

El concierto virreinal de las artes en la Ciudad de México. La fiesta para la dedicación de la iglesia conventual de San Bernardo

La dedicación de los templos de monjas en el siglo xvii fue acompañada por celebraciones tan piadosas como ostentosas. Estos acontecimientos quedaron registrados con meticulosidad en las crónicas urbanas y en las relaciones impresas comisionadas para la ocasión. Mediante aquellas fiestas los patronos y las religiosas exaltaron los nuevos edificios y subrayaron su imagen pública. Un ejemplo notable fue el convento de San Bernardo. La construcción de su iglesia reunió a los artistas más importantes de la ciudad. Alonso Ramírez de Vargas reseñó la fiesta en una relación impresa y sor Juana Inés de la Cruz escribió las letras cantadas durante la octava de la dedicación.

Palabras clave: arquitectura, monjas, cultura visual, cultura letrada, poesía.

The dedication of nunnery churches during the 17th century was accompanied by celebrations filled with both piety and ostentation. These events were meticulously recorded in urban chronicles and printed accounts commissioned for the occasion. By means of those feasts, patrons and nuns praised the new buildings while underscoring their public image. The San Bernardo convent is a remarkable example of this phenomenon. The construction of the church brought together the city's foremost artists. The lavish celebration was described by Alonso Ramírez de Vargas in print and sor Juana Inés de la Cruz wrote the words to the octet sung during the dedication.

Keywords: architecture, nuns, visual culture, written culture, poetry.

La dedicación de los templos de monjas no fue un acontecimiento que pasara inadvertido para la sociedad virreinal del siglo xvii. Gregorio Martín de Guijo y Antonio de Robles, junto con una serie muy variada de hechos que retrataron la vida cotidiana de la Nueva España, dejaron numerosas constancias de estas celebraciones públicas. Ahora bien, ambos cronistas no sólo registraron los datos escuetos, sino que además destacaron a los participantes de las ceremonias y subrayaron las características fundamentales que permiten deducir que se trataba de sucesos públicos con múltiples resonancias. Por ejemplo, Gregorio Martín de Guijo registró la dedicación del templo del convento de La Encarnación, celebrada el 7 de marzo de 1648, y no olvidó mencionar el nombre de su patrono, Álvaro de Lorenzana, quien había financiado la empresa.¹ En igual medida describió con todo detalle las fiestas que acompañaron la consagración del templo del convento de San Lorenzo, realizadas en julio de 1650; el nuevo edificio había sido patrocinado por el capitán Juan de Chavarría.² Años más tarde, Antonio

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Gregorio Martín de Guijo, *Diario (1648-1664)*, Manuel Romero de Terreros (ed.), vol. I, México, Porrúa, 1986, p. 4.

² *Ibidem*, pp. 112-114.

de Robles dejó testimonio de la dedicación de la iglesia del convento de Balvanera, celebrada en diciembre de 1671, y puntualizó que era obra de Beatriz de Miranda, viuda del apartador de oro.³ También reseñó las ceremonias solemnes que en septiembre de 1684 acompañaron la consagración de la iglesia conventual de Santa Teresa.⁴ Así, más allá de nombres y fechas, sus testimonios dieron cuenta de las repercusiones sociales de aquellos acontecimientos. A través de sus relatos aún es posible reconocer las expresiones que confluían en las fiestas de dedicación.

Si bien no todas las celebraciones fueron igualmente fastuosas, y entre ellas pueden señalarse algunas muy modestas, casi siempre daban inicio con una procesión que recorría los puntos significativos del espacio urbano: salía de la Catedral, proseguía por las calles principales, pasaba por la casa del patrono o por algún convento de frailes vinculado con la comunidad de monjas y terminaba en la nueva iglesia; de esta manera la estructura física de la ciudad se transformaba en el escenario de la fiesta. La sociedad virreinal desfilaba en un orden riguroso y jerárquico —el arzobispo, el cabildo catedralicio, las órdenes religiosas, los funcionarios del gobierno civil, los patronos del convento y las cofradías eran acompañados por el pueblo—. Así se constituían en los actores del gran espectáculo. No fue excepcional que el recorrido estuviera jalonado de arcos ni que en los balcones y ventanas de las casas señoriales se colgaran tapices. Para la realización de esta verdadera escenografía confluían arquitectos y pintores. Todo el trayecto era acompañado por música; en ciertos casos el fasto de la celebración convocaba a la capilla de la Catedral, de tal manera que la armonía del canto se conjuntaba con la sonoridad de los cohetes. Tras la celebración litúrgica, los siguientes días se rezaban las misas de la octava,

³ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Antonio Castro Leal (ed.), vol. I, México, Porrúa, 1972, pp. 106-107.

⁴ *Ibidem*, vol. 2, p. 74.

muchas veces a cargo de reconocidos predicadores. Podría decirse entonces que, mediante el concierto de las artes —arquitectura, pintura, poesía, música y oratoria sacra—, las fiestas tomaban cuerpo.⁵

Dentro de este conciso recuento sobresale el caso del convento concepcionista de San Bernardo. Entre 1685 y 1690 las monjas de aquella comunidad, a expensas de José de Retes, su nuevo patrono, reedificaron el templo y renovaron el claustro.⁶ Los acontecimientos que rodearon la empresa, desde la colocación de la primera piedra hasta la consagración del edificio, fueron anotados de modo puntual por Antonio de Robles. El cronista dejó un testimonio meticuloso de la dedicación del edificio y la procesión que dio ini-

⁵ Sin duda estos elementos no son exclusivos de las fiestas celebradas con motivo de la dedicación de las iglesias de monjas. La conjunción de las distintas disciplinas artísticas se observa también en los recibimientos de virreyes y arzobispos, en las conmemoraciones festivas y luctuosas de la monarquía, en los festejos relacionados con las canonizaciones o con el culto a alguna imagen, incluso en la dedicación de otros edificios religiosos. Quizá el estudio particular de una mayor cantidad de ejemplos matizaría ciertas inferencias generales y descubriría aspectos específicos en algunas de estas expresiones. Cfr: María Dolores Bravo, "La fiesta pública: su tiempo y su espacio", en Antonio Rubial García (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. II, México, FCE/El Colegio de México, 2005, pp. 435-460; A. Rubial García, "Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político", en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 23-39.

⁶ Casi 15 años tomó concretar la fundación del convento de San Bernardo. En 1621, Juan Márquez de Orozco, un acaudalado mercader de la Ciudad de México, dejó en su testamento la cuantiosa suma de 70 000 pesos para la dotación de una comunidad de monjas bajo aquella advocación. Tres religiosas profesas del convento de Regina Coeli —dos de ellas hermanas del benefactor y otra hermana del arzobispo de México— darían inicio a la nueva congregación. Sin embargo, fue en 1636 cuando, como una forma de resolver la pugna surgida en Regina Coeli con motivo de la elección de la abadesa, las autoridades dieron el consentimiento final. Durante aquellos años se dispuso una primera iglesia y convento para la incipiente comunidad. Hacia la década de 1680 aquel edificio ya estaba muy deteriorado y resultaba insuficiente. Entonces surgió la posibilidad de que el poderoso mercader José de Retes asumiera el patronazgo. María Concepción Amerlinck y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México, Condumex, 1995, pp. 109-115.

cio a los festejos; aún más, anotó cada una de las misas de la octava y destacó a las personalidades que asistieron.⁷ En particular, describió el comienzo de las celebraciones que durante una semana interrumpieron la rutina de la vida urbana y reunieron en el rito, sagrado y profano, a todos los miembros de la comunidad. Una vez más enfatizó tanto en la magnificencia del acontecimiento como en la calidad de la concurrencia:

Sábado 24 [de junio de 1690] día de San Juan, se dedicó la iglesia de San Bernardo; salió el Santísimo Sacramento de la Catedral, que lo llevó el señor arzobispo; a sus lados el dean Don Diego Malpartida y el arcediano Don García de Legaspi, obispo electo de Guadiana, y asistió el cabildo, virrey, audiencia y religiones, y fue por Palacio; hubo fuegos, y a la noche siete muy buenos [...] Domingo 25, fue la fiesta en San Bernardo; cantó la misa el señor arzobispo; predicó el Doctor Don José Vidal de Figueroa, canónigo magistral; estuvo descubierta el Santísimo Sacramento todo el día; a la tarde cantaron vísperas, y encerró el Doctor Sierra, provisor.⁸

Así, según Robles, el arzobispo, el cabildo y las órdenes religiosas, junto con el virrey, la audiencia y los diversos estamentos de la sociedad, formaron parte de la procesión, las fiestas y los fuegos para celebrar la dedicación del templo; todos participaron en los oficios religiosos, donde la arquitectura, las artes, la poesía y la música jugaron un papel protagónico.

