Explorando el género, poder y monacato en la retratística indígena novohispana. Los casos de Juana, Theodora y Sebastiana

Exploring Gender, Power, and Monasticism in Novohispanic Indigenous Portraiture: The Cases of Juana, Theodora and Sebastiana

Nathaniel Sola Rubio
Universitat Jaume I

Fecha de recepción: 29 de diciembre de 2023
Fecha de aceptación: 10 de junio de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 36, 2024, pp. 35-52
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562
https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.002

RESUMEN

En este trabajo se analizan tres retratos de mujeres indígenas que atañen al contexto del barroco novohispano para comprender los convencionalismos iconográficos acogidos en cada caso, además de los estamentos de poder correspondientes a los que pertenecían las retratadas como hijas de caciques indígenas, quienes pasarían posteriormente a formar parte del convento del Corpus Christi de la Ciudad de México. Asimismo, se realiza un estudio comparativo atendiendo a otras representaciones análogas, además de destacar los modelos educativos femeninos prehispánicos y los cambios derivados tras la conformación del virreinato, junto a la situación de las mujeres indígenas dentro de la institución conventual del Corpus Christi, así como los rituales y festejos que acompañaron a las profesas, con el fin de concluir y señalar la representación del poder de la élite civil novohispana.

PALABRAS CLAVE

Monacato. Convento. Retrato. Indígenas. Nueva España. Barroco.

ABSTRACT

This paper analyses three portraits of indigenous women in the context of the Novohispanic Baroque to understand the iconographic conventions adopted in each case, as well as the corresponding power classes to which the portrayed women belonged as daughters of indigenous caciques, who would later become part of the Corpus Christi convent in Mexico City. A comparative study is carried out in relation to other analogous representations, in addition to highlighting the prehispanic female educational models and the changes derived after the establishment of the viceroyalty, together with the situation of indigenous women within the conventual institution of Corpus Christi, as well as the rituals and celebrations that accompanied the professed women, in order to conclude and point out the representation of the power of the Novohispanic civil elite.

KEY WORDS

Monasticism. Convent. Portrait. Indigenous. New Spain. Baroque.

La finalidad del presente artículo se centra en observar el retrato de tres jóvenes indígenas como símbolos de poder en relación a las nociones del contexto novohispano pertinentes al honor y calidad aplicadas al género femenino y a la clase social ostentada, capaces de evocar y problematizar parte de la realidad del entorno por medio de las convecciones pictóricas. Para ello se emplearán estudios de casos concretos que atienden a las efigies de Juana María Inés Cortés Chimalpopoca, Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma, y Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, tres mujeres de la nobleza indígena que pasaron a formar parte del antiguo convento del Corpus Christi situado en la Ciudad de México, fundado por el virrey don Baltasar de Zúñiga –marqués de Valero– en 1724. Dichos retratos se enmarcaron en el trabajo de Josefina Muriel para la recopilación de fuentes documentales sobre el convento[1]. Más tarde, han sido estudiados por Yirlem González Vargas en su tesis acerca de los conventos de capuchinas del siglo XVIII novohispano[2]. Particularmente el retrato de Sebastiana se ha incluido en numerosos catálogos, como el realizado para la exposición *Painting a New World. Mexican art and life, 1521-1821*[3], además de ser trabajado por Rogelio Ruiz Gomar[4], Dana Leibsohn y Meha Priyadarshini[5].

Teniendo en cuenta el marco en el cual se inscribieron dichos retratos, es imprescindible hacer una aproximación previa sobre el contexto y las razones que pudieron llevar a su creación, atendiendo a las particularidades sociales e iconográficas subyacentes. En primera instancia, las tres muestran claras distinciones que subrayan la singularidad de sus figuras frente a otras representaciones: la pertenencia a la nobleza indígena, atisbada a través de los escudos de armas, o como señalan Dana Leibsohn y Meha Priyadarshini, el color de la piel[6]; así como los ricos ropajes y ornamentos, signos del estatus social. Todos se realizaron coincidiendo con el inmediato ingreso de las jóvenes al convento del Corpus Christi, afianzado gracias a la documentación recopilada por Josefina Muriel. Este último hecho no es baladí; los retratos no solo muestran a las tres mujeres, sino que también las rememoran. Para reconocer el sentido ritualista de este hecho, es preciso comprender la doctrina intercedida por el convento y las razones que llevaron a su fundación, lo cual también ayudará a dilucidar las cuestiones en torno a la identidad de las retratadas y la intermediación de los valores cristianos.

La mujer indígena y el contexto cristiano: el convento del Corpus Christi como paradigma

El antiguo convento del Corpus Christi estuvo vinculado a la orden mendicante de las clarisas descalzas, la cual no exigía dote y dependía de las limosnas de sus benefactores. Tal como expuso Rubí Xixián Hernández de Olarte en su tesis, las autoras que han trabajo sobre este tema "han destacado lo difícil que fue la apertura del convento […], sobre todo por los prejuicios que había alrededor de las indias y que un sector de la población utilizó para querer negar su profesión religiosa"[7]. De este modo, la institución no estuvo exenta de dificultades, críticas y debates, especialmente tras la llegada de tres novicias españolas en

[1] Josefina Muriel, *Las indias caciques de Corpus Christi* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 42-49.

[2] Yirlem González Vargas, "'Las indias entendidas': los conventos de capuchinas en el siglo XVIII novohispano, 1719-1811" (tesis doctoral, Centro de Estudios Históricos de Michoacán, 2011), 61-89.

[3] Donna Pierce *et al*., *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821* (Texas: University of Texas Press, 2004), 219-21.

[4] Rogelio Ruiz Gomar, "Retrato de india cacique", en *The Grandeur of Viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer* / *La Grandeza del México Virreinal: Tesoros Del Museo Franz Mayer*, eds. Museo Franz Mayer y Houston Museum of Fine Arts (Houston: The Museum of Fine Arts, 2002), 94-95.

[5] Dana Leibsohn y Meha Priyadarshini, "Indigenous Portraits and Casta Paintings in the Spanish Americas", *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, no. 29 (abril de 2019): 3, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.243.

[6] Leibsohn y Priyadarshini, "Indigenous Portraits", 6.

[7] Rubí Xixián Hernández de Olarte. "Controversia en torno a la fundación de conventos para indias nobles en Nueva España" (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 11. Las razones en contra y a favor de la creación del convento también han sido trabajadas por la misma autora: Rubí Xixián Hernández de Olarte, "El convento de Corpus Christi y la defensa de monjas indígenas" (tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2010).

1726, teniéndose que realizar una segunda bula papal con el fin de reafirmar la exclusividad del convento orientado únicamente al ingreso de las nobles indígenas. Como indicó la investigadora Mónica Díaz: "[…] hubo muchos debates sobre la capacidad de las mujeres indígenas para practicar los preceptos monásticos [ya que] suponía, cuestionar la legitimidad española, por lo que estas mantenían una doble alienación debido a su sexo y etnia"[8].

