

# ¡Ya es hora de librarse de las coronas!:una reflexión sobre las imágenes de las monjas coronadas en la obra de Betsabeé Romero

TOLEDO DE ALMEIDA, Adriana / IIEGE - UBA - Universidad de Palermo - [adrialmeid@gmail.com](mailto:adrialmeid@gmail.com)

---

AREA: EXPRESIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS.

Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: retratos - monjas coronadas - Betsabeé Romero*

## > **Introducción**

Al analizar la historia de la representación de la identidad femenina en México, no hay cómo obviar las imágenes coloniales de las *monjas coronadas* reproducidas en retratos pintados al óleo. Se trata de una iconografía que se trasladó desde Europa al Nuevo Continente, diseminándose principalmente a partir del siglo XVII en la Nueva España y que, hasta nuestros días, se encuentra instalada en la cultura visual mexicana no solo en pinturas y esculturas, sino también como tema para ensayos fotográficos, ilustraciones, instalaciones artísticas, objetos de arte popular, etc. De alguna manera, creemos que la supervivencia de una iconografía típica del mundo colonial en la contemporaneidad ya sería una justificación válida para el estudio del tema, principalmente si consideramos los posibles significados de estos retratos en la constitución de la sociedad mexicana durante los tiempos de la colonia.

Sin embargo, por razones espacio-temporales, en este artículo nuestro principal objetivo es presentar brevemente la cuestión a partir del análisis de dos instalaciones de la artista contemporánea Betsabeé Romero (Ciudad de México, 1963), quien inicialmente desarrolla sus obras para dialogar con una selección de pinturas expuestas en la muestra “El rostro de la mujer en la historia del arte. Un recorrido del siglo XIV hasta el siglo XXI”, realizada en el Museo de San Carlos (México) con curaduría de Carmen Gaitán Rojo, Marco Antonio Silva Barón y Ana Letizia Carpizo González en 2012.

Considerando aspectos de la representación de la identidad femenina en México en el pasado y en la actualidad, proponemos un breve análisis de las instalaciones “Montañas coronadas” y “La liberación de las coronas”, con las cuales Romero nos invita a reflexionar sobre el peso de las coronas invisibles que las mujeres aún cargamos en las sociedades modernas.

## > **Los retratos de monjas coronadas**

*Reina por día, llevará una corona con alma de metal  
y adornada de efímera cera,  
debajo de un velo que es negro en principio,  
pero que luego se adorna de perlas y piedras preciosas.  
Novia imposible, bizantina y barroca, bizarra y trágica [...]   
Recibe la palma de tu virginidad en tus manos  
si en ella permanecieres, la inmortalidad de la gloria te corone.  
Guillermo Tovar de Teresa (2003)*

Los retratos de *monjas coronadas* son retratos femeninos, producidos principalmente en la Nueva España, con el objetivo primario de registrar el momento de la boda mística con Cristo, es decir, el momento de la profesión de fe de las jóvenes que ingresaban en la vida conventual. Estos retratos se produjeron en una sociedad compleja, dominada por rígidos principios religiosos dictados por la Contrarreforma y marcada por el sincretismo y el mestizaje, lo que Ruy Sánchez (2006:17) define como “civilización barroca”. Ese modelo de civilización, según Amerlinck de Corsi (2004:48), se ve completamente presidido por imágenes que sirven, más allá de la ornamentación, como estímulo a la devoción y, principalmente, como instrumento para la representación del poder. Antes de proseguir, consideremos, por lo tanto, algunos aspectos del retrato en el mundo colonial.