Sin embargo, la crónica de Robles no es el único testimonio que permite reconstruir un suceso con amplias resonancias, el cual hacía que la sociedad virreinal volviera sus ojos hacia la comunidad de monjas, su nuevo edificio y hacia quienes, en un alarde de “generosidad” y “piedad”, financiaban las obras. Se han conservado dos textos literarios vinculados con la ocasión. Alonso Ramírez de Vargas fue el autor del

Sagrado padrón, un impreso que incluyó la descripción del templo y parte del convento, reu-nió los ocho sermones de la octava, dos sermones fúnebres, además de una elegía en honor de José de Retes.⁹ Sor Juana Inés de la Cruz escribió treinta y dos letras para los mismos festejos. La música que las acompañó se ha perdido, al igual que se ignora el orden en que se presentaron —podría conjeturarse que cuatro cada día de la octava—. Su poesía para cantar, parte fundamental del ritual y la fiesta, celebró al patrono y al nuevo templo; además, desarrolló temas religiosos vinculados con la ocasión.¹⁰

Con un claro propósito laudatorio, la relación de Ramírez de Vargas y las letras de sor Juana aportaron datos descriptivos en torno a la obra de la iglesia y el convento, y en igual medida dieron cuenta de la importancia y las repercusiones que tuvo en su época. En síntesis, no sólo brindaron información acerca de la obra y los artistas involucrados, sino sobre las “intenciones” de quienes la patrocinaron.

“... debale su ardiente devocion à las dulçuras de Melpomene justas memorias...”¹¹ La imagen de José de Retes a través de sus obras

Fue el poderoso mercader de plata José de Retes y Lagarche quien invirtió una cuantiosa fortuna en la

⁹ Alonso Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegyricos sermones a la memoria debida al sumptuoso Magnifico Templo, y curiosa Basilica del Convento de Religiosas del glorioso Abad San Bernardo, que edificó en su mayor parte el Capitan don Joseph de Retes Lagarche, difunto Cavallero del Orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfeccion su Sobrino Don Domingo de Retes, y Doña Teresa de Retes y Paz, su hija, en esta dos vezes Imperial, y siempre leal Ciudad de Mexico, con la Pompa funebre de la translacion de sus huessos, que erige en descripción histórica panegyrica; Don Alonso Ramirez de Vargas, natural de esta ciudad, Mexico, Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1691.*

¹⁰ Las letras se publicaron originalmente en 1692. Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692, pp. 41-64; Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. II, Alfonso Méndez Plancarte (ed.), México, FCE, 1995, pp. 182-217, 441-459.

¹¹ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 16.

⁷ A. de Robles, *op. cit.*, vol. II, pp. 204-207.

⁸ *Ibidem*, pp. 204-205.

edificación de la nueva iglesia y parte del convento de San Bernardo.¹² En abril de 1685, mediante un meticuloso contrato de patronazgo, se comprometió a solventar todos los gastos; por su parte, la comunidad de monjas se obligó a cumplir con una serie de “servicios”. En el protocolo, el patrono se reservó el privilegio de ser enterrado en la capilla mayor de la iglesia conventual y el derecho de asistir a la liturgia en el presbiterio, así como de colocar su escudo de armas en lugares precisos. Como retribución, la comunidad de monjas se comprometió a recibir un número determinado de religiosas sin dote y a cumplir con los funerales y misas de sufragio, además de celebrar con el decoro acostumbrado las fechas, estipuladas de manera cuidadosa en el contrato, que correspondían a las devociones del patrono.¹³ La cuantiosa suma desembolsada fue sin duda una “inversión” de inigualables réditos religiosos y sociales.

Es probable que José de Retes haya sido uno de los patrocinadores de las artes y las letras más destacados de la Ciudad de México. Con certeza, el patronazgo del convento de San Bernardo se puede interpretar como la acción culminante en un proceso complejo cuyo fin era la creación de una imagen

pública, piadosa y memorable.¹⁴ Podría decirse que durante el siglo xvii él, junto con otros miembros de los estamentos más altos de la sociedad virreinal, consolidaron una especie de “economía espiritual”; es decir, “la inversión de bienes materiales en la salvación”, cuyo funcionamiento incidió de manera directa en las artes y las letras.¹⁵ Aquel mecanismo permitió que, a través de distintas vías, elevadísimas sumas de dinero fluyeran hacia las instituciones eclesiásticas y, en el camino, sirvieran para promover y controlar círculos letrados y artísticos.¹⁶

Dentro de este escenario, José de Retes y sus herederos fueron actores relevantes. Aunque el acau-

¹² José de Retes y Lagarche era natural de Arceniega de Ávala y había hecho fortuna con el tráfico de metales desde su llegada a la Nueva España, alrededor de 1650. Obtuvo el cargo de apartador de oro y plata en 1680. Era propietario de varias haciendas y negocios y estaba casado con María de Paz y Vera, hija de una prestigiosa familia zacatecana. Al igual que otros miembros de la elite del comercio en la Nueva España, con el fin de consolidar su prestigio social y asegurar su salvación ingresó como caballero a la Orden de Santiago, fue síndico y benefactor de la provincia franciscana de San Diego y miembro de la cofradía de San Pedro y de la del Santísimo Sacramento. Con similares intenciones, años más tarde asumió el patronazgo del convento de San Bernardo. A. Rubial García, “Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México durante el siglo xvii”, en *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 7, núm. 4, 1998, pp. 361-385.

¹³ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México (AGNOT), Martín del Río, Notaría 563, libro 3882, 13 de abril de 1685, “Contrato de patronato del capitán José de Retes con el convento de San Bernardo”, s. f., inserto entre las fs. 144 y 145.

¹⁴ Es posible que José de Retes patrocinara la obra *Poética descripción* de Diego de Ribera, circunstancia que se deduce de la dedicatoria. Diego de Ribera, *Poética descripción de la pompa plausible en la dedicación de la Catedral de México*, México, Rodríguez Lupercio, 1668. De acuerdo con el autor, fue benefactor de certámenes poéticos. D. de Ribera, *Breve relación de la plausible pompa y cordial dedicación del templo del ínclito mártir san Felipe de Jesús*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1673. Asimismo financió la obra *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México* de Baltasar de Medina (México, Juan de Ribera, 1682). Además, costó una de las capillas del vía crucis, contiguas al convento de San Francisco. Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano*, 4ª parte, t. 2, México, Viuda de Juan de Ribera, 1697, f. 40. En el contexto del estudio del vía crucis de la Ciudad de México y sus patrocinadores, Alena Robin identificó con precisión que se trató de la quinta capilla. A. Robin, *Las capillas del vía crucis de la Ciudad de México. Arte, patrocinio y sacralización del espacio*, México, UNAM, 2014, pp. 67-73. Por su parte, Dalmacio Rodríguez Hernández ha destacado el papel de Retes como mecenas literario. D. Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, UNAM, 1998, p. 44.

¹⁵ Cfr. Martha Fernández, *Artificios del barroco*, México, UNAM, 1990, pp. 17-28.

¹⁶ Magdalena Chocano Mena describió este proceso con precisión. Si bien su estudio gira en torno a las relaciones entre las elites y la cultura letrada novohispana, muchos de sus planteamientos pueden abrir líneas de análisis acerca de los vínculos entre las artes, las letras y los espacios de poder. M. Chocano Mena, *La fortaleza docta. Elite letrada y dominación social en México colonial (siglos xvi y xvii)*, Barcelona, Bellaterra, 2000. Como estudio de caso también es importante considerar el artículo de Enrique González González “Mecenas y literatura: los destinos dispares de Juan de Narváez y de Sigüenza y Góngora”, en Rodolfo Aguirre Salvador (ed.), *Carrera, linaje y patronazgo. Clérigos y juristas en Nueva España, Chile y Perú (siglos xvi-xviii)*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2004, pp. 17-38.

dalado mercader murió apenas unos meses después de la colocación de la primera piedra de la iglesia de San Bernardo, sus herederos —hija y yerno— llevaron adelante la obra, celebraron con gran pompa la octava de la dedicación y, además, procuraron dejar un testimonio escrito de aquel acontecimiento, al encargarle al poeta Alonso Ramírez de Vargas la relación de la fiesta.¹⁷

Las acciones y las estrategias de José de Retes y su familia se ajustaron cabalmente al perfil de los patronos del siglo xvii. En su mayoría ellos fueron mercaderes de origen hispánico, poseedores de cuantiosas fortunas, con posiciones de poder en la burocracia virreinal y casados con mujeres pertenecientes a respetadas familias locales que destinaron sumas fabulosas al patrocinio de las comunidades de monjas; personajes que actuaron con habilidad en el campo social, económico, cultural, político y religioso para transformar su posición, la de sus familias y construir una memoria pública. Podría decirse entonces que el patronazgo religioso fue una práctica muy prestigiosa para la sociedad novohispana. Más allá de su sentido literal, como una institución piadosa con fines caritativos, se puede entender como un medio de promoción social, y en este sentido constituye un tema de interés fundamental tanto para la historia de la cultura como para la del arte.¹⁸

¹⁷ "Lunes 29 [de octubre de 1685] vino nueva a las siete de la noche, de haberse caído muerto en San Agustín de las Cuevas el capitán José de Retis." A. de Robles, *op. cit.*, vol. II, p. 105.