La exclusividad del convento para monjas indígenas contó con la oposición del comisario general de la orden franciscana fray Pedro Navarrete. Debido a la constante entrada de mujeres criollas –referidas como españolas–, el convento seguía posicionándose en contra de la autonomía que deseaban las indígenas, tal como consta en los *Apuntes de algunas vidas de nuestras hermanas difuntas* sobre la narración biográfica de la primera abadesa, Sor Petra de San Francisco[9] y las diligencias firmadas por otra de las fundadoras, Sor Theresa de San José[10]. En la misma relación, la escritora incide en los sufrimientos que padecieron las indígenas "en defensa" de su convento. Sobre ello, Mónica Díaz inquirió en la importancia transformadora de las prácticas indígenas a lo largo del tiempo y los espacios, reconociendo la heterogeneidad del sujeto subalterno. En este sentido, el avivado deseo sobre la exclusividad indígena del convento residía en "la supervivencia de la memoria indígena y el orgullo étnico que había perdurado a lo largo de los años, particularmente en la clase noble que tenía motivaciones sociopolíticas para seguir manteniendo su linaje"[11]. También se encuentran las instancias sobre los procedimientos de D. Diego de Torres Vázquez Quapoltoche, un cacique separado de la capital, quien, junto a Ambrosio de Mendoza y Florencio Calixto Ramírez y Mendoza, padres de varias profesas, se quejaron de la "adulteración del estado religioso" perpetrada por los prelados franciscanos que autorizaron la admisión de las novicias criollas, quienes insistían en "gobernar" a las indígenas[12]. Por ello demandaron que el convento fuese entregado a la Iglesia secular. Tras el rechazo de fray Pedro Navarrete, fray Joseph de Castro y la abadesa María Teresa de San José acudieron al Consejo de Indias. En 1745 la Corona ordenó el abandono de las tres jóvenes[13].

Según Díaz, tres son las narraciones que marcaron un punto de inflexión en torno a la fundación del convento: el relato hagiográfico de Catarina Tegakovita[14], la vida de Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad[15] y el manuscrito que contiene los relatos biográficos –los ya mencionados *Apuntes*– sobre las hermanas del Corpus Christi[16]. Un factor influyente para secundar la profesión de las indígenas residió en el interés que estas habían mostrado por los asuntos religiosos desde los primeros años del virreinato[17]. Así, Juan de Torquemada explicó que estas mujeres daban clases de catecismo, preparaban a su gente para recibir los sacramentos, cuidaban de los enfermos, vigilaban las iglesias y dirigían cofradías o hermandades[18]. Fray

---

[8] Mónica Díaz, *Indigenous Writings from the Convent. Negotiating Ethnic Autonomy in Colonial Mexico* (Arizona: The University of Arizona Press, 2010), 62.

[9] Mónica Díaz, "La identidad étnica de las monjas indígenas: continuidad y ruptura desde el claustro", *Letras femeninas* 35, no. 1 (2009): 255.

[10] "Expediente sobre la admisión de tres novicias españolas en el convento de religiosas Descalzas del Corpus Christi de la ciudad de México, para jóvenes indias nobles…", instancia remitida a la Real Audiencia de México, 9 de febrero de 1744, Archivo General de Indias, 685 (microfilm), fols. 10-11.

[11] Díaz, "La identidad étnica", 264.

[12] Asunción Lavrin, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 315.

[13] Lavrin, *Las esposas de Cristo*, 317.

[14] Paul Bouchard, "La nueva Francia en escritos mexicanos del siglo XVIII", en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir. Carlos H. Magis (México: El Colegio de México, 1970), 120-24.

[15] José Eugenio Valdés, *Vida admirable y penitente de la V.M. Sor Sebastiana Josepha de la SS. Trinidad: religiosa de coro, y velo negro en el religiosissimo convento de señoras religiosas clarisas de San Juan de la Penitencia de esta Ciudad de Mexico* (México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1765), https://repositorio.unam.mx/149.

[16] Mariselle Meléndez, "El perfil económico de la identidad racial en los *Apuntes* de las indias caciques del convento de Corpus Christi", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIII, no. 46 (1997): 115-33, https://doi.org/10.2307/4530930.

[17] Hernández de Olarte, "Controversia", 44.

[18] Juan de Torquemada, *Monarquía indiana. Volumen III* (México: Porrúa, 1969), 103-12.

Jerónimo de Mendieta mencionó que, aunque a las "naturales" se les enseñaba a ser esposas, "[…] muchas de ellas viven en perpetua continencia […] muy encerradas […] a manera de beatas […] no apartándose de su templo y servicio, ocupadas en oraciones, ayunos y vigilias" [19].

Sin embargo, la principal justificación para la fundación residió en la intención de equiparar el nivel educativo de las jóvenes "en contraste a los avances sociales dirigidos a los hombres indígenas", en especial debido a las reformas borbónicas del siglo XVIII[20], lo cual fue utilizado por los partidarios y apoyado, particularmente, por el virrey don Baltasar de Zúñiga y Sor Petra de San Francisco[21]. La cédula de 1697 que permitía dar acceso a los hombres de la nobleza indígena a cargos políticos y eclesiásticos motivó la creación de instituciones dirigidas a las mujeres de la comunidad. Por tanto, la aceptación de los indígenas en el clero, el creciente imaginario de la clase criolla[22], así como el interés en la castellanización y educación de la población, sirvieron como pretexto para que la corona accediera al ingreso de las jóvenes[23]. Cabe destacar el papel del retrato como estrategia discursiva en el marco de este fenómeno, donde los caciques indígenas empezaron a hacerse notar en una búsqueda equitativa dentro del entramado de la élite novohispana, como demuestran las instancias de D. Diego de Torres Vázquez Quapoltoche sobre la autonomía y noble procedencia de las novicias.

Con anterioridad, las escuelas de amigas, los conventos, beaterios o colegios generalmente estaban destinados a educar a las mujeres indígenas y mestizas en las tareas del servicio[24]. Estas, siguiendo los postulados jesuitas, debían ocuparse de actividades religiosas menores. Se menciona como: "[…] Agradan más a Dios…poniéndole flores a sus santos, encendiéndole sus velas […] que muchos actos de virtudes superiores porque no conocen su naturaleza ni alcanzan a distinguir su perfección"[25]. El modelo, afianzado a partir de la conquista para los supuestos en torno a la buena política o educación de las jóvenes se componía a través de la consolidación familiar y el provenir religioso impuesto por las órdenes peninsulares, todo ello próximo al criterio último y más importante que refería a la castidad de la mujer.

Arenal y Schalau plantean que, para el correcto análisis y comprensión de la mujer indígena y su adentramiento en la religiosidad cristiana, deben tenerse en cuenta los supuestos prehispánicos, siendo necesario conocer el modelo educativo anterior a la conquista[26]. En torno a la política de los conventos, en los cuales la idea del sufrimiento adquiría un valor imperioso, según ha interpretado Josefina Muriel "todo esto se avenía perfectamente al pensamiento eminentemente religioso de los indios y a su concepto de los caminos por los cuales se alcanzaba el dominio del espíritu sobre la materia"[27]. El investigador Juan Chiva también apuntó que: "Como en el caso de las beguinas flamencas y de las cacicas mexicas en el Calmécac de Tenochtitlán, el convento creado por el virrey marqués de Valero buscaba una educación de estricta religiosidad

---

[19] Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana. Tomo I* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 84-85.

