloraciones, la fragilidad y el resecamiento de las fibras que forman la trama y la urdimbre. También la incidencia directa de la luz, ya sea natural o artificial, la temperatura elevada, el contacto con materiales de un pH mayor o menor que el de la seda, y el contacto directo con polvo o partículas propias de la contaminación atmosférica, que son factores que propician el rápido deterioro de estas fibras.

El deterioro de la seda se inicia de forma química y no puede ser apreciado por el ojo humano sino hasta el momento en que el avance

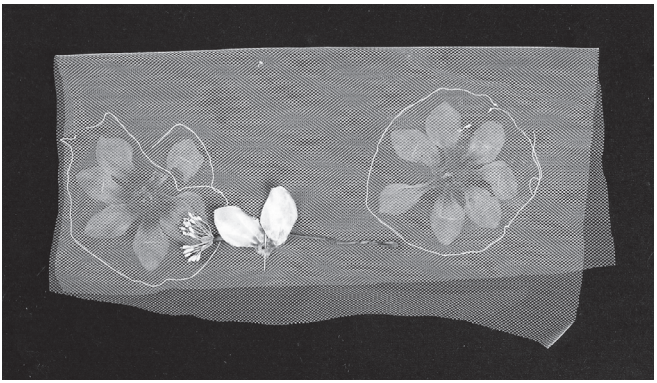
[1] Jannen Contreras Vargas, licenciada en restauración de Bienes Muebles de la ENCRYM y titular de la asignatura de conservación de metales de la misma institución, presentó como tesis de licenciatura el trabajo "Evaluación de dos productos de quitina para el refuerzo de hilos de bordado de seda", 2005, dirigida por Luisa María Mainou.

Corona antes del proceso de restauración.

es grave. Desde el punto de vista de la química, el deterioro comienza por despolimerización o escisión de las cadenas poliméricas que constituyen la proteína y la reticulación o entrecruzamiento de las mismas. Este tipo de deterioro se traduce visualmente como amarillamiento, pérdida de resistencia y debilitamiento del tejido. También se pueden observar alteraciones estructurales como la pérdida de cohesión, aumento de porosidad, pérdida de resistencia mecánica, flexibilidad, resiliencia, que causan a la vez fragilidad, friabilidad, roturas y pérdida de fibras.

El análisis visual de las flores y la investigación bibliográfica nos permitieron saber que las técnicas y procesos de restauración que se aplican cotidianamente en la CNCPC y en la ENCRyM para conservar y restaurar la seda no representan una alternativa adecuada para este caso específico, por lo que se buscó una opción que permitiera incrementar la resistencia, la flexibilidad y la durabilidad de las flores de seda,

Flor de seda desmontada de la base metálica.

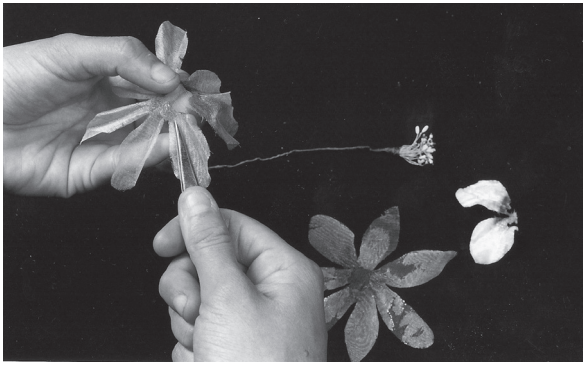


Proceso de limpieza de la flor.

y que al mismo tiempo no cambiara drásticamente el color, tersura y brillo tan característicos de la seda. Por ello se optó por realizar el reentelado por adhesión con quitosan, que forma parte del método MAINOU 0195FQ.

Desde 1995, en la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, se inició la investigación de conservación de conchas, huesos, piel, cuero, así como de otros materiales de origen orgánico que fueran compatibles con la quitina; entre estos materiales se encontró que por las características propias de la seda ésta era un buen candidato para llevar a cabo la investigación de conservación. En

Aplicación del producto.



Recortado de la tela de soporte y dobleces de pétalos.

el año 2000, con el objetivo de comenzar con un proyecto formal se iniciaron los ensayos y probetas de manera incipiente obteniendo resultados alentadores, para el año 2001 la estudiante de la licenciatura en conservación de bienes muebles, Jannen Contreras Vargas, obtuvo resultados sobre el tratamiento de seda con quitina en un periodo de cuatro años, que presentó como examen de grado de licenciatura en 2005. Esta investigación demostró que el quitosan es un excelente material para conservar y restaurar la seda.

La quitina es un aminopolisacárido, es decir, un polisacárido con grupos amino en su estructura, y se encuentra como uno de los principales componentes de la glicoproteína formadora de los caparazones, exoesqueletos, material cuticular y tegumentos de crustáceos e insectos, así como de la pared celular de algunos hongos. La estequiometría de la quitina es ($C_8 H_{14} NO_5$). Mientras que la glucosamina es parte esencial de la estructura del polímero, se estima que la quitina contiene 82.5 por ciento de acetilglucosamina, 12.5 por ciento de glucosamina y 5 por ciento de agua.

La quitina tiene una gran variedad de aplicaciones comerciales, médicas y científicas, debido a su capacidad hidratante que permanece largo tiempo —teniendo una doble acción al aportar agua y evitar la deshidratación— y a su capacidad antifúngica.

El quitosan se obtiene mediante reacciones de desacetilización, cuando se hidrolizan los grupos N-acetil; el más común es a través de soluciones de hidróxido de sodio al 10 por ciento a 150°C durante un periodo de cinco a 15 minutos. Transcurrido este tiempo 65 por ciento de los grupos acetil son hidrolizados, por lo que la sustancia obtenida se puede disolver en ácido acético, láctico o cítrico. El nivel de desacetilización determina el de solubilidad y viscosidad del quitosan, a mayor porcentaje de desacetilización mayores son la viscosidad y la solubilidad.

Flor de seda restaurada.

Corona restaurada, exhibición en maniquí.

El quitosan es un polímero de alto peso molecular, no tóxico, biodegradable, soluble en ácidos diluidos.

La seda posee una estructura primaria compuesta de heteropolímeros cuyos monómeros son aminoácidos y por ser aminoácidos lineales tienen una terminación amino y otra carboxílica; esta característica le permite a la seda poseer una parte ácida y otra parte básica. Las terminales amino y los grupos laterales de los aminoácidos básicos son positivas, además de que las terminaciones carboxilo y todos los grupos laterales de los aminoácidos ácidos tienen cargas negativas. El hecho de que los grupos aminoácidos de la seda sean iones bipolares influye considerablemente en la compatibilidad con el quitosan.

El quitosan aumentó la resistencia mecánica y la flexibilidad de la seda, además no es tóxico y se puede adquirir comercialmente con el nombre de RECONOS220 en establecimientos donde se venden productos para restauradores. Después de algunas pruebas a diferentes concentraciones y métodos de aplicación, se observó que la mejor opción para evitar las modificaciones ópticas y tener una buena adhesión fue aplicar el producto al uno por ciento en agua y con un pH de 7.

La metodología empleada para su aplicación fue la siguiente: primero fue necesario realizar el desmantelamiento de cada flor, para luego hacer la limpieza por método acuoso con jabón neutro por inmersión entre dos capas de tela tipo tul, a fin de eliminar la grasa y el polvo de manera segura, sin que los pétalos continuaran rompiéndose o disgregándose. Se eliminó el apresto de una crepelina (que actuó como soporte auxiliar) por medio de lavado, para ello se tensó en bastidores, enseguida se le aplicó el quitosan a la crepelina con pincel, para luego colocar sobre ésta los pétalos y fragmentos. A continuación se generó un poco de presión para evitar la presencia de burbujas que impidieran un reentelado uniforme.

Una vez seca y adherida la flor al nuevo soporte auxiliar, se recortaron los sobrantes de la tela nueva para darle forma a cada flor. Recortados los pétalos se procedió al armado de pistilos y pétalos en las bases de alambre. Después se realizaron los dobleces necesarios para otorgarle la forma deseada, y para ello bastó con humedecer unas pinzas y ejercer presión con ellas en cada pétalo.

Finalmente, las flores ya restauradas se colocaron nuevamente en el lugar correspondiente de la corona.

Tratamiento de las flores de algodón

Gloria Martha Sánchez
y J. Katia Perdigón Castañeda

En México se han realizado pocos trabajos de investigación sobre conservación de textiles; en general, las investigaciones están dirigidas o enfocadas a estudios de técnicas de manufactura. Ésta fue una de las principales razones que motivaron a las restauradoras Susana Miranda Ham y Gloria Martha Sánchez Valenzuela a efectuar una investigación sobre diferentes consolidantes y flexibilizantes, para ofrecer una nueva propuesta de conservación, evitando así que se siga deteriorando este tipo de bienes.