¹⁸ El tema del patronazgo conventual ha comenzado a ser estudiado por Asunción Lavrín, Antonio Rubial García y Nuria Salazar Simarro desde la perspectiva de la historia social. Cfr: A. Lavrín, "Vida conventual: rasgos históricos", en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo*, México, El Claustro de Sor Juana, 1995, pp. 35-91; A. Rubial García, "¿Minería y mecenazgo? Patronazgos conventuales de los mercaderes de plata de la Ciudad de México en el siglo xvii", en Gustavo Curiel (ed.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1997, pp. 329-339; A. Rubial García, "Monjas y mercaderes...", *op. cit.*, pp. 361-385; N. Salazar Simarro, "Los monasterios femeninos", en A. Rubial García (ed.), *Historia...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 221-259. Rosalva Loreto López ha estudiado las relaciones de los conventos de monjas de la ciudad de Puebla

Si bien virreyes, arzobispos y obispos, junto con los superiores del clero regular, actuaron como mecenas y patrocinadores, desde mediados del siglo xvii la elite financiera y mercantil también buscó redefinir sus espacios de acción sin modificar la rígida estructura de la sociedad ni alterar los valores fundamentales del sistema. Con gran habilidad, este grupo procuró apropiarse de los principios dominantes —la piedad religiosa y el linaje— para consolidar su posición dentro del orden establecido. El patrocinio de grandes obras piadosas fue una de las principales estrategias y, en función de ésta, las artes y las letras formaron parte del discurso legitimador.

El prestigio que el patronazgo de un convento de monjas tuvo para la sociedad virreinal brindó la ocasión propicia para el ejercicio de la munificencia como expresión de la piedad religiosa y la calidad social del benefactor. Tal como se expresaba en los protocolos del patronato, suscritos con rigor ante notario, aquellos hombres y mujeres "piadosos" invirtieron grandes fortunas para "mayor gloria de Dios" y la "salvación de sus almas", al tiempo que por todos los medios a su alcance buscaron hacer públicos y notorios sus gestos de agradecimiento a Dios por las "bendiciones materiales recibidas". Podría decir-

y las elites urbanas. R. Loreto López, "La fundación del convento de La Concepción: identidad y familias en la sociedad poblana (1593-1643)", en Pilar Gonzalbo (ed.), *Familias novohispanas. Siglos xvi al xix*, México, El Colegio de México, 1991, pp. 163-178; R. Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo xviii*, México, El Colegio de México, 2000. En igual medida debe considerarse, como antecedente específico dentro de la historia del arte, el estudio de Mina Ramírez Montes "Fortuna y dispendio. Patronazgo en el Querétaro virreinal", en G. Curiel (ed.), *op. cit.*, pp. 299-327. Por último, Cristina Ratto y Alena Robin han demostrado la importancia del patronazgo privado y subrayado la necesidad de interpretar una gran cantidad de obras en el contexto de quienes las propiciaron y financiaron. C. Ratto, "Monjas, mecenas y doctores. El rector Fernando de Villegas y el patronazgo del convento de San José de Gracia en la Ciudad de México", en Enrique González González, Mónica Hidalgo Pego y Adriana Álvarez Sánchez (eds.), *Del aula a la ciudad. Estudios de universidad y sociedad en el México virreinal*, México, UNAM, 2009, pp. 241-288; A. Robin, *op. cit.*, pp. 87-157.

se que cuanto más ostentoso fuera el gasto, más réditos religiosos y sociales se obtenían. Fue así como la obra del templo y convento de San Bernardo, iniciada por Retes y terminada por sus descendientes, reunió a los más importantes artistas del momento. El arquitecto Juan de Cepeda estuvo a cargo de las obras de la nueva iglesia y el claustro.¹⁹ El retablo mayor fue realizado por el ensamblador Pedro Maldonado y el escultor Lucas de los Ángeles, y supervisado por el pintor Cristóbal de Villalpando.²⁰

¹⁹ AGNOT, Martín del Río, Notaría 563, libro 3885, 16 de octubre de 1688, “Carta de pago otorgada por la priora del convento de San Bernardo a los albaceas de José de Retes y a Juan de Cepeda”, fs. 667-668v. Manuel Toussaint identificó a Juan Cepeda como el arquitecto de la iglesia de San Bernardo con base en un documento localizado en el Archivo de la Catedral de México; asimismo hizo referencia a las obras de sor Juana Inés de la Cruz y de Alonso Ramírez de Vargas. M. Toussaint, *Paseos coloniales*, 1939, México, UNAM, 1962, pp. 74-77. Juan de Cepeda trabajó en la Ciudad de México entre 1672 y 1700. De la documentación que se conserva acerca de su obra queda claro que formó parte del entorno de arquitectos de renombre como Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina, maestros mayores de la Catedral. Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México, siglo XVII*, México, UNAM, 1985, pp. 113-149; M. Fernández, *Artifícios...*, *op. cit.*, pp. 93-94. Su obra se relaciona con diferentes conventos de monjas, en particular la Encarnación, Archivo General de la Nación (AGN), ramo Bienes Nacionales, vol. 262, exp. 8; San Jerónimo, AGN, ramo Bienes Nacionales, vol. 262, exp. 9, vol. 1054, exp. 51; San Bernardo, AGN, ramo Bienes Nacionales, vol. 262, exps. 1, 7. Hasta el momento su obra documentada más importante es la iglesia y convento de San Bernardo, y los datos que se conocen en torno a su vida provienen sobre todo de un testamento que otorgó en 1682. AGNOT, Baltasar Morante, Notaría 379, libro 2513, 5 de abril de 1682, fs. 171-15. Sin duda se trata de un arquitecto relevante de finales del siglo XVII que aún no ha sido estudiado lo suficiente.

²⁰ AGNOT, Martín del Río, Notaría 563, libro 3885, 17 de febrero de 1688, “Contrato del retablo mayor del convento de San Bernardo”, fs. 78-80v. Pedro Maldonado —escultor, ensamblador y arquitecto— estuvo al frente de uno de los talleres más productivos de la Nueva España durante el último cuarto del siglo XVII. Fue el autor del retablo mayor del convento de Santo Domingo de Puebla y ejecutó importantes encargos para numerosas iglesias de la capital. Además del retablo mayor de la iglesia de San Bernardo, realizó obras para los conventos de monjas de Regina Coeli y Santa Isabel, entre muchos otros ejemplos de la prolífica actividad de su taller en la Ciudad de México. Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices en la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia Mexicana*, núm. 133, 1984,

Sobre todo, a través del *Sagrado padrón* Alonso Ramírez de Vargas hizo explícito en qué medida las artes fueron medios con los que Retes y su familia buscaron consolidar su imagen. El poeta recordó y resignificó la presencia del patrono en cada detalle. Por ejemplo, señaló que los escudos de armas en el frontis de las portadas —fuerte afirmación del nombre familiar en el exterior del templo— no debían leerse como “[...] adorno, ò memoria de la vanidad [...]”, sino como “[...] obsequio humilde de la gratitud en reverente recompensa de su nobleza [...]”.²¹ Asimismo, al describir el espacio dedicado en el presbiterio al retablo que contenía las esculturas orantes de los patronos, Ramírez de Vargas apeló a conceptos centrales de la teoría y las formas de apreciación artística, y a través de ellos resumió la función religiosa y social del patronato. Por una parte enfatizó en la calidad de los materiales y la factura. Así, retomó un principio general: la relación entre calidad artística y calidad de los materiales. Por otra parte, recordó que las esculturas de “talla entera” eran “[...] vivas semejantes de los nobilísimos Patronos [...] apostando à la posteridad duraciones, credits à la fama, y à el culto exemplo.”²² Aún más, al dedicar un soneto a la escultura de José

pp. 12-13. También cumplió con numerosos encargos en Guadalajara, Valladolid y Querétaro, por entonces florecientes ciudades novohispanas. M. Ramírez Montes, *Retablos y retablistas. Querétaro en el siglo XVII*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1998, pp. 43-44. Fue hijo de Antonio Maldonado —escultor y ensamblador—, hermanastro de Juan Montero —asimismo cabeza de otro floreciente taller de escultura— y estaba casado con la hija de Juan de Rivera y María Calderón Benavides, los dos impresores más importantes de la ciudad a finales del siglo XVII. En consecuencia, Pedro Maldonado estaba vinculado en forma directa e indirecta con la elite criolla y con los más importantes patrocinadores de arte. G. Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 13. De igual modo, la relación con Cristóbal de Villalpando —uno de los pintores más prestigiosos del momento— ha sido documentada con amplitud. Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex/UNAM, 1997.

²¹ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, fs. 6v-7.

²² *Ibidem*, f. 16.

de Retes, retomó un ejercicio central en la literatura castellana del siglo de oro.²³ El poema discutió acerca de la contraposición entre arte, poesía y naturaleza; ponderó la elocuencia de la imagen y, sobre todo, en la reflexión poética y filosófica, especuló sobre la capacidad del arte para vencer la muerte y el tiempo.

Aquella estatua cuyo peso oprime
El breve sitio donde se decora,
Voz eloquente oculta con que implora:
Nuevo espíritu goza, que le anime.
El juicio duda, en la que especie imprime
Si la lengua pronuncia, el marmol ora,
Miran los ojos, ò el semblante adora:
Tanto cinzel valiente, affecto exprime.
Devota, arrodillada, se refiere
A su Dueño excediendo de trasumpto
En quanta alma vivaz informar quiere:
Mas sacrificio à Dios se halla en un punto
Estar gozando allá lo que no muere,
Y acá adorar viviendo lo difunto.²⁴

Así, Alonso Ramírez de Vargas recordó a José de Retes mediante el elogio de su retrato escultórico, y en el ejercicio jugó con un tópico poético y artístico

²³ Las conexiones entre poesía y pintura son particularmente evidentes en la práctica de la *ekphrasis* durante el siglo XVII español. A través del vínculo entre ambas es posible rastrear competencias verbales en relación con competencias visuales y modos de apreciación artística conectados con la teoría del arte. Por ejemplo, muchas composiciones de Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Félix Lope de Vega, entre otros, se centraron en la descripción de objetos del mundo natural, en jardines, pinturas, esculturas y edificios. Lía Schwartz, "Velázquez and Two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo", en Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 130-148; Pablo Jauralde Pou, "El Madrid de Quevedo", en *Edad de Oro*, núm. 17, 1998, pp. 59-95. Desde distintos ángulos, las relaciones entre pintura y literatura también se exploran en Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.