[20] María Justina Sarabia Viejo, "Monacato femenino y problemática indígena en la Nueva España del siglo XVIII", en *I Congreso Internacional del Monacato femenino en España, Portugal y América*, coords. María Isabel Viforcos Marinas y Jesús Paniagua Pérez (León: Universidad de León, 1993), 178-83.

[21] Este se decidió en base a su admiración por la Orden de San Francisco y el interés que tuvo por los indígenas. Asimismo, en Perú ya se había establecido –real cédula de 1711– por orden de Felipe V que entre las 33 capuchinas que formaron parte de un monasterio en Lima se incluyeran a hijas de caciques. Sarabia Viejo, "Monacato femenino", 177.

[22] Al respecto, es importante señalar el estudio de Ilona Katzew debido a la relación que establece entre la representación de los indígenas en el circulo eclesiástico y el aumento de la burguesía criolla, con la finalidad de contrarrestar la opinión europea sobre los pobladores americanos. Ilona Katzew, "Stars in the Sea of the Church: The Indian in Eighteenth-Century New Spain Painting", en *The Arts in Latin America, 1492-1820*, eds. Joseph L. Rishel y Suzanne Stratton (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006), 335-48.

[23] Hernández de Olarte, "Controversia", 44.

[24] Elvira García Alarcón, "Luis Vives y la educación femenina en la América colonial", *América sin nombre* 15 (2010): 112-17, https://doi.org/10.14198/AMESN2010.15.12

[25] Hernández de Olarte, "Controversia", 87.

[26] Electa Arenal, Stacey Schlau, *Untold sisters: Hispanic nuns in their own works* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989), 338.

[27] Muriel, *Las indias caciques*, 35.

para las hijas de la nobleza indígena"[28]. Como ambos indican, este hecho está vinculado –no de forma categórica– al modelo educativo prehispánico, una relación también establecida por James M. Córdova[29]. Atendiendo a las fuentes de la conquista, Fray Diego de Durán explicó cómo en los *Calmécacs* las mujeres convivían como "mozas de penitencia" en rigurosa castidad y recogimiento hasta la edad del matrimonio. Conforme a Pilar Gonzalbo, durante dicho contexto:

> Las mujeres se integraban en la comunidad al compartir un mundo de creencias y al realizar funciones específicas en la vida familiar y religiosa. En el rigor de las normas morales aplicadas a ambos sexos se manifestaba la existencia de un ideal de comportamiento y no necesariamente que tal modelo se cumpliese sistemáticamente en todos los casos […]. En el terreno práctico del comportamiento individual existía un ideal femenino y un conjunto de virtudes […] resaltan: la laboriosidad, el recato, la fidelidad, la entereza de carácter y el valor ante la adversidad[30].

A lo largo del período virreinal, las mujeres indígenas se convirtieron en el principal salvoconducto para la transmisión de las prácticas tradicionales. Su influencia se reflejaba en las labores domésticas, su eficiencia en los tianguis, el gusto personal y la consolidación de redes vehiculares femeninas. En este sentido, como consideró Frances Karttunen sobre la escritura, continuidad, transformación y ruptura formaron parte de la identidad próxima a las comunidades indígenas dirigentes tras el proceso de la conquista[31]. Siguiendo esta línea, estudios como el de Margarita R. Ochoa y Sara Vicuña Guengerich muestran incluso la presencia de mujeres bajo el cargo de los cacicazgos durante las distintas etapas del virreinato novohispano[32].

Para el siglo XVIII las virtudes femeninas exaltaban a "la madre prolífica y protectora, cónyuge, amante y casta, educadora de sus hijos, poco amiga de las pompas, cuidadosa de las costumbres de su corte, benefactora de pobres y valerosa ante la muerte"[33]. Así, las mujeres indígenas cobraron una gran importancia con respecto a la consolidación y legitimación de los grupos, siendo las principales deudoras en generar vínculos de parentesco por medio de los matrimonios o la herencia. La aceptación de las jóvenes nobles en los espacios conventuales suponía una elevación del estatus social de la familia. La constante emulación de los preceptos hispanos por parte de la nobleza indígena y la facultad dirigente de la Iglesia conferían las herramientas necesarias para alcanzar una clase de poder simbólico; sus hijas eran recibidas por la vía sagrada gracias al designio divino y el orden político.

Estudios de casos: convencionalismos, representación y castas

Mediante la información aportada y recopilada por Josefina Muriel, los retratos aquí estudiados corresponden, en primer lugar, a Juana María Inés Chimalpopoca, miembro de la familia de caciques de Tacuba (fig. 1). Su retrato se conserva actualmente en el Museo Nacional de Chapultepec y fue realizado en 1734.

---

[28] Juan Chiva Beltrán, "El Corpus y el Imperio hispánico. Autoridades, naturales y usos de la devoción al cuerpo de Cristo", en *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, dirs. Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (Gijón: Trea, 2018), 83.

[29] James M. Córdova, *The Art of Professing in Bourbon Mexico: Crowned-Nun Portraits and Reform in the Convent* (Texas: University of Texas Press, 2014), 93.

[30] Pilar Gonzalbo, "Tradición y ruptura en la educación femenina del siglo XVI", en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, coord. Carmen Ramos-Escandón (México: El Colegio de México, 1992), 34.

[31] Frances Karttunen, "Indigenous Writing as a Vehicle of Postconquest Continuity and Change in Mesoamerica", en *Native Traditions in the Postconquest World: A Symposium at Dumbarton Oaks*, eds. Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins (Washington DC: Dumbarton Oaks, 1998), 421-47.

[32] Margarita R. Ochoa y Sara Vicuña Guengerich, *Cacicas: The Indigenous Women Leaders of Spanish America, 1492-1825* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2021).

[33] Pilar Pedraza, "La muerte rococó: arte efímero y emblemática en las exequias reales en Nueva España", conferencia del curso *Arte efímero hispanoamericano*, Valencia, Universidad Méndez Pelayo, 1988. Citado en Víctor Mínguez, "La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios", *Asparkía* 5 (1995): 33.

En él se muestra de forma ostensible el escudo de armas concedido a su familia por Felipe II. Lleva una amplia falda bordada con motivos fitomorfos, una ancha camisa blanca de encaje, y sobre ella un huipil azul posiblemente bordado con hilo de plata, oro e incrustaciones de plumas. En el centro del atuendo, sobre una flor de lis, dos aves se cruzan, ofreciendo una lectura heráldica sobre la representación del vestido. En el cuello porta un collar de perlas del que cuelga una pequeña cruz. Sobre el hombro se sitúa un pañuelo o tela blanca con rayas verdes y rojas[34]; al lado se incorpora un medallón donde se ilustra a un personaje que no llega a ser reconocido. Tiene un tocado con incrustaciones de perlas y una flor, además de un chiqueador en la sien. En su mano derecha sostiene un velón con arandela, símbolo de su próximo estado monacal. Con la izquierda sujeta un abanico mientras hace el ademán de levantarse la sobrefalda.

Fig. 1. Anónimo, *Retrato de Doña Juana María Inés Cortés Chimalpopoca*, 1734, óleo sobre lienzo. 133 x 105.5 cm. Ciudad de México, Museo Nacional de Chapultepec.