Generalmente, a lo largo de la práctica de la conservación y restauración de bienes muebles se han utilizado adhesivos naturales, artificiales, además de los sintéticos, para realizar fijados, consolidaciones o recubrimientos. Lamentablemente éstos no han resultado ser lo mejor en todos los casos, ya sea por su composición química o por sus características mecánicas y su estabilidad en ciertas condiciones ambientales. Es decir, los procedimientos de conservación, en general, se han limitado a la aplicación de polímeros desconocidos sin evaluar sus resultados a largo plazo (Miranda y Sánchez, 1996: 14).

En la mayoría de los resultados obtenidos en pruebas hechas con polímeros sintéticos, se demuestra que no se ha podido encontrar un "ideal"; por eso, a partir de los materiales que propusieron las restauradoras para consolidar y flexibilizar los textiles, buscaron dar una solución más coherente, viable y provechosa.

Para elaborar su propuesta fue necesario investigar el material con el cual estaban tratando, es decir, identificaron el tipo de fibra, las

Corona de margaritas de tela de algodón, antes de la restauración.

estructuras macro y microscópica, la composición química, las causas de deterioro, etcétera; elementos fundamentales ya que, en el momento de la intervención de conservación y restauración, se usan diversos reactivos químicos que pueden llegar a alterar la estructura celular de las fibras, causando un mayor daño a las piezas.

En su caso, al igual que en el que nos ocupa, las fibras textiles de origen vegetal están constituidas por diferentes elementos celulares que se componen de celulosa, lignina y sustancias pépticas; además de compuestos grasos, ceras, suberina, cutina y sustancias minerales, entre otros.

La celulosa está formada por la condensación de moléculas de glucosa enlazadas entre sí por la unión de un grupo hidroxilo, formando una especie de cadena, que se repite sucesivamente hasta formar una molécula de celulosa. Muchas de estas largas cadenas forman polímeros fibrosos que comprenden diferentes niveles de organización: moléculas, macromoléculas, microfibrillas, macrofibrillas, etc., acomodándose de tal forma que proporcionan resistencia y flexibilidad a las fibras. Estas características se pierden como resultado de los diferentes procesos físicos, químicos y biológicos a los que es sometido el bien cultural a lo

Tira de flores luego de su tratamiento (superior), flores antes de la restauración (inferior).

largo de su historia, generando una pérdida de elasticidad mecánica y presentándose fisuras micro y macroscópicas hasta llegar a las roturas longitudinales y transversales de las fibras.

Como restauradores tenemos la misión de preservar, conservar y restaurar el patrimonio cultural, funciones que están estrechamente relacionadas con el objetivo de prevenir y retardar el deterioro de los objetos, controlando o modificando el ambiente físico y químico del contexto en el que se encuentran, aunque a veces se presenta una alteración del objeto debido a tratamientos de limpieza, fijado, consolidado, etc., con el fin de aproximarlo a un estado parecido al original.

Al ser los bienes culturales documentos vivos, el deterioro debe inhibirse o retardarse a través de medidas preventivas, evitando, en la medida de lo posible, aplicar tratamientos que los alteren, a menos que exista el riesgo de pérdida del material si no se toma alguna acción inmediata. Sería ideal que cualquier tratamiento fuera reversible, es decir, que se pudiera revertir sin riesgo de alterar la condición original del bien cultural, pero no es así. A lo largo de la historia se han utilizado materiales de origen natural y sintético para consolidar, reforzar y proteger los tejidos con valor histórico; pero se reconoce que la mayoría

de los conservadores usados en tratamientos para la supervivencia del bien, no son reversibles, aunque se ha procurado encontrar una solución más idónea, considerando que el material seleccionado para la consolidación incremente la fortaleza, flexibilidad y resistencia de los objetos sin alterar su apariencia o textura (Miranda y Sánchez, 1996: 76-77).

En el caso de los materiales que Miranda y Sánchez propusieron para la consolidación y flexibilización de los textiles (manufacturados con fibras de origen vegetal), se aseguraron de que en ningún momento éstos interfirieran o modificaran la autenticidad del material original u obstaculizaran la obtención de datos a futuro.

El objetivo de su propuesta fue devolver las propiedades de flexibilidad y resistencia a las fibras textiles, para ello emplearon diversos materiales que se asemejan lo más posible a las fibras naturales, como son los polímeros derivados de la celulosa y almidones (como el metocel y el almidón de arroz) para la consolidación y el polietilenglicol (PEG) de bajo peso molecular para recuperar las características de flexibilidad.

La razón de utilizar tanto el almidón como derivados de la celulosa responde a que sus características químicas, que son muy similares a las de las fibras naturales, no provocan cambios en los bienes textiles. Poseen afinidad con la celulosa, son estables, presentan propiedades adhesivas y encolantes, formando películas más o menos elásticas. El PEG resulta idóneo para la conservación porque posee un pH neutro, no es volátil, tiene penetración aceptable, es suavizante, lubricador, tiene un alto poder regulador del agua y resistencia al ataque microbiológico. Además, crea fácilmente puentes de hidrógeno con la celulosa, ayudando a recuperar la flexibilidad de los textiles (Miranda y Sánchez, 1996: 85-90).

Dentro de su investigación las restauradoras plantearon un modelo experimental para definir las concentraciones y el tipo de mezclas más adecuado para la conservación de los textiles elaborados con fibras naturales. En principio, todos los materiales seleccionados son solubles en agua y no requieren condiciones especiales para su aplicación; además resultan compatibles, crean un efecto sinergético entre ellos, es decir que las propiedades de una sustancia se refuerzan en presencia de las

otras; se logra obtener así una mezcla que flexibiliza y consolida el textil en un solo proceso.

Gracias a estas características se decidió utilizar esta propuesta para la conservación de los elementos decorativos de las coronas del Museo de Santa Mónica.

Tratamiento de las flores

Lo que caracteriza a la colección de coronas del Museo de Santa Mónica es el empleo de flores de tela como decoración; elementos simbólicos relacionados con el acto de profesión y los preceptos de la orden religiosa a la que pertenecían las monjas.

En el caso de las flores de tela de algodón, la mayoría presentaba polvo, deformaciones, decoloración, manchas amarillentas, hollín y grasa.

La acción de la humedad provocó cambios de forma y tamaño debido a la dilatación y contracción de las fibras, así como a las reacciones químicas que, afortunadamente, no activaron la biodeterioración.[1] Entre las variaciones climáticas constantes,[2] los altos niveles de humedad por capilaridad, al igual que el acceso de agua por puertas, ventanas

[1] Es común que los textiles de naturaleza orgánica estén expuestos a los ataques de hongos y de bacterias, los factores más corrientes de deterioro son aquellos que favorecen el desarrollo de estos organismos, es decir el calor húmedo, la falta de ventilación y el contacto con sustancias animales o vegetales en estado de descomposición (Plenderleith, 1967: 107).

[2] Un cambio de HR (o humedad del aire) produce alteraciones en el tamaño y la forma de los materiales que contienen humedad. Una elevada HR favorece el moho (en torno a 65-70 por ciento de HR), altera los tintes y aumenta el biodeterioro, pero estos problemas no se previenen únicamente controlando la humedad, sino también la temperatura y la ventilación. Es importante mencionar que las obras están en continuo equilibrio con el ambiente y, si éste se altera por variaciones de temperatura al aumentar por ejemplo la capacidad de absorción de agua por parte del aire, esto hace que los materiales cedan parte del agua que contienen, lo que altera la composición y las propiedades de los materiales que constituyen el objeto que en algún caso puede sufrir daños irreversibles. Este sería el caso de las condensaciones producidas por mal empleo de sistemas de aire acondicionado. Si no están en constante funcionamiento, es decir, si se apagan y se prenden continuamente, se produce el efecto llamado invernadero, logrando así fluctuaciones de humedad y temperatura.

Detalle de una flor en tratamiento.

y filtraciones del techo,[3] afectan directamente a las fibras naturales que se expanden de tal forma que se altera el tejido, deformando el diseño de los materiales. Estos factores fueron los que posiblemente dañaron la colección de coronas de monjas del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica.

A esto se sumó la luz directa, posiblemente de tipo incandescente, y la humedad del medio ambiente. Hubo pérdida de color o fuga de éste, de manera que la mayoría de los especímenes florares perdieron tonalidad o carecen de color en su totalidad. Se sabe que la acción directa de la luz es dañina para los textiles, pues éstos pierden gradualmente su intensidad al estar expuestos varias horas a la acción de la luz solar o incandescente.

