

UNA HERMANA DE LA DÉCIMA MUSA: RETRATOS DE UNA VIOLONCHELISTA NOVOHISPANA

Las evidencias antropológicas o aquellas que “contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figurativas” (Roubina, 2010, p. 70) que ofrece la iconografía musical novohispana, tan cuantiosas y puntuales en la demostración de identidades y dinámicas sociales relacionadas con el quehacer musical del virreinato, prescinden de la representación del músico de oficio en tanto sujeto individual, reservando este espacio para “aquellos personajes que por su relevancia política y social merecían ser retratados” (Rodríguez Moya, 2001, p. 79). En el desértico panorama que luce en las artes plásticas de la Nueva España la iconografía musical personal¹ se advierten, como casos aislados, los retratos de algunos miembros de la élite civil y religiosa, cuya relación con la enseñanza, teoría o práctica musical quedó asentada en crónicas y documentos virreinales: los de fray Vasco de Quiroga (entre 1470 y 1778–1565), quien, además de promotor de la enseñanza musical,² pudo haber intervenido en la práctica instrumental;³ los de don Miguel de Berrio y Zaldívar, conde de San Mateo de Valparaíso, marqués de Jaral de Berrio (1716–1779), mecenas y diestro violinista (Romero de Terreros, 1944, p. 198), o los de sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695), cuya notable pericia en el arte de la música, así como su imagen plasmada en las artes plásticas del Viejo y Nuevo Mundo han sido objeto de estudio de varios autores.

- 1 Yampolski (1974) se refiere como personal a la iconografía musical que “propone como su objetivo la selección crítica y la sistematización del material visual referente a la biografía de un compositor o intérprete, con la finalidad de la reconstrucción de las condiciones en que transcurrió su vida y se formó su obra” (p. 499). Para T. F. Heck (1999) los “retratos de compositores e intérpretes famosos” constituyen una de las cuatro categorías de testimonios que la iconografía musical ofrece al sustento de “la búsqueda musicológica” (p. 92).
- 2 El cronista agustino fray Juan de Grijalva (1624) señala que el pueblo-hospital Santa Fe de la Laguna, o de Michoacán, edificado por Tata Vasco contaba con “un Collegio donde los muchachos y à *[sic]* adultos deprendian à leer, y escriuir, canto llano, y canto de órgano, y todo genero de instrumentos músicos” (f. 17r).
- 3 La presencia de “una harpa dorada” entre los objetos que pertenecían a la capilla doméstica del primer obispo de Michoacán (cfr. Herrejón Peredo, 1965, p. 171) permite esbozar la sugerencia de que el dignatario eclesiástico pudo haber tenido alguna experiencia en la ejecución de este instrumento.

También se conocen, aunque nunca han sido estudiados en relación con las habilidades musicales del original, los retratos de otra distinguida religiosa criolla, quien, aun en la flor de su juventud, fue hermanada con su ilustre predecesora. Las coplas que se cantaron “con el feliz motivo de celebrar su profesion solemne” contenían las siguientes líneas:

Quien es una gran Muger
à quien diò Mexico cuna,
y su Ingenio, Estado, y Patria
la aclaman Decima Musa?
De Mexico la Monja
era Sor Juana,
pero Ignacia le quita
la Antonomasia (Anónimo [ca. 1745], s.f.).

Ignacia, cuyos méritos inspiraron al coplista anónimo, no era sino María Ignacia Azlor y Echeverz o Echeberz (1715–1767), hija de Ignacia Javiera de Echeberz Subiza y Valdés (1673 o 1679–1733),⁴ segunda marquesa de San Miguel de Aguayo, y José Ramón de Azlor y Virto de Vera (1672–1734), “gentilhombre de Cámara y Mariscal de Campo” (Ortega y Pérez Gallardo, 1902, p. 37), gobernador y Capitán General de Coahuila y Texas, vio la luz primera en la hacienda San Francisco de los Patos, hoy General Cepeda, Coahuila. Fruto de la feliz alianza de dos linajes de la alta alcurnia española: navarra y guipuzcoana, al perder de manera casi simultánea a ambos padres, ella, por ser la hija menor, “no succediò en los vínculos” o mayorazgos pero heredó “mui rica parte” de “los bienes libres” que acaudaló esta familia, “tan rica, como noble” (De Torres, 1768, p. 5).

Privada del amparo de sus progenitores, María Ignacia se refugió en el Convento Real de Nuestra Señora de la Concepción de la capital novohispana y durante un año permaneció en su claustro “en clase de niña” (Dávila y Arriaga, 1888, t. I, p. 103). En 1737 se embarcó en un viaje transatlántico para reunirse con su parentela española y al cabo de un corto tiempo, “desdeñando brillantísimos partidos que se le presentaban” (Cuevas, 1926, t. IV, p. 195), tomó “la bizarra, i heroica resolución” de desestimar “los suaves alhagos de la fortuna, lisonjas hechizeras de la edad, i las risueñas promesas de la abundancia” (Escuer, 1743, s.f.) para ingresar al Convento de Religiosas de la Compañía de María Santísima y Enseñanza de Tudela, en donde, después de cumplir con dos años