²⁴ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 16.

de muy larga tradición vinculado al *ut pictura poesis*: el poder de la imagen y las palabras para hacer presente al ausente.²⁵ A través de la escultura y mediante la elocuencia de las palabras, el poeta evocó la imagen del patrono; el escultor hizo visible aquella imagen que, aunque muda, hablaba. Ambas dialogaron con el espectador y dieron vida al difunto para consolidar su memoria y su fama. El retrato y el soneto hicieron presente a José de Retes, fallecido, y esa presencia tangible lo hacía eterno.

De manera análoga, la imagen del patrono y la significación social y religiosa de sus actos es rastreable en las letras escritas por sor Juana Inés de la Cruz para la ocasión. Mediante la poesía y la música, ella parafraseó el tópico de la autoría vinculada con la intención, el propósito y el mérito de la obra. Por una parte, el nuevo templo de San Bernardo fue considerado producto de la "intención" de José de Retes, de su piedad religiosa y su munificencia.

Templo material, Señor
os dedica quien intenta
que en el Templo de su pecho
tengáis perenne asistencia.
¡Así sea,
como el Alma lo desea!
Material demostración
es esta Fábrica excelsa,

²⁵ Como ejemplo y antecedente del diálogo intertextual entre imágenes y palabras desarrollado por Alonso Ramírez de Vargas pueden citarse dos poemas de Francisco de Quevedo. En ellos retomó la cuestión del poder de la pintura y la poesía para vencer a la muerte, tratada con amplitud en la teoría artística durante los siglos XVI y XVII en relación con el tema del parangón. En la silva 205, "Al pincel", a partir de un tópico que se remonta a Séneca, parafraseó el concepto: "Por ti, por tus conciertos/ comunican los vivos con los muertos". En el soneto 131 lo retomó en relación con la literatura: "Retirado en la paz de estos desiertos/ con pocos, pero doctos libros juntos,/ vivo en conversación con los difuntos/ y escucho con mis ojos a los muertos". F. de Quevedo, *Poesía completa*, José Manuel Ble-cua (ed.), vol. I, Madrid, Turner, 1995; *cf.*: L. Schwartz, *op. cit.*, p. 140, n. 40.

para que los ojos miren
la que os fabrica la idea.
¡Así sea,
como el Alma lo desea!
Y aunque sabe que no es
digna de vuestra grandeza,
de vuestra aceptación digna
ser, a lo menos, merezca.
¡Así sea,
como el Alma lo desea!
Recíbidla de un afecto
que, si alcanzasen sus fuerzas,
os fabricara el Empíreo
si el Empíreo hacer pudiera.
¡Así sea,
como el Alma lo desea!²⁶

Por otra parte, el edificio se concibió como el resultado del arte de la arquitectura —entendida como disciplina liberal—, así como de la labor intelectual del arquitecto. En la “Letra IX”, cantada a dos voces, sor Juana precisó que la nueva iglesia —producto intelectual y material— era el fruto de la obra espiritual del patrono.

[...]
2. — Esta Fábrica elevada,
que parto admirable es
de los afanes del arte,
del estudio del nivel,
aunque es tan hermosa,
la mejor no es.
1. — ¿Pues cuál es?
2. — La que Templo erige vivo,
en sí, su Patrón fiel,
con las piedras de sus ansias,
sobre basas de su Fe;
pues aquí este tiene

²⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras...*, *op. cit.*, vol II, “Letra V”, p. 186.

lo que falta a aquél.
1. — ¿Y qué es?
2. — Qué éste es Templo material,
que al fin llegará a ceder
a los embates del tiempo
su generosa altivez;
pero aquél, del tiempo
ignora el desdén.²⁷

De esta manera el templo de San Bernardo fue entendido como el producto de una “causa eficiente” —el patrono y sus intenciones piadosas— y una “causa final” —Dios—, en tanto que el arquitecto fue sólo el instrumento. De este modo sor Juana puso en términos poéticos la concepción humanista de la autoría. Desde finales del siglo xv la teoría humanista del arte —sobre todo a partir de la difusión de la obra de Rodolfo Agrícola— insistió en que el patrono —en primer lugar— y el artista —en segundo término— eran los autores de una obra, en la medida que el artista era un medio de las intenciones de quien patrocinaba.²⁸ En relación con estas ideas, sor Juana celebró al arquitecto como el artífice excepcional de la piedad religiosa de su patrono:

El que es Patrón es un Fúcare
más generoso que un Párise,
más valeroso que un Héctore,
más animoso que un Áyace.
Den al Arquitecto un víctore,
pues ven que ha vencido, hábile,
las Pirámides de Ménfise
y las Columnas de Cádice.²⁹

²⁷ *Ibidem*, “Letra IX”, pp. 189-190.

²⁸ Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of the Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 105-137; Michael Baxandall, *Words for Pictures*, New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 69-82.

²⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras...*, *op. cit.*, vol II, Letra XXVIII, pp. 212-213.

El poderoso mercader José de Retes fue comparado con un Fugger por su riqueza y con tres personajes de la *Iliada* —Paris, Héctor y Ajax— por su generosidad, valor y temple; entretanto, al igual que Ramírez de Vargas, sor Juana recurrió a una hipébole para comparar la obra de Juan de Cepeda con las pirámides de Menfis y las míticas columnas de Hércules. Así, al exaltar al arquitecto, honraban al patrono.

En síntesis, ambos poetas celebraron la intención piadosa de José de Retes mediante la apreciación de la calidad artística de las obras por él patrocinadas, y a través de la literatura pintaron la imagen pública del poderoso mercader. Retomaron conceptos de la teoría del arte, al convertirlos en metáforas poéticas. De tal modo que, como expresó Ramírez de Vargas, Melpómene —a través de la arquitectura, la escultura y la poesía— cantó a la memoria de Retes.³⁰

“Divulgó la pompa lo festivo de la tarde...”³¹ **La fiesta a través de sus discursos**

Sin duda una de las expresiones más deslumbrantes del siglo xvii fue la fiesta pública. Paradójicamente funcionó como un discurso legitimador del rígido orden social, al tiempo que hacía posible conjugar las manifestaciones de la cultura letrada y la cultura popular; sobre todo, en este sentido actuó como una forma de afirmación de la estructura estamental y sus valores, en la medida que permitía flexibilizar las barreras, los preceptos y las costumbres.³²

³⁰ Melpómene fue una de las nueve musas, las diosas del canto, según Hesíodo. En la *Teogonía* fueron nombradas en relación con sus dones; ella era “la que celebra cantando”. Hesíodo, *Teogonía*, Paola Vianello de Córdova (ed. y trad.), México, UNAM, 2016, pp. 35-45, 75-80, y pp. CXCVIII-CXCIX. Ramírez de Vargas parece aludir a Hesíodo en su metáfora. *Cfr. supra*, n. 11.

³¹ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 19v.

³² Durante el Antiguo Régimen la “fiesta pública” fue un medio, instrumentado desde distintos espacios, cuyo fin era hacer presente el orden social, político y económico. Funcionó como un recordatorio, una afirmación y una pedagogía que, mediante la

Fue una expresión compleja, conformada por la interacción de múltiples discursos y lenguajes, que fundía tanto como intercambiaba el lugar de los protagonistas y los espectadores, transformaba el espacio de lo cotidiano en espectáculo y buscaba evocar en la fugacidad del momento un orden considerado trascendente.

Un aspecto relevante en este juego de contraposiciones, sustentado en las confluencias de la experiencia visual y auditiva, fue su transmisión y fijación a través de la palabra. Sobre todo las “relaciones de fiestas” —textos acerca de arcos triunfales, túmulos funerarios y dedicaciones de templos, entre otros— perseguían el registro memorable de aquella expresión efímera y pasajera, la celebración pública —a la vez civil y religiosa—, preservando en la palabra impresa las intenciones de sus protagonistas. Asimismo, las relaciones de fiestas y acontecimientos solemnes permiten apreciar el sólido vínculo que existió entre la literatura y otras disciplinas artísticas, en especial la arquitectura, la pintura, la escultura y la música.

retórica del esplendor, la riqueza, el bullicio regulado, las liturgias y los rituales cívicos, transmitió modelos ideológicos. Se expresó a través de muy diversos acontecimientos y celebraciones —las procesiones civiles y religiosas, la dedicación de iglesias, el recibimiento de gobernantes y dignatarios, la conmemoración de sucesos, las expresiones teatrales, etc.—. En ella confluían las artes, las letras y los saberes, la cultura visual y la cultura letrada y, mediante múltiples estrategias, se dirigía a todos los estamentos sociales. Desde finales del siglo xx la fiesta ha sido analizada a partir de distintas disciplinas y enfoques, en particular desde la historia social, la historia del arte y la historia de la literatura. La pluralidad de campos y perspectivas involucradas ha incrementado tanto los estudios de caso como los análisis sincrónicos y diacrónicos. Dentro de una extensa bibliografía que en la actualidad parece inagotable, es posible citar algunas obras de referencia, documentadas con amplitud, sobre esta compleja manifestación en el ámbito hispánico: Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al barroco español*, Madrid, Akal, 1990; Julián Gállego, *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996; José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006; María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, México, El Colegio de México, 2009.