> En realidad, el grado de deterioro varía con la intensidad de la luz, la temperatura y el grado de humedad de la atmósfera, pero son ante todo los rayos ultravioleta visibles de la luz solar la causa principal de la debilitación de las fibras textiles. En caso de textiles teñidos, es bien sabido que ciertos tintes tienen una acción protectora desde el momento en que disminuyen el ritmo de la degradación, mientras que otros aceleran el debilitamiento del tejido expuesto a la luz (Plenderleith, 1967: 126).

[3] Accesos de agua en el edificio en que se exponen y resguardan los objetos culturales.

Proceso de rearmado de las flores sobre la base metálica.

Los embalajes no otorgaron suficiente seguridad a las piezas, ya que las coronas estaban comprimidas, por lo que las zonas de dobleces quedaron marcadas en las flores, situación que provocó algunas roturas no sólo de las flores sino también de la base metálica.

Al perder flexibilidad las flores, algunas fibras de los textiles se rompieron, teniendo como resultado la fatiga de la trama y el cambio de tamaño y forma (a causa de movimientos diferenciales).

Las flores de la colección, en su mayoría, estaban manufacturadas con tela de algodón de diferentes tejidos[4] y grosores. Si bien se sabe que el algodón[5] tiene buena flexibilidad y estabilidad (frente a otras fibras), así como alta resistencia, es de alta absorbencia y tiende a encoger con humedad excesiva, aunque sus fibras hayan sido tratadas durante su fabricación. El algodón sufre de oxidación y, por consi-

[4] La trama o tipo de tejido influye en las propiedades de la tela, lo mismo que en su aspecto. En este caso, además del algodón y mezclas con éste, los tejidos básicos frecuentes en las flores son tafetán, esterilla y gasa.

[5] Fibra de tipo natural formada básicamente por celulosa, obtenida de la fibra de la semilla.

Corona de margaritas restaurada, exhibición en maniquí.

guiente, de cierto amarillamiento en los colores claros y blancos, que es lo que sucedió con la flora votiva de las coronas.

Partiendo de la premisa de la necesidad de reajustar las flores, otorgándoles rigidez y flexibilidad suficientes para retornar a su forma, se buscó un material que tuviera estas características específicas. La propuesta de Miranda y Sánchez fue la más adecuada, pues el producto experimentado, aplicado luego de varias pruebas, otorgó flexibilidad y consolidó las fibras textiles sin modificar sus características físicas.

Primero fue necesario desmantelar la flora de la base metálica. Enseguida se llevó a cabo el desarmado de los pétalos de cada flor. A continuación se empleó el método acuoso, a fin de limpiar los materiales para quitar grasa y polvo. En los casos en los que no había color, se efectuó lavado por medio de inmersión en agua con jabón neutro. Cuando el color corría el peligro de fugarse, se llevó a cabo el método rodado, con apoyo de papel secante en solvente volátil.

Entre las variaciones de mezclas de los productos propuestos se observó que la de mejor resultado fue la mezcla de 0.2 por ciento de metocel,[6] 5 por ciento de almidón[7] de arroz con 20 por ciento de polietilenglicol 200,[8] aplicada por inmersión en un lapso de cinco minutos en los casos de flora sin color; mientras que para la flora de color se aplicó el sistema de asperjado.

Posteriormente, los pétalos se sometieron a planchado y ajuste de forma por medio de secado con pistola de aire y cojinete (en algunos casos); se emplearon pinzas, además de acocadores de madera. Esto sirvió para dar forma, marcar dobleces y reposicionar los pétalos de las flores. Por último se armaron los pétalos para formar nuevamente cada flor.

Si bien la metodología empleada fue adecuada según las necesidades de conservación de la colección, es importante hacer notar que, para este tipo de colecciones, es vital asegurar que la temperatura permanezca estable; ya que si se tienen fluctuaciones de humedad y temperatura, las piezas restauradas presentarán, a corto plazo, algún tipo de deterioro pese a su intervención.

[6] Metil celulosa o metocel, se obtiene a partir de la celulosa.

[7] Polisacárido de alto peso molecular, sustancia hidrocarbonada presente en los vegetales.

[8] La estructura molecular del polietilenglicol se caracteriza por su gran número de enlaces éter y grupos hidroxiterminales. Fórmula: $HOCH_2(H_2COCH_2)_n\ CH_2OH$.

Miniaturas en las coronas de monjas
Historia, restauración y un método reconstructivo

Rolando Araujo

Una de las artes más apreciadas, desarrollada algunos siglos atrás en México, es la llamada ceriescultura; considerada arte por su expresión estética y creativa; también se denomina artesanía por su fragilidad y técnica reproductiva. Hasta ahora los antecedentes conocidos más antiguos de piezas de cera en México se remontan hacia finales del siglo XVII y generalmente se trataba de obras religiosas macizas de pequeñas dimensiones que se confeccionaban en los conventos. En Europa, la ceriescultura es más antigua, de temática diversa y no ceñida solamente a lo religioso.

Una de las fechas históricas más citadas por diversos autores es 1670, en Querétaro, cuando se planeó la fundación del Colegio de Santa Rosa de Viterbo y para ello se encomendó a tres hermanas beatas la elaboración de "niños Jesús" con el fin de recaudar fondos. El siguiente caso es de 1676, en el archivo notarial de Zacatecas, donde se hace referencia a un niño Jesús desnudo y un San Antonio (Castelló, en Esparza, 1994: 14). Esparza nos remite también a un testamento de 1681, del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, en referencia a dos niños de cera. Romero de Terreros cita a un ceriescultor que trabajaba en 1777, quien fue el autor de una colección de sacerdotes aztecas que se encuentra en el Museo Arqueológico de Madrid.

Estas obras no aparecieron espontáneamente, y no hay duda de que algún día se tendrán noticias de pequeñas esculturas o figurillas más antiguas que completarán la cronología de este arte en México. Hasta ahora se considera que las piezas más añejas son los corderos místicos

y, probablemente, algunos modelos en relieve de cera para elaborar medallas. Otras seguramente están ligadas a las figuras de la natividad, puesto que en el siglo XVI español ya era un tema muy representado (Esparza, 1994: 78). Motolinía y Mendieta hacen alusión a las ceremonias navideñas que se representaban a principios del virreinato aunque no se sabe si utilizaban figurillas de cera para ese fin.[1]

Aunque en México ya era conocida la cera de abejas, este insecto pertenece a un género con tres especies diferentes de la *melipomia*, la producción de miel por esas abejas es menor y la cera es oscura o amarillenta y más pegajosa. Antes de la conquista los indígenas no sabían utilizarla para candelas, pero seguramente le daban otros usos, para iluminarse sólo empleaban teas, antorchas, braceros y *tecuiles* o fogatas. (López Palacios, 1990: 22). Cuando Sahagún describe la manera de hacer las velas con cera por los aztecas, estos ya habían sido enseñados por los españoles, pues la fabricación de velas con cera de Castilla fue uno de los primeros oficios importados de España. "Entre las artes que fueron trasplantadas al nuevo mundo el oficio de los candeleros y cereros fue el primero que los españoles enseñaron a los indígenas" (López Palacios, 1990: 29), sin embargo, tenían restricciones para emplear la cera.

Una de las primeras noticias que se tienen sobre las velas se relaciona con las travesías exploratorias que hacían los españoles desde Cuba a tierra firme antes de la conquista de México. En los asuntos sobre estos viajes se mencionan las velas que el padre Juan Díaz empleó en los altares improvisados cuando llegan a Cozumel (Valle, 1947: 19-20).

A principios del virreinato eran bienvenidos todos los oficios que fueran indispensables para el desarrollo de la nueva ciudad, así que, desde ese momento la cera de Castilla ya estaba controlada por los primeros cereros. Los indígenas adoptaron las velas desde el momento que las conocieron, pero en cuanto a fabricarlas, "sólo se les conceden

[1] El origen de las costumbres navideñas data del siglo XII en Italia, cuando San Francisco de Asís escenifica teatralmente el nacimiento de Jesús. Este hecho se populariza tanto que se convierte en una moda que se extiende por toda Italia y después por otros países católicos.

mercedes para elaborar las velas de sebo" (López Palacios, 1990: 30). Además, el costo del material era muy diferenciado, el valor de la cera de Castilla costaba en 1533 dos reales de oro la libra, mientras que el sebo en 1539 valía a tres cuartillas la libra.

Aun con esas diferencias en los precios, las normas gremiales eran ignoradas quizá por la necesidad o por la curiosidad artesanal de los conquistados, que tenían la facilidad para imitar todos los oficios. Según Lara Tenorio, para finales del siglo XVI ya había cierta decadencia económica y política, razón por la cual era preciso importar artículos de primera necesidad; la producción local ya no satisfacía las necesidades de la población. La cera para entonces se importaba de diferentes lugares: China, Japón y la India, junto con una gran variedad de mercancías que se congregaban en Manila para ser enviadas a la Nueva España en los galeones.

