



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**VIDA Y VIRTUDES DE LA ESCLARECIDA VIRGEN Y SOLITARIA ANACORETA
SANTA ROSALÍA. PATRONA DE PALERMO. POEMA LÍRICO
DE JUAN JOSÉ DE ARRIOLA. ESTUDIO Y EDICIÓN**

**Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta**

Estela Castillo Hernández

ASESORA: Dra. María Águeda Méndez H.

México, D. F., febrero de 2013

*A mi madre y mis hermanos: Rosalía,
no precisamente una santa, y Paulo,
menos censor que el apóstol*

AGRADECIMIENTOS

A María Águeda Méndez, mi asesora, por su lectura atenta, su disposición y sus innumerables consejos.

A Dolores Bravo, por su sabiduría.

A Ángel José Fernández, por su entereza, generosidad y su deseo de compartir su conocimiento.

A Alejandro Higashi, por creer que este trabajo llegaría a buen puerto.

A mis amigas y futuras doctoras Claudia, Jazmín, Julia y Tatiana, por su apoyo incondicional.

Al personal del Archivo General de la Nación, al Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, a la Biblioteca José María Lafragua de Puebla, al Archivo Histórico de la Provincia de México de la Compañía de Jesús, a la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, a la Archidiócesis de San Luis Potosí, en especial al Mons. Luis Morales Reyes, a la Biblioteca Central de la Región Siciliana y a la Biblioteca Nacional de España.

A todos aquellos que en algún momento escucharon con paciencia sobre los hallazgos que hacía de Arriola y su poema, entre ellos Jericó, Francisco y Carmen.

A Tequilita, por esos meses de enseñanza.

A los creadores de la sección de libros de Google, por proporcionar a los lectores diversos ejemplares raros y únicos.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	1
ESTUDIO INTRODUCTORIO	13
1. <i>UNA VIDA QUE TE DEBO CON OTRA VIDA TE PAGO</i> : MEMORIAS DE JUAN JOSÉ DE ARRIOLA	15
1.1 SOBRE SU ENTRADA AL NOVICIADO Y SU FORMACIÓN JESUITA	19
1.2 ACERCA DE SU LARGA ESTANCIA EN SAN LUIS POTOSÍ	34
1.3 SALIDA DE SAN LUIS POTOSÍ E INGRESO AL COLEGIO DEL ESPÍRITU SANTO DE PUEBLA.....	47
2. SANTA ROSALÍA EN NUEVA ESPAÑA: DEVOCIÓN, ARTE Y LITERATURA.....	57
2.1 DE SICILIA A NUEVA ESPAÑA: LAS ANDANZAS DE SANTA ROSALÍA	62
2.1.1 EL GRAN HALLAZGO EN EL MONTE PELLEGRINO: LAS RELIQUIAS DE LA ERMITAÑA	75
2.2 EL LEGADO DE CASCINI EN EL IMAGINARIO DE SANTA ROSALÍA	97
2.2.1 LAS HAGIOGRAFÍAS DE ROSALÍA: MEDIO EFICAZ PARA DIFUNDIR UN CULTO	127
3. LA <i>VIDA</i> DE SANTA ROSALÍA ESCRITA POR JUAN JOSÉ DE ARRIOLA.....	159
3.1 ESTILO Y ESTRUCTURA DEL POEMA	159
3.1.1 <i>EN UN MADERO CLAVADO VIO A CRISTO</i> : REFORMULACIÓN DEL TÓPICO DE “JESÚS CRUCIFICADO”	172
3.2 HISTORIA DEL POEMA	186
3.2.1 MANUSCRITOS DE DOCTOS Y DE NO TAN DOCTOS	192
3.2.2 INTERVENCIÓN DE LOS COPISTAS: <i>COLLATIO EXTERNA</i> Y <i>COLLATIO CODICUM</i>	193
3.2.3 DESCRIPCIÓN DE LOS MANUSCRITOS	208
CONCLUSIONES	233
EDICIÓN, VARIANTES Y NOTAS	
Criterios de edición	243
Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía.	
Patrona de Palermo. Poema lírico	249
Dedicatoria.....	249
Protesta del autor	253
[Del autor de la <i>Vida</i> en alabanza de tan peregrina Rosa. Anagramma]	253
[Del mismo autor. Epigramma]	254
De un anónimo afecto del autor de la <i>Vida de santa Rosalía</i>	254
Octava	255
Quintillas.....	256
Programma /Anagramma.....	256

[Epigrama]	256
Comento.....	256
Del padre Joseph Joaquín Yzquierdo <i>in laudem authoris</i>	256
Del mismo. Epigrama	258
Soneto	259
 Libro primero	 261
Canto primero	261
Canto segundo	268
Canto tercero.....	275
Canto cuarto.....	282
Canto quinto.....	289
Canto sexto	295
Canto séptimo	303
Canto octavo	310
Canto nono.....	316
Canto décimo	322
Canto undécimo	331
Canto duodécimo	340
Canto decimotercio	345
Canto decimoquarto.....	357
 Libro segundo.....	 365
Canto primero	365
Canto segundo	371
Canto tercero.....	377
Canto cuarto.....	383
Canto quinto.....	389
Canto sexto	396
Canto séptimo	402
Canto octavo	409
Canto nono.....	416
Canto décimo	424
Canto undécimo	430
Canto duodécimo	436
Canto decimotercio	443
Canto decimoquarto.....	449
Canto decimoquinto.....	455
 Libro tercero	 465
Canto primero	465
Canto segundo	472
Canto tercero.....	479
Canto cuarto.....	485
Canto quinto.....	494
Canto sexto	500
Canto séptimo	507

Canto octavo	516
Canto nono.....	524
Canto décimo	534
Canto undécimo	544
Canto duodécimo	550
Canto decimotercio	556
Canto decimoquarto	563
Canto decimoquinto	570
Epitafio a la entrada de la cueva. Soneto	580
Otro epitafio. Soneto	580
Otro epitafio. Soneto	581
Bibliografía.....	583

NOTA PRELIMINAR

En *Claves hagiográficas de la literatura española*, Ángel Gómez Moreno señala que las hagiografías “merecen mayor atención por sus méritos literarios”, “por su continuo influjo sobre el conjunto de la literatura” y porque “ellas mismas se vieron impregnadas por la literatura una y otra vez”.¹ Estas tres razones son pertinentes para detenernos en las vidas de santos y estudiarlas no sólo desde “un enfoque religioso”,² también tomando en cuenta su valor artístico, fruto del ingenio de los escritores, ya que al destacar este valor se evidencia la literatura. Las palabras de Gómez Moreno condensan los motivos que llevaron a estudiar y rescatar una obra como *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema lírico*, texto escrito por el jesuita Juan José de Arriola (1698-1768) en la segunda mitad del siglo XVIII novohispano, cuya fecha exacta de composición se desconoce. Esta obra se suma a la tradición literaria de hagiografías, sermones y novenas sobre la virgen panormitana, que proliferó en Europa y en el Nuevo Mundo. El culto a la virgen nació en Sicilia, donde se le consideraba protectora contra la peste y los temblores; debido en gran parte a la labor de los jesuitas, la devoción viajó a España y posteriormente llegó a territorio novohispano.

Las manifestaciones de fervor hacia Rosalía se dieron en las artes plásticas y también en la literatura novohispana. La obra de Arriola forma parte de un programa que los jesuitas instituyeron para difundir la vida de la ermitaña en Nueva España durante el siglo XVIII. Además de evidenciar esa devoción hacia santa Rosalía, el poema goza de méritos literarios, establece

¹ *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Iberoamericana-Vervuert, Closas-Orcóyen, 2008, p. 20.

² *Ibid.*, p. 18.

relaciones con otros escritores y obras de la época, y dialoga con diferentes discursos, como el religioso, histórico, social y pictórico; por esas razones ameritaba hacer un estudio, pues hasta ahora la crítica ha prestado poca atención al texto y debido a que el original del poema se perdió y que esta obra circuló en diversos manuscritos durante el siglo XVIII, era necesario y justificaba hacer una edición de la obra, en la que se presentara el texto completo, pues hoy sólo se conocen algunos fragmentos. Los resultados de esa labor crítica y ecdótica que se emprendió hace dos años se presentan en este trabajo, en el que se pretende evidenciar que la *Vida*³ de santa Rosalía es un claro ejemplo de cómo la literatura puede manifestarse de diversas maneras y establecer caminos infinitos entre distintos ámbitos culturales.

El lector o investigador podrá encontrar en el estudio introductorio que antecede a la edición tres capítulos dedicados a la vida de Juan José de Arriola, a las manifestaciones artísticas y religiosas hechas en torno a santa Rosalía en Nueva España, a la estructura y estilo del poema, así como a los avatares que ha sufrido la obra a lo largo de varios siglos. En el primer capítulo, titulado “*Una vida que te debo con otra vida te pago: memorias de Juan José de Arriola*”, se trata de seguir el eje rector que estructuró las memorias de los jesuitas desterrados durante el siglo XVIII, sobre todo los trabajos de Félix de Sebastián y de Juan Luis Maneiro; es decir, se trata de insertar al biografiado en su contexto, entendido éste como el entorno histórico, cultural y religioso de Juan José de Arriola. En el capítulo se presentan la formación jesuita, estudios, lecturas, trabajos, vivencias y experiencias del guanajuatense, pues es este entorno el que moldea al poeta y el que lo lleva a escribir su poema hagiográfico y otras creaciones más, como son su “Canción famosa a un desengaño”, su comedia *No hay mayor mal que los zelos* y su sermón *La cátedra de Cristo*. Es importante destacar que estas dos últimas obras, la comedia y la homilía, que aquí se trabajan, no habían salido a la luz en más de dos siglos, desde que Beristáin las

³ En lo sucesivo con este término designaré el poema hagiográfico de Juan José de Arriola.

consignó en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816). A este contexto que se está privilegiando en este capítulo debe sumársele el ingenio del escritor, por lo que debe verse este entorno como la chispa que detonó la capacidad creativa de Arriola, pues le proporcionó las herramientas, los motivos, algunas ideas, los recursos, entre otros elementos, para poder elaborar cada uno de sus textos.

El primer capítulo, a su vez, se encuentra dividido en tres partes, que están anteceditas por un breve preámbulo donde se señala lo que se ha dicho de la vida y la obra del jesuita, casi nada, apenas unas líneas que escribió Beristáin en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816) y que se han repetido hasta el cansancio por falta de una fuente mejor:

El padre Arriola nació en la ciudad de Guanajuato, fecundo mineral de ingenios y de metales preciosos, a 22 de octubre de 1698 y en el de 1715 recibió la sotana de la Compañía de Jesús en el noviciado de Tepozotlán a 7 leguas al N.O. de México. Sobresalió en la poesía, en la que tuvo facilidad, gracia, entusiasmo y decoro.⁴

Ante este esbozo de su vida y la poca información que de él había, la pregunta ¿quién fue Juan José de Arriola? se hizo pertinente y el primer capítulo intenta responderla. Para contestar quién fue Arriola, a qué se dedicaba, cuál fue su papel en Nueva España durante el siglo XVIII, se recurrió, por un lado, a las memorias inéditas de Félix de Sebastián, quien se da a la labor de recoger varios datos sobre su vida y menciona la existencia de varios manuscritos del poema de santa Rosalía; esta información antecede al bosquejo de Beristáin, y es valiosa por los nuevos datos que arroja del guanajuatense. Por el otro, hubo la necesidad de buscar noticias sobre Arriola en varios archivos, parroquias y bibliotecas, búsqueda que resultó, además de satisfactoria, fructífera, pues permitió conocer varios de los espacios donde vivió el ignaciano, los colegios jesuitas de Puebla y San Luis Potosí y, sobre todo, se pudo ahondar más en la vida de un personaje que era casi un fantasma, cuya presencia casi había desaparecido del panorama literario

⁴ Ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México-Claustro de Sor Juana, México, 1980, pp. 116-117.

de las letras novohispanas y sólo se mencionaba su nombre cuando se hablaba de los imitadores de las “canciones famosas”, que seguían el modelo de Matías de Bocanegra.

A partir de referencias a terceros, de cruzar datos de diversa índole, ya fueran religiosos, administrativos o literarios, que se hallaban en la correspondencia de los ignacianos y en los cuadernos de la Compañía, así como de pequeñas notas de carácter pedagógico y hasta psicológico, que se encontraban en varios catálogos jesuitas, de las observaciones y recuerdos de aquellos que lo trataron, se pudo reconstruir parte de la vida del guanajuatense. Cada dato o noticia que se fue descubriendo se transformó en un indicio para conocer a Arriola y fue motivo de gran regocijo. Esas noticias fueron indispensables para elaborar este capítulo, de ahí también su título: “memorias de Juan José de Arriola”, pues en este apartado no se pretendía desarrollar la vida completa del escritor, porque la información que existe sobre él es poca, sino presentar parte de ésta, mostrar aquellos momentos que reflejaran su formación, su carácter, que ayudaran a explicar sus creaciones.

La división del capítulo en tres apartados se relaciona con tres momentos significativos en la vida de Arriola. En el primer inciso: “Sobre su entrada al noviciado y su formación jesuita”, se describe su ingreso y educación en el noviciado, donde entabla una relación amistosa y duradera con Juan Francisco López, jesuita a quien la Guadalupeana le debe su Patronato Nacional sobre territorio novohispano. Cabe señalar que Arriola participó en la devoción guadalupana promovida por los ignacianos; ejemplo de esto es su dedicatoria, compuesta en octavas reales, que abre el poema de santa Rosalía. Presentar el plan de estudios de los hijos de san Ignacio en este inciso, permitió evidenciar la preparación religiosa e intelectual que llevó Arriola, al igual que otros jesuitas y colegiales novohispanos. La educación de la Compañía se basaba sobre todo en las humanidades, lo que les permitió formar destacados oradores y escritores; no de balde les llamaron los educadores de Nueva España. La disciplina, aunada a la confianza y la diversión, le

permitió a los colegiales, entre ellos a Arriola, desarrollar mejor las capacidades y habilidades que la naturaleza les había dado. Según los catálogos jesuitas y su colega Juan Francisco López, el guanajuatense desde su juventud tuvo habilidad para las letras y el ministerio. Habilidades que culminaron en la creación de algunas obras.

La educación jesuita, además, acercó al guanajuatense a ciertas formas literarias que los ignacianos practicaban en sus colegios y en toda la orden: las cartas edificantes, las vidas ejemplares, las hagiografías y los martirologios, formas que se daban a leer a los colegiales y que los mismos soldados de Cristo escribían. Las lecturas que hizo Arriola durante su formación sobre materia religiosa, escritores del Siglo de Oro y poetas novohispanos, así como sus estudios de retórica y oratoria sagrada, y la cercanía que tuvo con el teatro, influyeron en su escritura, pues en su obra se perciben preceptos de la religión católica, temas y motivos del Siglo de Oro y varios elementos retóricos, que el autor teje para crear su “Canción famosa”, su comedia, sus sermones, de los cuales sólo se conoce uno, y, finalmente, todos esos elementos y enseñanzas convergen en su poema hagiográfico.

El segundo inciso, titulado “Acerca de su larga estancia en San Luis Potosí”, describe la estadía de Arriola en ese lugar; este periodo, que va de 1741 a 1760, quizá es el más productivo del escritor y en el que más renombre alcanza en el medio jesuita, pues se le llama para hacer sermones y celebrar funciones en las congregaciones y cofradías, y, por supuesto, se le considera un excelente administrador y un buen pastor de almas. En esta sección se describen sus labores en el Colegio de San Luis y se presentan dos organizaciones de las que fue miembro: la Congregación de la Asunción y la Congregación de San Pedro. La información que se ofrece de ambas instituciones es valiosa, porque hasta ahora no hay estudios que se dediquen a las actividades y funciones de estas congregaciones en San Luis Potosí. Los estudios que existen de este tipo de grupos se restringen a un solo espacio: la ciudad de México, por ser el primer lugar

donde surgieron y porque las congregaciones del centro de Nueva España sirvieron de modelo a las de provincia.

Durante este periodo, en la ciudad de San Luis Potosí, Arriola escribe su sermón *La cátedra de Cristo*, en el que aparece la figura de san Pedro. En la homilía se conjuga el *docere*, *delectare* y *movere*, y se observan varios elementos de retórica funcionando con efectividad, entre éstos: la estructura fiel del sermón panegírico, la argumentación, los ejemplos y las comparaciones. Arriola demuestra que san Pedro es la mejor cátedra, el más digno solio y asiento de la sabiduría de Cristo. El personaje de san Pedro no sólo es importante porque Arriola le dedicó un sermón, también porque en las décimas de santa Rosalía vuelve a aparecer como el representante de la Iglesia de Cristo, como la piedra que sustenta la Iglesia del Salvador.

En el tercer inciso: “Salida de San Luis Potosí e ingreso al Colegio del Espíritu Santo”, se desarrolla el período en que Arriola vivió en Puebla. La mención de Félix de Sebastián sobre su enfermedad, razón por la que deben trasladarlo al Colegio del Espíritu Santo, y también la noticia sobre la epidemia de 1762 que le tocó vivir a Arriola en Puebla, sirvieron para proponer una hipótesis de los motivos que llevaron al jesuita a escribir su poema de la santa: el posible contagio de la peste, que casi lo lleva a la muerte, pues como indica en la décima quinta del primer libro de la hagiografía: *una vida que te debo con otra vida te pago*. El contexto de epidemias, ocurridas durante el siglo XVIII, apoyan esta hipótesis; sin embargo, aunque este es un buen motivo para escribir el poema, no es el único, ya que no se debe olvidar que el culto a santa Rosalía comenzó en Sicilia debido al impulso jesuita, de ahí viajó a España y más tarde al virreinato, donde se le rendía culto en varias ciudades y colegios jesuitas, por lo que es casi seguro que la devoción impulsada y practicada por los ignacianos fuera otro de los motivos que condujo a Arriola a escribir sobre la virgen panormitana.

Finalmente, de este último inciso cabe destacar la información que proporciona José Joaquín Izquierdo en sus cartas sobre la intención de la Compañía de publicar el poema hacia 1764. Esta referencia es totalmente nueva, pues hasta ahora no se tenía idea de que la obra se fuera a imprimir y que con este fin se mandó a elaborar el panegírico que la abre. Gracias a estos datos también se pueden fechar algunos manuscritos, sobre todo aquellos que contienen la apología que elaboró Izquierdo. Tales cartas son todo un hallazgo, principalmente por dos razones: en primer lugar, porque ofrecen nueva información sobre la historia del poema; y en segundo, porque presentan un panorama de lo que estaba ocurriendo en Nueva España entre 1760 y 1767. Revelan también la manera en que procedían los jesuitas para la implantación de un culto, como era conseguir imágenes y divulgar los milagros de algún santo mientras se ofrecía la doctrina. Asimismo, se accede por estas epístolas a un mundo íntimo y personal de varias mujeres, algunas de ellas monjas; en general, se evidencian varios de los problemas cotidianos que enfrentaban los novohispanos.

El segundo capítulo se titula “Santa Rosalía en Nueva España: devoción, arte y literatura” y en éste se exponen los antecedentes del culto a la santa y cómo se presentó su devoción en territorio novohispano. Si bien en Sicilia y en otras ciudades de Europa existen investigaciones sobre las manifestaciones artísticas y religiosas que surgieron en torno a la anacoreta, entre las que destacan las obras de Paolo Collura y María Concetta Di Natale, no sucede lo mismo en México, donde se conservan varias pinturas, esculturas, grabados, un sermón y varias novenas de Rosalía, que florecieron en el periodo virreinal y no han sido analizados ni estudiados como se debiera. El interés por esas manifestaciones en este trabajo tiene dos razones: la primera es porque el poema de Arriola no es un obra aislada que se produjo de manera espontánea, sino es el resultado de un fenómeno religioso-artístico que se originó en Sicilia y obedece a un programa que la Compañía instituyó para promover el culto a la santa, por lo que el estudio de esas

expresiones puede explicar tanto la génesis de la obra como vislumbrar las fuentes que pudieron nutrirla.

La segunda razón es porque las décimas de Arriola guardan una estrecha relación con la tradición pictórica de la santa, por lo cual en el inciso “De Sicilia a Nueva España: las andanzas de santa Rosalía” se desarrollan los dos momentos en que se divide tanto la historia de su culto como las manifestaciones artísticas en su honor. La fecha clave es 1624, año en que se descubren las reliquias de la santa y que su culto, practicado desde la Edad Media, tiene un nuevo impulso que sobrepasa los límites sicilianos y se expande por Europa y América. Este segundo periodo es el más conocido y el que marca las expresiones devocionales y artísticas novohispanas, las cuales, a lo largo del capítulo, pongo a dialogar con las producciones europeas y marco las variantes y similitudes que existen entre las creaciones de uno y otro continente. En el siguiente apartado, titulado “El legado de Cascini en el imaginario de santa Rosalía” se subraya la labor del jesuita Giordano Cascini en favor de la ermitaña y se señala su influencia en el conjunto de producciones europeas y novohispanas que se elaboraron sobre la santa, entre éstas el poema de Arriola. Aunque los hechos y temas que representan los artistas son los mismos, pues la fuente de la que parten es la vida de santa Rosalía, cada uno interpreta de diferente manera este material y, al hacerlo, otorga un valor especial a su obra, que vuelve únicas estas expresiones. El último inciso se dedica a las diversas hagiografías y otras manifestaciones de fervor que surgieron en Palermo, Nápoles, Madrid y Sevilla.

A finales del año pasado hubo la oportunidad de viajar a Sicilia, donde el culto a la “Santuzza”, como suelen llamarla los sicilianos, sigue celebrándose y cada año es motivo de procesiones, festivales y diversos festejos. En esa isla, que durante algunos siglos fue colonia española, se tuvo la oportunidad de contemplar varias de las expresiones que los panormitanos dedicaron a la santa y, por supuesto, se hizo el peregrinaje hacia el Monte Pellegrino, ese

“membrudo jayán de roca”, según lo describe Arriola, que sirvió de morada a la ermitaña. En la Biblioteca Central de la Región Siciliana y sobre todo en su fondo antiguo, se pudieron consultar algunos libros y documentos sobre la anacoreta, que en México eran inconseguibles. Con este material y algunos manuscritos e impresos que se revisaron en la Biblioteca Nacional de España se elaboró parte de este capítulo.

Mientras en Sicilia y España está documentada la historia del culto a santa Rosalía, no sucede lo mismo en México; el único trabajo que hace aportaciones considerables sobre el tema es el artículo de Luisa Elena Alcalá: “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, donde se mencionan dos posibles motivos por los que santa Rosalía fue venerada en Nueva España: el culto promovido por jesuitas sicilianos y la necesidad de los novohispanos de asirse a un santo que los protegiera de las epidemias que azotaban a Nueva España. Las intuiciones e hipótesis de Alcalá, quien ha dedicado gran parte de su trabajo a las advocaciones marianas promovidas por los jesuitas, son acertadas y se pudieron corroborar mientras se realizaba esta investigación. A partir de diversas referencias, noticias, datos, textos y materiales iconográficos se pudo trazar parte de la evolución de esta devoción en territorio novohispano. Por supuesto, quedan algunas lagunas, vacíos de información, que futuras indagaciones podrán resarcir y llenar, aunque si se considera el panorama anterior, este capítulo es un gran avance respecto a la historia de santa Rosalía en Nueva España.

En el tercer capítulo, titulado “La *Vida* de santa Rosalía escrita por Juan José de Arriola”, se continúa con el análisis de la obra; en el primer apartado se presenta la estructura y el estilo del poema, compuesto en décimas espinelas y dividido en tres libros, en los que se narran los momentos más significativos de la vida de la virgen: su nacimiento ilustre y su crianza en el ámbito cortesano (“Libro primero”) y su peregrinaje en las grutas de Quisquina y del Pellegrino (segundo y tercero, respectivamente). También, para evidenciar qué recursos retóricos y poéticos

aparecían en la obra y cómo los utilizaba Arriola, se hace un análisis del canto tercero del primer libro, en el que se destaca el tratamiento que hace el autor del tópico de “Jesús Crucificado”, pues su estilo, dramatismo, ironía e imágenes, lo hacen uno de los cantos más atractivos y bellos del primer libro; este pasaje es medular en la vida de la anacoreta, ya que inaugura el proceso de perfeccionamiento de la protagonista para alcanzar la santidad. El propósito en este inciso era mostrar, sin ser exhaustivo, cómo operan algunos elementos en la obra, por lo que se eligió un episodio representativo. No se trataba de elaborar un sumario o listado de recursos, como a veces se tiende a hacer en estos trabajos, sino de subrayar cómo funcionaban y cómo contribuían en la creación de la vida ejemplar de Rosalía, pues el éxito de este tipo de obras depende de la capacidad del escritor para hilar toda esa materia que tiene a su disposición. Queda al lector o estudioso continuar con esta tarea, pues la obra es vasta y presenta varios episodios que pueden ser analizados e interpretados de muy diversas maneras.

El segundo apartado de este capítulo expone la historia del texto, da cuenta de los accidentes de transmisión que ha sufrido el poema y presenta a quiénes y por qué motivos se le han acercado. Asimismo, se describe la naturaleza de los manuscritos con los que se tuvo que trabajar para elaborar la edición, ya que por desgracia el original se encuentra perdido; también se detallan las relaciones y diferencias que existen entre cada uno de los testimonios. Al final del capítulo se ofrece un análisis codicológico e histórico de los códices manejados. Cabe subrayar que este apartado se entiende y cobra mayor sentido si se tiene a la mano el poema, al que se puede recurrir para cotejar o evidenciar los planteamientos y criterios que se tomaron para elaborar la edición, pues varias de las propuestas que se hacen son el resultado de un acercamiento exhaustivo y detallado a la obra y sus manuscritos.

Finalmente se presenta la edición, que se ha hecho para dar a conocer el texto completo del poema y también para restaurar y fijar un escrito que ha sufrido diversas modificaciones por

copistas del siglo XVIII e impresores del XX. Esta edición es el resultado de largas visitas a bibliotecas de la ciudad de México y la provincia. De los diez testimonios existentes de la obra se pudo trabajar con nueve de ellos, los cuales se sometieron a un riguroso examen para determinar las variantes entre los testimonios y posteriormente para seleccionar las mejores lecciones. Este examen de los testimonios permitió enmendar los errores y también establecer un *stemma codicum*, que representa gráficamente la filiación de los testimonios. Lo que se ofrece ahora a los lectores, después de más de dos siglos de su aparición, es un texto concreto de la *Vida* de santa Rosalía, quizá el texto más cercano al que pudo ser el original de Arriola. La edición requirió de mucho tiempo y dedicación; confieso que por algún momento creí que tal empresa no llegaría a su fin; fueron horas las que pasé sentada, ya transcribiendo, ya cotejando, ya leyendo, ya seleccionando; aquello parecía una tarea titánica o al menos destinada para un devoto de santa Rosalía, como Arriola. Pese a ello, la empresa llegó a buen término y hoy el lector tiene en sus manos la primera edición completa de *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía*, a partir de la cual el estudioso podrá hacer futuras indagaciones, análisis e interpretaciones. La invitación hacia una exégesis de la obra queda abierta y se espera que la misma fascinación que en algún momento motivó su rescate, sea la misma que quede en el lector al cerrar el último libro.

ESTUDIO INTRODUCTORIO

1. UNA VIDA QUE TE DEBO CON OTRA VIDA TE PAGO: MEMORIAS DE JUAN JOSÉ DE ARRIOLA

En la madrugada del 25 de junio de 1767 “un tropel de hombres armados se presentó a la puerta del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo”⁵ de la ciudad de México, donde se encontraban varios jesuitas aún descansando. La tropa se disponía a ejecutar la orden de Carlos III, quien mandaba expulsar a todos los miembros de la Compañía de los territorios hispánicos. Si bien el decreto real, firmado el 27 de febrero de 1767, señalaba que los ignacianos debían ser desterrados de todos sus dominios al mismo tiempo, en otras provincias, ciudades y misiones; por la difícil comunicación de la época y las distancias, la expulsión inició días después de lo ordenado. A pesar de estos contratiempos, se desterró a los jesuitas de Nueva España, desde los rectores, maestros y escolares de la ciudad de México, comenzando por el Colegio Máximo, cuyos integrantes recibieron la noticia con sorpresa y desconcierto, hasta aquellos que se hallaban en las misiones más apartadas de la provincia novohispana. Por este mandato, el sacerdote Félix de Sebastián⁶ salió de la Misión de Chinipas con destino al puerto de Veracruz, donde lo esperaba un barco, al igual que a otros ignacianos, que lo llevaría a Italia.

Luego de una gran travesía y de expatriarse en Bolonia, Sebastián, “deseoso de que no se pierda del todo la memoria de los padres y hermanos de la Compañía de Jesús de [la] Provincia de Nueva España, que gloriosamente an muerto en el destierro”,⁷ escribe unas *Memorias* de los

⁵ Luis Ángel Rodríguez, *Carlos III. El rey católico que decretó la expulsión de los jesuitas*, Hispano-Mexicana, México, 1944, p. 153. Sobre los pormenores de la expulsión, véase *ibid.*, p. 154.

⁶ Félix de Sebastián “nació en San Lucas [sic] de Barrameda el 27 de diciembre de 1736 e ingresó a la Compañía el 5 de septiembre de 1754. Al tiempo de la expulsión era misionero en el pueblo de Tubarse de la Misión de Chinipas, y murió en Bolonia a la avanzada edad de 79 años, el 29 de junio de 1815” (Manuel I. Pérez Alonso, “El padre Rafael Landívar, S. J.”, *Estudios de Historia Novohispana*, 6 (1978), p. 2).

⁷ Véase el manuscrito: Félix de Sebastián, *Memorias de los Padres y Hermanos de la Compañía de Jesús de la Provincia de Nueva España, difuntos después del arresto acaecido en la Capital de México el día 25 de junio de 1767*, Archivo Histórico de la Provincia de México de la Compañía de Jesús (AHPM), sección VI, p. [i] (el ms. no

jesuitas expulsados y “difuntos” desde 1767 hasta 1796. Aunque su “asunto” no fue “escribir vida completa de cada uno” (p. [i]), como apunta en su nota introductoria, sus breves semblanzas biográficas son de valía, porque la información proviene de la cercanía que tuvo con muchos ignacianos y de “lo que h[abía] podido saber”, por medio de informes de varias “personas fidedignas”, sobre los jesuitas que no logró conocer, pues “aviendo habitado una tan extendida provincia, no podía tener noticias individuales de [los] trabajos y afanes Apostólicos” (*loc. cit.*) de todos. El valor histórico de estas “memorias” es incuestionable y habría que agregar su valor humano, ya que Sebastián, además de detenerse en los gloriosos “trabajos” de los miembros de la Compañía, describe hechos cotidianos, como los conflictos, dilemas, penas, enfermedad, alegrías, dichos y palabras de los jesuitas fallecidos, con un estilo ameno y digno de rememorarse.

Aunque poco se han estudiado, el lugar que ocupan estas *Memorias* en la historia y literatura novohispanas es comparable a la obra *De vitis aliquot mexicanorum* de Juan Luis Maneiro, quien se ocupa de la vida de algunos jesuitas desterrados que se destacaron por su “virtud” y sus “letras”.⁸ Pese a esto, los historiadores y críticos sólo se han detenido en *De vitis*,

está foliado, sino paginado; como era común, las preliminares no están numeradas, de ahí que coloque entre corchetes y en romanos, como es costumbre, los números que les corresponden). Este ms. es una copia autógrafa, en un solo tomo, del ms. original que se localiza en la Biblioteca de *Archiginnasio* de Bolonia, en dos tomos. El AHPM tiene una copia en microfilm del ms. original, por lo que cotejé con la copia autógrafa; hay cambios muy leves entre uno y otro; cuando esto ocurrió opté por transcribir del original. De este ms., así como de los impresos novohispanos utilizados en este estudio, se conserva la grafía, salvo la “s” larga, se moderniza la acentuación y el uso de mayúsculas, y se cambia la puntuación original. En lo sucesivo citaré esta obra como *Memorias* e indicaré el número de página en el texto.

⁸ Juan Luis Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, trad. Alberto Valenzuela Rodarte, intr. y apéndice Ignacio Osorio Romero, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, t. 1, p. 71 (en adelante citaré esta obra como *Vitis* e indicaré el número de página en el texto). La obra de Maneiro, a diferencia de la de Sebastián, se escribió en prosa latina y apareció entre 1791 y 1792 en Bolonia, en tres tomos. El texto se compone de 35 vidas de jesuitas desterrados. Juan Luis Maneiro “nació el 22 de febrero de 1744 en la ciudad de Veracruz; fueron sus padres Luis Maneiro y María Bernarda Menzábal” (*ibid.*, pp. 7-8). Entró al noviciado de Tepotzotlán en 1759. Estudió teología en el Colegio Máximo de México hacia 1764. Tenía 23 años cuando fue desterrado de Nueva España (1767). Se ordenó sacerdote en Bolonia el 2 de febrero de 1769; ahí elaboró *De vitis aliquot mexicanorum aliorumque qui sive virtute, sive litteris Mexici imprimis floruerunt*, traducida como *Sobre las vidas de algunos mexicanos y de otros que ya por su virtud, ya por sus letras, florecieron principalmente en México*. En 1799 regresó a Nueva España, debido a la autorización que Carlos IV otorgó, el 28 de agosto de 1798, a los jesuitas para que regresaran a sus patrias. Uno de sus compañeros de viaje, el padre Lorenzo José Cavo, traía la copia ms. de las *Memorias* de Félix de Sebastián, que el mismo misionero había transcrito “para los primeros jesuitas mexicanos que

ignorando las cualidades de las “memorias” de Sebastián, las cuales bien ameritan un análisis minucioso, que considere sus rasgos estilísticos y su contexto; esto arrojaría valiosos datos sobre un género biográfico muy socorrido por los jesuitas expulsados, entre ellos, además de Maneiro, Manuel Fabri con sus biografías, de las que más adelante se dará referencia, Andrés Cavo con su trabajo sobre Julián Parreño, Salvador Dávila con sus textos acerca de Agustín Márquez y Nicolás Calatayud, y Agustín Pablo de Castro con sus memorias sobre Rafael Campoy, Francisco Clavijero y Francisco Javier Alegre. Este género tiene sus antecedentes en otras formas biográficas como las cartas de edificación, las vidas ejemplares, los menologios y las hagiografías,⁹ compuestas por los ignacianos desde el siglo XVI y en las que, después de haberlas cultivado con ahínco, encontraron cierta predilección y gusto.

La “memoria” que ofrece Félix de Sebastián de Juan José de Arriola es quizá la más temprana que se conozca y en la que por primera vez, salvo mejor opinión, hay un afán de unificar y organizar diversos datos biográficos de Arriola. Esta breve semblanza antecede a la hecha por José Mariano Beristáin de Souza, quien, guiado por intenciones bibliográficas más que biográficas, dedica algunas líneas a Arriola en su obra monumental *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816), líneas que, por falta de mejor fuente, se han copiado y citado en numerosas

regresaban a su patria” (véase M. I. Pérez Alonso, art. cit., p. 2). Maneiro, después de sufrir varias penalidades, entre ellas un segundo destierro —ordenado por Carlos IV el 25 de mayo de 1801—, que no pudo cumplir por motivos de salud, murió el 16 de noviembre de 1802 en la ciudad de México (Maneiro, *Vitis*, pp. 18 y 23).