Primeramente, se debe observar que los primeros retratos pintados en la sociedad colonial novohispana son retratos masculinos de virreyes y de autoridades eclesiásticas. Estos retratos cumplían la función de reemplazar físicamente al retratado por medio de su representación. En este caso, “el significado del sujeto histórico para la sociedad valía más que el parecido” (idem). Es decir: los rasgos faciales carecen de idealización. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato de Juan Francisco de Leyva*, pintado por José Suárez en 1660, perteneciente al acervo del Museo Nacional de Historia de México, en el cual se pueden observar algunas características importantes: la figura que resalta de un fondo prácticamente neutro; la presencia del escudo familiar que muestra la nobleza del personaje; el atuendo negro que le da al virrey la sobriedad y discreción necesarias para que pudiera asumir el rol de 21º Virrey de la Nueva España, lo que se observa porque trae simbólicamente en su mano derecha un papel que representa la orden de ocupar ese puesto; la presencia de la cartela ubicada en la parte inferior del cuadro, donde se leen informaciones biográficas sobre el personaje. Vale agregar que, en un primer momento, casi no se hacen retratos femeninos en Nueva España, con excepción del conocido *Retrato de Dama*, óleo sobre tela de pequeño formato (86 x 70 cm, MNA, México), pintado por Baltasar de Echave Ibañeta (circa 1630), en el cual se observa una dama en oración, vestida a la española con vestido negro y velo transparente, usando joyas de oro muy delicadas, con la mirada hacia el cielo. Se trata de una imagen muy sobria que muestra una mujer de clase alta cumpliendo uno de los principales roles femeninos en aquel entonces: servir como modelo para la fe religiosa. Evidentemente, el hecho de que no sepamos su identidad es muy significativo, pues corresponde a cómo se veían las mujeres en esa sociedad: su

identidad, es decir, su individualidad como sujeto social no es importante. Sobre este tema, Donahue-Wallace (2008) afirma:

*Mientras los retratos de sociedad masculinos ofrecen cuidadosas imágenes de la autoridad masculina, las imágenes femeninas presentan el comportamiento ideal femenino, usando signos para visualizar la feminidad ejemplar.* (p. 207)

Según la historiadora Meade de Angulo (1992, pp. 36-37), el siglo XVIII será el período más importante de la producción de retratos del mundo colonial novohispano. De acuerdo con esta autora, eso se dio gracias a la riqueza económica del virreinato, generada no solo por el progreso en la producción agraria, ganadera y minera, sino también por el desarrollo urbanístico de varias ciudades que crecieron con rasgos propios e inconfundibles. Surge, además, un sentimiento nacionalista y los criollos empiezan a tener una participación cada vez más activa en la vida de la colonia. Se advierte el surgimiento de un verdadero sello novohispano en las bellas artes, con creaciones muy auténticas, como será la pintura de retratos de las *monjas coronadas*.

En el caso del retrato femenino, por ejemplo, se empieza a observar la riqueza económica y el *status* social de las mujeres retratadas. Es el caso del anónimo *Retrato de Dama Española*, perteneciente a la colección del Museo de Historia Mexicana de Monterrey, en el cual se ve a una joven con un vestido de terciopelo de color borgoña bordado con flores rojas, con amplios volantes bordados en puntillas. Además, usa una diadema y aros hechos de oro y gemas, un collar de perlas con un crucifijo también de oro y gemas, un broche ricamente decorado, pulseras de perlas y anillos. Mientras que en su mano derecha sujeta un libro con una página entreabierta, lo que muestra que se trata de una mujer letrada, algo bastante raro en aquella época, con la izquierda la figura femenina sujeta un clavel, símbolo de obediencia. En el fondo neutro, se ve además el escudo de la familia a la cual pertenece, aunque su identidad no nos sea revelada, lo que sugiere que el retrato está hecho para confirmar su nobleza, pero sin el objetivo de eternizar su individualidad, como ya vimos en el *Retrato de Dama*, de Baltasar de Echave Ibia.

Una interesante excepción quizás sea el caso del *Retrato de Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana a los 15 años*, es decir, la joven que se haría conocida como la gran poetisa del siglo de Oro de la literatura en español: Sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla, 12 de noviembre de 1651; Ciudad de México, 17 de abril de 1695). El retrato, atribuido a J. Sánchez, muestra el momento en que Juana de Asbaje ingresa a la corte del virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, alrededor de 1664-1665. Vale agregar que, en aquel entonces, Sor Juana contó con el apoyo de la virreina Leonor de Carreto, quien se convirtió en una de sus más importantes mecenas.

