

Pintura barroca y escritura mística

Francisca Josefa, mujer clarisa neogranadina

Baroque paintwork and mystic writing
Francisca Josefa, a Clare woman from New Granada

Claudia Adelaida Gil Corredor

adelaida.gil@gmail.com

Facultad de Artes de la Universidad
de Ciencias y Artes de Chiapas.
México

Recibido: 29 abril de 2002

Aceptado: 1 de diciembre de 2022

Resumen

En el presente artículo se exponen algunas características de la estética barroca europea y la del Nuevo Reino de Granada durante el siglo xvii y comienzos del xviii. A través de ellas se muestran los ambientes devocionales que favorecieron la sacralización de la vida cotidiana de esta sociedad. Con énfasis en los recursos pictóricos usados por artífices de la Provincia de Tunja en el Nuevo Reino, se describen imágenes visuales que hicieron parte del entorno en el que vivió sor Francisca Josefa de la Concepción, mujer profesa y escritora mística originaria de esta Provincia.

Palabras clave

Arte barroco; estética; literatura mística; mujer profesa; Nueva Granada

Abstract

This present article exposes some features of the European baroque aesthetic and so of the New Kingdom of Granada during the Seventieth Century and the beginnings of the Eighteenth Century. Through these features, there are shown the devotional ambiances that favor the sacralization of daily life in this society. Emphasizing pictorial resources used by art-makers from the Province of Tunja in the New Kingdom, visual images are described which took part in the environment in which lived Sister Francisca Josefa de la Concepción, a professed woman and mystic writer originative of this Province.

Keywords

Baroque art; Aesthetic; Mystic literature; Professed woman; New Granada



Introducción

El presente artículo es producto de una investigación de carácter historiográfico que se viene realizando en el Virreinato de la Nueva Granada (hoy República de Colombia) y el Virreinato de la Nueva España (hoy República Mexicana) sobre las prácticas devocionales de la cultura barroca en los lugares de su influencia, incluida la América conquistada.

El estudio realizado en el Nuevo Reino de Granada se enfocó en analizar el carácter retórico del arte barroco y la influencia que pudo tener en la obra literaria de una mujer religiosa que vivió en clausura la mayor parte de su vida, en el primer convento de clarisas fundado en éste, el Nuevo Reino. Sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1742), quien profesó en esta comunidad de clausura por un poco más de cincuenta años. Ella desarrolló, a través de sus manuscritos, una obra de literatura mística que muestra las particularidades de la vida ascética tan común durante este periodo y que hicieron de sus escritos uno de los más representativos del barroco neogranadino.

La intención de la retórica barroca consistió en crear imágenes capaces de narrar historias que suscitaban la interpretación. Dentro de esta estrategia, las pinturas del convento y, muy seguramente, los escritos de Francisca Josefa se entrelazaron con tanta estrechez que invadieron por completo su vida doméstica. Mediante ejercicios espirituales orientados por confesores jesuitas, esta mujer clarisa ponía en escena a un mismo tiempo la realidad y la imaginación en textos que además describen su experiencia estética. A través del artículo se pretende mostrar que los manuscritos místicos de ella, en su relación con las imágenes pictóricas del contexto neogranadino, se convirtieron en la expresión de una desviación esteticista del martirio que eventualmente le posibilitarían un traslado hacia el pleno vivir.

La cultura barroca y su estética

Durante el siglo XVII España y sus colonias americanas vivieron un orden estético desmedido, el cual partió de un arte en el que predominó la presencia de imágenes que pretendían retratar realidades imaginarias. A través del uso de medios plásticos que conservaban el ideal grecolatino y la Poética de Aristóteles, durante el Barroco se desarrolló tal como lo menciona el historiador Antonio Maravall (2012), «una cultura de la imagen

sensible» (p. 395). Es decir, se desarrolló una estética centrada principalmente en la producción de imágenes visuales de carácter retórico y doctrinal.