El segundo representa a Sor Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma, el cual se halla en paradero desconocido y está fechado en 1754 (fig. 2). Cabe señalar que Josefina Muriel referenció a otra Theodora Antonia como profesa en 1724, momento en el que se fundó el convento. Debido a la repetición del nombre de los progenitores en registro, esta última podría ser –hipotéticamente– pariente directa de la primera, citada como Sor María Teodora de San Agustín[35]. Fue representada de pie, vistiendo una amplísima falda

[34] Posiblemente este se tratase de una tela que se usaba junto a la toca, ya que, a finales del siglo XVII, Gemelli Carreri anotó que "las indias usan la cobija que es un palo delgado de tela de algodón al cual añaden otro sobre los hombros cuando salen, que luego en la iglesia se lo acomodan en la cabeza". Giovanni Francesco Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974), 63.

[35] Cabe destacar que, en la serie de documentos presentados a la Real Audiencia y el Consejo de indias como testimonio del arzobispo y don Juan Francisco de Castro sobre las profesas que se hallan en el convento para el año 1753, se menciona a "Doña

con ligeros pliegues verticales, bordada con motivos florales sobre la cual descansa un delantal. Lleva una blusa de anchas mangas y encaje. En la mano derecha sostiene una flor y un pañuelo, mientras que con la izquierda se levanta la sobrefalda. En la esquina superior izquierda se encuentra el blasón de su familia; debajo de él, se incorporó un tintero con tres plumas, significado de su dedicación a la escritura, siendo conocida posteriormente su adscripción como biógrafa del convento.

Fig. 2. Anónimo, *Retrato de Sor Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma*, 1754, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Cesión del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Fig. 3. Anónimo, *Retrato de Sebastiana Inés Josefa de San Agustín Martínez y Mendiola*, 1757, óleo sobre tela. 58.2 x 47.7 cm. Ciudad de México, Museo Franz Mayer.

El tercero muestra la efigie de Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, fechado en 1757 (fig. 3). Fue representada de busto portando una rica indumentaria; un lujoso huipil blanco bordado profusamente en rojo con listones verdes del cual sobresalen mangas blancas de encaje, aditamentos de perlas y prendedores con piedras. Unas bordadas águilas bicéfalas forman parte de la decoración que integra el huipil, un diseño ligado a esta prenda femenina desde tiempos de la conquista[36]. Una flor y dos medallas coronan el hombro izquierdo de Sebastiana, justo encima de un Cordero de Dios de cera, en elaborados pliegues montados sobre una cinta roja[37]. Para el

Theodora Salazar" como presidenta. "Testimonio del número de religiosas que al presente se hallan en el convento del Corpus Christi de la Ciudad de México", 8 de octubre de 1753, Archivo General de Indias, 685, fol. 163.

[36] "As a Durán description of a huipil decorated with a Habsburg double eagle makes clear, the Spanish conquest had an immediate effect on indigenous dress". Gridley McKim-Smith, "Dressing Colonial, Dressing Diaspora", en *The arts in Latin America, 1492-1820*, coords. Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006): 158.

[37] McKim-Smith, "Dressing Colonial", 220.

peinado, la joven lleva un tocado de perlas, completando su atuendo con pulseras, un gran collar del cual cuelga un medallón en forma de flor –sustituyendo a las tradicionales gargantillas negras representadas en los retratos de criollas–, aretes de orfebrería y un pequeño anillo de oro en el dedo meñique de la mano derecha, con la cual, además, está sosteniendo un clavel. La cartela se encuentra en la esquina superior izquierda con un cortinaje al fondo, sin ostentar ningún escudo.

Fig. 4. Círculo de Juan Rodríguez Juárez, *De castizo y española, produce, española*, detalle, ca. 1715, óleo sobre lienzo. 103,5 x 145,4 cm. Colección privada.

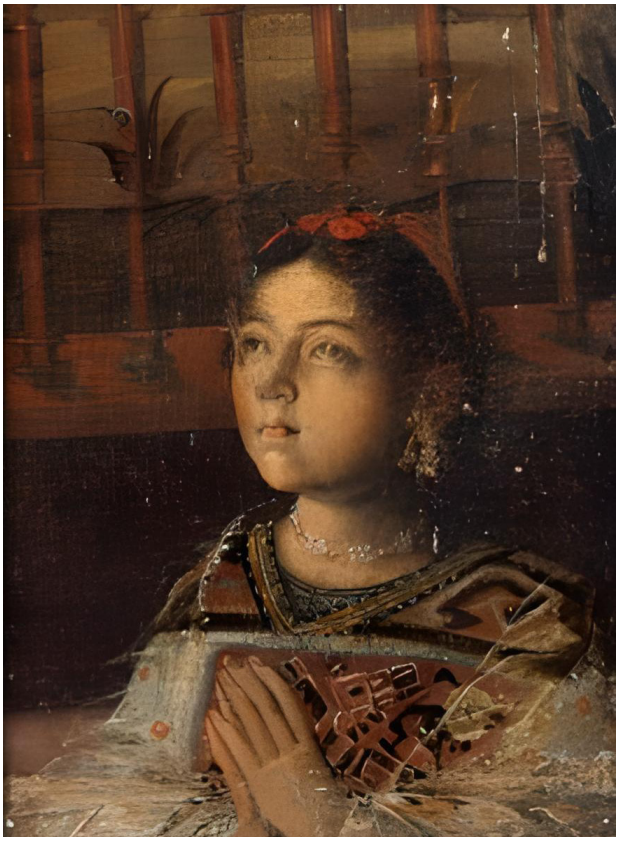

Fig. 5. Antonio Rodríguez, *San Antonio de Padua con niña donante*, detalle, siglo XVII, óleo sobre lienzo. 1.20 x 0.96 m. Parroquia de Ozumbilla, México.

Se aprecian varios convencionalismos reiterativos que coinciden con otros retratos femeninos del período. Por ejemplo, el detalle de la flor, generalmente un clavel, ligeramente sostenido por la mano, era indicio de fidelidad, pureza o castidad, respondiendo a la aptitud y moral femenina de la época. En el siglo XVII los claveles eran muy significativos en los retratos holandeses, especialmente aquellos de color rojo: "were common symbols in marriage portraits. The carnation became an emblem […] its association with love imaginery, largely because of its reputed ability to fend off the evil spirits to which young lovers were thought to be particularly vulnerable" [38]. El abanico y la flor materializaban los votos desposorios y simbolizaban los valores de la buena esposa[39]. El huipil es la prenda que diferencia estas tres representaciones de otros retratos seglares, ya que las vincula directamente con el linaje prehispánico. Dicho atuendo, hecho de algodón, consistía en la conformación de una camisa de corte recto, compuesta por dos lienzos rectangulares unidos en los lados, dejando aberturas para la cabeza y los brazos.

[38] McKim-Smith, "Dressing Colonial", 220.
[39] McKim-Smith, "Dressing Colonial", 220.