⁹ Estas cuatro formas son de carácter biográfico y comparten varios elementos entre sí; de manera que algunas veces difícilmente se pueden deslindar. Las cartas de edificación “son pequeñas piezas narrativas biográficas” que se escribían cuando algún miembro de la Compañía moría (véase María Águeda Méndez, *Literatura religiosa, poder y mentalidad novohispana en algunas obras de Antonio Núñez de Miranda*, Tesis (inérita), Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, 2006, pp. 181-182). Los rectores de los colegios tenían la obligación de avisar a los provinciales sobre los decesos de los jesuitas para que ellos lo informaran a la comunidad. Posteriormente se hacía la carta de edificación, en la que quedaban asentados “datos biográficos y familiares del hermano jesuita del que se trata, sus estudios, rasgos de carácter, actividades y puestos en la Compañía, exaltación de sus virtudes y actos (algunos prodigiosos) dignos de mención, hora, día, mes y año del fallecimiento, recepción de los sacramentos y un comentario final sobre la irreparable pérdida que significó su partida” (*ibid.*, p. 185). En las vidas ejemplares se exponían públicamente las vidas de ciertos sujetos, cuyo comportamiento servía de ejemplo a sus contemporáneos; podían ser miembros de alguna orden, religiosos, beatos, personajes ilustres, entre otros. Por su parte, las hagiografías narraban la vida de los santos, mientras los martirologios se dedicaban a las pasiones de los mártires.

ocasiones.¹⁰ Contemporáneo a Beristáin, Félix Osore y Sotomayor escribe sus *Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México*,¹¹ en las que poco aporta sobre Juan José y sus “noticias” son casi las mismas que presenta su coetáneo. El *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, obra iniciada por Francisco Zambrano, y continuada tras su muerte por José Gutiérrez Casillas, es otra fuente que arroja algunos datos sobre la vida del guanajuatense.¹² Beatriz Huerta Gutiérrez también hace un esbozo de la vida de Arriola en *Décimas de Santa Rosalía, de Juan José de Arriola. Estudio y edición de un manuscrito del siglo XVIII*,¹³ ahí, la investigadora retoma a Beristáin, Gutiérrez Casillas y otros documentos del siglo XVIII; sin embargo, tanto en su trabajo, como en los anteriores, iniciando por Beristáin, no hay un afán por unificar y relacionar la vida con la obra del escritor, sino que se presentan datos biográficos aislados y, sobre todo, separados por completo de sus escritos, de los que sólo se ofrece un listado.

Ante este panorama, en este capítulo se tratará de vincular la obra de Arriola con los datos que se han podido rescatar, algunos completamente desconocidos hasta ahora, sobre su formación, estudios, lecturas, trabajos, experiencias y vivencias. Se intentará aquí seguir el eje rector que estructura las memorias de Sebastián y de Maneiro: intercalar a cada uno de sus biografiados en su contexto, por lo que tejen y conjugan ambiente, ideología, obra y vida.

¹⁰ Véase *Biblioteca...*, pp. 116-117.

¹¹ Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México, 1908, pp. 62-63.

¹² Jus, México, 1761, t. 15, p. 198. Gutiérrez Casillas se encarga de los jesuitas que vivieron durante el siglo XVIII, a partir del t. 15.

¹³ Tesis (inérita), Maestría en Literatura Mexicana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, pp. 26-30.

1.1 SOBRE SU ENTRADA AL NOVICIADO Y SU FORMACIÓN JESUITA

Según apunta Félix de Sebastián, Juan José nació en “la Ciudad de Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato [...] el día 22 de Octubre de 1698” (p. 82).¹⁴ A finales del siglo XVII, Guanajuato, cuyo santo patrono era san Ignacio de Loyola, se consideraba uno de los principales centros mineros de Nueva España, tenía una “población aproximada de 16000 habitantes; había 47 haciendas de beneficio de metales [...], trabajaban exitosamente gran número de minas, entre ellas sobresalían las de Cata, Sirena o Serena, Mellado, Rayas, etc.”,¹⁵ contaba con parroquia y una capilla para los indios tarascos, un convento franciscano y hospitales para indígenas. En poco más de un siglo, desde el descubrimiento de las minas a mediados del siglo XVI, la “patria” de Arriola había desarrollado un complejo minero, agrícola, ganadero, artesanal y comercial, que alcanzaría su mayor esplendor en la segunda mitad del siglo XVIII con la explotación de la mina de la Valenciana.¹⁶

De esta villa tan prometedora, Real de Minas de Guanajuato, salió Arriola para ingresar, el 12 de noviembre de 1715, al noviciado de Tepotzotlán, abierto desde 1585. Durante los dos años que duraba el noviciado, Juan José debía dedicarse a los *Ejercicios espirituales*, creados por san Ignacio de Loyola con el fin de “preparar y disponer el ánima [...] para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de [la] vida”;¹⁷ los ejercicios incluían la meditación,

¹⁴ José Gutiérrez Casillas, por error, señala que Arriola nació el “2 de octubre” (*op. cit.*, p. 198). Se puede corroborar la fecha de nacimiento de Arriola, al igual que el lugar, en los distintos catálogos que durante el siglo XVIII se publicaron sobre los miembros de la Compañía, como el *Catálogo de los Nombres, Patria, Edad, Entrada y Grados de los sugetos de la Compañía de Jesús de esta Provincia de Nueva España* (AHPM, sección II: *Catálogo*, 1739, t. 12, p. 9), el *Catalogus Personarum et Domiciliorum* (Ex Regalis et Antiquioris Divi Ildephonsi Collegii Typographia, Mexici, 1751, p. [27]) y el *Catálogo de los sugetos de la Compañía de Jesús que formaban la Provincia de México el día del arresto, 25 de junio de 1767* de Rafael de Zelis, obra terminada en 1786 y publicada hasta el siglo XIX (Imprenta de I. Escalante, México, 1871, p. 6).

¹⁵ Isauro Rionda Arreguín, *Brevísima historia de la ciudad de Guanajuato*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1985, pp. 20-21.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 13-45.

¹⁷ Ignacio de Loyola, *Obras completas*, transcripción, intr. y notas Ignacio Iparraguirre y Cándido de Dalmases, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 3ª ed., 1977, p. 207.

contemplación, oración y examen de conciencia para alcanzar la salud espiritual. Un elemento esencial en la contemplación era la *compositio loci*, en la que se trataba de “ver con la vista de la imaginación, el lugar corpóreo donde se encuentra la cosa que quiero contemplar”.¹⁸ Así, por medio de los sentidos se hacía una imagen mental de los espacios y, entonces, se podía ver el infierno, el cielo o cualquier otro sitio. Este ejercicio de meditación interior pronto encontró asidero en la preceptiva jesuita y en el pensamiento postridentino como un procedimiento efectivo para crear imágenes en diversos discursos, en especial en la predicación. La elaboración de este tipo de representaciones en las que participan todos los sentidos tenía un fin didáctico y buscaba mover los afectos del auditorio, pues estimula más lo que se percibe con los ojos, que lo que simplemente se oye. Este recurso, aprendido durante su noviciado, será utilizado con frecuencia por Arriola en sus obras.

El guanajuatense, además de dedicarse a los ejercicios espirituales, tenía que servir en hospitales, pedir limosna, vivir en pobreza y abnegación, practicar los “oficios domésticos para humillarse y aprender la actitud de servicio a todos”¹⁹ y acompañar a su maestro a enseñar la doctrina cristiana en plazas y a predicar el Evangelio. Sobre su estancia en el noviciado de Tepetzotlán, su compañero Juan Francisco López (1699-1783) recuerda:

Los raros talentos de este insigne orador para el universal magisterio de todas las letras tuve la fortuna de observar y respetar muy de cerca en los floridos años de nuestra juventud, en que nos comunicamos con las religiosas estrechez de connovicios y condiscípulos en todos nuestros estudios, pero los empleos que nos dio después la obediencia y las distancias de los lugares en que nos ha colocado, nos han separado; de suerte que no había logrado oír ni ver alguna de las muchas nobilísimas producciones, que, desde sus primeros años, prometía la bella imaginación, la feliz memoria, el perspicaz y penetrante entendimiento, y el sólido juicio del padre Juan Joseph.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹ Charles E. O'Neill y Joaquín Ma. Domínguez, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, Institutum Historicum-Universidad Pontificia Comillas, Roma-Madrid, 2001, pp. 3237-3238.

²⁰ Juan Joseph Arriola, *La cátedra de Cristo, panegírico del apóstol San Pedro*, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, México, 1748, p. [viii]. En adelante citaré este sermón como *Cátedra* y colocaré el número de página en el texto.

El mismo día, Arriola, con 17 años cumplidos, y López, un año menor, entraron al noviciado; ahí, Juan José, a decir de su connovicio, se destacó por su ingenio, memoria, entendimiento y juicio, cualidades necesarias para ser un buen orador y que la Compañía celebraba porque buscaba formar predicadores ilustres. Al terminar el noviciado, quizá a finales de 1717, Arriola se convirtió en un escolar, es decir, aquel que se está formando para ser sacerdote y que ya emitió sus primeros votos de pobreza, castidad y obediencia.²¹ En calidad de escolar fue entonces condiscípulo de Juan Francisco. Juntos cursaron parte de las clases inferiores –humanidades y retórica– y todas las superiores –filosofía y teología– del plan de estudios jesuitas, la *Ratio studiorum*.²² Arriola y López no estudiaron juntos gramática, que era el primer curso de las clases inferiores, porque ya habían adquirido los conocimientos necesarios de morfología y sintaxis latina antes de entrar al noviciado: el primero en el Real Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México y el segundo en el colegio jesuita de Veracruz. Así, ambos fueron condiscípulos a partir de sus estudios de humanidades y retórica.²³ Después de

²¹ Véase Charles E. O'Neill, *op. cit.*, p. 3238. Los jesuitas, a diferencia de otras órdenes, hacían doble voto de obediencia. El primer voto se consideraba una virtud religiosa, pues era la promesa de cumplir la voluntad de Dios y, por ende, de la religión; el jesuita, tal como Jesús obedeció a su Padre, debía atender totalmente a los mandatos de su superior, quien buscaba ejecutar los designios divinos, y esta “obediencia deb[ía] ser ciega, la persona que obedece debe ser como un bastón en manos de un anciano, como un cadáver” (John W. O'Malley, *Los primeros jesuitas*, trad. Juan Antonio Montero Moreno, Mensajero-Sal Terrae, Bilbao-Santander, 1995, p. 427). El segundo voto de obediencia era “esencialmente un voto de movilidad, es decir, un compromiso de viajar a cualquier parte del mundo para «ayudar a las ánimas»” y como el papa era el vicario directo de Cristo y “tenía la [...] visión necesaria para el despliegue efectivo en la «viña del Señor»”, los jesuitas debían estar dispuestos a obedecer cualquier orden que él mandara (*ibid.*, p. 365).

²² La *Ratio atque institutio studiorum* es el texto que contiene el método pedagógico de los jesuitas; se promulgó “en 1599 para todas las provincias y [...] estuvo vigente hasta 1832” (Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 134-135).

²³ Félix Osoreo señala que Arriola vistió “el manto y beca de San Ildefonso de México” antes de ingresar al noviciado (*Noticias...*, p. 62). El “Real Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México” se formó el 17 de enero de 1618, como resultado de la unión del Colegio de San Pedro y San Pablo, fundado en 1574, y del Colegio de San Ildefonso, constituido en 1588. Desde 1618 quedó “a cargo y administración de los PP. de la compañía en México” hasta 1767 (véase Félix Osoreo, *Historia de todos los colegios de la Ciudad de México desde la conquista hasta 1780*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929, pp. 37-40). La frase de Osoreo de vestir “manto y beca” se refiere al traje distintivo de los colegiales cuando ingresaban al Real Colegio, que era “manto azul” y una “beca [banda de tela que se colgaba en el pecho] larga con palma y rosca” (*ibid.*, pp. 60-61); los seminaristas llevaban beca

concluir los cursos elementales, los escolares comenzaron sus “cursos de filosofía –con una duración de tres años– en los que se enfrenta[ron] a las obras aristotélicas sobre lógica [primer año], física [segundo] y metafísica [tercero]”.²⁴ Hacia 1719, Juan Francisco y Juan José estudiaban lógica en el Colegio de San Ildefonso de Puebla,²⁵ debido a que esta institución – fundada el 23 de enero de 1625– a partir de 1712 congregó a los jesuitas filósofos, dejando a los teólogos en el Colegio de San Ildefonso de México; de ahí que enviaran a los estudiantes a cursar un año de filosofía en Puebla.²⁶ Al finalizar las materias de filosofía, Arriola y López tendrían que cursar teología, para después poder recibir las órdenes sacerdotales.

Acerca de “las religiosas estrechez” con que se comunicaban, habría que agregar que Juan Francisco tenía una “maravillosa facilidad en tratar con gente de todos los países, con la que alternaba de manera agradable y natural” (*Vitis*, p. 343) y gozaba de “aquel desparpajo en conversar con personas de dondequiera y de cualquier alcurnia” (*loc. cit.*); por lo que muy probablemente hiciera sólida amistad con Arriola; además, se debe tener en cuenta que durante el noviciado los maestros jesuitas fomentaban “la convivencia y colaboración entre todos los novicios para que se cono[cieran] y ayud[aran] a estimar y realizar su propia vocación”,²⁷ lo cual facilitaba las relaciones fraternales entre ellos.

Los autores que se estudiaban en los colegios jesuitas, durante las clases de humanidades, retórica y poesía, eran “Cicerón, Ovidio y Catulo (estos últimos expurgados), Virgilio, César,

azul y los filósofos y teólogos beca morada, sin palma ni rosca (*ibid.*, p. 61). Sobre los primeros estudios de López, véase *Vitis*, p. 343. Maneiro indica que Juan Francisco, después de concluir el noviciado y pronunciar los votos, “pasó al estudio de las letras”, es decir, los cursos de humanidades y retórica (*ibid.*, p. 344).

²⁴ Elsa Cecilia Frost, “Los colegios jesuitas”, en Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2005, t. 2, p. 313. En lo sucesivo citaré esta obra como *Colegios* e indicaré el número de página en el texto.

²⁵ Véase José Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, t. 15, p. 198, y t. 16, pp. 70-71.

²⁶ Véanse Jesús Márquez Carrillo, *Vida eterna. La capilla de San Ildefonso en Puebla*, Ediciones de Educación y Cultura, México, 2007, p. 25, y Juan Luis Maneiro y Manuel Fabri, *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*, pról., sel., trad. y notas Bernabé Navarro B., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956, pp. 69 y 132.

²⁷ Charles E. O'Neill, *op. cit.*, t. 4, p. 3237.

Salustio, Tito Livio, Horacio, Quintiliano y en filosofía el omnipresente Aristóteles” (*Colegios*, p. 313). Se leían y analizaban obras de estos escritores con el objetivo de dominar la lengua clásica y de forjar “sacerdotes bien preparados” con los conocimientos necesarios y suficientes para transmitir la palabra divina. López, según su biógrafo Maneiro, además de conocer a los autores clásicos, leyó también a escritores españoles:

Juan Francisco leyó y gustó la poesía española. Pero le tocó en su juventud ver admirado el preciosismo que encandiló a Italia como a España. [...] no puede negarse que, sobre todo en sus primeros años, incidió en el pecado culterano, aprendido de aquellos maestros cuyo mal no radicó en su genio, sino en el tiempo en que nacieron. A Góngora sobre todo se quemaba incienso. Góngora, cordobés, fue en el parnaso español lo que su paisano Séneca en la elocuencia. Abrió camino insólito a los poetas aquél, como éste a los oradores. Y ambos abundan en defectos que halagan. En ambos se hallarán maravillosos modos de decir, mezclados con toques de mal gusto, pero indisolublemente unidos en un todo. No es raro que, a quien sus contemporáneos miraban arrobados, Juan Francisco se lo supiera de memoria (*Vitis*, p. 344).

Si Juan Francisco leía a Luis de Góngora y “lo repetía de coro, por gusto o para vindicarlo de injustas acusaciones” (*Vitis*, p. 356),²⁸ no es osado pensar que Arriola se relacionó con la obra del cordobés a partir de sus estudios de letras en el colegio y más aún si contaba con un colega tan apasionado por el escritor de las *Soledades*. En este “pecado”, es decir la lectura de la obra gongorina, incidieron varios jesuitas durante su juventud; así también, Diego José Abad, a decir de su biógrafo Manuel Fabri, “había pecado por excesivo refinamiento y ampulosidad y por los

²⁸ Se refiere a la polémica que motivaron las *Soledades*, la cual inició en el siglo XVII y continuó en el XVIII. Con la “Carta” de Pedro de Valencia, escrita en junio de 1613, se inicia la polémica. Entre los que intervinieron en la discusión se encuentran Lope de Vega –“Carta de un amigo...” (1613)–, Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute –*Parecer* (1614) y *Examen del Antídoto*” (1617)–, Juan de Jáuregui –*Antídoto* (1614-1616)–, Francisco de Quevedo y Juan de Espinosa Medrano –*Apologético* (1662). El hilo conductor de la polémica fue el tema de la oscuridad, la cual era causada, según sus detractores, por la “demasia de tropos [...] y otras figuras artificiosas y bizarras”, como el hipérbaton, metáforas, neologismos, perífrasis, sinécdoques, cultismos, etc. (Véase Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Antonio Bosch, Barcelona, 1978, p. 17). A mediados y finales del XVIII se sigue culpando la obra gongorina de afectada, artificiosa e ininteligible. Entre los detractores del XVIII se halla Ignacio de Luzán, quien, en su *Poética o reglas de la poesía*, lanza un ataque contra el cordobés, que reflejaría la actitud de sus contemporáneos hacia Góngora: “se deberá también apreciar más un soneto afectuoso de Garcilaso, o de Lupercio Leonardo, o de otro cualquier poeta de buen gusto, que todos los conceptos y toda la afectación de Góngora, o de otros poetas del mismo estilo” (Estudio Luigi di Filippo, *Selecciones Bibliófilas*, Barcelona, 1956, t. 1, p. 109). En su *Lección poética o sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (1782), Leandro Fernández de Moratín acusa a Góngora y Quevedo de atentar contra las virtudes de la poesía.

falsos ornatos de la expresión”,²⁹ pues “hacia ese tiempo [los años juveniles] era seducido miserablemente por la lectura de Juan Barclay y de Góngora”,³⁰ sin embargo, a diferencia de Juan Francisco, quien siguió fiel a Góngora aún en su vejez, Abad cambia de parecer, ya que “quería él después, hecho mayor, que estuvieran alejados [Barclay y Góngora] lo más posible de las manos de la juventud, recomendando única e intensamente a Garcilaso”.³¹ Esta mudanza en sus gustos literarios es entendible si se consideran ciertas ideas del pensamiento ilustrado dieciochesco acerca del arte, en el que cobra mayor importancia la claridad y utilidad de la poesía frente al *delectare*; por esta razón, la escritura de Góngora, acusada de oscura, es vituperada y rechazada por los nuevos ilustrados y humanistas.

Arriola, como resultado del don de poesía que manifestó desde muy joven y de su contacto con escritores del Siglo de Oro, entre ellos Góngora y Calderón, y con poetas novohispanos, escribe, quizá alrededor de los veinticinco años, su “Canción famosa a un desengaño”, con la cual interviene en un “certamen intemporal” –como lo define Alfonso Méndez Plancarte– de “Canciones famosas”,³² que duraría más de un siglo y que inicia con otro

²⁹ Maneiro y Fabri, *Vidas de mexicanos...*, p. 189. Manuel Fabri “nació en México el 18 de noviembre de 1737, ingresando en la Compañía de Jesús en enero de 1753. Siguió a sus hermanos al destierro, donde murió, en Roma, el 17 de marzo de 1805” (*ibid.*, pp. XVI-XVII). En su obra *Specimen Vitae Auctoris* (1780) hace una semblanza de la vida de Diego José Abad y en *De Auctoris Vita Commentarius*, una relación de la vida de Francisco Javier Alegre (*ibid.*, p. XVIII). Abad nació el primero de junio de 1727 en Jiquilpan; en 1741 ingresó al noviciado de Tepotzotlán y concluyó sus estudios en Puebla. Escribió en el destierro varias obras sobre teología, derecho, filosofía, medicina y matemáticas. Murió el 30 de septiembre de 1779 en Bolonia, a los 52 años.

³⁰ *Ibid.*, p. 189. Juan Barclay (1582-1621) fue “poeta satírico inglés”. Nació “en Pont-à-Mousson en 1582 y murió en Roma en 1621. [...] escribió un comentario sobre el *Statius* (1601) y al subir al trono Jacobo I de Inglaterra (1603), junto con su padre, se trasladó a Londres, y si bien aquel monarca le recibió bien, regresó poco después a Francia, viajó por Italia y al fin se estableció en París, casando con Luisa Débonnaire, latinista y poeta distinguida” (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1910, t. 7, p. 769). En 1616 se trasladó a Roma, donde el papa Paulo V le designó una pensión que gozó hasta el final de su vida; ahí, escribió su poema “*Argenis* (publicado en París en 1622), alegoría satírica inspirada en el estado político de aquella época, en la que de un modo encubierto se refiere principalmente a la corte de Francia”. Este texto es considerado su “obra maestra” (*loc. cit.*).

³¹ Maneiro y Fabri, *Vidas de mexicanos...*, p. 189.

³² Véase Juan de Arriola, *Décimas de Santa Rosalía*, sel. y notas Alfonso Méndez Plancarte, Los Presentes, México, 1955, p. 94. Alfonso Méndez Plancarte aseguraba tener en sus manos un “impreso rarísimo” de la “Canción”, fechado en 1724: “Canción famosa a un Desengaño, por el M. R. P. Juan de Arriola, de la Sagrada Compañía de

jesuita distinguido, Matías de Bocanegra, quien escribe la primera canción a mediados del siglo XVII. Esta serie de poemas, escritos por Bocanegra, Arriola, José Manuel Colón y Machado, Antonio Valdés y Munguía, Tomás Cayetano de Ochoa, por mencionar a algunos autores,³³ evidencia la práctica de la *imitatio* poética, tan fructífera para la creación de nuevos textos. La obra de Arriola, al igual que la de otros escritores novohispanos, debe leerse a la luz de este recurso, en el que se une el ingenio, el artificio y la memoria del poeta. La *imitatio* va más allá de una simple operación mecánica que copia o remeda, sino debe entenderse como

un ejercicio ambivalente en el cual la memoria del individuo apela a la memoria de la colectividad (la corte, su patria o su pueblo natal, el grupo de amigos para los que escribe) mediante un texto en el que esta colectividad se obliga a un doble reconocimiento: por una parte debe responder al reto lanzado por el poeta y “reconocer” los modelos –muchas veces semiocultos– que le sirvieron de base para escribir su obra; por el otro, la sociedad debe “reconocer” el talento de este individuo para recordar y elegir los modelos insertos en la tradición; modelos cuyo prestigio y pertinencia se conjugan en una novedad artística.³⁴

Así, el lector o crítico, además de reconocer los modelos de los que parte el escritor, debe juzgar la obra por el tratamiento de los motivos, tópicos o lugares que imita, por la pertinencia de su uso y por la habilidad para adecuarlos a una nueva circunstancia. La “Canción” de Juan José de Arriola es un ejemplo claro del éxito que un texto puede alcanzar por medio de este recurso, pues si bien el autor parte de la “Canción” de Bocanegra, crea un discurso “atractivo [...], que conjuga la profusión metafórica, el temido y apreciadísimo «gongorismo», con la ligereza del romance y la exhortación de la prédica”;³⁵ de ahí que su poema se haya publicado en numerosas

Jesús (Reimpresión en Méjico, en la Imprenta de la Biblioteca, del Lic. D. Joseph Jáuregui, Calle de San Bernardo, año de 1724)” (*loc. cit.*); por lo que se deduce que Arriola escribió el poema antes de ese año.

³³ Sobre las imitaciones, véanse Alicia de Colombí-Monguió, “La *Canción famosa a un desengaño* del padre Juan de Arriola, S. I. Textos y contextos imitativos”, *Anuario de Letras*, 20 (1982), pp. 215 y 230; y Martha Lilia Tenorio, “La «Canción famosa»: fama y fortuna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), pp. 523-541.

³⁴ Arnulfo Herrera, “Calderón en México”, en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 76.

³⁵ Martha Lilia Tenorio, *art. cit.*, p. 536.

ocasiones durante el siglo XVIII.³⁶ En su canción aparecen algunos de los motivos que utilizará en sus obras posteriores: la rosa, aunada al tópico del jardín, el desengaño del mundo y el monólogo de Segismundo que se encuentra en la *Vida es sueño* (1636), en el que se cuestiona sobre la libertad (vv. 102-172), por lo que convendrá, en un trabajo posterior, desarrollar cómo son tratados esos motivos en sus otras creaciones.

Su gusto por la poesía española y su devoción a los santos de la Compañía también lo impulsaron a componer *Glosa en 14 sonetos del famoso atribuido a San Francisco Xavier: No me mueve mi Dios para quererte* y *Panegírico de San Ignacio de Loyola en verso castellano*,³⁷ los cuales, por desgracia, se perdieron. Los “raros talentos” de Juan José, ya sea para la oratoria o la poesía, fueron elogiados por López, quien decía:

las cosas tan preciosas, como los talentos del padre Arriola, a quienes parece no haber producido la naturaleza sino para su ornamento, nunca pierden la belleza, que una vez les dio. Y que los ventajosos ingenios, como el del padre Juan, o son como el oro, las perlas y los diamantes, que conservan sus brillos, su oriente y sus aguas tan largo tiempo, como el ser, o son como el fénix, que, a lo que se dice, muere con su primitiva hermosura para resucitar con ella (*Cátedra*, pp. [viii-ix]).

El parecer de Juan Francisco es casi una loa a los talentos de Arriola, en la que destaca la permanencia de sus virtudes, pues advierte cierta constancia en las mismas cualidades – “imaginación”, “memoria”, “juicio” y “entendimiento”–, desde la juventud hasta la madurez de

³⁶ La biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México CARSO guarda un impreso de 1755, que es el más antiguo que se conserva: “CANCIÓN FAMOSA A UN DESENGAÑO. Por el M. R. P. Juan de Arriola de la Sagrada Compañía de Jesús, Ingenio Mexicano // Impressa en México en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, Año de 1755. Se hallará en la Librería de D. Miguel de Cueto, en la Calle de la Monterilla”. En la Biblioteca Nacional de México se halla un ejemplar de 1767. José Toribio Medina, en *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*, da cuenta de una impresión de 1776 (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 468) y en *La imprenta en México (1539-1821)* registra dos más: la primera es de 1776 y la segunda de 1782, al parecer la última reimpresión durante el siglo XVIII (ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, t. 5, p. 468 y t. 6, p. 349, respectivamente). Por último, la Biblioteca Nacional de España conserva un ms. de la canción: “Juan José de Arriola. Canción famosa a un desengaño [Manuscrito]: una apacible tarde / en que hizo abril de su matriz alarde. Ca. 1760. 20 h.” (MSS 12932 / 37).

³⁷ Hasta la fecha no se han encontrado ejemplares de *No me mueve...* Beristáin lo ubica en la Biblioteca del Colegio de San Gregorio de México, disuelta después de la expulsión de los jesuitas. Respecto al *Panegírico*, Beristáin y Osorio lo sitúan en la Biblioteca de la Universidad de México, donde no se encuentra.

Juan José, quien contaba con cuarenta y nueve años cuando López escribe estas líneas. El tiempo no menguó, ni en calidad ni en cantidad, los talentos de Arriola; de ahí que López los compare con el oro, las perlas, los diamantes y el fénix, elementos y seres que simbolizan la firmeza y la inmortalidad. Juan Francisco recurre a formas barrocas de la época para manifestar el respeto y admiración que le tiene a su condiscípulo. El desarrollo de los “raros talentos” era impulsado en los colegios jesuitas, donde se seguía el principio ignaciano para educar, según el cual se debía atender al “lugar, el tiempo e incluso la persona en cuestión” (*Colegios*, p. 312); de manera que la enseñanza era “particular” y “flexible”, pues consideraba las necesidades y facultades de cada ser, es decir, los dones y carencias que le venían al estudiante por naturaleza; así, el profesor sabía cómo dirigir del mejor modo las habilidades del estudiante. Este proceder no fallaba y, con el tiempo, ofrecía excelentes resultados, pues lo que bien se aprende nunca se olvida.

Los métodos de enseñanza eran más efectivos, porque el profesor se esforzaba por darles confianza a los estudiantes; de esta manera, éstos se sentían con la plena seguridad de exponer sus conflictos y dudas. Además, los jesuitas buscaban que los cursos fueran amenos, con un ambiente tranquilo y sobre todo que “el año escolar estuviera marcado (y muy a menudo) por la diversión” (*Colegios*, p. 321). El comienzo y la clausura de los estudios motivaban festejos y entre clase y clase se insistía en que el alumno se recreara. Las fiestas eran frecuentes, ya que había un gran número de hechos que celebrar en los colegios, como

[...] los días del nacimiento y ascensión de Jesucristo, los de la concepción, natividad, anunciación y asunción de la Virgen, a las que se sumaba, desde luego, la de los apóstoles Pedro y Pablo y en San Ildefonso el día del santo titular, la Virgen de los Dolores y, a partir del siglo XVII, los nuevos santos de la orden: Ignacio, Francisco Xavier, Estanislao de Kotzka, Luis Gonzaga y [...] Francisco de Borja (*Loc. cit.*).

También había celebraciones en honor a san José, san Juan Nepomuceno, los Sagrados Corazones de Jesús y María, san Juan Bautista, santa Rosalía de Palermo –a partir del siglo XVIII–

y la virgen de Guadalupe. La mayoría de estas fiestas se acompañaban de misa, sermón y novena.³⁸ Tales festejos se alternaban con los cursos para motivar el regocijo estudiantil y habría que añadir otra recreación: el teatro, ya que los jesuitas tenían “fama de buenos «teatreros» y de magníficos organizadores de espectáculos públicos”.³⁹ Desde el siglo XVI, los jesuitas acostumbraban a representar diálogos y tragedias con temas bíblicos; más tarde, la materia fue cambiando y se adaptó a las circunstancias. La Compañía, a diferencia de otras autoridades eclesiásticas que consideraban el teatro un lugar de perversiones, defendía la idea de que éste “podía servir lo mismo para presentar vicios que virtudes y, dado el fuerte efecto que tiene sobre los espectadores, bien podía usarse para la edificación de éstos”.⁴⁰ Así que promovió la escritura y representación de obras por los alumnos, las cuales tenían que ser edificantes y estar escritas en latín, con el objetivo de mostrar al público, integrado de padres y familiares en su mayoría, los avances en el uso de la lengua clásica. Con el tiempo, se comenzaron a aceptar en español, pues para edificar a los espectadores se necesitaba que el texto fuera entendido por todos. Mediante el teatro, los estudiantes podían manifestar sus dotes actorales, ya fuera por su vestuario o por sus ademanes. Algunas representaciones se acompañaban de procesiones, cabalgatas, bailes y música, por lo que se convertían en una gran fiesta, sobre todo en ocasiones solemnes, en las que los jesuitas, y ya no los alumnos, escribían las obras, aunque seguían siendo representadas por los discípulos.

Esta cercanía que mantenían los hijos de san Ignacio con el teatro debió influir en Arriola para crear su comedia *No hay mayor mal que los zelos*,⁴¹ que versa sobre un tópico recurrente en

³⁸ Véase Félix Osoreo, *Historia...*, pp. 131-139.

³⁹ Elsa Cecilia Frost, “Festividades jesuitas”, en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*, El Colegio de México, México, 2009, p. 75.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ Beristáin y Osoreo registran esta obra de Arriola; ambos mencionan una impresión en México, “sin nombre de su autor” y sin fecha (Beristáin, *op. cit.*, p. 117 y Osoreo, *op. cit.*, p. 63). A finales del siglo XIX, Antonio Paz y Meliá, en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca*

el Siglo de Oro: los celos, “fiera pasión” que consumió a numerosos protagonistas del teatro áureo. La lucha contra ellos es ardua, pues se batalla con otros sujetos, con los rumores y pareceres, y sobre todo con uno mismo; por esta razón, como cantan los músicos en el texto de Juan José: “Mucho tiene que vencer / qualquiera que zelos venssa, / que aquél que con zelos lidia / con cruel contrario pelea”.⁴² Los personajes de esta comedia, Segismundo, Rosaura, Astolfo y César, príncipe de Ursino, evocan a los de *La vida es sueño*, *El mayor monstruo*, *los celos* y *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, escritor del que gustaba Arriola y cuya presencia constante en su obra revela el aprecio que le tenía.

Regresando al recuerdo de Juan Francisco López sobre Arriola, es necesario indicar cuánta insistencia pone en la obediencia que debieron guardar como jesuitas: ambos trataron de cumplir cabalmente con los principios de la Compañía, que inculcaba la virtud de la obediencia en el noviciado y el colegio, pues se buscaba que el discípulo “aprendiera «a obedecer con amor y mandar con discreción»” (*Colegios*, p. 317); de esta manera, adquiriría un “excelente entrenamiento” para la vida religiosa, política y social (*loc. cit.*). Juan Francisco indica que también por obediencia se separaron, pues Arriola, después de recibir las órdenes menores por fray José Lanciego (1722) y la orden sacerdotal por el obispo de Guatemala Nicolás de Cervantes

Nacional, sitúa un ejemplar de la comedia en Madrid: “2340. No hay mayor mal que los celos. / Comedia famosa de un ingenio de esta corte. / E[mpieza] Marq. –Notable desgracia ha sido / A. también sus yerros le doren. / 104 hoj., 4º, l[etra] del siglo XVIII, perg[amino]” (Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, Madrid, 1899, p. 360). Por la descripción anterior, es posible que éste sea el tomo referido por Beristáin y Osore. La Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura MSS 16290, resguarda el manuscrito descrito por Paz y Melia. El ms. en el primer folio dice “El Padre Arriola de la conocida Compañía de Jesús es el autor” (f. 1r). El folio final conserva el nombre de uno de los poseedores del códice: “Soy de Manuela María de Arze y Campoy” (f. 104v). Otro ejemplar de la obra se encontró en 2009, con el título: “Comedia famosa. *No hay mayor mal que los zelos*. Su Autor el Padre Arriola”. El manuscrito tiene cubiertas de pergamino, color café claro, y en el lomo conserva escrito con pluma de tinta negra, degradada a sepia: “Comedia famosa del [Padre] Arriola”. También tiene anotado, con letra diferente al del ms., el nombre del poseedor del códice: “Es de Doña María Josefa Bravo y Haro. / Año de 1802”. Por desgracia, The Philadelphia Rare Book and Manuscripts Company subastó el ms. luego de encontrarlo (véase http://www.prbm.com/quotes/i.htm?featured_book_lost_ms_arriola.shtml~main [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2009]). Durante la subasta, la Manuscripts Company presentó varias digitalizaciones del contenido del ms., las cuales fueron de gran utilidad para conocer el texto y obtener los datos anteriores.

⁴² Arriola, *No hay mayor mal que los zelos*. *Comedia famosa de un yngenio de esta corte*, Biblioteca Nacional de España, Colección Manuscritos, Ms 16290, p. 14.

(agosto de 1724),⁴³ fue enviado a Puebla por sus superiores, donde residió por algún tiempo; hacia 1730 se dedicaba a impartir filosofía en el seminario de San Ignacio de Puebla;⁴⁴ más tarde se trasladó al Colegio de Guadalajara con el cargo de profesor de teología (1737).⁴⁵ Sobre sus trabajos como profesor, Félix de Sebastián destaca que, al ser “sugeto dotado de raros talentos y de no vulgar virtud” (p. 81), “ylustró mucho la Provincia en las Cáthedras” (p. 82). Mientras Arriola daba clases en esas ciudades, Juan Francisco, ordenado sacerdote en 1726, fue enviado a Veracruz como profesor de gramática, después al Colegio de Zacatecas para impartir filosofía (1730) y luego al seminario de San Pedro de Mérida para enseñar teología (1737) y filosofía (1739).⁴⁶ Estos “empleos” y “distancias”, entre el norte y sur de Nueva España, fueron los que separaron a los condiscípulos. La vida le depararía a López un buen destino, que se caracterizaría, a decir de Maneiro, por “gloriosas” obras: la más admirable y por la que sería recordado, fue la

de negociar el Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre toda la nación mexicana [ante el papa Benedicto XIV]. Lo pedían el arzobispo de México y sus canónigos, el Cabildo de la Ciudad de México y de Valladolid, así como los demás prelados novohispanos, las congregaciones de sacerdotes y todas las ciudades del reino. Había de impetrar eso de la Sede Romana, así como nuevos privilegios para el templo de Nuestra Señora, situado a tres millas de México (*Vitis*, p. 348).

En 1751 se nombró a Juan Francisco López Primer Procurador a Roma de la Congregación Provincial; debía partir, junto con el padre José Bellido, para conseguir el

⁴³ Sobre la ordenación de Arriola, véase el t. 15 de J. Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, p. 198. Las órdenes menores se dividen en cuatro grados y anteceden a las órdenes mayores o sagradas: ostiariado, lectorado, exorcistado y acolitado. El ordenado en cualquiera de los grados menores no podía officiar misa. Las órdenes mayores son tres y completan el proceso de ordenación sacerdotal: subdiaconado, diaconado y presbiterado (véase María Luisa Candau Chacón, *La carrera eclesiástica en el siglo XVIII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993, p. 399).