Como resultado postridentino, esta cultura de la imagen pretendía evidenciar a través de la óptica los preceptos y principios de la doctrina católica para dirigir las conductas de los individuos. La imagen se convirtió en un recurso retórico que orientaba los comportamientos adoctrinándolos en tanto sus representaciones persuadían exponiendo vicios y virtudes. Las representaciones visuales llegaron a ser uno de los instrumentos más eficaces para sacralizar la sociedad barroca en tanto éstas promovían la realización continua de prácticas rituales y religiosas que inducían la conducta de los devotos.

Eran imágenes que al mismo tiempo que sacralizaban la sociedad la inundaban de expresiones artísticas. Según lo plantea el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2017), esta estetización generaba rupturas en la vida rutinaria por las que se filtraban rasgos de la dimensión imaginaria vividas durante la práctica ritual o mítica. Dicha irrupción del mundo imaginario dentro del mundo de la conciencia objetiva era el que hacía posible tener experiencias de la plenitud de la vida. Es decir, la cultura barroca generó una dinámica de ida y vuelta entre la realidad y la ilusión por la que se hacía posible percibir una vida plena a través de su estética.

Una estética que se basó en una estrategia visual efectista que resultó propicia para la sujeción de las masas a un régimen que pretendía integrarlos a una sociedad que se encontraba en proceso de transformación dada la modernidad naciente. Al estetizar su propia ceremonia religiosa y sus ritos, el catolicismo postridentino requirió que sus espacios y objetos también lo hicieran a través de un arte que lograba desdibujar la realidad al ponerla al límite de sí misma mediante efectos que sobresaltaban a los sentidos.

Fue tanta la fastuosidad de este arte alegórico que el mundo se llegó a considerar como un teatro en el que era posible poner al límite los sentidos al persuadirlos a través de la puesta en escena barroca. El uso en la pintura de recursos de carácter sentimental detallaba ademanes y gestos de las personas para acentuar sus emociones mientras que los objetos que los envolvían se veían atrapados por una atmósfera sensitiva. Cada una de las escenificaciones pintadas eran una clara provocación para integrarse a la experiencia retratada como si la intención última fuese la de entrar en una verdad aparente pero completamente

creíble de tal manera que el espectador pudiese interpretar la situación retratada.

Durante el siglo XVII muchos de los recursos de la retórica barroca se trasladaron de Europa a sus colonias americanas. En el caso particular del arte barroco en el Nuevo Reino de Granada, se puede precisar que allí se desarrolló una dinámica barroca propia. Jaime Borja (2002) explica que, más allá de considerar una existencia real del barroco en esta región andina, se puede precisar que durante el siglo XVII la Nueva Granada no contó con una corte virreinal, enfrentó un periodo de pobreza económica y experimentó dificultades de comunicación que impidieron el acceso de estilos artísticos o corrientes intelectuales propias de la Europa de la época. No obstante a ello plantea la certeza de un discurso plenamente barroco aunque las prácticas no lo hubiesen sido a plenitud.

En el caso particular de la pintura neogranadina del siglo XVII se puede especificar que ésta se desarrolló con base en la intención de los misioneros de difundir el nuevo discurso católico a través del uso de la imagen pictórica, más aún en ese momento en el que sus comunidades misioneras habían logrado establecerse en la región. El papel de estas representaciones era el de narrar historias que contuvieran los símbolos del catolicismo. Para lograrlo los pintores debían plasmar escenas persuasivas capaces de propiciar la meditación en torno a lo sagrado. El medio para lograr dicha meditación consistió en poner en suspenso la situación narrada, es decir, la escena se ponía en vilo para que el espectador —el devoto— le diera continuidad y así lograra descifrar cada uno de los símbolos en ella contenida. Esta estrategia persuasiva se valió de todos los recursos plásticos posibles de la época, los cuales se encontraban en algunos tratados pictóricos que llegaron a la Nueva Granada.