Existen una gran variedad de tipologías según la forma y los aditamentos. Los más ataviados, como los decorados en jade, estaban reservados a las mujeres de la élite[40]. Tras la conquista, los cambios principales se dieron bajo la inclusión de otros materiales para su fabricación, como la lana, la seda, las joyas o el encaje, además de homogeneizar y estandarizar su uso. En los retratos de Doña Juana María Inés Cortés Chimalpopoca y Sebastiana Inés Josefa, se pueden observar distintas maneras de complementar el huipil, adaptadas a la indumentaria del período dieciochesco novohispano. Los cambios en el uso de las mangas ampulosas son evidentes: Doña Juana luce mangas abultadas –mangas virago–, mientras que las de Sebastiana son menos ampulosas y más largas. En el caso de Sor Theodora, el huipil cerrado y encajado, que simula un corpiño, contrasta notablemente con las otras retratadas.

Es a través de la documentación preservada y los estudios de Marta Sandoval Villegas[41] o Ana Paula Gámez[42], donde se aprecia la anexión de esta prenda como parte de la indumentaria femenina no única o exclusivamente vinculada a las indígenas, sino también a españolas y mestizas. La pintura de castas (fig. 4) y otras representaciones que muestran la vida cotidiana en un contexto religioso[43] –véase la niña donante representada en la obra de San Antonio de Padua atribuida a Antonio Rodríguez (fig. 5) o la pintura anónima de 1760 titulada *Las labores femeninas* conservada en el templo de Santa Inés, Tlaxcala (fig. 6)–, dejan entrever el uso continúo del huipil entre los miembros de las distintas clases y grupos. Ejemplo de ello en un retrato seglar es el huipil que porta la sirvienta indígena que acompaña a María Luisa de Toledo (ca. 1670), donde se referencian dos mundos contrapuestos a partir de una misma mirada hegemónica (fig. 7). En términos retratísticos las mujeres criollas o españolas decidieron no representarse con esta prenda. Este hecho queda constatado gracias a la aportación de Gridley McKim-Smith sobre la incorporación del huipil en el retrato de Sebastiana, donde indica que este, abiertamente, hace una clara referencia a sus orígenes pasados; la ropa se muestra entonces como una manifestación de poder[44].

La absorción de influencias internacionales en el siglo XVIII novohispano fue acompañada, según James Middleton, de toda una serie de localismos; un espíritu cosmopolita que se registró en el crecimiento exponencial del retrato no oficial[45]. En este momento la mujer criolla comenzó a desarrollar un estilo propio, pudiéndose considerar un ejemplo de ello la figura de la donante en una de las obras de Juan Rodríguez Juárez donde representó a santa Rosa de Lima (ca. 1710-1720) (fig. 8). La dama viste una túnica holgada, probablemente asiática, con aplicaciones y bordados en seda, sobre una camisola de lino adornada con encajes flamencos, contrastando con el brocado y unas espectaculares joyas. La túnica difiere de otras representaciones contemporáneas, remitiendo al estilo del huipil o las chaquetas holandesas. Cabe entender que esta prenda no puede considerarse una simple "vestimenta informal"[46], a menos que únicamente sean valoradas las representaciones criollas. Para comprender su uso, es necesario reparar en todos los integrantes, miradas y posiciones, que evidentemente incluyen aspectos resaltables sobre la producción retratística del contexto. El huipil se ilustra, con la riqueza de las telas y los aditamentos, como un atuendo importante para la configuración identitaria de las nobles indígenas, convirtiéndose así en un símbolo de prestigio y clase.

---

[40] Cristina Vidal Lorenzo y Esther Parpal Cabanes, "Símbolos de poder entre las mujeres mayas de la élite. Un análisis iconográfico de los ornamentos femeninos", *Boletín de Arte* 37 (2016): 227-41, https://doi.org/10.24310/BoLArte.2016.v0i37.3281.

[41] Martha Sandoval Villegas, "El huipil precortesiano y novohispano: transmutaciones simbólicas y estilísticas de una prenda indígena", en *I Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, dirs. María Concepción de la Peña Velasco *et al*. (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 1-18.

[42] Ana Paulina Gámez, "Una moda propia: indumentaria femenina indígena novohispana", en *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, coords. Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 455-69.

[43] "En ocasiones la pintura religiosa se despega de la función devocional para mostrar también el sesgo social" (Mínguez, "La imagen de la mujer americana", 27).

[44] McKim-Smith, "Dressing Colonial", 160.

[45] James Middleton, "Reading Dress in New Spanish Portraiture: Clothing the Mexican Elite, 1695-1805", en *New England/ New Spain: Portraiture in the Colonial Americas, 1492–1850*, ed. Donna Pierce (Denver: Denver Art Museum, 2016), 101.

[46] Middleton, "Reading Dress", 128.

Fig. 6. Anónimo, *Labores de los naturales de la parroquia de Zacatelco: Labores femeninas*, 1760, óleo sobre lienzo. Tlaxcala, Templo de Santa Inés Zacatelco.

Fig. 7. Atribuido a Antonio Rodríguez Beltrán, *María Luisa de Toledo y una indígena*, ca. 1670, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo América.

Fig. 8. Juan Rodríguez Juárez, *Santa Rosa de Lima*, ca. 1710-20, óleo sobre lienzo. Denver Art Museum.

También hubo doncellas criollas que, previa a su entrada en el convento, quedaron inmortalizadas mediante la imagen portando lujosos ropajes, asumiendo las tendencias femeninas novohispanas más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, y sosteniendo los símbolos monacales u objetos que eran reflejo de sus habilidades. Estos aspectos fueron claramente retratados en la efigie anónima de la "Mujer joven con clavecín" (1735-1750) o el retrato de Ignacia Tadea Arozqueta (fig. 9), quien en 1721 ingresó en el convento de Jesús María de la Ciudad de México; así como en la descripción que el cronista Manuel de Castro Santa-Anna hizo en 1757 de las vestiduras de Micaela Josefa Malo de Villavicencio Castro:

> […] tomó el hábito de religiosas en el convento nuevo de carmelitas descalzas a los 20 años de edad […] iba ricamente aderezada de preciosas alhajas y perlas, habiendo estrenado [sic] un vestido de corte, de tizú [sic] de oro, color de punzón [rojo], aterciopelado, guarnecido de una punta de Milán, que su costo pasó de mil pesos, dedicándolo para un ornamento entero en su iglesia […][47].

Fig. 9. Juan o Nicolás Rodríguez Juárez, *Ignacia Tadea de Arosqueta*, ca. 1730-40, óleo sobre lienzo. Colección de Sra. Concepción Obregón Zaldívar de Valadez.

En el manuscrito de Pedro Alonso O'Crouley, *Idea compendiosa del Reyno de Nueva España* (1774), se ilustró una pareja de "Yndios caziques" (fig. 10) a partir de la estratificación de las castas, diferenciándose de los "Yndios más comunes" e "Yndios Barbaros" (fig. 11). En contraste con las dos últimas, la primera mujer luce un suntuoso huipil, acompañado de lustrosa joyería. Este factor atendía a la fuerte jerarquización promovida por la sociedad española que a lo largo del siglo XVIII empleó la retórica racial para inventar las distinciones o clases que eran formuladas en la pintura de castas[48]. Por ello, es posible que el conflicto

[47] José Manuel de Castro Santa-Ana, *Diario de sucesos notables [documentos para la historia de México]* (México: La voz de la Religión, 1853), 96.

[48] Ilona Katzew, "La pintura de Castas. Identidad y estratificación social en Nueva España", en *New World Orders: Casta Painting & Colonial Latin America*, ed. Ilona Katzew (Nueva York: America's Society Art Gallery, 1996), 108-9.

del convento destinado a las indígenas propiciase la creación de retratos particulares sujetos a la moda de la élite, con el fin de evocar las cualidades de las nobles damas y enfatizar los rasgos más deseables sobre su anhelada independencia. Como se dejó constancia en las instancias enviadas a la Real Audiencia y al Consejo de Indias, estas jóvenes no pertenecían al séquito vulgar, sino que procedían de un linaje cultivado y asimilado en la más estricta educación cristiana, integradas perfectamente en la sociedad cortesana, sin guardar ningún tipo de relación con los indígenas comunes. Ello evidencia una distinción importante que no radica únicamente en el componente racial sino en la clase de los ciudadanos.

Fig. 10. Pedro Alonso O'Crouley, *Idea compendiosa del Reino de Nueva España. Detalle de Yndios Caciques*, 1774, ilustraciones a plumilla y aguada sobre papel. 22 x 16 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [MSS/4532].

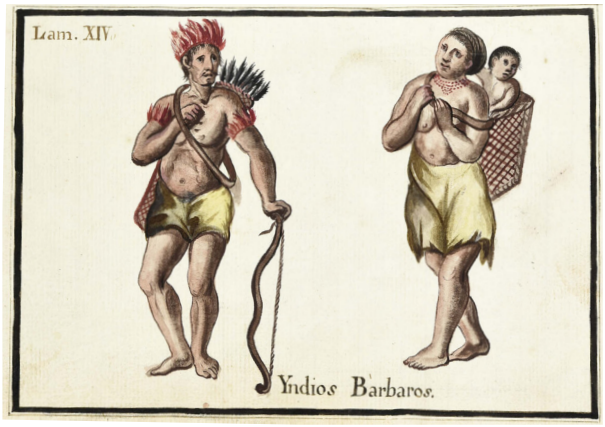

Fig. 11. Pedro Alonso O'Crouley, *Idea compendiosa del Reino de Nueva España. Detalle de Yndios Barbaros*, 1774, ilustraciones a plumilla y aguada sobre papel. 22 x 16 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [MSS/4532].

En este sentido, se aúnan los valores del contexto y los significados formales de la representación, teniendo en cuenta la proliferación del retrato femenino a partir del 1700 y su función como agente clave en la formación de las personalidades e identidades con el fin de promover una imagen idealizada de la mujer cristiana. El estatus y la clase forman entonces una parte imprescindible de la lectura iconográfica. La moral religiosa, la intermediación del género y la posición de la familia se alegorizan en las tres efigies, quienes asumieron el papel más importante para sus comunidades. Las composiciones se recrean en otras imágenes seglares a partir de matices, como el huipil y las formas reproducidas que reflejan la vinculación con el pasado familiar, lo que fue clave en la construcción identitaria de los caciques e indígenas nobles durante el virreinato de la Nueva España desde la conquista, especialmente cuando la aristocracia criolla y los artistas empezaron a delimitar y canonizar los modelos de representación novohispanos a través de la emulación, asimilación y diferenciación respecto a los españoles.

La función del retrato: el vestigio genealógico y ritualístico

Tal como señaló Ann Jensen Adams, entre los siglos XVII y XVIII los retratos operaban en base a la combinación de un repertorio de símbolos y signos[49]. Asimismo, James Córdova y Elsaris Núñez apuntan al semblante, la *gravitas* propia del retrato de corte, como elemento distintivo de los retratos civiles y religiosos novohispanos en relación con los valores morales[50]; retratos que participaban de un fenómeno ya

[49] Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland* (Nueva York: Cambridge University Press, 2009), 52.

[50] James M. Córdova, "The Art of Professing", 45. Elsaris Núñez Méndez. "Female society portraits: representing the elite woman in eighteenth-century New Spain" (tesis de máster, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012), 14.

ejercido por las mujeres de la élite urbana novohispana. Con la intención de equiparar su posición, la élite indígena comenzó a imitar las formas de actuar de españoles y criollos[51]. La relevancia que adquiría para los grupos indígenas el acceso de las jóvenes a los conventos residía, principalmente, en la comprensión de la Iglesia como instrumento para alcanzar el poder político. En palabras de Rubí Xixián:

> […] en la sociedad novohispana la situación de las personas se determinaba por el nacimiento y la pertenencia a un grupo preestablecido. La élite era un grupo cerrado que normalmente rechazaba cambios […] de ahí que sus miembros demostraran su poder y riquezas con obras materiales, atuendos, costumbres, que los distinguieran de los otros y que los convirtieran en modelos a imitar. Aunque el convento que se planeaba fundar estaba destinado para las hijas de los caciques, ellos gozaron del honor de una nobleza cuestionada, limitada y decadente[52].

En este sentido, los tres retratos estarían destinados al ejercicio conmemorativo, para dejar constancia de las relaciones de parentesco entre los familiares y las jóvenes, ya que, siguiendo los estudios de Inmaculada Rodríguez, las llamadas galerías de retratos tenían una gran influencia a fin de ostentar poder y reafirmar los vínculos[53]. Esta relación se establecía con el objetivo de legitimar los lazos familiares. Desde el siglo XVI, es posible observar como la élite indígena plasmaba su genealogía en los códices coloniales[54]. A partir de estas representaciones, tal como apunta William B. Taylor, se pretendían emular los valores españoles: "Mexican caciques […] devised coats of arms to display their nobility in European terms, including indigenous symbols to distinguish their family heritage"[55]. Con el tiempo, este compendio genealógico se entrelazó estéticamente con la clasificación de las castas. Según Eduardo Jesús Douglas:

> In 'Spaniard and Indian Produce a Mestizo', a casta painting dated around 1725, a Spanish man, an Indian woman, and their mestizo children form a lively family group. […] The genealogy reproduces the general pictorial style and attention to ethnographic details of casta paintings, which the artists must have known well and used as model for figuring change[56].

Ante otras hipótesis sobre el destino de los tres retratos, no hay vestigios propios de que estos fuesen un encargo del convento puesto que no existe ningún pago en sus registros para tales efectos; sin embargo, Ilona Katzew y Ana Paulina Gómez Martínez, siguiendo la documentación de Josefina Muriel, presuponen que, al menos, el retrato de Sebastiana debió ser realizado como parte de su dote cuando entró al convento[57], ya que se encuentra inventariado[58]. Se tiene constancia, debido a la fecha indicada en las cartelas, que estos fueron realizados con anterioridad o afectos en torno al mismo año en el que egresaron, momento en el cual: "las jóvenes indias llegaban, en procesión, lujosamente ataviadas y acompañadas generalmente de una gran comitiva indígena"[59]. Dicho

---

[51] Margarita Manegus y Rodolfo Aguirre, *Los indios, el sacerdocio y la universidad en Nueva España* (México: UNAM-Plaza y Valdez, 2006), 216-21.

[52] Hernández de Olarte, "Controversia", 86.

[53] Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey: iconografía de poder en la Nueva España* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2003), 107.

[54] Delia Cosentino, "Genealogías pictóricas en Tlaxcala colonial: nobles afirmaciones del orden social", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 105 (2006): 205.

[55] William B. Taylor, "Introduction", en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011), 21.

[56] Eduardo Jesús Douglas, "Our Fathers, Our Mothers: Painting an Indian Genealogy in New Spain", en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011), 131.

[57] Ilona Katzew y Ana Paulina Gómez Martínez, "Portrait of Indian Noblewoman: Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, 1757", en *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821* (Texas: University of Texas Press, 2004), 220.

[58] "Hay además una hermosa pintura retrato de la india 'Sebastiana Inés Josepha de San Agustín', hecha por el pintor Ávila. Este es uno de los cuadros más interesantes, pues siendo retrato de una joven de 16 años en traje seglar, nos muestra la riqueza con que las indias llegaban ataviadas al convento. Existe también el retrato de la india sor Juana María del Espíritu Santo, de quien dijimos que murió en la prisión. Este retrato no tiene firma" (Muriel, *Las indias caciques*, 53).

[59] Muriel, *Las indias caciques*, 47.

séquito las escoltaba vestido con la indumentaria tradicional, música de chirimías, atabales y trompetas, hasta la puerta del convento. Esta celebración se muestra en uno de los ejemplos expuestos por Josefina Muriel, haciendo referencia a la biografía de sor María Magdalena de Jesús, hija del cacique Tlajomulco, donde se narra:

> […] su viaje de Guadalajara a México, en medio de una gran comitiva resguardada por indios mecos armados de arco y flecha, que llamaba la atención de todos cuantos la veían. Procesión que culminó en las ruidosas demostraciones de júbilo a las puertas del austero convento. Dirigiéndolo todo estaba el padre de sor Magdalena […], indio puro en la raza, que volcaba en su forma de expresión indígena la alegría de que su hija fuese monja[60].

La relación entre los complejos aparatos festivos y las comitivas que se desplegaron a lo largo del período virreinal mantenía rituales prehispánicos que hicieron posible el rápido éxito aparente de las ceremonias españolas, véase en este caso la presencia de "indios mecos"[61] o "la música chirimías"[62]. Como analiza Ilona Katzew, los dirigentes indígenas de los distintos municipios se encargaban de realizar procesiones solemnes en fechas señaladas, destacando las danzas, los disfraces y la música[63]. Esto cesó a partir del reinado de Carlos III debido a las duras críticas que se gestaron en torno a la mezcla de elementos paganos y cristianos en festividades como el Corpus[64].

Fig. 12. Luis Berrueco, *La Profesión de Santa Clara* (Serie de la vida de San Francisco), ca. 1730, óleo sobre lienzo. Puebla, Convento Franciscano de Huaquechula. Cesión del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

---

[60] Muriel, *Las indias caciques*, 45.

[61] También llamados "indios bárbaros". Estos términos eran utilizados especialmente en la pintura de castas. Una pareja era representada fuera del conjunto ordenado de los "pueblos civilizados", donde se ilustran vestidos de forma estereotípica siguiendo el modelo de las alegorías, apenas sin ropa en un entorno salvaje. Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La representación de los indios gentiles en las Pinturas de Castas Novohispanas", en *Nuevos órdenes mundiales: la pintura de Casta y la América Latina colonial*, ed. Ilona Katzew (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996), 126-27.

[62] James Lockhart, *The Nahuas after the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries* (Stanford: Stanford University Press, 1992), 285.

[63] Ilona Katzew, "'Remedio de la ya muerta América': The Construction of Festive Rites in Colonial México", en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011), 168.

[64] Chiva Beltrán, "El Corpus y el Imperio hispánico", 86.

Una vez en el templo, las muchachas dejaban sus joyas y trajes, se cortaban el cabello y recibían una única vestimenta compuesta por tres túnicas, un manto de sayal y unas sandalias de cáñamo[65]. Este acto sobre el desprendimiento de la vida terrenal fue representado por Luis Berrueco en 1740 a través de la serie que realizó sobre la vida de san Francisco para el convento franciscano de Huaquechula, Puebla. En uno de los detalles se observa como el franciscano corta el cabello engalanado de la joven santa Clara, mientras esta, arrodillada, mira al santo con pleitesía (fig. 12). Asimismo, la regla sobre el espíritu de pobreza que debían seguir las jóvenes indígenas una vez dentro del convento: "les era tan natural, que los misioneros describen, como una de sus características, el desprendimiento de los bienes terrenales; y la docilidad que se exige […] para con sus maestros, la cual formaba parte de su psicología"[66].

Elisa García Barragán señaló que a las indígenas adentradas en la pedagogía espiritual se les permitía regresar a la vida laica solo por tres días, en los que "las familias las paseaban, vestían y alhajaban, agasajándolas parientes y amigos, para que pudiesen comparar los valores mundanos que dejaban en este mundo, con los del convento y decidieran equilibradamente si profesar o no"[67]. Es también una posibilidad que estos retratos se preparasen en el marco de dichas visitas, en el cual usualmente se decidía tomar el hábito. Además, dentro del regocijo público de la Ciudad de México, se llevaban a cabo una serie de celebraciones y festejos cuando una joven profesaba:

> Se encendían luminarias y festejos en la ciudad, la gente acudía a la iglesia, ataviada con sus mejores galas, el más famoso orador sacro ocupaba la cátedra y, mientras dentro se efectuaba el solemne desposorio místico, el pueblo lo celebraba fuera con una verbena, en la que, en medio del regocijo popular, se destacaban los vendedores de aguas frescas, dulces y los más variados antojitos, dando a la fiesta el color de lo típicamente mexicano[68].

Como era habitual, las monjas también fueron retratadas con el hábito y vestuario propio de su orden. En el caso de las descalzas, tenían que ganarse el derecho a la representación por méritos de virtud, santidad o patrocinio[69]. Su indumentaria se puede apreciar en el retrato realizado a Sor Juana María de San José, hija de caciques, quien fue representada el día que consagró sus votos e ingresó al convento en 1753 (fig. 13). En él se observan ciertos convencionalismos que remiten a los estudios ampliamente trabajados sobre el género de los retratos de monjas en el acervo novohispano[70]. El mismo atuendo fue representado en la obra conservada en el Museo Nacional del Virreinato que ilustra en 27 marcos arquitectónicos las distintas órdenes conventuales, colegios e instituciones femeninas. En la tercera banda se identifican dos monjas pertenecientes al convento del Corpus Christi (fig. 14). Destacan los austeros ropajes de color marrón, símbolo del desprendimiento material. En este sentido, según McKim, con relación al retrato de Sebastiana: "The painting's date corresponds to Sebastiana's admission to a convent for native nobility in Mexico City, making this an indigenous version of a crowned nun (monja coronada) portrait"[71].

---

[65] Este ritual es el iniciado por santa Clara al momento de su renuncia y su ingreso en la Orden de los Hermanos Menores: cambió sus relumbrantes vestiduras por un sayal tosco, semejante al de los frailes; trocó el cinturón adornado con joyas por un nudoso cordón y san Francisco cortó su rubio cabello.

[66] Muriel, *Las indias caciques*, 44.

[67] Elisa García Barragán, "En la intimidad de un artificio. Retratos de monjas coronadas", en *Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel*, coord. Amaya Garritz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 85.

[68] Josefina Muriel y Manuel Romero de Terrero, *Retratos de monjas* (México: Editorial Jus, 1951), 15.

[69] Gabriela Navarro *et al*., "Monjas coronadas: la importancia social del retrato en el mundo virreinal", en *III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017), 3, http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66676.

[70] Sergi Doménech García, "Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas", en *Actas del congreso Imagen y Apariencia*, coord. María Concepción de la Peña Velasco *et al*. (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008), 1.

[71] McKim-Smith, "Dressing Colonial", 160.

Fig. 13. Anónimo, *Sor Juana María de Señor San José*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.

Fig. 14. Anónimo, *Traje de las Religiosas de los Conventos de México, de los Colegios y Recogimientos*, detalle, s. XVIII, óleo sobre lienzo. 134.5 x 104 cm. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato. Cesión del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Gracias a los estudios literarios y hagiográficos de Asunción Lavrin[72] y Josefina Muriel, o el descubrimiento y análisis del material autobiográfico monjil realizado por Kathleen Myers[73], Amanda Powell, Electa Arenal y Stacey Schlau, se ha demostrado como a través de los conventos las mujeres eran partícipes de una autodeterminación colectiva, ya que estas instituciones también se constituían como espacios

[72] Lavrin, *Las esposas de Cristo*.

[73] Kathleen Ann Myers, "Fundadora, cronista y mística, Juana Palacios Berruecos / madre María de San José (1656-1719)", en *Monjas y beatas: la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana: siglos XVII y XVIII*, eds. Asunción Lavrin y Rosalva Loreto L. (México: Universidad de las Américas-Puebla, Archivo General de la Nación, 2002); *Wild Country Out in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*, eds. y trads. Kathleen Ann Myers y Amanda Powell (Bloomington: Indiana University Press, 1999).

de producción intelectual y espiritual, ámbitos compartidos entre las egresadas[74]. Así, se distingue la plena vida conventual que remite a la dialéctica y la fuerte imbricación de la Iglesia en la realidad social novohispana del siglo XVIII, destacando los proyectos monásticos e intelectuales que cumplieron figuras como Sor Juana Inés de la Cruz o la propia Sor María Teodora de San Agustín (Sor Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma), quien fue fundadora y abadesa del convento de Santa María de los Ángeles en Antequera, tras pasar 27 años dentro del "primitivo"[75] convento del Corpus Christi. De esta forma lo corrobora el elogio fúnebre del aniversario de su muerte en 1799:

> Sí, Señores, sí. Si me permitís servirme de la frase del Apóstol, (a) en una Monja *exemplar*, en una Abadesa acreedora á nuestros elogios, vais á ver ya á una India Santa, Santa en todo, portentosa y extraordinaria. […] Santa, portentosa y extraordinaria fue nuestra Cacique nobilísima, porque cultivó una piedad sólida, una virtud *exemplar*, que nada tuvo de raro y singular. En ella solamente descubro, yo una Monja descalza, que temerosa, llevó siempre su propia cruz con honor y reputación[76].

Conclusión

En palabras de Elsaris Núñez Méndez:

> La notable demanda de retratos femeninos en esta época sugiere la existencia de una actitud positiva hacia estas imágenes, la cual apoyaba de forma indiscutible la posición privilegiada que estas pinturas gozaron a lo largo del siglo XVIII. […] Los retratos individuales […] transformaban a las mujeres en las protagonistas de una ficción basada en la combinación artificial de signos y mecanismos visuales[77].

Atendiendo a esta descripción, sobre los retratos analizados convergen varias ideas. En primera instancia se advierte la asimilación, los cambios y las nuevas dinámicas del poder exhibido en el plano representativo; se establecen vínculos con el pasado, con el fin de simbolizar el estatus procedente y rupturas necesarias para aproximarse a los postulados de la élite predominante. Al mismo tiempo, es posible observar continuidades iconográficas a través de elementos como el huipil, indumentaria que, en este caso, se transforma en un vestigio de clase y poder que une el sentido de conmemoración con las relaciones de consanguinidad. De hecho, esta prenda siguió empleándose incluso tras la Independencia en relación con el convento del Corpus Christi[78]. Los festejos y la celebración del ingreso de las jóvenes dejan entrever la práctica y el sentido ritual en el imaginario, resultado de la convivencia cultural en la Nueva España. Asimismo, se aprecia la incorporación de elementos de distinción femenina y categorización social, que sugieren la adscripción de las jóvenes a la vida religiosa, sin olvidar el debate en torno la potestad de las indígenas para profesar en el convento. Sobre esta discusión, los retratos evocan el deseo de constituir su identidad como hijas de caciques, incorporándose al panorama o el fenómeno artístico del momento, alejados de cualquier clasificación exótica, siendo un intento para reivindicar su lugar dentro de una estructura fuertemente jerarquizada y do-

---

[74] Díaz, "La identidad étnica", 260.

[75] José Victoriano Baños y Domínguez, *Elogio fúnebre que en el aniversario de la M.R.M. sor María Teodora de San Agustín fundadora y abadesa vitalicia del convento de Santa Maria de los Angeles de pobres descalzas indias de la ciudad de Antequera en el valle de Oaxaca* (México: Mariano Zuñiga y Ontiverios, 1799), 4.

[76] Baños y Domínguez, *Elogio fúnebre*, 6.

[77] Elsaris Núñez Méndez, "El retrato civil femenino: imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España (siglo XVIII)", en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Vol. I*, coords. Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle y María Inmaculada Rodríguez Moya (Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013), 217-223.

[78] Calderón de la Barca dejó constancia de ello en 1842, señalando que "cada monja cuando toma el hábito se reviste de un soberbio traje de india como el que llevaban antiguamente las cacicas". Madame Calderón de la Barca, *La vida en México* (México: Editorial Porrúa, 1997), 341.

minada por la clase criolla. Por tanto, estos traslucen una sociedad marcada por los grupos, donde la mujer indígena ocupaba un rango importante en los estamentos familiares, convirtiéndose en idearios cristianos, ejemplos de conducta y signos de prestigio para sus comunidades.

NATHANIEL SOLA RUBIO es graduado en Historia del Arte por la Universitat de València. Obtuvo el premio extraordinario en el Máster de Historia del Arte y Cultura Visual de la Universitat de València y la Universitat Jaume I en 2020, además de un accésit dentro del proyecto *El patrimonio cultural como instrumento de innovación educativa* en 2017. Actualmente es miembro del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universidad Jaume I (PIF) gracias a la concesión de las Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU). Asimismo, se encuentra realizando el doctorado dentro del programa interuniversitario en Historia del Arte de la Universitat Jaume I. Anteriormente, cumplió con la función de secretario para la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València (2020-2022), además de formar parte del departamento de coordinación de exposiciones como técnico de gestión cultural del Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana (2022). Recientemente se ha incorporado al proyecto I+D+i titulado *La recepción artística de la realeza visigoda en la corte y la cultura española durante la Edad Moderna y el siglo XIX*, como miembro del equipo de trabajo. Ha completado una estancia de investigación en el Warburg Institute (Londres, 2023).

Email: nsola@uji.es

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0477-8955