Sabiendo que a principios del virreinato la cera de Castilla no era barata, en algunos casos la mezclaban con otros productos para hacerla rendir, aunque era penado hacerlo. Para finales del siglo XVI, México ya contaba con artículos exportables, entre ellos era frecuente la demanda de grasa animal para fabricar el sebo, junto con las conservas de membrillo, durazno y alquitrán que se enviaban para el Perú.

En 1662 ya se publicaban en los tratados de artes y curiosidades algunas fórmulas para sacar más provecho de la cera.

> SECRETO PARA MULTIPLICAR LA CERA. Tomad una arroba de sebo de cabra, o macho, una docena de huevos de ánades, sólo las yemas medio cocidas, y batidas, ponedlas dentro de el sebo con una arroba de cera; y puesto al fuego todo, lo menearéis, hasta que esté derretido, y mezclado, y queda todo convertido en cera amarilla, de la cual podréis usar, y obrar a vuestro placer (Cortés, 1741: 80).

En la actualidad es muy común el comercio de velas de parafina (derivado del petróleo); las artesanales son decoradas y arregladas. En la plaza principal de Tzinzuntzan, Michoacán, existe una tienda Arte en Cera cuyos productos son las velas y velones en cantera. A las lámparas metálicas de aceite también las llamaban velones y en Sudamérica son las velas cortas de sebo.

En San Vicente Chicoloapan, algunos campesinos aprovechan la grasa de los borregos para hacer veladoras, la mezclan en partes iguales con cera de abejas (sorprende que esta proporción sea similar a la fórmula de siglo XVII citada anteriormente) después, la mezcla aún caliente se vierte en vasos en los que previamente colocan un pabilo. De esta manera la cera hace más duradera la veladora y aminora el olor de la grasa. Posteriormente se obsequia entre los amigos que la ofrecerán al santo patrono del templo.[2]

El trabajo artesanal

Cuando la marquesa de Calderón de la Barca llegó a Morelia, Michoacán, en 1841, visitó a una artesana ceriescultora y, después de ver la cantidad de piezas tan realistas y de buena calidad, se sorprendió de la capacidad de los artesanos para imitar todo lo que había en la naturaleza. En su texto la marquesa describe el tipo de obras costumbristas, la vestimenta, las expresiones casi teatrales de las campesinas, los rancheros montando a caballo, los vendedores de pulque en su tienda, además de las canastas con frutas y legumbres.

La colección de figuritas costumbristas en cera que se encuentra en el Museo de Arqueología de Madrid son afines a las que mencionó la marquesa Calderón de la Barca. Esta colección consta de cien piezas que fueron realizadas en el siglo XIX por Andrés García, y fueron donadas a ese museo por Ignacio de Baena y Goyeneche (Peñaloza Martínez, 1978: 78).

García Cubas (1950: 394) también evoca, con cierta nostalgia, el recuerdo de "las hermosas figuras del misterio, esculturas guatemaltecas y la de los pastores hechas de cera, debido a excelentes artífices mexicanos, cuyos renombrados artefactos eran, en aquellos tiempos, objetos de exportación". También recuerda las velas de cera adornadas con banderitas de plata y oro volador, así como los matraqueros,[3] que eran

[2] Comunicación personal del biólogo Pablo Torres.

[3] Actualmente aún se puede ver algún matraquero que aparece sorpresivamente por la ciudad de México; personajes del siglo XIX que aún perduran en el XXI. Pregonan por los rumbos de Coyoacán pequeñas avionetas y globos de Cantoya hechos de papel o de hojas de aluminio reciclado de los botes de cerveza o refrescos.

Figurilla de cera antes de su restauración (detalle).

vendedores callejeros que llevaban un largo carrizo al cual fijaban en la parte superior diversas curiosidades, entre las que había figuras de cera,

> ya una hermosa bailarina con su vestido vaporoso a media pierna, o la graciosa china con su vistoso traje tantas veces descrito, ya el charro de calzonera y chaqueta de cuero con bordados de plata, indios expendedores de diversas mercancías y por último, hermosas frutas y flores hechas a la perfección. El arte del cerero, tan decaído hoy, fue en aquellos tiempos de muchísima importancia (García Cubas, 1950: 433).

Es importante mencionar que el retrato fue otra expresión importante de las esculturas en cera, desarrollado principalmente en el siglo XIX. Según Romero de Terreros se consideraba como un arte menor

porque tenía trabajo de escultor, miniaturista y joyero. Es decir tres oficios en uno (en realidad es la fragilidad, su fácil destrucción lo que condena su valor material en oposición a la parte estética y afectiva). La utilización de protectores de vidrio como los capelos y los marcos fabricados con materiales valiosos como ébano, plata, oro y marfil contribuyen a realzar su valor y ayudan a su conservación. Durante los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX surgieron retratistas que copiaban con fidelidad los rasgos faciales de variados personajes. Un ejemplo está representado en la "vera efigie" de Morelos, realizado por Luis Rodríguez Alconedo (Valle, 1947).

La técnica

Las noticias más antiguas que se tienen sobre el uso de la cera "se pierden en la noche de los tiempos" (Lebrun, 1910: 169). Algunos autores aseguran que la palabra momia proviene de una antigua palabra egipcia (*mum*) que significa cera. Plinio menciona a un personaje llamado Lisístrato como el primero que hace vaciados en cera a partir de moldes extraídos del cuerpo humano.

Desde el siglo IV, en Roma, ya se utilizaba el cirio pascual en domingo *in albis*, y lo que quedaba de la cera se lo llevaban los fieles como recuerdo. Fue a mediados del siglo VI cuando la cera se comenzó a moldear mezclada con aceite, dándole forma oval a manera de medallones decorados con alegorías místicas; se cree que imitaban la "bula de oro" que los jóvenes romanos llevaban como amuleto. Después, esta costumbre pagana, según los cristianos, fue sustituida por el "cordero de Dios" representado sobre un libro con los siete sellos y el estandarte de la cruz con aureola (Romero de Terreros, 1946: 17).

Una de las técnicas más comunes para elaborar piezas en cera consiste principalmente en el modelado directo, con lo cual se obtienen obras únicas. En otros casos se obtienen por medio de moldes. Las figuras pueden ser huecas o macizas. También pueden llevar refuerzos en el interior dependiendo de las dimensiones y el tipo de obra. Existen peculiaridades en el proceso de manufactura según se trate de esculturas, ex votos, relieves, velas y cirios escamados, rizados o tallados. Estas obras pueden decorarse por medio del pastillaje con el mismo

material o bien agregando vidrio, madera, papel, telas y gran variedad de productos.

A principios del siglo XIX, en algunos tratados españoles de artes y oficios, se describían los métodos para confeccionar esculturas huecas:

> Modo de vaciar figuras huecas de cera. El molde de yeso se unta con manteca de puerco; luego echándole cera derretida, se le da vueltas en todos los sentidos; después se vacía lo superfluo de la cera; y cuando se haya enfriado bien lo que ha quedado en el molde, se le vuelve a echar cera derretida, dándole vueltas, como la primera vez; y de este modo se continúa hasta que la figura haya adquirido el espesor que se le quiera dar. Para dar fuerza a esta clase de figuras se prepara antes el molde, atravesándole varitas de hierro en donde dañen menos. Del mismo modo se hacen las figuras de yeso (s/a, 1806: 122).

Según Heliodoro Valle, algunos artesanos mexicanos de ese siglo trabajaban en la calle o en una pequeña habitación. En un rincón se encontraban la esposa y los niños, y en otro el artesano mal vestido, quien trabajaba de pie manipulando la tosca masa de cera ayudándose de una hornaza portátil donde moldeaba y vestía las figuras. Este autor en 1947 reseña brevemente la manera de trabajar la cera. La crónica de la cera distingue dos clases de trabajo: el del modelador, que es previo al grabado en hueco, y el de la escultura directa para servir al molde y al vaciado. En el primer caso se refiere al procedimiento para hacer monedas y medallas. "Mientras que los escultores utilizan moldes de barro o yeso, cera blanca de la más pura y asoleada, punzones de madera dura y papel encerado o tela para infundir vitalidad a las figuras" (Valle, 1947).

Es de interés citar otros párrafos referentes a las variantes técnicas artesanales de antaño. Así que continuamos con Heliodoro Valle, quien nos relata otra anécdota:

> Hasta hace poco tiempo (1947) había en Puebla dos hermanas que eran algo digno de mención por la manera como hacían figuras empleando trapos viejos. Eran de respetable familia, y siempre tenían listo para la venta lo que hacían, y sus trabajos eran solicitados hasta en Europa, moldeaban sus figuras en trozos de cera de abejas, cubriéndoles el cuerpo con tela de algodón, que era de colores apropiados a la complexión de cada cuerpo, y, mientras la cera se

Desarmado de la figurilla para su restauración.