Pinceles y pintura en el Nuevo Reino de Granda

El arte barroco en las colonias del Nuevo Mundo se concibió como un arte para la fe capaz de adoctrinar. En el caso particular de la pintura se le usó como un medio para expresar sentimientos religiosos capaces de contener los principios morales dispuestos por la Contrarreforma como modelos espirituales que se debían cumplir rigurosamente. En la mayor parte de los casos las pinturas representaban el orden normativo requerido a través de imágenes que aleccionaban al exponer defectos o virtudes en los personajes retratados. El Concilio Tridentino (Latre, 1847) así lo expresaba:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención; espresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma al pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos [...] (p. 330).

En el caso del Nuevo Reino de Granada el oficio de la pintura experimentó sus propias particularidades, una de ellas era la importante carga de transmisión oral que contenía al ser transmitido principalmente en la práctica del taller. Además, era una actividad que se aprendía siguiendo los modelos encontrados en tratados de pintura llegados de España o directamente de las narraciones y las ilustraciones encontradas en los libros de emblemas o en hagiografías con las que se conformaba el repertorio visual para las representaciones.

En los talleres era donde se desarrollaba el mayor aprendizaje a través de la transmisión de preceptos o técnicas de manera directa. Basada en un concierto de aprendizaje de oficial pintor celebrado en la Provincia de Tunja en el año 1587 entre Juan Recuero y Gonzalo Caravallo, la historiadora del arte Laura Vargas (2017) plantea que algunos de los artífices de la pintura de esta ciudad no sabían leer ni escribir y por ello es muy probable que no fueran ellos quienes de manera directa leyeron los tratados de pintura sino que su aprendizaje se dio de manera oral.

Debido al proceso menestral tan minucioso que se requería en el oficio de la pintura, la labor del artífice implicaba una refinada capacidad de observación, de concentración y manejo preciso de instrumentos y materiales, además del manejo cuidadoso de preceptos propios de la pintura. La aplicación de veladuras, de empastes, esfumados o transparencias, así como el control de la luz, los matices, las saturaciones de color y su armonización permitían que el pintor iluminara y configurara ambientes sobre el lienzo desde los cuales asegurar la experiencia espiritual. Sus representaciones no sólo exponían los dilemas espirituales sino que además eran el punto de arranque para la experiencia estética.

La irrupción de escenificaciones de orden mítico o religioso en espacios domésticos o de celebración era motivada desde la presencia de imágenes adosadas a las paredes con la función de dirigir las conductas, las emociones y los pensamientos hacia la piedad y la devoción. Eran pinturas que hacían posible la epifanía en la que la imagen se fundía con la realidad, es por ello que la responsabilidad que tenían sus artífices era alta en tanto eran los encargados de crear un instrumento didáctico eficaz.¹

¹ El oficio de la pintura era una actividad sobre la que se ejercía un riguroso control, estaba vigilada y estrictamente regulada principalmente por los obispos.