⁴⁴ Véase “Joannes Arriola” en “Seminarium Angelopolitanum S. P. N. Ignatii”, *Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Joanne Antonio de Oviedo Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 15 Decembris Anno 1730*, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 25, núm. 286 (por lo regular, en los catálogos solían aparecer dos listas: la primera donde se asentaba el nombre, patria, edad, fuerza, tiempo en la sociedad, oficios o cargos, grado en letras y grado en la sociedad, y la segunda contenía las cualidades del jesuita, como el ingenio, juicio, prudencia, experiencia, aptitud en letras, complexión y talentos; en ambas listas se le asignaba al integrante de la Compañía un número de entrada y bajo éste se debía buscar en el catálogo).

⁴⁵ Véase “Joannes Arriola” en “Collegium Guadalaxarense”, *Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Joanne Antonio de Oviedo Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 1 Marty, anno 1737*, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 30, núm. 340.

⁴⁶ Véase el t. 16 del mismo Gutiérrez, *op. cit.*, p. 70.

Patronato Nacional de la Virgen de Guadalupe, que obtuvo de Benedicto XIV el 24 de abril de 1754; el papa además concedió a Nueva España los privilegios para su culto y santuario. Al regresar a Nueva España, en la Villa de Guadalupe se recibió con honores al padre López, pues “salió todo el Cabildo de los Canónigos a recibir a su embajador, que traía la concesión” (*Vitis*, p. 352). En la Villa y en la catedral de México se celebró con un triduo y procesión el nuevo nombramiento de la Guadalupana:

La ciudad se engalanó con cortinas y adornos de seda; hubo disparos de cañón, repique de todas las campanas, concurso acrecido por cuanto gente de las poblaciones cercanas pudo trasportarse a la gran ciudad. El pueblo llora de alegría, aplaude, grita, implora a la Virgen. Por la noche arden teas en todas las ventanas, en las paredes, en las plazas, en los corredores abiertos de las casas, y la iluminación hace competencia al día. Se prenden castillos de pólvora y estallan los cohetes e iluminan el espacio. El nombre del padre López se escucha mencionar dondequiera y se pondera la eficacia con que obtuvo la declaración pontificia (*Vitis*, pp. 352-353).

Entre fiesta y jolgorio terminaría la investidura de la virgen del Tepeyac y el nombre de Juan Francisco López sería immortalizado en la memoria de los jesuitas. Si bien los miembros del cabildo de la Catedral y de la Universidad escribieron varios sermones, poemas y tratados para promover el culto a la virgen, fueron los predicadores de la Compañía de Jesús “los responsables del surgimiento de una verídica teofanía guadalupana”.⁴⁷ Desde 1737, debido a la peste de matlazahuatl que asoló a la ciudad de México y a otras poblaciones, se había aclamado a la virgen como patrona protectora de Nueva España; en 1746, “el culto alcanzó su máxima expresión”,⁴⁸ ya que los delegados de las diócesis novohispanas proclamaron a la Guadalupana su patrona universal. Arriola participó del guadalupanismo impulsado por los jesuitas y le dedicó, al igual que otros ignacianos, como Mateo de la Cruz, Francisco de Florencia, Juan de Goicoechea,

⁴⁷ Juan de Goicoechea *et al.*, *Siete Sermones Guadalupanos (1709-1765)*, sel. y est. David A. Brading, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1994, p 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

Francisco Javier Carranza, Francisco Javier Lazcano y Juan José Ruiz de Castañeda,⁴⁹ su poema más largo, el de la vida de santa Rosalía. Desde los primeros versos de esa dedicatoria “A María santísima señora nuestra de Guadalupe” queda plasmada su devoción:

¿A quién si no es a ti, virgen sagrada,
pudiera recurrir mi atrevimiento,
por ver a nobles plantas consagrada
la Rosa que copió mi pensamiento?
Sólo en mirarse a tu deidad postrada
Rosa es que en busca va del lucimiento,
pues si es vergel tu imagen milagrosa,
¿quándo ha faltado del jardín la Rosa?⁵⁰
(vv. 1-8)

En esta octava real se cifra el motivo que el poeta desarrollará en toda su dedicatoria: la rosa, que adquiere varios significados, en los que se funde el nombre de la protagonista de su obra y la flor privilegiada que acompaña el manto de la virgen. El culto a la Guadalupana no sería el único lazo que vincularía a Juan José y Juan Francisco después de terminar sus estudios, ya que, años más tarde, la misma obediencia que los separó por mucho tiempo, los volvería a reunir, pues se reencontrarían en el Colegio del Espíritu Santo de Puebla.

Una vez que Juan José concluyó su periodo de estudios, se ordenó sacerdote y obtuvo la Tercera Probación⁵¹ en Puebla (1726), hizo Profesión Solemne ante la Compañía de Jesús el 2 de

⁴⁹ Mateo de la Cruz con su *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe* (1660), Francisco de Florencia con *La Estrella del Norte* (1688), Juan de Goicoechea con *La maravillosa inmarcesible y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México* (1709), Francisco Javier Carranza con *La transmigración de la Iglesia a Guadalupe* (1748), Francisco Javier Lazcano con *Sermón panegírico al ínclito patronato de María Señora Nuestra en su milagrosísima imagen de Guadalupana sobre la universal Septentrional América* (1758) y Juan José Ruiz de Castañeda con *Sermón panegírico en glorias de María Santísima bajo el título de Guadalupe* (1765). Véase David A. Brading, *La virgen de Guadalupe. Imagen y Tradición*, trad. Aura Levy y Aurelio Major, Taurus, México, 2002, pp. 129-137 y 166-174, y Juan de Goicoechea *et al.*, *op. cit.*, pp. 51-83, 189 y 280.

⁵⁰ Cito por la edición de *Vida* que presento en esta tesis. En adelante sólo colocaré entre paréntesis el número de verso o versos, seguidos del libro al que pertenecen (I para el primer libro, II para el segundo y III para el tercero). Cuando el número romano no aparezca, indica que los versos corresponden a las composiciones que introducen la obra: la dedicatoria, protesta, el anagrama y las composiciones panegíricas de José Joaquín Izquierdo.

⁵¹ La Tercera Probación es considerada como la última prueba para “ser admitidos definitivamente” en la Compañía de Jesús: “Antes de ser admitidos al grado han de ser conocidos por la CJ a través de largas y diligentes pruebas. Por eso se considera conveniente que, acabados los estudios con los que han instruido el entendimiento, dediquen un año

febrero de 1733, en la que quedó por completo a su amparo y dirección: era ya un profeso de cuarto voto.⁵² Un año después de tomar sus votos solemnes, el obispo de Michoacán Juan José de Escalona dio las licencias a Arriola para predicar y confesar; así consta en una carta que envió el obispo al rector del Colegio de Valladolid Gregorio Vázquez de Puga⁵³ el 10 de abril de 1734:

En [merced] a la de vuestro mui señor mío. Embista de la de vuestra ilustrísima de 19 de marzo, celebro las noticias que me participa de su buena salud y ofrezco la mía a sus obsequios prompta con entera voluntad, con la que devuelbo refrendadas las lizencias del Padre Arriola, quedando a quanto sea de su Agrado. Con fina lei, dispuesto a su servicio. De nuestro Señor, me guarde a vuestra ilustrísima muchos años, San Miguel el Grande y abril 10 de 1734 años. El mayor de vuestra excelentísima, su afectíssimo servidor y capellán. Juan Obispo de Michoacán.⁵⁴

De esta carta y otras entre el obispo y el rector se desprende que Arriola estuvo en calidad de profesor de gramática o de filosofía en el Colegio de Valladolid de 1734 a 1736.⁵⁵ Al año siguiente sería enviado a Guadalajara, donde, como ya se señaló, daría clases de teología. A partir de 1737, Arriola, según el *Catálogo* jesuita de ese mismo año, comenzará a manifestar una debilidad en su condición física, que, con el tiempo, se irá acentuando hasta quebrantar su salud

a cultivar el afecto. De aquí el nombre que se le ha dado de escuela del afecto. Se trata, en la expresión ignaciana, del afecto espiritual y de la voluntad: la devoción que se sigue del insistir particularmente en el conocimiento y amor de Cristo en las prácticas de la humildad y abnegación del amor propio y ejercicio de las virtudes” (Charles E. O’Neill, *op. cit.*, t. 4, p. 3240). Con la Tercera Probación, el sujeto confirmaba y reiteraba su vocación religiosa. Si la Compañía consideraba que el sujeto tenía las aptitudes para ser admitido, entonces, él tomaría los últimos votos públicos y solemnes (Profesión Solemne), con los que sería aceptado plenamente en la Compañía, como Profeso o coadjuntor espiritual.

⁵² Véase Rafael de Zelis, *op. cit.*, p. 71. Se llamaba profeso de cuarto voto a “los miembros de la CJ, entendida en su sentido principal y más propio, que hacen la profesión de los tres votos religiosos de pobreza, castidad y obediencia, más el de especial obediencia al Romano Pontífice acerca de las misiones. Estos profesos, se dice en el Examen, «deben ser suficientes en letras [...] y probados en la vida y costumbres a la larga [...] y todos deben ser antes de la profesión sacerdotes»” (Charles E. O’Neill, *op. cit.*, t. 3, pp. 2665-2666).

⁵³ Los obispos, aunque también los magistrados del Parlamento, tenían la autoridad de dar a los jesuitas las licencias para predicar y confesar (Charles E. O’Neill, *op. cit.*, t. 2, pp. 1553-1554). Gregorio Vázquez de Puga nació el 15 de julio de 1677 en Compostela, Jalisco. Ingresó al noviciado en 1698. “Fue famoso maestro de Filosofía en México y Puebla”, en esta última ciudad murió en 1747. Véase Emeterio Valverde Téllez, *Bibliografía filosófica mexicana*, Tipografía de la Viuda de Francisco Díaz de León, México, 1907, p.15.

⁵⁴ El Archivo Histórico de la Provincia de México conserva la carta del “Señor Obispo Doctor Don Juan Joseph de Escalona” “enbiando gustoso las Licensias del Padre Juan de Arriola” (AHPM, sección III: *Documentos Antiguos*, caja 39, doc. 1593, f. [1r-1v]).

⁵⁵ “Varias cartas para componer un pleito sobre la Paz y Venia entre el obispo de Michoacán José de Escalona y el padre Gregorio Vázquez de Puga” (AHPM, sección III: *Documentos Antiguos*, caja 39, doc. 1594, 7 cartas (1734-1736), ff. [1r-10v]).

por completo,⁵⁶ lo cual lo hará incapaz de realizar sus actividades en la Compañía, pero para que esto ocurra pasarán muchos años, antes alcanzará su mayor esplendor en la cátedra y en el ministerio, sobre todo como orador sagrado.

1.2 ACERCA DE SU LARGA ESTANCIA EN SAN LUIS POTOSÍ

Después de enseñar en Guadalajara, la Compañía decidió que el padre Juan serviría mejor a Dios en el Colegio de San Luis Potosí, fundado en 1623 por el padre Luis de Molina, debido a que muchos españoles, lejos de la capital, deseaban tener un colegio donde se educara a sus hijos; sobre todo insistían en los cursos de gramática, fundamento de cualquier estudio posterior⁵⁷ y que dio a los jesuitas fama de educadores, ya que se permitía a “cualquiera que lo desease, tuviera o no vocación religiosa” tomar las clases inferiores (*Colegios*, p. 312). La población de “San Luis Minas del Potosí”, como otras novohispanas, nació de la explotación mineral de Cerro de San Pedro, yacimiento fructífero de plata y oro. Esta mina y otras le valieron al poblado para ganarse el término de Potosí, con el que se equiparaba “las riquezas de sus minas con las del Potosí en el alto Perú”,⁵⁸ principal productor de plata en el virreinato peruano. Cuando Arriola llega a San Luis Potosí, hacia 1741,⁵⁹ esta ciudad contaba con iglesia parroquial, conventos de agustinos,

⁵⁶ Véase el *Catalogus* jesuita de 1737, ya citado, p. 30, núm. 340. Los catálogos de los años siguientes (1741, 1744, 1748, 1751, 1755 y 1761) siguen señalando su frágil condición. A partir de 1755, su salud se describe como “fracta”, quebrantada, y para 1761, sus superiores lo consideran agotado y abatido (véase “Joannes Arriola” en “Collegium S. Ludovico Potozini”, *Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Ignatio Calderon Provinciali confectus, et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 19 Januarii, anno 1755*, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 26, núm. 366; y *Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Petro Reales Provinciali confectus, et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 12 July 1761*, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 23, núm. 273).

⁵⁷ Véase “Fundación de San Luis Potosí” en Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767*, México, Antigua Librería Robredo, 1941, t. 1, pp. 79-80.

⁵⁸ Nereo Rodríguez Barragán, *Historia de San Luis Potosí*, Sociedad Potosina de Estudios Históricos, México, 1969, p. 34.

⁵⁹ Véase “Joannes Arriola” en “Collegium S. Ludovico Potozini”, *Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Mattaeo Ansaldo Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 31 January anno 1741*, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 29, núm. 329.

carmelitas y mercedarios, el Hospital de la Orden de San Juan de Dios y varias haciendas.⁶⁰ Sobre su estancia en este territorio, Sebastián apunta que el padre “vivió por mucho tiempo en el Colegio de San Luis Potosí, donde trabajó apostólicamente y en donde fue venerado y estimado por todos, que admiraron sus grandes talentos, juntos con su religiosidad” (p. 83). Ahí, por varios años, desempeñó las labores de operario, cargo con el que ingresó en 1741, y de prefecto superior de la Congregación de la Asunción del colegio, oficio que asumió desde 1744.⁶¹

El oficio de operario obligaba al padre Arriola a atender los diversos ministerios sacerdotales, como administrar los sacramentos –sobre todo la Penitencia y Eucaristía–, proclamar la palabra divina por medio de sermones, lecciones y en la doctrina cristiana, asistir a personas particulares para aconsejarlas y exhortarlas, y finalmente impartir los ejercicios espirituales de Loyola.⁶² Debido a que cumplía cabalmente con sus actividades sacerdotales, en 1742 fue llamado a la congregación de Silao, cercana a la ciudad de Guanajuato, para darle los santos óleos a doña Josefa Teresa de Busto y Moya, viuda acaudalada del español Manuel de Aranda y Saavedra y principal benefactora en la fundación del Colegio de Guanajuato. Sobre el deceso de esta mecenas, Isauro Rionda Arreguín cuenta:

Los males que la aquejaban siguieron aumentando, por lo que en busca de mejor clima dejó Guanajuato y se trasladó a su hacienda cercana de [San Miguel de] Aguasbuenas, donde empeoró su salud y el 13 de abril de 1742 siendo como las cinco de la tarde empezó a dictar su testamento, perdiendo el conocimiento como a las ocho de la noche del mismo día, falleciendo minutos después; estando presentes el padre jesuita Juan de

⁶⁰ Primo Feliciano Velázquez, *Historia de San Luis Potosí. Bajo el dominio español*, Gobierno de San Luis Potosí-Archivo Histórico del Estado-Academia de Historia Potosina, San Luis Potosí, 1982, pp. 380-382.

⁶¹ Véanse *Catalogus* jesuita de 1741, ya citado, p. 29, núm. 329, y Joannes Arriola en “Collegium S. Ludovico Potozini”, *Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Chistophoro de Escobar Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 18 May anno 1744*, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 28, núm. 320. Dentro de las congregaciones marianas existían dos tipos de prefectos: el primero, conocido como padre prefecto o prefecto superior, era “un cargo vitalicio” y el segundo, el prefecto de la “mesa directiva”, era “un cargo anual de jerarquía menor” (véase María Águeda Méndez, *op. cit.*, p. 140). Por las funciones que cumplía y por el tiempo que ejerció como prefecto de la Congregación de la Asunción, alrededor de 15 años, se deduce que Juan José de Arriola era prefecto superior, cuyo puesto tuvo que dejar debido a la enfermedad que padeció, la cual le impidió seguir cumpliendo con sus actividades, por lo que fue llevado, como se verá adelante, a Puebla.

⁶² Charles E. O’Neill, *op. cit.*, t. 3, p. 2871.

Arriola, el bachiller médico Tomás Jade Ladrón Hiño de Guevara, Juan Bautista de Sellario y el escribano público y de cabildo Manuel Romualdo de Vargas; siendo sepultada frente al altar de San Antonio de Padua del templo de San Diego de Guanajuato.⁶³

A la influencia de los jesuitas, sobre todo de los misioneros que estuvieron desde el siglo XVII en Guanajuato, se debe la decisión de doña Josefa de heredar “50,000 pesos en oro común” para la manutención y creación de un colegio de la Compañía que enseñara gramática, cátedras de moral y además contara con sacerdotes operarios. La labor de convencimiento de los ignacianos, su cercanía con las familias más prominentes de Nueva España y el deseo de los guanajuatenses de tener un colegio jesuita, que diera “señal y confirmación de su creciente desarrollo económico, social y cultural”,⁶⁴ idea que circulaba en la población de otras ciudades de provincia, fueron los principales causantes por los que se instituyó el Colegio de la Santísima Trinidad de Guanajuato en 1744, dos años después de la muerte de Teresa de Busto y Moya. Así como Arriola atendió religiosamente a su compatriota en los últimos momentos de su vida, debió asistir a otros cristianos, pues era parte de las obligaciones del operario. Tan interiorizada tenía esta práctica que no dudó en exponerla en sus obras; así Rosalía, la protagonista de su poema hagiográfico, al final de su vida pide a Jesús que, como último favor y gracia, consiga un sacerdote para que le dé la extremaunción y, de esta manera, la prepare para entrar a la casa del Padre. El deseo vehemente de la virgen obliga a su amoroso Esposo a mandar a un ángel en busca de Cirilo, quien le da los últimos óleos. Arriola, como buen católico, describe a Rosalía solicitando este sacramento, pues, aunque ella estaba en comunión con Dios y era ejemplo de virtud y santidad, debía recurrir a un sacerdote para hacer su última confesión y que sus pecados

⁶³ *La Compañía de Jesús en la Provincia Guanajuatense. 1590-1767*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1996, p. 288.

⁶⁴ Dorothy Tanck de Estrada, “Tensión en la Torre de Marfil. La educación en la segunda mitad del siglo XVIII novohispano”, en Josefina Zoraida Vázquez *et al.*, *Ensayos sobre historia de la educación en México*, El Colegio de México, México, 2ª ed., 1999, p. 31.

pasados fueran perdonados, obtener el sustento y la fuerza para su último viaje y, en especial, para continuar y validar uno de los sacramentos que, según la Iglesia católica, todo cristiano debía recibir.

Las congregaciones marianas de los colegios jesuitas se creaban para promover el culto a María y para unir “la fe y virtudes cristianas” con la formación intelectual y vida cotidiana de los escolares;⁶⁵ de esta manera, los jesuitas lograban, por un lado, mantener “viva y actuante la religiosidad de los estudiantes” (*Colegios*, p. 317) todo el tiempo posible y, por el otro, “preparar a los jóvenes que en un futuro muy próximo iban a ocupar cargos de relevancia en la vida política o religiosa para que, desde esos puestos, transmitieran en el resto de la sociedad los valores”⁶⁶ que habían aprendido. Las congregaciones eran regidas por prefectos –designados por el provincial o el rector del colegio– y oficiales –asistentes del prefecto superior–, quienes se encargaban de aprobar y aceptar a los miembros y de guiarlos. Estas comunidades tenían el objetivo de “ganar indulgencias [...] por medio de las buenas obras: acompañar con oraciones y misas a los difuntos, visitar a los enfermos y presos, procurar la paz entre los enemigos y hacer examen de conciencia todas las noches” (*Colegios*, p. 317).

Las indulgencias eran un gran incentivo para atraer a los colegiales, quienes veían en éstas una manera de ganarse el perdón, por lo que trataban de cumplir con ahínco las actividades que les demandaba la congregación. Juan José, como padre prefecto de la Congregación del Colegio de San Luis Potosí, que estaba bajo la protección de la virgen de la Asunción, una de las advocaciones de María, tenía que administrarla, pues era “el representante civil, político y moral

⁶⁵ Véase Javier Martínez Naranjo, “Las congregaciones marianas de la Compañía de Jesús y su contribución a la práctica de la caridad (ss. XVI-XVIII)”, *Revista de Historia Moderna, Anales de la Universidad de Alicante*, 21 (2003), p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

de la Congregación en toda acción pública, acto jurídico o forense”.⁶⁷ Ya que dentro de la Asunción no existía el cargo de tesorero, Arriola se encargaba de disponer los recursos económicos y bienes de la congregación. También vigilaba la formación religiosa de los congregantes, mientras les mostraba las prácticas más importantes de piedad y caridad; promovía las reuniones de sus miembros, la lectura de libros piadosos y una conducta moral ejemplar.⁶⁸

El 26 de febrero de 1748, Andrés Javier García, provincial de Nueva España, visita por segunda ocasión el Colegio de San Luis Potosí para registrar los bienes, egresos y actividades de esta institución.⁶⁹ Al referirse a los oficios de Arriola, los cuales ya se habían multiplicado, señala que desde su última visita, el 27 de septiembre de 1747, desempeñaba los cargos de consultor,⁷⁰ es decir, se encargaba de aconsejar al rector del colegio, el padre Juan Bautista María Luyando, cuando éste solicitaba su opinión en asuntos de gobierno de la institución, y era también admonitor: tenía el derecho de amonestar al rector si las circunstancias lo ameritaban. Cabe señalar que el padre Bautista Luyando estuvo al frente de la misión jesuita Santa Rosalía de Mulegé de 1727 hasta 1734, por lo que es probable que en el interés de Arriola por esta santa haya influido el rector, con el que posiblemente intercambió varias ideas mientras estuvo en el colegio.

⁶⁷ María Á. Méndez, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁸ Véase J. Martínez Naranjo, *art. cit.*, p. 32.

⁶⁹ Andrés Javier García nació el 3 de diciembre de 1686 en Beturia, Extremadura de España. El 27 de enero de 1705 ingresó al noviciado. En 1707 viajó a Nueva España y aprendió náhuatl, lengua que le serviría con los indios en el Colegio de San Gregorio de México, donde también tomó cargo de operario (1719) y rector (1732). También fue rector en el Colegio del Espíritu Santo (1729) y en San Ildefonso de Puebla (1739). En 1733 fue nombrado Procurador en Roma por la Congregación Provincial. En marzo de 1747 se le nombra Provincial 65 de Nueva España y como parte de sus actividades hacía visitas canónicas a cada casa de su provincia y el colegio de San Luis Potosí estaba dentro de ésta. En agosto de 1751 cesa su función de provincial; aunque su prestigio le valió para que el arzobispo de México, Lanciego, y el obispo de Puebla, Lardizábal “lo llevaran de compañero a sus Diócesis, tanto para que les sirviese de fiel intérprete entre los indios, como para asesorarse con él en las ocurrencias graves” (véase José Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, t. 15, pp. 650-657). Murió en el Colegio de San Gregorio de México en 1764, donde se desempeñaba como operario.

⁷⁰ El consultor tenía varios deberes, pues el consejo que daba al provincial o al superior local debía ser acompañado de “fidelidad a su cometido sin asumir parte alguna en el gobierno”, de “interés por el bien común”, de libertad, sinceridad y modestia, de obediencia “a la decisión final del superior” y de “capacidad para guardar secretos” (véase Charles E. O’Neill, *op. cit.*, t. 1, p. 935). La consulta daba “autoridad al gobierno del superior, pues sus decisiones van respaldadas por el prestigio de los consultores” (*loc. cit.*).

Arriola también seguía siendo prefecto de espíritu de la Congregación de la Asunción, por lo que debía continuar, según las órdenes del provincial, “sus doctrinas [del] domingo”,⁷¹ porque era “ministerio tan propio de la Compañía la esplicación de la Doctrina Criptiana” y daba “tanto fruto [...] en todas las ciudades”.⁷² La labor de prefecto también lo obligaba a “responder y disipar todas las dudas de los congregantes hacia cualquier punto que no quedara claro en las pláticas”.⁷³ La relación que Arriola debía establecer con los colegiales era la misma que décadas atrás sus maestros y prefectos le habían ofrecido, basada en la confianza, el respeto y la disciplina.

Andrés García también anota que el padre Juan José cuidaba, desde 1747, de la Capilla de Loreto, que se hallaba al costado de la iglesia jesuita construida en 1653. A decir de Decorme, era “la más amplia y elegante” en Nueva España, edificada por el padre Francisco González durante la primera década del siglo XVIII.⁷⁴ González se esmeró en reproducir las medidas exactas de la Santa Casa en la que, según la leyenda, vivió la virgen María en Nazaret y que los ángeles, “ante el peligro de que la preciosa reliquia fuera destruida por manos sacrílegas”,⁷⁵ habían transportado intacta desde Galilea a Fiume y después de Fiume a Loreto, Italia. La devoción novohispana por las casas de Loreto comenzó a principios del siglo XVII: la Congregación del Salvador levantó la primera en 1615, siguió San Gregorio de México (1670), más tarde Puebla (1671), luego Tepotzotlán (1680), después Guadalajara (1675) y por último el Colegio de la Habana (1755).⁷⁶ En 1748, Arriola seguía administrando los gastos y las entradas económicas de la capilla; el provincial García quedó conforme porque el prefecto de la Congregación y cuidador de la capilla

⁷¹ Andrés Javier García, “Legajo de visita a colegios de 1747 a 1749”, AHPM, caja 35, doc. 1425, [f. 92r]. El legajo se compone de 98 ff. y la referencia al Colegio de San Luis Potosí comprende los ff. 90v-92v.

⁷² *Loc. cit.*

⁷³ María Á. Méndez, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁴ Gerard Decorme, *op. cit.*, pp. 80 y 93.

⁷⁵ Pablo C. de Gante, *Tepotzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos*, Porrúa, México, 1958, p. 77.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 92-93

había cumplido con sus obligaciones y había entregado las cuentas de ambos organismos en estado favorable.

Por último, el padre García añade a las actividades de Arriola los oficios de confesor de casa y censor de libros del Tribunal de la Inquisición. Como confesor, el padre Juan José debía ser juez y médico de los actos de los confesados, quienes se reconocían como pecadores y buscaban la absolución de sus faltas. El confesor buscaba una contrición sincera por parte del pecador para que éste no volviera a reincidir en la falta; para lograr esto, tenía una “devota conversación” con él y le daba un “consejo espiritual”.⁷⁷ Al haber verdadero arrepentimiento, el confesor absolvía los pecados y reconciliaba con Dios al pecador para que obtuviera la gracia y así se ganara la vida eterna. En su labor como censor de libros, Arriola, al igual que el rector Juan Bautista, también facultado por el Santo Oficio, se encargaba de detectar y confiscar las obras mencionadas en el *Index Librorum Prohibitorum*, catálogo de textos prohibidos para cualquier cristiano, y, sobre todo, de expurgar imágenes y textos para eliminar o modificar palabras o párrafos que atentaran contra la moral, las buenas costumbres y la fe. Una vez expurgados los libros y hechas las anotaciones debidas, los demás jesuitas y los estudiantes del colegio podían leer las obras. El padre García finaliza su visita, instando al rector, prefectos y profesores a que siguieran observando los preceptos y órdenes de la Compañía y la Santa Iglesia.

Cuatro días antes de la llegada del provincial Andrés García, el 22 de febrero de 1748, la “Congregación de Nuestro Padre el Príncipe de los Apóstoles Señor San Pedro” celebró la solemne fiesta de la Cátedra de San Pedro en la iglesia parroquial, en cuyo festejo participó el padre Arriola con un sermón. Entre la Capilla de Loreto y el colegio jesuita, se encontraba la iglesia parroquial de San Luis Potosí; ahí, “el Ilustrísimo Señor Doctor Don Francisco Pablo

⁷⁷ Véase Grupo de Espiritualidad Ignaciana, *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, Mensajero-Sal Terrae, Bilbao-Santander, 2ª ed., 2007, t. 1, pp. 378-381.

Matos, Coronado Dignísimo Señor Obispo de este Obispado, estando entendido en su vizita general y particular de esta Ciudad”,⁷⁸ fundó el 9 de noviembre de 1742 la Congregación del Apóstol San Pedro. Ante el cura de la parroquia, el doctor Antonio Cardozo, y el obispo Matos, se designó al bachiller Manuel de Carrión como primer abad de la Congregación, es decir, el superior de la cofradía; también se eligió a los bachilleres Ignacio Javier de Contreras y Antonio Domingo Maldonado Zapata como consiliarios, los cuales se encargarían de aconsejar al abad y de ayudar al gobierno de la congregación; recibió el cargo de tesorero mayordomo el bachiller Miguel de Morga, el de secretario el bachiller Francisco Javier de León y el de celador el bachiller Manuel Miguel de Noriega.

La congregación se erigió para promover el culto a san Pedro,⁷⁹ ayudar material y espiritualmente al clero en los entierros, ya fuera con oraciones, misas o asistencia económica, y conseguir el “lucimiento en las funciones parrochiales”; es decir, se buscaría que los actos religiosos fueran solemnes, pero se debía evitar, según las órdenes del obispo,

toda superfluidad en la pompa y gasto de las funciones, poniendo el maior esmero en la devoción y exercicio de las virtudes, en que consiste la propia y verdadera celebridad de las festividades de los Santos, cuia intercesión conseguida por estos medios, será la más segura prenda para la estabilidad y aumento de esta Congregación piadosa.⁸⁰

La congregación se integró por el clero secular de la parroquia, los carmelitas descalzos y los miembros de la Compañía, quienes tenían la obligación de pagar un “jornal” cada mes, “azistir a todas las funciones” que realizaba la cofradía y a “los entierros de sus

⁷⁸ Véase el libro *Congregación del Padre Señor San Pedro, año de 1742* (1742-1801), Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de San Luis Potosí, sección *Cofradías*, f. 1r.

⁷⁹ Véase Alfonso Martínez Rosales, “Los patronos jurados de la ciudad de San Luis Potosí”, en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, v. 1, *Espiritualidad barroca colonial. Santos y demonios en América*, Universidad Iberoamericana-Centro de Estudios de Historia de México Condumex-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2ª ed., 1997, pp. 107-123.

⁸⁰ *Congregación del Padre*, f. 1v.

Congregantes”.⁸¹ Las dos funciones principales de la congregación eran la fiesta titular de san Pedro, celebrada el 22 de febrero de cada año, y el aniversario de los difuntos de la congregación; la primera era la festividad más importante del año. Para 1748, la cofradía invitó al padre Juan José, uno de los congregantes más reconocido y estimado por sus actividades en el Colegio de San Luis Potosí, para que diera el sermón, cuyo título fue *La cátedra de Cristo, panegírico del apóstol San Pedro*. Como era costumbre, al acto acudieron “la ciudad, los clérigos con su abad, las religiones con sus prelados, los diputados de la minería y del comercio, los vecinos prominentes y el pueblo en general”.⁸² Ante esta concurrencia, el padre subió al púlpito para demostrar y convencerla que san Pedro es la mejor cátedra, el más digno solio y asiento de la sabiduría de Cristo, pues aunque los más eminentes oradores

han dicho mucho de Pedro, pero no dixerón lo que es, porque esto se quedó reservado a sólo Christo: *Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam*. No han dicho lo que es Pedro, porque es tan excelente su grandeza, que sólo han dicho lo que no es. No es rey, porque es mayor que los reyes, no príncipe, porque excede a los príncipes, no mayorazgo, porque es superior a los mayorazgos, no commendador, porque aventaja a los commendadores, no en fin, cathedrático, porque es aún más que cathedrático. Pues si no es cathedrático san Pedro ¿qué será? La misma cátedra de Cristo. Esto es Pedro, señores, esto es. [...] Christo se sienta sobre essa piedra [...] esse Pedro hecho la silla, el asiento y la cátedra del mismo Christo (*Cátedra*, pp. 4-5).

El sermón del padre Juan José pertenece al género panegírico, que consiste en alabar al titular de una fiesta y comentar el *Evangelio*. Este tipo de homilías, según Félix Herrero Salgado, son primordiales para conocer la oratoria sagrada, pues “son los más retóricos, los más intencionadamente literarios”.⁸³ *La cátedra de Cristo* sigue la estructura de los sermones de un

⁸¹ *Ibid.*, f. 2r. “La mayoría de las cofradías exigía además una cuota semanal o mensual llamada cornadillo (pequeña moneda) o jornalillo (parte del jornal diario). Estas cuotas servían para sostener los gastos de tipo religioso y extrarreligioso de la comunidad” (véase Asunción Lavrin, “La Congregación de San Pedro –una cofradía urbana del México colonial– 1604-1730”, *Historia Mexicana*, 29 (1980), pp. 563-564).

⁸² Alfonso Martínez Rosales, “Fray Nicolás de Jesús María, un carmelita del siglo XVIII”, *Historia Mexicana*, 32 (1983), p. 333.

⁸³ Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1996, p. 188.

solo tema, por lo que consta de cuatro partes: exordio (*exordium*), narración (*narratio*), confirmación (*confirmatio*) y epílogo (*clausio*). El exordio incluye el tema, *prothema* o introducción y la salutación o petición de gracia. Como se pudo observar en el fragmento citado, el tema del sermón es la cátedra de san Pedro. El *prothema*, que es una cita bíblica o un prólogo usado para introducir el tema, procede de san Mateo: *Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam* (16:18). Finalmente, el exordio cierra con la petición de gracias y la *salutación a la virgen*, en la que el padre solicita la gracia necesaria para llevar a buen término su empresa y después reza, junto con el público, el “Ave María”: “y así para hacerme cargo en la presente solemnidad, no sólo de mi padre san Pedro, sino también de su cátedra, predicaré cátedra de Christo a san Pedro. Assumpto grave a la verdad, y que para promoverlo es necessaria mucha gracia. Ave María” (p. 5).

El predicador solía exponer el exordio en un plazo no mayor a 15 minutos, en el que buscaba atraer la atención del público; luego planteaba la narración, donde declaraba determinadas sentencias o proposiciones, que habrían de regir la predicativa religiosa. La *narratio* en el sermón de Arriola es que la piedra de la Iglesia, san Pedro, es la cátedra de Jesús, lo cual probará a lo largo de su prédica con ayuda de las Escrituras y de diversas comparaciones, ejemplos y del recurso de la interrogación. La fundamentación de esta propuesta o *narratio* constituye la confirmación y en *La cátedra de Cristo* inicia con la visión de san Juan Evangelista sobre una fiesta en el cielo, donde parecía que veinticuatro ancianos veneraban a un cordero sentado en una gran silla (*Apocalipsis* 4:1-4). El cordero simboliza a Jesús y la silla, siguiendo la argumentación de Juan José, a san Pedro, pues la silla era de jaspe y “todos saben, que en el jaspe está symbolizado san Pedro” (p. 7). Pero para Arriola los veinticuatro ancianos, que eran sacerdotes, no veneraban al cordero, sino a la silla: “aquella congregación [...] a quien dedicaba los obsequios era al throno, a quien rendía reverentes adoraciones era a la silla, a quien

tributaba los más humildes rendimientos era a la cátedra” (*loc. cit.*). La razón de esta nueva lectura, que se aleja de la tradicional, en la que se indica que los ancianos veneran directamente al cordero, es que “hay días en que deben celebrarse los thronos, las sillas y las cátedras” (*loc. cit.*) y si los ancianos adoran esa cátedra, que simboliza a san Pedro, es porque Dios pronuncia sus palabras y sus designios a través de ella y porque es “el asiento que le sirve a su eterna sabiduría [...] para enseñar” (p. 9).

Arriola continúa su predicación recordando las palabras de Cristo, quien en otra ocasión llama a Pedro su cruz; entonces el padre jesuita se dedica a explicar por qué la cruz es la cátedra desde donde se enseña a los discípulos los sacramentos y la ciencia de Dios. Más adelante recurre a David, rey que en una de sus profecías vio al Dios hecho hombre poner sobre el sol su trono, su cátedra, por lo que se pregunta Arriola “¿pues qué tiene Pedro de sol?”, a lo que responde con cinco semejanzas que encuentra entre el astro y el apóstol. He aquí una de ellas:

El sol estando en el zenith, como criatura al fin, que no está libre de cayda, baja a precipitarse en el ocaso, pero bañado ya en las amargas aguas del mar, buelve otra vez a levantarse hasta el zenith del cielo, de donde precipitado cayó: Pedro, hallándose ya en el zenith de la virtud, porque el lugar de la virtud es siempre el medio, en el cielo de la compañía de Jesús, que cielo debe llamarse donde se gozaba de Dios, se precipitó con negarlo en el ocaso de la culpa, que ocaso debe ser donde experimentó la muerte el alma; mas después de bañado en el inmenso mar de amargas lágrimas, que lloró: *Flevit amare*,⁸⁴ se bolvió a levantar otra vez, para sublimarse hasta el cielo, de donde su culpa le había miserablemente precipitado (p. 16).

