

CULTURA BARROCA EN EL CUERPO DE UNA MUJER DEL SIGLO XVII: PERFORMANCE DE RESISTENCIA FEMENINA

Baroque Culture in the Body of a 17th Century Woman: Feminine Resistance Performance

Dra. Claudia Adelaida Gil Corredor

Doctora en Historia del Arte. Profesora Investigadora de la Facultad de Artes.
Universidad de Ciencias y Artes. Chiapas, México.

Fecha de recepción 29 de junio de 2017

Fecha de aprobación 28 de noviembre de 2017

Resumen

En el presente artículo se exponen resultados de una investigación historiográfica sobre la instrumentalización del arte con fines políticos durante el periodo barroco del siglo xvii y parte del xviii en lo que fue el Nuevo Reino de Granada. Para este estudio el arte barroco se asume como un proceso de elaboración de objetos de culto, útiles para los intereses evangelizadores coloniales. Se trata de esculturas y pinturas que moralizaban los cuerpos y sacralizaban las conductas de los devotos hasta llegar a configurar una cultura barroca neogranadina. Como caso de estudio se toma algunas circunstancias de la vida de la monja clarisa Francisca Josefa de la Concepción y también algunos aspectos de su obra literaria. El fin es comprender el sentir barroco neogranadino que esta mujer tunjana usó para poner en escena un performance cotidiano de resistencia ante el dominio colonial.

Palabras clave: arte barroco, cultura barroca, Nuevo Reino de Granada, performance femenino de resistencia, Sor Francisca Josefa de la Concepción.

Abstract

This article presents the results of an historical investigation about exploitation of art with political purposes during the Baroque period of the 17th Century and part of the 18th Century in the Nuevo Reino de Granada (modern Colombia, Panama and Venezuela). For this study, Baroque art is taken as a process of elaboration of objects of a cult of adoration, utensils used for the colonial evangelizers. It deals with sculptures and paintings that were used to moralize the bodies and used to consecrate the devotees' behaviors until they configured a Baroque Neogranadina culture. As a matter of study, some aspects are taken from the life and literary work of the nun Clarisa Francisca Josefa de la Concepción. The purpose is to get the feeling of Neogranadino baroque that this woman from Tunja used to play on stage a daily resistance performance against colonial control.

Keywords: Baroque culture, Sister Francisca Josefa de la Concepción, Baroque sculpture, Nuevo Reino de Granada, female resistance performance.

Introducción

Este artículo surge de un estudio sobre la instrumentalización del arte con fines políticos por parte de gestores sociales determinados. Como investigación de corte historiográfico, se estudió la escultura barroca colonial de finales del siglo XVI, de todo el siglo XVII y de principios del siglo XVIII en algunas regiones del Virreinato de la Nueva España y en el Nuevo Reino de Granada. Dentro de la perspectiva teórica se asumió que el arte barroco virreinal fue usado como dispositivo de poder por parte de los sectores sociales hegemónicos de la época (Iglesia, ricos hacendados, comerciantes, miembros de las profesiones liberales, clero, prestamistas) con fines de dominación sobre los sectores sociales subalternos (campesino, blanco pobre, indígena, trabajador del campo, arriero, la mujer, el niño o el bajo clero).

Durante el trabajo de campo se trataron fuentes históricas primarias como testimonios, archivos personales y objetos. Además se realizaron consultas en archivos notariales y conventuales regionales, así como consultas de crónicas de la época y de fuentes autobiográficas y bibliográficas. Esta metodología favoreció el hallazgo de narraciones de hechos de la vida cotidiana, de descripciones de objetos domésticos y del tejido social de las regiones focalizadas de los territorios en cuestión. Para la Nueva España se realizó un estudio de caso de esculturas de dos capillas de hacienda del siglo XVII en el llamado Valle de Cintalapa, en Chiapas, México. Respecto al Nuevo Reino de Granada, se estudiaron como casos algunas piezas barrocas del convento de Santa Clara la Real, de la ciudad de Tunja en Boyacá, Colombia (específicamente se revisaron detalles de algunas esculturas, retablos, pinturas y parte de la obra literaria de la madre clarisa Francisca Josefa de la Concepción).