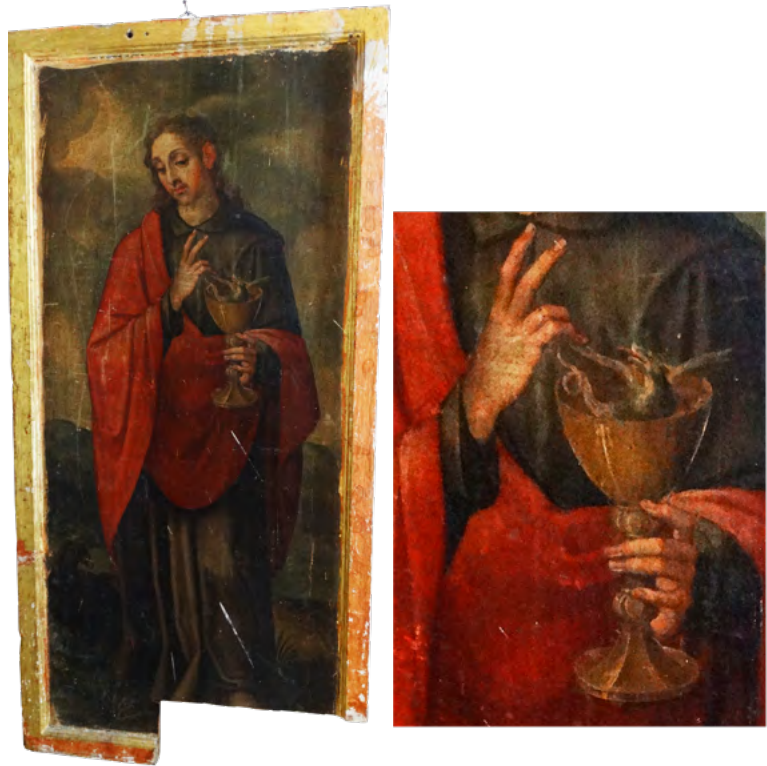


Figura 1. Anónimo, *Sin título*, probablemente del siglo XVII. Óleo sobre madera, aproximadamente de 160 x 70 cm. Convento de Santa Clara la Real. Tunja, Colombia.

² Este es un tema frecuente en las representaciones de San Juan Evangelista, el cual se remonta a su período de predicación en Éfeso.

Al describir una pintura que se encuentra en el Convento de Santa Clara la Real, fundado en 1571 en la Provincia de Tunja, fue posible observar algunos de los procesos pictóricos y simbólicos con los que se elaboraban las imágenes. El cuadro que se presenta en la imagen [Figura 1] es una pintura al óleo que actualmente se encuentra en una zona del convento, adaptada como pequeño museo dedicado a sor Francisca Josefa de la Concepción. Con elementos sencillos la pintura muestra el retrato de san Juan Evangelista con el cáliz que le entregó Aristodemo.²

El Santo lleva en su mano izquierda el cáliz que contiene el veneno, representado con un dragón que agitado se asoma. Al costado, su mano derecha muestra un gesto hecho con los dedos índice y medio en señal de petición de armonía. Una de sus rodillas, la izquierda, asoma presionando su túnica como intento de genuflexión y signo de rendimiento ante el Santísimo.

La escena ocurre en exterior: detrás del personaje, a la altura de sus rodillas, se encuentra la línea de tierra y más al fondo, como un tercer y último plano, se muestran un par de montañas de las que asciende un cielo con nubes grisáceas. Todo ello conforma una atmósfera sentimental en la que Juan Evangelista ocupa el primer plano compositivo al ser iluminado con el colorido de sus vestidos y su carnación.

Se percibe también el grado de importancia que pudo tener el cuadro al estar dentro del convento porque su marco está cubierto con pan de oro, lo cual es un claro rasgo de su valor para la conformación de un ambiente de esplendor al interior del lugar donde fue ubicado. En crónicas del siglo XVIII se encuentran referentes de la importancia que tomaban los cuadros al ser trabajados por los *pintores del Dorado*, «brillando en techos y paredes sobrepuestos de oro bruñido en tallas y carteles labradas con tanto artificio que abrazan entre sus ramas tanta multitud de primorosas pinturas de imágenes de santos (...) sus altares en tanto número, primor y aseo, todo dorado» (Vicente en Sebastián, 2007, p. 72). Este brillo y primor era el que garantizaba que la experiencia de fe se hiciera plena.

Cada uno de estos detalles artísticos, encontrados en esta pintura del Convento de clarisas tunjanas durante el Barroco, evidencian la intención de crear escenas realistas y conmovedoras por las que fuera posible transitar a través de la cuidadosa contemplación de símbolos estetizados.

Dicha estetización se hacía posible a través de actos devocionales enmarcados por imágenes emotivas contenidas tanto en pinturas como en textos literarios. Algunas de estas imágenes se describirán a continuación para evidenciar la posible relación de pinturas del Convento de Santa Clara en Tunja con la literatura mística de una de sus profesas clarisas durante el siglo XVII e inicios del XVIII.