Pieza restaurada.

> ablandaba, procedían a moldear los rasgos, dándoles la expresión que deseaban, completando la imagen con vestidos a propósito (Valle, 1947).

Este autor comenta que poseía una obra realizada por las hermanas, que consistía en una india vieja regañando y llorando sobre su hijo borracho.

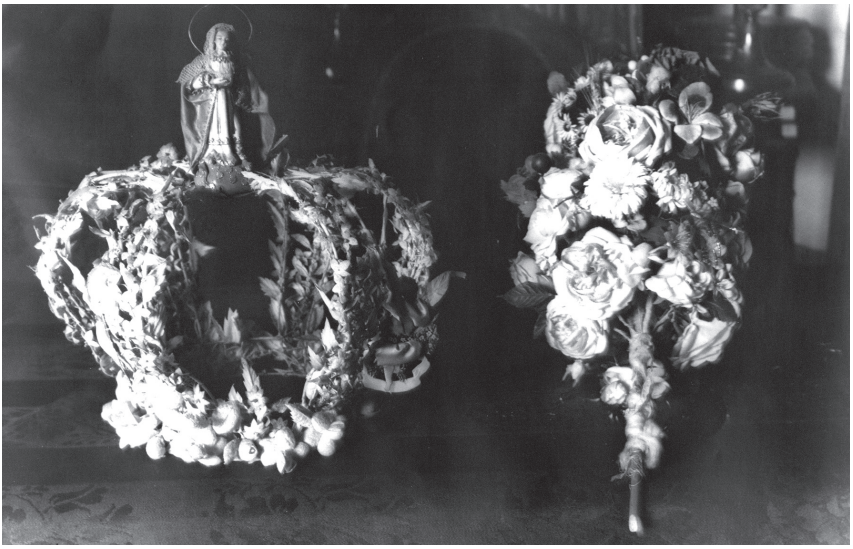
Otro ejemplo de fórmulas publicadas en los manuales de pequeñas industrias que se volvieron comunes a principios del siglo XX, consiste en hacer pastas de cera coloreadas con tierras para moldear o modelar estatuillas, bustos o animales. Se hacen las pastas con una mezcla de 40 g de creta, 20 g de fécula de papa, 60 g de cera blanca y 2 g de vaselina. Finalmente esta mezcla se vierte en moldes de yeso humedecido (Río, 1939). Es común que los artesanos le den mucha importancia a los cuidados que hay que tener para hacer el moldeado de cera, principalmente durante la fundición de esculturas a la cera perdida, pues es necesaria mucha habilidad (Romero de Terreros, 1946: 17). A principios del siglo XX se dan a conocer recetas para componer esculturas de cera, por ejemplo:

> Figuras y maniquíes de cera. Para reparar grietas en la cara, manos, etc. de maniquíes o figuras de cera, se hace una masa con tres partes de cera blanca y una parte de manteca de cerdo. Agregando más o menos manteca se obtiene una masa más o menos blanda [...] se colorea y [...] añadiendo unas gotas de bálsamo de pinabete a la cera, se evita que ésta se derrita al sol. Para igualar y bruñir la cera se emplean instrumentos de madera de boj, o mejor aún de hueso (Hiscox *et al.*, 1972: 225).

Tratamientos de restauración y reconstrucción

El presente trabajo expone tres casos de restauración de esculturas en miniatura en cera, que forman parte de unas coronas pertenecientes al Museo de Arte Religioso del ex convento de Santa Mónica de Puebla. Primero fue necesario desmontarlas de las estructuras metálicas donde se encontraban sujetas con alambres, con el fin de inspeccionar su estado de conservación y así proponer un plan de restauración.

Después de examinar de manera particular cada escultura se elaboró un diagnóstico de cada una: datos particulares, estado de conservación,



Corona con flores de capullo de mariposa con virgen apocalíptica, AGN, colección Díaz, 1935-1940.

Corona con flores de capullo de mariposa con fragmento de virgen apocalíptica, antes de la restauración.

así como el registro de la morfología y la manufactura, pues las pequeñas piezas se encontraban fragmentadas y reparadas burdamente. En dos casos las imágenes portaban vestidos de tela que las identificaban iconográficamente como Santo Domingo y una santa dominica, mientras que la tercera representaba a una virgen apocalíptica.

Aunque cada escultura fue restaurada en forma particular, la primera acción directa en ellas consistió en separarlas de sus vestidos, de esta manera se descubrió que los cuerpos con túnica de cera provenían de un mismo molde. La reconstrucción se facilitó, ya que un cuerpo se encontraba completo. De esta manera se contó con todo el material necesario que permitió adoptar un criterio reconstructivo, las partes nuevas solamente fueron "acopladas" en las zonas donde había faltantes de las esculturas adhiriéndolas después con cera-resina ligeramente caliente.

Los tratamientos de restauración consistieron básicamente en los siguientes procesos. El primero; la limpieza se realizó superficialmente eliminando el polvo acumulado con pinceles de pelo suave, algunas manchas fueron removidas puntualmente con agua-alcohol y agua con detergente neutro. La gasolina blanca y el thinner se utilizaron cuidadosamente, ya que estos disolventes reblandecen la cera. Se conocen reportes sobre otros disolventes que son apropiados por su volatilidad para la limpieza superficial de ceras envejecidas, entre ellos contamos con el tolueno y el xileno, mientras que el cloroformo y el amoníaco deben ser diluidos por su capacidad de saponificar, lo que podría afectar la cera.

La eliminación de las intervenciones anteriores consistió en desincrustar por medios mecánicos los restos de cera ajena a la escultura, así como los rellenos de plastilina roja que recubrían algunas zonas que tenían una gruesa capa de yeso. Debido a que las esculturas se encontraban rotas y fragmentadas, fue necesario unir las partes desprendidas, pero primero hubo que desengrasar con thinner toda la superficie de contacto de cada sección; al tratarse de piezas pequeñas, se utilizó experimentalmente como adhesivo un acetal en baja concentración, también se probó con un acetato de polivinilo en emulsión, éstos al secar dejan una película que es fácil de remover. Igualmente se utilizó

la cera-resina ligeramente caliente con la que se rellenaron al mismo tiempo las pequeñas fisuras y algunas oquedades minúsculas. El retoque se ejecutó con pinturas al barniz aplicado básicamente en los puntos de contacto entre las zonas reconstruidas y el original.

Moldeo

Después de haber limpiado y desarmado cada una de las tres piezas, se identificaron los faltantes de soporte de cera que había que reconstruir. A la escultura de la santa dominica le faltaban los brazos, las manos y la zona posterior de la túnica, la cabeza se encontraba fragmentada y desprendida del cuerpo. De la virgen apocalíptica sólo se conservaban restos de la túnica, así como el pie derecho adherido a un globo terráqueo que conforma la base de la escultura. Del Santo Domingo faltaban la cabeza, las manos y los zapatos.

Los moldes se obtuvieron por medio de silicones aplicados por impresión directa sobre el original, y para evitar las deformaciones se utilizaron contramoldes de yeso en dos secciones, que se mantenían unidas con ligas durante el colado de la cera/parafina en proporción 7: 3. Cuando la mezcla aún se encontraba caliente se coloreó con pigmentos al óleo según el matiz de las piezas originales: blanco de zinc, para las encarnaciones, se hicieron también mezclas de blanco de titanio, de zinc, alizarina, rojo y amarillo de cadmio medio, azul ultramar y negro.

Proceso de moldeo de faltantes.

Figurilla de virgen apocalíptica en proceso de restauración.

Figurilla de virgen apocalíptica colocada como remate en la corona tras su restauración.

Después de la restauración de un cuerpo de cera completo (túnica) se obtuvieron dos reproducciones huecas de las cuales se recortaron las partes que completaron los faltantes de los originales. Estos nuevos fragmentos fueron embonados en cada escultura con cera-resina ligeramente calentada, en película delgada (para ello se empleó un mechero de alcohol), los excedentes se limpiaron con espátulas de metal y madera. Para unir los fragmentos originales entre sí se utilizaron los adhesivos antes mencionados.

Por último, teniendo ya completas las tres esculturas, se procedió a colocar nuevamente la vestimenta que traían, la cual también fue restaurada. En el caso de la virgen apocalíptica se reconstruyó con base en un documento fotográfico que se encontró en el archivo fotográfico del AGN de una monja que portaba esta corona.