En el artículo que aquí se presenta se exponen algunos resultados de uno de los casos estudiados. Se trata del arte barroco en el Convento de Santa Clara la Real de Tunja en relación con las prácticas conventuales cotidianas de sor Francisca Josefa de la Concepción (nombre religioso asumido por Francisca Josefa del Castillo y Guevara). Es una relación que muestra tres aspectos que fueron fundamentales para la investigación realizada: primero, la instrumentalización del arte con fines adoctrinadores; segundo, el vínculo entre un objeto plástico, el cuerpo y la subjetividad del espectador; tercero, la capacidad del arte para ser un dispositivo de resistencia social.

El Convento de Santa Clara la Real, fundado en Tunja en 1573, fue el primer claustro de religiosas que se estableció en el Nuevo Reino de Granada. El Capitán Francisco Salguero y doña Juana Macías, esposos españoles

seguidores de los preceptos de San Francisco, lo fundaron en Tunja bajo la autorización del Rey Felipe II y la Bula del papa Gregorio XIII. El convento se consideró instaurado después de que la misma doña Juana, profesara en él, bajo el nombre de Sor Juana de Jesús, siendo ella la primera monja clarisa del continente americano; su esposo a su vez profesó en el convento franciscano de esta misma ciudad (Niño Dios, 1973, p. 3667).

Francisca Josefa de Castillo y Guevara nació en Tunja en 1671. El día de su nacimiento fue el 6 de octubre, día en el que se celebra a San Bruno — sacerdote y monje fundador de los cartujos, el cual se representa pisando el globo terráqueo como señal de desprecio de las cosas mundanas—. Francisca Josefa percibe el día de su nacimiento como una primera señal divina de su futura vocación religiosa: “parece quiso Nuestro Señor darme a entender cuánto me convendría el retiro, abstracción y silencio en la vida mortal” (Concepción, 1956, p. 59). Su padre fue el licenciado jurista, y posterior Alcalde de Tunja, don Francisco Ventura de Castillo y Toledo, nacido en el municipio español de Illescas. Su madre, nacida en Tunja, fue doña María Guevara Niño y Rojas. Francisca Josefa murió en 1742 a la edad de 71 años.

El artículo se centra en situaciones de orden doméstico enmarcadas en el convento donde vivió Francisca Josefa enclaustrada por más de cincuenta años. El rango temporal va de mediados del siglo XVII hasta los años cincuenta del siglo XVIII, el cual se aproxima al tiempo de vida de esta madre clarisa. Para su desarrollo el texto se organiza en dos apartados.

Artífices de la madera en la Nueva Granada: un Cristo en la almohada

En el Nuevo Reino de Granada se contaba con la materia prima indispensable para las artes lignarias (estas son las elaboradas en madera o perteneciente a ella), especialmente para la retablística y la escultura. Abundaban maderas como el cedro y el nogal, las cuales garantizaban el buen acabado y duración de las piezas. El cronista de *La Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*, obispo del siglo XVII, Lucas Fernández de Piedrahita (1973) refiere:

En los mismos montes se hallan maderas de mucha estimación, cedros, nogales, biomatas, ébanos, granadillos; la celebrada madera del muzo vetuada de negro y colorado; la de Guayana de pardo y negro; el taray apetecido para vasos; el Brasil para tintas. (p. 48)

Además de contar con la riqueza de la materia prima para el oficio, las principales capitales del Nuevo Reino (como Santafé, Tunja y Cartagena) tenían artífices hábiles en estos menesteres. Según datos de archivos judiciales en 1610, Tunja, por ejemplo, contaba con tres carpinteros, tres pintores, un escultor y un batidor de oro (Morales Folguera, 1998, p. 77). Y aunque es hasta 1777 el año en que se conforman gremios y ordenanzas para regular el oficio en el Virreinato de la Nueva Granada, la gran demanda de ensambladores, carpinteros de lo blanco y tallistas que se dio desde mediados del siglo XVI y todo el XVII llevó a la organización de talleres que se especializaban en la traza, en el ensamble y, en general, en las artes ornamentales basadas en la talla.