En este contexto, surgen los retratos de monjas y de *monjas coronadas* que, según Montero Alarcón, empiezan a realizarse en América ya en 1599. La historiadora cree, a pesar de no haber encontrado documentación definitiva sobre el tema, que el retrato más antiguo de una *monja coronada* pintada viva sería la imagen de Sor María de Jesús Tomelín (Montero Alarcón, p. 509), más conocida como “El lirio de Puebla”.

Pero, ¿cómo habría surgido esa tradición que, con el paso del tiempo, se volvió una iconografía característica de la cultura visual mexicana al punto de ser parte de la vida cotidiana del país y de ser retomada con frecuencia por artistas contemporáneos?

De hecho, se cree que la costumbre de retratar a las monjas luciendo una corona de flores en el día de su profesión, con un ajuar verdaderamente fastuoso, es una práctica que, a pesar de haber surgido en Europa, se hizo

cada vez más frecuente a partir de la canonización de Santa Rosa de Lima (1586-1617), la primera santa americana. Esta es la opinión, por ejemplo, de Mujica Pinilla (2005), quien no duda en afirmar que la gran difusión de esa iconografía se da a partir de la beatificación de Santa Rosa de Lima, ya que no se conocen grabados europeos que hayan servido de modelo para los pintores locales. En su libro *Rosa Limensis*, el autor estudia la biografía de Santa Rosa y propone la imagen de la santa como símbolo político-religioso del virreinato limense. El autor cree, además, que la beatificación de Isabel Flores de Oliva, fallecida en 1617, beatificada en 1668 y canonizada en 1671, fue, además de un evento religioso, también un evento político, cuyo objetivo principal sería “demostrar el triunfo de la fe católica en Indias” (p. 29), lo que, de acuerdo con el autor, validaría “la experiencia religiosa del Nuevo Mundo, impulsando la creación de una conciencia criolla que reclamaba autonomía sobre el territorio y sobre los procesos políticos y sociales que se llevaban a cabo en él”. (ibid., p. 32). El mismo historiador nos advierte también sobre el hecho de que, “por lo menos tres décadas antes de la beatificación formal de Rosa de Lima, los dominicos distribuyeron en Europa y en Perú imágenes de su retrato con sus dos símbolos criollos” (p. 60), que serían “por un lado, la imagen del Niño Jesús sosteniendo el anillo con el cual se habría casado con la primera santa americana, rodeado de una guirnalda de flores, olivos y rosas, alusión a los orígenes criollos de Santa Rosa y, por otro lado, un ancla con la imagen de la ciudad de Lima.” (idem)

Pero ¿quiénes eran las mujeres retratadas en el día de su profesión? ¿Cuál sería la función de estos retratos que se popularizaron y se volvieron referencia iconográfica en la cultura visual mexicana?

En primer lugar, es necesario pensar que, en el mundo colonial, el universo conventual reproducía, de alguna manera, la estratificación social del mundo exterior. Es decir, no se trata de un espacio donde las injusticias y desigualdades se deshacían por cuestiones religiosas. Además, no cualquier mujer podía ingresar en el convento como monja. No se trataba apenas de una cuestión de vocación religiosa, pues la candidata a novicia tenía que cumplir con una serie de condiciones. La primera de ellas es la comprobación de legitimidad y de pureza de sangre, lo que se confirma expresamente en las cartelas pintadas en los retratos. A su vez, la joven tenía que pertenecer a una familia de buenas costumbres, tener de quince a diecisiete años, contar con salud física para observar las reglas, no haber pertenecido a otra orden religiosa, no estar casada y, principalmente, poder realizar el pago de una dote que garantizara su manutención en el claustro. De ese modo, no todas las mujeres que vivían en los conventos lograban profesar como monjas.