Esta comparación, la segunda señalada por Arriola, alude al mito de Faetón, así como a la tarea de su padre Helio, dios del sol, quien cada mañana emprendía una travesía con su carro por los cielos y que al atardecer terminaba en las aguas del mar, donde sus caballos se bañaban. Pedro, al negar tres veces a Jesús, asume la figura de ese faetón que, siendo sol, se precipita sobre

⁸⁴ Lloró amargamente.

“las amargas aguas del mar”:⁸⁵ amargas lágrimas debido a la culpa que lo acosa. Juan José recurre a la *amplificatio* para desarrollar cada una de las comparaciones que le servirán para demostrar que Pedro es la cátedra de Cristo; para esto también emplea la metáfora, el símbolo y la alegoría. Usa todos estos recursos con la intención de deleitar y mover el ánimo del público, presentando el sermón de la manera más grata y atractiva posible. Su predicación cierra con una petición ingeniosa: si Diego, otro nombre para designar al apóstol Santiago, y Juan, su hermano, habían pedido a Cristo “las dos primeras sillas de su trono” (*Marcos* 10:35) y él no podía dárselas, porque esa licencia le correspondía sólo a su Padre, entonces, san Pedro, que era el padre de la Congregación y de la Iglesia Universal, sí podía darles dos asientos a los nuevos Diego y Juan, el primero era el abad de la cofradía de san Pedro y el segundo era Juan José de Arriola.

La fiesta de san Pedro se celebró con solemnidad y tanto gustó el sermón de Arriola que el licenciado Diego Martín de la Campa Cos, entonces abad de la Congregación,⁸⁶ abogado de las reales audiencias de México y Guadalajara, comisario del Santo Tribunal, vicario y juez eclesiástico del poblado Real y Minas de Charcas, pidió permiso para publicarlo, pues era “obra de pequeño volumen, pero de mucho cuerpo”, que “fabricó de la dulzura del estilo y delicado de los pensamientos la florida eloquencia de su author” (*Cátedra*, pp. [iii-iv]). El panegírico se publicó en mayo de 1748 y en las preliminares de la obra el padre Joaquín Rodríguez Calado, prefecto de estudios mayores del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y el padre Juan Francisco López, calificador del Santo Oficio y maestro de teología en el Colegio Máximo, celebraron los dones de orador del padre Juan José. Al respecto, Félix de Sebastián destaca que el jesuita “ylustró mucho la Provincia [...] con singular eloquencia en el púlpito. Siendo pronto a

⁸⁵ Nótese la aliteración.

⁸⁶ El 22 de febrero de 1747 se eligió como abad al licenciado Diego de la Campa (*Congregación del Padre*, f. 17v).

todo cuanto era de la salud de las almas” (p. 82). De los numerosos sermones que debió predicar sólo se conserva éste, que bien puede mostrar sus habilidades como orador y sus conocimientos de retórica.

Al terminar la misa del 22 de febrero, la Congregación de San Pedro se reunió para nombrar al nuevo abad y a los miembros de la mesa directiva de la cofradía, quienes gobernarían por un año. Luego de la votación, se eligió al bachiller Juan Miguel Lozano de la Peña como abad y a otros bachilleres para los demás cargos, y para dar fe de tal acuerdo, firmaron todos los presentes, entre los cuales se encontraba Juan José, cuyo nombre y rúbrica aparecen al calce del acta.⁸⁷

Este documento es el único que se ha encontrado con el nombre completo y la rúbrica del padre “Juan Joseph de Arriola”, como solía firmar. Durante el siglo XVIII se referirán a él con el apelativo “Juan de Arriola”, así se halla en su “Canción” y en todos los catálogos jesuitas, y con el de “Juan José de Arriola”, las personas cercanas a él, entre ellos Juan Francisco López y

⁸⁷ “En la Ciudad de San Luis Potosí, en veinte i dos días del mes de febrero de mil setecientos i quarenta i ocho años, estando juntos i congregados, en la sacristía de la iglesia parrochial, los señores que componen la ilustrísima Congregación de nuestro santísimo padre el señor San Pedro, el señor doctor don Antonio Cardozo, comisario de los Santos Tribunales de Inquisición i Cruzada, examinador sinodal de este obispado, cura beneficiado por su Magestad, vicario i juez eclesiástico de esta sobre dicha ciudad i su Jurisdicción, i los reverendos padres de las sacratísimas religiones de Nuestra Señora del Carmen i de la Compañía de Jesús, aviéndose celebrado la función titular (que lo es la Cáthedra Antiochena) con asistencia de dichos reverendos padres, teniendo presente la vigésima de sus constituciones, se pasó a la elección de el venerable señor Abad, conciliarios, maiordomo thesorero, rexente zelador y secretario. I aviendo propuesto el venerable señor Abad, que acabó, a los señores bachilleres don Juan Miguel Losano de la Peña, don Ignacio Bernardino Domingues de Luna i don Antonio Flores de Valdés, fue electo en venerable señor Abad el bachiller don Juan Miguel Losano de la Peña, aceptando con todo afecto dicho señor el cargo, dando repetidas gracias a su señoría, quien nombró por conciliarios a los bachilleres don Gregorio Ruanova i don Antonio Flores, por thezorero al bachiller don Ignacio Domingues de Luna, por rexente al bachiller don Juan Antonio Matos i por secretario al bachiller don Joseph Miguel Fernández de Castro. I se concluyó este acto con el de *Deum Laudamus* i el responso general por los defunctos hermanos congregantes; mandando su señoría se pusiese en este libro, esta elección, como que es de éstas i sus acuerdos, i lo firmaron dichos Señores, con dichos reverendos Padres por ante mí el secretario, doi fee. [columna izquierda] Don Antonio Cardozo / Fray Juan de San Agustín / Bachiller Gregorio de Ruanova / Ignacio Bernardino Dominguez de Luna / Señor Francisco Xavier [...] / Diego Martín de la Campa y Cos / Francisco Xavier Cordero / Bachiller Manuel Miguel Noriega / Ante mí bachiller Joseph Miguel Fernández Castro, secretario / [columna derecha] Jhs / Juan Joseph de Arriola / Juan Miguel Lozano de la Peña / Manuel de Carrión / Bachiller Juan An[ú] de Maltos / Bachiller Francisco Xavier de León / Ignacio Xavier de Contreras” (véase *Congregación del Padre*, ff. 25v-26v).

Andrés García; también con este último nombre aparece en algunos manuscritos y en su sermón panegírico.

1.3 SALIDA DE SAN LUIS POTOSÍ E INGRESO AL COLEGIO DEL ESPÍRITU SANTO DE PUEBLA

Después de vivir muchos años en San Luis Potosí, entre quince o más,⁸⁸ Arriola enfermó, por lo que

Aviéndose agravado mucho en su salud, fue conducido al Colegio del Espíritu Santo de la Puebla, donde se vivía retirado en su aposento, empleado todo en encomendarse a Dios, más no siendo del todo inútil, pues se arrastraba por decirlo así hasta el púlpito, donde predicaba y en el tiempo de la peste, el año de 62, salía todos los días con gran trabajo a confessar los moribundos cercanos al Colegio, por no poderse mover más. En casa servía de consuelo a todos los que lo consultaban. Procurando no ser molesto a ninguno y sufriendo con gran paciencia sus penas (*Memorias*, p. 83).

Este dramático cuadro escrito por Félix de Sebastián muestra la vida ejemplar y virtuosa que llevó Arriola desde joven hasta el final de sus días, en los que antepone la labor religiosa a su salud. Uno de los propósitos del misionero al escribir las *Memorias* de los jesuitas desterrados era representar “gloriosas vidas” para que sirvieran “a los postreros de edificación y exemplo” (p. [ii]); de ahí que el final de la vida de Juan José se describa con tal intensidad que conmueve por el valor y resignación con que afronta la enfermedad, lo cual impulsa al lector, si no a emular sus acciones, objetivo principal e idóneo, sí a admirarlas. Este final muestra que las “memorias” de Sebastián, además de enseñar y deleitar, también conmueven, cumpliendo con el propósito primordial de la oratoria sagrada: el *movere*. El énfasis en los males que aquejaban a los jesuitas justo antes de morir se volvió un lugar común en las biografías escritas por los ignacianos

⁸⁸ No existen catálogos jesuitas de 1756 a 1760, por lo que no se puede corroborar la permanencia de Juan José en el Colegio de San Luis Potosí en esas fechas, aunque todo indica que sí, pues su cargo de prefecto era vitalicio y aún lo seguía ocupando en 1755 (véase el *Catalogus* de 1755, ya citado, p. 26); la única razón por la que podía dejarlo era por muerte o por una enfermedad que lo incapacitara para continuar con sus funciones, esto último ocurre en 1761, por lo que sus superiores lo trasladan a Puebla.

desterrados: se halla tanto en las “memorias” de Sebastián como en las “vidas” de Maneiro, pues ambos escritores querían evidenciar las consecuencias nefastas que trajo la orden despiadada de exilio, hecha por Carlos III. Así, detrás de esas muertes ejemplares descritas por los biógrafos hay también una intención velada de denuncia y desacuerdo con la ideología imperante.

Juan José de Arriola, hacia 1761, sólo tenía el oficio de operario en el Colegio del Espíritu Santo de Puebla,⁸⁹ establecido en 1578 y que había alcanzado el esplendor de los colegios de la ciudad de México, gracias a sus profesores, confesores y guías espirituales.⁹⁰ Debido a la enfermedad del jesuita, los superiores le habían reducido sus actividades, ya no eran las múltiples tareas que desempeñaba en el Colegio de San Luis Potosí; aun así, como indica Sebastián, él trataba de cumplir con sus trabajos sacerdotales: predicar y confesar. Ahí volvió a encontrar a su amigo de juventud, Juan Francisco López, quien en ese momento era rector del colegio de Puebla, cargo que ocuparía por tres años más y después sería nombrado director de la casa de ejercicios.⁹¹

En mayo de 1762, la peste del matlazahuatl se extendió en Puebla y durante seis meses, conjugada con la viruela, que desde enero de 1761 había tenido diversos brotes esporádicos, causó una mortandad vertiginosa.⁹² Durante la primera mitad del siglo XVIII, el matlazahuatl se presentó en Puebla en una sola ocasión, de marzo a septiembre de 1737, pero “la población de la ciudad no pudo recuperar su vitalidad porque las nuevas crisis de mortalidad [como la viruela de

⁸⁹ José Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, t. 15, p. 198.

⁹⁰ Véase Rosalva Loreto López, “El Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús de Puebla”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 2005, t. 3, pp. 357-377.

⁹¹ Véase el *Catalogo* de 1761, ya citado, p. 22, núm. 264.

⁹² Véanse los textos de Miguel Ángel Cuenya Mateos, “Epidemias y salubridad en la Puebla de los Ángeles”, en Rosalva Loreto y Francisco J. Cervantes (coords.), *Limpiar y obedecer. La basura, el agua y la muerte en la Puebla de los Ángeles. 1650-1925*, Claves Latinoamericanas-Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Colegio de Puebla, México, 1994, pp. 69-115; y *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial*, El Colegio de Michoacán-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999, pp. 47-55.

1747 y 1748 y el resurgimiento del matlazahuatl en 1762], si bien más espaciadas temporalmente, fueron catastróficas y no respetaron etnias ni grupos de edades”.⁹³ Ante la peste, la iglesia y ayuntamiento de la Angelópolis hicieron procesiones y novenarios a diversos santos para que intercedieran y calmaran la justicia divina, pues se creía que las epidemias y desastres naturales eran castigo celestial. Los santos venerados y proclamados fueron la virgen de los Remedios – protectora contra enfermedades y sequías–, san Roque –protector contra pestes–, la milagrosa imagen de Jesús de Nazaret, la virgen de la Merced –patrona de los cautivos– y la virgen de Guadalupe –especial contra el matlazahuatl–, que se había nombrado “Patrona de Puebla” desde 1737, como se hizo en la ciudad de México.⁹⁴

Al poco tiempo de llegar a Puebla, Arriola debe enfrentarse a la peste y quizá es esta experiencia la que lo motiva a escribir su poema *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo*, pues en la quinta décima del “Libro primero” del poema se indica que el autor compuso la obra para compensar y agradecer el milagro que la virgen efectuó en él al salvarlo de las “fauces de la muerte”.⁹⁵

En una dolencia fuerte
que mortal me acometió,
tu protección me sacó
de las fauces de la muerte.
Este obsequio debo hacerte
libre del sangriento estrago,
que ya indicaba el amago,
pues si a obsequiarte me atrevo,
una vida que te debo
*con otra vida te pago.*⁹⁶
(vv. 41-50-I)

⁹³ Miguel A. Cuenya Mateos, art. cit., p. 103.

⁹⁴ América Molina del Villar, *Por voluntad divina: escasez, epidemias y otras calamidades en la Ciudad de México, 1700-1762*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1996, pp. 99-119.

⁹⁵ No descarto la idea de que esta misma décima pueda ser un mero recurso retórico y sirva de *exemplum* en la obra.

⁹⁶ Las cursivas son mías.

La “dolencia fuerte”, casi “mortal” y “sangrienta”, puede ser un indicador de la epidemia, por lo que tendría sentido que Arriola implorara la protección de santa Rosalía, especial abogada contra la peste. El jesuita compone en décimas la vida de la santa como retribución a la vida que ella había protegido, de ahí esos versos finales tan contundentes: *una vida que te debo con otra vida te pago*. De su amor y gratitud por la virgen ermitaña, Félix de Sebastián indica:

Amó entrañablemente y fue devotísimo de Santa Rosalía Virgen, cuya devoción siempre promovía y cuya vida escribió en dulcíssimas décimas, las que no se dieron a la estampa, mas la conservaban las personas doctas en manuscritos, reconociéndola por obra singular en su esfera, donde se leían juntas la devoción y dulzura (p. 83).

Al escribir su poema lírico, Juan José se encuentra en su madurez, así lo indica en la décima cuarta del primer libro: “En sus ya cansadas eras, / justo es que se ocupe en tus glorias / quien en profanas memorias / marchitó sus primaveras” (vv. 31-34). El poeta tenía 63 años cuando el matlazahuatl resurgió en Puebla y por ese tiempo debió componer el poema. Ya maduro desdeña sus escritos anteriores, tal vez sus obras no religiosas, entre ellas algún poema o su obra de teatro, en la que también aparece la figura del ermitaño, pero ahí se le trata con un tono irreverente y humorístico.

Según apunta Sebastián, las décimas de santa Rosalía “no se dieron a la estampa”, sino circularon y se conservaron en manuscritos durante el siglo XVIII en Nueva España. Pero, aunque no se imprimieron, sí hubo intención de hacerlo hacia 1764; así se indica en unas cartas dirigidas al jesuita José Joaquín Izquierdo Gutiérrez Braga, el autor del panegírico que abre el poema de Arriola. Estas cartas contienen información de diversa índole y comprenden los años 1758-1767. Izquierdo mantenía una comunicación constante con sus compañeros jesuitas y su familia; mediante esta correspondencia se puede reconstruir su vida y rescatar varios hechos que le ocurrieron en los últimos años que estuvo en México, como fue su colaboración con un texto

apologético para la publicación de la hagiografía.⁹⁷ Al respecto, el 24 de agosto de 1764, desde la ciudad de México, Julio María Llantada escribía a Izquierdo, quien se hallaba en el colegio de Celaya como prefecto de catecismo:

La *Vida de santa Rosalía* no sé si se havrá comenzado a imprimir, el impresor está mui empeñado en ello. El panegyris le estimaré a vos me lo remitta incluso en respuesta de ésta, que ya lo deseo con ansia, y aun si tubiera vos el otro, que hizo aquí, se lo estimara. [...] Luego que salga la *Vida de santa Rosalía* mandaré las 2 que vos pide.⁹⁸

De esta carta se obtienen datos interesantes: por un lado, que la obra de Arriola se iba a publicar en la ciudad de México y ya se contaba con un impresor para desempeñar tal tarea; por el otro, que el padre Izquierdo, nativo de Zacatecas, escribió el panegírico en dos momentos y lugares diferentes. De mayo a junio de 1764, el zacatecano permaneció en la ciudad de México: hizo una visita a la Casa Profesa, al Colegio Máximo y al noviciado de Tepotzotlán.⁹⁹ Durante ese periodo debió escribir una parte del panegírico, al que se refiere Julio Llantada; la otra debió hacerla en Celaya, donde residió desde julio y desde donde tuvo que enviar el resto de la apología a la ciudad de México.¹⁰⁰

La escritura del panegírico hecha en dos momentos también pudo influir en la estructura del mismo, pues éste se divide en dos partes: la primera la componen un soneto, una octava, dos quintillas, un epigrama y una redondilla, que se presentan bajo el mote de “un anónimo afecto del author”, recurso frecuente en la literatura, donde se apela a un “amigo” o un “afecto” para introducir una obra y evidenciar los méritos de un escritor. La segunda parte tiene seis décimas, un epigrama y un soneto, que aparecen bajo la autoría de “Joseph Joaquín Izquierdo”. Ambas

⁹⁷ Cuando se expulsó a la Compañía, Izquierdo era operario en el colegio de Valladolid; salió desterrado de Veracruz en la fragata San Francisco Javier (véase *Memorias*, p. 436, y Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, t. 16, p. 789).

⁹⁸ “Cartas dirigidas al P. José Joaquín Izquierdo, prefecto del colegio. Año. 1761-1767”, AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Ramo *Temporalidades*, legajo 315, exp. 3, f. 421r.

⁹⁹ Véanse “Carta de Mariano Velazco” (f. 402) y “Carta de Domingo Pérez y Carrasco” (f. 416) en la correspondencia citada de Izquierdo. Antes de visitar la ciudad de México, el jesuita se hallaba en el colegio de Oaxaca, desempeñaba la labor de operario y era profesor de filosofía (véase Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, t. 16, p. 788).

¹⁰⁰ Véase “Carta de Mariano Izquierdo Cabrera” (f. 426) en las cartas citadas.

secciones fueron escritas en honor de Arriola por un jesuita que tenía fama de buen panegirista y las cartas evidencian este hecho, ya que en los años siguientes, 1765 y 1766, se le hacen a Izquierdo varias solicitudes para componer loas, sonetos y quintillas para celebrar alguna comedia, iglesia o santo, entre otros asuntos.¹⁰¹ Pese a los preparativos que se anunciaban a mediados de 1764, *Vida* no se publicó ese año y al siguiente, exactamente el 1º de junio de 1765, su amigo y consejero José Palacios indicaba al zacatecano:

Con Juan Ibaldo remito a vuestra reverencia la *Vida de santa Rosalía*, que con mil porqués y sircustancias me prestaron, y yo quedé debolver cuanto antes. No se ha ympreso por no sé qué sircustancias, pero puede ser que aora, si me tiene cuenta, se imprima. [...] Que no se maltrate la *Vida* y que vuelva cuanto antes se pueda para imprimirla.¹⁰²

Esta carta motiva diversas preguntas. ¿Qué ocurrió?, ¿cuáles eran esas circunstancias que habían impedido la publicación?, ¿por qué Izquierdo solicitaba un ejemplar de la *Vida*? No hay forma de saberlo, aunque pudieron ser varias las causas que aplazaron la impresión, desde problemas económicos para solventar la edición hasta una censura por parte de la Inquisición, pues no sería la primera vez que el Santo Oficio prohibiera una hagiografía escrita por un miembro de la Compañía. Ya en 1731 se había censurado la *Vida de santa Catharina de Génova*, compuesta por el jesuita italiano Alexandro Maineri y traducida al español por otro ignaciano. Las razones que se daban para prohibir una hagiografía a veces resultaban contradictorias, pues la *Vida* de Maineri, rechazada por el Tribunal de España, en México tuvo una calificación favorable; el franciscano Pablo Pérez, su calificador, indicaba sobre el texto:

cuia materia admirable es santa y prodigiosa en todas sus bien compaginadas cláusulas, místicos y armoniosos periodos; en tal grado, que sus doctrinales capítulos y su narración

¹⁰¹ Entre las comedias para las que escribió loas se encuentran tres de Calderón de la Barca: *Basta callar*, *Las amazonas* y *Dar tiempo al tiempo* (f. 337r); también compuso textos laudatorios para la Iglesia de la Trinidad de Guanajuato, para santa Genoveva (fs. 334r y 335r) y san Ignacio de Loyola; este último panegírico lo elaboró hacia 1760 (véase Beristáin, *op. cit.*, p. 130).

¹⁰² “Carta de Joseph Palacios”, dirigida a Izquierdo (f. 321r).

me parece un jardín ameno de espiritualidades dichas, donde, a más de secundarse el entendimiento con su christiana y devota persuasiva, halla la voluntad en su erudición y [en las] virtudes heroicas practicadas por santa Catarina, muchos y singulares [incentivos] para emularla.¹⁰³

A pesar de la calificación favorable, la *Vida de Catharina* se prohíbe en México, ya que en el *Índice del expurgatorio de España* se determinaba que cualquier libro prohibido en su lengua original también quedaba prohibido en otro idioma, es decir, aunque al franciscano le parecía que el texto en español era digno de elogios, por el hecho de haber sido prohibido en italiano, quedaba censurado en cualquier otra lengua. La *Vida* de Arriola pudo hallarse en una situación similar y tener pareceres en contra y a favor, que pudieron retrasar la publicación. Ante estas circunstancias desfavorables, Izquierdo pudo solicitar a Palacios el poema manuscrito con la intención de sacar al menos una copia para el colegio de Celaya, por lo que su compañero le proporcionó el texto que se daría a la estampa, no sin antes rogarle que lo cuidara. Desde 1733, los jesuitas de Celaya comenzaron a difundir el culto a santa Rosalía,¹⁰⁴ por lo que no es extraño pensar que Izquierdo solicitara ejemplares de la obra para continuar y reforzar su culto en ese poblado.

En las epístolas no se menciona si Arriola estaba enterado de la publicación de su poema, tampoco si mantuvo alguna relación con Izquierdo; pese a esto, es muy probable, por la constante comunicación entre los ignacianos, que el guanajuatense haya tenido alguna noticia mientras se encontraba en la ciudad de Puebla, sobre todo porque la iniciativa de imprimir su obra surgió en la Ciudad de México, territorio cercano a su nueva morada. Ya sea por falta de solvencia económica o por desacuerdos con la Inquisición, el poema no se estampó, a pesar de que José

¹⁰³ “Censura y parecer del reverendo padre Pablo Pérez de l[a] Orden de San Francisco al libro intitulado *Vida de santa Catharina de Génova*, cuyo libro lo remitió de su voluntad don Manuel de Llantada a este tribunal [1751]”, AGN, Ramo *Inquisición*, v. 923, exp. 8, f. 83v.

¹⁰⁴ Véase Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús”, en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, v. 2, *Mujeres, instituciones y culto a María*, Universidad Iberoamericana-Centro de Estudios de Historia de México Condumex-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2ª ed., 1997, p. 263.

Palacios auguraba todo lo contrario. En los años siguientes no se vuelve a hacer mención de la *Vida* en las cartas de Izquierdo y si los jesuitas tenían alguna esperanza de publicarla, ésta debió quedar trunca por el destierro de la Compañía en 1767.

Cuando Carlos III decretó la expulsión de los jesuitas, Juan José se encontraba ya muy enfermo y casi moribundo. Apenas podía cumplir con su labor de confesor en el Colegio del Espíritu Santo de Puebla.¹⁰⁵ La Real Cédula del destierro que decía: “Os revisto de toda mi autoridad y de todo mi real poder, para que inmediatamente os dirijáis a mano armada a la casa de los Jesuitas. Os apoderéis de todas sus personas y los remitiréis como prisioneros en el término de veinticuatro horas al puerto de Veracruz”,¹⁰⁶ también disponía “que los que se hallasen con actual grave enfermedad permaneciesen hasta sanar en sus colegios o en otra parte donde se cuidase de su salud y sobre los habituales lo dejaba a discreción de los Comisionados para que, con certificación de médicos, permitiesen quedarse a los que pareciese[n] no poder navegar”,¹⁰⁷ por lo que Arriola no pudo ser desalojado del colegio al presentarse el intendente Francisco Javier Machado en la madrugada del 25 de junio de 1767 para consumar la orden del destierro, pues, a decir de Francisco Javier Alegre, era “de edad avanzada” y “enfermo incurable”,¹⁰⁸ según Sebastián, “viéndolo los comisarios en el infeliz estado en que se hallaba lo dejaron en prisión en el dicho colegio” (p. 83), junto con los padres Joaquín Castro y Antonio Lozano, quienes también por enfermedad permanecieron en este edificio.¹⁰⁹ Ahí permaneció

¹⁰⁵ Véase Esteban J. Palomera, *La obra educativa de los jesuitas en Puebla (1578-1945)*, Universidad Iberoamericana-Instituto Oriente-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999, p. 216.

¹⁰⁶ Luis A. Rodríguez, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁷ Francisco Javier Alegre, *Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España*, Porrúa, México, 1941, t. 2, p. 219.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 219-220.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 220. Joaquín Castro nació en la ciudad de Córdoba, Veracruz, el primero de septiembre de 1737. Ingresó al noviciado de Tepotzotlán en 1755. Cuando estudiaba su segundo año de teología en el Colegio de San Ildefonso de Puebla, perdió “irreparablemente la razón” (1761) (J. Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, t. 15, p. 474). En la expulsión permaneció en el Colegio del Espíritu Santo de Puebla por demente. Murió en Puebla en 1802. Antonio Lozano nació el 26 de octubre de 1731 en Córdoba, España. En 1760, ingresó al noviciado de Tepotzotlán. Quedó demente apenas hizo sus votos simples, por lo que fue trasladado al Colegio del Espíritu Santo; ahí permaneció durante y

hasta su muerte, que ocurrió un año después del destierro, que Félix de Sebastián juzga como “la gran pena”, que, aunada a sus otros “males” corporales, “le quitó la vida” (p. 83). Juan José de Arriola murió “santamente” el 28 de agosto de 1768, a los 69 años de edad.

después de la expulsión. Murió también en Puebla en 1786 (*op. cit.*, t. 16, p. 80). Sobre la expulsión de los jesuitas en Puebla véase Cristina Aguirre Beltrán, *La expulsión de los jesuitas y la ocupación de sus bienes*, Gobierno del Estado de Puebla-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999, pp.122-123.

2. SANTA ROSALÍA EN NUEVA ESPAÑA: DEVOCIÓN, ARTE Y LITERATURA

Las imágenes contienen luz, en virtud de la cual el estudioso, el adiestrado y cultivado, puede llegar a conocer la naturaleza de las cosas, así como la naturaleza humana.

Rafael García Mahiques

l culto a santa Rosalía tiene sus raíces en la Edad Media, pero es hasta el siglo XVII cuando alcanza gran difusión en Europa y el Nuevo Mundo. Durante esta centuria, la curia romana proclama a Rosalía como la santa protectora contra la peste y más tarde también se le adjudica el poder para proteger de los sismos. La devoción mundial hacia esta virgen se desarrolla en el tiempo de la Contrarreforma, por lo que buena parte de las manifestaciones religiosas y artísticas que surgen en torno a ella reflejan el nuevo pensamiento de la Iglesia católica respecto a los santos, que a partir del Concilio de Trento (1545-1564) fortalece la visión doctrinal que antaño le daba a estos seres y establece una serie de pautas para controlar su estatuto y sus actividades dentro de la Iglesia.¹¹⁰ Los jesuitas, abanderados de la Contrarreforma, son los encargados de divulgar su culto fuera de Palermo, llevándolo a Nápoles, Roma, París, Amberes, Madrid y Sevilla. La misma Compañía se encarga de impulsar su devoción en las Antillas, Nueva España y el virreinato de Perú, donde el fervor hacia la santa tiene mayor repercusión en la primera mitad del siglo XVIII.

A medida que se divulgaron el nombre y los milagros de santa Rosalía, diversas manifestaciones artísticas y literarias aparecieron en su honor: hagiografías, óperas, comedias, poemas, sermones, novenas y oraciones surgieron a la par que pinturas, grabados, esculturas y orfebrería. Varias de estas expresiones formaron parte de un programa que los ignacianos

¹¹⁰ Véase Jean-Robert Armogathe, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII y XVIII)”, en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2005, pp. 150-151.

implantaron para promover el culto a la virgen, en el que cada obra, ya fuera plástica, escénica, musical o literaria, contribuyó al fortalecimiento de una nueva práctica devocional. Sobre estas manifestaciones se elabora el siguiente capítulo, en el que se expondrán los antecedentes del culto a la santa y cómo se presentó su devoción en Nueva España. Debido a que la mayor parte de las expresiones novohispanas que se conservan sobre santa Rosalía es de carácter pictórico, se analizarán y compararán algunas representaciones europeas de la virgen con las que se hicieron en Nueva España para tratar de establecer los vínculos y las variantes entre las creaciones de uno y otro continente; también se destacará cómo el poema hagiográfico de Juan José de Arriola se alimenta de esta tradición pictórica y la manera en que a partir del tópico *ut pictura poesis* construye varias imágenes en su obra. Aunque el culto a la “Santuzza”, como suelen llamarla los sicilianos, se ha prolongado hasta nuestros días y en Sicilia cada año es motivo de procesiones, festivales y diversos festejos, aquí se pondrá especial interés en las obras de los siglos XVII y XVIII, por ser las producciones de estos periodos las que se relacionan con la hagiografía de Arriola.

El texto del jesuita guanajuatense forma parte de la tradición literaria que se originó a partir del culto a la virgen panormitana y es por medio de este fenómeno religioso-artístico que se puede explicar tanto la génesis de esta obra como vislumbrar las fuentes que pudieron nutrirla. Por ende, este capítulo pretende insertar el poema en el contexto religioso en el que surgió, en el que la Compañía desempeñó un papel primordial en el impulso de una nueva devoción en territorio novohispano.

En Nueva España las primeras manifestaciones que aparecen en torno a Rosalía se dan en la pintura; artistas reconocidos, como Juan Tinoco y su discípulo Juan Villalobos, le dedican algunas obras, que más tarde se colocan en conventos de Puebla. Sin embargo, pese a que la santa fue motivo socorrido en el arte visual del siglo XVII en la Colonia, la verdadera campaña para

difundir su culto y sus milagros se presentó en el siglo XVIII, cuando los jesuitas, sobre todo los de origen siciliano, se encargaron de exaltar sus virtudes en tierra novohispana; de ahí que Luisa Elena Alcalá señale que el fervor a la panormitana en la Colonia

se explica por dos razones. Como rescatadora de plagas, podía cumplir una función consoladora durante las epidemias que sufrió la ciudad de México en 1727, 1734 y 1736. En segundo lugar, como patrona de Palermo y después de Sicilia, era importante para el gran número de jesuitas italianos, muchos sicilianos, residentes en Nueva España.¹¹¹

Como se indicaba en el primer capítulo, el factor espiritual cobró importancia en el siglo XVIII porque en momentos de crisis, debido a las epidemias y desastres naturales, sirvió de aliciente para los novohispanos. Por este motivo se recurrió a la virgen de Guadalupe y otros santos, entre ellos Rosalía, pues podían auxiliar, consolar y rescatar a los habitantes durante los periodos de plagas en las ciudades de México, Puebla y otros lugares de provincia; recuérdense las fuertes pestes de matlazahuatl y viruela en el Setecientos. Esta razón emparenta a los novohispanos con los panormitanos, ya que fueron las catástrofes naturales las que llevaron a ambos pueblos a venerar a Rosalía, aunque en Nueva España el culto no alcanzó las dimensiones que tuvo en Palermo. El segundo motivo, que apunta Alcalá, se relaciona con los jesuitas sicilianos que vivían en Nueva España, quienes hicieron grandes esfuerzos para promover el culto a la virgen. Según las preliminares del sermón *Oración Panegírica a Glorias de Santa Rosalía de Palermo*, publicado en 1724, la participación siciliana en esta nueva devoción novohispana se remonta hacia 1723, año en que se designa a Luis Mancuso como rector del Colegio de San Pedro y San Pablo. El siciliano Mancuso había sido “misionero jesuyta por más de veinte años en las más remotas provincias de América” y era “christianíssimo devoto de esta santa maravillosa”.¹¹² Su fervor por Rosalía lo llevó a propagar su nombre dentro y fuera del

¹¹¹ “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, *Anales del Museo de América*, 7 (1999), pp. 184-185.

¹¹² Lucas del Rincón, *Oración Panegírica a Glorias de Santa Rosalía de Palermo, que el día quince de Julio en la anniversaria memoria de la invención de sus Sagradas Reliquias, y en fiesta particular, que se celebró en el Colegio*

Colegio de San Pedro, por lo que su labor fue admirada y elogiada por los jesuitas de la Ciudad de México.

Ese mismo año, 1723, el padre Lucas Rincón, probablemente a instancias de Mancuso, pronunció la *Oración* panegírica para celebrar el aniversario de la “invención” de las reliquias de santa Rosalía (15 de julio) y el día de su muerte (4 de septiembre) en el Colegio de San Pedro. Al parecer, las devociones sicilianas tuvieron buena acogida en territorio novohispano debido a los jesuitas, pues a la Compañía también se debe el fervor hacia la imagen de la Madre Santísima de la Luz, que se manifestó en la primera mitad del siglo XVIII en la ciudad de Guanajuato.¹¹³ Lucas Rincón, además de predicador, fue el traductor de la obra italiana *La devozione della Madre Sanctissima del Lume* (1732-1733), la cual da cuenta de los orígenes de esta imagen milagrosa de procedencia panormitana.

Los sermones fueron una buena estrategia para difundir la vida de santa Rosalía en América y para destacar la labor de la Compañía en favor de la ermitaña, pues en éstos no sólo se exaltaba la participación de los hermanos sicilianos, también se evidenciaba la organización y unidad que había en la orden, lo cual les permitió tener éxito en sus distintos proyectos y programas. En Brasil, el padre Antonio María Bonucci se encargó de propagar la historia de la virgen por medio de un panegírico que pronunció a finales del siglo XVII en el colegio jesuita de ese lugar.¹¹⁴ Años después, la homilía de Lucas Rincón expondría los pasajes más significativos de la vida de Rosalía en la ciudad de México y acentuaría el trabajo de los ignacianos respecto al

Máximo de S. Pedro, y S. Pablo de la Compañía de Jesús, Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1724, f. 5v.

¹¹³ Véase Lenice Rivera Hernández, *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuita, 1717-1732*, Tesis (inédita), Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

¹¹⁴ Véase Joanne Stilingo, *Acta S. Rosaliae virginis solitariae, eximiae contra pestem patronae*, Bernardum Albertum Vander Plassche, Antuerpiae, 1748, p. 402.

culto de la santa, como indica Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, rector de la Real Universidad y abad de la Congregación de San Pedro de México, en el “parecer” del sermón:

Es santa Rosalía por su vida y sus milagros sagrada *Phyllida*,¹¹⁵ pastora del cielo, peregrina de la tierra, huésped de su casa, forastera de su palacio, estrangera de su patria, vecina de las soledades en los desiertos, visitada de la reyna de los ángeles, tan solitaria, que solamente estuvo assistida de la Compañía de Jesús, y por este motivo es el empeño de este religiosísimo padre [Mancusu] la extensión de los cultos de esta santa, pues si los tres gloriosísimos patriarcas, que forman el Iris de Paz en el *fitniculus triplex*, santo Domingo, san Francisco y san Ignacio, y repiten a la fama cathólica el más estrecho indisoluble *triumvirato* de los patriarchas a la mayor gloria de Dios, vn “triumroseto” de las vírgenes en la veneración de el mundo, tres & *non amplius* de el enigma, en santo Domingo, vna santa Rosa de Lima, en san Francisco, una santa Rosa de Viterbo, y en san Ignacio, vna santa Rosalía, jesuita de Palermo, renovado honor de Sicilia, tan peregrina, que después de difunta, embiada del cielo.¹¹⁶

En este fragmento se confirma que los ignacianos asumían y difundían la idea de que la devoción a la santa se debía a sus esfuerzos, aunque, como se verá más adelante, miembros de otras órdenes también mostraron interés en la virgen a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII. Si los dominicos y franciscanos ya contaban con una santa protectora asociada a las rosas y en la provincia novohispana se hallaban iglesias dedicadas a ellas (Rosa de Lima en Puebla y Rosa de Viterbo en Querétaro), los jesuitas también querían apadrinar a una flor en Nueva España, así que no dudaron en divulgar la imagen y los milagros de santa Rosalía en la Ciudad de México, Puebla, Guanajuato y Michoacán, sin olvidar que una de las misiones jesuitas más importantes en el norte de México recibió su nombre: Santa Rosalía de Mulegé. Durante el siglo XVIII, niñas, barrios, haciendas y minas fueron bautizados con el nombre de esta virgen, lo cual evidencia la popularidad que alcanzó Rosalía en el virreinato. Su fama se extendía cuando fueron expulsados los ignacianos, por lo que el poema de Juan José de Arriola se puede ver como uno de los últimos esfuerzos de la Compañía por arraigar a la santa a estas tierras.