Rosas y lirios de sor Francisca Josefa

Francisca Josefa de la Concepción de Castillo Guevara escribió sus manuscritos de 1690 a 1742, y aunque se cuenta con algunas de sus cartas o con textos sencillos, como el *cuaderno de gastos ordinarios*, que diligenció cuando fue Abadesa del convento, sus obras de literatura mística y religiosa fueron dos. El primero es su manuscrito autobiográfico dividido en cinco cuadernos titulado *Mi Vida*, escrito por recomendación de sus confesores Francisco

3 Borja (2002) plantea que la autobiografía de Josepha de la Concepción, nombre de profesas de Francisca Josefa, más que ser un retrato de su época o ser *fuentes objetivas* con las cuales reconstruir el mundo conventual del siglo XVII neogranadino, es un texto histórico que muestra el discurso retórico barroco que floreció en los conventos femeninos de la Nueva Granada.

4 Además de los manuscritos también se cuenta con piezas artísticas relacionadas con Sor Francisca Josefa, es el caso de un crucifijo que mandó colocar en el refectorio o la orden que dio de completar el dorado de la iglesia del Convento. Por otro lado, en el escrito de su vida narra que poseía un Niño Jesús.

5 Según lo explica Sofía Brizuela (2019) uno de los testigos de la época señala que entre las razones que justificaron la construcción del monasterio en esa Provincia es que además de la pobreza y carencia de bienes para poderse casar de muchas hijas de conquistadores y personas principales estaba el hecho de que había pocos hombres para casarse.

6 Alma Montero (2016) explica que el Coro Bajo de cualquier claustro femenino virreinal era el corazón del convento pues allí las monjas asistían a las misas, rezaban todos los días, profesaban, tomaban las decisiones importantes para el convento o eran enterradas al morir.

Herrera y Juan de Tovar, en el que narra tanto sus visiones místicas reveladas en sueños desde su infancia o los padecimientos y enfermedades que sufrió en el convento, como sus vivencias con sus compañeras de claustro.³

El segundo manuscrito se titula *Afectos Espirituales*. En él se encuentran poemas y versos de adoración a La Virgen María a santos y santas, al tiempo que exalta los sacramentos o muestra meditaciones sobre pasajes bíblicos. Los versos más sobresalientes de este manuscrito son aquellos dedicados a Jesús, «el amado esposo», con quien había celebrado el matrimonio espiritual del alma al momento de profesar.⁴

Por otro lado, el Convento de Santa Clara la Real de Tunja, lugar donde Francisca Josefa vivió desde sus 18 años hasta su muerte a los 71 años, fue el lugar en el que obras pictóricas y escultóricas propiciaron prácticas devocionales y de culto católico orientadas por la observancia de las mujeres profesas allí enclaustradas.⁵ En sus dormitorios —su espacio más íntimo—, las celdas, la cocina, el huerto o el coro, ellas vivían gran parte de sus vidas ceñidas a una orden con apego al carisma franciscano de estricta observancia. En la descripción de este monasterio presentada en 1574 se hace constar que:

[...] era casa grande y anchurosa y de buen edificio y doblada de dos altos. No faltaban en él las dependencias necesarias para una Comunidad Religiosa, pues tenía celdas, capítulo, dormitorio, refitorio, enfermería, torno locutorio grande y escala y puerta de tablas recias y de buen clavazón y fuertes rejas de hierro y de palo donde son menester cada una en su lugar. (Niño, 1993, p. 31).

En el caso del convento de clarisas de la Tunja del siglo XVII su principal lugar de devoción y culto al Santísimo era su pequeña iglesia, la cual está ricamente adornada y delicadamente dorada. Se trata de una edificación de una sola nave, con testero plano y arco triunfal apuntado. Su coro cuenta con un fino decorado de celosía en madera con rasgos mudéjar.⁶ Estos espacios, sus muros y paredes eran decorados con símbolos que incesantemente recordaban y promovían el ascetismo como modelo para las profesas clarisas.

En la imagen [Figura 2] se observa una pequeña pintura que, al igual que el cuadro anterior, actualmente se encuentra en la zona del convento adaptada como museo. En ella se observa a San Juan Bautista Niño. Él lleva en la mano derecha la cruz de caña con la



Figura 2. Anónimo, *Sin título*, probablemente del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, aproximadamente de 40 x 30 cm. Convento de Santa Clara la Real. Tunja, Colombia.