Lo que se sabe es que los conventos eran lugares donde vivían también viudas, pupilas, criadas y esclavas. Incluso niñas ingresaban a la vida conventual a los siete años para educarse y recién salían para casarse. Y cuando eso no ocurría y se daban las condiciones, muchas veces profesaban al cabo del tiempo.

Por lo tanto, tener el retrato de una monja coronada colgado en una pared no era apenas una forma de recordar a la hija amada que dejó la vida familiar y en sociedad para entregarse al divino esposo. El retrato de una monja coronada es, además de un retrato, una imagen que funciona como garantía de nobleza, de pureza de sangre, de salud, de fortuna familiar, de honor y de poder. Contrariando la regla, dar una identidad clara y reconocible a la imagen a partir de los textos pintados en las cartelas, es una manera de legitimar la importancia de una familia en la sociedad colonial. Podríamos incluso imaginar que estas jóvenes pueden haber sido, en la mayoría de las veces,

obligadas a ingresar en la vida conventual para complacer los mandatos familiares de una sociedad en la cual a la mujer le cabía un papel, como mínimo, secundario.

Quisiéramos terminar este apartado lanzando una luz sobre la cuestión de la autoría de las imágenes, ya que la mayoría de las obras son anónimas. Tanto Josefina Muriel como Montero Alarcón, dos de las más importantes historiadoras mexicanas dedicadas al tema, se preguntan sobre la cuestión del anonimato en la producción de estas imágenes. Montero Alarcón (2002) propone:

*Considerando que las religiosas realizaron labores manuales de gran calidad artística que eran muy estimadas en su momento histórico y permanecieron siempre en el anonimato, nos preguntamos si algunos de estos retratos pudieron ser pintados por las propias religiosas. (p. 457)*

En conclusión y, teniendo en cuenta que los retratos de *monjas coronadas* todavía se reproducen en folletos, catálogos, ilustraciones, etc., impregnando la cultura visual mexicana, creemos que no es una casualidad que la artista Betsabée Romero haya, como muchos otros artistas contemporáneos, recuperado la imagen de las *monjas coronadas* para hablar de la situación de la mujer en los días actuales.

## › **La obra de Betsabée Romero: “Montañas coronadas” y “La liberación de las coronas”**

Formada en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (México, 1986), Betsabée Romero (Ciudad de México, 1963) cursó la maestría en Historia del Arte en la UNAM (México, 1994) y siguió sus estudios en la *École des Beaux Arts* y en el *Louvre* (Francia).

De vuelta a México, Romero participó de numerosas muestras colectivas e individuales y, con el tiempo, se volvió una de las más importantes artistas contemporáneas en el país. Resumidamente, se puede afirmar que, entre sus principales temas, la artista se dedica a cuestiones vinculadas a la ecología, a los movimientos migratorios, al consumismo desenfrenado, a la velocidad y, a la vez, a las contradicciones de nuestro tiempo, representadas en llantas y autos (neo)barrocamente decorados.

Invitada a participar de la muestra “Arte con rostro de mujer”, realizada en el Museo Nacional de San Carlos (Ciudad de México) en 2012, una exposición de pinturas barrocas, clásicas y decimonónicas tradicionales, y a la cual fueron invitadas además las artistas Marta Palau y Teresa Margolles, dos exponentes del arte contemporáneo mexicano, la artista tomó la decisión inédita de desarrollar dos instalaciones inspiradas en el tema de las *monjas coronadas*, sorprendiendo a su público, ya que se trata de una temática nunca antes abordada por la artista, quien no se declara feminista y cuya obra no había tratado anteriormente de ningún tema especialmente relacionado al universo femenino.

Según la artista, al entrar en contacto con los retratos de *monjas coronadas*, su primera reacción fue de asombro, pues las imágenes son, desde su punto de vista, “una representación importante relacionada con el cautiverio” (Catálogo: 70). Además, Romero afirmó que, por primera vez en su vida, sintió la necesidad de

“liberarlas de sus coronas y echarlas a volar [...], porque como símbolo y como realidad son objetos muy pesados de portar” (idem). De esa manera, lo que plantean sus instalaciones es una acción artística libertadora, con la cual las mujeres de antes y de hoy podrían identificarse.