4 María Ignacia firmaba sus escritos como Azlor y Echeberz (AGN, Indiferente Virreinal, Templos y Conventos, caja 6444, exp. 49, s.f., 22 de septiembre de 1762), de la misma manera en que transcriben su apellido materno los recientes estudios genealógicos de esta familia (Recalde Recalde, 2012, p. 39).

del noviciado obligatorio, tomó el hábito en 1745. En el mismo año solicitó al rey Felipe V “se la concediese licencia para fundar en la Ciudad de Mexico, una casa de su Religion en atencion a la notoria utilidad que tendra el publico en la enseñanza dela Jubentud por criarse en sus Casas Donzellas de Distincion” (AGI, Contratación, 5495, N.1, R.11, f. 1r-v, abril de 1753).⁵ Este privilegio le fue otorgado a sor María Ignacia de Azlor por un real decreto emitido al cabo de casi una década (*idem.*) y, en 1753, la noble criolla acompañada por sus once hermanas, dos novicias y dos sacerdotes jesuitas retornó a la tierra que la vio nacer. Desde entonces y hasta que, en 1767, la muerte fulminante la apartó de sus compromisos terrenales, la religiosa no se cansó de empeñar su devoción, su fortuna⁶ y su ejemplar tesón en la fundación del convento y colegio de Nuestra Señora del Pilar de Religiosas de la Enseñanza y Escuela de María, llamado comúnmente la Enseñanza, institución precursora de la instrucción pública gratuita para niñas en el virreinato (Foz y Foz, 1981, p. 263).

Actualmente se conocen cuatro obras —tres óleos y un grabado— que eternizaron la imagen de doña María Ignacia de Azlor y Echeverz. La más temprana de estas representaciones plásticas debió ser realizada poco antes de la muerte de sus padres y, como todo retrato de ostentación,⁷ éste seguramente “aspiraba a presentar la dignidad” del personaje evocado “bajo rasgos lo más fieles posibles a la realidad” (Constantín, 2003, p. 5). La pintura que pertenece al acervo del Museo Soumaya, no obstante poner de manifiesto ciertas limitaciones técnicas del autor, transmite de manera precisa la esencia de la joven a la que las fuentes históricas describen como una “niña, señalada de prendas, distinguida en nobleza, dotada de caudal crecido, bien parecida [...] discreta á la perfeccion” (Anónimo, 1793, p. 11). El artista desconocido no se esforzó en mostrar el “genio alegre, urbano y agradable” (*idem.*) que caracterizaba a María Ignacia, pues, en concordancia con el modelo retratístico arraigado en el virreinato, la congeló en una pose estática y con la mirada quieta, severa e inexpresiva (Vargaslugo, 1992, p. 31). La hija de los marqueses de San Miguel de Aguayo, igualmente en consonancia con los cánones del género de retrato civil novohispano, posa de pie en posición de tres cuartos (Ruiz Gomar, 1999, p. 9) en un espacio cerrado que se ambientó con un cortinaje rojo sobre el cual se colocó el escudo de armas

5 Aunque en el documento formado por el “Tribunal de la Casa de Contrataz[ió].n a Ynd[ia].s” de Cádiz se refiere 1745 como año del inicio de proceso de la fundación de la empresa de doña María Ignacia de Azlor y Echeverz, Pilar Foz y Foz (1990) señala que el primer memorial que la aún novicia del convento de Tudela dirigió al rey data del mes de diciembre de 1744 (p. 37).

6 Para la realización del ambicioso proyecto, además de “millares de cabezas de ganado”, se destinaron “setenta y dos mil pesos, sin contar [...] muchas joyas” que poseía la futura priora (Cuevas, 1926, t. IV, p. 195).

7 I. Rodríguez Moya (2009) define este tipo de retrato como “aquel que pretendía dejar memoria de la magnificencia del representado, de los títulos que poseía, de los cargos que había ostentado [y] de la lujosa forma de vida que le rodeaba” (p. 32).

de la familia.⁸ María Ignacia sostiene en la mano izquierda un abanico cerrado y con la derecha apunta a un reloj de pie con caja de madera ricamente tallada, cuya incorporación a la pintura, además de hacer evidente la privilegiada posición económica de la familia a la que perteneció la joven retratada y de relacionarse con la idea de la medición o el paso del tiempo, pudo, quizá, tener el propósito de otorgar un realce al estatus intelectual que poseía la futura educadora novohispana (Imagen 1).⁹



Imagen 1. Anónimo, ca. 1730–1735, óleo sobre tela, Museo Soumaya, Ciudad de México, cortesía del museo.

- 8 Cabe señalar que, probablemente, por causa de la restauración, no del todo afortunada, que se practicó a este cuadro, el blasón nobiliario pintado en el retrato actualmente no se halla en perfecta correspondencia con las armas del marquesado de San Miguel de Aguayo que “son de plata y el roble de sinople apeado de un lobo rampante de sable” (cfr. Ortega y Pérez Gallardo, 1908, t. I, p. 13).
- 9 Entre los múltiples significados que encierra la representación de un reloj en el retrato civil novohispano Beatriz Berndt León Mariscal (2011) elige el que alude al “interés que [su] dueño tenía por el mundo científico” (p. 205).