Generalmente la restauración de pequeñas figuras de cera se realiza de manera pragmática, con base en la obtención de resultados inmediatos fundamentados en la reversibilidad de los nuevos materiales, y principalmente en tres procesos: la limpieza superficial, la unión de los fragmentos desprendidos y los procesos reconstructivos cuyo criterio

es variable, porque depende del problema particular que presenta cada obra. Respecto al empleo de adhesivos, disolventes naturales y sintéticos, es necesario experimentar y hacer más investigación en cuanto a los efectos y duración al aplicarlos sobre objetos antiguos de cera.

Monja con la corona hecha de flores de capullo de mariposa con virgen apocalíptica, AGN, colección Díaz, 1935-1940.

CATÁLOGO

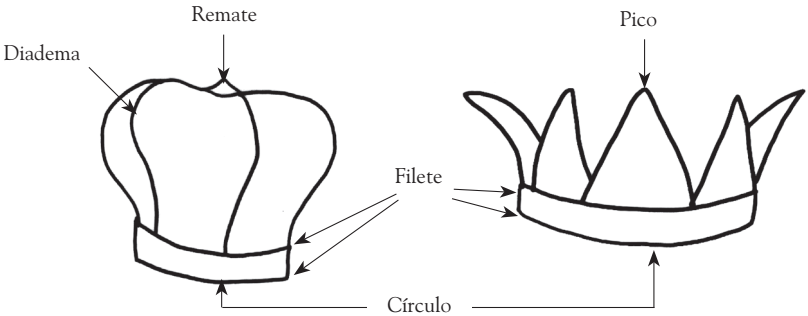
Si bien el diseño nos lleva a la heráldica europea y a la realeza con sus diferentes estatus, para las monjas, la corona más que un adorno es un signo distintivo (de unión con Cristo). Pueden estar manufacturadas en metal (oro, plata, cobre, latón o hierro), con ramas, flores o espinas; decoradas con papel, tela o cera, con figurillas amorfas, antropomorfas o fitoformes, incluso pueden llevar pequeñas cartelas. Según la traza o base, tienen varias formas: cerradas o globulares denominadas de estilo imperial; abiertas o radiadas, con rayos o picos; guirnalda o diadema, círculo a manera de guía de flores o espinas.

Imperial.

Radiada.

Guirnalda.

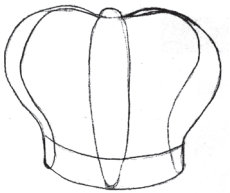
A continuación se muestran gráficamente, las partes que componen una corona, así como una tipificación de acuerdo con las variantes estructurales.[4]



[4] La estructura o base no se observa generalmente a simple vista debido a la decoración.

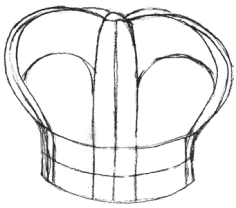
TIPOLOGÍA DE LAS CORONAS DE MONJAS

Imperial A



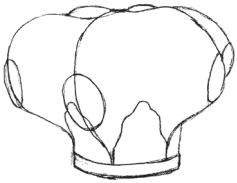
Doble diadema.

Imperial B



Doble diadema, con dos o más filetes y arco que parte de la zona inferior a la superior de la corona.

Imperial C



Una diadema, arco unido en la zona de la base de diademas, y círculos en la parte media de la diadema.

Imperial D

Media corona globular, con una o dos diademas.

Radiada A.

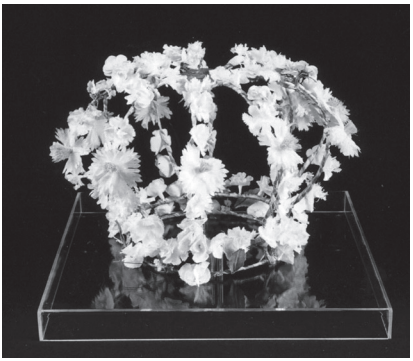
De picos con postes.

CATALOGO DE LAS CORONAS DE MONJAS EN MUSEOS DE MÉXICO

Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: desconocida
Número de inventario: 10-115686
Núm. clave: 61/02*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: imperial D
Materia prima: hierro, tela, plástico, papel, pasta de pan. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado. *Época:* probablemente siglo XX. *Alto:* 21.5 cm. *Diámetro:* 20 cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* media corona. *Observaciones:* restaurada.

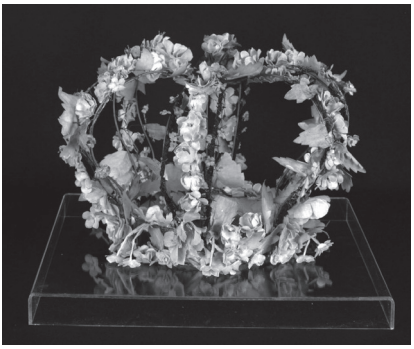
Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: posiblemente convento de Santa Mónica
Número de inventario: 10-115687
Núm. clave: 62/02*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: radiada. *Materia prima:* hierro, tela, porcelana. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado. *Época:* probablemente siglo XIX. *Alto:* 14 cm. *Diámetro:* 18 cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* corona radiada, con rosas blancas y ángel con banda que lleva la frase "amor". *Observaciones:* restaurada.

* Indica la clave interna de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH.



Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: posiblemente convento de Santa Catalina de Siena
Número de inventario: 10-115692
Núm. clave: 63/02*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: imperial A
Materia prima: hierro, tela, fibras de agave. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado. *Época:* probablemente siglo XIX. *Alto:* 21 cm. *Diámetro:* 17.3 cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* corona imperial de margaritas con rosas blancas. *Observaciones:* restaurada.

Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: posiblemente convento de Santa Catalina de Siena
Número de inventario: 10-115693
Núm. clave: 57/02*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: imperial A
Materia prima: hierro, tela, cera. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado, vaciado, pegado. *Época:* probablemente siglo XIX. *Alto:* 20 cm. *Diámetro:* 18.5cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* corona tipo imperial con rosas blancas, que lleva por remate una imagen de Santo Domingo. *Observaciones:* restaurada.



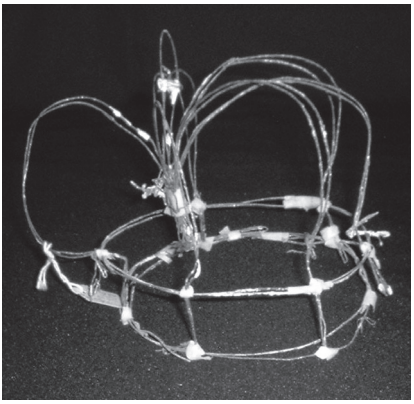
Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: posiblemente convento de Santa Catalina de Siena
Número de inventario: 10-115694
Núm. clave: 58/02*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: imperial A
Materia prima: hierro, tela. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado, pegado. *Época:* probablemente siglo XIX. *Alto:* 21.5 cm. *Diámetro:* 28 cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* corona tipo imperial sin remate, decorada con guías de espinas metálicas y rosas blancas. *Observaciones:* restaurada.

Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: posiblemente convento de Santa Catalina de Siena
Número de inventario: 10-210599
Núm. clave: 112/01*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: imperial C
Materia prima: hierro, tela, cera. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado, vaciado, pegado. *Época:* probablemente siglo XIX. *Alto:* 35.5 cm. *Diámetro:* 16 cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* corona tipo imperial con remate de una monja de la orden dominica, con rosas blancas y rojas y hojas de vid. *Observaciones:* restaurada.

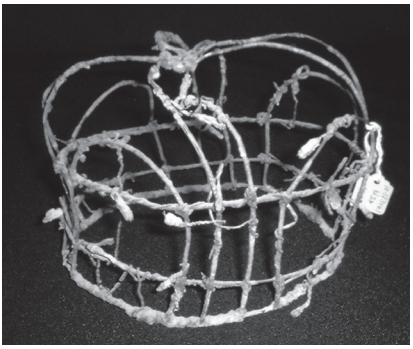
Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: posiblemente convento de Santa Mónica
Número de inventario: 10-636872
Núm. clave: 59/02*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: radiada A
Materia prima: hierro, tela, cera. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado, vaciado, pegado. *Época:* probablemente siglo XIX. *Alto:* 16.2 cm. *Diámetro:* 17.5 cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* corona tipo radiada A, con postes, con azahares en capullo y en flores blancas. *Observaciones:* restaurada.

Ubicación actual: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
Procedencia: posiblemente convento de Santa Catalina de Siena
Número de inventario: 10-636873
Núm. clave: 60/02*
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: imperial A
Materia prima: hierro, cera, capullos de mariposa, papel. *Técnica de manufactura:* cortado, moldeado, vaciado, pegado. *Época:* probablemente siglo XIX. *Alto:* 24 cm. *Diámetro:* 27 cm. *Estado de conservación:* excelente. *Breve descripción:* Corona tipo imperial, con remate de la Inmaculada Concepción, flores blancas y ángel de papel. *Observaciones:* restaurada.