En consecuencia, el objetivo y la función de aquellos textos no fue menor ni circunstancial. Uno de los propósitos fundamentales de las celebraciones públicas y de los textos que se encargaron como registro literario del suceso era el panegírico. Por lo tanto, estas obras literarias no sólo fueron la simple crónica de un acontecimiento, eran una forma de hacer explícito su sentido, al vincular el suceso con los valores y los conceptos fundamentales de una época y un espacio social determinados. Estos impresos, los cuales reunían textos narrativos, poéticos y descriptivos, casi nunca se limitaron a la crónica escueta de los hechos; sus autores seleccionaban con precisión los tópicos más adecuados a su intención y adoptaban los recursos retóricos que mejor se ajustaran al homenaje que la ocasión requería. Sobre todo tenían el objetivo, como discurso histórico, de preservar la memoria ejemplar de un acontecimiento y de una personalidad.³³ El propio Ramírez de Vargas manifestó con claridad esta intención al titular su obra *Sagrado padrón*; es decir, “ejemplo de virtud”. Con este fin, un conjunto de tópicos encadenados resultaron centrales en su elogio poético: la magnificencia del edificio y la fastuosidad de la fiesta se exaltaron para ponderar la memoria y la piedad religiosa de quienes patrocinaron la empresa. En síntesis, el poeta buscó de modo explícito celebrar y consolidar la memoria pública de la obra y de su patrono.

Un elemento característico en las relaciones de fiestas fue la *descriptio* o *ekphrasis*.³⁴ El *Sagrado pa-*

³³ Dalmacio Rodríguez Hernández ofrece un estudio general sobre las “relaciones de fiestas” en la Nueva España y su caracterización como género literario, muy vinculado con el discurso histórico y la epideíctica. D. Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, UNAM, 1998, pp. 129-136.

³⁴ La *ekphrasis* fue un género muy cultivado por la retórica humanista. Se trata de la descripción detallada y variada de cualidades y efectos expresivos. Como recurso de la epideíctica —la retórica de la alabanza o la acusación—, nunca es neutral. Se le incluyó en ensayos, cartas y en otros géneros literarios, con frecuencia métricos. Las obras de arte siempre fueron uno de los temas favoritos de

drón respondió al principio fundamental del *ut pictura poesis*: hablar con imágenes y pintar con palabras. Alonso Ramírez de Vargas describió con detalle y riqueza poética los aspectos más significativos del acontecimiento, y en su narración brindó un cuadro vívido y pormenorizado de la procesión y de la misa solemne. Destacó a todos y cada uno de los asistentes de acuerdo con el orden que tomaron en la celebración. El desfile salió encabezado por las cofradías con sus estandartes, seguidas por las órdenes religiosas y el clero secular. Tras ellos, el cabildo de la Catedral acompañaba al arzobispo Francisco Aguiar y Seijas —escortado por el deán y el arcediano—, quien portaba el Santísimo Sacramento bajo el palio —llevado por los regidores—. Cerca de ellos eran conducidas en andas las esculturas de bulto de la Virgen y san Bernardo —advocaciones del convento de monjas—. Luego marchaban el cabildo de la ciudad, los patronos del convento, el virrey y la real audiencia. El pueblo, con los gigantes y los bailarines, cerraba la comitiva. Según Ramírez de Vargas, la procesión partió de la puerta de la Catedral, rodeó la plaza mayor y pasó frente al palacio —donde la virreina y sus damas, desde los balcones, rindieron el debido homenaje—; desde allí, bordeando la plaza, terminó en la nueva iglesia conventual (figuras 1 y 2).³⁵

Ramírez de Vargas conjugó la narración —en el progreso del acontecimiento— con la *ekphrasis* —en la descripción poética de cada detalle—. Así, pintó tanto el concierto social de la procesión como apreció todos sus contrapuntos. “El Pastor mas zeloso, el Argos mas vigilante”, “su Excelencia trasluciendo en la Magestad de la vista el Real decoro del puesto y de la sangre” y “la Rosa augusta [presidiendo] animado jardin de basallas flores”;³⁶ es decir, el arzobis-

la *ekphrasis*. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*, Madrid, El Viso, 1996, pp. 119-142.

³⁵ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, fs. 19v-22v.

³⁶ *Ibidem*, fs 20-20v, 22.



Figura 1. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH.

po Aguiar y Seijas, el virrey Conde de Galve y doña Elvira de Toledo —la virreina en su balcón— convi-
vieron con una multitud ansiosa y curiosa que des-
bordaba las calles y se complacía en el tumulto:

Bastamente mostrò Mexico quanto desaba es-
ta ocasion: su muchedumbre desapareciò las calles:
sondeaban los ojos á la tierra la superficie, y no le
hallaban suelo: alli era la presura conveniencia: la cu-
riosidad en unos, y el deseo en otros hazia delicia el
ahogo, y la angustia olgança.³⁷

De manera paradójica, el desorden de la mul-
titud se integraba al orden jerárquico de la pro-
cesión como metáfora de la estructura social; la
algarabía popular alternaba decorosamente con

la oración y los márgenes de la sociedad destaca-
ban sus centros, y su propia integración hacía visi-
bles los contrastes:

Alegremente obsequiosas iban buscando diversas
danzas, los Márgenes á la procesion, sin desaze-
ar con el parentesis de los lazos y choreas el periodo grave de
la oracion, que iba á hazer colon perfecto á la estacion
determinada. Si bien alguna vez lo que les negó la di-
sonancia, les dispensó la intension y mas bien á aque-
lla dos veces fingida Gigantomachia, por la alusion y
el artificio [...] Animaban su corpulencia fantastica
seis vailarines Indios, que al son de un tambor escon-
didos en lo concavo de su desmesurada construcción,
y simulados con lo largo del ropaje, siendo alborozo
de la Pleve, era el engaño horroroso de la Puericia.³⁸

³⁷ *Ibidem*, f. 22v.

³⁸ *Ibidem*, fs. 21v-22.

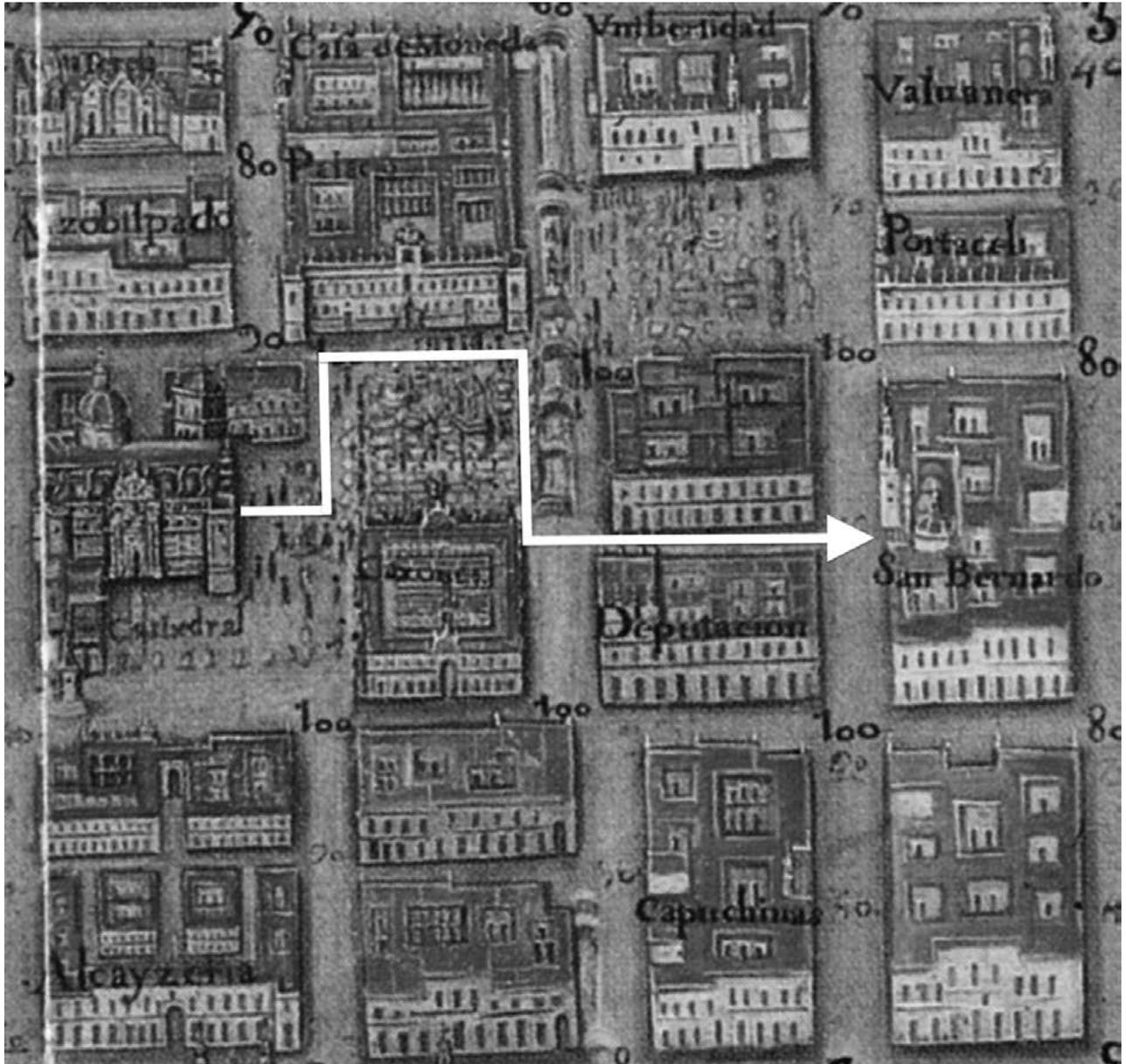


Figura 2. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México* (detalle), 1737, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH.