Hoy no tenemos elementos para juzgar con qué grado de fidelidad el artista desconocido logró trasladar al lienzo los rasgos físicos de su modelo. Empero, se puede afirmar con certeza que, al menos, una de las “cuatro cosas” —aire, colorido, aptitud y traje— que en su época se consideraban “esencialmente necesarias para hacer un Retrato parecido”,¹⁰ su pincel plasmó con precisión irreprochable. La noble adolescente, poseedora de una dote tan espléndida que se comparaba con la “de una Infanta de España” (De Torres, 1768, p. 14), ostenta un vestido elegante y lujoso con “una magnífica joya de oro con engastes de pedrería” prendida de la parte superior de su corpiño y “luce el cabello recogido por medio de una diadema textil sobre la que se disponen una piocha de oro cuajada de diamantes con almendra central y varias tembladeras rematadas en florecillas esmaltadas, a lo que se unen varios alfileres con pedrería distribuidos por el cabello” (Andueza Unanua, 2011, pp. 82 y 88).

Las tres obras que representan a María Ignacia de Azlor y Echeverz como monja marianista se realizaron *post mortem*, siendo la primera de éstas la que responde al pincel de Andrés de Islas, pintor novohispano en boga en la Ciudad de México entre 1753 y 1773, quien fue elegido por la priora *ad interim* de la Enseñanza para realizar un retrato “repentino” (Rodríguez Moya, 2006, p. 206), a partir de un boceto hecho a su predecesora recién fallecida (véase imagen 2). La calidad de esta obra, que no satisfizo siquiera las sencillas pretensiones de las congregantes de la Enseñanza, quienes opinaron que la finalidad de tener “siempre presente” a la imagen de su fenecida hermana no se había logrado “por no haberla sacado el Artífice parecida” (Anónimo, 1793, p. 162), hace plena justicia calificativo de “mediocre” que se le dio a este pintor en la historiografía del arte mexicano (Toussaint, 1942, p. 77), y explica por qué hoy la relevancia histórica de este retrato se estima por encima de su valor artístico (Montero Alarcón, 2002, p. 33).

¹⁰ El “espíritu [...] y el temperamento de una Persona” se entendía como el “ayre” del retrato; el “colorido, ò tinte” representaba “aquel esparcimiento de la naturaleza por el qual se conoce de ordinario el carácter propio, y dominante de una persona”; la “aptitud” era equivalente a la postura del modelo; mientras que el “trage” ofrecía “la distincion de los estados, y clases” (Anónimo, 1770, s.f.).



Imagen 2. Andrés de Islas, 1768, *Retrato de sor María Ignacia de Azlor y Echeverz*, óleo sobre tela, Compañía de María, Guadalajara.

No obstante haberse hecho la suposición de que, además de un retrato de medio cuerpo del mismo autor (Andrés de Islas, 1768, *Retrato de sor María Ignacia de Azlor y Echeverz*, óleo sobre tela, 87.2 x 62 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México),¹¹ de esta obra también se pudo haber derivado el grabado que adornó la biografía de la fundadora de la Compañía de María en México impresa en 1793 (Mackenzie, 1999, p. 173), mucho más acertada parece ser la sugerencia de que, como modelo para este retrato “hablado” o ejecutado a partir de la descripción de los rasgos físicos de sor María Ignacia que han hecho las religiosas de la Enseñanza, su autor, José Simón Larrea o La Rea (act. 1793–1820), tomó la imagen pictórica —también póstuma— de una de las fundadoras del convento de la Enseñanza y su tercera priora, realizada por Andrés López (act. 1777–1812) unos años antes de la publicación del libro dedicado a su antecesora (Andrés López, 1785, *Retrato de sor María Ana Teresa Bonstet*, óleo

11 R. Ruiz Gomar (1999) se refiere al autor de este retrato como “Anónimo” (p. 12).

sobre tela, 185 x 111.5 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México) (Donahue–Wallace, 2008, p. 339). Ambas obras se sirven del mismo esquema compositivo y emplean los mismos elementos del lenguaje simbólico: el espacio austero en que se representa una figura femenina que porta el hábito negro con toca blanca apunta la vida ascética que llevaban las monjas de la Compañía de María, la imagen de la Virgen del Pilar colocada sobre la pared alude al fervor devocional que profesaban las cofundadoras del convento a su santa patrona, una pila de libros puesta sobre el escritorio se entiende como referencia al compromiso que guardaban las religiosas de esta orden con la enseñanza, mientras que una puerta cerrada en el retrato de sor María Ignacia “anuncia el recogimiento y la tranquilidad necesarios para el estudio” ([Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin], 1866, p. 139) (Imagen 3).¹²



Imagen 3. José Simón Larrea (Rea), 1793, *Retrato de sor María Ignacia de Azlor y Echeverz*, grabado en plancha de cobre, 16.2 x 10.5 cm, México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros.