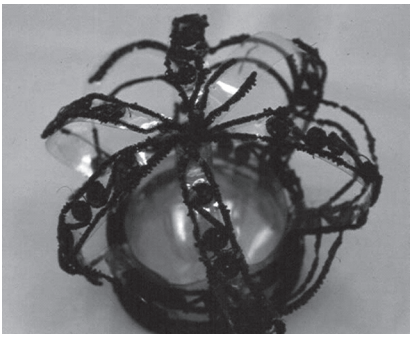
Ubicación actual: Museo del Pueblo de Guanajuato
Procedencia: desconocida
Número de inventario: IE-PPUE 008
Núm. clave: 116
Número de catálogo:
Otros núms.:
Estilo: imperial C
Materia prima: metal, cera, textil, papel. *Técnica de manufactura:* cortado, planchado, troquelado, moldeado, vaciado, pegado, modelado, amarres. *Época:* siglo XIX. *Alto:* 39.5 cm. *Diámetro:* 18 cm. *Estado de conservación:* estable. *Breve descripción:* corona tipo imperial que lleva once figurillas de cera: San José, Santa Ana, San Joaquín, San Francisco y siete ángeles. Entre la variedad de flores que muestra hay rosas, azahares, margaritas y pensamientos. *Observaciones:* pieza incompleta, inamovible-permanente.



Ubicación actual: Museo Nacional del Virreinato
Procedencia: coro bajo, templo de la Encarnación, hoy SEP
Número de inventario: 10-583453
Núm. clave:
Número de catálogo: 2896
Otros núms.:
Estilo: imperial A
Materia prima: metal, papel. *Técnica de manufactura:* moldeado, trefilado. *Época:* siglo XVIII. *Alto:* 15.4 cm. *Diámetro:* 14 cm. *Estado de conservación:* estructuralmente malo. *Breve descripción:* base metálica de corona estilo imperial, carente de decoración. *Observaciones:* pieza de excavación arqueológica: cala 79, capa V, entierro primario 55.



Ubicación actual: Museo Nacional del Virreinato
Procedencia: coro bajo, templo de la Encarnación, hoy SEP
Número de inventario: 10-583463
Núm. clave:
Número de catálogo: 4519
Otros núms.: 112
Estilo: imperial B
Materia prima: metal y papel. *Técnica de manufactura:* moldeado, trefilado. *Época:* siglo XVIII. *Alto:* 12.2 cm. *Diámetro:* 16.0 cm. *Estado de conservación:* regular. *Breve descripción:* base metálica de corona estilo imperial, carente de decoración. *Observaciones:* pieza de excavación arqueológica: cala 64, capa V, entierro primario 28.



Ubicación actual: Museo de sitio de la SEP, sala Época virreinal
Procedencia: excavación del coro bajo de la ex iglesia de la Encarnación, hoy SEP
Número de inventario:
Núm. clave: 111 y 421 ENCRyM
Número de catálogo:
Otros núms.: entierro primario 23, cala 64. *Estilo:* imperial A. *Materia prima:* plata, cobre, latón. *Técnica de manufactura:* filigrana. *Época:* siglo XIX. *Alto:* *Diámetro:* *Estado de conservación:* pieza restaurada. *Breve descripción:* base metálica de corona estilo imperial, con diseños en forma de roleos de filigrana. *Observaciones:* Se carece de mayores datos.*

* Datos obtenidos por el proyecto SEP, arqueólogo Carlos Salas Contreras.

Ubicación actual: Museo de sitio de la SEP, sala Época Virreinal
Procedencia: excavación del coro bajo de la ex iglesia de la Encarnación
Número de inventario:
Núm. clave:
Número de catálogo:
Otros núms.: entierro primario 28, cala 64. *Estilo:* imperial B. *Materia prima:* metal. *Técnica de manufactura:* moldeado, trefilado. *Época:* siglo XIX. *Alto:* *Diámetro:* *Estado de conservación:* se desconoce.* *Breve descripción:* base metálica de corona estilo imperial, con arcos y bases de flores circulares. *Observaciones:* Se carece de mayores datos.**

* En la sala de Época virreinal se encuentran tres coronas procedentes del mismo proyecto, se carece de imagen del ejemplar, así como de mayores datos.
** Datos y fotografía obtenidos por el proyecto SEP, arqueólogo Carlos Salas Contreras.

Bibliografía

Amerlink de Corsi, María Concepción y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México, Grupo Condumex, 1995.

Armella de Aspe, Virginia, *La historia de México a través de la indumentaria,* México, Inversora Bursátil, 1988.

Bravo Arriaga, María Dolores, *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, México, IIB-UNAM, 1997.

Bruhms Theile, J.M., *El libro de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Butler, Alban, *Vida de los santos*, Madrid, Libsa, 2003.

Cabral Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995.

Calderón de la Barca, marquesa, *La vida en México*, México, Porrúa, 1990.

Calvo, Ana, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, España, Grafos, 1997.

Cantó Rubio, Juan, *Símbolos del arte cristiano,* Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1958.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos,* Barcelona, Aguilar, 1969.

Cortés, Jerónimo, *Fisonomía y varios secretos de naturaleza*, Madrid, Aprobación, 1741.

Delgado y Buenrostro, Antonio, "Romance endecasílabo en el que se describen las obras que hizo el Ilustrísimo Señor Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz, en más de 22 años que governó su Obispado de la Puebla de los Ángeles", en Gómez de la Parra, Joseph, *Panegyrico funeral de la vida en la muerte del Illmo. y Excmo. Señor Doct. D. Manuel Fernández de Santa Cruz…*, en la Puebla de los Ángeles, Herederos del Capitán Juan de Villa Real, 1699.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Espasa-Calpe, 1950.

Dooley, William H., *Textiles*, Boston, Heath and Company, 1943.

Duddle, R.S., *Manual del metalista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1958.

Erhardt, Theodor, Adolf Blumcke, Walter Burger, Max Märklin y Gottfried Quinzler, *Tecnología textil básica 2. Fibras naturales y artificiales*, México, Trillas, 1980.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano,* Bogotá, Labor, 1994.

Esparza L., José e Isabel Fernández, *La cera en México. Arte e historia*, México, Banamex, 1994.

Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla,* Puebla, Altiplano, 2 vols., 1962.

Fernández Félix, Miguel, *Monjas coronadas. Vida conventual femenina hispanoamericana*, México, Landucci, 2003.

Fuente, Jesús M. de la, *Efemérides sanitarias de la ciudad de Puebla. 1910*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

Gage, Thomas, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, México, sep/Fondo de Cultura, 1982.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Patria, 1950.

Gaviño, Gonzalo, J. Carlos Juárez y Héctor H. Figueroa, *Técnicas biológicas selectas de laboratorio y de campo*, México, Limusa, 1980.

Gettens, J. Rutherford, "Productos de alteración mineral en objetos metálicos antiguos", Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación, Restauración de los Bienes Culturales, México, unesco, 1969.

Gómez de la Parra, Joseph, "Panegyrico funeral de la vida en la muerte de el Illmo. Y Excmo. Sr. D. Manuel Fernández de Santa Cruz,

obispo de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España que predicó en la Santa Iglesia Catedral el día de sus Exequias Funerales…" en la Puebla de los Ángeles, Herederos del Capitán Juan de Villa Real, año de 1699.

Gómez de P. Inés y M. Teresa Jaén, "Un ejemplo de restauración y conservación de textiles del siglo xx: Estandarte de la Sociedad Cooperativa de Salineros de Colima, 1925", tesis de licenciatura, México, ENCRyM, 1999.

González, Federico, *La rueda. Una imagen simbólica del cosmos*, Barcelona, Buró Difusor y Editorial, 1986.

Hiscox, G.D., *et al.*, *Recetario industrial, Enciclopedia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

Hollen, Norma, *Introducción a los textiles*, México, Limusa, 1993.

Holl, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Ignasi Saranyana, Joseph, "Consideraciones de Palafox sobre la condición femenina", en Galí (coord.), *La pluma y el báculo. Juan de Palafox y el mundo hispano del seiscientos*, México, BUAP, 2004, pp. 135-145.

Jones, Kathleen, *Mujeres santas. El escenario femenino a través de los siglos*, Buenos Aires, México, Lumen, 2004.

Lebrun, y Magnier, *Nouveau manuel complet du mouleur en platre,* L. Mulo, Libraire-Éditeur, París, Encyclopedie Roret, 1910.

León, Imelda, *Escultura popular*, México, Fonart, s/f.

Lobley, Priscilla, *Tu libro de hacer flores de papel,* Barcelona, Sintes, 1973.