Es en la segunda mitad del siglo XVI que el clero empieza su política edilicia (construcción de edificios, catedrales, abadías, monasterios, etc.) en la Nueva Granada, y es por ello por lo que los talleres de oficios en madera adquieren mayor importancia, pues con estos se suplía la demanda de imágenes de madera tallada, retablos y pinturas sobre muro o lienzo de algodón, o hasta la solicitud de mobiliario para iglesias. Está el caso de la necesidad que se presentó en 1598 de carpinteros, ensambladores y tallistas para la elaboración de la sillería de la catedral de Tunja, terminada finalmente por los maestros de carpintería Amador Pérez y Francisco Velázquez, obra que, según el historiador de arte Francisco Herrera García (2016), deja ver el alto nivel de maestros de oficio que se tenía en Tunja (p. 38).

Contar con artífices de imágenes sacras era de vital importancia para los intereses evangelizadores de la Iglesia y el Estado durante la colonia. Para ello, la iglesia católica de la Contrarreforma del siglo XVI sacralizó la sociedad colonial impregnándola de imágenes didácticas. Eran imágenes, de primacía retórica, que propiciaban prácticas sacralizadas en la cotidianidad, al mismo tiempo que instituían conductas moralizantes en los sujetos.

Durante la mayor parte del siglo XVI y gran parte del XVII la elaboración de las obras era hecha o dirigida por arquitectos, ensambladores, tallistas o pintores venidos directamente de España, especialmente de Sevilla. No obstante, los talleres neogranadinos de las principales ciudades contaban con mano de obra criolla o india (de muiscas en el caso de Santafé y Tunja). Como parte de la evangelización, los frailes doctrineros instruyeron a los nativos en la elaboración de obras en madera u obras pictóricas siguiendo modelos de estampas, grabados o dibujos importados de la península ibérica por los religiosos.

A finales del siglo XVI algunos de estos maestros indios ya contaban con cierto prestigio y su habilidad era reconocida. Es el caso del indio heredero del cacicazgo de Nemesa y Cogua, el capitán don Pedro, quien en 1569, según explica el investigador Jorge Gamboa (2013), solicitó un lugar privilegiado durante la procesión del *Corpus Christi*. Don Pedro argumentó que él había construido iglesias decentes, con cruces, imágenes, campanas y ornamentos en sus pueblos. Un año después su petición fue aceptada (p. 506). Por otro lado, existen documentos de época que muestran la organización para la enseñanza de este oficio en Tunja.

En 1634 Pablo de Abril, oficial de carpintería, conviene con María Rodríguez, viuda de Cristóbal Delgado, que enseñará el oficio de carpintero a Francisco Delgado, su hijo, por tiempo de 4 años, al cabo de los cuales le dará una sierra manera, una azuela, un cepillo, una barrena, y un compás pequeño. (Herrera, 2016, p. 348)

Estos oficiales de obra seguían las pautas estilísticas y temáticas normadas en tratados que circulaban en la región —como es el caso del tratado del pintor sevillano Francisco Pacheco—. Los tratados garantizaban el efecto de culto de las imágenes elaboradas por los artífices locales. Sus pinturas, esculturas y retablos eran una importante herramienta de orientación devocional que apoyaba el proceso de cristianización; por ello debían tener un efecto atractivo o seductor. Así, la producción de imágenes favoreció el asentamiento de la cultura visual barroca mediante una retórica que configuraba prácticas sociales sacralizadas.