¹² La explicación que ofrece a este detalle el tratado iconológico publicado en París, en 1791, parece ser algo más confiable que la sugerencia de que una llave puesta en la puerta cerrada alude a las “responsabilidades administrativas” de la prelada de La Enseñanza (Donahue–Wallace, 2007, p. 137).

Algunas sutiles diferencias entre los retratos de las dos preladas deberían entenderse como el intento de Larrea de personalizar su grabado. Es así como, junto con un tintero, un plumero y el sello con la letra “M”, en el escritorio de María Ignacia se aprecian dos cartas que la señalan como destinataria, toda vez que exhiben la importancia histórica del papel que ella había asumido: “A la/ M[uy]. R[everenda]. M[adre]. M[arí].a Ign[aci].a/ de Azlor y E[cheverz, Fund[adora]. De la/ S[anta]. C[ompañía]. De M[arí].a/ S[antísi]ma. De la/ En[señan].za de M[éxico]”. El “Breve del Santísimo Padre Benedicto XIV” que la religiosa sostiene en la mano derecha, además de otorgar un realce especial a su papel de fundadora del convento,¹³ aporta al grabado un matiz adicional identificatorio.

Pero en vano se buscaría aun en éste, el mejor de los retratos de la célebre religiosa, una mayor indagación de su ser interior. No obstante alinearse José Simón Larrea con los partidarios de la corriente neoclásica propugnada por el incipiente academismo virreinal, el grabado de María Ignacia de Azlor que, según se presume, inaugura su trayectoria de retratista (Romero de Terreros, 1948, p. 229), no consigue apartarse aún de los prototipos figurativos del barroco. Como los dos retratos pintados, la obra del calcógrafo novohispano se concentra en evocar el hábito —la ideología, el comportamiento y la institución que éste representa— antes que a la persona que lo viste, y da cuenta de la magnificencia de la empresa erigida con denuedo por la religiosa retratada¹⁴ más que transmitir el carácter de esta emprendedora visionaria, aquella “Muger fuerte” que fue admirada “por su ánimo varonil y magnánimo corazon” (Anónimo, 1793, p. 1).

Ni la narrativa visual de los retratos de sor María Ignacia de Azlor y Echeverz ni las inscripciones al pie de cada uno de ellos hacen justicia a su destacada intelectualidad o al genio literario que ella pudo haber poseído. Los memoriales dirigidas a diferentes autoridades y algunas misivas de su puño y letra, únicos escritos que la educadora novohispana nos ha dejado, tampoco hacen alarde de estas virtudes. ¿Por qué razón la barroca y ditirámica elocuencia de quienes la conocieron y trataron habría de compararla con la eximia poeta mexicana? ¿Por compartir las dos religiosas criollas la circunstancia de ser nobles, ricas e indianas?¹⁵ ¿Por encontrar “la inteligencia soberbiamente varonil” de Juana

13 Las palabras trazadas en la hoja corresponden al título del documento pontificio que, emitido el 21 de febrero de 1753, otorgó a la madre María Ignacia de Azlor una licencia “para salir de su Convento de Tudela á fin de venir á fundar este de México” (Anónimo, 1793, p. 165).

14 Acoplándose a la tradición del barroco novohispano, los tres retratos integran una leyenda biográfica de la “muy reverenda madre” María Ignacia de Azlor y Echeverz, en la que se refiere a ella como fundadora, patrona y prelada del convento y colegio de la Sagrada Compañía de María Santísima de la Enseñanza de México.

15 El nombre de “la Indiana” que las monjas marianistas de Tudela le dieron a María Ignacia de Azlor (Anónimo, 1793, p. 49) hace eco de la metáfora de la “Minerva indiana” que se usó para calificar a sor Juana Inés (Costa y Lugo, 1692, s.f.).

Inés de Asbaje (Anónimo, 1910, p. 1) un reflejo en esa otra mujer “que pensaba, y obraba como hombre, y como grande hombre”? (De Torres, 1768, s.f.) ¿O, acaso, por prodigar ellas dos el amor al arte de las musas?

Los pormenores de la vida ejemplar de sor María Ignacia Azlor y Echeverz, detallados en un opúsculo escrito por las religiosas de su convento que salió a la luz pública en 1793, han sido citados y parafraseados en incontables ocasiones, escapando a la vista de los biógrafos de la insigne educadora novohispana que entre las virtudes que la distinguían desde su primera juventud se hallaba una excepcional propensión a la música que afloró en la época de su permanencia entre las monjas concepcionistas. Se dice en la fuente referida que “en esta clausura” María Ignacia, quien “se ocupó en ejercicios propios de fervorosa Religiosa”, combinaba “la larga tarea de sus devociones, de oracion, meditacion y leccion” con la ayuda que prodigaba “á las señoras Cantoras en su ejercicio”, cumpliendo esa labor voluntaria con tal ahínco, “como si hubiera entrado con esta obligación, especialmente los Jueves y los Sábados, en que tocando el biolon¹⁶ las acompañaba á cantar Misa, Letanía y Alabado” (Anónimo, 1793, pp. 14-15).