¹¹⁵ Alusión al personaje mitológico Filis (Phyllis) por haber permanecido sola, mientras esperaba el regreso de su amante Demofonte. Filis murió de añoranza y se transformó en árbol (véase la “Carta de Filis a Demofonte” en las *Heroidas* de Ovidio).

¹¹⁶ *Op. cit.*, f. 5v.

A partir del sermón (1723) y del intento de publicación del poema del guanajuatense (1764) se puede trazar un periodo de difusión y exaltación de la vida de la virgen en Nueva España: éste comprendería los años 1723-1764, lapso en el que los jesuitas, en una trayectoria con altibajos, llevaron a cabo varias actividades para fomentar su culto. Se señala 1764, no porque se hayan detenido las manifestaciones de fervor en torno a la ermitaña en ese año, sino porque es el último, antes de la expulsión, en que se registra una acción significativa realizada por los ignacianos para propagar la vida de la santa. Durante ese tiempo figuraron obras pictóricas de Francisco Martínez, Manuel Talavera, Luis Berrueco, Nicolás Rodríguez Juárez, Miguel Cabrera y de otros autores anónimos; algunos de estos artistas estaban ligados a la Compañía, como Martínez y Cabrera. En las letras destacó Francisco Javier Alegre, quien escribió el poema “Rosaliae Poenitentis Lacrimae”, compuesto de tres libros de versos elegíacos, que hoy está perdido.¹¹⁷ Asimismo, se publicó una novena escrita por un jesuita anónimo en la Ciudad de México en 1755. El trabajo de los ignacianos novohispanos en favor de la ermitaña obedece a las directrices que años atrás había trazado la Compañía en Europa para difundir el culto a la santa, por lo que es necesario conocer cómo se originó y desarrolló este fenómeno en el Viejo Continente para entender el proceder de la orden en el Nuevo Mundo.

2.1 DE SICILIA A NUEVA ESPAÑA: LAS ANDANZAS DE SANTA ROSALÍA

La vida de santa Rosalía se ha construido a partir de la leyenda local, las imágenes, inscripciones, documentos antiguos y el descubrimiento de sus reliquias. Dos momentos pueden distinguirse en la historia de su culto y en las manifestaciones artísticas en su honor: el primer periodo abarca del siglo XII, tiempo en el que vivió la virgen, hasta las dos primeras décadas del XVII; el segundo,

¹¹⁷ Sobre este poema, véase Juan José de Arriola, *Décimas...*, p. 101.

inicia en 1624, precisamente cuando se encuentran sus restos mortales, y continúa hasta el siglo XXI, aunque los puntos álgidos de esta fase se dan a lo largo del XVII y mediados del XVIII. A partir de ese año, 1624, la visión sobre la santa cambia y su devoción tiene un nuevo impulso que sobrepasa los límites sicilianos y se expande hacia Europa y América. Este segundo periodo es el más conocido y el que marca las expresiones devocionales y artísticas novohispanas, por lo que es necesario detenerse más en él; sin embargo, no se debe obviar la etapa inicial del culto, pues aunque se pueden establecer dos periodos y el segundo tiene mayor incidencia en Nueva España, existen elementos que establecen una continuidad entre ambos y sin los cuales sería imposible explicar algunos fenómenos devocionales y artísticos en los Seiscientos y Setecientos.

La falta de conocimiento del primer momento ha llevado a algunos escritores a señalar que la devoción a santa Rosalía es relativamente reciente; entre ellos Louis Réau, quien apunta que la virgen fue “olvidada en La Edad Media” y que “consiguió la popularidad en los tiempos de la Contrarreforma”, por lo que se debe hablar de un “culto con retardo”.¹¹⁸ Sin bien durante la Contrarreforma su culto alcanzó gran difusión, las expresiones de fervor hacia Rosalía son muy antiguas y datan de 1196, año en el que ya aparece con la distinción de santa. En la iglesia panormitana ya desde el siglo XIII se celebraba a la virgen; según Paolo Collura, “Alla fine del secolo, nel 1292, esisteva già dentro de la cattedrale di Palermo un altare dedicato a S. Rosalia”.¹¹⁹ En otros poblados de Sicilia se registra el culto desde el siglo XII, como en Agira, y durante las siguientes centurias, XIV-XV, se presenta en Racalmuto, Calascibetta, Monreale, Castelbuono, Giuliana, Ragusa, Agrigento, Polizzi, Chiaramonte Gulfi, Mazara y Cefalú.¹²⁰

Otro ejemplo es Alban Butler, quien indica que ya había iglesias dedicadas a santa Rosalía en el siglo XIII, pero que su nombre no aparece mencionado en ninguno de los antiguos

¹¹⁸ Louis Réau, *Iconografia del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, Serbal, Barcelona, 2ª ed., 2002, t. 2, p. 155.

¹¹⁹ Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, p. 57.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 67 y 70.

martirologios.¹²¹ Pese a que hace esta aclaración, en su libro de santos sólo se centra en el culto de santa Rosalía que se propagó a partir del siglo XVII. Quizá el motivo de esta situación, que ocurre con frecuencia en varios libros de santos y trabajos hagiográficos acerca de la ermitaña, sea porque antes de 1624 esta virgen era una santa menor, que compartía el patronazgo de Palermo con las santas Oliva, Ninfa, Cristina y Ágata; además, la referencia a su existencia era sólo de dominio local hasta antes del descubrimiento de sus reliquias; el hallazgo origina su popularidad y la divulgación de su nombre fuera de Sicilia, más allá de Mileto, Pisa y Epiro, donde ya se había venerado.

En cuanto a las manifestaciones artísticas, sucede algo similar que en el culto, pues al privilegiar algunos autores sólo el Seiscientos, queda la idea de un arte en torno a santa Rosalía creado espontáneamente; sin embargo, hay elementos iconográficos provenientes de la primera etapa de culto que serán retomados por los artistas de los siglos XVII y XVIII. Otros motivos desaparecerán y se dará cabida a nociones que revelan los ideales de la Contrarreforma, lo cual caracterizará las producciones literarias y artísticas sobre Rosalía que surjan a partir de 1624. Para efectos de estudio, también se puede dividir la iconografía de la anacoreta en dos tiempos, antes y después del hallazgo de sus restos, pero, como se ha señalado antes, sin hacer un corte tajante entre ambos periodos.

Durante la primera etapa del culto, del siglo XII hasta principios del XVII, se veneró a Rosalía por la vida eremítica que llevó. El eremitismo fue una de las principales manifestaciones espirituales del siglo XII, pero a diferencia de los ermitaños puros que vivían en lugares apartados en soledad y pobreza, los eremitas de los siglos XI y XII fueron monjes, y no laicos, “que se

¹²¹ Véase *Butler's Lives of the Saints*, ed. revised and supplemented by Herbert J. Thurston and Donald Attwater, Burns & Oates, London, 2nd ed., 1981, t. 2, p. 486.

retiraron de sus comunidades para hacer vida solitaria”;¹²² aunque jamás estuvieron aislados por completo, pues por mandato de la Iglesia debían seguir ciertas reglas y pertenecer a una organización. Este tipo de vida se convirtió en el ideal de varias órdenes mendicantes, ya que impulsaba una vida más simple, reivindicada por el trabajo manual, y solidaria con los pobres; además, tal comportamiento permitía una comunión mayor con Dios al estar lejos de los hombres. Por lo regular, los anacoretas permanecían solos en alguna dependencia del monasterio o en alguna celda cercana a la iglesia.

Como se verá a continuación, esta forma de eremitismo es la que aparece en las primeras representaciones de Rosalía, donde se le caracteriza con hábito de monja, el cual puede variar entre el basiliano o el benedictino. La alternancia entre uno u otro se debe a que ambas órdenes argumentaban que la santa había pertenecido a su respectivo grupo y durante el siglo XVII entablaron una fuerte disputa para esclarecer si santa Rosalía era una monja basiliana o benedictina. Las dos órdenes se establecieron en Sicilia durante la Edad Media: los benedictinos hacia el occidente de la isla y los basilianos al oriente. Según el padre Stilting, varios documentos históricos apuntan a que Rosalía fue una monja basiliana, orden que predominó en territorio panormitano durante el reinado de los normandos en el siglo XII.¹²³

¹²² Véase Claudio Riveros Ferrada, “Movimientos canonigales y eremitismo: nuevos modelos espirituales procedentes del espíritu de reforma del siglo XII”, *Intus Legere*, 1-8 (2005), p. 15.

¹²³ Véase Joanne Stiltingo, *op. cit.*, pp. 45-52.



Fig. 1. Escuela siciliana-bizantina, *S. Oliva, S. Elias, S. Venera e S. Rusalia*, s. XIII (Palermo, Museo Diocesano).¹²⁴



Fig. 2. Anónimo, *S. Rosalia in abito di monaca basiliana*, s. XVI (Palermo, Casa Profesa).

En la primera imagen aparece Rosalía con el hábito de basiliana; comparte el espacio superior con dos santos: el profeta Elías y la santa Venera. En la parte inferior y centrada se ubica la mártir Oliva, niña de 13 años que, según la leyenda, murió a manos de los musulmanes por defender su fe cristiana. Haber nacido en Palermo la convirtió en sujeto de culto desde la Edad Media; su posición en la pintura muestra la preferencia que se tenía por Oliva en esa época y también hace notar el carácter menor de los otros santos, entre ellos Rosalía. Este cuadro hoy se localiza en el Museo Diocesano de Palermo y desde el siglo XVI ha inspirado diversas obras, de las cuales destaca la segunda imagen aquí presentada: *S. Rosalia in abito di monaca basiliana*, que se encuentra en la Iglesia de la Casa Profesa de Palermo. En esta pintura, la virgen mantiene

¹²⁴ Las imágenes que reproduzco del primer periodo iconográfico de santa Rosalía provienen del libro ya citado de Paolo Collura, quien expone varias de las pinturas y esculturas sobre la virgen que se produjeron en Italia desde la Edad Media. El interés de Collura es más histórico, por lo que poco se detiene en el análisis de las obras. Aunque es pionero en este tipo de trabajos y es loable su investigación por diversas razones, la labor de María Concetta Di Natale, a la que más tarde aludiré, ofrece mayor profundidad en el tratamiento de la iconografía de la virgen, a pesar de que sólo se dedica al arte decorativo realizado en mármol, madera, coral, alabastro, madreperla, cerámica, plata, etc., que tiene como motivo a santa Rosalía, y no se detiene en su pintura y escultura.

la misma postura que en el cuadro del siglo XIII, aunque ahora ocupa el lugar central del lienzo. Se halla erguida, con la mano derecha levantada, en señal de bendición, y con la izquierda sostiene una cruz, que recuerda el camino de Jesús al Calvario, donde se sacrificó para salvar a la humanidad. A diferencia de la iconografía posterior de la santa, la cruz aquí representada es la patriarcal –cruz de doble travesaño– y no la latina –de dos segmentos.

La cruz patriarcal, por lo regular, se reservaba a los arzobispos o patriarcas y fue común reproducirla en el arte bizantino, en el cual aparece aludiendo a la historia de su origen: santa Elena, madre del emperador Constantino, viajó al lugar de la crucifixión y ahí encontró cinco fragmentos desprendidos del madero de Jesús, con los cuales formó la cruz y la obsequió al patriarca de Jerusalén, quien de inmediato la colocó en una capilla de la Iglesia del Santo Sepulcro, donde después fue adorada por los templarios.¹²⁵ En el primer cuadro (fig. 1) perteneciente a la escuela siciliana-bizantina es muy posible que la cruz patriarcal remitiera inmediatamente a su origen y a su poder; en el segundo (fig. 2), de tres siglos después, tal vez sólo simbolizaba la victoria de Jesús sobre la muerte y el pecado, sin aludir necesariamente a su procedencia de Tierra Santa. En las obras barrocas sobre santa Rosalía, la cruz tendrá este último sentido simbólico: muerte de Jesucristo y redención; amén de que se representará la cruz latina, alternando con el crucifijo, y no la cruz patriarcal, como aparece en estas dos imágenes.

S. Rosalia in abito di monaca basiliana se acompaña, además, de cinco elementos que formarán parte de la iconografía tradicional de la virgen: la corona de rosas, que aquí es obsequiada por un serafín con la mano derecha, quien cumple la voluntad divina, y con la izquierda lleva un lirio blanco –segundo elemento–, símbolo de la pureza de la santa. La rosa, a decir de María Concetta Di Natale, es un símbolo mariano que revela la devoción de Rosalía por

¹²⁵ Sobre la cruz patriarcal, véase Louis Moreri, *El gran diccionario histórico o miscelánea curiosa de la historia sagrada y profana*, trad. Joseph de Miravel y Casadevante, Hermanos de Tournes, Leon, Francia, 1753, t. 2, pp. 172-173.

la virgen María; también alude al nombre de la santa, una contracción de Rosa y Lilia, es decir, rosa y azucena.¹²⁶ Cada color tiene correspondencia con los misterios de la virgen María: las rosas blancas con los gozosos, las rojas con los dolorosos y las amarillas con los gloriosos. En este cuadro, las rosas rojas y rosadas sugieren el dolor de la madre de Jesús y la vida penitente de santa Rosalía. Otras obras del primer periodo iconográfico presentan a la eremita ya coronada; es el caso de *S. Rosalia* de Francesco Traini (fig. 3), creada en el segundo tercio del siglo XIV como parte de un políptico de la Catedral de Monreale, Sicilia, y el de *La Madona tra i SS. Stefano e Caterina, Lorenzo e Rosalia* de Domenico Bigordi, pintura elaborada en la segunda mitad del siglo XV (fig. 4). Debido a las relaciones comerciales que se mantenían entre Palermo y Pisa, ambas representaciones terminaron en territorio pisano y hoy se encuentran en su Museo Nacional.



Fig. 3. Francesco Traini, *S. Rosalia*, Polittico dell'Opera del Duomo, s. XIV (Museo Nacional de Pisa).



Fig. 4. Domenico Bigordi, *La Madona tra i SS. Stefano e Caterina, Lorenzo e Rosalia*, s. XV (Museo Nacional de Pisa).

¹²⁶ Sobre el símbolo de la rosa en la iconografía de Rosalía, véase María Concetta Di Natale, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, intr. Antonino Buttitta, Archi Grafiche Siciliane, Palermo, 1991, p. 18.

Por lo que he observado, la corona de flores es un atributo que acompaña a santa Rosalía con cierta regularidad a partir del siglo XIV; cuando se pinta *S. Rosalia in abito di monaca basiliana* (fig. 2), este elemento tenía casi dos siglos de haberse establecido como parte de la iconografía habitual de la ermitaña.

Las pinturas de Traini y Bigordi representan a Rosalía como una mujer laica y no como monja. La virgen sigue apareciendo de pie y aún comparte el espacio con otros santos, característica de las primeras obras hechas en torno a Rosalía. El pintor Traini coloca en el centro del políptico a María con el niño Jesús; al lado izquierdo ubica a san Pablo y san Juan Bautista y a la derecha a santa Rosalía y después a san Pedro; de esta manera, la anacoreta pasa a tomar el cuarto panel del pentáptico.¹²⁷ Aunque no se trata de otro políptico, Bigordi distribuye a los santos de la misma manera que Traini: la madona al centro y dos santos de cada lado. Rosalía se encuentra en el lado derecho, atrás de san Lorenzo (fig. 4). La disposición en las dos obras revela una jerarquía; el lugar principal y más alto lo ocupa la virgen María y de ella se desprenden o dependen los otros santos, que serían sus subordinados. Ambas pinturas forman parte del culto mariano que se manifestó por toda Europa durante la Edad Media y el Renacimiento.

En la imagen 3 aparece un elemento raro en la iconografía de Rosalía: la palma, símbolo de los mártires, mas no de los santos; sin embargo, aquí apunta hacia la vida penitente de la ermitaña y hacia la mortificación de su cuerpo. En el cuadro siguiente (fig. 4), la anacoreta sostiene un libro, que puede aludir a las Sagradas Escrituras, fuente de gran sabiduría, y que también representa las decisiones sabias y acertadas de la santa. Asimismo, puede apuntar a la predicación del Evangelio, que Rosalía hace por medio de una vida virtuosa y penitente, por lo que el contenido del libro tiene su correspondencia en las acciones de la ermitaña. Mientras en

¹²⁷ Regularmente un retablo o pintura religiosa se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Esta forma será la que utilice cuando describa o analice una obra.

esta imagen el libro se encuentra cerrado, en la figura 2 se hallaba abierto –tercer elemento iconográfico. El libro cerrado indica que es un “objeto de adoración, un cofre repleto de misterios”,¹²⁸ que sólo la sabiduría proveniente de la divinidad puede penetrar; en cambio, el abierto es un “instrumento de escritura y de lectura, *susceptible de ser utilizado*”.¹²⁹ Así, el primero invita a la veneración y el segundo a la comprensión. Con frecuencia, cuando el libro se presente en las obras en torno a Rosalía será a su lado; rara vez ella lo sostendrá y por lo regular permanecerá cerrado.

El cuarto elemento iconográfico en *S. Rosalia in abito di monaca basiliana* es el rosario, que, según Di Natale, simula una corona misteriosa que refleja la relación directa entre María y Rosalía;¹³⁰ además es una invitación al rezo para obtener las bondades de la madre de Dios. Finalmente, el quinto elemento es la calavera, que remite a la fugacidad de la vida y a la muerte que a todos alcanza. El cráneo habitualmente acompaña a los santos ermitaños, casi siempre con el mismo significado, pero en el caso de Rosalía, después de 1624, simboliza la peste.¹³¹ La monja basiliana en la imagen 2 tiene como fondo la ciudad de Palermo, con su mar y montañas; este entorno aparecerá como telón de fondo en diversas pinturas posteriores sobre Rosalía. El motivo de la santa vestida de monja se mantendrá desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, aunque son pocos los ejemplos de esta naturaleza. Además del traje basiliano, Rosalía porta el hábito de benedictina; así se halla en un fresco medieval del monasterio de San Giovanni de Capua, donde se había asentado la congregación de los benedictinos (fig. 5). Asimismo, la virgen

¹²⁸ Armando Petrucci, *La concepción cristiana del libro entre los siglos VI y VII*, Universitat de València, València, 2002, p. 18.

¹²⁹ *Loc. cit.* Las cursivas son del texto original.

¹³⁰ Di Natale, *op. cit.*, p. 18.

¹³¹ Véase Louis Réau, *op. cit.*, p. 155.

suele aparecer con el hábito franciscano, como se puede observar en un fresco del siglo XVI, localizado en la gruta del Monte Pellegrino, y también en algunas esculturas (fig. 6).¹³²



Fig. 5. Anónimo, *S. Madre Rosalia* (benedictina), 1255 (Monasterio de San Giovanni de Capua).



Fig. 6. Anónimo, *S. Francisco e S. Rosalia*, s. XVI (Santuario del Monte Pellegrino).

Durante algún tiempo, la orden franciscana estuvo resguardándose en el Monte Pellegrino, donde se tenía noticia que había muerto la anacoreta: “Dalla metà del sec. XVI in poi sul Monte Pellegrino si registra anche la presenza di eremiti francescani, che, mossi dal ricordo della vita solitaria di S. Rosalia, guidati da fra Girolamo Lancia Rebiba ed autorizzati da papa Giulio III nel 1550, [...] si adattarono alla meglio tra grotte e capanne”,¹³³ más tarde, se mudaron a un convento, que el senado de Palermo mandó construir para ellos. Desde finales de este siglo, los franciscanos buscaron con ahínco el cuerpo de santa Rosalía en las grutas, sin encontrarlo. Por el afecto que le tenían y porque cuidaron del último espacio donde ella vivió, solían pintarla y esculpirla con el atuendo franciscano. Cabe señalar que en el fresco del Monte Pellegrino la virgen porta una cadena para flagelarse y mortificar su cuerpo; el uso de este instrumento era común entre los ascetas para la penitencia y para recordar la Pasión de Cristo. Este objeto de

¹³² Sobre la relación entre santa Rosalía y las órdenes religiosas, véase la obra ya citada de Di Natale, p. 21.

¹³³ Paolo Collura, *op. cit.*, p. 64.

expiación también tiene correspondencia con la forma de vivir de los eremitas franciscanos, a quienes seguramente se debe esta obra.

En ambos frescos, tanto en el de hábito benedictino como en el de franciscano, la virgen se encuentra en un lugar abierto, en contacto con la naturaleza, lo cual evidencia su carácter ermitaño. Los pocos atributos con que se representa en los dos frescos podrían motivar equívocos sobre su identidad; sin embargo, el contexto y las inscripciones ayudan a revelar su origen. En otras pinturas, la virgen porta su corona de rosas y viste hábito de monja, por lo que se necesitan elementos como el paisaje y las leyendas para evitar la confusión; éstos sirven para distinguir, por ejemplo, entre Rosalía y Rosa de Lima, patrona de Perú, o entre Rosalía y Rosa de Viterbo, señora de la ciudad homónima. Los atributos iconográficos de las tres son similares, pues todas llevan una corona de rosas y suelen vestir hábitos: santa Rosa de Lima el dominico, mientras que Rosa de Viterbo lleva el franciscano, lo cual puede ocasionar dudas al tratar de identificarlas. En tales momentos es cuando las inscripciones cobran importancia y sirven para deslindar un santo de otro. En varias pinturas de Rosalía, estas breves leyendas tienen un valor especial, porque además de formar parte de la obra y de entablar diálogos entre escritura e imagen, ofrecen descripciones, anotaciones históricas, datos hagiográficos, etc., que permiten contextualizar mejor el culto y la historia de la ermitaña. Sobre todo hay que tener en cuenta estos puntos al acercarse a las creaciones novohispanas, pues algunas traen diversas leyendas que muestran el desarrollo de la devoción hacia santa Rosalía en Nueva España.

Otro elemento que acompaña a santa Rosalía es un bastón, que aparece desde el primer periodo iconográfico; éste simboliza su peregrinaje y vida errante. Tanto la corona de rosas como el bastón son obsequios del Cielo, por eso regularmente un ángel o el mismo niño Jesús se los ofrecen. Esto se puede observar en la obra de Ricardo Quartararo, quien pinta *S. Rosalia riceve la benedizione dal S. Bambino ed il bastone da pellegrina da un Angelo* (fig. 7), donde, como su

título indica, el niño Jesús bendice a Rosalía y dos ángeles le llevan el bastón y la corona de rosas. El atributo del bastón será recurrente en pinturas, esculturas y estampillas devocionales, donde casi siempre la virgen lo lleva en alguna mano, como se ha dicho, en señal de su peregrinaje.



Fig. 7. Riccardo Quartararo, *S. Rosalia riceve la benedizione dal S. Bambino ed il bastone da pellegrina da un Angelo*, 1507 ca. (Palermo, Galería Nacional de Sicilia).

Fig. 8. Simone di Wobreck, *Palermo liberata dalla peste*, 1576 (Palermo, Museo Diocesano).

Se puede cerrar la primera época iconográfica con el cuadro *Palermo liberata dalla peste* (fig. 8), del pintor Simone di Wobreck, donde ya se prefigura el carácter de intercesora de santa Rosalía. En 1576, el senado panormitano¹³⁴ en agradecimiento por la interrupción de la peste mandó erigir la iglesia de san Cosme y san Damián en Palermo y designó a Wobreck para pintar una pala que ocupara el altar del templo. En la pintura se ubica, en primer plano, a Dios padre, Dios hijo y a la virgen María; en el segundo, a los santos: a la izquierda Roque y Catalina de Alejandría y a la derecha Rosalía y Sebastián. Los cuatro están arrodillados e interceden por la

¹³⁴ Entiéndase por senado el cuerpo de la Iglesia que se compone del obispo y el cabildo catedralicio (véase Lorenzo Arrazola, *Enciclopedia española de derecho y administración o Nuevo teatro universal de la legislación de España e Indias*, Imprenta de Díaz y Compañía, Madrid, 1853, t. 7, p. 27).

ciudad de Palermo, que es atacada por la peste. En el tercer plano se sitúa el pueblo, haciendo procesión para obtener el favor del Cielo y calmar sus penas. Aunque en la pintura Rosalía aún no tiene el lugar principal como intercesora contra la terrible amenaza, ya se anuncia y perfila su papel de protectora contra las epidemias y enfermedades, que adquirirá en el siguiente siglo. Los otros santos aquí representados ya gozaban de fama como auxiliadores durante la peste; es el caso de Roque y Sebastián, a quienes desde antaño se habían solicitado favores para combatir las plagas, mientras que a la mártir Catalina de Alejandría se le evocaba cuando había muertes inesperadas.

A finales del XVI siguen apareciendo otras pinturas y esculturas de la anacoreta, pero no tan representativas como la de Wobreck. Para fines del siglo ya se habían definido varios de los atributos que acompañarían a la virgen durante sus representaciones posteriores: la corona de flores, la cruz, el lirio, el libro, el cráneo, el rosario y el bastón. Se observan ciertas constantes durante ese periodo iconográfico: la postura de la virgen casi siempre es la misma, parada o hincada, y los ambientes son simples, salvo en la figura 2, en la que se observa la ciudad de Palermo, el mar y lo que podría ser el Monte Pellegrino. Además, la ermitaña por lo regular siempre estará acompañada de otros santos, aunque también hay varias piezas donde se encuentra sola. En los siglos siguientes, las imágenes de la virgen serán más dinámicas y tendrán otras significaciones, resultado del pensamiento de la Contrarreforma.

Si bien con la imagen 8 se puede dar por concluido el primer periodo iconográfico, no es posible hacerlo con la primera etapa del culto, que se prolongó hasta comienzos del XVII, aunque su devoción mantuvo todavía ese carácter menor que identificó a la primera época. Se siguió venerando a la virgen con ceremonias litúrgicas en la catedral de Palermo y en Bivona, poblado al occidente de Sicilia; en ambos lugares se conmemoraba el día de su muerte el 4 de septiembre. Asimismo, hubo religiosos que se empezaron a interesar por las fuentes históricas que

constataban la existencia de Rosalía. El jesuita Octavio Caietani alrededor de 1619 redacta el manuscrito *Notizie su S. Rosalia*, en el que apunta diversos datos sobre la devoción que en Bivona y Palermo se tenía por la anacoreta, así como de los vínculos que había establecido con la realeza y de la vida solitaria que llevó en el Monte Pellegrino. Este breve texto abrirá paso a las búsquedas e indagaciones sobre la ermitaña, que comenzarán a proliferar a partir de 1624; las más destacadas serán las de Cascini y Stilting.

2.1.1 EL GRAN HALLAZGO EN EL MONTE PELLEGRINO: LAS RELIQUIAS DE LA ERMITAÑA

Como se ha señalado, para el siglo XVII se sabía de la existencia de santa Rosalía y se mantenía un culto medianamente perceptible en Palermo y otros lugares de Sicilia, pero fue con el descubrimiento de sus restos en el Monte Pellegrino en 1624, que se proporcionó “the first tangible evidence about this hermit saint whose biography had been constructed from legend and tradition”.¹³⁵ A partir de ese momento, toda la atención de los panormitanos recayó en Rosalía y las obras en torno a la virgen proliferaron. Su culto se hizo tan popular, que llegó a territorios insospechados y alcanzó fama mundial. Con este hallazgo se inicia el segundo periodo de culto, que influyó en la forma de concebir a la santa en Europa y Nueva España.

Los hechos del descubrimiento ocurrieron así: a mediados de mayo de 1624 la peste irrumpió en Palermo y se propagó tan rápido que para el mes de junio, debido al centenar de muertos que dejaba a su paso la epidemia, se tuvo que aislar la ciudad. Se instauraron las más rígidas medidas para los habitantes: la población se puso en cuarentena y se cerraron los puertos de la isla.¹³⁶ Un mes después, el 15 de julio, se hallaron unos huesos en el Monte Pellegrino; pronto se corrió la voz de que se trataba del cuerpo de la anacoreta Rosalía, sobre todo porque

¹³⁵ Zirca Zaremba Filipczak, “Van Dyck’s «Life of St. Rosalie»”, *The Burlington Magazine*, 131 (1989), p. 695.

¹³⁶ Véase Charles Sterling, “Van Dyck’s paintings of St. Rosalie”, *The Burlington Magazine*, 74 (1939), p. 53.

desde mayo del mismo año se había comenzado la búsqueda de las reliquias por iniciativa de los franciscanos que vivían en el monte y de una señora llamada Girolama La Gattuta, quien, según la leyenda, cuando se disponía a morir y después de haber recibido los santos óleos, había tenido una visión de una “bellissima giovanetta, vestita da monaca, la quale era intenta ad ornare ed accendere le lampade dell’altare”.¹³⁷ Esta joven se había presentado como Rosalía y le había dicho que se salvaría si hacía voto de visitar el Monte Pellegrino, donde le indicaría el lugar en que descansaban sus restos. Se hicieron las excavaciones en el sitio indicado por la virgen y se encontró primero su cráneo y después el resto del esqueleto, que estaba prácticamente completo.

Los implicados –La Gattuta, los franciscanos y otros testigos– avisaron inmediatamente a las autoridades; sin embargo, a pesar de la prudencia y precaución, el rumor del hallazgo se expandió con rapidez. Entonces el cardenal y arzobispo de Palermo Giannettino Doria (1573-1642) ordenó a un grupo de médicos y teólogos hacer el reconocimiento del cuerpo. Aunque la comisión de teólogos se mostró favorable y estaba convencida de que la osamenta pertenecía a Rosalía, la revisión hecha por los médicos fue negativa y desalentadora, pues el cráneo de la supuesta virgen era tan grande que simulaba el de un gigante, por lo cual se negaron a reconocerlo como humano. Entre los teólogos designados se hallaba el jesuita Giordano Cascini (1565-1635), quien, ante la opinión de los médicos, pidió examinar los restos por sí mismo. Después de estudiarlos cuidadosamente, descubrió que el cráneo gigante no era tal, sino que presentaba un recubrimiento calcáreo que, con ayuda de un escalpelo, se podía retirar, lo que hizo sin demora. Ante tal acierto y después de una segunda revisión por parte de la comisión médico-anatómica, se determinó que los vestigios eran auténticos y que pertenecían a una mujer. Varios

¹³⁷ Giovanni Stiltngi, trad. Michelangelo Civiletti, *Gli atti di Santa Rosalia Vergine palermitana. Esimia protettrice contro la peste*, ilustr., commento ed annotazione Giovanni Stiltngi, Tipografia della Forbice, Palermo, 1879, p. 111.

meses transcurrieron para que los médicos dieran su fallo a favor de santa Rosalía, desde julio de 1624 hasta el 18 de febrero de 1625.

La leyenda devocional cuenta que ante tanta duda y expectación sobre la autenticidad de las reliquias, Rosalía se apareció a un cazador llamado Vincenzo Bonelli, quien, desesperado por la muerte de su esposa –víctima de la peste–, salió con su escopeta y su perro en dirección del Monte Pellegrino; su intención era lanzarse de un acantilado. Pero antes de lograr su cometido tuvo una visión, en la que una joven, identificada como Rosalía, lo persuadió de no suicidarse y lo condujo a la gruta donde se habían encontrado sus restos; ahí le indicó que esa era su habitación de peregrina y que los huesos desenterrados eran suyos. Además, le pidió que se lo revelara al cardenal Doria y, como señal de verdad, predijo que cuando se confesara y comunicara lo que se le había mostrado, moriría de peste. Tres días después de recibir el sacramento y confesar lo referido al arzobispo Doria, falleció (13 de febrero de 1625).¹³⁸ Giannettino Doria convocó entonces a la comisión de teólogos y médicos para informarles sobre el nuevo milagro; también propuso que los teólogos escribieran sobre la invención de las reliquias, los milagros y la intercesión de santa Rosalía. Los médicos se encargaron de liberar el cuerpo de las incrustaciones calcáreas y de depositarlo en una caja de terciopelo y plata. La historia de Vincenzo Bonelli, además de difundirse por la ciudad de Palermo, motivó varias obras pictóricas, escultóricas y estampillas devocionales.

Después del hallazgo del cuerpo y antes del veredicto final de la comisión médica, la Arquidiócesis de Palermo publicó un edicto en el que se disponían los preparativos para la fiesta de santa Rosalía, que se celebraría el 4 de septiembre, como antaño se hacía, pero con más pompa y honores; también se invitaba a todos los sacerdotes, diáconos y subdiáconos a presentarse en la

¹³⁸ Sobre la historia del cazador, véase Paolo Collura, *op. cit.*, p. 80.

catedral de Palermo para participar en la procesión que se realizaría el mismo día del festejo.¹³⁹ Cuando llegó la fecha indicada, las reliquias fueron llevadas a la catedral de la localidad en un desfile que pasó por toda la ciudad. El senado panormitano desde el 27 de julio había comisionado a Vincenzo La Barbera, cuya hija se había salvado de la peste, para hacer una pintura que mostrara la grandeza de la santa. Esta tela se terminó el 24 de agosto y se utilizó en la procesión del 4 de septiembre. Con *S. Rosalia intercede per la città di Palermo* se inicia el segundo periodo iconográfico de la virgen (fig. 9), etapa en la que se difunden las bondades de la ermitaña por casi todo el mundo católico.



Fig. 9. Vincenzo La Barbera, *S. Rosalia intercede per la città di Palermo*, 1624 (Palermo, Museo Diocesano).¹⁴⁰

¹³⁹ Acerca de este edicto y de los siguientes que se mencionan de 1625, véase Carlo Pàstena, Antonino Perniciaro ed Enza Zacco, *L'Angelo del Monte Pellegrino. Saggio bibliografico sulla "Santuzza"*, presentazione Adele Mormino, Regione siciliana, Assessorato regionale dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, 1997, pp. 29-30. Existe una versión digital de una parte del libro en la página web de la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana: "Sanctae Rosaliae Dicata. Bibliografia cronologica su Santa Rosalia", ver pp. 5-6 (http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/bibliotecacentrale/pubblicazioni_e.htm [Fecha de consulta: 16 de julio de 2011]).

¹⁴⁰ Esta imagen y la número 14 proceden de la página oficial de la Arquidiócesis de Palermo: <http://www.cattedrale.palermo.it/mostre%20in%20rete/mostra%20da%20rosalia%20a%20rosalia.htm> [Fecha de consulta: 12 de septiembre 2011].

A partir de este lienzo, y a diferencia del primer periodo iconográfico, santa Rosalía ocupará el lugar central de la obra. La virgen en esta tela está de rodillas suplicando ante la divina Trinidad y María por la recuperación de los panormitanos. Su calidad de intercesora se acentúa más en la posición de las manos y por el sitio que ocupa: el lado izquierdo, bajo María y Jesús. Rosalía porta el hábito de peregrina y del cordón de la cintura se desprende una concha, que remite tanto a su peregrinaje –por la antigua costumbre de llevar una a Santiago de Compostela durante la romería–, como al agua que brota de la cueva donde se halló su cuerpo, líquido que era considerado milagroso. Alrededor de la santa se ubican elementos iconográficos tradicionales: en la parte superior, la corona de rosas, trasladada por un serafín; y en la inferior, el cráneo, el lirio y el libro. Atrás de Rosalía aparece el Monte Pellegrino y el puerto de la ciudad; este fondo es interesante porque ofrece una perspectiva topográfica de Palermo en el año de 1624.



Fig. 10. Anton Van Dyck, *Santa Rosalía intercediendo por la ciudad de Palermo* (Palermo, Hospital de Sacerdotes).¹⁴¹

La postura de santa Rosalía intercediendo por su pueblo será representada con frecuencia en esta segunda etapa iconográfica; de las pinturas con este motivo destaca *Santa Rosalía intercediendo por la ciudad de Palermo* (fig. 10) del maestro flamenco Anton Van Dyck, quien será el mayor representante de la vida de la santa. De esta obra hay diversas copias y varias se han atribuido a Van Dyck; la más conocida se ubica en el Hospital de Sacerdotes en

Palermo, aunque Charles Sterling no la considera de su autoría por diversos detalles: “the hard

¹⁴¹ Para el segundo periodo iconográfico tomé algunas imágenes del libro de Paolo Collura: la imagen 10 corresponde a la tav. XVII de Collura; la 11, a la fig. 35; la 13, a la tav. XIII; la 15, a la fig. 27; la 16, a la fig. 10; la 17, a la fig. 20; la 19, a la fig. 7; la 20, a la tav. XII; la 25, a la fig. 70.

drawing of the hands, the mediocre modelling of the angels, the set and artificial expression of the saint, the stiffness of her pose, the monotonous draperies and the dull colouring all militate against the attribution”.¹⁴²

De mejor mano es la pintura homónima que se encuentra en el Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico, más cercana al estilo del maestro flamenco (fig. 11). En ambos lienzos se ubica a santa Rosalía al pie de la cueva donde vivió y donde fueron encontrados sus restos; lleva el hábito de peregrina e implora el favor de Dios para su pueblo.



