



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Ratto, Cristina
Describir con imágenes y pintar con palabras. La iglesia del convento de
San Bernardo de la Ciudad de México y el poeta Alonso Ramírez de Vargas
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de
Oro, vol. 10, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 63-78
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.01.06>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517571603005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Describir con imágenes y pintar con palabras. La iglesia del convento de San Bernardo de la Ciudad de México y el poeta Alonso Ramírez de Vargas

Describing with Pictures and Painting with Words. The Church of San Bernardo in Mexico City and the Poet Alonso Ramírez de Vargas

Cristina Ratto

Universidad Nacional Autónoma de México
MÉXICO
cristinaratto@filos.unam.mx

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 63-78]

Recibido: 17-12-2021 / Aceptado: 31-01-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.06>

Resumen. Mediante la lectura conjunta de dos fuentes —una relación poética y un documento notarial— no solo se recuperan parte de las características del interior de la iglesia del convento de monjas, sino que se explora la cultura visual novohispana. Sobre la base de la observación del vínculo profundo que unía prácticas artísticas diversas, se examina la circulación de algunas de las ideas centrales de la teoría del arte del siglo xvii a través de su asimilación en complejas formas literarias de apreciación artística. En el *Sagrado padrón* (1691) —el impreso que celebró la dedicación de la iglesia, describió el edificio y elogió la memoria de su patrono— la prosa y la poesía de Alonso Ramírez de Vargas descubren los sentidos y las funciones de la imagen en la cultura virreinal. Sobre todo, revelan cómo el arte y la literatura construían la presencia de las monjas ocultas tras los muros de la clausura.

Palabras clave. Arte; literatura; Nueva España; monjas; siglo xvii.

Abstract. Through the combined reading of the sources —a poetic relation and a notarial document— not only is part of the interior features of the church of the convent of nuns recovered, but the visual culture of New Spain is explored as well. From the observation of the deep connection intertwining different artistic practices, the circulation of certain core ideas of the theory of art prevailing in the 17th century is examined through their assimilation in complex literary forms of artistic appreciation. In the *Sagrado padrón* (1691) —the booklet celebrating the dedication of the church, describing the building, and praising the memory of its patron— the prose and the poetry of Alonso Ramírez de Vargas unveil the meanings and the functions of the image in the viceregal culture. Above all, they reveal how art and literature built the presence of hidden nuns behind the walls of the cloister.

Keywords. Art; Literature; New Spain; Nuns; 17th century.

Si bien el convento de San Bernardo se fundó en 1636, 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 del convento. La empresa reunió a los más importantes artistas de la época. El arquitecto Juan de Cepeda estuvo a cargo de las obras de la nueva iglesia y el claustro. El retablo mayor fue realizado por el ensamblador Pedro Maldonado, el escultor Lucas de los Ángeles y supervisado por el pintor Cristóbal de Villalpando. Alonso Ramírez de Vargas fue el autor del *Sagrado Padrón*; un impreso que incluyó la descripción del templo y parte del convento, reseñó la fiesta de la dedicación, reunió los ocho sermones de la octava, dos sermones fúnebres y una elegía en honor de José de Retes¹. Sor Juana Inés de la Cruz escribió treinta y dos letras para los mismos festejos². Es decir que, para levantar el nuevo templo, el patrono de la comunidad —quien en ese entonces era el hombre más rico de Nueva España— contrató a uno de los arquitectos más importantes de la ciudad, al taller de escultura más prolífico y al renombrado pintor que había realizado grandes encargos para las catedrales de México y Puebla. Además, convocó a los dos poetas más célebres de la capital virreinal. Podría considerarse entonces que, sin duda, el nuevo templo fue una obra clave, desde el punto de vista artístico y social, para la Ciudad de México a finales del siglo XVII³.

1. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones...* Un ejemplar de esta obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de México. El impreso fue catalogado en Medina, 1907-1912, t. III, pp. 77-79.

2. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. II, pp. 182-217, 441-459. Desde la crítica literaria se han rastreado algunos de los tópicos teológicos desarrollados en las «Letras de San Bernardo», Glantz, 1998. Sobre la base de su estudio es necesario profundizar acerca de la relación de esta obra con formas literarias de apreciación artística. Ver Ratto, 2018.

3. Los primeros datos sobre la iglesia conventual de San Bernardo fueron recopilados por Toussaint, 1962, pp. 75-77. Aportes relevantes sobre la historia de la comunidad y el edificio se encuentran en Amerlinck y Ramos Medina, 1995, pp. 109-115. La importancia de la obra de Ramírez de Vargas para el estudio del templo y el convento fue señalada inicialmente por Tovar de Teresa, 1988, vol. I, pp. 326-335. El vínculo entre aspectos arquitectónicos, literarios y sociales se profundizan en Ratto, 2017 y Ratto, 2018.