Las noticias provenientes de diferentes conventos y colegios novohispanos sobre las monjas y “niñas” que ejecutaban o aspiraban a aprender a tocar un instrumento de registro grave: bajón, violonchelo o contrabajo, para sustituir las voces faltantes en el coro y de esta manera ocupar una posición privilegiada en una comunidad monástica o poder profesar con la exención de la dote, no son inusuales en las fuentes documentales de la época.¹⁷ Así es que la habilidad que mostraba María Ignacia no habría de sorprender, de no ser que ésta haya sido adquirida con anterioridad a su ingreso al “niñado”¹⁸ del convento de la Concepción y, según se puede juzgar, se debiera a las enseñanzas recibidas de su madre.

El relato de un testigo de la vida familiar de los marqueses de San Miguel de Aguayo reveló que doña Ignacia Javiera vivía con sus dos hijas, “separada de todo el tráfago y bullicio de la familia”, y en esta “voluntaria estrecha clausura” las mantenía “en un continuo ejercicio, ya de lección, ya de oracion,

16 El vocablo violón o “biolón” fue adoptado por la nomenclatura musical novohispana en la primera mitad del siglo XVII para señalar de manera indistinta a todos los miembros de la familia del violín. Sin embargo, desde finales de la misma centuria y hasta la época independentista este término se empleaba exclusivamente en denominación del violonchelo (Roubina, 1999, pp. 97-103).

17 El “Libro en que se asientan los Nombres, y demas Circunstancias de las Niñas que entr[a].n y salen en este Colegio de S.r S.n Miguel de Belen” registra los nombres de tres colegialas cuya admisión, en 1778 y 1779, al convento de San José de Gracia y Santa María de Regina Coeli, ambos de la Ciudad de México, se debió a la destreza que éstas habían adquirido en el canto y la ejecución del contrabajo (AHCSILV, 13-IV-2, ff. 11v, 12v, 20r y 25v, 1778-1779).

18 El léxico novohispano asigna al vocablo “niñado” dos acepciones: la del “pensionado para educar a las jóvenes ‘de calificada nobleza y piedad’ que deseaban ser religiosas” (León Alanís, 1994, pp. 81-82), y la del espacio que se le asignaba dentro del convento (Ramírez Montes, 2005, p. 169).

ya de operacion de manos, con que daban algun descanso á la cabeza, sin dar entrada á la ociosidad y sobradas conversaciones” (Anónimo, 1793, pp. 5–6). Debido a que no trascendió información de que en la instrucción de las hijas de la marquesa hubiesen intervenido otros mentores, además de su madre,¹⁹ es de suponerse que la música formaba parte de los talentos mundanos de esa devota y virtuosa matrona. La existencia del *Teatro crítico* (1726) de Feijoo y de un escueto repertorio musical —dos volúmenes de óperas “en Yttaliano”, “El Rodrigo” de Haendel, además de una “Obra de música” no identificada— en la biblioteca que heredó la menor de su prole (cfr. Foz y Foz, 1981, pp. 47–48) también respaldan la idea de que, precisamente, en el seno de su familia María Ignacia pudo haber adquirido las habilidades prácticas y algunas nociones de la estética musical de su época.

La inexistencia de “noticias individuales” sobre las virtudes que distinguían a esta violonchelista novohispana en el periodo anterior al fallecimiento de sus padres (Anónimo, 1793, p. 5) hizo imposible saber si doña María Ignacia había hecho demostraciones públicas de su destreza musical mientras se hallaba “rodeada de todos los alicientes á la vida mundana” (*ibid.*, p. 52). Por lo mismo, no se puede ponderar, ni siquiera en términos de especulación, el grado de dominio del violón que ella poseía. Si bien se sabe que para entrar a un convento a “título de música”, especialmente tratándose de la exención de la dote, la candidata tuvo que pasar obligatoriamente por un riguroso examen de sus aptitudes musicales aplicado por las principales autoridades en el campo de la música del lugar, en particular el maestro de capilla de la iglesia principal (Ortiz, 2005, pp. 243–245), éste no era el caso de la acaudalada heredera de los marqueses de San Miguel de Aguayo, quien, como ya se ha dicho, intervino *motu proprio* en el ejercicio musical de las religiosas concepcionistas.

Como consta en el escrito que la abadesa del Real Convento de Nuestra Señora de la Concepción dirigió al arzobispo de México, unos años antes de que María Ignacia uniera el sonido de su violonchelo al coro de la comunidad, este cuerpo musical fue integrado por una veterana que durante un periodo de “Cuarenta i dos años” le prestaba su “vos de Contra alto”; una madre, quien “cantaba los segundos Contraltos”, a pesar de no tener tal obligación por “haber enterado su dote”; la abadesa y la vicaria del convento que cantaban “a oído sin saber la musica”; tres “Definidoras”²⁰ que por su edad y múltiples obligaciones ya no tenían “fuerzas ni posibilidad para egercitar” el canto, además de una

19 La sugerencia de que algunos personajes “muy preparados” que se ocuparon de la administración de los bienes de los marqueses de San Miguel de Aguayo o han sido cercanos a su familia “pudieron secundar y completar la obra educativa de Ignacia Javiera” (Foz y Foz, 1981, vol. I, p. 78), desafortunadamente no se sustenta en pruebas documentales.