Como se puede observar, *Montañas coronadas* es una instalación que presenta una hilera de cabezas de monjas de velo negro, hechas de pasta y pintadas, con los ojos cerrados y debidamente coronadas. Enterradas en pequeñas montañas de tierra negra, se pueden ver además las flores del ramillete y la vela utilizadas simbólicamente en el momento de su profesión.

Vale notar que, a diferencia de los tradicionales retratos de *monjas coronadas*, donde es posible informarse sobre la identidad de la monja retratada, aquí la identidad personal desaparece. Todas las monjas-montañas tienen el mismo rostro. Son mujeres simbólicas. Además, es importante destacar que Romero las representa con los ojos cerrados, como si estuvieran muertas, pero, a la vez, en la posición corporal de las monjas en el momento de su coronación, es decir, vivas y paradas. Por eso, se podría decir que se trata de retratos de muertas-vivas. La imagen se puede leer como si se presentaran en un movimiento ascendente, emergiendo de una cueva profunda donde fueron olvidadas por tantos años. Según la artista, se trata de una representación del “retrato cero”, es decir, “una representación sin vida que quizá no pueda llamarse retrato porque ya no corre nada por la mirada, ya no hay ningún tipo de expresión que pueda atribuirse a una persona humana.” (Moral Espinosa, 2012).

A su vez, la instalación *La liberación de las coronas* se hizo con una serie de globos aerostáticos de papel, conocidos en México como *globos de cantolla*, con forma de coronas, iluminados y adornados con flores, acompañados de velas también adornadas. Colgados de hilos transparentes en uno de los patios internos del museo, los globos iluminados crean la ilusión de que las coronas finalmente se han aligerado, flotando libremente en el aire. A la artista el espacio de exposición ofrecido por el museo le resultó ideal, pues como el patio está techado, se genera una sensación de tensión entre la liberación de las coronas y la imposibilidad de que salgan de ahí. De ese modo, según Romero, hay “una pulsión de un lado y una imposibilidad del otro” (idem).

Sobre las obras, dice la artista que se trata de “un gesto de liberación para todos los que han crecido atropellados, abusados, enterrados o sembrados por instituciones autoritarias y bipolares. Por religiones y moralidades dobles, asociadas al castigo y al miedo, a la hipocresía y la opresión. Ni crecer ni salir ni pensar nunca más dentro de murallas, aunque sean de flores, coronas o castillos” (Catálogo, p. 71).

Por lo tanto, queremos creer que, trasladadas al mundo contemporáneo, sus monjas-montañas y sus coronas liberadas nos proponen una reflexión feminista no solo sobre el peso de las coronas invisibles que las mujeres aún cargamos, coronas hechas de supuestas “obligaciones femeninas”, sino también sobre el sacrificio de mujeres, hombres y niños, jóvenes y ancianos, de todos los géneros y clases sociales, oprimidos por la violencia de la sociedad capitalista.