⁷ El tratamiento pictórico del rostro del niño San Juan Bautista de esta pintura podría interpretarse con un doble sentido, el de dulzura y el de rigor. Dulzura representada mediante sus mejillas regordetas que remiten a su más tierna infancia al mismo tiempo que su mirada enérgica remite a la adultez que orienta y vigila.

banderola que apoya en su palma mientras que su dedo índice hace una señal de enseñanza.⁷ En su otra mano lleva el libro de *Los Siete Sellos* sobre el que reposa un pequeño cordero, el cual es la analogía de ser el cordero elegido pues tiene aureola.

La pintura muestra una lección emitida por el santo a través de la señal que hace con el dedo y con el gesto enérgico de sus ojos. Los dos, además, son signos de una estricta vigilancia, la cual aparece como necesaria para evitar el desvío de alguna de las «ovejas de su rebaño». Alegoría que se refuerza con el libro de *Los Siete Sellos*.

Las pinturas contenían muchas de las convenciones de la mística eclesial y muy seguramente guiaron las narraciones de esta monja clarisa. En uno de los poemas de sus *Afectos Espirituales* Francisca Josefa de Castillo (1956a) escribe: «A mi Padre he enojado por las culpas que ingrata he cometido; la llaga del costado me la puedes mostrar, amante herido, que con su vista no has de ser, espero, tremendo, riguroso, justiciero» (p. 335). Pero la guía para remediar las culpas se encuentra más adelante, en la parte final del poema en donde escribe:

Yo cometí el pecado / cual oveja voraz, la más pérdida, / y te tuve olvidado / en los pastos del mundo divertida; / pero tú, reducirme a ti procuras, / con ruegos, con piedades, con dulzuras. / Pastor y pasto mío, / que me has buscado, sin ahorrar rigores / del invierno en el frío, / y del verano ardiente en los ardores; / no salga yo otra vez, para mi daño, / del redil, del aprisco, del rebaño (p. 335).

Tanto el cuadro como los poemas de la monja muestran el carácter didáctico desde los que fueron concebidos, así como también muestran la posible influencia de los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola. Estos ejercicios buscaban hacer de la imaginación un medio con el cual hacer visible hechos gloriosos o dolorosos que de otra manera resultarían invisibles.⁸ A través de recursos que acentuaban lo no representado con aquello mismo que se representaba se lograba «ver con los ojos de la imaginación», tal como lo menciona el mismo Ignacio de Loyola (1952, p. 174).

La estrategia consistía además en contrastar emociones o sensaciones, es decir consistía en enfrentar opuestos que abrieran camino a la imaginación. Las escenas ponían en suspenso el contraste de opuestos. Por ejemplo, se enfrentaba la pesadumbre y el consuelo en un mismo tiempo o el dolor y el alivio en una misma figura retórica para crear la tensión suficiente que alertara a los sentidos. La *tierna disciplina*, el *yugo suave* y la *dulce vigilancia* expuestas en estas representaciones producían la presión requerida para persuadir y promover en el feligrés experiencias idénticas a las ejemplificadas. «Yo cometí el pecado / cual oveja voraz», dice la Sor de Castillo (1956a, p. 345) al tiempo que anuncia la dulzura que llegará con rigor de mano de su Pastor, «del invierno en el frío / y del verano ardiente en los ardores» (p. 345).

Mediante la representación de dilemas morales se conmocionaba al creyente haciéndolo testigo del momento mismo en el que la ilusión y la realidad se fundían para ejemplificar y promover acciones

8 En el caso particular de Sor Francisca Josefa se puede asumir que ella conocía y practicaba continuamente estos ejercicios espirituales en tanto sus confesores eran jesuitas.

piadosas y de fe. Esta estrategia barroca no consistía simplemente en materializar lo inmaterial o en hacer visible lo invisible, por el contrario, la estrategia buscaba enfatizar la tensión de enfrentar a opuestos irreconciliables. A través de composiciones visuales que diluían el brillo en medio de la penumbra o de versos que fundían el martirio en la ternura se lograba quebrantar el pensamiento del devoto.

En su literatura modélica la Sor de Castillo (1956a) anunciaba que sólo al morir lograría vivir cuando decía, «yo sola soy mi mal, porque yo sola puedo impedir todo mi bien; y así, al paso que deseo alcanzarlo, deseo huir en mí, humillarme, deshacerme y aniquilarme; pues si llegara a una total mortificación, muriendo en mí, viviera en Dios» (p. 350).

Sus escritos —como apariencias verdaderas— la presentaban como una vida ejemplar al igual que lo hacía con la institución social que el claustro femenino representaba para la sociedad de la época. Como esposas de Dios y sirvas de María estas mujeres enclaustradas eran modelos de la pureza femenina necesaria para el ordenamiento de la sociedad pues se consideraba que con su sacrificio y con sus martirios «limpiaban» a todas ellas, así como purificaban a toda la sociedad.⁹

Imágenes de modelos espirituales alcanzados mediante el menoscabo de sí misma, la humillación y la agonía del cuerpo. Símbolos que se propagaron a través de la retórica barroca, tan eficaz y propicia para los intereses de la Contrarreforma. Es por ello que sus confesores, quienes eran considerados como los encargados de su desarrollo espiritual, impulsaron constantemente a esta monja a escribir padeciendo.¹⁰ Sor Francisca Josefa de Castillo (1956b) lo describe así:

Ayudábame mucho el confesor que tenía, porque me hacía conocer, lo que yo era de mí, y lo que podría ser, mediante la gracia de Dios. Repetíame muchas veces: que lo que deseaba de mí era el que mi nombre no se oyera en el mundo, y que padeciera mucho, en mucho silencio y oración, y que así iría segura. (p. 243).

Su cuerpo era narrado como el escenario para configurar la imagen de sacrificio y dolor. Al experimentar el martirio transitaba hacia la caricia invisible de su Esposo místico, de su Pastor. Contacto inalcanzable pero presente en la palabra, en el verso. La expresión artística de su literatura mística era un espacio narrativo para transitar entre sinuosos contrastes que ella describe así:

9 Los conventos eran un medio para el ordenamiento de la vida de las mujeres. Según lo plantea Marialba Pastor (2014), en el caso de la Nueva España, debido a la activación del mercado y el enriquecimiento de muchos mercaderes con intenciones de ennoblecimiento fue necesario «cuidar el honor de sus mujeres». Los conventos definían un parámetro de orden femenino, real o simbólico, para evitar que tuviesen hijos ilegítimos o que se casaran con alguien de un rango inferior. Según lo explica «los conventos eran las cárceles perfectas para tal propósito» (p. 206).

10 Ángela Robledo (1987) menciona que los confesores de Sor Francisca Josefa eran también escritores con cierto prestigio en la época, lo cual tal vez favoreció el que la impulsaran a escribir; además de que pudieron intercambiar con ella algunas técnicas de escritura.

... y písala, azótala, para que produzca rosas de fragancia. Písala como a la uva, para que dé su vino de calidad, que cubre los defectos. Cócela con el fuego de la mortificación, para que sea suave manjar al gusto de Dios vivo. Golpéala una y otra vez, para que parezca más blanca que la nieve a los ojos de tu esposo celestial. Quémala con el fuego del sufrimiento, para que pueda servir como humo oloroso a la presencia de Dios vivo, donde el santo ángel tuyo la ofrezca en el incensario de la caridad (de Castillo, 1956a, p. 238).

Este contexto simbólico del barroco que envolvía tanto los espacios del convento como muchas de las prácticas devocionales de las monjas hacía parte del lirismo de la escritura de esta mujer clarisa. Un símbolo muy importante para el lirismo barroco eran las flores, las cuales se asociaban a la vida monacal de las mujeres. Al interior de los conventos existían múltiples objetos y prácticas que actuaban como símbolos que recordaban la necesaria práctica de la virtud.

La desviación esteticista de lo que era la estricta observancia que regulaba la vida de profesa de Sor Francisca Josefa de Castillo presente en su obra literaria, además de mostrar el refinamiento de su lirismo místico evidencia la pericia artística que poseía esta mujer del siglo XVII. Y aunque sus manuscritos no fueron difundidos durante su vida sino hasta el siglo XIX cuando uno de sus sobrinos los empastó, su obra literaria es la clara representación del manejo de preceptos de un discurso barroco que se estaba consolidando durante el siglo XVII en la Nueva Granada.

Su obra literaria muestra además el efecto que la estrategia barroca pudo tener en una mujer que vivió la mayor parte de su vida enclaustrada en un convento. Aunque sus narraciones no necesariamente fueron experiencias vividas, sí evidencian la puesta en escena que ella construyó entre lirismos y figuras retóricas que probablemente existían en paralelo con su vivir cotidiano.

Como acción artística es factible que el uso de la estrategia barroca por parte de esta monja le permitiera experimentar lo que Echeverría (2017) nombra como la «plenitud imaginaria del mundo», una plenitud que, según él mismo explica, «ocurre dentro de la experiencia ordinaria para recomponer la vida cotidiana» (p. 192). Es decir, es probable que desde su escritura ella no sólo ejemplificara un modelo de conducta femenina sino que también propiciara una experiencia artística capaz de mostrar un pleno vivir tanto en ella como en quien la leyese.

Consideraciones finales

La estrategia del arte barroco favoreció la conformación de un complejo sistema simbólico que orientó las conductas monacales de las mujeres profesas del siglo XVII y XVIII en la Provincia de Tunja. No obstante es posible que algunas de ellas, como podría haber sido el caso de Francisca Josefa, usaran esta misma estrategia para integrar a sus días comunes experiencias de vida plena a través de la ritualidad propia de la estricta observancia que regía a la orden clarisa. Es decir, al mismo tiempo que las prácticas devocionales establecían el yugo religioso daban apertura a la dimensión imaginaria o mítica.

Podría considerarse que esta apertura, mediada por efectos artificiosos y espléndidos, desmanteló algunos aspectos de la precariedad de la vida que enfrentaban numerosas mujeres profesas de esta sociedad. A través de su estetización, la tragedia fue usada como materia para construir una nueva realidad en la que era posible vislumbrar un vivir pleno.

Y aunque hay indicios de que este efecto barroco —como una respuesta generosa ante un vivir precario— pudo haber ocurrido en el contexto neogranadino en el que vivió Sor Francisca Josefa, es necesario que se realice un mayor número de estudios de este tipo que permitan encontrar respuestas más claras.

Referencias

- Borja, J. (2002). Cuerpos y vidas y ejemplares: la teatralidad de la autobiografía. *Fronteras de la Historia*. (7), 99-115.
- Borja, J. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos, sobre el cuepo*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Brizuela, S. (2019). Para reparo de tanta doncella. El origen de la vida conventual femenina en Tunja (1571-1636). *Theologica Xaveriana*. (69), 1-28.
- De Castillo, F. J. (1956a). *Afectos espirituales*. ABC.
- De Castillo de, F. J. (1956b). *Su vida. Escrita por ella misma*. ABC.
- Echeverría, B. (2017). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- Latre, M. (1847). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento. Sumario de la historia del Concilio de Trento*. Imprenta de D. Ramón Martín Indár.
- Loyola, I. (1952). *Exercicios espirituales en Obras completa*. Católica.

Maravall, A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel.

Montero A., Borja, J., Borja, J., Montero, J., Álvarez, M., Castañeda, S. (2016). *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*. Banco de la República.

Niño, Sor. (1993). *Flor de Santidad. La Madre Castillo*. Academia Boyacense de Historia.

Pastor, M. (2014). *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. Fondo de Cultura Económica.

Robledo, A. (1987). La escritura mística de la madre Castillo y el amor cortesano: religiones de amor. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. 42 (2): 379-388, <http://biblioteca.udea.edu.co:8080/leo/handle/123456789/1678>

Sebastián, S. (2007). *El barroco iberoamericano*. Encuentro.

Vargas, L. (2017). Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artífices para salir del anonimato (siglos XVI y XVII). *Historia Y MEMORIA*. (15): 49-72.