20 Definidoras o clavarias se hacían cargo de las cuentas mensuales de un convento (De Ribera, 1775, p. 134).

organista “casi siega” y “dos Bajoneras [...] una de estas [...] siega con cataratas” (AGN, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, vol. 933, exp. 54, f. 1 r–v, 1 de agosto de 1727). Queda perfectamente comprendido que en condiciones como éstas la contribución que María Ignacia quisiera ofrecer a “lo ynescusable del Canto llano y fomento, del culto Diuino” (*idem.*) del recinto que le dio abrigo se recibiría con gratitud, independientemente de la destreza o ausencia de ella que la joven violonchelista mostrara en el manejo de ese instrumento.

Aunque las semblanzas biográficas de María Ignacia de Azlor no ponen énfasis en los ejercicios musicales de los que ella pudo hacerse cargo en la época de su noviciado, se tiene la certeza de que las realizaba con regularidad, pues la práctica del canto llano fue igualmente “inexcusable” para su nueva familia tudelana²¹ como para el convento concepcionista que preservó memorias sobre la ejemplar constancia con que la noble criolla ejecutaba el violonchelo. Se ha de creer que, obedeciendo a la letra de las constituciones de la orden mariana que prescribían que las novicias dedicaran “un día à la semana” al canto de “algunos Sonetos, ò Letrillas espirituales” (Madoz, 1745, p. 90),²² María Ignacia, seguramente, no desaprovecharía la oportunidad de hacer uso de sus habilidades musicales para fomentar la virtuosidad de sus hermanas.²³ Al menos esto se infiere de las coplas laudatorias que conmemoraron el día en que se celebró su profesión y que colocaron en el ramillete de sus aptitudes la capacidad de cautivar los corazones con la música:

Las Syrenas la veneran,
pues si ellas con vil falacia
engañan enamorando:
esta enamora, y no engaña (Anónimo [ca. 1745], s.f.).

El retorno a la Nueva España y la edificación de la notable empresa educativa sumaron al currículo de María Ignacia de Azlor y Echeverz una nueva faceta, jamás advertida por los estudiosos de su vida y obra: la de promotora de la educación musical femenina. Aun cuando la bibliografía dedicada a justipreciar la labor educativa de la noble religiosa criolla pormenoriza los valores y las

21 A mediados del siglo XVIII las constituciones de la Compañía de María, inmutables desde su publicación en Burdeos, en 1638, prevenían que, como parte del culto, “se cantaràn los Oficios de la semana santa, y Visperas en canto llano, y al mismo modo la bendicion de las velas, y ramos, y el Oficio de Difuntos, y todo lo que ordinariamente cantamos en nuestras Iglesias, segun la forma de el Instituto” (Madoz, 1745, p. 106).

22 Entre los “los exercicios honestos, y convenientes” a las religiosas profesas de la Compañía de María también se encontraba el de “cantar tonos y letras espirituales” (Madoz, 1745, p. 6).

23 Aludo a la idea sobre el “poder que tiene la Musica sobre las Almas, para despertar en ellas, ò las virtudes, ò los vicios” expresada por Feijoo (1729, t. I, p. 298), autor cuya filosofía, a juzgar por el contenido de la biblioteca de los marqueses de San Miguel, pudo haber sido asimilada por María Ignacia como parte de las enseñanzas de su madre.

habilidades que se inculcaban a las pensionadas del colegio de la Enseñanza de la Ciudad de México,²⁴ se pasa por alto el hecho de que, apegándose al pie de la letra a la “Formula de las clases, o escuelas, y constituciones de las Doncellas” de la Compañía de María, inamovible desde 1638 (Madoz, 1745, pp. 218–224), las madres responsables de las tareas magisteriales del instituto novohispano deberían hacer a sus alumnas entonar “algunas Canciones espirituales” como parte de su “ejercicio cotidiano de la mañana, y de la tarde”, y que “en la primera hora” de las clases diarias “de costura, y de labores” las muchachas también podrían cantar “algunos tonos espirituales” (*ibid.*, p. 223–224).

Es de entenderse que estas lecciones de canto²⁵ no tenían el mismo propósito que la educación musical profesionalizante impartida en instituciones como la escuela de música del Colegio de San Miguel de Belén, con el fin de ofrecer a las jóvenes necesitadas la oportunidad de profesar y “ocupar lugar en los Coros con solo el costo de averse actuado en este caritativo ejercicio” (ACMM, Correspondencia, leg. 30, f. 301r). Pero, con la inclusión del canto entre otras “cosas de devocion” que se inculcaban a las pupilas de las madres marianistas (Madoz, 1745, p. 223), se lograba la sensibilización musical de estas niñas, futuras madres y educadoras de sus hijos, y con ello se contribuía al fomento de la cultura musical del virreinato.