López de Villaseñor, Pedro, *Cartilla vieja de la Nobilísima Ciudad de Puebla* (1781), México, IIE-UNAM, 1961.

López Palacios, José Antonio, "El candelero, un objeto de uso cotidiano de la época colonial en la ciudad de México", tesis de licenciatura, México, ENAH, 1990.

Lorenzana, Antonio Francisco, *Concilios provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y leal ciudad de México. Presidiendo el Illmo. y Rmo. Señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565*, Imprenta del Superior Gobierno del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, en la Calle de Tiburcio, año de 1769.

Loreto López, Rosalva, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles*, México, El Colegio de México, 2000.

MacDannell, Colleen y Bernhard Lang, *Historia del cielo,* Madrid, Taurus, 1990.

Martín Juez, Fernando, *Contribuciones para una antropología del diseño,* Barcelona, Gedisa, 2002.

Mayo, P. Lilia, *Florería artificial y otras manualidades*, México, Litográfica Regina de los Ángeles, 1975.

Mattews, A.G., *Textile Fibers Their Physical, Microscopic and Chemical Properties*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1954.

Medel, José V., *El convento de agustinas recoletas del título de Santa Mónica, hoy Museo de Arte Religioso*, Puebla, Litotipografía de la Escuela Prevocacional, Industrial y Comercial, núm. 7, 1939.

Mejía, F. Ricardo, "Reconceptualización de la colección de acuarelas del museo de Historia Natural Alfredo Dugés a través de una propuesta de montaje", tesis de licenciatura, México, ENCRyM, 2006.

Merlo Juárez, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de Puebla de los Ángeles,* Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2 vols., 2001.

Merlo Juárez, Eduardo, "Imágenes taumaturgas de la Puebla de los Ángeles", en *Congreso del monacato femenino en España y America,* León, España, 2004.

Mirambell, Lorena y Fernando Sánchez M., *Materiales arqueológicos de origen orgánico: textiles*, México, INAH, 1986.

Miranda, H. Susana y Gloria Martha Sánchez, "Conservación de textiles y cordelería prehispánica, cuevas El Gallo y La Chaguera, Ticumán, Morelos", tesis de licenciatura, México, ENCRyM, 1996.

Montero A., Alma, *Monjas coronadas*, México, CNCA, 1999.

Monterrosa P., Mariano, *Manual de símbolos cristianos*, México, SEP, 1979.

_____, *El simbolismo de los números*, México, Yeuetlatolli, (Colección Ahuehuete), 1998.

Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera, *Símbolos cristianos*, México, INAH, 2004.

Morales y Marín, José Luis M., *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.

Muriel, Josefina, "Monjas coronadas", México, *Artes de México*, núm. 198, 1960.

_____, *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Editorial Santiago, 1946.

_____, *Los recogimientos de mujeres*, México, UNAM-IIE, 1974.

_____ y Manuel Romero de Terreros, *Retratos de monjas*, México, Jus, 1952.

Murrel, Vernon J., "Some Aspects of the Conservation of Wax Models", en *Studies in Conservation*, vol. 16, número 3, pp. 95-109, 1971.

Navarro Alcalá Zamora, Pío J., *Sociedades, pueblos y culturas*, Barcelona, Salvat, 1984.

Newton, Roy y Sandra Davison, *Conservation of Glass,* Londres, Butterworths, 1989.

Peñaloza Martínez, Porfirio, *Arte popular y artesanías artísticas en México, un acercamiento*, México, Jus, 1978.

Perdigón Castañeda, J. Katia, "Identificación y evaluación de metales arqueológicos (coronas de monjas del siglo XIX del exconvento de la Encarnación", tesis de licenciatura, México, ENCRyM, 1994.

_____, "Los que curan a los santos. Un estudio antropológico de los restauradores del Centro Churubusco y su relación con los objetos de culto", tesis de maestría en antropología social, México, ENAH, 1999.

_____, "La conservación preventiva. Elementos a considerar para un diagnostico" (cuadernillo de trabajo), México, CNCPC, 2004, p. 11.

_____, "La conservación de las coronas de monjas del museo ex convento de Santa Mónica, Puebla, México", en *2º Cogresso Latino-Americano de Restauracâo de Metais*, Río de Janeiro, Museu de Astronomía e Cienciências Afins-MAST, 2005.

Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, s/f.

Plenderleith H.J., *La conservación de antigüedades y obras de arte*, Valencia, Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, 1967.

Prats, Llorenc, *Antropología y patrimonio,* Barcelona, Ariel, 1997.

Ramírez Montes, Mina, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, México, iie-unam, 2005.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento,* t. 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 1958.

Río, Aurelio del, *Quiere usted aprender una industria*, México, Biblioteca de Obras Nacionales, t. I, 1939.

Romero de Terreros, Manuel, *Historia sintética del arte colonial de México. 1521- 1821*, México, Porrúa, 1922.

_____, "Las ceras de Agnus", *Arte y Plata*, núm. 18, 1946.

_____, *El arte en México durante el virreinato*, México, Porrúa, 1951.

Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1975.

Salazar de Garza, Nuria, *La vida común en los conventos de monjas de la ciudad de Puebla*, Bibliotheca Angelopolitana (V), Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 1960.

Salazar Monroy, Melitón, *Santa Mónica: Museo de Arte Religioso de Puebla*, Puebla, Impresos López, 1944.

Salazar Simarro, Nuria, "El lenguaje de las flores en la clausura femenina", en *Diario de Campo*, mayo 2004, núm. 65 (sexto aniversario), México.

Serrano Rivas, Andrés, "La restauración de sellos de cera", *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Tarragona, España, icom, 1986.

Tellechea, Domingo J., *Enciclopedia de la conservación y restauración*, Argentina, Technotransfer, 1981.

Torres, fray Miguel de, *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su exemplar virtuosa y ajustada vida. el Ilmo. y Exc. señor don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún*, en Madrid, por Manuel Román Acosta, 1721.

Trens, Manuel, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

Valle, Rafael Heliodoro, "Frágiles figurillas de cera", *Arte y Plata*, núm. 28, 1947.

Villa Sánchez, fray Juan de, *Puebla sagrada y profana*, Puebla, BUAP, 1997.

Voragine, Jaques, *La legende doreé,* París, Garnier/Flamarion, 1967.

Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Vogue OSB, dom Jean Melchior y dom Jean Neufuille, OSB, *Glosaire de termes tecniques,* París, Zodiaque, 1971.

Yuste López, Carmen, "El comercio de la Nueva España con Filipinas 1590- 1785", México, INAH, 1984 (Colección científica, 109).

Zerón Zapata, Miguel, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, México, Patria, 1945.

Diccionario Práctico de la Lengua Española, Barcelona, Grijalbo, 1988.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Barcelona, Madrid, Espalsa-Calpe, 1973.

www.turista.com.mx/puebla/modules.php?name=New&file=article&sid=43

www.inah.conacyt.mx/docsinah/catalogo/indices/indgrup.htm www.inah.gob.mx/muse3/htme/mulo2101b.html

s/a, 1806, "Secretos raros de artes y oficios" t. III, Madrid.

s/a, 1992, "Técnicas de pintura y diseño, pintar con ceras", Madrid, Ediciones Génesis.

La conservación de las coronas de monjas
del Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica, Puebla
se terminó de imprimir en octubre de 2011
en los talleres gráficos del Instituto Nacional
de Antropología e Historia.
Producción: Dirección de Publicaciones
de la Coordinación Nacional de Difusión.

COLECCIÓN
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO
SERIE LOGOS

Uno de los ámbitos más destacados durante el virreinato de la Nueva España fue el religioso. No sólo los espacios, sino también la indumentaria y los accesorios propios de la vida monástica y litúrgica fueron los medios a través de los cuales se expresaba y difundía la ideología religiosa de la época.

Entre sus expresiones más intrigantes se encuentran las llamadas "monjas coronadas", retratos que dan fe del acto de profesión de innumerables mujeres anónimas que al consagrar su vida a Dios eran coronadas con flores, acción cargada de un profuso simbolismo donde la mística poseía un lugar privilegiado.

Afortunadamente en algunos museos de México, además de este acervo pictórico, todavía existen las coronas que formaban parte primordial de este rito iniciático. Tal es el caso del ex convento de Santa Mónica en Puebla, cuya colección fue restaurada recientemente.

Este libro muestra el proceso de análisis y restauración que se siguió para la conservación de dicha colección, a la par que brinda una propuesta de lectura icnográfica de la misma y un recorrido a través de la historia del ex convento, así como la interpretación del significado e importancia de las coronas en la vida monástica novohispana.

Instituto Nacional de Antropología e Historia
CONACULTA
9 786074 842241