La cultura visual barroca, tanto la de Europa como la de los territorios americanos, estaba determinada por los parámetros impuestos en el Concilio Ecuménico celebrado en Trento, como respuesta contrarreformista de la Iglesia católica entre 1545 y 1563. En este Concilio se definió el carácter devocional de las imágenes —una imagen era una pintura, una escultura o la oralidad misma, pues esta producía imágenes mentales—. Allí se hizo hincapié en la importancia de venerar imágenes, pues se defendía que el culto a estas no se hacía a ellas en sí mismas, tal como lo criticaban los reformistas protestantes, sino a lo que representaban. Un ejemplo de los parámetros definidos se encuentra en el apartado 27 de la parte III del capítulo II del Catecismo del Santo Concilio de Trento traducido al castellano en 1761:

Las imágenes de Cristo y de los santos deben pintarse y adorarse. Por lo que mira à Cristo nuestro señor, à su santísima y purísima Madre, y à todos los demas [*sic*] Santos, como fueron hombres verdaderos, y tuvieron forma humana, no solo no está prohibido por este Mandamiento pintar las imágenes y venerarlas, sino que siempre se tuvo por cosa santa, y por prueba certísima de ánimo agradecido. (San Pío, 1761, p. 340)

En estos parámetros se observa el carácter retórico que definía la cultura visual barroca y sus intenciones de persuasión de los sentidos. El artífice de imágenes coloniales al pintar o esculpir un ángel, por ejemplo, debía considerar lo que precisaba el Concilio tridentino cuando señalaba: “Los Ángeles también se pintan con figura de jóvenes, y con alas; para que entiendan los fieles lo muy inclinados que están hacia los hombres, y lo muy prontos para cumplir los misterios de Dios” (San Pío, 1761, p. 341).

Los principales efectos de atracción de las imágenes se centraban en darle a los personajes pintados o esculpidos rasgos de cercanía. Es decir, se buscaba darles una carga simbólica que permitiera que el feligrés se sintiera próximo, protegido, pero sobre todo que se sintiera identificado con el personaje para hacer de él un modelo de sí mismo. En el caso de los ángeles se observa cómo el Concilio impulsó la pintura de jóvenes que garantizaran inclinación hacia los hombres. Rostros ingenuos, dulces, abnegados y piadosos; mientras que las figuras de Cristo, María y los santos se muestran en cuerpos dolientes, estilizados y entregados al sufrimiento como constantes simbólicas desde las que se configuraba una conciencia colectiva de devoción y sometimiento.

Las pretensiones económicas y políticas de los grupos hegemónicos de la colonia requerían una conciencia colectiva de sacrificio y docilidad entre los grupos subordinados. En particular necesitaban el sometimiento del cuerpo del subalterno, pues él, como trabajador de la tierra o de las minas, era el principal medio para la producción de riqueza. Eran el indio, el campesino y el arriero los que sembraban y cosechaban hasta el agotamiento extremo de su cuerpo; eran ellos los que extraían de las minas el oro, la plata, el platino o las piedras preciosas. Así, el arte barroco se convirtió en un discurso político centrado en la identificación que los devotos debían tener con los cuerpos sufrientes de los mártires y los santos pintados o esculpidos.

El historiador colombiano Jaime Borja (2012), estudioso de la cultura barroca en la Nueva Granada, señala:

Empleando diversos mecanismos, el discurso [se refiere al discurso barroco en la Nueva Granada] marchaba paralelo a las prácticas de la cotidianidad y pretendía influir en ella. La cultura visual es uno de estos dispositivos, una forma de oralidad reglamentada retóricamente y con una clara orientación devocional, sacralizada, con la cual se elaboró un discurso sobre el cuerpo. (p. 16)

La retórica visual barroca, tanto la europea como la colonial americana, se centró en la teatralización de los acontecimientos. Un objeto barroco representaba escenas que dramatizaban los cuerpos y las formas mediante atmósferas claroscúras que realzaban los volúmenes. La luz tenue que

usaba el arte barroco se desplazaba entre el brillo y la oscuridad para dar corporeidad a los espacios y configurar experiencias espirituales. Para ello, teatralizaba los ambientes conjugando pinturas, esculturas y relieves.

El arte barroco conformó espacios sensoriales que daban sentido al “aquí y al ahora” de la experiencia de fe. Su dramatismo, como acento seductor, utilizó el naturalismo para dotar de vida a la madera, a la piedra y al lienzo. Más que representar a una virgen o a un santo, el artífice de una escultura barroca, por ejemplo, encarnaba en la madera la piel de estos seres divinizados. Lo hacía teatralizando los volúmenes, acentuando los pliegues o surcando hondamente las líneas anatómicas de las figuras celestiales.

Estas características visuales y su impacto evidencian cómo el discurso barroco resultaba efectivo para los propósitos evangelizadores del clero en tierras americanas. Los escenarios así conformados permitían establecer vínculos de proximidad con el feligrés dada la calidez visual que generaban. La imagen de un ser divino aparecía ante el creyente como una manifestación corporeizada antes que como la remembranza de una figura celestial, epifanía desde la que se constituía un sentido de cercanía con el ser divino y, a su vez, se creaba una experiencia de protección, cobijo o alivio frente a la difícil situación de subordinación que vivía la población colonizada.

Este carácter naturalista que enlazaba pinturas y esculturas con edificaciones dotaba de vida a las escenas que teatralizaba, hacía de ellas una realidad. Así, el arte barroco se consolidó como una importante estrategia para disciplinar el cuerpo y las conductas. Como parte de su táctica se consideraba que el cuerpo debía asumirse como un espacio teatral con todo un aparato escénico y, además, debía asumirse como un lugar de representación. Esta consideración se mantenía reservada principalmente para los espacios de privacidad (Borja, 2012, p. 153). De esta manera, el discurso barroco trató de establecerse como experiencia de santidad trasladada a lo cotidiano a través de la oración personal.

Estas escenificaciones barrocas transpuestas a los cuerpos y las conductas cotidianas se encuentran claramente retratadas en la autobiografía de Sor Francisca Josefa de la Concepción (1956), tal como se observa en la descripción que ella hace de dos de sus habituales vivencias espirituales.

Esto me parecía lo más pesado de llevar en lo exterior [se refiere a acusaciones o deméritos que recibía de sus compañeras de convento], porque estaba tan puesta en la honra vana, que parece la tenía entrañada en los huesos y entre el corazón; y aquellos mis deseos de ser santa eran por encima y tan sin fundamento, que no alcanzaba o no advertía que el camino

cierto para vivir en Dios era morir a mí misma; y que el Señor que mortifica también vivifica. (p. 92)

Esta escenificación, como realidad en el vivir, expresa el sentido de agonía que debía experimentarse para alcanzar un virtuosismo divinizado. En otro ejemplo, el que se presenta a continuación, Sor Francisca Josefa (1956) narra su *sentir barroco* a través de la puesta en escena de una de sus visiones.

Un día de aquellos, estando en mi retiro, procurando tener mi oración, en una breve suspensión, que no puedo saber cómo fue, vi a la Santísima Virgen junto a mí, con un niño recién nacido, y muy amable, que poniéndolo en el suelo, me decía: “Mira este niño ha nacido para ti.” Consolóme, y me esforzó esto, lo que no sabré decir; y el ver que mi Señora y madre Santísima tenía el mismo vestido que solía traer mi madre natural, cuando yo estaba en su casa. ¡Oh Señora mía, quién pensara que después de tanta inconstancia y yerros míos, te habías de mostrar como madre! (p. 92)

Además su relación directa y constante con objetos barrocos —es el caso de las esculturas— muestra cómo estos entraban en su vida habitual y por ello configuraban un sentido de consagración en su diario vivir. Una prueba de esto aparece en la escultura de un Jesús crucificado de gran tamaño, tallado en madera y policromado que ella menciona en sus escritos y que el investigador tunjano Gustavo Mateus refiere como el que sirvió de inspiración para los *Afectos espirituales*, obra literaria de la monja clarisa (figura 1). Su relación con una escultura de Cristo ella la describe así:

El día de san Antonio de Padua, a quien mucho me he encomendado en mis tribulaciones, cuando desperté, hallé que un Santo Cristo, bien grande, que tengo siempre entre la cama, se había puesto sobre mi cabeza, tan bien acomodado, que el un brazo de la cruz tenía echado sobre ella; y lo mismo de ahí a dos o tres días, y desde entonces, todas las noches cuando despierto, me hallo abrazada con él, que debo de alcanzarlo dormida. (Concepción, 1956, p. 350)



Figura 1. *Cristo*, madera tallada y policromada, siglo xvii, 1,90×1,20×0,35 m, Monasterio de Santa Clara. Anónimo
Fuente: Gustavo Mateus Cortés.

***Ethos* barroco en el cuerpo de una mujer: performance de resistencia femenina**

Desde que el artífice de la madera seleccionaba el tronco adecuado e incorporaba en él un cuerpo a través de la talla hasta entregarlo a un maestro encarnador y después pasarlo al maestro dorador, podía pasar un tiempo considerable. Era el tiempo necesario para darle a aquel residuo de árbol una nueva identidad: la de un ser celestial. Esta acción artística que implicaba un ejercicio técnico de alto refinamiento hacía de un material inerte un objeto con sentido. El sentido de configurar una experiencia devocional, toda ella como escenario del *sentir barroco*.

De esta manera, el trozo de madera daba inicio a un ciclo que se consumaba en el cuerpo disciplinado de los devotos para desde ahí abrir un nuevo escenario de teatralización. Esta dinámica incesante hacía de los cuerpos, tanto el de madera como el de carne y hueso, una puesta en escena para sacralizar la cotidianidad. Tal ciclo, al repetirse, se hizo acción habitual en la sociedad colonial para finalmente convertirse en un *ethos* barroco, es decir, para convertirse en la intersubjetividad que enlazaba el sentir colectivo de la población hacia la exacerbación de los sentimientos. El dramatismo colectivo se unificaba en una intención moralizadora.

Dicha exaltación del martirio se observa vivamente en la escultura de madera del Jesús crucificado que Francisca Josefa nombra como aquel del que se encuentra abrazada al despertar (figura 1). De sus estigmas —heridas propias de la crucifixión— brota abundante sangre mientras que de su boca, ligeramente abierta, se emite el último suspiro de una existencia sacrificada. Esta escena ella la trata de trasladar a su propio comportamiento, versificándolo: “y entendía que había de estar muerta para vivir, y vivía sólo para padecer” (Concepción, 1956, p. 242).

Esta capacidad propia del modo barroco de desplazar una realidad esculpida o pintada a una realidad experiencial favoreció la configuración de sujetos neogranadinos barrocos con características particulares, tal como se observa en el caso de Francisca Josefa. Lo barroco como política estética de lo cotidiano, lograda a través de la escenificación teatralizada de la realidad hasta convertirla en una realidad alternativa, poseía un carácter paradójico, pues desrealizaba lo real a través de su escenificación.

Esa era la principal característica del operar barroco, la puesta en escena absoluta.¹ Gracias a su capacidad de teatralización absoluta —o *decorazione assoluta*— el modo barroco configuraba realidades teatralizadas alternativas. Es decir, de una primera realidad escenificada se generaba otra con capacidad de autonomía frente a la primera. Theodor Adorno (2004) lo explica así: “que el barroco sea decorativo no lo dice todo. Es *decorazione assoluta*, como si esta se hubiera emancipado de todo fin, incluso del teatral, y desarrollado su propia ley formal” (p. 461).

Sor Francisca Josefa usó el modo barroco para hacer de su cotidianidad una escenificación de martirios, pero es probable que ese mismo modo barroco le permitiera soportar una vida de sometimiento en el convento en el que vivió enclaustrada, sin salir ni ver a sus familiares durante

1 Esta característica es explicada por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2011) como una estrategia de resistencia del modo barroco, a la que se refiere como teatralización absoluta. Explica que en el siglo XVI los indios que sobrevivieron a la conquista habían refuncionalizado lo europeo mediante un comportamiento barroco: reinventaron el cristianismo católico al trasladarlo a una representación o teatralización absoluta, la del catolicismo guadalupano. Véase al respecto la bibliografía de este autor en el presente artículo.

aproximadamente 53 años. El ser mujer barroca neogranadina de esta monja clarisa no se limitó a la escenificación sacralizada de sus conductas y sus disposiciones corporales. Ella trascendió hacia una nueva realidad barroca: la literaria.

A diferencia de la escenificación barroca propia de la vida conventual de sus compañeras, Francisca Josefa hizo de su vida una obra barroca que trascendió como performance cotidiano desde el que resistió a las condiciones de sumisión colonial destinadas a la mujer. Esta fue reinención performática de sí misma para resistir; una reconstrucción de lo barroco español a lo barroco en un convento de clausura en Tunja.

Este proceso barroco puede asumirse como una micropolítica de resistencia en la que una mujer recluida en un convento hace de su performance barroco un microrrelato que le es propio y que le permite salvaguardarse al realizar actividades que eran de exclusividad masculina: “A los hombres les estaba reservado el predicar, el razonar, el conocer los textos, el estudiar, el conocer el mundo y el tratar con los hechos externos. Todo ello estaba vedado a las mujeres, por su naturaleza poco favorecida” (Valdés, 1993, p. 476).

Las normas de las religiosas de Santa Clara tenían por postulado máximo el silencio absoluto, la castidad y la obediencia. Además, según lo plantea la investigadora sobre inquisidores, exorcismo y obsesos de la América colonial, Margarita Paz Torres, las exigencias se extendían a la reclusión desde la corta edad (en algunos casos forzada), era un encierro acompañado de lecturas hagiográficas, de la oración constante y la represión, acoso e insistencia de sus confesores a quienes debían total obediencia, así como se la debían a su orden (Paz Torres, 2014, p. 22).

Las monjas, y en general las mujeres de la época, se reconocían como imperfectas, ya que en estas tierras americanas también se asentó la arraigada creencia europea de que la mujer era un ser inferior. El libro *Malleus Maleficarum*, manual de los inquisidores, fue un importante instrumento de propagación de la idea de imperfección, inferioridad e impureza de la mujer tanto en Europa como en América, utilizado desde el siglo xv hasta bien avanzado el xviii. Uno de sus apartados lleva por título la pregunta de por qué las mujeres son las principales adictas a las supersticiones malignas, y entre las numerosas respuestas que se encuentran algunas dicen:

[...] que como son más débiles de mente y cuerpo, no es de extrañar que las mujeres caigan en mayor medida bajo el hechizo de la brujería. [Unas líneas más adelante se lee] En lo intelectual las mujeres son como niños. [Además señala que] Mujer alguna, entendió la filosofía. [O menciona que

el Proverbio XI, como si describiese a una mujer, dice] Zarcillo de oro en la nariz del puerco es la mujer hermosa y apartada de razón. [Y como último ejemplo se lee] Todas las maldades son poca cosa en comparación con la de una mujer. [...] y es que cuando una mujer piensa a solas piensa mal al ser ellas un mal de la naturaleza. (Heinrich y Sprenger, 2004, p. 46)

Estos sentimientos de menoscabo hacia la mujer favorecieron el hecho de que muchas de ellas fueran recluidas en los conventos por sus familias o por solicitud propia al reconocerse como anómalas. Además, el sentimiento de inferioridad promovió las prácticas de autocastigo en los conventos, como las flagelaciones y los ayunos que se acompañaban del sentimiento de culpabilidad promovido constantemente por los confesores. Según lo señala Jaime Borja (2012), “el cuerpo se embellecía en el martirio y así se convertía en un dispositivo para perfeccionar lo imperfecto” (p. 139).

Con base en este deseo de corregir lo imperfecto era muy viable que una mujer como Francisca Josefa se identificara con muchas de las esculturas o pinturas que anunciaban el martirio como camino a la purificación o santidad. Identificarse, por ejemplo, con un sagrado corazón, abultado y con brillos de oro que dejaban ver cómo la corona de espinas lo hería o cómo una llaga en su costado aún sangraba (figura 2). Y así lo escribió ella en su *Afecto I*:

Jesús, nuestra redención; Jesús, maestro; Jesús, camino, verdad y vida: estos caminos, me parece, Señor mío, enseñáis a la pobrecilla despreciada y vil. ¿Queréis, mi bien y mi Señor, que vaya a voz por el mar del llanto y amargura de mi corazón? Pues, desde luego, quiero y deseo anegarme en mis lágrimas, si he de ser tan dichosa que por aquí vaya a voz. (Concepción, 1956, p. 7)



Figura 2. *Corazón de Jesús*, relieve en madera tallada, policromada y dorada, posiblemente del siglo XVII, 30×15 cm aprox., Monasterio de Santa Clara (actualmente en la celda de Sor Francisca Josefa). Anónimo.
Fuente: Adelaida Gil.

Se puede considerar entonces que efectivamente el operar barroco impregnó la cotidianidad conventual de Sor Francisca Josefa y se expresó en las prácticas de virtuosidad requeridas por el reglamento de su comunidad. Sin embargo, este *ethos* barroco manifestó su capacidad de rebeldía a través de la habilidad poética de la monja clarisa. De esta manera, Sor Francisca Josefa alcanzó la posibilidad de ejercer un contrapoder que le permitió finalmente convivir durante más de 50 años en un medio tan riguroso como lo fue el convento de las clarisas de Tunja.

Es esta la expresión de una micropolítica en la que si bien los escritos de la monja fueron utilizados por sus confesores para difundir una vida de martirio entre la población lectora de Santafé y las demás comunidades de religiosas, también fue el medio a través del cual el cuerpo de una mujer del siglo XVII puso en escena un performance que intentó refuncionalizar la sacralidad neogranadina de la época.

Referencias

- Adorno, Th. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Borja, J. H. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Concepción, S. F. J. (1956). *Afectos espirituales*. Vol. II. Bogotá: Editorial ABC-Biblioteca de Autores Colombianos.
- (1956). *Su vida. Escrita por ella misma*. Bogotá: Editorial ABC-Biblioteca de Autores Colombianos.
- Echeverría, B. (2011). *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Morales Folguera, J. M. (1998). *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Gamboa, J. A. (2013). *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la Conquista: del sihipkua al cacique colonial, 1537-1575*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- González, G. A. (1968). Algunos aspectos de la sociedad neogranadina: la vida conventual y social tunjana en los escritos de la Madre Castillo. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 11(1), 5-11.

- Heinrich, K. y Sprenger, J. (2004). *Malleus Malificarum (El martillo de las brujas)*. Cataluña: Agapea-Reiditar Libros.
- Herrera, F.J. (2016). El desarrollo de los talleres escultóricos neogranadinos entre los siglos XVI y XVIII. La contribución de las importaciones artísticas y arffices europeos. *X Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial. Colegiales, Pintores y Escultores* (pp. 31-45). Bogotá: Ministerio de Cultura de la República de Colombia, Museo Colonial y Museo Santa Clara.
- Niño Dios, M. A. del. (1973). Breve historia del convento de Santa Clara “La Real” de Tunja. *Repertorio Boyacense*, 274(2), 3667.
- Paz Torres, M. (2014). Inquisidores, exorcistas y obsesos en la América colonial: el caso de Luisa Benítez y las monjas clarisas de Trujillo (Perú). *Voces Dos Vales. Publicaciones Académicas UFVJM*, (06), 1-31.
- Piedrahita, L. F. de (1973). Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada. *Ediciones de la revista Ximénez de Quesada*. Vol. 1. Bogotá: Editorial Kelly.
- San Pío, V. (1761). *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos*. Cuenca: Imprenta de Don Fernando de la Madrid.
- Valdés, A. (1973). El espacio literario de la mujer en la colonia. En A. Pizarro (Coord.), *América Latina. Palavra, literatura y cultura. Situacao colonial* (pp. 467-485). T. I. Sao Paulo: Unicamp.