Exigua o significativa habría sido la trayectoria de instrumentista que alcanzó a forjar María Ignacia de Azlor y Echeverz, el mismo hecho de que esta mujer “Rica, Noble, Discreta, y Agraciada” se había iniciado en el arte de violonchelo antes de apartarse de las “suaves lisonjas” de la vida profana (De Rebolledo y Palafox, 1743, s.f.) ubica al cordófono en el quehacer musical de la “nobleza bien instruida” (Anónimo, 1793, p. 6), a la que pertenecían los marqueses de San Miguel de Aguayo, y constituye un dato inédito para la historia de este instrumento en el virreinato.

Ya sea que la presencia de la música en el convento–colegio de la Compañía de María simbolizaba una ruptura con la orientación tradicionalista en la instrucción femenina en el virreinato (Lavrin, 1972, p. 385), o que la práctica del canto se introdujo al programa educativo promovido por el afán culturizante de sor María Ignacia por hallarse en consonancia con la tradición arraigada desde la conquista espiritual, su labor se inscribe en los anales de la historia de la educación musical de la mujer novohispana.

24 Pilar Foz y Foz (1981), con base en los documentos pertenecientes al Archivo de la Compañía de María de México, señala que, además de instruir las en la doctrina cristiana, a las educandas del colegio de la Enseñanza se les enseñaba, “conforme a sus capacidades, leer, escribir, coser, remendar, trazar, cortar, bordar en blanco, en sedas, y metales, tejer punto de aguja y todas las obras propias del sexo que quieran aprender” (p. 450).

25 No obstante señalarse que el programa educativo del colegio de la Enseñanza de la Ciudad de México incluía “clases de música, que daban las maestras” (Muriel y Lledías, 2009, p. 393), esta aseveración, desafortunadamente, carece de pruebas documentales.

La incursión en la práctica instrumental y la contribución al fomento de la cultura musical justifican plenamente la integración de las representaciones plásticas de María Ignacia de Azlor y Echeverz al conjunto de retratos de músicos novohispanos. Pero la relevancia de la apertura del expediente musical de la eximia educadora que permaneció cerrado —cuando no desconocido— por cerca de 250 años no se ciñe a la ampliación de un corpus de fuentes iconográficas, hoy escasamente conocidas. El caso de sor María Ignacia activa una vía alterna en el estudio de la iconografía musical novohispana, por cuanto el suyo es un ejemplo de una investigación que no se abocó al análisis del contenido musical de una pintura ni buscó identificar a un individuo retratado con objetos alusivos al ejercicio musical, sino que procedió con la pesquisa documental y bibliográfica con el fin de establecer la relación que guardaba con la música la persona representada en un puñado de obras plásticas. Este camino, aunque largo y sinuoso, ha fructificado con el hallazgo de algunos retratos de músicos virreinales de la más alta alcurnia y, seguramente, la decisión de recorrerlo una y otra vez contribuirá a abrir nuevos horizontes en el estudio del pasado cultural de México y de otros países de América Latina que en grados similares carecen del conocimiento de las fuentes de la iconografía musical personal de la época del dominio hispano-lusitano.

Referencias bibliográficas

- Andueza Unanua, P. (2011). La joyería femenina del siglo XVIII en la Nueva España a través del retrato. En Rivas Carmona, J. (Coord.), *Estudios de platería* (71–91). Murcia: Universidad de Murcia.
- Anónimo ([ca. 1745]). *Ramillete harmonico*. Zaragoza: Joseph Fort.
- Anónimo (1770). *Retrato de los jesuitas formado al natural*. Barcelona: Thomas Piferrer.
- Anónimo (1793). *Relacion historica de la fundacion de este Convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañia de Maria, llamada vulgarmente la Enseñanza, en esta Ciudad de México, y compendio de la vida y virtudes de N. M. R. M. Maria Ignacia Azlor y Echeverz, su fundadora y patrona*. Mexico: Felipe de Zúñiga y Ontiveros.
- Anónimo (1910). Conferencia de Amado Nervo. Sor Juana Inés de la Cruz. *La Época*, 62(21378), 1.
- Berndt León Mariscal, B. (2011). Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33(99), 181–255.
- Constantín, M. T. (2003). *Autorretratos y retratos: catálogo*. Buenos Aires: UCA.
- Costa y Lugo, Martin Leandro (1692). Romance. En Cruz, J. I. de la, *Obras*, vol. II (s.f.). Sevilla: Tomas Lopez de Haro.
- Cuevas, M. (1926). *Historia de la Iglesia en México*, t. IV: 1700–1800. El Paso, TX: Editorial Revista Católica.
- Dávila y Arriaga, J. M. (1888). *Continuación de la Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España del P. Francisco Javier Alegre*, t. I. Puebla: Imprenta del Colegio Pío de Artes y Oficios.

