Las *cartas de profesión* del Convento del Císter de Málaga: Un documento entre la devoción, el derecho y el arte

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

I. **Introducción.**
II. **La carta de profesión.**
III. **Proceso de elaboración de las cartas de profesión.**
IV. **Soportes, técnicas y tipos.**
V. **Iconografía.**
VI. **Fuentes de los motivos.**
VII. **Fuente de los motivos.**

I. Introducción

En el ámbito de las relaciones sociales en la Edad Moderna las mujeres ocupan un espacio relevante en la construcción de la sociedad, predominantemente en el interior de dos perímetros: la familia y el convento, ámbitos que no se contraponen, sino que se unen por un denso intercambio de funciones [1]. Pero también el convento supone aislamiento, la clausura física se transforma en un universo aislado del estímulo exterior, y para alcanzar la satisfacción de esta espiritualidad el único camino es el de la mística, que logran los que con libre voluntad y amor a Dios obtienen de éste la gracia de la contemplación [2].

La razón fundamental por la que una mujer entraba en religión era, y es, la vocación, la atracción espiritual por la vida de oración, común o privada, penitencia, caridad, contemplación y unión mística con Dios; por tanto, el acceso a un monasterio era elegido libre y voluntariamente. Pero en la España del antiguo régimen también otras razones matizaban o suplían a la citada, como que el estado religioso se consideraba superior al de casada y era fomentado tratando de mostrar sus ventajas frente a los inconvenientes de la vida de casada, de ahí que también muchas indecisas optaran por la vida religiosa, porque el convento se había convertido en el espacio ideal para salvaguardar la honestidad y la virginidad de las jóvenes, que la sociedad tenía en la más alta consideración. La castidad era prenda de virtud, demasiado valiosa para ser dejada al cuidado de «esa cosa frágil y deleznable que llamamos mujer», clara expresión del pensamiento misógino de la época, por mucho que sea una cita de Fray Luis de León [3].

---

1. Calvi, G. (ed.), *La mujer barroca*, Alianza Editorial, Madrid 1995, pp. 14-17.
2. Sánchez Lora, J. L., *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1988, p. 237.
3. Sánchez Lora, J. L., o.c., p. 149.

También este estado podía responder a razones de tipo social o económico, ya que algunas familias no suficientemente pudientes, y con las cargas que suponían las dotes para el matrimonio, destinaban al convento a algunas de sus hijas, donde no existía este requisito, o las cuantías de las dotes podían ser menores. Por otro lado, la mentalidad de la época tuvo más presente que ninguna otra la consideración de la vida como un período temporal, donde todo era caduco y perecedero, por lo que sacrificándose en él se obtendría la salvación eterna tras la muerte[4].

El proceso de acceso a la vida religiosa supone una serie de fases que se traducen asimismo en diferentes ceremonias realizadas ante el público y con gran solemnidad[5].

Una fase previa es el postulantado, que no siempre se requería. Cuando una joven quería acceder a la vida religiosa, o sus familiares, así lo consideraban, y no contaba con la edad preceptiva, éstos lo comunicaban a la abadesa y era aceptada como postulante o educanda; este período era una toma de contacto con la vida religiosa, de formación progresiva, a la vez que las autoridades religiosas podían observar sus aptitudes físicas y espirituales para acceder a la vida de comunidad y clausura.

Realmente la vida religiosa comienza con el noviciado. Si la joven mantenía su voluntad de aceptar la vida religiosa debía acceder al noviciado**,** obtenida la conformidad de la abadesa y demás religiosas, tras un examen que justificase su vocación y capacidad espiritual para hacer vida de comunidad y religión, cumpliendo la Regla. También se podía acceder directamente al noviciado si se cumplían las condiciones mínimas, que eran, además de contar con la edad señalada (hoy son 18 años), no padecer enfermedad o impedimento físico para realizar con normalidad la vida religiosa y estar limpia de

4. GÓMEZ GARCÍA, M. C., *Mujer y clausura. Conventos cistercienses en la Málaga Moderna,* Spicum Universidad de Málaga y Cajasur, 1997, pp. 117-118.

5. Para este tema he tenido en cuenta los últimos artículos de la sesión XXV del Concilio de Trento, dedicados a la forma de acceso a las comunidades y las profesiones. Más concretamente para Málaga, el *Manual para el uso de los conventos de religiosas de la Orden del Císter de N. P. S. Bernardo en la recepción y profesión de sus novicias, bendición y elección de sus abadesas,* en Málaga en la Imprenta de la Dignidad Episcopal, 1766 (ARCHIVO DEL CONVENTO DEL CÍSTER DE MÁLAGA –ACCM–). El documentado libro de GÓMEZ GARCÍA, M. C., o.c., pp. 117-118, 123 y 197. Asimismo he consultado con las religiosas para conocer la situación en el momento actual y los aspectos del ritual.

infamia, obteniendo la aprobación de la comunidad y la abadesa, y la licencia del obispo.

El noviciado es una opción decidida por la vida religiosa, y su inicio se celebra con una ceremonia pública religiosa en la cual la novicia (hasta mediados del siglo XX se mantuvo la costumbre de que fuese vestida de novia) debe llevar una vela encendida; después le cortan el cabello a la entrada de la iglesia (simbolizando que corta con los pensamientos mundanos), cambia sus ropas por el hábito blanco que ya ha sido bendecido (que supone mudar todos los hábitos que tienen que ver con el mundo) y penetrando en la iglesia es abrazada por todas las religiosas. Una vez bendecida por el obispo se le impone el nombre que ha elegido (nuevo nombre para el inicio de una nueva vida).

Este período debía durar un año, pero si no se cumplían los requisitos de edad propuesta por la comunidad, se prolongaba más tiempo, recibiendo siempre la formación directa de la maestra de novicias. Cuando duraba un año, o al menos durante el último, debía ser examinada tres veces a lo largo de él para comprobar que avanzaba en la vida espiritual. La novicia podía dejar libremente el convento si no estaba completamente convencida de su vocación. Es más, se le conminaba a regresar al mundo si dudaba de ella.

Acabado el noviciado las novicias eran admitidas a una profesión temporal por tres años (que solía ser a los 18 ó 19 como mínimo) que podía renovarse otros tres, durante los cuales cedía la administración de sus bienes a quien designara. En ese acto, de efecto jurídico, se recibía, sobre el hábito, el escapulario negro, y se firmaba un documento de profesión temporal, una carta de profesión prometiendo estabilidad durante esos tres años[6]. En esa etapa continúa la formación monástica de estas religiosas, «junioras», a cargo de la maestra de profesas.

Si la joven mantenía su decisión de realizar los votos perpetuos, tenía lugar una serie de requisitos entre la familia y el convento: dotes, renuncias a su legítima herencia para cumplir con el voto de pobreza, aunque podía disfrutar del usufructo para sustento de la comunidad, y si la herencia se recibía después de la profesión cedía a favor del convento.

6. Se conservan algunas de estas cartas en el convento del Císter, aunque son las menos.

Para la profesión de votos perpetuos se requería tener veintidós años, haber cumplido un trienio de profesión temporal y la autorización del obispo de la Diócesis, quien debía concederla por escrito, y sin la cual no se podía profesar. Por ella también se facultaba a la abadesa a tomar los votos de la comunidad, ya que debía ser admitida por todas.

Del *Manual para el uso de los conventos de religiosas de la Orden del Císter de N. P. S. Bernardo*[7] he recogido el proceso de la ceremonia de profesión que se desarrolla en la celebración de la misa, en el transcurso de la cual la religiosa hará su profesión, «cantando su carta» como dicen los libros del convento, en la cual debe constar, además, la autorización del obispo y la admisión de la abadesa. Acabado el Evangelio, el abad o preste deja la casulla y revestido con la capa pluvial y llevando el báculo dictará una plática en la que amoneste a la novicia a observar la clausura dejándole claro a lo que se obliga por la profesión que hace, y será al concluir cuando la profesa deberá leer su carta haciendo la profesión. Una vez leída y, tras hacer sobre ella la señal de la cruz, la depositará en el altar y, volviendo a su sitio, dirá tres veces el siguiente verso, haciendo cada una de ellas una genuflexión:

> *«Suscipe me, Domino, Secumdum eloquium tuum et vivam et non confundas me, ab expectatione mea.»*
>
> (Recíbeme, Señor, según tu palabra y viviré, y no me confundas en mi esperanza.)

Después se postrará a los pies de cada religiosa y volverá a su lugar repitiendo tres veces el verso del *Gloria Patris*, pero sin hacer inclinación, y se postrará en tierra diciendo:

Kirie Eleison, Christe Eleison, Kirie Eleison Pater Noster.

A lo que contestará el preste: *Et ne nos inducas in tentatione*.

Entonces la cantora entona el *Miserere*. Y al tiempo que se dice el Salmo la novicia se humilla a los pies de la M. abadesa y, vuelta a su lugar, se postra en tierra. Al final del Salmo sube el superior a la grada y dice la letanía de los Santos, continuando la ceremonia.

7. ACCM, *Manual para el uso de los conventos*, pp. 12-13.

Las cartas se firman por los tres citados en ella y se depositan en una caja trasladándose posteriormente al archivo del convento. Asimismo se reflejará el acto, estos datos y otros referentes a la vida personal de la religiosa, en el *Libro de las profesiones* del convento[8]

Al hacer la profesión, la religiosa, que recibe el velo negro y la cogulla, se aparta del mundo, comprometiéndose para siempre a guardar los votos de pobreza, castidad y obediencia. Ese es el compromiso recogido en la carta de profesión. Por este documento, pues, se establece un vínculo de amor con Jesucristo, un matrimonio místico, y en la Abadía de Santa Ana del Císter de Málaga, un niño de pasión preside la ceremonia llevando al brazo el velo que recibirá la religiosa. A ese niño le llaman cariñosamente el «esposito».

II. La carta de profesión

La carta de profesión es un documento interno entre el convento y la religiosa, en el que se prometen estabilidad, conversión de costumbres y obediencia en fidelidad a la Regla de San Benito Abad y las Constituciones de la Orden[9]. Es la constatación de un acto de consagración espiritual y vínculo jurídico unilateral en cuanto que consiste en una promesa incondicionada de sumisión a Dios y a la Orden, representada por la abadesa[10].

El texto de la carta podía variar de unos conventos a otros, incluso en una misma Orden, pero en cualquier caso es fiel reflejo de la promesa; en el Convento del Císter de Málaga la fórmula, recogida en diferentes cartas a lo largo de tres siglos, es muy clara y sencilla:

> Yo Sor (nombre) Prometo mi estabilidad, conversión de mis costumbres y obediencia hasta la muerte según la Regla de N. P. S. Benito

8. ACCM, *Libro de Actas de las Profesiones*, llamado Mudéjar por su encuadernación.

En otras comunidades estas diligencias constan también en la parte posterior de la carta Argent, C., «Tres cartas de profesión de las clarisas de Palma: sor María Ignacia Fuster, sor Francisca Despuig y sor María Luisa Roselló», 1-2. (agradezco a C. Argent que me haya facilitado este trabajo todavía inédito).

9. Gómez García, M. C., «La Abadía de Santa Ana del Císter y las cartas de profesión religiosa», en *Péndulo*, xiv, Málaga 2002, p. 59.

10. Linage Conde, A., *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas de España*, 5, Salamanca 1976, p. 424.

> Abad, en las Constituciones de Nuestra Recolección, a la Madre Sor (nombre) Abadesa de este Monasterio y a sus sucesoras, delante de Dios y de sus Santos cuyas reliquias están en este Monasterio de la Orden del Cister, a honor de Ntra. Sra. la Virgen Santa María y de N. P. S. Bernardo su advocación de mi Sra. Santa Ana, en presencia del Sr. Dr. Dn. (nombre) (obispo o Provisor o Vicario General) y en presencia de la Me. Sor (nombre), Abadesa de este Monasterio de Recolección.»

Es, pues, un documento, de derecho canónico aunque privado, que ostenta los nombres de la profesa, la abadesa y el obispo o su representante, y debe ratificarse con estas tres firmas. El texto ocupa solamente el recto del folio, y no lleva datos complementarios en el verso. Suelen llevar la fecha, aunque no siempre la ostentan, sin embargo, en algún momento del siglo XVIII y posiblemente constatado por el *Libro de las Profesiones*, se fecharon muchas de estas cartas, como parece deducirse del tipo de letra de la época.

Las cartas conservadas en el monasterio de Málaga, según el inventario realizado por J. A. Sánchez, son alrededor de 130, incluidas las más recientes [11].

Las más antiguas se ciñen al texto de la promesa, son nada más que un documento [12]. Pero la piedad monjil adornó, o hizo adornar, la mayoría de estas cartas enriqueciéndolas con un valor añadido: dibujos o pinturas que van desde la simple greca geométrica, guirnaldas florales, molduras de cuadro, cartela decorativa, que enmarcan el texto presidido por imágenes religiosas alusivas a las advocaciones de la religiosa o a la Orden, que se encuadran también en molduras más complejas, cartelas, peanas o la evocación de la tipología del retablito con diferentes variedades [13].

Casi todas son obra anónima, y en ellas destaca la naturalidad de la composición, expresión de una sentida y sencilla devoción, aun-

---

11. Agradezco al profesor Juan Antonio Sánchez López, director del Museo de la Abadía Cisterciense de Santa Ana, de Málaga, su colaboración.

12. La carta de la hermana Beatriz de San Francisco es la más antigua, según consta en fecha añadida recientemente(1605); sin embargo, el Inventario del Museo señala la fecha de 1644. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Abadía cisterciense de Santa Ana. Museo de arte sacro*, Málaga 2000, p. 13.

13. Cartas de sor Brígida María de la Purificación (1672), sor Juana de San Agustín (1682), sor Ana de San Antonio (1684), sor Leonor Sabina de la Concepción (1738), sor María de San Miguel (1740).

que algunas, sin prescindir de estas cualidades, llaman la atención por su calidad artística, demostrando la intervención de manos expertas, y pudieron ser realizadas por alguna religiosa con aptitudes para el dibujo (como aún se sigue haciendo) o por profesionales.

Todavía hoy siguen realizándose estas cartas con el mismo primor, aunque desde el siglo XIX, quizá por falta de tiempo o de aptitud, se utilizan también orlas impresas, alguna muy sugestiva traída de París, y desde entonces, junto a las artísticas, se utilizaron asimismo diplomas de editoriales comerciales como marco del documento. No obstante, las más recientes vuelven al dibujo de línea barroca y temas historiados.

III. Proceso de elaboración de las cartas de profesión

Pocas semanas antes de que tuviese lugar la ceremonia de la profesión, la religiosa era autorizada a elaborar su carta, si tenía aptitudes, u otra monja colaboraba con ella. No es un saber de ciencia, es un saber de la experiencia que sólo se alcanza con la práctica, un saber intransmisible, pero sí se puede mostrar el camino para aprenderlo. También podían realizarlas profesionales a los que algún vínculo uniría con la profesa, o incluso encargos.

Sabemos que algunos conventos encargaban las cartas a profesionales. Para las MM. clarisas de Mallorca las realizaban los frailes de la Orden de San Francisco, cuyo convento estaba cerca. Pero estas cartas son mucho más complejas que las de Málaga, ya que se elaboraba un texto poético, como una reflexión espiritual sobre la actitud y devociones de la profesa, y se incluían las faenas que las diferentes religiosas de la comunidad desempeñaban en el convento, acompañadas de unas estrofas que, aun aludiendo a trabajos rutinarios o serviles, presentan alto contenido poético[14].

14. Argent, C., «Tres cartas de profesión… Aquí se estudian tres cartas de las clarisas de Palma que constituyen un modelo excepcional porque no presentan diligencia y no están firmadas, y que pudiera ofrecer un carácter testimonial. Constituidas por ornamentos rococó que encierran los textos y con soporte de la iconografía, son de una gran belleza, además de la complejidad de los textos y los versos que acompañan a los oficios.

En Málaga se conserva el cuadro de oficios, y es un documento muy interesante para conocer la organización del convento, pero es de una total austeridad.

Las monjas cistercienses de Toledo también han conservado sus cartas con «pinturas de corte celestial», medallones de Santos, orlas de colores y florales, etc.[15] Y asimismo las del Convento de San Bernardo de Granada, donde algunas cartas son de gran belleza, como la de sor Luisa de San Juan, de 1770[16].

También el convento de San Bernardo en Alcalá de Henares conserva las cartas de profesión, con muy diversos y hermosos motivos, y sabemos que el texto se escribía en letra «redonda humanística», que realizaban calígrafos profesionales o al menos expertos, dejando en muchas ocasiones el hueco para colocar el nombre de la religiosa[17].

En las cartas del convento de Málaga generalmente ese nombre está presidiendo el texto con letras capitales, con una entidad en sí mismo, como transición entre la viñeta iconográfica y el texto, suele estar escrito con pulso firme diferenciándose bastante de las firmas, que muestran, generalmente, una caligrafía más torpe y/o sencilla. Podemos decir que el nombre responde a una «escritura distintiva», que es la que tiene función ornamental o sirve para poner de relieve una parte del texto[18]. La carta de sor Rosa Bernarda de la Trinidad lleva el nombre bien caligrafiado y resaltado en oro (1702).

Aunque las primeras cartas del Císter de Málaga eran sólo un documento que contiene la promesa ratificada por las firmas, muy pronto empezaron a cuidarse en su caligrafía. Es posible que algunas religiosas se hubieran esmerado en la caligrafía, pues observamos en algunas cartas la preparación del pautado, además de la del dibujo; por otro lado, algunos manuales de caligrafía traían ejemplos y son habituales los dibujos de rasgueo, que se realizaban sin levantar la

---

15. MUÑOZ, T., y DE LA PUENTE, M. L., *El Antiguo Toledo*, Toledo 1990, pp. 21 y ss.

16. GARCÍA VALVERDE, M.ª L., *Inventario de los fondos documentales monacales femeninos de Granada desde la Reconquista hasta la Desamortización de Mendizábal* (tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, 1997). Agradezco la colaboración de A. Merchant.

17. GONZÁLEZ DE LA PEÑA, M.ª del V., *Alfabetismo en el Monasterio de Bernardas de Acalá de Henares (ss. XVIII-XIX)*, tesis doctoral de la Universidad Complutense, 1997. «Aspectos gráficos y visuales de las cartas de profesión monásticas»,en *Signo*, 4 (1997) 69.

18. RUIZ, E., *Manual de Codicología*, Fundación G. Sánchez Ruipérez, Madrid 1988, p. 379.

pluma, para «*soltar y desentorpecer la mano*» [19], que pudieron servir como modelos porque hay algunas cartas realizadas con estos motivos, como la de sor Rosa Bernarda de la Trinidad (1702) y la de sor Ana M.ª de la Concepción (1789).

Cuando la carta es algo más que el texto, éste quedaba inscrito en una cartela, o encerrado en grecas en las que se realizaban verdaderos alardes de diseño, presidido por la imaginería religiosa que ocupa una gran viñeta en la zona superior. Estos motivos generalmente responden a un planteamiento figurativo y marcos más complicados que requieren unas ciertas cualidades para poder realizarlos, o un aprendizaje. Como ejemplo de cartela, la carta de sor María de San Diego (1676), sor Juana de San Agustín (1682) o las de las hijas de Pedro de Mena (1672). Las de sor Manuela María de la Visitación (1708) o sor Josefa de Santa Rita (1752) responden al tipo retablo.

Sabemos que algunas religiosas cultivaban el dibujo. El claustro era lugar propicio para el desarrollo de las artes. Son frecuentes casos de monjas artistas que generalmente recibieron su formación en el mundo, dentro del taller familiar, en el que todos participan, derivando su arte hacia lo devocional al ingresar en el convento. En la nómina de monjas artistas, que puede ser muy amplia, hay que destacar a las hijas de artistas. Palomino nos indica que Juan de Valdés Leal tuvo dos hijas que practicaron la pintura en miniatura y al óleo, y que una de ellas, María Valdés, entró en el Monasterio de San Clemente de Sevilla [20].

En el convento de Málaga conocemos a las hijas de Pedro de Mena y a las del arquitecto Felipe de Unzurrunzaga [21].

---

19. DÍAZ MORANTE, P., *Nueva arte donde se destierran las ignorancias que hasta oy ha havido en enseñar a escribir*, Madrid 1614 (se introducen ejercicios con dibujos de rasgueos, al igual que en la segunda entrega *Segunda Parte del Arte de Escribir*, Madrid 1624).

20. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715), Ed. Aguilar, Madrid 1947, p. 1056; PÉREZ SÁNCHEZ, A., «Las mujeres pintoras de España», en *La imagen de la mujer en el arte español*, Universidad Autónoma, Madrid 1984, p. 73.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Mujer y arte. Aproximación a otra historia del arte español», en JIMÉNEZ TOMÉ, M.ª J., y BARRANQUERO TEXEIRA, E., *Estudios sobre la mujer. Marginación y desigualdad*, Universidad de Málaga, Málaga 1994, p. 85.

21. ACCM, *L. de Profesiones*, f. 47. Mena dotó a sus hijas con 2.000 du. (Archivo Histórico Provincial de Málaga AHPM. Escr. G. Gómez Rentero, leg. 1.628, pieza 6). Unzurrunzaga, al realizar el retablo del convento, le fueron concedidas dos plazas para sus hijas (Escr. Diego Santiago González, leg. 1.240, ff. 163-168.

FIG. 1. *Carta de profesión de sor Juliana de San Benito (1669).*

Las monjas expertas pudieron realizar sus cartas y las de algunas compañeras. Otras pudieron llevarlas a cabo profesionales, como ya se ha dicho, y aunque no es lo habitual, en el convento del Císter de Málaga hay una carta firmada por el arquitecto y ensamblador José Fernández de Ayala, contemporáneo de Mena [22].

Las cartas de Andrea y Claudia de Mena, de 1672, han sido atribuidas a su padre, el escultor Pedro de Mena [23], sin embargo, ellas eran artistas, colaboradoras en el taller de su padre, y si fueron capaces de realizar las esculturas de San Bernardo y San Benito del monasterio, como certifican los documentos [24], aunque Orueta los designe como «*muñequitos finos*» realizados «*con inocencia y candor*» [25], tenían que dominar el dibujo. Y si éste atribuye las cartas al mismo Pedro de Mena, otros investigadores se inclinan más por las hijas [26]. Comparando con otros dibujos de Mena no es difícil mantener la atribución porque son obras de gran calidad, pero ellas podían hacerlo, lo que sí es cierto es que podemos calificarlos como obra de su taller y que a ese taller pertenecían sus hijas. Pero dado que hay una total unidad entre las dos cartas, en cuanto a composición y dibujo, es probable que fueran de una sola persona y que Andrea, siempre con la iniciativa, realizaría las dos cartas [27].

Escr. Alonso de Escovar, leg. 2.295, ff. 191-193. ACM, Actas, lib. 38, 2, f. 209 (11-4-1704). LLORDÉN, A., *Arquitectos y canteros malagueños*, Ed. Real Monasterio de El Escorial, Ávila 1962, pp. 124-125.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., «El dibujo en el taller de Pedro de Mena», en *Actas Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Junta de Andalucía, Sevilla 1990, pp. 219-233.

22. LLORDÉN, A., *Escultores y entalladores malagueños*, Ed. Real Monasterio de El Escorial, Ávila 1960, pp. 247-265. Aunque gracias al P. Llordén conocemos bastantes datos sobre José de Ayala, éste es el único diseño conservado (carta de sor Juliana de San Benito, al pie hay una nota cuya tinta es igual al dibujo y al texto: *Joseph de Ayala lo delineó el 24 de octubre de 1669 años).*

23. ORUETA Y DUARTE, R., *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, 1914, Col. 2 A, Col. de Arquitectos y Universidad de Málaga, ed. facsímil, Málaga 1988, pp. 204-208.

24. ACCM, *Libro de Donativos y Rentas* «*Para la iglesia nueva nos hicieron sus hijas* (de Mena) *Andrea de la Encarnación y Claudia de la Asunción, monjas de este convento, dos echuras de nuestros Padres San Benito y San Bernardo, para las procesiones de sus días*», ORUETA Y DUARTE, R., o.c., p. 63.

25. ORUETA Y DUARTE, R., o.c., p. 205.

26. PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Ed. Cátedra, Madrid 1986, p. 308; ANDERSON, J. L., *Pedro de Mena, spanish sculptor (1628-1688),* The University of Michigan, 1970, p. 183.

27. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Las cartas de profesión de las hijas de Pedro de Mena,* Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Conmemoración del Tercer Centenario de la muerte del escultor, Málaga 1988, pp. 5-6; CAMACHO MARTÍNEZ, R., «El dibujo en el taller...», p. 226.

YO SOR OR CLAUDIA JU
ana de la Asuncion prometo mi Estabilidad, i conversion
de mis costumbres, i obediencia hasta la muerte, segun la Regla
de N. P. S. Benito Abbad, i las constituciones de nuestra Religi-
on, i Recoleccion, a la M. Juliana de S. Estevan Abbadesa de
este Monasterio, i a sus sucesoras delante de Dios N. Señor, i San-
tos, cuyas reliquias estan en este Monasterio del Cister, a honor
de N. Señora la Virgen S. Maria i de N. P. S. Bernardo su advoca
cion de mi Señora S. Ana en presencia del S. D.r D. Antonio
Ibañez de la Riua Herrera, Canonigo magistral de la sanc
ta Iglesia Cathedral de esta Ciud. i en nombre de el Ill.mo i R.mo S.
D. F. Alonso de S.to Tomas Obispo de Malaga del Consejo
de su Magestad, i en presencia de la M. Juliana de S. Estevan
Abbadesa de este Monasterio, i Recoleccion

Fig. 2. *Carta de profesión de sor Claudia de la Asunción (1672).*

Otros casos presentan una postura diferente. Documentalmente sabemos que en 1705 profesaron en este convento dos hijas de Felipe de Unzurrunzaga, por lo cual realizó el retablo de su nueva iglesia[28]. Las cartas de éstas, sor Manuela de la Asunción y sor María de San Gabriel, pertenecen al tipo retablo, pero aunque el autor o autora tiene conocimiento de la perspectiva y las sombras no parecen realizadas por un profesional, y aunque pudieran ser las dos de la misma mano hay diferencias en el diseño, no tanto en el nombre ni en el texto, que podrían ser de la misma mano. Se copia un modelo retablístico, pero con imperfección, y las imágenes, angelitos y el mismo diseño de los retablos son de torpe factura; en cambio, los detalles, como escudos, guirnaldas, jarrones y remates son los de mayor calidad. Sí muestran una buena caligrafía, pues los rasgos de la firma coinciden con el cuidado texto, pero menos con el nombre en capitales, que presenta los mismos rasgos torpes que el dibujo.

También hay una firma en la carta de sor Antonia Clara de la Purificación (1790). Es un dibujo de mucha calidad con inicial muy cuidada, primorosa caligrafía en el nombre e imaginación en las guirnaldas que enmarcan el texto, presidido por un dibujo de San Bernardo que copia un grabado en tondo oval, firmado por José de la Cerda como inventor y grabador, en el año 1790. En esa fecha José de la Cerda, «*de exercicio grabador y vecino de esta ciudad*» vivía en Málaga, trabajaba para la Catedral, colaboró con Medina Conde, dibujando algunas de las antigüedades que éste recogía, y conocemos de él algunos grabados devocionales[29]. Pero la carta no es un grabado, sino un dibujo de gran perfección que, a modo de trampantojo, ofrece la ilusión de grabado, hasta con el detalle de la firma. Pudo ser realizado por este artista, que era un gran dibujante, o también copiado por otra persona, sin descartar a alguna religiosa con la suficiente habilidad artística.

IV. Soportes, técnicas y tipos

Las cartas de profesión del convento del Císter de Málaga utilizan fundamentalmente como soporte el papel, aunque hay algunas más recientes realizadas sobre badana, como la que, con el motivo

28. ACCM, *Libro de las profesiones*, ff. 56-57; Gómez García, M.ª C., *Mujer y clausura*..., pp. 282-285.

29. Camacho Martínez, R., «Devoción popular, imagen culta. Las “Aleluias” de la Catedral de Málaga», en *Boletín de Arte*, 16 (1995) 192.

FIG. 3. *Carta de profesión de sor María de San Gabriel (1705).*

de la Coronación de la Virgen de Velázquez, firma hacia 1990 Isabel Guerra, artista reconocida del convento del Císter de Zaragoza.

En cuanto al tamaño, varían poco, casi se ajustan a un patrón fijo entre 14 x 22 cm.

La técnica que se emplea es fundamentalmente el dibujo, realizado con tinta negra, y a veces la acidez de ésta es la responsable del deterioro que algunas presentan (sor Rosa de Santa María de 1686). Incluso en las de color, la base dibujística, tanto a tinta como a lápiz, es perceptible, siendo generalmente dibujos coloreados con acuarela (la mayoría) o guache (algunas, como la de sor Isabel M.ª de Santa Rita 1709). Muy pocas se han enriquecido en algunos detalles, o en el nombre con pan de oro (sor Sisita de Santa Inés, e Inés Jacinta de Santo Tomás, 1714).

Algunas son piezas maestras del dibujo, como la firmada por Ayala o las de las hijas de Mena, realizadas con tinta sepia y aguada para las sombras, sin intervención del color, así como el precisionismo de la única citada como trampantojo que además es de las pocas que ostenta una inicial más adornada y otros elementos resaltables, como sus grecas. También en el siglo XVIII algunas presentan dibujos de rasgueos, compuestos con trazo seguido del comienzo al fin, aunque aquí son motivos o detalles de una composición de mayor envergadura que podemos considerar de dibujo mixto (sor Ana M.ª de la Concepción, 1789).

En cuanto a los dibujos arquitectónicos o tipo retablo, hay algunos con buen dominio de la proporción, de la perspectiva, variedad en ornamentos de placado y en el uso de los soportes: columnas de órdenes clásicos, salomónicas, estípites, etc. Según avanza el siglo XVIII hay un fuerte predominio de temas rococós, como rocallas, jarrones, peanas, grandes tornapuntas de rizadas volutas, etc. (sor Tomasa del Carmen, 1754). También se desprenden del marco del retablo presentando pequeños y airosos altares, con las imágenes sobre peanas que se recortan entre ampulosos cortinajes (sor Antonia de Santa Clara, 1734).

Aunque hay obras de gran perfección, la mayoría son de carácter muy ingenuo, y en eso reside su encanto, copiando modelos de cartillas para los angelitos, que a veces se deforman hasta lo indecible, o estampas para las composiciones religiosas, más graciosas cuanto más pretenciosas, siendo siempre más hábiles en la realización de grecas y guirnaldas. Hay grandes diferencias en el dominio de la

perspectiva o en los pormenores figurativos, y si en algunas muestran una gran soltura, en otras, pueden resultar excesivamente toscos.

Se ejercía la copia, ya que algunas se repiten variando la iconografía o detalles ornamentales, mediando años de diferencia. (La carta de sor Antonia de Santa Clara es igual a la de sor Ana de San Diego, de 1732 y 1742, sólo cambia la imaginería, pero el esquema es un altar con peana a modo de gran basa ática que sostiene un marco con la imagen principal, flanqueado por otros con San Bernardo y Benito, todo ello cobijado en ampuloso cortinaje, y el tránsito al texto es una hermosa y vistosa greca.) En otras la copia puede ser muy forzada.

Con reservas podríamos hablar de técnica de «collage» al utilizarse estampas pegadas para los fondos del retablo. En la carta de sor Vicenta de San Rafael (1726) se han desprendido las estampas dándonos a conocer el proceso de esta técnica, que resulta mixta al conjugar dibujo con collage, como apreciamos en la de sor Isabel de la Sma. Trinidad (1724).

También podemos considerar mixtas a otras más modernas, desde mediados del XIX, en las que se utiliza un diploma impreso y se introducen nuevos motivos dibujados y coloreados (sor Inés del Espíritu Santo, 1859), que podría deberse a falta de tiempo para dedicarse a estas labores o falta de consideración por estos motivos. Pero es significativo que decaiga esta actividad, que representaba tanto para las religiosas, por lo que podría relacionarse con las azarosas circunstancias que las comunidades religiosas vivieron en el siglo XIX.

Desde comienzos del XX continúa el predominio del material impreso, salvo alguna pieza excepcional, en badana, como la citada de Isabel Guerra, con la técnica del óleo.

La mayoría, sobre todo en el XVII y muy especialmente en el XVIII, están realizadas con acuarela, y algunas con guache, técnicas que dominan con limpieza y soltura y un extremado gusto por el color, y aunque en algunas cartas de otros conventos se habla de «*valor miniaturístico*», aquí es más correcto hablar de dibujos coloreados.

En el siglo XIX, incluso en cartas de finales del XVIII, hay mayor abandono del color, y además se cambia a una simplificación más li-

neal y mayor sencillez decorativa, con diseños muy claros, nítidos y más predominio de la línea recta (sor María del Carmen, 1790).

En las profesiones más recientes podemos decir que se renueva el gusto por los motivos barrocos, realizados por expertos fuera del convento, como Juan Antonio Sánchez, que ha llevado a cabo primorosos dibujos de inspiración barroca, aunque prescindiendo del color. (La más reciente es la de sor Teresa Cañas, de febrero de 2004.)

En cuanto al texto, la caligrafía suele ser cuidada, cursiva o redondita, generalmente en tinta negra, pero puede haber excepciones, como la carta de sor Juana de Santa Inés (1750), donde además de integrar los motivos (que nada tienen que ver con el nombre) en un fastuoso retablo rococó, el texto es un alarde de letras encadenadas en diferentes tipos integrando el color rojo junto al negro.

Resumiendo, en la primeras cartas del siglo XVII predomina el uso de la tinta negra, pero en seguida se apodera de ellas el color con un gusto extraordinario, lo que se mantiene en el XVIII, introduciéndose finales de este siglo esquemas más sencillos y racionales, influencia del grabado, y se vuelve al blanco y negro, modalidad que predomina en los siglos XIX y XX.

En cuanto a las tipologías ya han quedado reseñadas a lo largo de los capítulos anteriores, no obstante también podemos resumir:

a) Las primeras son sólo caligráficas y muy sencillas.

b) Predominio de la caligrafía, encerrada en cartelas, grecas o guirnaldas, con menor concesión a los motivos figurativos que se limitan a emblemas de la Orden o pequeñas representaciones de Santos.

c) Preside el motivo seiscentista de la hoja carnosa o cartelas derivadas de los esquemas de los libros de emblemas encerrando los motivos o figuras religiosas.

d) El tipo retablo con la iconografía religiosa se introduce a comienzos del siglo XVIII. Es el que presenta mayor variedad, por el uso de diferentes Órdenes (aunque hay predominio de la columna salomónica). Una variante se acerca más al esquema de altar o tabernáculo.

e) Con grabados integrados o imitando a éstos con pinturas.

f) Tipo diploma.

g) Varios: representaciones de escudos, temas florales invadiendo toda la carta, etc. (Son muy escasas, prácticamente una excepción.)

V. ICONOGRAFÍA

Hay una gran diversidad en la elección de la iconografía, ya que el tema principal de la viñeta suele ser la representación, tanto en cartelas como retablos, del nombre que la religiosa toma al entrar en el convento. Pero como se conservaba el nombre de pila la representación puede referirse a este nombre, o convivir ambos. A esas imágenes podían acompañar las de los fundadores San Benito y San Bernardo, pocas veces como motivo principal, pero al ser dos se prestan como complemento a uno y otro lado de aquéllas, y en ocasiones pueden estar representados por sus emblemas (sor Juana de San Agustín, 1682).

Como se ha indicado, la combinación de los diferentes nombres puede dar lugar a varios Santos representados, como la carta de sor Inés Jacinta de Santo Tomás (1714), con los tres, o incluso incluir otras imágenes en pequeño tamaño, que pudieran responder a diferentes devociones, al Santo del día, los nombres de los padres, etc.[30]

Las advocaciones de la Virgen son las preferidas para el nombre en religión, y las que más se fijan en las cartas: Encarnación, Asunción, Visitación, Concepción, Madre de Dios, Madre Dolorosa, de la Soledad (sor Manuela María de la Visitación, 1708). También otras advocaciones marianas: Virgen del Carmen, de la Merced; es curioso que no se manifiesta la devoción a la Virgen de la Victoria, sólo he

30. Hay una carta que sin responder a esa iconografía ofrece muchos datos, es la de sor María de la Encarnación, de 1690, presidida por San Cristóbal, que podría ser un aprovechamiento de una carta ya hecha a la que se le añadiría el nombre, porque incluso la firma del representante del obispo, Matías de Murguía y Quevedo, no tiene que ver con el que figura en el texto, Martín de Vallejo. Resulta curioso que esta religiosa (que profesó el 4-7-1690 y con este motivo se dieron limosnas a Valdés para proseguir la obra del convento) tuvo que cambiar el nombre por el de María de Santa Ana para que no hubiera dos del mismo, cuando regresó la MM. Encarnación de la fundación de Granada (*Libro de las Profesiones*, f. 55). Esta madre era Andrea de la Encarnación (hija de Pedro de Mena), que fundó el convento de Granada, con su hermana, regresando después a Málaga en 1695, y ella, como más antigua y de más categoría, mantuvo su nombre en este convento, en donde murió en 1734 (ACCM, *Libro de la Fundación del Monasterio de Santa Ana del Císter*, cap. 22).

visto un caso y refleja el nombre de pila (sor María Victoria de San Luis, 1692).

Asimismo son frecuentes las advocaciones del nombre de Jesús: Jesús Nazareno, Niño Jesús; también unido a María (Jesús María) y otras advocaciones cristológicas: Cruz, Santísimo Sacramento. Fuerte arraigo tienen la Trinidad y el Espíritu Santo (sor Rosa Bernarda de la Trinidad, 1702). Y en fechas más recientes el Sagrado Corazón.

Las Santas a las que más se acogen son Santa Ana, Santa Teresa, Santa Clara, Santa Rosa, Santa Inés, Santa Catalina, pero también Santa Rita, Santa Escolástica, Santa Brígida (sor Josefa de Santa Rita, 1752). Y entre los Santos: San José, San Francisco, San Juan, San Antonio, los arcángeles Miguel y Gabriel, los padres de la Iglesia, también San Felipe, San Cristóbal, San Diego, etc. (sor Micaela Josefa de San Gregorio 1721, sor Ana de San Antonio, 1684).

Hay motivos secundarios que se integran como ornato: cruces, ángeles, querubines, pájaros, flores, filacterias, jarrones, copas, rosetas, etc. (sor María de Santa Gertrudis, 1690).

Las grecas son también variadas: geométricas, de tornapuntas, florales, de acantos, con lazadas, festones, de cordón, de palmas, etc. Hay una greca muy especial, la de Santa Catalina de San Bernardo, de 1675, ya que lleva una inscripción:

SOY DE SOR CATALINA DE SANTA TERESA DE JESÚS,
JOSÉ Y MARÍA A QUIENES ENTREGO EL ALMA MÍA.

Y también las hay de rasgueos, como la de sor Francisca de Paula de Jesús Nazareno, 1790[31].

Como excepción a los motivos más generalizados he reseñado la carta de sor Juana Francisca de San Juan Bautista (1725), que es una panoplia con águila bicéfala que porta los emblemas de los fundadores y en el centro escudo con el texto de la profesión. También la de sor María de San Francisco es diferente, parte del esquema de «candelieri» que se dispone simétricamente para sostener dos ángeles que

31. También los tratados de escritura presentan grecas y otros motivos de rasgueos de contenido diferentes. El *Tratado del origen y arte de escribir bien*, de fray Luis de Olod (Gerona, 1790), es citado por SÁNCHEZ CAMARGO, M., *La Muerte en la pintura española*, 1954, p. 359), indicando que *«aprovechó sus gracias y adornos de pendolista para dejar en el ánimo del que copiare su lindo tratado con el frívolo afán de mejorar la letra, el Aviso importante de la Muerte»*. Realmente entre estas grecas de rasgueos con motivos funerarios escribió un estremecedor *Memento Mori*.

flanquean el texto presidido por la Virgen con el Niño sobre el balaustre, pero no tiene ninguna firma (abadesa sor Juana de la Madre de Dios, y el representante Juan de Lázaro de Aparicio, 1730). Tal vez por demasiado fantasioso, ésta quedase en borrador porque tiene otra ya autentificada con firmas, que responde al tipo de altar con peanas.

VI. Fuentes de los motivos

Aunque la mayoría de las cartas, al ser realizadas por las religiosas, podríamos considerarlas de carácter ingenuo y popular, no cabe duda de que muchas responden a una idea culta, sobre todo las que pudieron ser realizadas por personas que tenían formación artística. Así la carta firmada por José de Ayala, de 1669, se presenta como un cuadro o pequeño retablo, y la relación con diseños conocidos de Alonso Cano es evidente. Las de las hijas de Mena encierran el motivo entre cortinajes llevados por angelitos formando una cartela que entronca con los esquemas de los libros de empresas, que por su propia combinación entre imagen, mote y epigrama muestran esa relación letra-imagen que se presta a tenerlos como referencia formal. Además éstos tenían difusión y estaban al alcance de todos, por lo que serían bien conocidos por la comunidad de monjas, aunque no alcanzaran formación artística o religiosa muy elevada, porque su mensaje podía ser comprensible en la época.

Mayor difusión tuvo la imagen por medio del libro y del grabado, y ya se indicó que se utilizaron éstos pegándolos o copiándolos. El grabado popular se difundía más como estampas. En este sentido son bien conocidos los *Elogios o Alabanzas* de los Santos y la Virgen, que, con origen en Cataluña, entroncan con la poesía mística popular y fueron difundidos en láminas grabadas. Su esquema tiene un cierto parecido con estas cartas, ya que la iconografía religiosa de que se trata, flanqueada por motivos florales, preside el poema situado en la parte inferior, disponiéndose entre grecas, que se hacen más ampulosas a partir del siglo XVIII. En algunas cartas, como la de sor Victoria de San Luis (1692), se podría ver esta relación con uno de estos «elogios» (de la Virgen de la Merced de 1688)[32].

32. BATLLÉ, J. B., *Los Goigs a Catalunya*, Barcelona 1924, p. 89.

Pero realmente los repertorios decorativos conviven aún más. Los retablos de las iglesias aportan esquemas y motivos ornamentales, asimismo la propia arquitectura, y en este sentido es interesante recordar una Málaga que en el Barroco no fue blanca, sino coloreada con diversos motivos que componían sus fachadas, no sólo elementos arquitectónicos, también geométricos, o se disponían entre grecas, guirnaldas, lazadas, etc., como también en las cartas de profesión[33]. Al andar por la calle se asimilaban estas formas, y si las religiosas por su clausura no salían, sí estaban bien informadas. La greca de círculos entrelazados de la carta de sor Victoria de San Luis (1692) la encontramos en la Iglesia de San Felipe, o la Victoria, también en interiores, como la Iglesia del Santo Cristo, incluso en el relieve decorativo de la cruz de piedra que hay ante la Parroquia de San Lázaro.

Y las guirnaldas colgantes de la carta de sor Nicolaza de la Encarnación o sor Antonia de Santa Clara (1732) o sor Juana de Santa Inés son las mismas que en el patio de San Felipe, Casa de Expósitos, y Casa del Administrador. Y las lazadas con frutos de la carta de sor Josefa de Santa Rita (1752) también están en el Pasillo de Atocha, San Felipe, talladas en el Palacio Episcopal, y asimismo en la Catedral y friso de la Parroquia de Santiago.

Las grecas de acantos de la carta de sor Leonor Sabina de la Concepción (1738) enlazan con la fachada de la Plaza de la Constitución, y los remates con floripondios de algunos retablillos o estandartes de nuestras cartas (sor María de San Miguel, 1740) tienen que ver con los remates del patio de San Felipe e incluso la hornacina oculta de rocallas de la Parroquia de los Mártires. En fin, un lenguaje ornamental que es común en la época y se muestra en las más diversas manifestaciones.

VII. Reflexión sobre la valoración patrimonial

Las cartas de profesión del Convento del Císter se encuentran en su archivo, y en el museo se expone una selección de facsímiles. Considero un acierto la organización de este museo que conserva el patrimonio de la Orden, lo expone, se difunde y nos permite cono-

33. Camacho Martínez, R., «Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII», en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 13-14 (1992-93) 143-170.

cerlo y amarlo para hacerlo nuestro y procurar su tutela y conservación; además la entrada ayuda al sostenimiento de la comunidad. Es una adecuada gestión de ese patrimonio histórico-artístico y cultural.

Las cartas que hemos analizado son más que interesantes. Por su contenido, son documentos de valor histórico y sociológico; en cuanto a dibujo y tipología formal, algunas cuentan con un indudable valor artístico, y además como conjunto su valor es mayor.

Han podido utilizarse para otro tipo de estudios, como fuente para la historia de la alfabetización, como documento desde el punto de vista diplomático, análisis de la caligrafía, y se han llevado a cabo estudios desde la óptica feminista.

Yo he intentado analizarlas siguiendo una metodología de historia del arte (no como obras de arte, porque muchas no resistirían esta calificación), pero el método puede ser válido, y también he querido verlas de otro modo, dirigiendo una mirada más patrimonial sobre esa sugestiva galería de «*testimonios individuales*» [34]. Porque son señas de identidad de esta comunidad, y, además, como patrimonio de ella, tan ligada a la ciudad, también nosotros nos identificamos con ellas. Y como tales, a los valores citados excede su valor iconográfico, testimonial y simbólico, entrando en la esfera de los bienes inmateriales.

Se podría alegar que estas cartas de profesión son objetos tangibles, y, por tanto, bienes muebles; también lo son, es cierto, pero les sobrepasa su valor testimonial, y ésta es la clave para su justa comprensión. Estos objetos fueron realizados con el pensamiento puesto en lo que representaban como compromiso de cada monja, reflejando sus devociones, su afán de perfección en la unión con Dios, y ponían en ellos lo mejor de su ser, porque no responden a un ocio piadoso, sino a un auténtico trabajo, a una voluntad consciente por esa labor que es capaz de sintetizar toda la expresión de una fuerza interior, porque entra en la esfera de lo «religioso». Se ha logrado así un conjunto excepcional de «bienes» que, si somos capaces de mirar en ellos, de seguir sus trazos, de profundizar, nos entregan su pensamiento, y nos permiten evocar un mundo donde el sentido de las cosas se desvanece para trasladarnos a los puros significados, porque surgen de la contemplación espiritual, del anhelo personal de las religiosas, de su caridad hacia estos objetos, que se nos ofrecen como testimonio de fe.

34. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., o.c., p. 13.