Ahora bien, un siglo y medio después, la iglesia y el convento comenzaron a desaparecer. Durante la segunda mitad del siglo XIX, tras la exclaustación, el conjunto conventual se fragmentó en lotes. Aunque la iglesia fue declarada monumento histórico en 1931, solo cinco años más tarde, cuando se procedió a abrir la avenida 20 de noviembre, los coros y un tramo completo de la nave fueron demolidos⁴. Así, gran parte del espléndido edificio, el papel de sus moradoras y la fastuosa dedicación, que habían deslumbrado a sus contemporáneos —según puede deducirse de la meticulosa crónica de Antonio de Robles— cayeron en el olvido⁵. En este balance de daños irreparables es necesario llamar la atención sobre un testimonio que sí se conserva: la relación poética de la iglesia y el convento escrita por Ramírez de Vargas. A través de ella es posible vislumbrar algunas de las características del edificio perdidas con el transcurso del tiempo y acercarnos a los sentidos y las funciones de la imagen religiosa en la cultura virreinal. Su prosa ofreció una detallada ékfrasis través de la cual es posible recuperar su riqueza original, en la actualidad completamente desaparecida, y explorar la cultura visual novohispana a través de las formas literarias de apreciación artística [Figs. 1 y 2].



Figura 1. Iglesia del convento de San Bernardo (1685-1690). Arquitecto Juan de Cepeda. Foto Cristina Ratto, 2007

4. La avenida 20 de noviembre fue abierta en 1936, las obras de demolición de los coros y un tramo de la nave se realizaron tras el decreto firmado en diciembre de 1933. Ver Ratto, 2017, p. 19.

5. Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, pp. 204-207.



Figura 2. Iglesia del convento de San Bernardo (1685-1690). Arquitecto Juan de Cepeda. Antes de las modificaciones de la década de 1930. Fotografía, ca. 1920. Fototeca de la Coordinación de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Cultura-INAH-MEX. Reproducción autorizada

EL INTERIOR DEL TEMPLO EN LA ÉCFRISIS DE RAMÍREZ DE VARGAS

La iglesia del convento de monjas de San Bernardo conservó a finales del siglo xvii las características fundamentales del tipo de templo de monjas, cuyo origen en Nueva España se remontó al último cuarto del siglo xvi⁶. En cuanto a la disposición general del espacio, Juan de Cepeda se mantuvo dentro de la tradición; trazó una planta longitudinal de una nave, con coro alto y bajo cerrados a los pies, ingreso lateral mediante una doble portada gemela y torre campanario. Fue precisamente uno de sus contemporáneos quien destacó estas características como un rasgo distintivo. En el *Sagrado padrón*, Ramírez de Vargas, además de dejar constancia de la disposición de la planta, precisó las medidas y apreció sus proporciones. Señaló que del coro al presbiterio tenía 132 pies de largo (36.74 m) por 39 pies de ancho (10.85 m) y observó: «el todo de la iglesia hace forma cuadrada por la corres-

6. Sobre la disposición de los templos de monjas en Nueva España, Ratto, 2018, pp. 260-262 y Ratto, 2019, pp. 279-282.

pondencia de sus brazas»⁷. También ponderó la proporción de las cuatro bóvedas, incluida la gran bóveda esquinada del cimborrio, y las identificó con una terminología precisa: un tramo de cañón con lunetos en el presbiterio y dos bóvedas de arista en la nave. De manera especial, destacó tanto la profusión formal y tonal del cimborrio, como su luminosidad. Así la riqueza poética de la prosa dio cuenta del atractivo visual del espacio:

La [bóveda] del cimborrio compuesta de su banco, y en las cuatro pechinas de él, resplandecen a los brillos del oro, y colores, distribuidas las cuatro apariciones de la milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, cabiéndole a sus tercios los cuatro sagrados Evangelistas; unas y otras de medio relieve, ceñidas a sus marcos de piedra colorada, que en labor y esmalte las hermosea. En cuyo cerramiento está la linternilla participando el día por cuatro claraboyas a los cuatro vientos⁸.

En consecuencia, los relieves con las apariciones milagrosas de la Virgen y los evangelistas cubrían las pechinas. Los marcos coloreados delineaban sus contornos y los destellos de la luz, sobre las molduras doradas, potenciaban el artificio. De la profusa écfrasis no solo surge la identificación iconográfica, sino que es posible recuperar también las cualidades visuales del espacio apreciadas por el poeta, consecuencia tanto de la variedad de formas, colores y texturas, como de los efectos lumínicos. La atención puesta a los materiales y las técnicas revela también la intención de exaltar la calidad de la obra. Sobre la base de este vívido recuento, es posible imaginar un espacio modelado por la incidencia de la luz a lo largo del día y por los destellos de las velas que sobre las superficies multiplicaban los colores y los brillos. El poeta también ponderó —a partir de un criterio derivado del tratado de Alberti— la “materia” y la “forma” del edificio⁹. Así, apreció las propiedades del tezontle y la chiluca, junto con las cualidades del orden dórico en la articulación del muro¹⁰. El minucioso recuento resaltó las características del espacio interior. En particular se detuvo en dos elementos centrales del templo de monjas: el retablo mayor y los coros¹¹ [Figs. 3 y 4].

7. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 6.

8. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 6-6v.