- Donahue-Wallace, K. (2007). Abused and Battered: Printed Images and the Female Body in Viceregal New Spain. En K. K. McIntyre y R. E. Phillips (Eds.), *Woman and Art in Early Modern Latin America* (125–147). Leiden: Brill.
- _____ (2008). Picturing Prints in Early Modern New Spain, *The Americas*, 64(3), 325–349.
- Escuer, H. (1743). *Oracion panegírica, moral, gratulatoria, en el ingreso al noviciado de la Compañía de María Santísima en el Convento de la Enseñanza de la Ciudad de Tudela de Navarra*. Zaragoza: Imprenta del Rey Nuestro Señor.
- Feijoo, B. G. (1729). *Theatro critico universal*, t. I. Madrid: Francisco del Hierro.
- Foz y Foz, P. (1981). *La revolución pedagógica en Nueva España: 1754–1820. María Ignacia de Azlor y Echeverz y los colegios de la Enseñanza*, vol. I. Madrid: Instituto de Estudios Americanos Gonzalo de Oviedo.
- _____ (1990). *La Compañía de María en la evangelización de América*, 3: *El Convento de la Enseñanza de México, Ambivalencias de una joya de arte colonial*, Colección V Centenario. Bogotá: Consejo Episcopal Latinoamericano.
- [Gravelot, H. & Cochlin, Ch. N.] (1866). *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*, trad. L. G. Pastor, t. I. México: Imprenta Económica.
- Grijalua, Joan de (1624). *Cronica de N. P. S. Augustin en las prouincias de la nueva España*. México: Juan Ruiz.
- Heck, T. F. (1999). Musical Iconography. En T. F. Heck et al., *Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice* (91–112). Rochester, N.Y.: University of Rochester Press.
- Herrejón Peredo, C. (1965). Cinco documentos sobre Vasco de Quiroga. En López Lara, José Zavala Paz, R. et al., *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia* (167–173). México: Jus.
- Lavrin, A. (1972). Values and Meaning of Monastic life for Nuns in Colonial Mexico. *The Catholic Historical Review*, 58(3), 367–387.
- León Alanís, R. (1994). Pues son vírgenes y siguen al cordero a donde quiera que fuera. El monasterio de monjas dominicas de Santa Catalina de Siena de Valladolid Michoacán durante la época colonial. *Tzintzun*, 19, 63–86.
- [Madoz, Juan Miguel] (1745). *Instituto, y constituciones de la Orden de la Compañía de María, Nuestra Señora*. Zaragoza: Francisco Moreno.
- Montero Alarcón, A. L. (2002). *Monjas coronadas en América Latina: Profesión y muerte en los conventos femeninos del siglo XVIII*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.
- Muriel, J. y Lledías, L. (2009). *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México: UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Ortega y Pérez Gallardo, R. (1902). *Estudios genealógicos*. México: Eduardo Dublan.
- _____ (1908). *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, t. I. México: S. Carranza.
- Ramírez Montes, M. (2005). *Niñas, doncellas, vírgenes eternas Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, México: UNAM.
- Ribera, Juan de (1775). *Regla y constituciones de las monjas reformadas descalzas*

- agustinas*. Valencia: Benito Monfort.
- Ortiz, Mario (2005). Euterpe en los conventos femeninos novohispanos. En Lorenzano S. (Ed.), *Aproximaciones a sor Juana* (239–251). México: FCE–Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Rebolledo, y Palafox, B. de, Marquès de Lazan (1743). Octavas. En H. Escuer, *Oracion panegírica, moral, gratulatoria, en el ingreso al noviciado de la Compañía de Maria Santissima en el Convento de la Enseñanza de la Ciudad de Tudela de Navarra* (s.f.). Zaragoza: Imprenta del Rey Nuestro Señor.
- Recalde Recalde, J. J. (2012). Echeberz: nacimiento y evolución de un nuevo linaje. *Antzina*, 13, 33–46.
- Rodríguez Moya, I. (2001). El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII. *Tiempos de América*, 8, 79–92.
- _____ (2006). El retrato en México: 1781–1867: Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación. Colección Americana No. 27, Colección Nuestra América No. 20. Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla.
- _____ (2009). La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente. En T. Pérez Vejo y M. Y. Quesada (Eds.), *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición* (27–47). México: INAH.
- Romero de Terreros, M. (1944). *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- (1948). *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México: Arte Mexicano.
- Roubina, E. (1999). *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Conaculta.
- Ruiz Gomar, R. (1999). La pintura de retrato en la Nueva España. En B. Mackenzie (Coord.), *El retrato novohispano en el siglo XVIII* (9–20). Puebla: Museo Poblano del Arte Virreinal.
- Torres, L. de. (1768). *Sermon fúnebre, que en las honras que hicieron en29 de mayo de el año de 1767 las señoras religiosas de la Enseñanza de Mexico a su fundadora, y prelada la M. I. Sra. Y R. M. Maria Ignacia de Azlor, y Echevers, predicòl*. México: Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros.
- Toussaint, M. (1942). Un documento acerca de Andrés Islas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(8), 77–78.
- Vargaslugo, E. (1992). En torno a la pintura de retrato civil en la Nueva España. En E. I. Estrada de Gerlero (Ed.), *El retrato civil en la Nueva España*. México: INBA–Museo de San Carlos.
- Yampolsky, I. (1974). Iconografía musical. En Y. Keldysh (Ed.), *Enciclopedia musical [Muzykalnaya entsiklopedia]*, t. II (499–501). Moscú: Sovetskaya Entsiklopedia.

Abreviaturas

ACCM	Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México
AGI	Archivo General de las Indias
AGN	Archivo General de la Nación
AHCSILV	Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas)