



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

[rchilite@gmail.com](mailto:rchilite@gmail.com)

Universidad de Chile

Chile

Invernizzi Santa Cruz, Lucía  
LA "BODEGA DEL AMOR" Y LA TRADICIÓN MÍSTICA EN UN TEXTO CHILENO DEL SIGLO XVIII  
Revista Chilena de Literatura, núm. 68, abril, 2006, pp. 5-32  
Universidad de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233399001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

[redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## I. ESTUDIOS

### LA “BODEGA DEL AMOR” Y LA TRADICIÓN MÍSTICA EN UN TEXTO CHILENO DEL SIGLO XVIII

*Lucía Invernizzi Santa Cruz*  
Universidad de Chile

En la historia de la literatura colonial chilena, los textos escritos por mujeres constituyen una excepción. Ellos se reducen a los dos que diera a conocer José Toribio Medina<sup>1</sup>, a fines del siglo XIX y a principios del XX: la *Relación Autobiográfica* de sor Úrsula Suárez y la *Relación de la inundación que hizo el río Mapocho de la ciudad de Santiago de Chile*, escrita en versos octosílabos y forma de romance por sor Tadea García de la Huerta; ambos, textos del siglo XVIII.

A ellos debiera sumarse el texto de otra religiosa, sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo, del cual Medina da escueta noticia al aludir a la “serie de cartas”, dirigidas a su confesor, el jesuita Manuel José Álvarez, en las que ella narra “sus penitencias, tentaciones y visiones, arrobamientos y enfermedades”.

Nuestra investigación<sup>2</sup>, desarrollada a partir del manuscrito conservado en el Archivo del Monasterio de Dominicas de Santa Rosa de Lima de

<sup>1</sup> José Toribio Medina. *La literatura femenina de Chile* (notas bibliográficas y en parte críticas), Santiago: Imprenta Universitaria, 1923; también *Literatura colonial de Chile*, tomo III, Santiago: Imprenta de la Librería de El Mercurio, 1878.

<sup>2</sup> Corresponde al proyecto Fondecyt 1010998 desarrollado por el equipo integrado por Lucía Invernizzi, Alejandra Araya, Ximena Azúa y Raïssa Kordic que permitió establecer el texto del *Epistolario* e iniciar su estudio, el que se ha continuado en el proyecto Fondecyt 1040964, actualmente en desarrollo y en el que se genera el presente artículo.

Santiago, al que sor Josefa perteneció, nos permitió conocer la “serie de cartas” mencionada por Medina y constituir con ella el texto de un *Epistolario*, conformado por sesenta y cinco cartas que la religiosa escribió a su confesor, entre los años 1763 y 1769. La investigación ha permitido también estudiar el texto, desde una perspectiva que integra filología, estudios históricos y literarios que ha ido evidenciando la significación y valor de este *Epistolario* en el contexto conventual femenino chileno del siglo XVIII, a cuyos códigos, modelos, normas y tradiciones el texto de sor Josefa adscribe pero, a la vez, transforma, e incluso, transgrede.

De esa dual relación del texto con elementos del contexto en que se inscribe surge la singularidad del *Epistolario* de sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo que, como la gran mayoría de los escritos de religiosas hispanoamericanas de los siglos coloniales, se presenta como actualización del canónico discurso confesional de monjas, pero con significativas variantes<sup>3</sup>.

Quiero ocuparme aquí de una de esas variantes, manifiesta en una imagen que, a mi modo de ver, junto con ser recurso propio del lenguaje figurado que sor Josefa emplea en sus cartas, se constituye en signo que concentra y expresa la singularidad con que se actualizan en el *Epistolario* elementos de la tradición literaria en la que el texto se inserta. En este caso, se trata de la transformación que nuestra monja opera en una imagen tradicional de la literatura mística, la de la “bodega del amor”, la que se hace presente explícitamente en dos lugares del texto, siendo el más significativo el siguiente: “unos días parese que Dios, nuestro Señor, por su infinita misericordia, mete el alma en el retrete de su corazón y, puesta allí, le da a gustar de un suave y deleitoso vino que corrobora, reconforta y esfuerza el espíritu y aunque este licor embriaga y saca de cí, no voltea ni la aparta un instante del objeto que ama, antes cí, parese es esta mutación que siente

<sup>3</sup> De ello da cuenta mi artículo “El discurso confesional en el *Epistolario* de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo (siglo XVIII)”. *Historia* 36 (Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003): 179-190. Véase también, Alejandra Araya. “El discurso sofocado: El *Epistolario* confesional de una monja del siglo XVIII”. *Mapocho* 53, (2003): 161-192.

*para despegarla toda de cí y de todo lo que no es Dios, para unirse íntimamente con el alma en quien parese tiene puestos sus divinos ojos...”*<sup>4</sup>.

La mística “bodega del amor” se ha convertido en “retrete del amor”, es decir, en “cuarto pequeño en la casa o habitación destinada para retirarse”, según la definición de “retrete” que entrega el *Diccionario* de la RAE, señalando que es acepción actualmente en desuso.

A propósito de esta imagen y de los sentidos que pueden postularse para la transformación de la mística “bodega” en ¿místico? “retrete” de amor en el texto de una religiosa chilena del siglo XVIII, será posible también aproximarse al tema del carácter místico y de la vinculación con la prestigiosa tradición de la literatura mística española que, a veces con cierta ligereza o liviandad, suele atribuirse a los escritos de monjas del período colonial de Hispanoamérica.

Sin embargo, antes de abordar el tema propuesto, será necesario observar las modificaciones de elementos de la tradición y del contexto que se manifiestan en distintos planos del *Epistolario* y en relación con las cuales la transformada imagen de la mística “bodega del amor” no es tan solo ejemplo ilustrativo sino, además, figura del texto mismo en cuanto espacio de transformación de códigos y modelos y de las consiguientes tensiones que ello genera. Consideraré en primer lugar, las que se advierten en el modo en que se actualiza en el texto de sor Josefa el discurso confesional

<sup>4</sup> Corresponde a la carta que, en el ordenamiento que propuse en el artículo anteriormente citado, ocupa el lugar 48. La carta, en el manuscrito, como muchas otras, no registra fecha precisa, solo señala, previo a la firma: “Hoy lunes 19 de enero”. En la disposición con que se establecen las cartas en el texto del *Epistolario*, esta corresponde a la segunda etapa de la escritura de sor Josefa que comprende el período que se inicia en septiembre de 1765 y termina a mediados de 1767, marcada por la partida del padre Manuel a Concepción para hacerse cargo del Rectorado del colegio jesuita de esa ciudad. Privada de quien sor Josefa considera su “sirineo”, sufriendo el abandono de Dios y sintiendo que se le “hasen de insoportable peso todas las congojas del alma”, enuncia su discurso desde una situación interior de angustia, desolación, desamparo, abatimiento que podría asemejarse a “la noche oscura del alma” que San Juan de la Cruz describe en sus “declaraciones” acerca de las canciones constitutivas de la *Subida del Monte Carmelo*. San Juan de la Cruz, *Obras Completas*. Edición crítica preparada por Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, pp. 241-585.

En esta como en las restantes citas del *Epistolario*, conservo la ortografía de sor Josefa.

de monjas que es el modelo al que ella debiera ceñir su comunicación con su confesor.

En su forma canónica, ese discurso era producto de una práctica escritural conventual estrechamente ligada a las de la penitencia, examen de conciencia y confesión y, como tal, era parte del proceso de perfeccionamiento espiritual que las religiosas debían llevar a cabo bajo la dirección de sus confesores y guías espirituales que eran quienes ordenaban constituir este discurso en el que las monjas debían darles cuenta de sus “estados del alma” con el fin de que ellos los examinaran y pudieran orientarlas en su vida espiritual.

Respecto de esa situación de producción del discurso, el de sor Josefa difiere en varios aspectos. Primeramente, porque, según declara, es ella, y no sus superiores conventuales o eclesiásticos, quien decide escribir las cartas, quien elige su destinatario —el padre Manuel Álvarez— por considerarlo el único que puede guiarla espiritualmente y quien se empeña, con férrea voluntad, en mantener la relación epistolar con él, a pesar de las múltiples dificultades que debe enfrentar y los poderosos obstáculos que se le oponen. En segundo lugar, porque la escritura, si bien es asumida por sor Josefa como penoso “trabajo” que debe realizar dentro de las prácticas penitenciales y de mortificación necesarias para su perfeccionamiento espiritual, también constituye para ella personal desahogo de las angustias y padecimientos de alma y cuerpo que permanentemente le afligen y para las cuales busca alivio y consuelo en la comunicación con “su” padre Manuel, constituido así, a la vez que en confesor, en “archivo de mis secretos”, amigo-confidente.

Los cambios que se observan en la situación de producción de las cartas determinan los que se advierten en la situación enunciativa del *Epistolario*, la que muestra significativas diferencias con la del discurso confesional caracterizada por la asimetría de la relación enunciante-destinatario que, en el plano discursivo, homologa las de subordinación y dependencia de la autoridad y poder de los confesores en que se sitúan las monjas dentro del mundo conventual.

Esa asimetría se reduce precisamente por la forma de carta personal, íntima, privada que adopta el discurso de sor Josefa y que imprime ese carácter a las figuras, identidades, funciones con que se representan enunciante y destinatario, y las relaciones entre ambos en la situación enunciativa del *Epistolario*. En esta, la propiamente confesional del discurso dirigido por la monja al confesor para que la oriente espiritualmente,

adquiere connotaciones personales al articularse con aquella de la carta en la que el enunciante, por necesidades personales de expresión y comunicación, enuncia un discurso referido a su propia persona que busca la relación y diálogo con el destinatario, concebido como próximo, cercano, amigo-confidente, en quien se representa a ese “otro” imprescindible para el logro de los propósitos afectivos y de autoconocimiento que son inherentes al género epistolar, en su forma de carta personal, íntima, privada<sup>5</sup>.

De allí que la figura con que se representa la enunciante del *Epistolario* contenga, por una parte, los rasgos de poco valer, escasa virtud, rudo entendimiento, limitada razón y capacidad expresiva, dependencia del juicio, saber y autoridad del confesor con que se autorrepresentan las monjas en sus escritos y, por otra parte, los de mujer que, a través del permanente examen de conciencia y del ejercicio de la escritura, va adquiriendo conocimiento de sí y desarrollando una capacidad reflexiva que le permiten, por momentos, discrepar de su confesor e incluso ejercer funciones como las de interpretación y consejo, reservadas a este, el que así, en cuanto destinatario de las cartas de sor Josefa, se representa limitado en algunas atribuciones que asignan a confesores y guías espirituales las normativas y disposiciones eclesiásticas.

A lo anterior se agrega el componente afectivo, propio de la carta personal, que nuestra monja incorpora a la relación enunciante-destinatario, contraviniendo abiertamente normas establecidas en la rigurosa preceptiva que regula la confesión y el discurso confesional en la que explícitamente se proscribe de la relación monja-confesor “familiaridades y afectos particulares” y “todo trato que no sea materia de confesión”<sup>6</sup>.

Contravención que, consecuentemente, también se manifestará en el plano de los contenidos del *Epistolario*, donde los “afectos particulares” de sor Josefa tendrán su lugar y se incorporarán en el discurso que, conforme a la preceptiva, debe tratar solo de la vida espiritual de las religiosas;

<sup>5</sup> Al respecto, dice Pedro Salinas: “todo el que escribe (cartas) debe verse inclinado – Narciso involuntario– sobre una superficie en la que se ve antes que a otra cosa a sí mismo”. “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”. *El Defensor*. Madrid: Alianza Editorial, 1967, p. 183.

<sup>6</sup> León Carbonero y Sol. *Tratado de los Confesores de Monjas*. Madrid: Tipografía Sucesores de Rivadeneyra, 1887, p. 150.

materia a la que ellas refieren y representan en términos que corresponden a concepciones y lenguaje propios de la espiritualidad ascético-mística cristiana. De allí que lo narrado y descrito sean predominante y casi exclusivamente experiencias vividas por las monjas en las distintas etapas de su vida espiritual concebida como arduo “camino de perfección” que deben recorrer para llegar a la relación íntima o unión con Dios que es la meta a la que debe conducir y en la que culmina la trayectoria espiritual. Integradas en ello están la narración de experiencias o fenómenos extraordinarios –visiones, audiciones, revelaciones, místicos arrobos y sueños, levitaciones– y la descripción de los “afectos y efectos” que suscitan en las religiosas, que ellas enunciaban entre dudas y temores y que los confesores debían examinar con especial rigor y cuidado, pues en el contexto contrarreformista de los siglos XVI y XVII y, aún en el XVIII, especialmente en el mundo hispánico, esas experiencias sobrenaturales de carácter privado –que sobre todo mujeres<sup>7</sup> decían vivir con frecuencia– eran consideradas por la Iglesia Católica como expresiones de formas de religión y espiritualidad que, por basarse en la piedad interior y las devociones íntimas, representaban una amenaza para la unidad de la fe y de la Iglesia, por lo cual eran objeto de la mayor vigilancia y control, cuando no, de drásticas sanciones inquisitoriales<sup>8</sup>. Cuestión esta de la que sor Josefa manifiesta tener clara conciencia.

<sup>7</sup> A esas concepciones contrarreformistas se agregaban las relativas a la “flaqueza” y desbordada “fuerza imaginativa” que se atribuía a las mujeres, a las que, además, por su naturaleza débil, se las consideraba víctimas preferentes del “mal de melancolía”, todo lo cual las convertía en presa fácil del poder del demonio que les inspiraba ilusiones, les hacía caer en engaños, les provocaba falsas visiones y peligrosas revelaciones como las de “alumbrados”, “ilusos”, “iluminados”, “falsos o fingidos espirituales o profetas” a los que la Iglesia combatió y castigó severamente.

<sup>8</sup> Ellas recayeron no solo en ilusos y falsos profetas, sino también en reconocidos maestros de espiritualidad que poco después serían canonizados: Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, como también en otros que sin llegar a ello, fueron prestigiosos teólogos, catedráticos, predicadores, como el dominico Bartolomé Carranza, Fray Luis de León, fray Luis de Granada, caso este que sor Josefa menciona al decir “lo que sucedió al venerable padre Fray Luis de Granada con la religiosa de Portugal que se dudó de su espíritu y santidad y no se canonizó porque no conoció los engaños de dicha religiosa”, esto es, que las llagas de María de la Visitación, conocida como la monja estigmatizada de Lisboa, y a quien fray Luis defendió, eran pintadas.

Al igual que la tiene respecto de las concepciones y modos de referencia a la vida espiritual, si bien cabe señalar que en el *Epistolario*, y como expresión de la piedad cristocéntrica que mueve a la imitación de Cristo en su Pasión y a la participación en sus padecimientos, el discurso confiere notorio relieve a la dimensión penitencial y de mortificación corporal y al carácter penoso, sufriente, de las experiencias vividas en el “camino de perfección”, el que en las cartas de sor Josefa es representado predominantemente como vía de purgación, imprescindible para el logro de su aspiración de perfección espiritual, siguiendo en esto el modelo de piedad de su venerada Madre Santa Rosa de Lima, Patrona de su Monasterio<sup>9</sup>.

De ese relieve surge la imagen de sor Josefa como alma que se debate permanentemente en el conflicto entre sus ansias de virtud, de santidad y de alcanzar grados superiores de perfección espiritual y la resistencia que opone el “inmundo barro” del cuerpo, al que procura domeñar a través de rigurosas mortificaciones y penitencias. Y de allí surge también la imagen de “vivir en el infierno” o en un ámbito incluso peor que el mismo infierno, para representar la situación de aguda conflictividad en la que se desarrolla la existencia de nuestra religiosa.

Pero esa imagen, en cuanto se configura en un discurso epistolar de carácter personal e íntimo, trasciende los límites de lo religioso-espiritual para constituirse en representación de una interioridad volcada sobre sí misma que, en el espacio de la carta donde se escribe e inscribe, va reflejando el desarrollo de un proceso introspectivo que, enfrentándola a las complejidades de su ser, le va haciendo adquirir conocimiento y conciencia de sí como sujeto internamente escindido, contradictorio, atormentado, sufriente que busca, como dice sor Josefa, “*llegar a ser otra de la que hasta lo presente he sido*”. Las cartas de nuestra monja adquieren entonces alcances y sentidos más universales que conectan con los propuestos por María Zambrano<sup>10</sup> para la confesión concebida por ella como género literario y método filosófico. Desde esa concepción, el discurso confesional se define como expresión de tiempos de crisis que enuncia un sujeto

<sup>9</sup> Santa Rosa, a su vez, replica a Catalina de Siena, quien constituyó modelo de piedad femenina durante el Renacimiento y la Contrarreforma.

<sup>10</sup> María Zambrano. *La Confesión: Género literario*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001 (Biblioteca de Ensayo).



desesperado “cansado de ser hombre”, internamente fragmentado, inacabado, incompleto, consciente de ser tan solo “conatos de ser”, que descubre y expone su interioridad en la escritura, animado de la esperanza de llegar a ser otro, integrado, completo, mejor.

La convergencia en el *Epistolario* de distintos géneros de literatura de la intimidad –el religioso del examen de conciencia y la confesión, el personal, íntimo, privado de la carta y el de la confesión en la concepción de María Zambrano– es determinante del sentido que adquiere la representación de la vida espiritual de la monja Peña y Lillo en sus cartas. Ese sentido es el de un proceso de introspección, autoconocimiento y adquisición de conciencia de sí que se genera a partir del análisis de los “estados del alma” y de su registro en la escritura a los que obliga el examen de conciencia y la confesión y que, favorecido por estos, conduce a la constitución y emergencia de un sujeto femenino de compleja identidad en el que, dentro de las restricciones que impone el discurso confesional conventual, se empiezan a manifestar rasgos de una incipiente modernidad: los de un sujeto consciente de sí mismo, que se identifica no solo en aspectos definitorios de su condición monacal, sino también en las plurales dimensiones de su individualidad, en su búsqueda y voluntad de afirmar su autonomía de acción y decisión, en sus capacidades para interpretar y conferir sentidos a sus experiencias, para dar estructura y lenguaje a su subjetividad.

Ese lenguaje, en el discurso de sor Josefa, así como en la mayoría de los escritos espirituales de monjas hispanoamericanas de la Colonia, muestra múltiples ecos y resonancias del lenguaje de la literatura mística española y, específicamente, de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz.

De ellos parece provenir el repertorio de símiles, imágenes, símbolos, figuras, recursos de estilo mediante los cuales las religiosas intentaban expresar y comunicar a sus confesores los complejos estados y procesos de su vida interior; y también parece provenir de la literatura mística la conciencia de la inefabilidad de esas experiencias y de los límites del lenguaje que, a pesar de ello, procura expresarlas. Conciencia de “lo arcanum y numinosum”<sup>11</sup>, de “ese “no sé qué” que ninguna lengua traduce y que

<sup>11</sup> Helmut Hatzfeld. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Editorial Gredos, 1955, p. 15.

permanece en el terreno de lo inefable”<sup>12</sup> y al que aun el lenguaje de símbolos, metáforas y figuras que tensionan al máximo sus capacidades expresivas, solo logra aproximarse.

Ese lenguaje y esa conciencia presentes en todos los grandes místicos –y magistralmente desplegados en la obra de San Juan de la Cruz– se manifiestan recurrentemente, si bien en distintos grados y calidades expresivas, en los escritos coloniales de monjas, en especial, en la narración de los íntimos encuentros y relación con Dios y en la descripción de los efectos que provocan, donde se evidencia la dificultad o, mejor, la imposibilidad de dar cabal cuenta de ellos por tratarse de experiencias que, por su naturaleza, escapan al entendimiento y capacidad expresiva, y a las que las monjas solo pueden referir con “torpeza” y con el temor de decir “disparates”, “desatinos”, “locuras”, meros “borrones” que someten al juicio y discernimiento del confesor destinatario, quien con su saber y autoridad deberá examinar esos dichos, aclararlos, interpretarlos, “ponerlos en regla y razón”.

Por su recurrencia en los textos que conocemos<sup>13</sup>, el lenguaje de la mística española parece que llegó a ser el modo habitual de referencia a la vida espiritual en los escritos de monjas del período colonial hispanoamericano, vigente incluso hasta avanzado el siglo XVIII, como ilustra el *Epistolario* de sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo que, en este aspecto, adscribe –aunque con algunas variantes– a los usos y modelos imperantes en el contexto conventual. Ello se muestra en la notoria presencia del teresiano lenguaje referido a las etapas del “camino de perfección” y a las prácticas piadosas necesarias para avanzar en él como son, por ejemplo, diversos tipos de oración y meditación, centradas en la “imitatio Christi”; y también, en la presencia de la teresiana precaución y reserva, expresamente recomendadas por la Santa de Ávila, con que sor Josefa narra esas

<sup>12</sup> Citado por Eulogio Pachó. “Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz”, en José Angel Valverde y José Lara Garrido (editores). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995, p. 205.

<sup>13</sup> Una muestra significativa es la que entregan Asunción Lavrín y Rosalva Loreto (editoras) en *Monjas y Beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII*. México: Universidad de las Américas, Puebla y Archivo Nacional de la Nación, 2002.

experiencias sobrenaturales que no sabe bien si son “obra de Dios o artimaña del demonio” y que la pueden llevar a decir peligrosos “disparates”, “locuras”.

Pero por sobre todo, está en el *Epistolario* la presencia del lenguaje de San Juan de la Cruz, con sus “oscuras noches del alma” que sirven a sor Josefa para expresar las tribulaciones y angustias de su atormentado ser; y además, muchísimos sanjuaninos “dichos de amor” que son los empleados para decir la relación de amor, los encuentros y contactos amorosos, la íntima unión con Dios y los “afectos y efectos” que en la totalidad del ser provocan, los que solo pueden expresarse en esos “dichos de amor” que imbrican lenguaje del alma y del cuerpo, de humanos y divinos afectos y que, como dice el Santo, si no se leen en su propia clave “antes parecen dislates que dichos puestos en razón”. Con lúcida conciencia de ello, con el consiguiente temor de enunciarlos y, por supuesto, sin la calidad poética de San Juan, sor Josefa incorpora en abundancia esos dichos en el *Epistolario*.

A la esfera de los “dichos de amor” y de la “espiritualidad nupcial” que ellos expresan, pertenece la “bodega del amor”. En la literatura mística española del Siglo de Oro, ella es una del “torrente” o “cascada” de múltiples y cambiantes imágenes que aluden al “locus” donde acontece el encuentro y unión del alma con Dios y, en cuanto asociada al vino que la Esposa o Amada allí bebe y a la embriaguez que le produce, imagen también de la transformación que sufre en esa unión donde se funde y hace una con Dios; en definitiva, como señala Luce López-Baralt, imagen del “alma convertida en Dios”<sup>14</sup>.

Como es sabido, esa “espiritualidad nupcial” y las imágenes que la expresan tienen su fuente en el bíblico *Cantar de los Cantares*. Allí, la “bodega del amor” se hace presente como enunciado de la Esposa en el que la *Biblia de Jerusalén* identifica como “Primer Poema”, donde, luego de describir y distinguir –al Amado– “como manzano entre los árboles silvestres” bajo cuya “sombra apetecida” está sentada, la Esposa dice:

<sup>14</sup> Luce López-Baralt. *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Editorial Trotta, 1998, p. 89. *Vid.* especialmente, “Palabras Introdutorias” y “El Cántico Espiritual” del Simurg que descubre que era lo mismo que cantaba, pp. 11-145.

“Me ha llevado a la bodega  
y su pendón que enarbola sobre mí es Amor.  
Confortadme con pasteles de pasas,  
Con manzanas reanimadme  
Que de amor estoy enferma”<sup>15</sup>.

La mención del vino está ausente y la “embriaguez del amor” ha sido reemplazada por “enfermedad de amor”. Pero enunciados anteriores de la Esposa lo aluden explícita o figuradamente: “mejores son que el vino tus amores”, “ungüento (en) que se vierte” el nombre del Amado y por el cual “le aman las doncellas”, “racimo de alheña” “en las viñas de Engadí”. Todos esos elementos asociados a “vino” o figuras de él, al converger en el enunciado “me ha llevado a la bodega” proyectan sobre él, el sentido simbólico de “alegría y, por generalización, de todos los dones que Dios hace de los hombres” y, también del conocimiento y la iniciación<sup>16</sup> que el lenguaje bíblico confiere a “vino” y constituyen a la bodega en el lugar donde la Esposa “se embriagará con el vino de su amor”. La interpretación propuesta en la *Biblia de Jerusalén*: “Israel llevado a la bodega de Yahveh, Palestina” remite a Jeremías 31,12 para postular que esa bodega es el lugar donde el pueblo de Israel acudirá al “regalo de Yahveh”, entre otros, “mosto”, que transformará su miseria en abundancia, sus penurias del alma en “huerto empapado”, su dolor y llanto en “hurra en la cumbre de Sión”<sup>17</sup>.

Esta situación se personaliza y adquiere claras connotaciones sensuales a partir de la concepción del *Cantar de los Cantares* como el texto en que “con mayor fuerza y sentido” “se explica la pasión del amor” que sostiene la traducción que, desde el hebreo, hiciera Fray Luis de León, hacia 1561 y que, como se sabe, fue el origen de los problemas que le llevaron a las prisiones inquisitoriales.

Su “traslación” y “exposición” (comentarios)<sup>18</sup>, sin desentenderse del fondo religioso del texto bíblico, se ciñen al sentido literal, a lo que Fray

<sup>15</sup> *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Editorial Española Desclée de Brouwer, S.A., 1971, pp. 867.

<sup>16</sup> *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Ed. Herder, 1993, p. 1556.

<sup>17</sup> *Biblia de Jerusalén*, p. 1103.

<sup>18</sup> Cito por la edición de Rafael Alberti, Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares*. Santiago: Editorial Cruz del Sur, 1947 (Colección Divinas Palabras).

Luis denominara “la corteza de la letra”, “la sobrehoz”, “el sonido”, pues como él señala, es necesario “decir y declarar lo que significan aquellas palabras así carnalmente para entender a lo que se han de aplicar espiritualmente”. De allí que su traducción confiera relieve al sentido personal de la relación amorosa Esposo-Esposa y que los comentarios refieran frecuentemente a experiencias y manifestaciones humanas del amor para explicar los enunciados del texto bíblico.

En la versión de Fray Luis, los enunciados de la Esposa referidos a la “bodega” son estos:

“Metiόμε en la cámara del vino. La bandera suya en mí (es) amor.  
Forzadme con vasos de vino, cercadme de manzanas, que enferma  
estoy de amor”<sup>19</sup>.

En el comentario, “cámara” alterna con “bodega” y se asocia directamente con “vino”, destacando que en este “se declara en la Escritura Sagrada todo lo que es deleite y alegría. Así que entrar en la cámara del vino es aposentarse y gozar no por partes sino enteramente de la mayor alegría; que cuanto a lo que toca a la Esposa, consistía en los grandes regalos y muestras de entrañable amor que rescibió del Esposo”; agregando, además, Fray Luis que el ingreso de ella en la bodega no ha sido forzado, sino fundado en la confianza que tiene en el amor del Esposo y que la hace seguirlo “como los soldados siguen la bandera” “así la bandera que a mí me lleva tras sí y a quien yo sigo es el su amor”.

La “cámara o bodega del vino” se constituye así en lugar privilegiado de encuentro de los amantes, donde la Esposa vive el “sobrado gozo que recibió de los favores del Esposo”, una alegría tan plena que la hacen desfallecer y enfermar de amor por lo que requiere de los “vasos de vino” y del “cerco de manzanas” “para que con su olor y sabor retorne en sí su corazón desmayado”.

Me interesa señalar, además, que en la traducción de Fray Luis se produce una asociación entre “cámara del vino” y “retretes” que es la palabra empleada por sor Josefa para aludir al espacio donde se realiza la unión de su alma con Dios. En uno de los enunciados iniciales del *Cantar de los*

<sup>19</sup> Fray Luis de León, *op. cit.*, pp. 23, 56-58.

*Cantares*, donde la *Biblia de Jerusalén* dice “El Rey me ha introducido en sus mansiones”, Fray Luis tradujo: “Metióme el Rey en sus retretes” y comenta: “esto es, en todos sus secretos, dándome parte dellos, y de todas sus cosas”, que es “la prenda más cierta del amor”<sup>20</sup>.

A diferencias de Fray Luis, los comentarios de Santa Teresa al *Cantar de los Cantares* relevarán el sentido religioso espiritual del texto. Ellos se contienen en *Conceptos del amor de Dios, escritos por la beata madre Teresa de Jesús sobre algunas palabras de los “Cantares” de Salomón*, texto que con fecha 10 de junio de 1575 recibe la aprobación de fray Domingo Bañez, por no haber “hallado cossa que sea mala doctrina, sino antes buena y provechosa”<sup>21</sup>.

Como declara en el Prólogo, la escritura del texto responde a la situación conventual de producción: “con parecer de personas a quien yo estoy obligada a obedecer”. Pero el discurso de Santa Teresa se origina en la profunda experiencia espiritual que suscitan en ella la audición o la lectura de “algunas palabras de los *Cantares* de Salomón... que (aun) sin entender la claridad del latín en romance, me recogía más y movía mi alma que los libros muy devotos que entiendo”, experiencia que se propone comunicar a las monjas de los Monasterios Carmelitas por ella fundados, con el fin de darles a entender, según el entendimiento que Dios le ha revelado, algo del sentido “que se encierra en palabras de que mi alma gusta para este camino de la oración, por donde, como he dicho, el Señor lleve a estas hermanas de estos monasterios y las mías”<sup>22</sup>.

Consciente de que se sitúa en el problemático terreno –más aún para las mujeres– de la comprensión e interpretación de las Sagradas Escrituras y, principalmente del *Cantar de los Cantares*, Santa Teresa enuncia su discurso en los términos de la modestia propia de la retórica de la “diminutio” con que se autorrepresentan las monjas enunciantes del discurso conventual y teniendo como fundamento la concepción del texto bíblico como palabra de Dios que en cualquier lengua –“hebraico”, latín, griego, romance– encierra “mil misterios” que escapan al humano entendimiento,

<sup>20</sup> Fray Luis de León, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>21</sup> Santa Teresa de Jesús. *Conceptos del Amor de Dios*, en *Obras Completas*. Madrid: Ed. Aguilar, 1957, pp. 501-529.

<sup>22</sup> Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, p. 501.

incluso al de doctos y letrados, pues antes que nada esa palabra es “regalo de Dios”, manifestación de su Santo Espíritu que, a través de ese lenguaje misterioso procura “encendernos de amor” y mover, no a espantos y temores, sino a meditación y oración que lleve al “alma enamorada” a gozar de las “riquezas del Señor” de las que no “hemos quedar las mujeres tan afuera”.

Desde esa concepción del texto bíblico, articulada con las relativas a vida espiritual como “camino de perfección”, a los tipos de oración correspondientes a sus distintas etapas y, basándose en su propia experiencia, Santa Teresa va comentando a sus monjas algunos de los enunciados introductores del *Cantar de los Cantares*, para orientar la meditación en los “misterios que ese lenguaje encierra” y moverlas al gozo del amor de Dios que en él se manifiesta. Ello alcanzará un punto culminante en el Capítulo VI de los *Conceptos del Amor de Dios* donde la Santa se ocupa del enunciado “Metíome el rey en la bodega de vino, y ordenó en mí la caridad”, comentándolo a partir de la afirmación “Entiendo yo de aquí que es grande la grandeza de esta merced”.

El comentario que desde allí se desarrolla está dirigido a explicar a las monjas destinatarias del discurso la grandeza de esa merced de Dios y de allí que destaque lo que acontece en la “bodega del vino”, esto es, la acción de Dios sobre el alma y los efectos que en ella produce.

La imagen de la “bodega del vino” como lugar donde sucede la unión del alma con Dios se constituye así en “locus” excepcional en el que confluyen dos perspectivas y dos deseos: por una parte, los del alma, para quien es el lugar deseado en que se realiza su aspiración de relación íntima con Dios y donde, sintiéndose a “buen seguro”, desea permanecer por siempre recibiendo los beneficios que de esa unión provienen; por otra, los de Dios que desea “no dejarle nada por dar” y que dando de beber al alma “todos los vinos que hay en su dispensa”, la colma de bienes “para que allí mas sin tasa pueda salir rica”.

Por efecto de la acción divina en el alma, la “bodega del vino” se convierte en “paraíso del deleite” en el que el alma embriagada debe gozar sin temer perder la vida en ello pues, conforme al místico tópico de la “muerte de amor”, “Bienaventurada tal muerte que así hace vivir”<sup>23</sup>. La “bodega

<sup>23</sup> Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, p. 524.

del vino” se ha transformado entonces en espacio de “grandes maravillas”, donde el alma, privada de humanos sentidos y potencias –entendimiento, memoria, voluntad– “queda tan fuera de sí”, “hecha una cosa con el mismo Señor del Amor que es Dios”.

El comentario agrega que las prodigiosas transformaciones que tienen lugar en la “bodega del vino” y a las que las almas llegan con “oración tan subida” –de “cuarto grado” como Santa Teresa la denomina en su *Vida*– son grandes mercedes que Dios concede y que el “alma entiende, sin entender cómo lo entiende”, pues frente a los misterios o secretos de Dios solo cabe rendir los entendimientos y tener humildad como la Virgen María, a quien propone como modelo a sus hermanas Carmelitas, porque ella entendió que “interviniendo estas dos cosas –fe y sabiduría– no había más que saber, ni dudar. No como algunos letrados (que no los lleva el Señor por este modo de oración, ni tienen principio de espíritu), que quieren llevar las cosas por tanta razón y tan medidas por sus entendimientos que no parece sino que han ellos con sus letras de comprender todas las grandezas de Dios”<sup>24</sup>.

Con la belleza del lenguaje poético de San Juan de la Cruz, la imagen de la bodega se hace presente en la serie de treinta y una liras que se inicia “¿Adónde te escondiste, Amado?” y termina “¡Oh ninfas de Judea!”. Compuetas en la cárcel entre diciembre de 1577 y agosto de 1578, esas liras que posteriormente conformarán el cuerpo central del *Cántico Espiritual*, fueron conocidas y se difundieron con el nombre de *Canciones* o *Canciones de la Esposa*<sup>25</sup>.

En ellas y en el texto del *Cántico Espiritual* (A), manuscrito de San Lúcar de Barrameda, la estrofa que ocupa el lugar diecisiete y el veintiséis en el *Cántico Espiritual* (B), según el códice de Jaén, dice así:

“En la interior bodega  
de mi Amado bebí, y cuando salía  
por toda aquesta vega,  
ya cosa no sabía  
y el ganado perdí, que antes seguía”.

<sup>24</sup> Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, p. 525.

<sup>25</sup> San Juan de la Cruz. *Cántico Espiritual*, en *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, pp. 120-138; 589-899.



Precedida en todos los casos por las liras que “con especial fruición sensual”<sup>26</sup> cantan la unión amorosa y la plenitud del gozo de la Esposa, la estrofa precitada pone el acento en la acción de ella de beber en la bodega del Amado y en el efecto embriagador que le produce, anticipado ya en la mención del “adobado vino” de la estrofa anterior.

En su magnífico comentario de los textos poéticos de San Juan, situándolos en una contextualización literaria donde, junto a la italiana, la clásica, la agustiniana, la bíblica, incorpora con relieve la mística sufi, Luce López-Baralt señala que esa estrofa expresa la continuación de “la regocijada fiesta espiritual de la Esposa” iniciada luego del “hallazgo del Amor Indecible y la fusión gozosa que le es intrínseca” manifestadas en las liras anteriores que “posiblemente sean los más altos versos del amor de nuestra lengua:

Mi amado, las montañas  
los valles solitarios nemorosos  
las ínsulas extrañas  
los ríos sonorosos  
el silvo de los aires amorosos;  
la noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada  
la soledad sonora  
la cena que recrea y enamora”<sup>27</sup>

La celebración de la unión en “nuestro lecho florido” se continúa “ahora en un nuevo espacio, esta vez más interior donde la Esposa-pastora nos da cuenta de su estado de embriaguez”, el que corresponde, dice López-Baralt, a una “codificada “borrachera” mística, muy al estilo sufi”. Agregando que “es tal el énfasis que nuestro poeta pone en el estado de ebriedad sagrada de su protagonista que transmuta la *cellaria* del *Cantar* (que significan literalmente “retretes” o “cuartos interiores”) en una “interior bodega”. Y ya cuando la Esposa vuelve a salir al espacio abierto de la vega ha perdido

<sup>26</sup> Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 89.

<sup>27</sup> Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 71.

la razón...” y además, su “ganado”, expresión que, según explica la estudiosa portorriqueña, significa en el *trobar clus* sufi “uno de los animales “impuros” que representan el *nafs* o alma sensitiva que todavía tiene que ser mortificada”<sup>28</sup>.

A ello refiere San Juan en sus comentarios “aclaratorios” de esta estrofa, al decir que aun el alma que llega a este “estado de perfección” y por más espiritual que sea, siempre “le queda algún ganadillo de apetitos y gustillos y otras imperfecciones tuyas, ahora naturales, ahora espirituales tras de que se anda procurando apacentarlos en seguirlos y cumplirlos... hasta que entrándose a beber en esta interior bodega, lo pierden todo quedando... hechos todo en amor; en la cual más fácilmente se consumen estos ganados e imperfecciones del alma que el orín y moho de los metales. Y así se siente ya libre de todas aquellas niñerías de gustillos y disgustillos e impertinencias en que se andaba, de manera que pueda bien decir: ‘El ganado perdí que antes seguía’ ”<sup>29</sup>.

En esos comentarios o “declaración de las canciones que tratan de el ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo” que a petición de la Madre Ana de Jesús escribe San Juan en 1584, la “interior bodega” “es el último y más estrecho grado de amor en que el alma puede situarse en esta vida”. En esta, séptima bodega o grado de amor “es ya hecha la unión perfecta con Dios que llaman matrimonio espiritual”, en el que “el mismo Dios es el que se le comunica con admirable gloria de transformación de ella en Él, estando ambos en uno”. Transformación que es producida por la “divina bebida que endiosa y levanta el alma”, pues “el alma bebe de su Dios” “sabiduría y ciencia”, según el entendimiento; “y según la voluntad bebe amor suavísimo”, y según la memoria bebe recreación y deleite en recordación y sentimiento de gloria “y así el alma se transforma en Dios”<sup>30</sup>.

En la interpretación de Luce López-Baralt centrada en las lirás del *Cántico Espiritual* antes que en la “declaración”, la “interior bodega” es “locus amoenus sagrado”, fuera del espacio y del tiempo, donde se consuma la unión transformante en la que “el alma se pierde en sí misma

<sup>28</sup> Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 92.

<sup>29</sup> San Juan de la Cruz. *Cántico Espiritual*, *op. cit.*, p. 670.

<sup>30</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 665-667; 842-844.

para convertirse en parte o partícipe de la dimensión divina”<sup>31</sup> y desde donde, embriagada, enuncia su canto retrospectivo en el que las cambiantes y fulgurantes imágenes de los espacios que el alma traspone en su búsqueda de Dios e íntima unión con Él, no son “otra cosa que el retrato de la psique profunda unida a Dios en proceso proteiforme”. Imagen que si bien proviene del *Cantar de los Cantares*, “parecía obedecer también a la concepción (sufí) de un corazón o *qalb* en proceso de cambio perpetuo”.

La inquietante belleza y misterio de las imágenes y de los “dichos de amor” que si no se leen “con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan antes parecen dislates que dichos puestos en razón”, lleva a San Juan a explicar esas canciones compuestas “en amor de abundante inteligencia mística” como “ejercicio de amor entre el alma y su esposo Cristo” que se desarrolla “desde que un alma comienza a servir a Dios hasta que llega a el último estado de perfección, que es matrimonio espiritual; y así en ellas se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma hasta llegar al dicho estado que son purgativa (propia de los participantes); iluminativa (de los aprovechados y donde se hace el desposorio espiritual) y unitiva “que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual... y las últimas canciones tratan del estado beatífico, que sólo ya el alma en aquel estado perfecto pretende”<sup>32</sup>.

Pero, como dice Luce López-Baralt: “Aunque en sus glosas no lo admita, el poeta termina cantando a la vez a la belleza de ambos mundos (el físico sensorial y el espiritual) y nos da (quien sabe si *malgré lui*) una emocionante, inesperada lección oblicua que habrá de repetir en su “Noche oscura”: el amor es sagrado en todos sus registros y en todas sus manifestaciones”<sup>33</sup>.

La mística bodega llega al Perú virreinal de fines del siglo XVI y principios del XVII como manifestación de la espiritualidad de Santa Rosa de Lima.

<sup>31</sup> José Jiménez. “Luz y transfiguración”. José Angel Valente y José Lara Garrido, *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 298; citado por Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 87.

<sup>32</sup> San Juan de la Cruz. *Cántico Espiritual*, *op. cit.*, p. 740.

<sup>33</sup> Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 89.

Según nos informa Ramón Mujica Pinilla en su excelente libro sobre la Patrona de América<sup>34</sup>, en 1923 el historiador dominico español Luis G. Alonso Getino encontró en el monasterio limeño de Santa Rosa de Santa María “dos pliegos con *collages* emblemáticos en papel y tela de distinto color, “acertijos místicos” y mensajes de puño y letra de la Santa”, referidos a las “mercedes o heridas del alma” y a la “Escala Espiritual”. “Aparentemente –dice Mujica Pinilla– estos dibujos y apuntes acompañaron una serie de cuadernos hoy perdidos donde Rosa detallaba a uno de sus confesores las mercedes que Dios le hacía”. Estas, como ella señala, “son mercedes echas todas a un enamorado corazón, tiernamente de Dios, estampadas aquí, con particular luz de cielo”, las que Santa Rosa, con la típica retórica de la “diminutio” del discurso monacal somete a la autoridad del confesor para que “enmiende lo que en dicha obra faltare por mi ignorancia”; si bien advierte también que “todas las mercedes que (he) escrito así en los quadernos como esculpidas y retratadas en estos dos papeles, ni las he visto ni leído en libro alguno. Solo si obradas en esta pecadora, de la poderosa mano del Señor, en cuyo libro leo, que es sabiduría eterna, quien confunde a los soberbios y ensalza a los humildes”<sup>35</sup>.

Como se observa en las láminas que ilustran el libro de Mujica Pinilla, en el espacio de sus *collages*, Santa Rosa inscribe las figuras de la cruz y del corazón (herido, traspasado de flechas, alado, íntegro) y en torno a ellas, o en ellas y en los espacios que las enmarcan, las palabras –lemas o divisas– que las explican.

Esta unión de imagen y palabra –que recuerda la del texto de otro peruano: la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala– articula los *collages* de Santa Rosa con la tradición emblemática renacentista y barroca de la cual provienen los recursos mediante los cuales ella expresa una espiritualidad que corresponde a la nupcial que arranca del *Cantar de los Cantares*, en la que se integra la mística concepción de la vida espiritual como vía purgativa, iluminativa y unitiva y, dentro de esta última, la de la unión del alma con Dios como “intercambio de corazones”

<sup>34</sup> Ramón Mujica Pinilla. *Rosa Limensis*. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica, Banco Central de la Reserva del Perú, 2001.

<sup>35</sup> Ramón Mujica Pinilla, *op. cit.*, p. 142.

o “transverberaciones”, como las de Santa Catalina de Siena y Santa Teresa de Jesús, respectivamente, que, como señalé en otro momento de este texto, constituyeron modelos de piedad femenina para las monjas coloniales de Hispanoamérica.

Siguiendo la descripción que hace Mujica Pinilla del pliego identificado como “Escala Espiritual”, que es donde está la mención a la “bodega del amor”, cabe señalar que en su centro, Santa Rosa “ha recortado y pegado el símbolo de una escalera con 15 “grados de Amor Divino”, a cada lado de ella están inscritas las palabras “humillación” y “perfección” y las figuras de diez corazones con sus respectivas inscripciones. Otros dos corazones se sitúan sobre la figura que representa la escalera. Como dice Mujica Pinilla, se configura así una suerte de “mapa o topografía interior de su proceso de gradual iluminación”, donde los corazones simbolizan los grados o niveles de perfección y conciencia a los que conducen la oración, los ejercicios y prácticas penitenciales.

El ascendente “camino de perfección” de Santa Rosa de Lima culmina en la decimoquinta merced de Dios, la que ella representa en un corazón alado que ya no está llagado, que ha dejado abajo su cruz y que ocupa el lugar central del marco superior del pliego. Las palabras grabadas a un costado son: “Arrobo. Embriaguez en la bodega secretos del amor divino. O dichosa hunion, abraso estrecho con Dios”. A la manera de los tratados alegóricos del Amor divino, Santa Rosa configura así el emblema en el que parecen sintetizarse de modo máximamente suscito, los sentidos que propusieron Fray Luis, Santa Teresa, San Juan para el enunciado del *Cantar de los Cantares*: “Metióme el Rey en la bodega del vino y ordenó en mí la caridad”.

Cruces y corazones heridos son también imágenes recurrentes en el *Epistolario* de sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo quien, siguiendo el modelo de piedad cristocéntrica de Santa Rosa de Lima, confiere especial relieve a la representación de la dimensión sufriente y dolorosa de su vida espiritual que, a través de prácticas penitenciales y de mortificación, busca coparticipar en los padecimientos de Cristo en su Pasión, para así domeñar al “inmundo cieno” del cuerpo, purgar culpas y pecados y poder avanzar en el proceso de perfeccionamiento espiritual.

Signo de ello es la imagen de la cruz que se hace presente en la descripción de estados interiores suscitados por la oración o la comunión, y en los que a los “ojos del alma” de sor Josefa se le representa vivísimamente “la humanidad santísima de Nuestro Señor crucificado” o portando “una cruz

*de insoportable peso, muy grande y gruesa que casi le rendía*”, visiones que, junto con hacerle consciente la “*suma malicia y gravedad de mis pecados*” motivan sus ansias de salir al encuentro del padecimiento, “*de tomar sobre mí la (cruz) que su divina Majestad llevaba sobre sí para aliviarle su peso*”.

Pero, junto a esas imágenes que aluden a la vía purgativa del “camino de perfección” están las del corazón herido “*por espada de muchos filos*” o traspasado de “*agudísimas flechas*” con las que la tradición mística representa la etapa inicial de la relación amorosa que conducirá a la unión del alma con Dios. Como en Santa Teresa, en San Juan de la Cruz o en Santa Rosa de Lima, el “divino flechero” dispara sus flechas y provoca “*tiernas y gustosas heridas*” en el corazón de sor Josefa<sup>36</sup>, disponiéndolo para la búsqueda del Amado y acrecentando las ansias de encuentro y unión con él.

Pero cabe hacer notar que antes que la teresiana “flecha enarbolada de amor”<sup>37</sup> o las que llagan el corazón de la Esposa del *Cántico Espiritual*, o la “lansa de acero” que en Santa Rosa produce la “primera merced de eridas

<sup>36</sup> Mujica Pinilla nos recuerda que “El concepto de Dios como “cazador divino” que hiere ontológicamente el Alma para hacerla cautiva, presa o prisionera del amor, proviene del filósofo y beato catalán Raimundo Lulio (ca. 1235-ca. 1315), del teólogo dominico alemán y escritor místico Meister Eckhart (1260-1327-8) y de Juan Runsbrocc. Durante el Renacimiento italiano pasa a formar parte del arte y del vocabulario neoplatónico de poetas y filósofos seculares. Cupido o Amor le lanza dardos al alma y Giordano Bruno pregunta: “¿Pero qué significa ese dardo encendido que tiene llamas en lugar de una punta de hierro?” (“De gli eroici furori”), una simbología y pregunta que durante la contrarreforma es retomada por los místicos”. Ramón Mujica Pinilla, *op. cit.*, pp. 142-143).

<sup>37</sup> Así en las coplas de Santa Teresa que glosan la letrilla “yo toda me entregué y di, y de tal suerte he trocado, que es mi Amado para mí/ y yo soy para mi Amado”:

“Cuando el dulce cazador	Tiróme una flecha
me tiró y dejó rendida	enarbolada de amor
en los brazos del amor	y mi alma quedó hecha
mi alma quedó caída	una con su Criador;
y cobrando nueva vida	yo ya no quiero otro amor,
de tal manera he trocado	pues a mi Dios me he entregado
que es mi Amado para mí	que es mi Amado para mí
y yo soy para mi Amado.	y yo soy para mi Amado”.

Santa Teresa de Jesús, *Poesías*, en *Obras Completas*, p. 737.

que recibí de Dios”<sup>38</sup>, las “heridas de amor” de Sor Josefa son predominantemente atribuidas a “*innumerables rayos*” que emanan del “*corazón resplandeciente*” de Dios o a “*flechas de activo (y divino) fuego*”.

La imagen evoca la tradicional representación del Sagrado Corazón de Jesús que, sin duda, sor Josefa contemplaba, pues se encuentra entre las pinturas y figuras de bulto del Monasterio de Santa Rosa de Lima de Santiago. Pero en el texto del *Epistolario*, la convencional imagen del divino corazón resplandeciente del que irradian innumerables rayos de encendido fuego atrae la pluralidad de sentidos que ese elemento tiene en la literatura mística donde parece presidir cada una de las etapas de la trayectoria espiritual.

Así, en el inicio de las comunicaciones o mercedes místicas del camino del alma de sor Josefa hacia Dios, el “fuego abrasador” es elemento en el que ella desea convertirse “*para que se destruyese toda tibieza y se abrasase y consumiese toda la maldad en mí y sólo resplandesiese su divino amor de modo que ardiese mi corazón hasta convertirse en cenizas de puro amor*”. Ese fuego de la purificación necesaria y preparatoria para la unión con Dios se convierte luego en “*luz y resplandores*” que “*vienen de lo alto*” e iluminan la oscura “*región de tinieblas y tenebrosidad que parecía remedo de otro infierno*” en la que se halla sumida el alma de sor Josefa y a la que ellos le otorgan: la claridad y gozo de la contemplación de Dios, en la diversidad de manifestaciones con que se hace visible a “los ojos del alma”; el conocimiento de “*las infinitas perfecciones de Dios*”, imposible de obtener en libros o por “*noticias humanas aunque sean de mucha ciencia*” e imposible también de “*atinar a explicar (siquiera) la tercera parte*”; y además, “*inflaman mi corazón y mi alma con efectos de unirme a su Majestad y verme libre de la cárcel de este cuerpo y salir de esta vida...*”. Son “*luces y resplandores*” que ya en la etapa iluminativa “de los aprovechados donde se hace el desposorio espiritual”, según nos dice San Juan<sup>39</sup>, actúan sobre las potencias del alma y la disponen para solo amar y avanzar a la fase unitiva de la experiencia mística que es la “de los perfectos donde se hace el matrimonio espiritual”.

<sup>38</sup> Ramón Mujica Pinilla, *op. cit.*, p. 142.

<sup>39</sup> San Juan de la Cruz así lo plantea en el “Argumento” de las *Canciones entre el Alma y el Esposo* correspondiente a la versión y “declaraciones” del *Cántico Espiritual* (B), manuscrito de Jaén. Vid. *op. cit.*, p. 740.

Allí, “luces y resplandores” se transforman en “fogosas y activas llamas” que Dios prende en el alma de sor Josefa “*de modo que toda se va tras de su Dios, con lasos de amor tan suave que parece que están encadenados ambos, tan íntimamente unidos que no hay cosa ni en los cielos ni en la tierra que sea capás para separarse esta dulce y suave unión en que el alma está engolfada en una mar de deliquios*”. Y en ese irse “tras su Dios”, sabiendo solo “amar y más amar”, el alma de sor Josefa llega al lugar más íntimo y privado donde se consuma el matrimonio espiritual: el interior del “pecho amoroso” de Dios, el “retrete de su corasón”.

Este, en cuanto asociado al vino, se nos presenta, al igual que la mística “bodega del amor”, no solo como imagen del lugar de consumación de la unión amorosa, sino también de los procesos transformantes que allí le ocurren al alma, por efectos del “*suave y deleitoso vino*” que Dios le da a gustar que, como dice sor Josefa, “*la embriaga y saca de cí*”, “*la despega toda de cí y de todo lo que no es Dios*” para unirse tan íntimamente con Él, que “*parese éramos una misma sustansia, sin haber cosa que nos separase de entre cí*”.

Así, el “retrete del corazón de Dios” o “del amor”, como la mística “bodega”, es “locus amoenus sagrado” en el que culmina la accessis y donde, cancelándose la dualidad alma-Dios, ella alcanza el grado superior de amor y perfección “a que en esta vida se puede llegar que es la transformación en Dios”, más allá del cual, según nos dice San Juan, no se puede pasar, pero sí se puede “con el tiempo y ejercicio calificarse y sustanciarse mucho más el amor” como el madero en el que “habiendo entrado el fuego... le tenga transformado en sí y está ya unido con él, todavía afervorándose más el fuego y dando más tiempo en él, se pone mucho más candente e inflamado hasta centellear (fuego) de sí y llamear”<sup>40</sup>.

El alma, entonces, hecha una con Dios en una fusión que, como destaca Luce López-Baralt<sup>41</sup>, es “combustión”, se simboliza en la “llama abrasadora”, magníficamente cantada por San Juan de la Cruz en esa “llama de amor viva/que tiernamente hieres/de mi alma en el más profundo centro”, cuyos ecos resuenan en las alusiones y descripciones del alma “endiosada”

<sup>40</sup> San Juan de la Cruz. “Prólogo” a *Llama de Amor Viva*, op. cit., p. 912.

<sup>41</sup> Vid. el magnífico estudio de Luce López-Baralt, “Ya por aquí no hay camino: La combustión transformante final de la “Llama de amor viva”, en op. cit., pp. 189-239.



o “divinizada” de sor Josefa, a la que ella celebra con dichos que hablan de *“incendios de amor en que yo me abrasaba”*, del *“rayo de fuego encendido”* que descende sobre ella y la deja *“toda trocada y herida por todas partes”*, con el corazón traspasado o *“penetrado y rodeado de llamas”* de un fuego tan activo que *“derrite el alma”* y la convierte *“toda ella en fuego abrasador”* o la *“anega en un fuego tan vorás”* que ya no es el de las *“fogosas y activas llamas”* que Dios prende en el alma, sino el de *“volcanes de fuego”*, como el que, en una de sus visiones, sor Josefa dice haber visto salir del *“pecho del Verbo”*, *“a manera de río caudaloso o que bastaba un solo rayo para reducir a senisa el mundo todo y abrasar los corasones todos en su divino amor”*. En el clímax de la celebración de las *“copiosas bendiciones y dones”* que Dios entrega al alma en esa “combustión de amor”, sor Josefa presenta *“a mi Señor los dos corasones y almas – el de su confesor y el suyo– para que, unidos en caridad, seamos Egnas (sic) ensendidísimos en el fuego abrasador de su apasible y divino amor”*.

Sin embargo, sor Josefa advierte que la “mutación” que “diviniza” su alma y la colma de júbilo y de excesos de amor, *“otras veces es por el extremo contrario, todo opuesto, las pasiones vivas, rebeldes, ímpetus de maldesir, blasfemar; a cada paso veo el infierno abierto para mí; la desconfiansa es grande, las tentaciones acometen sin reservar espesie, de mi parte no vero (sic) resistensia, los temores de ofender a Dios en todo, parese me hallo culpada, si me confieso, parese no hago buena confesión ni jamás en toda mi vida, si comulgo paréseme que llevo con la disposición que Judas, y siento los mismos efectos que a el infelís le sobrevinieron, paréseme que tiene repugnansia su Majestad de venir a mí, vilísima pecadora, y si me atrevo a resebirle, siento que no me pasa de la garganta la forma, etcétera*.

“Llama de amor viva” y “noche oscura del alma”, alternando permanentemente en el *Epistolario* de la monja Peña y Lillo, conforman la imagen de la conciencia de sí, de su individualidad compleja, contradictoria, “toda yo compuesta de extremos”, inestable y en proceso de constitución que sor Josefa va adquiriendo en su trayectoria espiritual.

Esa conciencia alcanza su mayor grado y se profundiza en la unión amorosa que acontece en el “retrate del corazón de Dios”. Este entonces se constituye en “locus” de la revelación donde el entendimiento recibe de Dios “ciencia y sabiduría” y donde el alma, transformada por ellas, accede al conocimiento de Dios y de sí misma. Como dijera Fray Luis de León, comentando el *Cantar de los Cantares*, es allí, en el “retrate”, antes que en

la “bodega o cámara del vino” donde el Rey entrega a la Esposa “la prenda más cierta de amor” al introducirla “en todos sus secretos, dándole parte dellos, y de todas sus cosas”.

Al transformar la mística “bodega del amor” en “retrete” del corazón de Dios, del amor y de su propio corazón, sor Josefa, como Fray Luis, da relieve a la experiencia de conocimiento o, mejor, de autoconocimiento que allí ocurre, por sobre la “embriaguez o borrachera mística” que acontece en la “interior bodega” y que hace perder la razón y el “ganado” a la Esposa del *Cántico Espiritual* de San Juan. Y, a la vez, enfatiza el carácter íntimo, privado del espacio de retiro, apartamiento y soledad en el que debe recogerse el alma para conocerse y cobrar conciencia de sí.

Esos rasgos de intimidad y privacidad —que el historiador Philippe Ariès interpreta como signos del cambio de mentalidades que conduce al tránsito hacia la Edad Moderna<sup>42</sup>— se observan en distintos planos del texto del *Epistolario* que, en sí mismo, responde a la figura del “retrete” en cuanto es discurso referido a la propia interioridad de sor Josefa, enunciado desde una posición que corresponde a la de su conciencia volcada sobre sí misma en constante proceso de indagación; escrito sin propósito de publicación, más aún, dirigido a un solo destinatario —el confesor— que deberá mantener en secreto las confidencias, el “sigilo” de la comunicación y a quien sor Josefa le demanda incluso que, una vez leídos, destruya los “papeles” que contienen sus confidencias.

Además, el *Epistolario* actualiza géneros pertenecientes a la literatura de la intimidad, como la confesión y la carta que, como señala Ariès, responden a “la voluntad de conocerse mejor uno mismo a través de la escritura” que define a esos géneros y, en general, a la *literatura autógrafa* de la modernidad; voluntad que sor Josefa manifiesta en sus cartas y que expresa mediante concepciones y lenguaje propios de la mística que, en el contexto conventual femenino chileno del siglo XVIII, eran medios disponibles y aptos —aunque riesgosos desde la perspectiva ortodoxa eclesial— para estructurar y dar expresión a la subjetividad de las religiosas en su proceso de búsqueda de perfección espiritual.

<sup>42</sup> Philippe Ariès. “Para una historia de la vida privada”. *Historia de la vida privada*, tomo 3. Del Renacimiento a la Ilustración. Madrid: Ed. Taurus, 2003, pp. 13-28.

Pero, como advierte Ariès para la realidad europea, la mística fue una de las formas de espiritualidad centradas en la piedad interior que tuvieron incidencia en la evolución a la Edad Moderna, pues desarrollaron y propiciaron prácticas como el examen de conciencia, la meditación, la oración en soledad, los ejercicios espirituales que favorecieron procesos de introspección y autoconocimiento que produjeron “cambios en las concepciones que las personas tenían de sí mismas” y contribuyeron a la constitución de sujetos conscientes de su individualidad y aspirantes al logro de mayores grados de libertad y autonomía personales.

Esos procesos fueron especialmente estimulados por la espiritualidad mística en cuanto esta confiere relieve de primer plano a la experiencia personal de relación directa, íntima, vivida con Dios que es experiencia que compromete y afecta al sujeto en todas las dimensiones de su ser, desde las corporales hasta las afectivas e intelectivas y lleva, a través de prácticas piadosas interiorizadas a “una nueva forma de conciencia y de toma de contacto con nuevas formas o niveles de la persona y de la realidad en ser conjunto. En todos los casos de experiencia mística el sujeto inicia una nueva forma de vida”<sup>43</sup>.

En el caso de sor Josefa, esas nuevas formas de vida y conciencia trascienden la esfera de lo estrictamente religioso espiritual para corresponder a las de un sujeto femenino que, dentro del mundo conventual al que pertenece y mediante prácticas de piedad interior, ejercicios espirituales y de la escritura confesional que ese medio propicia, empieza a mirarse a sí misma —en su alma y en su cuerpo— para irse conociendo y reconociendo no solo en aspectos definitorios de su condición monacal sino en la pluralidad de dimensiones, conflictos, tensiones, capacidades y limitaciones de su individualidad compleja, contradictoria, inestable.

El proceso de emergencia de ese sujeto femenino que empieza a adquirir conciencia de su individualidad, se expone en un texto en el que, según la conciencia que sor Josefa manifiesta, convergen y se tensionan dos concepciones opuestas de escritura: por una parte, práctica ascética, incluso de mortificación corporal, que procura la sujeción del yo individual y, por otra, “*arte diabólico deducido del enemigo (que) trae tanta inquietud a mi*

<sup>43</sup> Juan Martín Velasco. *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid: Ed. Trotta, 2003, p. 294.

*alma que casi salgo de mí*”, que abre un espacio de libertad para la expresión del yo individual donde se acoge lo que la escritura ascética reprime, censura y proscribe<sup>44</sup>.

El texto, producto de la confluencia de ambas escrituras, refleja en sus distintos planos las tensiones que entre ellas se producen y, de esa manera, manifiesta las de ese emergente sujeto femenino que, dentro de las posibilidades que ofrecen y las restricciones y censuras que imponen el mundo y el discurso conventuales, empieza a identificarse, representarse y expresarse con las particularidades de su ser individual y con rasgos como conciencia de sí y voluntad de autonomía que se atribuyen al llamado sujeto moderno.

El *Epistolario* da cuenta así de procesos desarrollados en el espacio recluido e íntimo –el retrete– de los claustros conventuales y femeninos en la sociedad chilena del siglo XVIII que resultan ser equivalentes a los de privatización e interiorización producidos en Europa, en los siglos XVI y XVII que, según Philippe Aries, incidieron en el tránsito hacia la Edad Moderna. Y, al hacerlo, el texto de sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo plantea lo que podría constituir una paradoja, esto es, que espacios tan tradicionales como los conventos coloniales de monjas sean lugar de ocurrencia de procesos que, en el plano de las conciencias individuales, anticipan signos de una modernidad que para la realidad chilena y, en general hispanoamericana, solo empezaría a manifestarse en el siglo XIX, según algunos, mientras que para otros, resultaría problemática incluso hasta ya avanzado el siglo XX.

#### RESUMEN / ABSTRACT

El artículo se refiere al *Epistolario* de una monja chilena del siglo XVIII, sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo, y se centra en la consideración de la imagen mística de la “bodega del amor” que en el texto se transforma en “retrete del amor”. A propósito de ello, se establece la vinculación del *Epistolario* con la tradición de la literatura mística española y

<sup>44</sup> Este interesante aspecto de las concepciones y conciencia de la escritura que manifiesta Sor Josefa en su *Epistolario*, es tratado en mi artículo “Práctica ascética y “arte diabólico”: Concepciones de escritura en el *Epistolario* de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo”. *Anales de Literatura Chilena*, 4 (diciembre 2003): 13-34.

se proponen sentidos para el relieve de lo íntimo y privado que esa transformación confiere a la imagen mística tradicional.

PALABRAS CLAVE: Literatura colonial chilena, discurso conventual, tradición mística.

*This article refers to the Epistolary of a Chilean nun of the 18<sup>th</sup> Century, Sister Josefa de los Dolores Peña y Lillo. It centers on the consideration of the mystical image of the "Love's storeroom", which in the text is transformed into the "Love privy". In relation to it, a link between the Epistolary and the tradition of the Spanish mystical literature is discussed, while different senses are suggested for the highlighting of the private and intimate which that transformation confers upon the traditional mystical image.*

KEY WORDS: Chilean colonial literature, conventual discourse, mystic tradition.