9. Una reflexión acerca de las paráfrasis poéticas basadas en algunos de los conceptos fundamentales de Leon Battista Alberti se encuentra en Ratto, 2018. Por otra parte, sobre la base de comparaciones formales se ha rastreado la circulación de algunos de los tratados más importantes del siglo xvii, Fernández, 2008.

10. Ramírez de Vargas distinguió las cualidades materiales y formales del tezontle y la chiluca, dos tipos de piedras característicos de la zona del valle de México. El tezontle es la piedra volcánica rojiza, especialmente adecuada por su ligereza para la construcción sobre el subsuelo lacustre de la ciudad de México. Se empleó, sobre todo, para muros y revestimientos. La chiluca, de tonos grisáceos, tiene mayor solidez por lo que se utilizó para las partes estructurales. La diferencia de tonos fue explotada como un recurso formal en la arquitectura del siglo xvii, esto es especialmente evidente en la iglesia del convento de San Bernardo.

11. Un primer acercamiento a los aspectos funcionales y simbólicos distintivos de la relación entre la capilla mayor y los coros en las iglesias de monjas puede encontrarse en Hills, 2004, pp. 139-160 y Ratto, 2019. La importancia de los coros en las iglesias de monjas fue inicialmente observada por Maza, 1973 [1956].

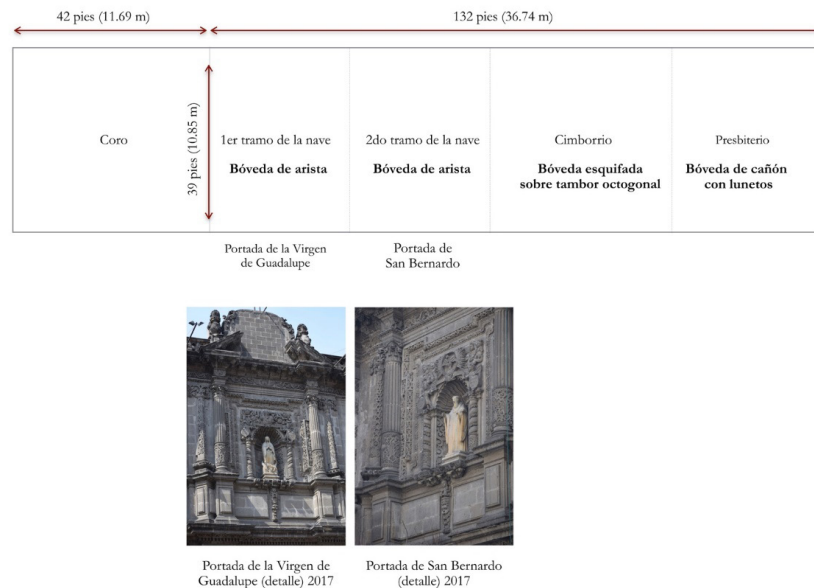


Figura 3. Iglesia del convento de San Bernardo (1685-1690). Arquitecto Juan de Cepeda. Reconstrucción de la planta. Fuente: Ramírez de Vargas, *Sagrado Padrón*, fols. 5v-9v

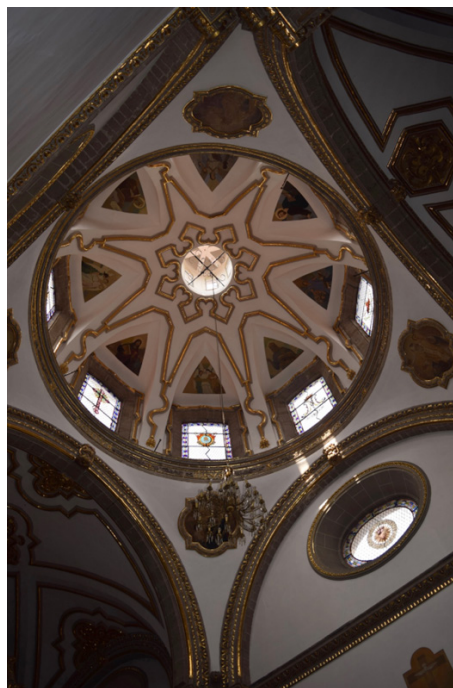


Figura 4. Iglesia del convento de San Bernardo (1685-1690). Arquitecto Juan de Cepeda. Címborio. Originalmente los relieves con las apariciones milagrosas de la Virgen y los evangelistas cubrían las pechinas. Foto de Cristina Ratto (2017)

UN «GERIÓN DE TRES CUERPOS», EL RETABLO

A principios de 1688, a medida que la construcción del edificio avanzaba, se concertó la obra del retablo con Pedro Maldonado. De acuerdo con el contrato —acompañado de un esquema de la traza—, la estructura cubría «todo el testero así de alto como de ancho [...] haciendo el chaflán»; es decir, avanzaba hacia los muros laterales de la capilla mayor. Se componía de tres cuerpos y un remate. Los dos primeros se articularon mediante columnas salomónicas de acusado relieve. El tercero era de orden compuesto con «bichas salomónicas [...] y demás ornamentos de este orden». En el remate, un relieve con la imagen de Dios Padre ocupó el centro del tímpano, enmarcado de «valientes cerramientos [...] cortezones y cuerdas huecas». Además de las precisiones iconográficas, en el contrato sobresale el interés en las cualidades formales: la profusa ornamentación —identificada mediante un repertorio de términos precisos—, su relieve muy definido y las características de los materiales —en particular la pureza del oro utilizado—. Todos estos rasgos se vinculaban con la búsqueda de los efectos visuales, resultado de la incidencia de la luz sobre una superficie muy texturada que producía reflejos, sombras y destellos coloreados¹² [Fig. 5].

Remate	Espíritu Santo Gloria de ángeles Dios Padre				
Tercer cuerpo	5. Escena de la vida de la Virgen. El tránsito	San Pedro Alcántara (escultura)	San Bernardo (pintura)	Santa Teresa de Jesús (escultura)	Escena de la vida de la Virgen. La ascensión
Segundo cuerpo	3. Escena de la vida de la Virgen. Los desposorios	San Francisco Javier (escultura)	Virgen de Guadalupe (pintura)	San Felipe Neri (escultura)	4. Escena de la vida de la Virgen. El bautismo
Primer cuerpo	1. Escena de la vida de la Virgen. El nacimiento	San José con el Niño (escultura)	Sagrario	San Juan Bautista (escultura)	2. Escena de la vida de la Virgen. La presentación
Banco	Doctores de la Iglesia		Altar		Doctores de la Iglesia

Figura 5. Iglesia del convento de San Bernardo. Reconstrucción del retablo mayor (1688). Ensamblador y escultor Pedro Maldonado. Fuentes: Archivo General de Notarías, Ciudad de México, Notaría de Martín del Río, Libro 3885, fols. 78r-80v y Ramírez de Vargas, *Sagrado Padrón*, fols. 9v-15v

12. Archivo General de Notarías, Ciudad de México, Notaría de Martín del Río, Libro 3885, fols. 78r-80v. El esquema de la traza del retablo no se conservó con el documento. Una síntesis de la información disponible que permite reconstruir el perfil de Pedro Maldonado y su taller puede encontrarse en Ratto, 2017, nota 20.

Los efectos expresivos de aquellas características materiales cuidadosamente estipuladas en el contrato fueron el centro de la apreciación poética. Mediante una comparación de resonancias clásicas, Ramírez de Vargas aludió a la gran estructura que cubría el muro del presbiterio. Con palabras delineó los rasgos centrales de la composición y con una metáfora dio cuenta de la impresión que daba su tamaño. «La geometría organizó de columnas un cuerpo, que siendo uno, blasonaba de tres: bello monstruo, que con proporcionada disformidad, sin las sustituciones de Alcides, se levantó a ser Atlante robusto, sino Gerión de tres cuerpos, desde el altar mayor, donde hacía pie, hasta el cielo de la bóveda, donde remataba»¹³. Así evocó a Gerión, el monstruo de tres cuerpos —el décimo segundo trabajo asignado a Hércules—, para delinear la contundencia del retablo que cubría el muro del presbiterio. Las alusiones literarias construyeron una paráfrasis de la experiencia visual¹⁴. Sin embargo, también anotó con precisión sus dimensiones: «servían a su altura para volar a las esferas cincuenta y un pies geométricos [13.77 m] de talares: como a su anchura, que se abrazaba con ambos lados colaterales hasta en número de treinta y seis [9.72 m]»¹⁵.

Sobre todo, se detuvo en la profusión formal del conjunto y aludió, con un vocabulario preciso, a los elementos arquitectónicos y ornamentales. Tal y como se puntualizó en el contrato, Ramírez de Vargas describió una estructura de tres calles y tres cuerpos. Mediante la alternancia de la prosa y la poesía brindó una imagen de la disposición de las pinturas y las esculturas; dio cuenta de sus implicaciones semánticas, además subrayó los efectos expresivos de la retórica visual. De acuerdo con el poeta, sobre el banco, «cuyos macizos ocupaban las luces del mundo, los Doctores sagrados de la Iglesia representados de talla entera con dos frisos en el zoclo», se levantaba el primer cuerpo, articulado por ocho columnas corintias, «con basa, bocelos, capiteles, collarines con agallones, triglifos, y florones, con frisos, cornisas y arquitrabe, haciendo cuatro columnas a cada lado capaz espacio a los tableros». Otras ocho columnas de orden compuesto formaban el segundo cuerpo¹⁶. Según la relación poética, remataba el tercero

con felicidad conseguida del pincel una Gloria en cuya altura se veía al medio relieve la Divina Persona del Padre. Daba garboso complemento a la majestad del retablo por la longitud y anchura un arco revestido de ángeles de retalle, con arti-

13. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fols. 9v-10.

14. La evocación de Gerión, rey de España, vencido por Hércules es indicio de la familiaridad de Ramírez de Vargas con los relatos de los trabajos del héroe en Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 185-186, p. 519 y en Higino, *Fábulas*, pp. 70-71; pero tal vez la figura retórica del retablo como Gerión se vincule con la obra de Juan Pérez de Moya, quien además de relatar el episodio hizo referencia al faro levantado en la isla de Eritia: «Edificó una soberbia torre que tenía ojos para ver los que a aquel puerto venían [...] con cuya claridad los navíos podían andar de noche» (Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, p. 190v). Quizá para un lector erudito de finales del siglo XVII, de manera implícita, la imagen de Gerión resonaría con la función del retablo como los "ojos" de Dios que observan y los juegos de colores y reflejos como las "luces" que guiarían a los fieles y, en este caso, a las monjas.

15. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 10.

16. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 10. En la descripción se observa una discrepancia en la identificación de los órdenes con respecto al contrato.

ficioso donaire enredados piernas y brazos entre cortezas, jugando con hermosa prolijidad el capialce, y cerrando su clave en el medio con el divino Espíritu en aquella columbina forma, que puede manifestarse a lo visible¹⁷.

Así, el gran arco cubierto de ángeles, con el Espíritu Santo en forma de paloma en la clave, contenía la gloria pintada, presidida por un relieve de Dios Padre.

Aún más, Ramírez de Vargas, a través de una detallada écfrasis, que conjugó la prosa y el verso, también describió el programa iconográfico. En la calle central, sobre el sagrario, se encontraba un lienzo con la imagen de la Virgen de Guadalupe, al que calificó de «divino retrato que ya avisa el original»¹⁸. Sobre todo, en las redondillas dedicadas a la imagen entrelazó tópicos teológicos con conceptos derivados de la teoría del arte. Por ejemplo:

Desde que nació esta pura
excepción de la desgracia,
supo el mundo que era gracia
y el Cielo que era hermosura.
Bien lo dice la pintura
que el pincel fue soberano,
y aquí corriendo la mano
por la divina influencia
ostentó la Omnipotencia
ser hechura de su mano¹⁹.

Por medio de figuras encadenadas recordaba que la imagen original, surgida del “pincel de Dios”, era una réplica que, de acuerdo con el poeta, hacía presente la manifestación de la Virgen. A su vez, el lienzo en el retablo de la iglesia de San Bernardo evocaba la imagen milagrosamente creada y ella a la Virgen como criatura de Dios. En este sentido, Ramírez de Vargas recurría al tópico de «Dios como pintor» y «el pintor como Dios». Tema acerca del que reflexionaron tratadistas como Vicente Carducho y Francisco Pacheco y fue recurrente en la poesía del siglo xvii²⁰.

17. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fols. 10v-11.

18. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 11. Así aludía a la historia milagrosa de la aparición de la Virgen y a la “imagen original” impresa en la tilma del indio Juan Diego, cuya “veracidad” y “autenticidad” habían sido objeto de dos impresos. Ver Becerra Tanco, *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe* y Florencia, *La estrella del Norte de México*.

19. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 11.

20. El estrecho vínculo entre pintura y poesía como modo de apreciación artística estuvo sólidamente sustentado en la reflexión teórica durante el siglo xvii. En consecuencia, la relación entre pintores y poetas tuvo profundas implicaciones. El *pictor doctus*, idealizado por Vicente Carducho y Francisco Pacheco, fue un artista capaz de unir la práctica y la teoría. El poeta que cultivó la écfrasis artística fue alguien que instrumentó con habilidad los elementos centrales de los debates teóricos y los articuló en complejas formas de apreciación. Así, las reflexiones teóricas estuvieron dirigidas a pintores y a hombres de letras interesados en el arte. Ver Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 18-19 y 25-26M; y Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 65-70 y 73-85. Ahora bien, de manera semejante a como Francisco de Quevedo o Lope de Vega desarrollaron complejas formas de reflexión poética sobre la pintura y la arquitectura, en Nueva España, poetas como sor Juana Inés de la Cruz y Alonso Ramírez de Vargas, posiblemente fami-

En la misma calle central, sobre la Virgen de Guadalupe, se encontraba la imagen de San Bernardo, calificado por Ramírez de Vargas como el «Segundo corazón del edificio», en referencia a la doble advocación del convento. Mediante otro poema aludió a la elocuencia de la imagen, un tópico central de la teoría del arte del siglo xvii. A través de un diálogo en verso, el poeta recreó la relación entre el fiel y la pintura:

Milagros habla aquel lienzo
dignos de fe, ¡oh, gran Bernardo!
¿Qué es esto? ¿Es influjo tuyo
que el pincel haga milagros?
¿Aun vives? Ya dice: («Vivo»)
¿Muerto, cómo? («En mi retrato,
no solo en lo relativo,
sino en lo identificado»)²¹.

Aún más, con versos enumeró las seis esculturas que ocupaban los nichos de la calle central y los seis lienzos con los episodios de la vida de la Virgen colocados en las laterales. Mediante diversas figuras retóricas identifico a San Juan Bautista, San Felipe Neri, Santa Teresa de Ávila, San José con el Niño, San Francisco Javier y San Pedro Alcántara. Las alusiones a los atributos y a sus virtudes son pequeños juegos de ingenio, acertijos que posiblemente funcionaran como un ejercicio de reconocimiento²². En igual medida, los últimos versos de la extensa écfrasis poética retomaron el tópico artístico del poder evocador de las imágenes.

Estos ínclitos héroes celestiales
son con alta señal de sus blasones
de aquellas copias los originales,
y de aquellas estatuas corazones.
A alientos del formón tan naturales,
que, con cuerpo, semblante, afecto, acciones,
en el cifrado Olimpo donde moran
rogando viven y viviendo adoran²³.

Se trata de una apreciación artística y teológica: el naturalismo y la expresividad de las imágenes —resultado implícito de la calidad técnica del arte— hacían visible, en la interpretación del poeta, la presencia de los santos; así como las esculturas

liarizados con los tratados de Carducho y Pacheco, también utilizaron distintos géneros literarios para la reflexión teórica sobre el arte. Unos y otros emplearon el tópico de *Deus artifex* para referirse a aquellos artistas creadores de obras que emulaban la naturaleza y evocaban experiencias "vividas". Asimismo, la prédica pastoral con frecuencia utilizó el mismo tópico para aludir metafóricamente al acto creador del Génesis. Los vínculos entre pintura, poesía y teoría del arte, en relación con el tema han sido explorados por Portús, 1999; Schwartz, 2002; Cuadriello, 2002; Morán Turina, 2012 y González García, 2015.

21. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 14v.

22. Dedicó una octava real a cada escultura. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fols. 12r-13r.

23. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 13r.

evocaban en los fieles la imagen de los bienaventurados en la gloria y recordaban la doctrina de la intercesión. En consecuencia, retomaba de manera implícita las analogías derivadas del tópico del *Deus artifex*.

De modo semejante, al iniciar la écfrasis poética de las seis escenas de la vida de la Virgen reflexionó sobre el poder elocutivo de las imágenes y su función religiosa.

Misterios 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 a el compás que diestro guarda
lo que retoca en colores,
resulta de consonancias²⁴.

Ramírez de Vargas dedicó una copla de cuatro estrofas a cada pintura y en ellas reelaboró —en una paráfrasis poética— la riqueza narrativa y las imágenes literarias de esos episodios provistas por la obra de sor María de Jesús de Ágreda²⁵. Por ejemplo, al “glosar” el cuadro del episodio del nacimiento de la Virgen, el poeta observó: «En el primer cuadro muestra / a Ana y Joaquín que declaran / que nace a dar gozo al mundo / entre dos luces el Alba»²⁶. Así evocó en los versos las palabras que habría pronunciado santa Ana en el ofrecimiento de su hija recién nacida a Dios: «Eternamente seáis bendito, porque habéis enriquecido al mundo con criatura tan agradable a vuestro beneplácito; y porque en ella habéis preparado la morada y tabernáculo (*Sab.*, 9, 8) para que viva el Verbo Eterno»²⁷. De manera semejante, las estrofas que dedicó al bautismo de María —un episodio apócrifo que apareció en la pintura novohispana a finales del siglo xvii— aludieron tanto a la escena como a sus implicaciones doctrinales y pastorales:

El bautismo de María
el cuarto lienzo retrata,
siendo novedad dos veces:
en el pincel y en su gracia.
[...]
Como no hay mancha que limpie
en aquel colmo de gracias,
solo en su humildad ser pudo
necesidad la abundancia²⁸.

24. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 13r.

25. Sor María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*. Esta obra tuvo una extraordinaria fortuna desde finales del siglo xvii, además de una gran difusión en Nueva España, con un impacto en la iconografía y la cultura visual sobre el que es necesario profundizar. Aunque se imprimió por primera vez en 1670, fue editada decenas de veces. Tuvo seis ediciones abreviadas con pie de imprenta en México, además de una en Puebla y otra en Guatemala.

26. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 13r.

27. Sor María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, vol. 1, p. 102.

28. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 13v.

Se trató de una paráfrasis poética del pasaje relatado por sor María de Jesús. De acuerdo con la narración y su exégesis la Virgen habría pedido a su Hijo el bautismo como un acto de humildad:

Pidíole también la beatísima Señora a su Hijo santísimo que le diese el sacramento del Bautismo, [...] descendieron del Cielo innumerable multitud de los coros angélicos en forma visible. Y con su asistencia el mismo Cristo bautizó a su purísima Madre [...]. Recibió la iluminación del carácter, que causa este sacramento [...] fuera de la remisión del pecado, que no le tenía, ni le tuvo, mereció altísimos grados de gracia, por la humildad de recibir el sacramento²⁹.

Más allá del tema doctrinal, especialmente adecuado en una iglesia de monjas al subrayar la humildad de María, una vez más la alusión poética tenía resonancias vinculadas con la teoría de la pintura. Ramírez de Vargas elogió al artista por la «novedad» del motivo y por la originalidad de su tratamiento pictórico a través de la referencia metonímica al «pincel»³⁰.

UN «CAMPO AZUL OCÉANO DE RESPLANDORES EN UN CIELO», EL CORO

El poeta no solo se detuvo en la apreciación de las cualidades de la arquitectura, de los retablos, sus pinturas y esculturas, sino que puso especial atención en los coros y sus rejas. Los comparó con un cielo poblado de ángeles: «campo azul océano de resplandores en un cielo, que cifra el Impíreo por las inmensidades de imaginado; gallarda conjetura del arte, ¡copiar por fe lo que no se concede en lo vital al registro de los ojos! Resaltan en la capacidad del plano divinas inteligencias, a quienes dio cuerpo el aire de los cinceles, para hacerlos perceptible»³¹. De este modo volvía a destacar las cualidades visuales de la obra; sobre todo, los contrastes lumínicos y las texturas producidas por el acusado relieve de la talla. También aludía poéticamente a la habilidad del arte para hacer visible lo invisible, a la capacidad de la poesía para pintar con palabras y al poder de la pintura y la escultura para describir con imágenes. Al apelar a estos tópicos derivados del concepto de *ut pictura poesis* —central en la teoría artística del siglo xvii— describió el gran abanico sobre la reja del coro alto. Las artes —la escultura y la pintura— “mostraban” los conceptos; la poesía expandía el sentido de las imágenes. La talla en relieve y el color hacían visible lo invisible. Detrás de una doble metáfora, el arte daba materialidad y «copiaba por fe» lo intangible a los ojos de los fieles congregados en la iglesia. Mediante el artificio se hacía real el Paraíso y se configuraba la presencia de la comunidad de monjas ocultas en la clausura.

Una vez más, la capacidad evocadora de las imágenes fue el tema central de la éfrasis. El concepto se desarrolló a partir del relieve de la coronación de la Virgen, sobre la reja del coro bajo, que recordaba el matrimonio místico de las monjas:

29. Sor María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, vol. 2, p. 355.

30. Quizá una cita implícita a la célebre silva de Francisco de Quevedo «Al pincel» (Quevedo, *Poesía completa*, vol. I, pp. 243-247).

31. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 8r.

[...] la Trinidad sacrosanta entona en el divino cántico del Esposo a la Esposa, coronando a la mejor en María por prototipo de la pureza. Pendiente de las manos de las dos divinas personas la diadema imperial de los cielos la convida al más glorioso tálamo, y elevado sobre su cabeza apocalíptico el divino Amor en forma de blanca Paloma, sino de amante Mariposa bate las alas buscando su misma llama por el círculo de una eternidad para él lleno de sus gracias³².

Así, mediante una sinestesia Ramírez de Vargas reflexionó sobre la función interrelacionada de las imágenes, las palabras y los sonidos. Su apreciación se centró en la sincronía de los lenguajes, enlazando el canto del ritual de la profesión con el relieve de la Trinidad. A través de la poesía, registró la compleja experiencia sensorial de los feligreses quienes oían la liturgia del coro sin verla. Aún más, mediante otra imagen poética hizo referencia a la función de aquel espacio vedado a ojos externos: «con tanta destreza ejecutados entre los paraninfos los ministerios de la música, que oyendo el entendimiento las mudas cláusulas, persuade a los oídos por el oficio de los ojos»³³. A través de poderosas imágenes literarias subrayó cómo el arte hacía visible la presencia intangible de las monjas en el coro y en qué medida ese espacio era percibido como un recinto que evocaba el Cielo en la Tierra.

Finalmente, subrayó cómo las mismas cualidades se repetían en la tribuna. En correspondencia con los coros, pero sobre la sacristía, este espacio elevado desplegó una riqueza formal semejante: «puesta de oro y azul sobre lo celeste, la doran por la cimbria diez soles. Y por el asiento, que desde lo bajo se mira, otros tantos florones con hojas de oro, que le corresponden, con tan enredadas travesuras de líneas, o rasgos dorados (cuidadosos desgaires del dibujo) que allí se ve solo con belleza la confusión»³⁴. Al igual que en los coros, la multiplicación de formas y colores servía para exhibir ocultando la presencia de los patronos detrás de las celosías³⁵.

CONCLUSIONES

En consecuencia, a través de la obra de Ramírez de Vargas es posible imaginar que la gran estructura del retablo mayor acentuara la impresión general de un espacio exuberante por la variedad de formas, tonos y reflejos, acrecentada por los relieves del cimborrio, los retablos laterales, la tribuna y las imágenes policromadas que cubrían las rejas de los coros. Su écfrasis permite recuperar algunas de las características del espacio interior de la iglesia de San Bernardo, así como revela a nuestros ojos en qué medida el arte se vinculó con la elocuencia y con la práctica religiosa y cómo la fusión de las imágenes, las palabras y los sonidos configuraron

32. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 8r.

33. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 8v.

34. Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, fol. 9v.

35. Testimonios del siglo XVIII revelan que las tribunas estuvieron destinadas a los patronos conventuales, esto se relaciona con una costumbre castellana que se vincula con la iglesia de la Encarnación de Madrid, entre otros ejemplos que se pueden citar, y que fue retomada en Nueva España desde el siglo XVII. Ver Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Josef*, pp. 229-249; Cabrera y Quintero, *Descripción gratulatoria del templo y convento*, pp. 11-13; Ratto, 2006, pp. 366-408.

la experiencia. También permite construir una vía de acercamiento a la función de los coros y sus imágenes vista desde el exterior de la clausura. La profusión y la riqueza visual fue, paradójicamente, uno de los mecanismos centrales con los que se exaltó a las monjas ocultándolas. Revela que los sentidos y las funciones del arte en el contexto conventual, y su relación con las prácticas devocionales, tuvieron una importancia específica que es necesario explorar más allá de las identificaciones iconográficas.

El *Sagrado padrón* fue un ejercicio de descripción y apreciación de la obra, muchas veces en función de una lectura renovada de algunas de las premisas críticas surgidas en la teoría del arte de mediados del siglo xvii. La armonía de la planta y la monte, la solidez y la calidad de los materiales, los tipos de bóvedas y las cualidades elocutivas de las imágenes fueron descritos por el poeta novohispano mediante poderosas y sofisticadas imágenes literarias. En particular, el tópico del *Deus artifex*, la rivalidad entre el arte y la naturaleza, la capacidad dialógica de las imágenes, en su parangón con la poesía, y su función evocativa relacionada con la memoria fueron algunos de los temas discutidos en la teoría del arte que Ramírez de Vargas instrumentó para apreciar la obra. Algunos de aquellos rasgos todavía pueden ser rastreados en el edificio. Podría decirse entonces que su écfrasis poética funcionó como una guía de la observación —una observación reflexiva e intelectualizada— y a través de ese ejercicio de “mostrar” la mirada del siglo xvii tiende un puente entre el pasado y el presente. Precisamente, en tanto los sentidos de una obra surgen en las experiencias de los observadores, a través de la interpretación conjunta de los edificios y los textos sobre los edificios —escritos por aquellos hombres de letras— es posible recuperar algunos de los rasgos fundamentales de la cultura novohispana de finales del siglo xvii.

BIBLIOGRAFÍA

- Amerlinck, María Concepción, y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995.
- Becerra Tanco, Luis, *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1666.
- Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de, *Descripción gratulatoria del templo y convento, todo admirable y nuevo, con el título de Corpus Christi*, México, José Bernardo de Hogal, 1724.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura* [1633], ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Cuadriello, Jaime, «El Obrador Trinitario, o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, D. F., Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002, pp. 61-205.

- Fernández, Martha, «Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana», *Quintana. Revista de estudios del Departamento de Historia del Arte*, 7, 2008, pp. 13-43.
- Florencia, Francisco, *La estrella del norte de México*, México, María de Benavides, 1688.
- Glantz, Margo, «Letras de San Bernardo: la excelsa fábrica», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 4, 1998, pp. 173-188.
- González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.
- Higinio, *Fábulas. Astronomía*, ed. Guadalupe Morcillo Expósito, Madrid, Akal, 2008.
- Hills, Helen, *Invisible City. The Architecture of Devotion in Seventeenth Century Neapolitan Convents*, Nueva York, Oxford University Press, 2004.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Obras completas*, vol. II, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995.
- María de Jesús de Ágreda, sor, *Mística ciudad de Dios*, Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, 1696, 3 vols.
- Maza, Francisco de la, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 [1956].
- Medina, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1907-1912, 8 tomos.
- Morán Turina, Miguel, «Rimando cuadros», en «Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello, Madrid, Abada / Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 239-257.
- Muñoz, Luis, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Josef, fundadora de la Recolección de las monjas agustinas, priora de la Encarnación*, Madrid, en la Imprenta Real, 1645.
- Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura* [1649], ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001.
- Pérez de Moya, Juan, *Filosofía secreta*, Madrid, Francisco Sánchez, 1585.
- Portús, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Turner, 1995, 2 vols.

- Ramírez de Vargas, Alonso, *Sagrado padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al sumptuoso magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad San Bernardo*, México, Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1691.
- Ratto, Cristina, «El convento de San Jerónimo de la ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femenino en los siglos XVII y XVIII», Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Ratto, Cristina, «El concierto virreinal de las artes en la ciudad de México. La fiesta para la dedicación de la iglesia conventual de San Bernardo», *Boletín de Monumentos Históricos*, 40, 2017, pp. 5-30.
- Ratto, Cristina, «Arquitectos y poetas en la ciudad de México. Las pervivencias de Leon Battista Alberti a finales del siglo XVII», en *El Renacimiento italiano desde América Latina*, ed. Clara Bargellini y Patricia Díaz Cayeros, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México) / Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), 2018, pp. 239-264.
- Ratto, Cristina, «La glorificación de María como Madre de Dios en la bóveda del coro alto de la iglesia de monjas dominicas de Santa Rosa de Lima en Puebla», en *Orden de Predicadores 800 Años*, ed. Eugenio M. Torres Torres, Bogotá, Universidad Santo Tomás, 2019, vol. V, pp. 271-308.
- Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. Antonio Castro Leal, México, D. F., Porrúa, 1972, 3 vols.
- Schwartz, Lía, «Velázquez and Two Poets of the Baroque: Luis Góngora and Francisco de Quevedo», en *The Cambridge Companion to Velázquez*, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 130-148.
- Toussaint, Manuel, *Paseos coloniales*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1962 [1939].
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1988, 2 vols.