De este modo, la descripción podría entenderse también como una *laudatio urbis*, en la medida que el poeta ponderó a la *urbs* y a la *ciuitas* virreinal en el concurso de todos los estamentos y dignidades de la ciudad, al tiempo que subrayó la preeminencia del recorrido mediante el señalamiento de los espacios y los edificios: la Catedral, la plaza mayor, el palacio virreinal y el nuevo templo de San Bernardo. Du-

rante el antiguo régimen, el concepto de “ciudad” implicó dos nociones interrelacionadas: la *urbs*, como la estructura arquitectónica, y la *ciuitas*, como la comunidad de los habitantes. En tanto expresión del orgullo cívico, las “laudes urbanas” —género literario ampliamente cultivado a partir de la segunda mitad del siglo *xvi*— recurrieron siempre a ambos tópicos de la tradición clásica para ponderar la gran-

deza de las ciudades.³⁹ Así, mediante la descripción puntual del escenario y la enumeración de la dignidad de los actores, el poeta subrayó la fastuosidad de la celebración y destacó con orgullo la nobleza y el esplendor de la capital virreinal, donde la presencia insoslayable de la comunidad de monjas era reafirmada.

En igual medida, la crónica literaria puede interpretarse como un discurso político. Por una parte los hitos urbanos recorridos por la procesión aludieron, en forma metafórica, a espacios específicos en la estructura social novohispana: la Catedral, el palacio virreinal, el convento de monjas. Por otra, el orden protocolar del desfile hizo referencia a la jerarquía política de sus miembros. El énfasis puesto por el poeta en el lugar que los patronos tuvieron en la procesión —junto al virrey, la audiencia y el cabildo de la ciudad— puede entenderse como la expresión de un orden donde el poder económico camina junto al poder político, en armonía con el poder religioso.

En la *ekphrasis* de la fiesta el poeta ponderó asimismo otro de sus componentes primordiales: las distintas expresiones sonoras. La música se conjuntó con el compás de los tambores, el estruendo de los cohetes y el bullicio de las calles. Así, describió una “ciudad resonante”.⁴⁰ La armonía de la *urbs* y la *civitas* —subrayada en el recorrido y en el orden jerárquico de la procesión— asumió una dimensión performativa a través de la música y los sonidos.⁴¹ Ambos articularon el tiempo y el espacio de la ciudad,

³⁹ Richard Kagan y Fernando Marías, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998, pp. 48-50.

⁴⁰ Con el fin de destacar el papel de la música como una parte constitutiva y vital de las ciudades virreinales, Geoffrey Baker acuñó el concepto de “ciudad resonante”. Él argumenta que la música y las distintas expresiones sonoras tuvieron un papel clave en la configuración simbólica del espacio urbano. G. Baker, “The Resounding City”, en G. Baker y Tess Knighton (eds.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 1-20.

⁴¹ Cfr. *ibidem*, pp. 5-7.

al subrayar la disposición del escenario y la concordia de los estamentos sociales, reconocible en la contraposición de la multiplicidad de sus voces.⁴² Sobre todo, Ramírez de Vargas recurrió a metáforas visuales, auditivas y olfativas para recrear la exuberancia sensorial de la fiesta. Pintó con palabras el colorido de los arcos que engalanaron la procesión y la riqueza de los tapices colgados en los balcones y las ventanas.

Divulgó la pompa lo festivo de la tarde, viendose la Plaza mayor llena de triumphales arcos entoldados de juncias y carrizos, y de quanta vegetal esmeralda produce esta fecunda Region en los Imperios de Pomona: continuavanse verdes resistencias del tiempo, y floridas scenas de hermoso espectáculo, desde la Metrópolitana á la Nueva Basilica en las oblicuidades de la Plaza mayor corriendo la calle del Real Palacio, y las demás, hasta terminar en su Meta.⁴³

Así, en la paráfrasis poética la plaza mayor fue imaginada como el gran escenario de la fiesta, llena de arcos contruidos con la vegetación de la zona lacustre —juncias y carrizos—, y transformada metafóricamente en el jardín de Pomona —la ninfa romana protectora de los huertos y los jardines—; todo con el fin de subrayar tanto la riqueza del espectáculo como la abundancia de la región.⁴⁴

⁴² Paradójicamente, y en contraste con la poética imagen pintada por Alonso Ramírez de Vargas, que exaltaba los ideales del orden virreinal, el cronista Antonio de Robles y otro hombre de letras, Carlos de Sigüenza y Góngora, documentaron cuán frágil podía llegar a ser aquella armonía. En 1692, solo dos años después de la fastuosa dedicación de la iglesia de San Bernardo, estalló un motín en la ciudad. Indios, mestizos y castas enfrentaron la estructura social, económica y política del virreinato. Precisamente la plaza mayor, el mismo escenario de la fiesta, se transformó en la sede de un violento tumulto. A. de Robles, *op. cit.*, vol. II, pp. 250-259; C. de Sigüenza y Góngora, *Alboroto y motín del 8 de junio de 1692*, Irving Leonard (ed.), México, Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía, 1932.

⁴³ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 19v.

⁴⁴ En la mitología clásica, Pomona fue la ninfa que custodiaba los huertos y jardines y, por lo tanto, se le asoció con los frutos y los árboles; solía ser un tópico para aludir a la riqueza y a la

El poeta revivió asimismo el “concierto” ejecutado por los instrumentos musicales, los fuegos y los castillos que acompañaron todo el recorrido:

Alternavanse sonoramente dulces las chirimias, y (aunque menos suaves por mas sonante) las trompetas, con tanto orden, que guardandose los obsequios en proporcion los respectos, à las pausas de las musicas, aguardaba el ruidoso estruendo de los castillos y artificios de fuego distribuidos por diversas partes del progreso; era uno el fin, mucho el regozijo, y todo hazia armonia.⁴⁵

Uno de los aspectos más significativos en esta descripción es el énfasis en la idea de armonía y variedad en los sonidos: los tonos agudos de las chirimías frente a la fuerza de las trompetas; la melodía de instrumentos y voces en contrapunto con el ruidoso estruendo de los fuegos. Con el mismo propósito, Ramírez de Vargas llamó la atención sobre la perfecta conjunción de las imágenes auditivas y olfativas.

Quantos aromas de la Pancaya [...] el Ambar sudó por ser incienso. Todo era armonia de oblaciones, los compazes de los perfumadores seguian los de la acorde Capilla, que cantaba al Sol, que salia, à el Aurora que asomaba, y á el lucero que amanecia. Confundia-se con la musica las fragancias, à quien no era poco instrumento el Ayre repetido en zefiros.⁴⁶

Así, el poeta destacó el papel protagónico de la música de la capilla que, lejos de ser un simple

prodigalidad de la naturaleza. Entre Roma y Ostia se le dedicó un bosque sagrado, llamado el Pomonal. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1994. Ovidio la vinculó con Vertumno, la divinidad de las estaciones y la fecundidad. Pomona también fue mencionada por Virgilio en *Eneida*, José Carlos Fernández Corte (ed.), Madrid, Cátedra, 1995, VII 190, y por Ovidio en *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (eds.), Madrid, Cátedra, 2015, XIV 622-697.

⁴⁵ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 21v.

⁴⁶ *Ibidem*, fs. 21-21v.

acompañamiento de la celebración, concertaba el ritmo de los incensarios con las oraciones. Cantos y perfumes celebraban las letanías de la Virgen, al tiempo que el escenario de la fiesta religiosa evocaba poéticamente, sin contradicción, a la mítica isla de Pancaya, célebre por sus aromas.⁴⁷

Por último, al describir la entrada de la procesión en el nuevo templo, Ramírez de Vargas volvió a poner de relieve el papel fundamental de la música en la celebración:

Llegò con estos lucimientos à los estrenos de su Templo el Arca divina con el Soberano Manà, y colocado por su Ilustrissima en el Tabernáculo se hizo mas celebre el dia, y la solemnidad mas grande: repitiendose los hymnos sagrados en canto Amebèò, porque para las alternaciones de la capilla desde los claustros de adentro hasta los espacios del coro las Musas Bernardinas ya havian volado filomenas.⁴⁸

La colocación del santísimo sacramento —momento culminante del rito de la dedicación del templo— se concibió como un verdadero espectáculo teatral y musical. La capilla de la Catedral y el coro de monjas cantaron a dos voces los himnos litúrgicos que en la metáfora poética evocaban, una vez más, la tradición clásica: el canto amebeo, diálogo poético entre los pastores, consagrado por Virgilio.⁴⁹ En igual medida, las voces de las religiosas —desde la estricta clausura, tras las rejas del coro— recordaron de modo metafórico a la mítica Filomena, quien con su hermana Progne fue transformada en ave.⁵⁰

Así, la relación poética de la fiesta subrayó la incidencia fundamental que los conventos de monjas

⁴⁷ Pancaya fue una isla imaginaria que, de acuerdo con Virgilio, era “abundante en arenas, que arrastran incienso”. Virgilio, *Geórgicas*, Jaime Velázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, II 136-139.

⁴⁸ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, fs. 22v-23.

⁴⁹ Virgilio, *Bucólicas*, Vicente Cristóbal (ed.), Madrid, Cátedra, 2000, III y VII.

⁵⁰ Ovidio, *op. cit.*, VI 424-674.

tuvieron en la cultura artística y musical de la Ciudad de México. Sin duda las comunidades de religiosas, lejos de mantenerse al margen, en muchos sentidos fueron espacios muy integrados a la ciudad.⁵¹ Uno de los ejemplos más evidentes fue la música. Infinidad de testimonios han quedado acerca de este aspecto de la vida conventual.⁵² No fue excepcional que las monjas intervinieran en la interpretación de grandes obras del ritual religioso, ejecutadas en sus iglesias, junto con la capilla de la Catedral, ni que músicos connotados escribieran piezas para ocasiones especiales.⁵³ De esta forma, en palabras de Ramírez de Vargas, al igual que en otras ocasiones, “tres sentidos regalaba esta consonancia” en el espectáculo, y ellos reunieron la poesía, la pintura, la arquitectura, el arte escénico y la música, perfectamente conjuntados.⁵⁴

Ahora bien, la arquitectura fue igualmente, y por muchas razones, uno de los aspectos centrales del discurso. El poeta exhibió un manejo preciso del “comentario arquitectónico”. Sus apreciaciones per-

⁵¹ C. Ratto, “El convento de San Jerónimo de la Ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos xvii y xviii”, tesis de doctorado en historia, México, UNAM, 2007, pp. 189-253.

⁵² Sin duda, un aporte pionero en este campo es el estudio histórico y musicológico de Luis Lledías y Josefina Muriel, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.

⁵³ A manera de ejemplo es posible citar, entre muchos otros testimonios, el de Luis de Cisneros, quien en 1621, al describir la procesión y las ceremonias dedicadas a la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, no perdió la oportunidad de subrayar que Luis Coronado había compuesto la música para este solemne recibimiento en la Catedral. En palabras del cronista, la “profundísima música [de Luis Coronado, que] suspende a quien la oye [...] es compostura que hizo para el convento de la Concepción de nuestra Señora, donde todos los Viernes de Cuaresma se canta, con tanto primor y devoción, que se lleva tras sí todo el concurso de la Ciudad”. L. de Cisneros, *Historia del principio, origen, progreso, venidas a México y milagros de la Santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, que se venera en su santuario*, México, Juan Blanco de Alcázar, 1621, p. 112. Asimismo, Martín de Guijo destacó cómo, en la dedicación de la iglesia del convento de San Lorenzo, se cantaron “[...] las vísperas a cuatro coros, dos de las religiosas y dos de la música de la catedral [...]”. Gregorio Martín de Guijo, *op. cit.*, vol. 1, p. 113.

⁵⁴ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 21v.

miten deducir que la nueva iglesia debió ser muy llamativa en el panorama de la Ciudad de México.⁵⁵ En cuanto a su estructura, conservó las características fundamentales del tipo de templo de monjas, cuyo origen en la Nueva España se remontó al último cuarto del siglo xvi. Por lo tanto, con respecto a la traza, Juan de Cepeda se mantuvo dentro de una tradición formal consolidada.⁵⁶ Las novedades se concentraron sobre todo en la concepción de las dos portadas gemelas. Se operó así una síntesis entre estructuras tradicionales y un léxico arquitectónico renovado. Tanto por los elementos como por el diseño, las portadas marcaron un cambio en el contexto de la arquitectura de la ciudad, sobre todo por el manejo libre y creativo de la ornamentación. Juan de Cepeda conjugó diversas citas de Serlio y moti-

⁵⁵ El “comentario arquitectónico” preciso y escrupuloso fue ampliamente cultivado desde el siglo xv. En particular, Leon Battista Alberti buscó elaborar un lenguaje que permitiera discutir acerca del mundo de la edificación, fundado en la tradición textual clásica y en la observación crítica de las obras. Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, Nueva York, Hill & Wang, 2000, pp. 261-292. Respecto a la recuperación de las ideas de Alberti en la obra de Alonso Ramírez de Vargas, *cf.* Cristina Ratto, “Arquitectos y poetas en la ciudad de México. Las pervivencias de Leon Battista Alberti a finales del siglo xvii”, en Clara Bargellini y Patricia Díaz Cayeros (eds.), *El Renacimiento italiano desde América Latina*, México, UNAM/Villa I Tatti/The Harvard University Center For Italian Renaissance Studies (en prensa).

⁵⁶ El templo de monjas respondió a necesidades funcionales y significativas muy específicas. La iglesia de monjas más frecuente en la Nueva España fue de planta longitudinal —sólo ocasionalmente de cruz latina, con un transepto muy corto—, una nave, doble coro cerrado —que en la mayoría de los casos ocupó los dos primeros tramos—, ingreso lateral mediante doble portada —por lo general gemela— y torre campanario a los pies. La disposición del coro y sotocoro cerrados y su consecuencia, el ingreso lateral, se relacionaron con el imperativo de la clausura. C. Ratto, *El convento...*, *op. cit.*, pp. 366-408. El templo conventual de San Bernardo, resuelto dentro de este esquema, fue mutilado en 1938, cuando se procedió a abrir la avenida 20 de Noviembre. En aquel momento se demolieron los coros y un tramo completo de la nave. Una de las portadas gemelas, la de la imagen de la Virgen de Guadalupe, fue desmontada y rearmada de manera perpendicular respecto al eje del templo.

vos tomados del libro de Wendel Dietterlin,⁵⁷ apeló al tezontle y la chiluca para crear contrastes de color y texturas; incorporó pequeñas columnas salomónicas en el nicho del segundo cuerpo; cubrió los frisos de ornamentación vegetal y tramas geométricas, además de utilizar cornisas denticuladas muy salientes. En consecuencia, la obra reunió los rasgos fundamentales de la arquitectura de finales del siglo xvii en la Ciudad de México, al tiempo que preparó el camino para el lenguaje arquitectónico del xviii (figuras 3-8).⁵⁸

La *ekphrasis* de Ramírez de Vargas fue un elogio retórico que destacó la importancia de la nueva iglesia tanto por su “originalidad” como por la relevancia de los artistas convocados. Por ejemplo, afirmó que era la obra culminante del arquitecto Juan de Cepeda, al tiempo que subrayó: “[...] siendo todas sus obras dignas veneraciones de los juicios mas perspicazes, compendió en esta todos los creditos, que se ha negociado en las otras”.⁵⁹ El nuevo edificio fue comparado por el poeta con las siete maravillas y con las grandes obras de la arquitectura clásica. El “afán ingenioso de su maestro” fue igualado con el de Vitruvio, Jean Bullant y Domenico Fontana.⁶⁰

Destaca asimismo el preciso lenguaje técnico empleado por el autor para la descripción arquitectónica. Desde el punto de vista teórico, el énfasis en la personalidad del arquitecto surgió de la recuperación del concepto de la arquitectura como arte liberal. Incluso la afirmación de aquel tópico es clara en el vínculo que estableció entre la “teoría” —como di-

seño en el sentido de Alberti— y la “práctica” como realización material.⁶¹ Uno y otro aspecto permiten descubrir el interés del panegirista —y del público al que el texto iba dirigido— por el manejo preciso de ideas y conceptos arquitectónicos y, en consecuencia, refleja la asimilación de tratados de fuerte contenido teórico, así como el manejo de diferentes textos de la tradición clásica; por ejemplo, Vitruvio, Plinio el Viejo, Filóstrato, Virgilio y Ovidio.⁶²

⁶¹ De acuerdo con Alberti: “El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado y su materialización [...] Y el trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos, en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de dichos componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas [...] el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta”. Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Javier Rivera (ed.), Madrid, Akal, 1991, 11, pp. 61-62. Este concepto de la traza, que podría relacionarse con la *inventio* de Quintiliano, aparece reformulado en el “comentario arquitectónico” de Ramírez de Vargas: “Vencidas ya las dificultades, serenada la borrasca con la tranquila possession de la suerte empeçò à investigar el cuydado para los aciertos de la obra la pericia de los mejores Artifices, que no quedandose en los embriones de la theorica los conceptos, passasen à partos maduros de la practica. Favorecia arcana luz el loable intento, y no pudo padecer peligros la empresa; porque formandose la planta á los regulares preceptos de la Monte, desempeñò airoosamente la execucion quanto deviò à lo especulado. Diseño fue que de los crepusculos de Ydea, se traduxo clara maravilla de los ojos”. A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, fs. 4-4v. En consecuencia, la calidad de la traza, producto de la actividad intelectual, subyace en la obra y es apreciada con agudeza por el hombre de letras.

⁶² Aunque la historiografía tradicional ha insistido en que uno de los rasgos más característicos de la cultura novohispana es su piedad religiosa y su sólida devoción católica, los círculos letrados estuvieron profundamente familiarizados con la tradición clásica desde muy diversos aspectos. La literatura grecolatina circuló con amplitud en la Nueva España y, al igual que en la metrópoli, esto no implicaba una contradicción con sus convicciones religiosas. Así lo demuestran los estudios pioneros de Irving Leonard y, recientemente, los de Enrique González González y Víctor Gutiérrez Rodríguez. Se escribía y leía en latín, y las obras de los hombres y las mujeres de letras novohispanos están llenas de citas y alusiones al *corpus* clásico. I. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996; E. González González y V. Gutiérrez Rodríguez, “Libros en venta en el México de sor Juana y de Sigüenza, 1655 y 1660”, en Carmen

⁵⁷ Sebastián Serlio, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*, Francisco de Villalpando (trad.), Toledo, Juan de Ayala, 1552; Wendel Dietterlin, *Architectura*, Nuremberg, 1598.

⁵⁸ Martha Fernández ha llamado la atención en cuanto a la cercanía de Juan de Cepeda con Cristóbal de Medina Vargas, por entonces maestro mayor de la Catedral. M. Fernández, *Artificios...*, *op. cit.*, p. 94; M. Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo xvii*, México, UNAM, 2002, pp. 317-320.

⁵⁹ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 4v.

⁶⁰ *Idem.*



Figura 3. Iglesia del convento de San Bernardo, ca. 1920, Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



Figura 4. Iglesia del convento de San Bernardo. Fotografía de Cristina Ratto, 2017.



Figura 5. Portada de la Virgen de Guadalupe, iglesia del convento de San Bernardo. Fotografía de Cristina Ratto, 2017.



Figura 6. Portada de la Virgen de Guadalupe (detalle del primer cuerpo), iglesia del convento de San Bernardo. Fotografía de Cristina Ratto, 2000.



Figura 7. Portada de la Virgen de Guadalupe (detalle del primer cuerpo), iglesia del convento de San Bernardo. Fotografía de Cristina Ratto, 2017.



Figura 8. Portada de la Virgen de Guadalupe (detalle del primer cuerpo), iglesia del convento de San Bernardo. Fotografía de Cristina Ratto, 2000.



Figura 9. Portada de la Virgen de Guadalupe (segundo cuerpo), iglesia del convento de San Bernardo. Fotografía de Cristina Ratto, 2017.



Figura 10. Portada de san Bernardo (segundo cuerpo), iglesia del convento de San Bernardo. Fotografía de Cristina Ratto, 2017.

El poeta destacó en el edificio la armonía de la traza, la majestuosidad de sus bóvedas, la calidad de los materiales y la riqueza formal de sus portadas (figuras 9 y 10), donde apreció de modo especial la perfección de la talla y las cualidades de los materiales:

[...] el segundo cuerpo abraza mucha Deidad en poco Nicho: el retrato digo, del original mejor de MARIA de Guadalupe traslado del *Ayate* à la piedra, que desde que la producen en este Reyno los Montes de *Tecale*, igualmente le invidian: los lunares de jaspe, el marmol los visos, y el alabastro la blancura. Colateral otro Nicho haze engaste à la joya mas estimable que dio la fontana de la misma materia imaginada de talla donde corriò el escoplo por cuenta de superior mano, para que en ambas Imagenes paresca, que interior espiritu las anima.⁶³

Su *ekphrasis* recorrió el interior del templo en cada detalle de formas, texturas, colores y luces. En este ejercicio de guiar la mirada, el gran retablo mayor fue el tópico elegido para ponderar la elocuencia de la pintura. El minucioso recuento es una interpretación del programa iconográfico —centrado en la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y en la vida de la Virgen—, y ofreció también una verdadera apreciación de las cualidades de su estructura arquitectónica, de la escultura y de la pintura, pero sobre todo hizo explícita la función de la imagen en el ritual. De esta manera, enfatizó que la elocuencia de la pintura se correspondía con la elocuencia de la predicación:

Castañeda (ed.), *Del autor al lector*, México, CIESAS/Porrúa, 2002, pp. 103-132. Por último, una revisión preliminar del inventario de la biblioteca de Melchor Pérez de Soto, maestro mayor de la Catedral de México a mediados del siglo XVII, confirma la circulación de una gran cantidad de textos literarios y científicos, tanto en ediciones latinas como en traducciones. C. Ratto, "Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano", en Adriana Álvarez Sánchez (ed.), *Conocimiento y cultura. Estudios modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, 2016, pp. 181-221.

⁶³ A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, f. 6v.

Mysterios suena el dibujo,
que en cifra de líneas canta
pues se le entienden las voces
sin oírle las palabras.
Mucho apunta en signos breves,
y á el compaz que diestro guarda,
lo que retoca en colores,
resulta de consonancias.⁶⁴

Ramírez de Vargas brindó una detallada *ekphrasis* a través de la que es posible vislumbrar la riqueza del interior del templo, hoy perdida por completo. El poeta no sólo se detuvo en el señalamiento de las virtudes de la arquitectura, de los retablos, sus pinturas y esculturas, sino que también puso especial atención en los coros y sus rejas, al compararlos con un cielo poblado de ángeles:

[...] campo azul Oceano de resplandores en un cielo, que zifra el Impyreio por las inmensidades de imaginado; gallarda congetura del Arte, copiar por fee lo que no se concede en lo vital à el registro de los ojos! Resaltan en la capacidad del Plano divinas inteligencias, á quienes dio cuerpo el ayre de los sinzeles, para hazerlos perceptibles [...].⁶⁵

Subrayó que, sobre la reja del coro bajo, un relieve de la coronación de la Virgen recordaba el matrimonio místico de las monjas:

[...] la Trinidad sacrosanta entona en el divino cantico del Esposo à la Esposa, coronando á la mejor en Maria por Prototipo de la pureza. Pendiente de las manos de las dos divinas Personas la Diadema Imperial de los cielos la convida al mas glorioso thalamo, y elevado sobre su cabeza apocaliptico el divino Amor en forma de blanca Paloma, sino de amante Mariposa vate las alas buscando su mesma llama

⁶⁴ *Ibidem*, f. 13.

⁶⁵ *Ibidem*, f. 8.

por el círculo de una eternidad para el lleno de sus gracias.⁶⁶

Finalmente, mediante la metáfora poética hizo referencia a la función de aquel espacio vedado a ojos externos: “Con tanta destreza executados entre los Paranimphos los ministerios de la musica, que oyendo el entendimiento las mudas clausulas, persuade á los oidos por el oficio de los ojos”.⁶⁷

A través de poderosas imágenes literarias, subrayó cómo el arte hacía visible la presencia intangible de las monjas en el coro —mediante la sonoridad del canto— y cómo ese espacio se percibía como un recinto que evocaba el cielo en la tierra. Así, reveló en qué medida el arte se vinculó con la elocuencia y con la práctica religiosa, y cómo las imágenes, las palabras y los sonidos configuraron un aspecto distintivo de la cultura virreinal. La poesía de Ramírez de Vargas reveló la presencia oculta de la monjas, y sobre todo hizo evidente que a través de sus voces en el coro y mediante la retórica visual de las imágenes ellas también fueron protagonistas de la fiesta.

**“... Serà por ti la fama de este Templo/
Mayor que la del Templo de la Fama...”⁶⁸**
Reflexiones finales

En conclusión, podría decirse que durante el ritual religioso, ante los estamentos más altos de la sociedad, la poesía y la música le cantaron al patrono, a

la arquitectura y al arquitecto. Así, el concierto virreinal de las artes hizo visible con su esplendor a la comunidad de monjas que desde la clausura reafirmó su presencia como parte importante de la *urbs* y la *civitas* de la Ciudad de México.

La prosa y la poesía de Ramírez de Vargas registraron la memoria del acontecimiento, y en este caso las palabras evocaron la música y pintaron imágenes en la descripción de la procesión y el edificio. El *Sagrado padrón* es un testimonio de la poderosa integración de las disciplinas artísticas en la fiesta pública y en el ritual religioso. Aún más, a través de él es posible observar cómo algunos principios fundamentales de la teoría humanista acerca del arte fueron comprendidos y compartidos en distintos niveles por los patrocinadores —las autoridades civiles y eclesiásticas, los mercaderes y las monjas—, por los arquitectos y por los poetas novohispanos.

En consecuencia, una nueva imagen surge a partir de una lectura en espejo del edificio y su *ekphrasis*, mediante la cual es posible rastrear las miradas contemporáneas y recuperar algunos de los rasgos fundamentales de la cultura novohispana de finales del siglo xvii. Dentro de este panorama sobresale la gravitación que los conventos de monjas tuvieron para el fortalecimiento del patronazgo, una práctica tendiente a consolidar tanto el prestigio personal como el reconocimiento social de un linaje y en la que las artes —arquitectura, pintura, poesía y música— jugaron un papel fundamental.



⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Ibidem*, f. 8v.

⁶⁸ “Soneto. De Don Pedro de Villavicencio. Al autor”, en los preliminares de A. Ramírez de Vargas, *op. cit.*, s. f.