## > **Bibliografía**

- Amerlinck de Corsi, M. C. (1994). "Pintura de retrato", en: *México en el mundo de las colecciones de arte*, Nueva España Vol. 2, pp. 227-256. México: Grupo Azabache
- . (2004). "Entre dificultades y logros, así transcurría la vida en la Colonia", en: Lara Elizondo, L., *Visión de México y sus Artistas. Herencia plástica del México Colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia. Tomo V*, p. 45-56. México: Quálitas
- Bailey, G. A. (2005). *Art of Colonial Latin America*. New York: Phaidon Press Ltd.
- Bargellini, C. (1991). "Frederic Edwin Church, Sor Pudenciana y Andrés López", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Nro. 62, pp. 123-138. México: UNAM
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas. 1ª ed., 1ª reimp.* Buenos Aires: Amorrortu
- Benítez, F. (1985). *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México: Ediciones Era
- Córdova, J. (2011). "Clad in Flowers: Indigenous Arts and Knowledge in Colonial Mexican Convents", en: *The Art Bulletin*. 12/2011. Consultado el 26/01/2013 en: [www.readperiodicals.com/201112/2532989241.html](http://www.readperiodicals.com/201112/2532989241.html)
- Donahue-Wallace, K. (2008). *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521-1821*. Albuquerque: University of New Mexico Press
- Fernández, J. (2009). *Arte mexicano. 8ª ed.* México: Ed. Porrúa
- Francastel, G. & P. (1995). *El retrato*. Madrid: Cátedra
- García Sáiz, M. C. (2000). "Pintura y escultura colonial en Iberoamérica", en: Gutiérrez, R. & Gutiérrez Viñuales, R. *Historia del Arte Iberoamericano*, pp. 63-117. Madrid: Lunweg Ed.
- García Sanz, A. & Sánchez Hernández, L. (1997). "Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles", en: *La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerto
- Impellizzeri Silva, M. L. (2010). "Religiosidade e ideal de santidade nos conventos femininos da América Hispânica colonial", en: *Actas de IX Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana - Brasil 2010 - Tomo II*, p. 323-329. Niterói: Universidade Federal Fluminense
- Kanz, R. (2008). "Identidad e imagen: enfoques iconográficos del retrato", en: Kanz, R. (comp.). *Retratos*, pp. 6-25. Köln: Taschen
- López, M. (2004). "Los retratos de las monjas coronadas", en: *Monjas coronadas. Arte de los Virreinos de México y la Nueva Granada*. Consultado el 26/01/2013 en: [www.museonacional.gov.co/sitio/monjas/monjas2.html](http://www.museonacional.gov.co/sitio/monjas/monjas2.html)
- Martínez Cuesta, A. (1995). "Las monjas en la América colonial 1530-1824", en: *Thesaurus*. Tomo 50, Nro. 1-3, pp. 572-626. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo
- McIntyre, K. (2007). "Introduction", en: McIntyre, K. & Phillips, R., ed., *Woman and Art in Early Modern Latin America*. Leiden: Koninklijke Brill NV
- Meade de Angulo, M. (1992). "El barroco", en: Sociedad Estatal Quinto Centenario, *Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Lunweg Ed.
- Metz, R. (2009). *La consagración de las vírgenes. Ayer, hoy, mañana*. Madrid: Visión Libros
- Montero Alarcón, A. (2002). *Monjas coronadas en América Latina. Profesión y muerte en los conventos femeninos del siglo XVIII*. México: UNAM
- . (2005). "Monjas coronadas en Hispanoamérica", en: *Monjas coronadas: vida conventual femenina*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- . (2007). "Reverenda madre María Antonia de Rivera", en: Rishel & Stratton-Pruitt (comps.): *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México: FCE
- Moral Espinosa, A. (2012). *Betsabée Romero: Arte con rostro de mujer*. Consultado el 21/05/2013 en: [www.sinembargo.mx/14-07-2012/295682](http://www.sinembargo.mx/14-07-2012/295682)
- Mujica Pinilla, R. (2005): *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura Económica
- Muriel, J. (1952). *Retratos de Monjas*. México: Editorial Jus
- . (1994). *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM
- . (2005). "Los conventos de monjas en la sociedad virreinal", en: *Monjas coronadas: vida conventual femenina*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- Nancy, Jean-L. (2006). *La mirada del retrato. 1ª ed.* Buenos Aires: Amorrortu

- Rodríguez Moya, I. (2003). *La mirada del Virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I
- Stastny, Francisco. “La pintura en el Perú colonial”, en: Gutiérrez, R. *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, pp. 111-144. Madrid: Lunweg Ed.
- Tovar de Teresa, G. (2003) “Místicas novias. Escudos de monjas en el México colonial”, en: *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica (catálogo de la exposición)*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Museo Nacional del Virreinato