Fig. 11. Anton Van Dyck, *Santa Rosalía intercede por Palermo*, 1624 (Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce).

A pesar de que la imagen 11 aquí se reproduce en blanco y negro, se puede apreciar la pincelada más fina y cuidada del artista; los detalles son más nítidos, sobre todo en el semblante y cuerpo de santa Rosalía, así como en la construcción de la ciudad, en la que se puede percibir la cúpula de la catedral. La expresión del rostro en actitud de plegaria, el delineado de las manos, la presencia de los cráneos humano y animal, que evidencian la muerte, la peste y la hambruna,

¹⁴² Charles Sterling, art. cit., p. 59.

hacen que la obra conmueva al espectador y también logran que aprecie la labor piadosa de santa Rosalía, que ante el dolor de su pueblo aboga por su salvación. El cráneo es un elemento que se incorpora a la iconografía de santa Rosalía a finales del siglo XVI, recuérdese el fresco franciscano en el Monte Pellegrino, y en la obra de Van Dyck se convertirá en un motivo recurrente, donde, como ya se ha indicado, será símbolo de la peste. Las pinturas de Van Dyck fueron motivo de numerosas copias e hicieron escuela de inmediato; de manera que buena parte de la iconografía de santa Rosalía que se conoció en Europa se debió a la obra pictórica de este artista. En la península ibérica, las obras del flamenco eran muy solicitadas por la realeza y las réplicas se multiplicaban en la corte madrileña debido a los encargos de mecenas españoles.¹⁴³

Anton Van Dyck se hallaba en Palermo cuando se descubrieron las reliquias de la ermitaña, porque había recibido la invitación del virrey Filiberto Emanuel de Saboya para visitar Sicilia y también para ejecutar unos trabajos. De abril hasta septiembre de 1624 permaneció en la ciudad y pudo observar de cerca la evolución del culto de la virgen, lo cual influyó decisivamente en su obra, en especial la de carácter religioso, pues hasta antes de su visita a Palermo gozaba de fama sólo por sus retratos. Van Dyck elaboró una serie de pinturas en torno a la vida de la santa, cuyos modelos, según los especialistas, pudieron ser el *San Francisco* del artista italiano Guido Reni y la iconografía tradicional de María Magdalena.¹⁴⁴ Poco o nada se ha dicho sobre la posibilidad de que el pintor flamenco pudiera estar en contacto con las primeras representaciones sobre Rosalía durante su estancia en Palermo y que tal vez reincorporó en su obra pictórica varios de los atributos que aparecían en la primera época iconográfica de la anacoreta. Elementos que, sin duda, él elevó y magnificó al integrarlos a su propia estética y concepción de la santa, como

¹⁴³ Véase Matías Díaz Padrón, “Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII”, *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), pp. 125-144.

¹⁴⁴ Véase Ana Diéguez Rodríguez, “Dos obras de Anton Van Dyck del Alcázar de Madrid en la Alte Pinakothek de Munich”, *Archivo Español de Arte*, 79 (2006), pp. 199-200.

se verá más adelante. Al contrario de esto, se ha subrayado hasta el cansancio que él es “el encargado de establecer la iconografía de santa Rosalía”,¹⁴⁵ afirmación que debería matizarse, pues de otra forma se estarían haciendo a un lado numerosas obras en torno a la virgen que no corresponden con los modelos planteados por Van Dyck.

Dos pinturas del maestro flamenco permiten evidenciar cómo se reapropió de un elemento tradicional de la iconografía de santa Rosalía: la coronación, para luego reinterpretarlo de tal forma que potenció su significado. Los lienzos son *Santa Rosalía penitente*, ubicado en el Museo de Victoria y Alberto en Londres (fig. 12), y *Santa Rosalía elevada al cielo por ángeles*, localizado en el Museo Metropolitano de Nueva York (fig. 13). En ambos cuadros aparece el motivo de la coronación, pero otros atributos iconográficos, la postura distinta de la virgen y el cambio de espacio, hacen que este elemento varíe de significado. En las dos representaciones Rosalía pide por la salvación de la ciudad de Palermo, identificada en el primer cuadro por el Monte Pellegrino y el mar, y en el segundo por el mismo Monte y las construcciones edificadas a las faldas de éste. La posición de las manos es diferente en el primer cuadro respecto del segundo, lo cual acentúa el mensaje de mortificación y penitencia, pues con la mano derecha señala a su pueblo y con la izquierda, puesta sobre el corazón, indica su aflicción por sus congéneres. En la figura 12, santa Rosalía se conmueve del sufrimiento de los habitantes de su región y en su rostro se percibe cierta consternación, pena y súplica. El ambiente es terrenal, por lo tanto se asocia al sufrimiento, ya que la virgen, en hábito de peregrina, se encuentra al pie de la cueva donde pasará gran parte de su vida en soledad y austeridad. Así, la corona que se le otorga es en honor y reconocimiento por su sacrificio.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 199.



Fig. 12. Anton Van Dyck, *Santa Rosalía penitente* (Museo de Victoria y Alberto de Londres).¹⁴⁶



Fig. 13. A. Van Dyck, *Santa Rosalía elevada al cielo por ángeles*, 1626 (Museo Metropolitano de Nueva York).

En el segundo cuadro, Rosalía aparece en un momento gozoso: su ascensión. Diez ángeles la elevan al cielo en cuerpo y alma como si fuera la virgen María o María Magdalena. Su rostro se muestra más rozagante y aunque aún aboga por Palermo, se percibe una expresión de súplica, mas no de dolor, como en la pintura anterior. La luz invade la mayor parte del cuadro debido al espacio celeste que se representa, a diferencia de la figura 12, donde un tono sombrío cubre el ambiente. La corona con más rosas blancas que rosadas indica un estado de gozo y se le entrega a la virgen como símbolo de gloria, por haber vencido a la peste, representada con el cráneo en la parte inferior del lienzo. Un dejo de realismo se observa en el serafín, quien se cubre la nariz con la mano izquierda, mientras señala con su mano derecha que es el hedor de la peste lo que le desagrada. Como se puede observar, el motivo de la coronación apunta hacia dos sentidos: en el primer lienzo, hacia el sacrificio; y en el segundo, hacia un momento glorioso. La lectura que se

¹⁴⁶ Esta imagen y la 24 proceden de la página virtual de Oronoz: <http://oronoz.com/paginas/oronozframeset.html> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2011].

pueda hacer de este atributo depende del contexto y de los demás elementos que se presenten en una obra; así, las posibilidades de interpretación se amplían en la medida que el artista conjuga e hila diversos elementos iconográficos, la historia del santo, el contexto religioso, su estilo y su ingenio, lo que hizo Van Dyck en sus pinturas.

Retomando la trayectoria del culto a santa Rosalía, días después de la procesión de las reliquias, según la devoción popular, finalizó la epidemia que estaba devastando la ciudad de Palermo en 1624.¹⁴⁷ Ante el milagro efectuado por Rosalía, los habitantes la nombraron patrona principal de Palermo; así la virgen ermitaña se coronaba por encima de las santas Oliva, Ninfa, Cristina y Ágata, a las cuales también se les rendía culto en la ciudad, pero sólo Rosalía mereció el honor de ser la santa principal, pues, según la creencia, ese año había escuchado las plegarias de su pueblo y había intercedido ante la virgen María para liberarlos de la peste y salvarlos de un desastre mayor. Al año siguiente de que el cardenal expusiera el cuerpo de santa Rosalía en la catedral para que los feligreses lo adoraran, la Arquidiócesis emitió otro edicto (5 de enero de 1625) en el que se establecía la procesión de los vestigios de la virgen como fiesta de precepto.

A partir de ese decreto, la procesión se hizo cada año con gala y solemnidad, como se puede observar en la siguiente pintura de mediados del siglo XVII (fig. 14), donde ya se distingue la caja de plata diseñada por Mariano Smiriglio para las reliquias, una obra de gran belleza que se ejecutó entre 1631 y 1637 por cuatro plateros: Giuseppe Oliveri, Francesco Rivello, Gian Viviano y Matteo Lo Castro (fig. 15). Este trabajo de orfebrería es un claro representante del barroco siciliano. El diseñador concibió esta urna como un carro triunfal, del que se levantaba un sarcófago finamente cincelado, cuya superficie culminaba con una estatua de la santa. Antes de construir esta caja, el senado panormitano mandó construir una urna provisional de plata y cristal

¹⁴⁷ Véase Giordano Cascini, *Di S. Rosalia vergine palermitana Libri Tre*, Apresso i Cirilli, Palermo, 1651, p. [ii].

para custodiar los restos de la santa y a partir de 1637 el arca de Smiriglio se convirtió en el mausoleo de la virgen, cuya sede permanente es la catedral de Palermo.



Fig. 14. Anónimo, *Processione dell'urna di santa Rosalia*, s. XVII (Palermo, Museo Diocesano).



Fig. 15. Mariano Smiriglio, *Cassa reliquiaria in argento di S. Rosalia*, 1631-1637 (Catedral de Palermo).

El 25 de febrero de 1625 apareció un edicto más en el que el cardenal Doria decretaba culto público a los restos de la santa ubicados en la catedral y reprendía a aquellas personas que, después de recoger cualquier hueso del Monte Pellegrino, declararan tener una reliquia de Rosalía, pues esta práctica podía degenerar en superstición e ir en detrimento de la fe. Los edictos frecuentes y puntuales sobre el culto de Rosalía, la participación activa del arzobispo de Palermo en este asunto y el proceder de la comisión de teólogos y médicos en el reconocimiento de las reliquias, revelan parte de las nuevas pautas que los pontífices romanos habían instaurado para tener mayor control sobre los nombramientos de santos y sobre sus atributos:

El siglo XVII es en primer lugar el siglo de la santidad bajo control. Las medidas que se aplican tienden no sólo a controlar sino también a restringir las formas modernas de la santidad, para insistir sobre los santos antiguos, de reconocidas virtudes. [...] La instauración de los procesos de beatificación y canonización forma parte, aquí también, de una empresa más amplia, la del *Disziplinierung*, la general reordenación iniciada e impuesta por las Iglesias, en este caso la Iglesia católica. En adelante no se harán santos así como así. Una serie de medidas estrictas, reforzadas, donde las hay, por las Inquisiciones locales, servirán para controlar como una marca registrada las denominaciones “santo” o “beato”.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Jean-Robert Armogathe, art. cit., p. 151.

Estas medidas respondían a las fuertes críticas que la Reforma había hecho a la Iglesia católica, pues la acusaba de sobreproducción de santos. El Tribunal del Santo Oficio pronto instauró normas de control para los procesos de beatificación, que concluían con un permiso de devoción local o transitorio, y para las causas de canonización, que finalizaban con la autorización universal y definitiva para practicar un culto. Estas pautas se reunieron y publicaron bajo el nombre de “Decretos de Urbano VIII”, título que recibieron por haber sido emitidas durante el pontificado del papa Urbano VIII (Maffeo Vicente Barberini: 1623-1644). Una de las reglas más importantes de estos decretos fue la instauración del certificado *non cultu*, que consistía en demostrar que nunca había existido culto público hacia el personaje postulado para beatificación o canonización; sólo de esta manera se podía abrir un nuevo proceso, el cual constaba de varias fases y para iniciarlo debían correr cincuenta años después de la muerte del aspirante:

Para las causas más recientes sí que era obligatoria la certificación *non cultu*. Urbano VIII le pedía luego al obispo de la diócesis en que se abría la causa que reuniera todos los escritos del candidato para someterlos a la Congregación de Ritos (lo que daba lugar al proceso *ordinario* o *informativo*). A raíz del cual podía empezar el proceso *curial* (o *apostólico*), con el examen de la vida, virtudes y milagros.¹⁴⁹

Las reglas fueron distintas para los santos antiguos, pues a aquellos que habían muerto antes de 1534 y que gozaban de una fama de santidad inmemorable se les tenía que levantar un proceso *per uiam cultus*, que regularmente concluía con la confirmación del culto. Este último proceso es el que correspondía a santa Rosalía y para que fuera reafirmada su santidad se tuvieron que presentar informes que corroboraran la existencia de su culto, su vida virtuosa y milagros. Al jesuita Giordano Cascini se le asignó la tarea de indagar sobre el origen de la santa y así “inuestigò l’antiche memoria [...] del culto di S. Rosalia, [...] che a nostri tempi s’era in gran

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

parte diminuito”.¹⁵⁰ Labor que hizo, a decir de Pietro Salerno, “con tanta diligenza” que era de admirarse. En cuanto a los milagros, demostró “la miracolosa liberatione dalla pestilenza” en la ciudad de Palermo durante 1624.¹⁵¹ En 1630 el papa Urbano VIII incluyó a santa Rosalía en el *Martirologium Romanum*, donde su nombre se mencionaba en dos ocasiones: el 15 de julio, el aniversario del descubrimiento de su cuerpo y el 4 de septiembre, fecha que se aceptó como día de su muerte.¹⁵² Con la confirmación del culto por la curia romana, se finalizaba el proceso de la virgen y quedaba oficialmente instituida su advocación. A partir de ese momento, los creyentes de todo el mundo podían demostrar con libertad su devoción a la Santuzza.

Giordano Cascini recabó diversos datos históricos y también procedentes de la leyenda con el objetivo de reconstruir la vida de la santa. La historia que comenzó a circular a raíz del trabajo de Cascini, parte leyenda, parte invención, cuenta que Rosalía era una doncella siciliana, que nació cerca del 1130. Sus padres fueron el conde Sinibaldo, señor de Quisquina y del monte de las Rosas, y María Guiscarda, prima del rey normando Ruggero II de Sicilia (1095-1154). Su ascendencia noble se remontaba hasta Carlomagno (742-814), con quien se decía que tenía parentesco. La tradición señala que siendo muy joven fue llamada a servir a la corte de la reina Margarita (1128-1183), esposa de Guillermo I (ca. 1120-1156), quien fuera el heredero de Ruggero II. Por su gran belleza, varios caballeros la pretendieron en palacio, de los cuales el más asiduo fue Balduino, futuro rey de Jerusalén. Después de vivir en la corte, la doncella decidió habitar una gruta de Quisquina, a 20 kilómetros de Palermo. Ahí viviría como una ermitaña

¹⁵⁰ Giordano Cascini, *op. cit.*, p. [ii].

¹⁵¹ *Loc. cit.*

¹⁵² Butler, *op. cit.*, p. 487.

durante algún tiempo; más tarde se mudó a una cueva del Monte Pellegrino de Palermo, donde murió el 4 de septiembre de 1160.¹⁵³

Cascini recupera aquella parte de la tradición que ubica a santa Rosalía en Quisquina, donde se supone que vivió por algún tiempo. Quisquina es un territorio accidentado que se ubica entre dos cerros: los montes de Cammarata y el de las Rosas; forma parte de la cadena montuosa Madonie, la cual atraviesa el norte de Sicilia y desemboca en Palermo. Este lugar se encuentra cerca de Bivona y a 3 km. del pueblo de San Stefano de Quisquina. Los habitantes de este último lugar tenían la costumbre de subir al Monte de Quisquina para venerar a santa Rosalía, quien, según la leyenda local, comenzó su viaje como ermitaña por esos lares.¹⁵⁴ Algunos historiadores modernos, entre ellos Paolo Collura, negarán ese pasaje de la vida de la santa,¹⁵⁵ pero, debido a la influencia de Cascini, desde el siglo XVII se volverá un motivo recurrente en la literatura religiosa el relato de la ermitaña viviendo en la cueva de Quisquina, como sucede en el “Libro segundo” del poema de Juan José de Arriola, en el que se describe con detalle la belleza del Monte de Quisquina y, al mismo tiempo, la hostilidad de la naturaleza que rodea la gruta, donde tendrán lugar los episodios místicos más relevantes de la virgen.

A diferencia de la primera época de culto, donde se privilegió al anacoreta monacal, durante este segundo periodo se asoció a santa Rosalía con un eremitismo puro y más antiguo, cuyas manifestaciones se dieron entre los siglos V al X. Durante ese tiempo, varios hombres decidieron retirarse a espacios completamente aislados, sobre todo bosques, para vivir en soledad, pobreza y sentir una mayor comunión con Dios.¹⁵⁶ Paralela a la disputa que se mantuvo en Sicilia en el siglo XVII para esclarecer si santa Rosalía había sido una monja basiliana o benedictina, se

¹⁵³ Sobre la vida de santa Rosalía véanse los libros ya citados de Cascini, Butler y Louis Réau. Así como Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, El Acantilado, Barcelona, 2002, p. 394.

¹⁵⁴ Véase *Santuario Santa Rosalía. Montepellegrino*, suplemento al bollettino periodico *Santuario S. Rosalia*, Marconi Arti Grafiche, Genova, 2009, p. 6.

¹⁵⁵ Paolo Collura, *op. cit.*, pp. 47-50.

¹⁵⁶ Véase C. Riveros Ferrada, *art. cit.*, p. 14.

entabló otra sobre si la virgen había sido monja o sólo una ermitaña, pues la historia que se estaba propagando y ganando terreno tanto en Sicilia como en Europa era la de Cascini, en la que se ensalza un eremitismo puro, que acerca a santa Rosalía a la vida de ermitañas como María Magdalena y María Egipciaca. La versión de Cascini será la que llegue a Nueva España y la que aparezca, a grandes rasgos, en la hagiografía de Arriola, en la que nada se menciona sobre la vida monacal que llevó santa Rosalía. Incluso el título de su poema, con los términos “solitaria anacoreta”, sólo apunta a una vida en soledad, entregada a la contemplación y penitencia, sin aludir al recogimiento en algún convento. Esta última discusión, ¿virgen anacoreta o monja?, tendrá auge durante las primeras décadas del siglo XVIII, en las que la disputa trascenderá los límites sicilianos y alcanzará a España y Amberes.

En Amberes, el padre Stilting, quien pertenecía al grupo de los bolandistas, jesuitas encargados de recabar datos, informes y testimonios históricos sobre los santos católicos, así como de examinar de manera crítica las hagiografías existentes, publicó en 1748 el *Acta S. Rosaliae virginis solitariae, eximiae contra pestem patronae*, en la que dedica tres capítulos para exponer las razones a favor y en contra de los dos puntos de vista, el que aboga por una vida monjil y el que defiende una vida ermitaña.¹⁵⁷ Stilting concluye que Rosalía perteneció a los basilianos, con los que llevó una vida solitaria y contemplativa. Unos años después, en Madrid, el 6 de octubre de 1752, Ignacio de Luzán entregaba a Juan de Iriarte, encargado de la Real Biblioteca de Madrid, un manuscrito que había copiado de la obra *De vita sanctae Rosaliae Virginis Anachoretidis ex antiquis monumentis certisque Auctoribus collectâ. Narratio Compendiaria*, del jesuita Gerónimo Justiniano, quien fuera su maestro de griego y además catedrático de esta lengua y de hebreo en el Colegio Imperial de Palermo. Este compendio, a decir de Luzán, se escribió

¹⁵⁷ Véase Joanne Stiltingo, *op. cit.*, pp. 45-97.

[...] por los años de 1722 o 1723, si la memoria no me engaña, y fue con ocasión de las disgustas que había por aquel tiempo sobre algunas particularidades de la vida de aquella santa, pretendiendo las monjas de San Salvador de la Orden de San Basilio que la santa había sido religiosa de su instituto y negando otros ésta y otras circunstancias de su vida. El padre Justiniano envió su manuscrito a los padres continuadores de las *Actas de los Santos* a Anveres; los padres le dieron muchas gracias por tan erudito trabajo, ofreciéndole que harían uso de él en sus obras. Y con efecto lo han hecho assí, como me aseguraron y manifestaron los mismos padres el año de 1747, en que yo estube en Anveres y fui de propósito a ver a los dichos padres y entre otras cosas de que hablamos, fue una de este manuscrito, del qual me dixerón que en algunas cosas le habían seguido y en otras habían sido de contrario dictamen.¹⁵⁸

Dos motivos habían llevado a Luzán a copiar el texto: en primer lugar deseaba difundir la obra de su maestro, a quien consideraba “uno de los más sabios literatos de Palermo”;¹⁵⁹ y en segundo, porque los bolandistas, autores de las famosas *Acta Sanctorum*, habían utilizado la obra de Justiniano, lo cual la hacía más estimable y con el manuscrito que dejaba en la Real Biblioteca se podía “cotejar lo que los bolandistas tomaron y lo que omitieron de él”.¹⁶⁰ El tema de santa Rosalía era común a Luzán, pues hacia 1726 compuso una elegía en su honor debido al terremoto que ocurrió en Palermo ese mismo año. Resulta interesante la información que proporciona Luzán en el manuscrito, porque evidencia lo que ya antes se ha apuntado, que la versión de Cascini sobre la vida de santa Rosalía fue la que circuló en España y la que se defendía hacia 1752. Varias de las hagiografías españolas en torno a la santa, que se tratarán más adelante, difundirán la historia de Rosalía como una mujer laica, que decidió vivir como ermitaña. Dado que una buena parte de testimonios históricos aludían a santa Rosalía como laica, es entendible la elección de Cascini de difundir esa parte de la leyenda; además, esta imagen concuerda con el

¹⁵⁸ Girolamo Giustiniani, *De vita sanctae Rosaliae Virginis Anachoretidis ex antiquis monumentis certisque Auctoribus collectâ. Narratio Compendiaria*, Biblioteca Nacional de España, Colección Manuscritos, Ms. 1230, ff. 45r-46v.

¹⁵⁹ *Ibid.*, f. 45r.

¹⁶⁰ *Ibid.*, f. 46v.

tipo de santos que venía promoviendo la Contrarreforma: santos con una vida ascética y virtuosa, dóciles y sobre todo de obediencia ejemplar.¹⁶¹

En Nueva España, hacia el siglo XVII, el ermitaño era sólo una figura modélica, pues los eremitas reales habían desaparecido, debido a que “el proceso de secularización en la sociedad y los ideales de la Ilustración eran contrarios a la existencia de una vida solitaria”.¹⁶² A pesar de su desaparición, las vidas de ermitaños antiguos, como san Antonio y las santas María Magdalena y María Egipciaca, se continuaron difundiendo, ya que presentaban varios rasgos que se podían imitar y porque promovían el arrepentimiento y el perdón. Paralela a la exaltación de estos anacoretas, se impulsaron otros modelos femeninos, entre los que destacaron santa Catalina de Siena, Rosa de Viterbo y santa Rosalía. A decir de Antonio Rubial, “estos modelos eran muy atractivos para mujeres que vivían en el mundo y no en un monasterio, aunque estuvieran dedicadas a la penitencia y a la oración”.¹⁶³ Mujeres laicas y beatas encontraron en estas vidas ejemplos de comportamiento, por las virtudes que profesaban: fe, esperanza, caridad, humildad, fortaleza, templanza y obediencia. Esa exaltación de la vida eremítica también se manifestó en la pintura, prueba de ello es el retablo ubicado en la sacristía del templo conventual de Nuestra Señora de la Soledad de la ciudad de Puebla (fig. 16). Los cuatro muros de la sacristía tienen retablos dorados y el que se sitúa al sur está dedicado a ocho santas, cuyas historias se caracterizan por una vida ascética. Los retablos fueron tallados a mediados del siglo XVIII –ca. 1769– y “aunque se trató de lograr una temática iconológica en cada parámetro, no se logró del todo”.¹⁶⁴

¹⁶¹ Véase Jean-Robert Armogathe, art. cit., p. 163.

¹⁶² Antonio Rubial García, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 84.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁴ Eduardo Merlo Juárez y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Secretaría de Cultura, Puebla, 2001, t. 2, p. 292.



Fig. 16. Retablo en el muro sur de la sacristía, siglo XVIII (Puebla, Nuestra Señora de la Soledad y del Corazón Transverberado de Santa Teresa).¹⁶⁵

El retablo del sur es de medio punto y se divide en cinco calles –franjas verticales– y en tres cuerpos –divisiones horizontales. Alberga diez pinturas, distribuidas de la siguiente manera: en el cuerpo superior se hallan santa María Magdalena (izquierda), Nuestra Señora del Prado (centro) y santa Genoveva (derecha). Para el segundo cuerpo se tomaron en cuenta los elementos arquitectónicos del muro: las ventanas, y a partir de éstas se dispusieron las imágenes de Tais de Alejandría y María Egipciaca. En el cuerpo inferior se encuentran, a la derecha, Rosa de Lima y Rosa de Viterbo, y, a la izquierda, Margarita de Cortona y santa Rosalía; las imágenes del tercer cuerpo se separan por finas pilastras con cariátides. Al centro del retablo y ocupando el lugar principal, se ubica el *Verdadero Retrato de Jesús*, que en su tiempo gozó de fama por preciarse de “haber encontrado los rasgos auténticos del Salvador así como de su Santa Madre”.¹⁶⁶ La serenidad del rostro de Cristo y sus manos unidas, como si estuvieran atadas, fueron motivo para que los fieles comenzaran a llamarlo el “Divino Preso”. Salvo el cuadro de Nuestra Señora del

¹⁶⁵ Las figs. 16 y 18 provienen de E. Merlo Juárez y J. A. Quintana Fernández, *ibid.*, pp. 165 y 293.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 294.

Prado, cuyo autor es José Rubí de Marimón (1698), todos los demás fueron pintados por el poblano Juan Tinoco, el maestro del claroscuro.

Como se señaló antes, no todos los retablos de la sacristía tuvieron una coherencia y unidad al crearlos; esto se debe a que fueron elaborados en su mayoría con pinturas del siglo XVII, las cuales seguramente tenían otra función y se encontraban en un lugar distinto. La historia sinuosa del edificio, destinado desde un principio a las carmelitas descalzas (1748), aunque por un tiempo alojó a las niñas mercedarias (1731-1748), explica la diversidad de su acervo y también la abundancia de imágenes con modelos femeninos, sobre todo de la virgen María. En el retablo sur, el cuadro de la imagen milagrosa de Nuestra Señora del Prado, una advocación mariana que es patrona y abogada de Castilla, discrepa con la iconología que propone el retablo, que se puede interpretar de esta manera: Jesús, por ser el protagonista de la “primera gran biografía”,¹⁶⁷ ocupa el centro y tiene un séquito de ocho mujeres, que imitaron sus acciones, pues como mujeres santas debían complementar y repetir la primera gran hagiografía: la de Cristo.

Los primeros cristianos creyeron que la forma más adecuada de seguir la doctrina del Salvador se encontraba en imitarlo: algunos lo asemejan en su muerte –los mártires– y otros en los pasajes de su vida –los ermitaños, que trataban de recrear el episodio en que Jesús estuvo en el desierto y fue tentado por Satanás. Todos ellos han de recibir por sus actos la gracia divina y se han de convertir en modelos, ya que son personajes que representan “el grado más alto de perfección humana”.¹⁶⁸ Las santas del retablo repitieron algunos de los hechos más notables de Cristo: la sabiduría de Dios, las ayudas celestiales, la penitencia, el periodo de prueba, entre otros. Algunas de estas mujeres –María Magdalena, Tais de Alejandría y María Egipciaca–

¹⁶⁷ Norma Durán, “La construcción de la subjetividad en las hagiografías. Un caso: Sebastián de Aparicio”, *Camino a la santidad. Siglos XVI-XX*, ed. Manuel Ramos Medina, Centro de Estudios de México Condumex, México, 2003, p. 176.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 175.

llevaron una vida licenciosa, otras –Margarita de Cortona y Rosalía– se dedicaron a complacer al mundo, por lo que todas tuvieron que hacer una conversión, seguida de pruebas y expiaciones para lavar sus culpas. Finalmente, están aquellas que desde jóvenes aceptaron a Cristo y vivieron para servirle –Rosa de Lima, Rosa de Viterbo y Genoveva. Por sus vidas ilustres, estas mujeres fueron modelos para la comunidad monjil. El retablo es un reconocimiento a las santas, porque se alejaron del mundo y decidieron vivir en comunión con Dios.

La forma en que Tinoco representa a Rosalía (fig. 17) recuerda el primer periodo iconográfico de la santa, en el que la postura de la virgen casi siempre fue la misma, parada o hincada, con poca movilidad. Sin embargo, los atributos bien definidos, el paisaje detallado y el lugar central de la virgen dentro de la obra son elementos característicos de la segunda etapa iconográfica. En la pintura del poblano, hecha en el último tercio del siglo XVII,¹⁶⁹ la virgen se encuentra de pie con su hábito de peregrina y se acompaña de la corona de flores, la cruz, el lirio, el bordón –especie de bastón con una punta de hierro– y las disciplinas.



Fig. 17. Juan Tinoco, *Santa Rosalía*, s. XVII (Puebla, Nuestra Señora de la Soledad).¹⁷⁰

A diferencia de las imágenes del primer periodo, en las que el ambiente era simple o ambiguo, el espacio que rodea a la santa de Tinoco es concreto: la cueva del Monte Pellegrino y al fondo, el mar de Palermo. Dos asuntos se destacan en este lienzo: el peregrinaje de la ermitaña, por medio del atuendo, el bordón, la cueva y la naturaleza agreste, pues apenas se distinguen

¹⁶⁹ Sobre las obras de Juan Tinoco, véase Fernando E. Rodríguez Miaja, *Juan Tinoco gloria de la pintura poblana*, Círculo de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004, p. 25.

¹⁷⁰ Las fig. 17 y 38 provienen de Carmen Alicia Dávila y Nelly Sigaut (coords.), *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Morelia, 2006, pp. 74 y 78.

algunas plantas; y la íntima relación entre la virgen María y Rosalía, ya que el artista coloca a la santa emergiendo de una rosa gigantesca, lo cual potencializa el simbolismo de esta flor, pues, además de apuntar hacia María, puede aludir a la belleza de la anacoreta, a su juventud, a la fugacidad de la vida, etcétera. La rosa de grandes dimensiones será un motivo recurrente en los grabados de Rosalía del siglo XVIII; aparece en creaciones del alemán Martin Gottfried Crophius (ca. 1750-1760) y del poblano Joseph Nava (1757), cuyas estampas circularon en Nueva España a mediados del siglo XVIII e ilustraron dos copias manuscritas de la *Vida* de Arriola.¹⁷¹

Con el motivo de la rosa y con los mismos atributos iconográficos, Tinoco elaboró otro lienzo de santa Rosalía para el convento de los monjes ermitaños de San Agustín, también en Puebla. La pintura que se conserva en el ex convento es de mejor factura que la anterior, sobre todo por los detalles, las facciones de la santa y la cuidadosa presentación de su entorno, lo cual la hace equiparable a una de las obras maestras de Van Dyck. El rostro redondo, lleno de vida, y la figura rolliza de la ermitaña recuerdan también los lienzos del artista flamenco (véase fig. 13).



Fig. 18. Juan Tinoco, *Santa Rosalía*, s. XVII (Puebla, Templo y ex convento de San Agustín).

En los dos cuadros de Tinoco aparece la santa con una mirada suplicante y con los brazos abiertos; espera recibir la gracia divina y para ello ofrenda su cuerpo y dedica sus actos al Señor. Como en el lienzo anterior (fig. 17), cada elemento iconográfico se presenta por parejas: la virgen sostiene con la mano derecha una cruz sobre un ramo de lirios blancos, que simbolizan su pureza consagrada a Jesús; con la mano izquierda, sujeta con mayor fuerza el bordón y

¹⁷¹ Véase la descripción codicológica de los mss. *BI* y *L*.

las disciplinas, ambos instrumentos aluden a la penitencia. Con su vida errante y con la expiación de sus pecados, Rosalía reprimió sus pasiones y sentidos, los cuales la alejaban de la perfección espiritual. Sus pies ceñidos contribuyen a ese mensaje de penitencia que el autor quería ofrecer a los monjes ermitaños de san Agustín (fig. 18), ávidos por encontrar un camino que los acercará a Dios y esa vía era la ascética. La exuberancia de la naturaleza, los tonos azulados y la presencia de cinco ángeles rozagantes, elementos que aluden a la gloria, revelan una relación más cercana entre Rosalía y la divinidad. Al contrario de la pintura anterior (fig. 17), donde el espacio es agreste, aquí es casi paradisiaco.

En ambas pinturas se destaca el valor de la penitencia y concuerda con el espíritu del público que las contempló: las carmelitas descalzas, una de las órdenes más rígidas en Nueva España por la sencillez y pobreza en que vivían, pues imitaban a los primeros ermitaños del Monte Carmelo; y los monjes del convento de san Agustín, quienes debían seguir las enseñanzas del grupo cenobita que fundó su orden. Las dos comunidades promovían el ideal eremítico, en el que la penitencia, además de la oración, se consideraba como el primer paso para alcanzar la unión con Dios, pues por medio de la purificación de vicios y pecados el alma quedaba limpia, purgada, dispuesta a entregarse a la voluntad divina, a lo que aspiraban estas congregaciones. En su poema, Arriola dedica varios cantos para exponer las distintas vías que llevan a la virgen a conseguir la unión con Cristo, desde la vía purgativa (flagelación y mortificación) hasta la vía unitiva (los raptos místicos y los distintos obsequios que Jesús le ofrece como galardón por sus sacrificios). La penitencia será uno de los temas más tratados en las hagiografías de la santa y en las representaciones pictóricas se le aludirá con frecuencia por medio de los elementos iconográficos.

El modelo de la virgen que ofrece Tinoco tendrá repercusiones en la pintura novohispana, ya que otros artistas, como Juan de Villalobos y Juan Correa, se inspirarán en él para elaborar sus

cuadros. De Villalobos, discípulo de Tinoco, se conserva una *Santa Rosalía* en el Museo de Santa Mónica de la ciudad de Puebla, ejecutada a finales del siglo XVII,¹⁷² y de Correa subsiste otra en el Santuario de Jesús Nazareno, en Atotonilco, Guanajuato, que se creó a principios del XVIII y hoy se encuentra en malas condiciones.¹⁷³ Las pinturas de Tinoco evidencian los orígenes de la devoción hacia Rosalía en territorio novohispano; sin embargo, será hasta el siguiente siglo, con los jesuitas, cuando el culto se desarrolle y alcance otras latitudes de Nueva España.

2.2 EL LEGADO DE CASCINI EN EL IMAGINARIO DE SANTA ROSALÍA

Fue el mismo Giordano Cascini quien escribió la primera hagiografía de Rosalía: *Vita S. Rosaliae Virginis Panormitanae e tabulis et parietinis*, la cual se imprimió en Roma en 1627. Ésta contenía un texto sustancial sobre la vida de la santa y, sobre todo, se detenía en el análisis y reproducción de obras pictóricas y escultóricas que manifestaban el culto antiguo hacia la ermitaña: en total eran 15 grabados con breves inscripciones al pie.¹⁷⁴ En esta obra, la imagen religiosa cobra importancia y esto se debe a que la Iglesia católica la consideraba un elemento doctrinal eficaz, el cual recibió mayor impulso a raíz del Concilio de Trento. Mientras el “protestantismo destruyó las imágenes y proscribió el arte religioso”,¹⁷⁵ el catolicismo las multiplicó y siguió confiando en su poder pedagógico y como motivadoras de devoción.

Desde el siglo XV, el grabado se consideró propio de la clase media y fue adaptado para la enseñanza y la propagación religiosa y política; en el XVII, el “grabado elevó su calidad expresiva

¹⁷² Acerca de la relación e influencia de Juan Tinoco en Juan de Villalobos, véase Fernando E. Rodríguez Miaja, *op. cit.*, pp. 25 y 29.

¹⁷³ Véase Alberto González Pozo *et al.*, *Cuatro monumentos del patrimonio cultural. I. Monografía*, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Guanajuato, 1985, p. 101. La imagen de Rosalía tiene como pareja otra de santa Rosa de Lima y se ubican en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el Santuario de Jesús Nazareno.

¹⁷⁴ Sobre esta obra véase Z. Z. Filipczak, art. cit., p. 696 y Michele Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Universali Meltemi, Roma, 2005, p. 139.

¹⁷⁵ Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, trad. Ana Ma. Guasch, Encuentro, Madrid, 2001, p. 35.

con la fundación en Francia de una escuela de grabado de retratos y en Holanda [...] adquirió un alto nivel con la obra de Peter Paul Rubens”,¹⁷⁶ quien, entre sus producciones, grabó una imagen de santa Rosalía, donde ella recibe un canasto de flores de manos de un pequeño ángel. Durero en el Quinientos, Van Dyck y Rembrandt en el Seiscientos, vieron en esta técnica una forma de expresión artística y la consolidaron como un arte mayor. Los jesuitas, al tanto del desarrollo de esta tecnología y de sus ventajas, recurrieron a ésta en numerosas ocasiones, ya que estaban interesados en hacer llegar imágenes religiosas a un público mayor, en especial a un bajo costo. La Compañía se convirtió en mecenas de grabadores y solventó los altos gastos de los talleres de estampación, pues a pesar de que la reproducción en masa aseguraba un precio económico para los clientes, el proceso de impresión era costoso. Así, los ignacianos patrocinaron la publicación de diversos textos con grabados para difundir la vida de algún santo, las acciones de algún personaje ilustre, los acontecimientos relevantes de la Iglesia o de su orden, entre otras obras.

Bajo estas circunstancias se imprime la obra de Cascini, cuyos grabados no son meramente decorativos, sino se convierten en otro medio para contar y divulgar la vida de santa Rosalía y evidenciar su culto antes de 1624. Entre las imágenes que reproduce el jesuita se encuentran algunas que ya se han presentado correspondientes al primer periodo iconográfico de la virgen (véase fig. 5). Otras son una recreación de los distintos momentos de la vida de la ermitaña: su relación directa con Jesús y María, las cuevas donde vivió y el instante en que los ángeles la conducen ya sea de Quisquina al Monte Pellegrino o al Cielo. Las imágenes de estas últimas láminas, donde aparecen los ángeles como guías, se repetirán, con sus respectivas variantes, en varias pinturas y grabados europeos y novohispanos.

¹⁷⁶ Cristina Rodríguez García *et al.*, *El grabado. Historia y transcendencia*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1989, p. 25.



Fig. 19. G. Cascini, *S. Rosalia pellegrina*, 1627.



Fig. 20. G. Cascini, *S. Rosalia ascende al cielo guidata da un angelo*, 1627.¹⁷⁷

Uno de los recursos más utilizados por los pintores novohispanos para elaborar sus obras fue tomar algunas “ideas compositivas” de los grabados europeos;¹⁷⁸ unas veces se usaban como copias fieles y otras se reinterpretaban. Es el caso de la figura 19, la cual sirvió de inspiración para la ejecución de al menos seis pinturas de santa Rosalía en Nueva España. En el grabado de Cascini, la anacoreta se encuentra en un paraje desolado y un ángel le señala el camino que debe de seguir en su peregrinaje, mientras el otro la ayuda con su libro y su rosario. Francisco Martínez, Miguel Cabrera, Luis Berrueco y Manuel Talavera fueron algunos de los artistas que recrearon en sus pinturas el momento en que los ángeles conducían a Rosalía a su nueva morada.

¹⁷⁷ Las imágenes de Cascini de 1627 fueron reimpresas en su hagiografía de santa Rosalía de 1651, obra de la cual se hablará más adelante, y en el *Acta Sanctorum* de Stiling, texto que se publicó en Amberes en 1748. Los grabados no tienen firma o marca que señale a su autor, por lo que se le atribuyen al jesuita.

¹⁷⁸ Véase Mónica Martí Cotarelo, *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*, Círculo de Arte, México, 1999, p. 21.



Fig. 21. Luis Berrueco, *Santa Rosalía peregrina*, s. XVIII (Museo Universitario de la BUAP).¹⁷⁹



Fig. 22. Manuel Talavera, *Santa Rosalía*, ca. 1734 (México, Pinacoteca Virreinal).

En Puebla, durante la primera mitad del siglo XVIII, Berrueco y Talavera, oriundos de la ciudad de Los Ángeles, se encargaron de representarla de una manera muy similar (figs. 21 y 22). En los dos lienzos aparece santa Rosalía con la iconografía tradicional del peregrino de Santiago de Compostela: esclavina (capa corta) sin uniones o ataduras, lo cual mostraba la generosidad del caminante con los demás; la esclavina solía llevar bordada una concha, insignia del peregrino, por lo que en ambas imágenes aparece representada en su brazo derecho. Bordón, que servía de apoyo en lugares de difícil acceso y también de defensa contra animales o bestias por la punta de hierro que tenía, a diferencia del simple bastón que sólo se usaba de sostén, como aparece en el grabado de Cascini; y, finalmente, la calabaza, donde se llevaba el agua para atenuar la sed; por lo regular iba atada al bordón. Dos arcángeles acompañan a la virgen: san Miguel, quien porta su

¹⁷⁹ La fig. 21 se reproduce en las siguientes páginas: <http://www.museo.buap.mx/arosalia.html> [Fecha de consulta: 11 de enero de 2012], y en <http://www.flickr.com/photos/tachidin/6709982719/> [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2012]. Mientras la fig. 22 procede de Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, Mercantil de México, México, 1989, p. 106. En el original de Talavera se distingue el año de elaboración: 1734, por lo que la obra de Berrueco debió ser anterior.

armadura, y san Rafael, el protector de los viajeros y sanador de los enfermos. Rafael, al igual que uno de los ángeles de Cascini, lleva en la mano derecha el libro de las Sagradas Escrituras, el cual alude a la predicación del Evangelio por medio de las buenas acciones de Rosalía, y con la izquierda carga dos elementos: las disciplinas y un rosario, que apuntan a la penitencia y a la devoción hacia la virgen María, respectivamente (fig. 21); o el cilicio y las disciplinas, doble mortificación para la santa (fig. 22).

Era más común representar ángeles, como en la estampa de Cascini, que arcángeles, como sucede con las obras de ambos poblanos; quizá esto obedezca a una intención de ensalzar la figura de la santa, pues Dios no envió a dos ángeles cualquiera, lo cual era ya un privilegio, sino mandó a los seres más cercanos a él, los de superior rango: a san Miguel, el enemigo mayor de Satanás (*Apocalipsis* 12:7), que venía a defender y cuidar de la ermitaña, y a san Rafael, quien auxilió a Tobías en su viaje (*Tobías* 12:15), y que ahora se disponía a aliviar a Rosalía en su dolor y sufrimiento.

En ambos cuadros se acentúa la sensación de movimiento por la postura de los arcángeles y de la santa, que simulan caminar, y por medio de las ondas de los paños y vestidos, pegados en la parte delantera y sueltos por detrás. La intención de ambos artistas es evidenciar con todos los rasgos posibles el peregrinaje de Rosalía, quien se encamina a la cueva del Monte de Quisquina (fig. 21) o está a las faldas del cerro (fig. 22); de ahí también la necesidad de representarla con la iconografía del romero de Santiago de Compostela, pues es el símbolo tradicional del peregrino. En el grabado de Cascini, la virgen sólo aparece con la esclavina y el bastón, mientras los pintores novohispanos particularizan su atuendo y sus objetos al recurrir a la indumentaria del viajero de Compostela, referente más inmediato a los hispanos y con el que, seguramente, el público se identificaría. Es significativa la mirada de la virgen en los dos lienzos, ya que se dirige directamente al espectador, al contrario de la mayoría de sus representaciones, donde siempre

observa el cielo, la tierra o los laterales. Esto puede interpretarse como una invitación al espectador para que siga su ejemplo, imite sus virtudes y se congrese con Dios. Su mirada es dulce y no altiva, por lo que revela cierta empatía con los seres humanos.

Por la manufactura de los cuadros es evidente que Manuel Talavera fue quien se inspiró en Luis Berrueco para elaborar su *Santa Rosalía*, lo cual explicaría por qué el lienzo de Berrueco está mejor logrado, pues este creador contaba con una sólida trayectoria como pintor en Puebla (1717-1750) cuando elaboró su *Santa peregrina*, que actualmente se encuentra en el Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; mientras Talavera, a pesar de provenir de una familia de artistas destacados, apenas figuró en el ámbito de la plástica (1729-1734 y 1739); algunos de sus trabajos se encuentran en la BUAP y el cuadro de la anacoreta forma parte de la Pinacoteca Virreinal de la Ciudad de México.¹⁸⁰ Por el tema de sus obras, tanto a Berrueco, con su *Santísima Virgen de la Luz*, como a Talavera, con sus *San Ignacio* y *San Francisco Javier*, se les puede vincular con la Compañía, por lo que es muy probable que las reproducciones de la santa se hayan ejecutado a petición de la Compañía de Jesús en Puebla. Cabe señalar que en el lienzo de Talavera hay una leyenda bajo la pintura que exalta la figura de la ermitaña:

La serenísima y a[u]gustísima princesa, de la sangre imperial de Carlo Magno, de Rogerio Segundo, rey de Sicilia, señora de las Rosas, Quisquina y peregrina, hija de Sinibaldo, de los condes Marzios, antiquísimos reyes de Italia, la gloriosísima santa Rosalía, virgen, anacoreta, esposa muy amada de el Señor, asombrosa en su vida, admirable en su muerte, maravillosa de sus milagros, especialmente es abogada contra las pestes y enfermedades, libra su intercesión de temblores de tierra, de uno y otro beneficio son testigos su patria Palermo, todo el reyno de Sicilia y otras muchas ciudades que la han tomado por su patrona y abogada, y acá en la Nueva España, se está cada día experimentando en muchísimos devotos suios el poder y eficacia de su protección (fig. 22).

¹⁸⁰ Sobre Manuel Talavera y Luis Berrueco, véanse Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, Xavier Moyssén, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 3ª ed., 1990, pp. 183-184 y 244; y Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, “Historia, leyenda y tradición, en una serie franciscana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 12-44 (1975), p. 63, respectivamente.

En la inscripción se destaca la estirpe noble de la virgen, su vida ejemplar y su poder contra la peste, enfermedades y temblores, por lo que es muy seguro que el cuadro se haya elaborado durante la etapa de difusión del culto de la santa en Nueva España, de ahí la necesidad de colocar una leyenda que dé cuenta de su origen, milagros y potestad. Por los años en que Talavera se encontró activo en Puebla, también hubo la peste de matlazahuatl, lo cual hace pensar que su lienzo también responde a las necesidades de su tiempo: la búsqueda de protectoras ante los desastres naturales y epidemias en la Colonia. Ante tales circunstancias, era obvio que santa Rosalía tuviera “muchísimos devotos” que estaban experimentando “el poder y eficacia de su protección”, como menciona el pintor. Además, estas necesidades también se ajustaron al programa de difusión de la vida de la santa, que los jesuitas novohispanos impulsaron desde 1723



en la Ciudad de México; recuérdese el sermón del guanajuatense Lucas Rincón.

Fig. 23. Francisco Martínez, *Santa Rosalía*, s. XVIII (Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato).¹⁸¹

Las otras creaciones que tratan sobre Rosalía se elaboraron a mediados del siglo XVIII y son de Francisco Martínez y Miguel Cabrera, quienes hicieron diferentes trabajos para la Compañía. Ambos establecieron una relación muy sólida y privilegiada con los jesuitas, por lo que no es raro que ejecutaran pinturas de la ermitaña. Martínez hizo dos obras de la virgen para el noviciado de Tepotzotlán, las cuales se caracterizan por la vestidura fina y lujosa que usa la anacoreta, que remite a su noble linaje, y por acentuar el motivo de la rosa en el atuendo de la santa y en el

¹⁸¹ Las figs. 23 y 25 provienen de Roberto M. Alarcón Cedillo *et al.*, *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México, 1992, t. 2, p. 225.

espacio que la rodea (figs. 23 y 25). Ambos lienzos hoy se hallan en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán.

Desde el primer periodo iconográfico de santa Rosalía se establecieron dos modelos de vestimenta con la que aparecería en diversas manifestaciones: monjil y cortesana. Durante la segunda época predomina el de peregrina, seguido del atuendo lujoso y rara vez se presenta el de monja. Cada uno de estos ropajes alude a una etapa de su vida: el vestido ostentoso a su linaje y su nacimiento ilustres; el hábito religioso o traje de peregrina, a su conversión. Una de las obras representativas con el motivo del origen noble de la virgen, destacado por medio de vestimentas elegantes y colores asociados al poder y la realeza (rojo y dorado), es la *Santa Rosalía* (fig. 24) que se le atribuye al célebre Francisco Zurbarán (1598-1664). Esta pintura se ubica en el Convento de Santa Clara, cerca de Sevilla, en la localidad de Carmona, y forma parte de una serie hagiográfica que se ubica en la nave del convento, en la que doce santas, incluyendo a la ermitaña, hacen procesión hacia el altar mayor, dedicado a santa Clara y ensamblado por Felipe de Ribas en 1645.¹⁸² La obra de Zurbarán muestra a la anacoreta con un atuendo ostentoso y a un joven, que por el mal estado de la pintura, no se distingue si es un ángel o un galán que la solicita en amores. La mano derecha del joven puesta sobre el corazón indica una súplica. La virgen sostenía algún objeto, el cual ya no se reconoce, quizá pudo ser un crucifijo o un libro; la santa también porta sobre su corona de rosas una de princesa, símbolo de su nobleza. El estilo de Zurbarán –detallista, colorido y delicado– será bien recibido en Sevilla, Madrid y Nueva España,

¹⁸² Véase “Resolución de 30 de noviembre de 1995, de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, por la que se incoa expediente de declaración de Monumento, como bien de interés cultural, a favor del Convento de Santa Clara, en Carmona (Sevilla)”, en “Comunidad Autónoma de Andalucía”, *Boletín Oficial del Estado*, 87 (10 de abril de 1996), pp. 13248-13250.

donde tendrá seguidores, y varias de sus pinturas entrarán a territorio novohispano, ya que el pintor tenía familia en la ciudad de Puebla.¹⁸³



Fig. 24. Francisco Zurbarán, *Santa Rosalía*, s. XVII (Sevilla, Convento de Santa Clara).



Fig. 25. Francisco Martínez, *Santa Rosalía*, s. XVIII (Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato).

Al igual que Zurbarán, Francisco Martínez recrea en sus dos cuadros el motivo del abolengo de la virgen y la viste con una rica túnica de brocado y un manto púrpura –color asociado a la realeza– (fig. 23) o azul –relacionado con la virgen– (fig. 25). En ambas imágenes, Rosalía porta su corona de rosas y un crucifijo. En la figura 23 aparece un cráneo en alusión a la muerte, pero la multitud de flores contrastan con ésta, pues representan la vida y las virtudes de la santa. El marco que rodea a la virgen también es pintado, ahí aparecen lazos azules y ramos, cuyas margaritas simbolizan la “inocencia; los pensamientos, meditación; las violetas, humildad; y el clavel, el amor puro”.¹⁸⁴ En cambio en la imagen 25, la virgen lleva un canasto de rosas, símbolo de felicidad y alegría; se acompaña de san Miguel, quien lleva el bordón, las disciplinas

¹⁸³ Véase Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁴ Roberto M. Alarcón Cedillo, *op. cit.*, p. 225.

y el libro, elementos que aluden al peregrinaje, penitencia y predicación, y que anuncian su conversión. La mirada inclinada de la santa y la posición de su cuerpo evidencian el rechazo a la vida cortesana, que está representada por el suntuoso palacio que se observa al fondo.

Al igual que el cuadro de Manuel Talavera, el de Martínez tiene una leyenda, en la que se señala a grandes rasgos la historia de la virgen, la cual concuerda con la difundida por Cascini: su nacimiento ilustre, su huída de palacio con un ángel –la leyenda devocional indica que fueron dos–, su estancia en Quisquina y después en Pellegrino, donde finalmente muere. Cabe destacar que la narración de la muerte de la santa en la inscripción concuerda con una de las imágenes plásticas más difundidas de la ermitaña (*cfr.* fig. 41): “estendida sobre un desnudo peñasco, en manera de quien toma descanso con la covesa inclinada de codo, por fuerza de amor se murió a 4 setiembre 1160” (fig. 25). Martínez describe la muerte de la virgen como aparece en el momento de contemplación más célebre de la santa. Las representaciones de Rosalía con el motivo de su nobleza también se dieron en la escultura novohispana: ejemplo de ello es el trabajo anónimo *Santa Rosalía de Palermo*, que se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, Tenerife. Se trata de una pieza devocional de 85 cm. de alto, tallada en madera, policromada y con vestimenta de tela (fig. 26).

La escultura llegó a Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII, procedente de Nueva España. Hacia 1755, Matías Delgado donó la pieza a la Cofradía de Santa Rosalía de Palermo en Tenerife, de la cual sería mayordomo. Según María del Consuelo Maquívar, el tallado del rostro revela una manufactura muy cercana a la peninsular, sobre todo por la “delicadeza de sus facciones: ojos hundidos y almendrados y mentón pronunciado”.¹⁸⁵ La belleza de la escultura

¹⁸⁵ “La escultura devocional”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, Secretaría de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México, CONACULTA, 1994, p. 325.

resalta aún más por el fino vestido de brocado de seda, que alude al linaje aristócrata de Rosalía, y por la cabellera con rizos, en la que se sostiene su típica corona de rosas.



Fig. 26. Anónimo, *Santa Rosalía de Palermo*, s. XVIII (Tenerife, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción).¹⁸⁶



Fig. 27. Anónimo, *Santa Rosalía*, s. XVIII (Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato).

Otra obra de calidad que muestra el trabajo escultórico novohispano es la *Santa Rosalía* del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (fig. 27), en la que se puede apreciar la técnica de estofado –pintura sobre oro bruñido. Este procedimiento era minucioso y tardado, porque el estofador o dorador debía trabajar con una pieza tallada que hubiera reposado y secado durante tres meses; después seguía el recubrimiento de diversas sustancias para cerrar poros en la madera y para que las láminas de oro se adhirieran. Finalmente se pintaban con diversos colores “motivos decorativos, generalmente vegetales, que aparentaban los brocados de las vestimentas”.¹⁸⁷ La rica túnica de esta figura remite nuevamente al origen noble de Rosalía, pero la desnudez del pie, que

¹⁸⁶ Esta imagen procede de María del Consuelo Maquívar, *ibid.*, p. 326; y la fig. 27 proviene del libro de la misma autora: *El imaginero novohispano y su obra. Esculturas de Tepotzotlán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1995, p. [170].

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

a su vez se adelanta como si fuera a caminar, apunta a su peregrinaje (fig. 27). El vestido ceñido al cuerpo y los pliegues simulan el movimiento al andar. Por la mirada inclinada de la santa y la posición de la mano derecha se puede suponer que portaba un crucifijo, el cual representaba su devoción por Jesús.

Las tres obras plásticas de Tepotzotlán muestran el afecto de los jesuitas por la anacoreta, a quien representaron con ricas túnicas para evidenciar su ascendencia. Como en estas manifestaciones artísticas, Arriola dedica los primeros dos cantos de su *Vida* a describir la patria, parentesco, nacimiento y vida cortesana de la virgen. Esto se debe al afán del autor por mostrar las virtudes de la joven, pues ésta, a pesar de su linaje y riquezas, renunció a una vida holgada y placentera en palacio. Al conocerse los antecedentes de la santa, tiene un mayor impacto en el lector o espectador el momento de la conversión, a la que se alude, en la pintura y escultura, a través de los atributos del peregrino, y en literatura, por medio de la descripción del espacio, vestuario y penitencias de la virgen.

No es casualidad que dentro del noviciado hubiera varias creaciones en honor de Rosalía, ya que se intentaba que los jóvenes desde su formación tuvieran cierto apego y predilección por la ermitaña, así como por otros modelos de vida. Desde 1753 se dedicó un retablo a la panormitana en la iglesia del noviciado, lo cual habla del esfuerzo de la Compañía por difundir su culto a mediados del siglo XVIII.¹⁸⁸ También recuérdese que, a partir del siglo XVIII, en los colegios jesuitas se comenzó a celebrar a la anacoreta y se le dedicó un día de fiesta, con la intención de que los estudiantes la identificaran y veneraran, como se señaló en el primer capítulo.

A mediados de esa centuria, Miguel Cabrera elaboró una pintura de Rosalía, la cual no se destinó a un templo o colegio jesuita, sino al convento franciscano de San Luis Potosí. En 1765,

¹⁸⁸ Sobre el retablo véase Luisa Elena Alcalá, art. cit., p. 184.

se dispuso este lienzo como imagen principal del retablo que se construyó bajo el coro del convento;¹⁸⁹ hoy se encuentra en la célebre capilla de Aránzazu del mismo templo (fig. 28). El interés de los franciscanos por la santa se remonta al siglo XVI, pues, como ya se mencionó, esta orden se estableció en el Monte Pellegrino con la intención de imitar su vida eremítica; además, como se verá más adelante, una de las hagiografías más importantes de Rosalía fue escrita por un franciscano. Se ignora si Cabrera hizo este cuadro especialmente para la orden mendicante, con la cual mantenía cierta relación y para la que pintó varias obras, o si su inspiración provino de su relación con los ignacianos; lo cierto es que en ésta se recrea el peregrinaje de Rosalía, al lado de dos ángeles que sirven de guías. Cabrera pintaría ese mismo episodio en otro de sus lienzos, lo que revela cierta simpatía por la ermitaña (fig. 29).



Fig. 28. Miguel Cabrera, *Santa Rosalía*, s. XVIII (San Luis Potosí, Capilla de Aránzazu).



Fig. 29. M. Cabrera, *Santa Rosalía de Palermo*, s. XVIII (Colección particular).¹⁹⁰

¹⁸⁹ La imagen 28 y los datos sobre su origen provienen de la página virtual del Museo Regional Potosino: <http://www.inah.gob.mx/paseos/sanluis/instru.html> [Fecha de consulta: 3 de enero de 2012]. Por error se menciona como autor a “Luis Cabrera” en vez de “Miguel Cabrera”.

¹⁹⁰ La fig. 29 procede de la siguiente página: <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5325069853/in/pool-1542410@N23/> [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2012]. Por desgracia en la página no hay más datos sobre la ubicación de la obra, sólo se indica que pertenece a una “colección particular”.

Ambas obras revelan la maestría de Miguel Cabrera y aunque aluden al mismo pasaje de peregrinación, cada una lo recrea de diferente manera. En la figura 28, Rosalía contempla un crucifijo, está detenida en un solo lugar, absorta, mientras los ángeles se encargan de llevarla a su nueva morada. En los mensajeros del cielo recae todo el movimiento, toda la acción y voluntad divina: sus posturas y cuerpos, así como sus bellos trajes y paños, indican dinamismo. El ángel que se encuentra a su derecha levanta la diestra en señal de bendición y con la otra mano sostiene un cráneo, símbolo de muerte y sufrimiento, los que fueron vencidos por Cristo. El ser alado de la izquierda lleva la mano derecha en el corazón, con lo que indica su confianza y amor por la virgen. Ángeles y serafines la protegen en todo momento. En cambio, la ayuda celestial es mínima en la imagen 29, pues los ángeles sólo le señalan el camino que debe tomar y en ella se concentran todos los atributos de penitencia. Rosalía porta el bordón, que funciona de sostén, las disciplinas y un vestido de piel, que refiere su vida salvaje. La mirada dirigida al suelo árido y la espalda erguida manifiestan su cansancio, mientras los ángeles la animan a seguir con el viaje. En suma, en el primer cuadro la intervención divina es palpable y evidente; en el segundo, la atención recae en el esfuerzo humano y la mortificación del cuerpo, medios por los que la eremita alcanzó la gloria. Cabe señalar que la figura 29 es similar al cuadro anónimo de santa Rosalía que se encuentra en la Pinacoteca del Templo de la Profesa de la Ciudad de México, antigua casa jesuita; ahí la ermitaña aparece nuevamente acompañada por dos ángeles guías.¹⁹¹

Si bien los novohispanos tomaron de los grabados europeos ideas para elaborar sus creaciones, también es cierto que en la reinterpretación de este material radica su éxito y aceptación del público, es el caso de las obras de Cabrera, Martínez, Berrueco y Talavera. El grabado de Cascini (fig. 19), al unir en una sola escena a Rosalía con dos ángeles guías, se

¹⁹¹ Véase la pintura *Santa Rosalía de Palermo* en el sitio virtual: <http://www.flickr.com/photos/tachidin/6798427144/> [Fecha de consulta: 12 de abril de 2012].

convirtió en el móvil de varias manifestaciones; sin embargo, la selección de atributos, colores, posturas y perspectivas hizo únicas las representaciones de la anacoreta en el Nuevo Mundo, pues en éstas se observan, además de varias propuestas artísticas, los intereses y el fervor de un pueblo. Arriola desarrollará esos motivos iconográficos en su hagiografía; así se detendrá en el atuendo lujoso, el ropaje ralo e incómodo, el crucifijo, las flores y el espacio agreste. Los ángeles o “nuncios celestiales” serán personajes relevantes en su poema, ya que estos espíritus sacarán a Rosalía de palacio, la conducirán a su nuevo hogar, la cuidarán cuando esté herida, servirán de mensajeros y la auxiliarán en su vida eremítica. La descripción de la agilidad, destreza y hermosura que hace el poeta de los ángeles es similar a una pintura de Berrueco o Cabrera:

Mas ya, ya veo que se mueve
con cuidadosos afanes
en dos mancebos galanes
organizada la nieve.
(vv. 2451-2454, I)

Sus bellos rayos floridos,
sus aromas luminosas,
trahen entre luz y entre rosas
mayo y cielo confundidos.
Tan lucientes coloridos,
tan fragantes luces bellas,
dudar hacen, viendo en ellas
olorosos esplendores,
si es uno, cielo de flores,
si es otro, mayo de estrellas.
(vv. 2461-2470, I).

Arriola se detiene en la blanca piel de las “dos inteligencias”, como suele llamarles; también recurre a la sinestesia para representar su luz colorida y los olores de santidad que desprenden. Al superponer dos sensaciones: visual y olfativa, el poeta enriquece la imagen de esplendor de los dos seres alados que proyectan sus versos, pues conjuga más de un sentido, por lo que el lector tiene la posibilidad no sólo de ver, también de oler a los ángeles. Constantemente,

los espacios y personajes del guanajuatense se presentan como imágenes, pues el autor recurre al tópico *ut pictura poesis*: “como la pintura es la poesía”, para elaborar varios pasajes de su obra. Así, retoma los temas, formas y efectos que usualmente el pintor utiliza para elaborar sus cuadros e incluso compara su pluma a un pincel (décs. 41, 43 y 44 del libro I y déc. 388 del libro III). Si los artistas se detienen en bodegones, retratos y escenas mitológicas, Arriola lo hace en la naturaleza y en los rasgos físicos que caracterizan a sus personajes; si los pintores utilizan colores para dar realce o profundidad a sus creaciones, el jesuita con palabras da movimiento y matices a las suyas. La base de este tópico es la descripción, a la que el poeta recurre con frecuencia; además de la descripción, usa diferentes figuras poéticas para proyectar varias imágenes, como se verá más adelante.

Otro de los grabados de Cascini sienta un elemento que se reproducirá en obras posteriores europeas y novohispanas. Se trata de la supuesta escritura de Rosalía, encontrada a finales de agosto de 1624 por unos albañiles en una de las paredes de la cueva de Quisquina, donde la virgen vivió como ermitaña después de abandonar el palacio. En la imagen de Cascini, Rosalía aparece cincelando su nombre y su decisión de habitar en la gruta (fig. 30).



Fig. 30. G. Cascini, *Santa Rosalia incide il proprio nome nella grotta della Quisquina*, 1627.¹⁹²

La inscripción en latín *Ego Rosalia Sinibaldi Quisquine et Rosarum domini filia amore Domini mei Jesu Christi ini hoc antro habitari decrevi*, que debe traducirse como “Yo Rosalía, hija de Sinibaldo, señor de Quisquina y de las Rosas, por amor a mi señor Jesucristo decidí vivir

¹⁹² La figura 30 procede del libro de Michele Cometa, quien reproduce varios de los grabados de Cascini (véase *op. cit.*, p. 137).

en esta cueva”, se presentará en diversas pinturas y grabados de los siglos XVII y XVIII, aunque el paisaje cambiará y la virgen estará en distinta postura, como se puede observar en las obras ya citadas de Berrueco, Talavera y Martínez, donde la leyenda aparece en una roca, en la cueva o en los laterales de la pintura. Este fragmento sirvió a Cascini para destacar algunas de las virtudes de Rosalía, pues, a decir del jesuita, ella no escribía por vanidad o amor propio, sino por amor a Jesús, para evidenciar su gloria y edificar a su Iglesia: “Non Scrisse S. Rosalia in questa pietra per lasciare a i posteri dise memoria vana, ma consolatione, e documento, Scrisse per volontà e gloria diuina come sogliono fare i santi”.¹⁹³ Por ese mismo amor decidió vivir solitaria en la cueva y su fuerte voluntad le permitió lograr tal empresa; de ahí que Cascini celebre su humildad, determinación y fortaleza.

Esta inscripción también se reproduce en hagiografías posteriores a la de Cascini y a Juan José de Arriola le sirve de motivo para desarrollar el canto quinto y sexto del “Libro segundo” de su poema, donde interpreta y justifica ciertas palabras en latín que en la escritura de Rosalía aparecen mal escritas, señalando que no fueron erratas, sino pura voluntad de la virgen. Cabe señalar que Cascini reproduce fielmente la escritura hallada en la cueva, pero que el texto, sin los solecismos, debería escribirse: *Ego Rosalia, Sinibaldi Quisquine et Rosarum Domini filia, amore, Domini mei Jesuchristi, in [en] hoc antro habitare [habitar] decrevi*.¹⁹⁴ La traducción del texto corregido es la misma que se le ha dado al alterado y que ya se proporcionó. Arriola también conserva el *ini*, con el sentido de “en” más “y”,¹⁹⁵ y el *habitari*, con el significado de “ser

¹⁹³ G. Cascini, *op. cit.*, p. 172.

¹⁹⁴ Coloco en rectas las correcciones y en corchetes su traducción.

¹⁹⁵ Las conjunciones copulativas más comunes para representar la “y” en latín son *et*, *ac*, *atque* y *-que* (enclítica), pero Arriola, para interpretar los solecismos de la inscripción de Rosalía, no utiliza por completo el latín, sino se ayuda del español, haciendo una mezcla de las dos lenguas. Así, la última *i* de *ini*, que debería ser *et* u otra de las anteriores para significar una conjunción latina, en el poema es una simple “i” en español, que hace referencia a la conjunción copulativa “y”. Siguiendo la propuesta del guanajuatense, esa conjunción representa el corazón de Rosalía abrazado de amor por Jesucristo, es decir, la unión de ambos seres (véase décima 109 del “Libro segundo” de la edición que propongo).

habitada”,¹⁹⁶ en su hagiografía. En principio, estos cambios hacen parecer que la joven no sabe escribir latín correctamente e incluso se sugiere que esto se debe a que es mujer –discurso común en la época; sin embargo, esa “voz que suena a barbarismo, / voz que sabe a solecismo” (vv.1031-1033, II), no es tal, ya que el poeta pronto encuentra una explicación para los errores gramaticales ahí expuestos y propone que en vez de juzgarlos como yerros, se haga una lectura distinta de esa escritura, no una lectura literal y denotativa, sino connotativa, cargada de metáforas.

Para el lector o espectador, el significado literal e inmediato de la inscripción indicaría que Rosalía quiere habitar el espacio físico de la cueva de Quisquina: “Yo Rosalía [...] me determiné a vivir en esta cueva”. Ésta sería una primera traducción de la escritura. Ahora bien, si se pone atención en las funciones del infinitivo pasivo *habitari* y de la doble *i* como conjunción, se descubrirá un sentido connotativo al texto de Rosalía, el cual revelaría que la joven deseaba ser habitada por Jesucristo, más que habitar la cueva, como indica la décima 118 del segundo libro:

Al que *habitari* idiotismo
juzgó, la razón le falta,
que en gramática más alta
fue su inteligencia abismo.
En ella suena lo mismo,
que siendo amantes los dos,
quando va de Dios en pos
y Dios el alma le lleva,
quiso Rosalía en su cueva
ser habitada de Dios.
(vv. 1171-1180, II)

Según esta interpretación, Rosalía anhelaba entregarse a Cristo para que la habitara y colmara de su gracia y amor, por lo que se evidencia que la voluntad de la virgen se regía por el deseo de la unión divina. Este sentido no anula la lectura denotativa que se le ha dado al texto,

¹⁹⁶ Véase la inscripción en el canto quinto del segundo libro, tanto la versión que se da en latín, como la traducción en español que propone Arriola, que será la que utilice en adelante.

más bien enriquece el escrito de la joven porque refuerza el tema del amor divino y la fe en el Salvador; además de que se anuncia el encuentro místico entre Jesús y Rosalía. Arriola reproduce la inscripción que se había transcrito en hagiografías, pinturas y grabados por más de un siglo, y al hacer una interpretación ingeniosa del latín, ensalza la figura de la virgen, pues la muestra como una fiel amante, a la que se le pueden justificar los deslices gramaticales:

En suave deliquio ansioso
abre a Dios el corazón,
porque es su mayor blasón
traher en el alma a su esposo.
Con afecto cuidadoso
le labra, en el buque estrecho
del alma, a su esposo lecho,
porque lo adora, de suerte
que sintiera ansias de muerte,
viéndolo faltar del pecho.
(vv. 1181-1190, II)

Esta décima (119) con imágenes místicas –el arrobó y el fervor por el Esposo divino– es una muestra de la posesión amorosa que Rosalía experimentará a lo largo de su vida y que Arriola se detendrá a describir en su poema. Así como el guanajuatense reincorporó un elemento que aparece en los grabados de Cascini, también otros artistas se inspirarán en esas representaciones de la santa para hacer sus trabajos, pues, como indica Di Natale, los grabados fueron “il principal ispiratore delle diverse iconografie relative alla Vergine eremita”.¹⁹⁷ El mismo Van Dyck reinterpretaría algunos de éstos para crear una de sus pinturas y algunos dibujos que conformarían la *Vita S. Rosaliae Virginis Panormitanae Pestis Patronae iconibus expressa*, una obra que cuenta la vida de Rosalía por medio de imágenes y que se publicó en Amberes en 1629 a cargo de Cornelis Galle.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Ildegarda Barbera, Janne Vibaek ed Maurizio Vitella, *Rosalía Sinibaldi da nobile a Santa*, saggio introduttivo Maria Concetta Di Natale, MAVe, Palermo, 1994, p. 13.

¹⁹⁸ Véase el artículo ya citado de Zirca Zaremba Filipczak. La autora presenta ahí los grabados de Van Dyck que sirvieron para componer una hagiografía de santa Rosalía, los cuales son poco conocidos y rara vez “mentioned in

El grabado casciniano que inspira la pintura *La virgen y el niño, con san Pedro, san Pablo y santa Rosalía* (fig. 32) de Van Dyck reproduce un lienzo de Tommaso de Vigilia, titulado *Incoronazione di S. Rosalia tra ii SS. Pietro e Paolo*, el cual se compuso en 1494 y se colocó en la Iglesia de Santa Rosalía de Bivona. La lámina de Cascini presenta a Jesús coronando a Rosalía, mientras la virgen María la bendice (fig. 31). Los testigos de tal honor son san Pedro y san Pablo, quienes portan sus atributos representativos: el primero la espada, símbolo de su martirio, y el segundo las llaves del Reino de los Cielos. Ambos también llevan un libro, que alude a su labor como escritores y divulgadores de la Buena Nueva.



Fig. 31. G. Cascini, *Coronazione di S. Rosalia*, 1627.



Fig. 32. A. Van Dyck, *La virgen y el niño, con san Pedro, san Pablo y santa Rosalía*, ca. 1628-1629 (Museo de Historia del Arte de Viena).

Van Dyck se inspira en el grabado y crea una de las obras más bellas en torno a santa Rosalía, la cual ocuparía el altar de la capilla de la Confraternidad de los Célibes en Amberes. Los jesuitas dirigían esta institución y hacia 1628 el maestro flamenco se les unió, un año

the literature on Van Dyck, presumably because of its rarity” (Filipczak, art. cit, p. 693); además, señala las fuentes en las que se inspiró el pintor flamenco para crearlos, es decir, la obra de Cascini de 1627. Las imágenes de la 33 a la 36, que aquí se reproducen, parten de este texto.

después de haber regresado de Italia. En 1629, los ignacianos de esa organización comenzaron a promocionar el culto a santa Rosalía y para agosto de ese mismo año ya habían obtenido una reliquia de la virgen, que de inmediato se colocó para su veneración. Fue por esos tiempos que le encargaron a Van Dick una pieza para el altar de su capilla y el pintor compuso la última de sus obras donde aparecería santa Rosalía.¹⁹⁹

En *La virgen y el niño* (fig. 32) se presentan las características más representativas de la pintura barroca flamenca: el gusto por el color, el lujo, las expresiones de movimiento, los juegos de luces, la profundidad, etc. Aquí, la ermitaña, postrada ante las plantas de Jesús y María, aparece con un atuendo ostentoso, cuyo color rojo alude a su abolengo noble. María observa a santa Rosalía de manera piadosa y sostiene a Jesús, quien con alegría corona a la anacoreta. Su vestido blanco es una clara referencia al dogma de la Inmaculada Concepción, uno de los más difundidos por los jesuitas a partir del Concilio de Trento. San Pablo, en primer plano, se distingue por su fortaleza y fuerza, acentuadas por las líneas en su rostro y sus manos; san Pedro, en cambio, se muestra suplicante. El manto azul que lo abriga es símbolo de esperanza. Finalmente, el lirio blanco sobre el cráneo subraya la victoria de Rosalía sobre la muerte. El maestro flamenco retoma varios de los elementos que se encuentran en el grabado de Cascini, sobre todo los personajes y el motivo de la coronación; sin embargo, la imagen que construye es superior tanto en calidad estética como en el mensaje que proyecta.

Este tipo de obras era el que promovía la Contrarreforma, en la que, a decir de Emile Mâle, se admiraba al pintor “por su fidelidad en representar la historia de los santos y los mártires. [...] al artista se le invitaba a pensar que el tema de sus cuadros era esencial”,²⁰⁰ y pese a que esto se le pedía, “la seriedad con la cual trataba el tema no disminuía en nada su genio de

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 695-696.

²⁰⁰ Emile Mâle, *op. cit.*, p. 13.

dibujante y de colorista, ni le impedía ser fiel a su temperamento y sus tradiciones de escuela”.²⁰¹

Van Dyck concilia el pensamiento religioso de la época con su estética y así crea una obra que al mismo tiempo que adoctrina, deleita. Del lienzo *La virgen y el niño*, el artista José Risueño pintará una versión para la catedral de Granada, que titula *Coronación de santa Rosalía*, donde toda la composición remite inmediatamente a la obra del maestro flamenco. Otros grabados cascinianos que sirven a Van Dyck son donde aparece un ángel guiando a santa Rosalía al cielo – aquí reproducido en la imagen 20– y también en el que la virgen cincela su decisión de vivir en la cueva (fig. 30). El pintor flamenco se inspira en estas láminas para diseñar los grabados 14 y 22 de la *Vita S. Rosaliae Virginis Panormitanae Pestis Patronae iconibus expressa*.



Fig. 33. A. Van Dyck, *Santa Rosalía guiada por un ángel al matrimonio celestial*, 1629.



Fig. 34. A. Van Dyck, *Santa Rosalía graba una inscripción en el Monte Quisquina*, 1629.

Además de ayudarse de la obra del jesuita, Van Dyck crea otros dibujos partiendo sólo de la leyenda de santa Rosalía, por lo que la representa siendo atormentada y tentada por los demonios mientras vive en las cuevas (fig. 35). La tradición señalaba que Rosalía sufría esta clase de penas, ya que los demonios y el mismo Diablo estaban celosos porque la ermitaña había decidido vivir sola y en penitencia para acercarse más a Dios. Lucifer tomará varios disfraces y

²⁰¹ *Loc. cit.*

recurrirá a cientos de tretas para obligar a Rosalía a que desista de su cometido, pero la virgen, con ayuda de Jesús, siempre saldrá victoriosa de estas contiendas. Arriola en su poema muestra al Diablo, “aunque es apurada hez” (v. 1581, II), como un joven hermoso, que con “tanto colorido” se ve como “un Marte en lo valeroso, / un Adonis en lo hermoso / y un Narciso en lo galán” (vv. 1588-1590, II). Otras veces, el guanajuatense presenta a Luzbel como un mal pensamiento, que germina en la cabeza de la ermitaña y le provoca inconformidad. Rosalía descubre que el silencio es la mejor solución para evitar esos malos pensamientos; ignorarlos y no contestar a las preguntas necias que provienen de éstos resulta prudente y benigno para la anacoreta (véase canto séptimo del segundo libro). Para representar a Satanás, el poeta también retoma la tradición de los bestiarios y lo muestra como tigre, lobo, basilisco, jabalí, puerco espín, serpiente, cuervo y león. Varios de estos animales estaban asociados al mal y se oponían a los animales cristológicos: pelícano, fénix, oveja, etc. En el canto décimo del tercer libro, Arriola hace un despliegue de sus habilidades y relata cómo Rosalía lucha con estos seres demonológicos; la fe, el valor y la inteligencia serán las únicas armas con las que cuente para derrotar a las huestes del Infierno.



Fig. 35. A. Van Dyck, *Santa Rosalía atormentada por demonios mientras ora*, 1629.



Fig. 36. A. Van Dyck, *Santa Rosalía recibiendo la Eucaristía por Cristo*, 1629.

De los grabados más significativos de Van Dyck se encuentra uno en el que se muestra a Rosalía recibiendo la comunión de manos de Jesús (fig. 36). Esta lámina es representativa porque expone uno de los dogmas más defendido por la Contrarreforma: la transustanciación, rito en el que el sacerdote consagra el pan y el vino para convertir su sustancia en el cuerpo y sangre de Cristo; de esta manera se renueva y revive el sacrificio de Jesús en la cruz. La presencia del Salvador en el pan u hostia y en el vino es real y no sólo simbólica. Los defensores de la Reforma habían negado este dogma, pues para ellos el sacrificio de Jesús sólo había sido uno, por lo que este sacramento únicamente tenía sentido en la medida en que recordaba la muerte de Cristo y no porque realmente el pan y el vino se transformaran en Dios. Ante las fuertes disputas que se desarrollaron sobre este tema, los católicos reafirmaron y destacaron el sacramento de la Eucaristía. Van Dyck promueve este dogma por medio de su grabado, donde es Jesús y no un sacerdote quien imparte la hostia a santa Rosalía. Son raras las obras pictóricas que representan a Rosalía de esta manera; en Palermo, durante la primera mitad del siglo XVIII, el artista Gaspare Serenario pinta *Comunione di S. Rosalia*, donde aparece la ermitaña recibiendo la comunión por un sacerdote (fig. 37); la Trinidad presencia el rito y uno de los dos ángeles que sirven de acólitos es san Miguel, quien porta su armadura y espada.

El tema de Rosalía recibiendo la Eucaristía también tendrá eco en Nueva España. Durante el siglo XVIII, en Valladolid, hoy Morelia, se pintó *La comunión de santa Rosalía*, cuyo autor es desconocido (fig. 38). La obra es similar a la de Serenario: un sacerdote efectúa el sacramento, mientras la virgen arrodillada espera por el cuerpo (la hostia) y la sangre de Cristo (el vino en el cáliz). El presbítero lleva la vestimenta especial de la Eucaristía: una casulla blanca, pues es el color que se usa en fiestas y solemnidades. Esta “casa pequeña” simboliza la caridad, que hace menos doloroso el sacrificio de Jesucristo. También porta una hermosa estola con motivos florales, indumentaria que se otorga a los sacerdotes para llevar a cabo celebraciones litúrgicas,

como ésta. Asimismo, lleva el velo del cáliz, que cubre el vaso sagrado antes de la consagración; éste debe ser del mismo color que la casulla.



Fig. 37. Gaspere Serenario, *Comunione di Santa Rosalia*, s. XVIII (Palermo, Palacio Arzobispal).



Fig. 38. Anónimo, *La comunión de santa Rosalía*, s. XVIII (Museo de Arte Colonial de Morelia).

Hay que recordar que en las ceremonias existe una doble adoración para Dios: una espiritual, en la que el alma se muestra devota; y otra corporal, que se expresa en la forma externa del culto, donde cada gesto, acción, instrumento o atuendo, suscita sentimientos de respeto y adoración, con los que crece el honor a Dios y se santifica el alma. De ahí que el pintor anónimo al conocer la importancia de cada elemento en este rito se haya detenido en la apariencia del sacerdote, quien, a su vez, es auxiliado por dos ángeles, quizá los mismos que guiaron a Rosalía a las montañas. Ambos espíritus llevan dos velas, otro elemento representativo en la misa, que por regla no puede ser efectuada sin luz, símbolo de la divinidad. Las velas deben ser hechas de cera de abeja, que alude a la carne pura de Cristo, mientras la mecha representa su alma.²⁰² Rosalía,

²⁰² Sobre los ornamentos y el significado de la Eucaristía, véase la *Enciclopedia católica* en línea: www.encyclopediacatolica.com [Fecha de consulta: 12 de julio de 2012].

como arrobada, sólo toma con la mano izquierda un extremo del velo del cáliz, que cubrió la santísima sangre de su amado. Con el brazo derecho sostiene los lirios y el crucifijo, los cuales en Nueva España, desde las pinturas de Tinoco, casi siempre se presentan en un solo ramo o conjunto, y aluden a la pureza que se ofrece a Dios.

Según Mónica Ortiz Zavala, antes de que la pintura perteneciera al Museo de Arte Colonial de Morelia, se encontraba en Tzintzuntzan, Michoacán, donde fue restaurada por Felipe Hincapié, “quien informó que debido al gran deterioro del lateral izquierdo y la parte superior del lienzo, decidió quitar alrededor de 30 cm aproximadamente, con lo que desapareció parte del paisaje y dos personajes”.²⁰³ Ortiz Zavala supone que los personajes faltantes podrían haber sido la virgen María y el niño Jesús o el niño y santa Rosalía. Es más probable que hayan sido María y Jesús, pues, al igual que en la obra de Serenario con la presencia de la Trinidad, aquí sólo faltarían ellos para completar la escena; ambos la contemplarían desde el Cielo, en señal de aprobación, mientras Rosalía, en la cueva, recibe el sacramento y mira arrobada a sus seres más amados. En Tzintzuntzan se halla un convento franciscano, de donde pudo provenir el lienzo; sin embargo, el tema y la composición delatan la intervención de la Compañía. Debido a la poca información que existe sobre la obra, no se puede señalar con certeza a los responsables de su origen, aunque cabe la posibilidad de que cualquiera de las dos órdenes haya sido, pues ambas mantuvieron una relación cercana con la ermitaña.

En el poema de Juan José de Arriola el tema de la transustanciación aparece en tres cantos: en el primer libro en el 5 y en el segundo en los cantos 10 y 14. En el quinto, Rosalía es quien busca una iglesia, se confiesa y toma la eucaristía de manos de un sacerdote, como en las figs. 37 y 38. En cambio, en el canto decimocuarto, Jesús desciende, al lado de María, con la

²⁰³ Carmen A. Dávila y Nelly Sigaut, *op. cit.*, pp. 78-79.

intención de oficiar misa exclusivamente para la ermitaña y se ayuda de san Pedro, un personaje por el que el guanajuatense sentía gran devoción:

Con pronta angélica prisa,
emulación de los vientos,
preparan los ornamentos
para celebrar la misa.
Vistió Jesús la divisa
de tan soberano oficio,
siendo en aquel egercicio
—con grave solemne fausto—
oferente y holocausto,
sacerdote y sacrificio.
(vv. 2941-2950, II)

Así como el pintor anónimo de Valladolid detalló con precisión los ornamentos (casulla y estola) que el sacerdote debía usar para impartir la Eucaristía, de igual forma, el poeta se detiene en señalar al lector que Jesús, aun siendo el Salvador, se vistió de acuerdo a la celebración litúrgica que se estaba efectuando y lo hizo con grave solemnidad. El mensaje que subyace en este pasaje es el del respeto a las ceremonias —en especial a la comunión— y a la figura del sacerdote, dos temas discutidos por los protestantes, quienes veían ciertos ritos católicos como insustanciales y rechazaban toda entidad intermediaria entre Dios y los hombres. Arriola, al igual que Van Dick en su grabado (fig. 36), presenta a Cristo dando la hostia a Rosalía, por lo que se vuelve “oferente y holocausto / sacerdote y sacrificio”, pues ofrece su mismo cuerpo, acción que se le reservaba a los sacerdotes, quienes llevaban a cabo este rito para revivir el sacrificio de Jesús en la cruz:

Después que, en tan claro abismo,
el sacrificio acabado,
el sacerdote sagrado
hizo manjar de sí mismo,
embuelta en un parasismo,
le dio a Rosa —en tal estrecho—
su cuerpo en amor deshecho,
pasando, con dulce unión,

de su mano al corazón
y desde el altar al pecho.
(vv. 2971-2980, II)

Al comer este “divino manjar” (vv. 2983, II), el ser humano se reconcilia con Dios, quien en la Última Cena había instituido este rito. Siglos después, Cristo baja desde la Gloria a Quisquina para repetir este acto y reafirmar su pacto con el hombre; así, Rosalía, al tomar la hostia, el alimento del alma y “fuente de la vida” (v. 2984, II), de la mano del autor divino, queda unida al Salvador y recibe uno de los mayores honores que a los seres humanos se les ha otorgado. El hecho de que sea el mismo Jesús quien imparte la comunión a la ermitaña tanto en el grabado como en el poema revalida ante los espectadores y lectores el dogma de la transustanciación, el cual, a partir del Concilio de Trento, se había establecido como incuestionable: “Si alguno negare, que en el santísimo sacramento de la Eucaristía se contiene verdadera, real y substancialmente el cuerpo y la sangre, juntamente con el alma y divinidad, de nuestro señor Jesu-Cristo, y por consecuencia todo Cristo [...], sea excomulgado”.²⁰⁴ Según la Iglesia católica, si Cristo había afirmado que en el pan y el vino estaba su cuerpo y su sangre, los hombres debían creerlo y venerar esos sagrados alimentos,

[...] con fe tan constante y firme, con tal devoción de ánimo y con tal piedad y reverencia, que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobresubstancial; de manera que sea verdaderamente vida de sus almas y salud perpetua de sus entendimientos, para que confortados con el vigor que de él reciban, puedan llegar del camino de esta miserable peregrinación a la patria celestial, para comer en ella, sin ningún disfraz ni velo, el mismo pan de ángeles, que ahora comen bajo las sagradas especies [la hostia y el vino].²⁰⁵

Durante la misa, el apóstol Pedro enseña a la anacoreta “que el misterio de aquel día [la transustanciación] / no cabe en el juicio humano” (vv. 2959-2960, II), pues “para concebirlo / todo el hombre es poca esfera” (vv. 2963-2964, II). Dicho de otra manera, el ser humano, por sus

²⁰⁴ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, Imprenta Real, Madrid, 1785, p. 145.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

limitaciones, no debe cuestionar este misterio, sino aceptarlo con fe y devoción; entonces obtendrá nuevas fuerzas y saldrá victorioso de las diversas batallas que enfrente a lo largo de su vida, como Rosalía, quien, después de probar “la fuente de la vida” y ser reconfortada, “A nuevas lides convida / al infierno su valor, / y, como estriva en su amor, / espera salir triunfante, / que el corazón más amante / tiene el aliento mayor” (vv. 2985-2990, II). Arriola, para demostrar que la sangre de Cristo es verdadero alimento y fortaleza para el hombre, lleva el misterio de la transustanciación al extremo, y, en el capítulo décimo del segundo libro, describe cómo Jesús permite que Rosalía beba de su sangre, que emana directamente de sus heridas:

Mostró el clavel encendido
de su pecho soberano
a impulso de ciega mano
en dos mitades partido.
La boca a su pecho herido,
fuente que en vez de cristales
mueve purpúreos raudales,
le aplicó desde la cruz,
y en un vernegal de luz
bebió animados corales.
(vv. 2091-2100, II).

“Bebe, esposa –le decía
(¡divino extraño favor!)–,
que este sangriento licor
prenda es de la gloria mía”.
(vv. 2101-2110, II).

Para confortar y mitigar el dolor de Rosalía, Jesús se descubre el pecho y de la sangre que brota de su herida, hecha por aquella lanza romana, alimenta el cuerpo frágil y mortificado de la ermitaña. En un abrazo prolongado, en el que la eremita bebe y degusta cada trago, se unen Dios y Rosalía. En esta imagen tremendista, Jesús se convierte en el bernegal o cáliz que contiene la sangre preciosa que se ofrece a los fieles, pero, a diferencia del sacramento de la Eucaristía, ese líquido ya no necesita el “disfraz” o “velo” del vino, como llama el Concilio a la apariencia de

estas especies sagradas, sino ahora Rosalía, en un episodio paradisíaco y glorioso, puede tomar directamente de la fuente original de vida. Así, la transustanciación o conversión se vuelve real y verdadera a los ojos de la anacoreta, pues literalmente bebe la sangre de Cristo (canto 10) y come el cuerpo-hostia que Jesús le ofrece (canto 14). Arriola, por medio de estos episodios, intenta que los lectores, al presenciar estos hechos, descubran la importancia de este rito y lo practiquen. Estos “extraños favores” son el producto de una vida ascética, y sobrevendrán otros en los siguientes años de vida de Rosalía, como ser alimentada por ángeles o por la virgen María.

El pintor anónimo de Michoacán y Juan José de Arriola tomaron como inspiración el misterio de la transustanciación debido a que era un tema vigente en los grabados y pinturas europeos de santa Rosalía, cuyo modelo se remonta a la obra de Van Dyck, quien en su hagiografía continuó con los intereses de la Compañía: defender los acuerdos del Concilio de Trento, en los que el misterio de la comunión ocupaba un lugar especial. Para cerrar con las estampas del maestro flamenco, es necesario destacar que la imagen en su hagiografía tiene la misma función que la palabra, por lo cual sigue un orden y una secuencia que narra la vida de la santa. Las breves notas al pie de cada lámina apenas sirven de títulos, porque toda la atención del espectador recae en lo que mira. Esto se debe, como se ha apuntado, al uso frecuente y privilegiado que la Contrarreforma dio a la pintura como medio para adoctrinar: “El arte religioso que ahora defiende la Iglesia es un arte severo, concentrado, en el que nada es inútil, en el que nada distrae la atención del cristiano que medita sobre los misterios de la salvación”.²⁰⁶

²⁰⁶ Emile Mâle, *op. cit.*, p. 19.

2.2.1 LAS HAGIOGRAFÍAS DE ROSALÍA: MEDIO EFICAZ PARA DIFUNDIR UN CULTO

Giordano Cascini, cuatro años después de su primer hagiografía –que tendría grandes repercusiones en el arte en torno a Rosalía–, publicó otra en Palermo en 1631: *De vita et inventione S. Rosaliae virginis panormitanae, commentarius brevis*. Esta obra tenía más información que la de 1627 y se centraba en el milagroso descubrimiento de los restos de la santa. Con este texto, el jesuita finalizaba su misión de promotor de santa Rosalía, pues en 1635 moriría, aunque sus hagiografías se siguieron reimprimiendo después de su fallecimiento y cumplieron con el objetivo que el ignaciano tuvo en vida: difundir la historia de la santa e impulsar su culto. En 1651, el jesuita Pietro Salerno publicó *Di S. Rosalia vergine palermitana Libri Tre*, una obra póstuma del teólogo Cascini. A diferencia de los libros anteriores, ésta se escribió en italiano y era una suma de sus primeros trabajos en torno a la ermitaña.

Di S. Rosalia vergine palermitana se compone de tres libros, que explican y describen la “invención” de las sagradas reliquias de la santa, su vida solitaria y los honores que se le habían hecho. En el primer libro se relata la *inventio* –el descubrimiento– del cuerpo de Rosalía en el Monte Pellegrino, la aprobación de las reliquias por la Iglesia, la procesión que se hizo en la ciudad y, por último, las dos ocasiones en que la ciudad fue liberada de la peste: julio-septiembre de 1624 y diciembre de 1625. Siguiendo las ideas de la Contrarreforma, Cascini reitera la visión del santo como intercesor y así señala que los milagros acaecidos en Palermo se deben a la intervención de Rosalía, quien había abogado, como lo hace un santo ante Dios, para liberar a los panormitanos de las epidemias. Además, les había permitido hallar sus restos, que pronto se volvieron milagrosos, pues sanaban y ayudaban a todo aquel que los tenía. Cuando no era tiempo de peste se invocaba a la virgen para curar todo tipo de enfermedades, sobre todo aquellas que se relacionaban con las piernas, ya que siendo ella peregrina, entendía de aquellos dolores. También

aliviaba enfermedades de la cabeza, cuello, espalda, corazón, riñones y senos. En agradecimiento, las personas solían dejar sus exvotos en el Monte Pellegrino.

En el segundo libro se narra el origen noble de la virgen, su infancia, su estancia en las cuevas sicilianas, donde llevó una vida solitaria y contemplativa; su constante penitencia, su lucha contra el demonio, su muerte y sepultura. Cascini en este libro muestra que Rosalía era un modelo de santidad; así aconsejaba el Concilio de Trento presentar a los santos, pues debían ser modelos de comportamiento para la sociedad. Ya que la santidad de un personaje se evidenciaba por sus virtudes, era necesario, para asignar el título de santo, que éstas se encontraran dentro de “las tres teologales (fe, esperanza y caridad), las cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza), amén de otras virtudes morales (las de los votos, para los frailes, y a menudo la mortificación y la humildad)”.²⁰⁷ Según la hagiografía de Cascini, Rosalía tenía varias de estas virtudes: fe, fortaleza, castidad, penitencia e humildad, que le aseguraron un lugar en el santoral.²⁰⁸

En el último libro, el teólogo refiere los honores que se hicieron a la virgen en Palermo y después en otras ciudades italianas, donde se llevaron algunas de las reliquias para venerarlas. En el Monte Pellegrino se le ornamentó y construyó una iglesia (fig. 39), precisamente en la gruta donde se hallaron sus restos; hacia ese lugar se hizo costumbre subir en peregrinación, para lo cual se abrió un camino. Durante el siglo XVIII, el más célebre peregrino fue Wolfgang Goethe, quien visitó el Monte Pellegrino el 6 de abril de 1787.

²⁰⁷ Jean-Robert Armogathe, art. cit., p. 160.

²⁰⁸ Véanse los capítulos 7 y 12 del segundo libro, G. Cascini, *op. cit.*, pp. 187-195 y 224-230.



Fig. 39. Santuario de Santa Rosalía en el Monte Pellegrino, s. XVII.²⁰⁹

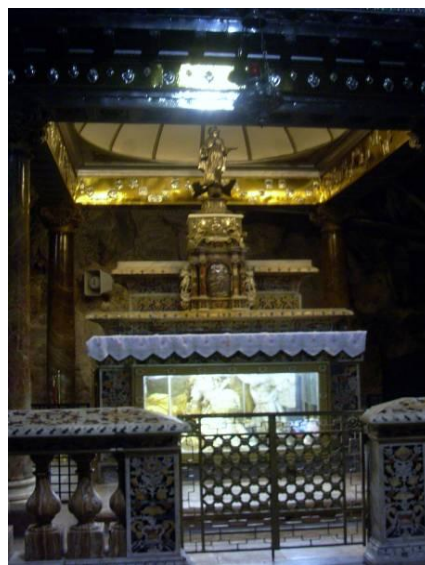


Fig. 40. Altar de santa Rosalía en el interior de la gruta del Pellegrino, 1667.

La portada de la iglesia es sólo el preámbulo a la gruta, en la que se encuentra el altar de santa Rosalía, que se levantó en el espacio exacto donde se descubrió su osamenta en 1624, al lado izquierdo de la cueva (fig. 40). El senado panormitano donó el altar en 1667 y en su tabernáculo, que culmina con una estatua de la ermitaña sobre un águila, símbolo de la ciudad de Palermo, se conserva una de sus reliquias. Bajo el altar se halla una urna con la “statua marmorea di santa Rosalia”,²¹⁰ que cinceló el florentino Gregorio Tedeschi en 1625. El recubrimiento de oro de la estatua fue regalo de Carlos III durante el siglo XVIII (fig. 41). La postura de la santa, recostada y sostenida sobre uno de sus brazos, simulando el instante de contemplación, se privilegiará en las esculturas del barroco hechas sobre santa Rosalía y con esa misma posición aparecerá en objetos de orfebrería y estampas devocionales.²¹¹

²⁰⁹ Esta imagen y las tres siguientes son fotografías que tomé en la visita que hice a Palermo en octubre de 2011.

²¹⁰ G. Cascini, *op. cit.*, p. 330.

²¹¹ Véase Di Natale, *op. cit.*, p. 23.



Fig. 41. Gregorio Tedeschi, *Santa Rosalía*, 1625 (Santuario del Monte Pellegrino).

Cascini, además de mencionar la obra de Tedeschi, se detiene a describir la capilla suntuosa que el pueblo se comprometió a elaborar en honor a santa Rosalía por los milagros que había efectuado. Esta capilla barroca se ubica en la catedral de Palermo y se compone de varios tipos de piedras y mármol, así como de relieves, frescos y esculturas (fig. 42). Alberga las reliquias de la santa, las cuales se depositaron en 1637 en la urna que diseñó Smiriglio, que ya se ha mencionado. La capilla se comenzó a construir en enero de 1626 y se finalizó en septiembre de 1635. El teólogo jesuita tuvo la fortuna de verla terminada, pues murió el 21 de diciembre de ese mismo año. El arco de ingreso a la capilla es más antiguo, data de 1501 y fue esculpido en mármol por Gabriele di Battista, conocido por sus relieves sobre santa Rosalía, en los cuales la representa adorando a la virgen María y mientras la ermitaña regresa a la ciudad de Palermo.

Fig. 42. Capilla de Santa Rosalía en la Catedral de Palermo, 1626-1635.

El último honor del que da cuenta Cascini es el que hizo Urbano VIII, quien el 26 de enero de 1630 confirmó la santidad de la anacoreta Rosalía y la insertó en el



Martirologium. La pompa con que se festejaba a Rosalía hubiera ofendido la sencillez y sobriedad de los protestantes, pero los devotos de la virgen ermitaña no se recataban al momento de demostrar su fervor. Para aquel protestantismo parco, los panormitanos hubieran contestado como el jesuita Petrus Canisius: “Los innovadores nos acusan de prodigalidad en la ornamentación de las iglesias; se parecen a Judas reprochando a María Magdalena derramar perfumes sobre la cabeza de Cristo”.²¹² Si bien no se trataba de la cabeza de Cristo, sí era la de una santa que se había convertido en la protectora y favorita de Sicilia; evidencia de esto era la obra hagiográfica de Cascini, que después de casi tres décadas (1627-1651) seguía difundiendo las bondades que la virgen había obrado por los habitantes de la isla.

En el texto de 1651, Cascini se centra en los puntos medulares de una canonización moderna, es decir, que parte de los “Decretos de Urbano VIII”: en principio, el estudio de los restos para declarar su autenticidad y una revisión histórica en diferentes archivos y documentos para corroborar la existencia de Rosalía (primer libro). Con esto, la Iglesia evitaba cultos populares y prácticas supersticiosas. Enseguida, el examen de la vida y las virtudes para verificar si la virgen era digna de alabanza por su santidad y conducta (libro segundo). El Concilio tridentino buscaba difundir modelos de individuos para la sociedad, cuya vida mediara entre la doctrina y la disciplina. La vida de la ermitaña era entonces un buen ejemplo para propagar. Finalmente, el reconocimiento de la santa ante la curia romana por medio de la canonización y de la inclusión de su nombre en el calendario de celebraciones litúrgicas (tercer libro). Al reglamentar los días y la manera de festejarla se instituía su culto oficial, lo que se exigía a partir del Concilio de Trento. Las tres hagiografías de Cascini, desde 1627 hasta 1651, además de dar a conocer la vida de la santa, contribuyeron a impulsar el culto tanto de sus reliquias como de su figura en Palermo y Roma; después de su muerte, la Compañía continuó su quehacer y propagó

²¹² E. Mâle, *op. cit.*, p. 35.

la devoción en diversas ciudades italianas, entre las que sobresalen Nápoles y Niza, las cuales también declararon patrona a santa Rosalía.

El culto a santa Rosalía en Nápoles se debía a varias razones y repercutió en el siglo XVII en la creación de diversas obras. En esta ciudad, se reconocía su poder desde la revolución napolitana de Masaniello, ocurrida entre 1647 y 1648, en la que, según la creencia, la virgen había intercedido para que los españoles logaran sofocar los levantamientos populares que habían iniciado en Nápoles y habían llegado hasta Palermo. Debido a que Nápoles y Sicilia por ese entonces formaban parte de la Corona española, se puede entender por qué los napolitanos recibieron con apego a Rosalía, lo cual también facilitó la tarea de los jesuitas de impulsar su culto fuera de la isla, pues al ser Nápoles y Sicilia virreinos españoles, las relaciones comerciales, culturales e intelectuales era fluidas y constantes. Pasaron ocho años para que la virgen obrara otro milagro en favor de los napolitanos; así, en 1656, repitió el prodigio, es decir, acabó con la peste que asolaba a los habitantes de Nápoles, quienes en agradecimiento hicieron varios exvotos y los colocaron en distintas iglesias de la ciudad; además, en los años siguientes comenzaron a festejarla el 4 de septiembre.

El napolitano Andrea Vaccaro hizo dos pinturas de santa Rosalía: un retrato con la ermitaña coronada de rosas, hoy ubicado en la colección Menotti-Bianchi de Nápoles, y otra titulada *S. Rosalia in estasi* (fig. 43), la cual se localiza en el Museo del Prado. En esta última, mientras Rosalía se encuentra en éxtasis, dos ángeles la sostienen y cuatro más le colocan la tradicional corona de rosas. La imagen representa claramente el estilo tenebrista del autor, donde el color claro de la piel de los personajes es el único que resalta, mientras se pierden las vestiduras y otros detalles en la oscuridad del fondo. También en Nápoles se comisionó a Mattia Preti para elaborar un fresco sobre Rosalía en una de las puertas de la ciudad, el cual, por desgracia, se destruyó. Se conservan de Preti dos bocetos donde la santa aparece intercediendo

por los napolitanos, al lado del patrono principal de Nápoles: San Genaro (fig. 44). Éstos se conservan en la Galería Nacional de Capodimonte y en la Iglesia de San Agustín de los Descalzos se halla el lienzo *S. Rosalia incoronata dalla Madonna di Costantinopoli*.



Fig. 43. Andrea Vaccaro, *S. Rosalia in estasi*, ca. 1656 (Madrid, Museo del Prado).²¹³



Fig. 44. Mattia Preti, *S. Gennaro e S. Rosalia pregano la Madonna in favore della città di Napoli*, 1656 (Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte).

Respecto a las obras literarias en su honor, desde 1664 se acostumbraba celebrar en el palacio virreinal de Nápoles el cumpleaños del rey con la representación de un melodrama religioso. En 1670, tocó al libretista Giuseppe Castaldo y al músico Francesco Provenziale llevar al escenario la ópera *La colomba ferita*, que narraba la vida de santa Rosalía. Sobre la ópera sacra, Esther Borrego Gutiérrez indica que es

[...] un “drama armonioso”. Se estructura en un prólogo y tres actos, y la acción se articula a modo de “cuadros” o escenas concatenadas que, sin apenas enredo, refieren con una fuerte dosis de lirismo los referidos hitos principales de la vida de la santa. La ópera gira en torno a la saeta de amor con que hiere el ángel a la “paloma” –*colomba*– Rosalía en

²¹³ La imagen procede de la página <http://pintura.aut.org/BU04?Autnum=11.836&EmpNum=15187> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2011], donde se encuentran 11 obras de Vaccaro.

contraposición a las fechas de Cupido, personaje que aparece en el prólogo en lid con la Perseverancia, el Amor y la Penitencia.²¹⁴

La ópera cumplía con el objetivo de los melodramas religiosos: adoctrinar, lo cual hacía por medio de la humanización de los personajes —Jesús, la virgen María y los ángeles—, del relato de la vida ejemplar de la santa y de su final glorioso por sus buenos actos. También, por la personificación de las virtudes que caracterizaban a la joven siciliana. *La colomba ferita*, aunque pertenecía a un género culto, presenta varios recursos del teatro del Siglo de Oro, como el disfraz, el gracioso y la tramoya, mismos que gustaban al público y la hacían más dinámica. La obra se ejecutó en un periodo de esplendor musical y dramático napolitano, y gustó tanto que durante los años siguientes se siguió representando en Nápoles, la isla de Capri y la ciudad de Calvizzano.

Este melodrama inspiró a Agustín de Salazar y Torres para componer *La mejor flor de Sicilia Santa Rosalía*, comedia hagiográfica que se representó en 1671 en los corrales madrileños. Borrego Gutiérrez cree que Salazar, mientras se encontraba en Sicilia, sirviendo al duque de Alburquerque, virrey de este territorio (1667-1670), pudo conocer o tener noticias de *La colomba ferita*, que le sirvió para elaborar más tarde su propia comedia, pues en ambas obras se pueden observar “algunos pasajes paralelos, situaciones, personajes, etc.”²¹⁵ Uno de estos pasajes paralelos es el episodio del espejo, donde Cristo se le aparece a Rosalía, quien al verlo decide dejar su vida mundana. Este episodio no se encontraba en la hagiografía de Cascini; parece ser una recreación posterior sobre la vida de la santa, ya que se encuentra en obras creadas después de 1651 y se repite hasta el siglo XVIII. Dinko Fabris rastrea la fuente que pudo servir a Giuseppe Castaldo para elaborar este pasaje:

²¹⁴ Esther Borrego Gutiérrez, “La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española”, en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2005, pp. 314-315.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 319.

This image can be traced back to a Sicilian source, a small book entitled *La colomba palermitana* printed in Palermo in 1661 by the preacher Tommaso Maria Spada. This is in fact a long sermon containing a digression about the image of Christ in the mirror, perhaps the model of the mirror scene in the opera.²¹⁶

Castaldo se inspira en la obra de Tommaso María Spada para recrear este pasaje en su ópera y después Salazar lo retoma. Así, en la primera jornada de la comedia las damas cantan y elogian la belleza de Rosalía: “Al espejo Venus bella / sus perfecciones consulta, / porque sólo en su reflexo / halló igualdad su hermosura” (vv. 1-4). Rosalía menciona que no hay elogios posibles para aplaudir su belleza; cuando las damas se retiran, bajan un ángel y un demonio que, por medio de su discurso y de las imágenes que le muestran en el espejo, persuaden a la joven para que abandone su actitud vanidosa. Este episodio es relevante porque motiva el cambio de vida de Rosalía; de ahí que diversos escritores se detengan en él para recrearlo de distintas formas. El canto tercero del primer libro del poema de Arriola es un claro ejemplo del alcance que tuvo este episodio, creado en el siglo XVII.

Salazar, además de mostrar la vida de sacrificio de la virgen, tal como lo había hecho Castaldo, introduce más personajes a su obra para desarrollar diversos enredos amorosos, aunque será el amor divino el que prevalezca. Al final de su obra, el dramaturgo destaca la creación del sepulcro de Rosalía, que se descubrió en 1624 y que había impulsado su devoción dentro y fuera de Palermo. En la tercera jornada los ángeles san Rafael y el Custodio labran la sepultura y las santas Ágata, Cristina, Oliva y Ninfa la decoran, por lo que Rosalía quedará agradecida del nuevo favor celestial:

ROSALÍA: Dulce Jesús, dulce Esposo,
mi indignidad se confunde
a tanto favor, ¿mas quién
a vuestra piedad acude

²¹⁶ Dinko Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenza (1624-1704)*, Ashgate Publishing, Great Britain, 2004, p. 134.

quando halló menos clemencia?
La vida me dexa inútil,
¡piedad mi Dios!, que a morir
de amor, amor me conduce,
el alma es vuestra, ésta os doy,
si es que da quien restituye.
(vv. 1190-1199) [...]

MÚSICA Y TODOS: Que cielos y tierra
acordes se vnen,
pues a la Rosa mejor de Sicilia
que a ser astro sube
alegres, festivos,
serenos, felizes,
coronan, preparan,
adornan, construyen,
los montes, los cielos,
con flores, con luces,
thálamo alegre, túmulo dulce.
(vv. 1228-1238)²¹⁷

Mientras Rosalía cae en el sepulcro, que en el escenario se muestra como un gran peñasco, las santas descienden y cantan. Finalmente, la ermitaña esplendorosa sale del peñasco que la cubre y asciende a los cielos en la misma tramoya en que las santas bajaron. El uso de estos recursos, típicos en las comedias de santos, motivó el éxito de la obra, pues Salazar, por medio de éstos, pudo mostrar a los espectadores los hechos sobrenaturales que rodeaban la historia de santa Rosalía. Esta comedia se volvería a representar en Madrid en 1674, aunque no era la primera obra en la corte madrileña que tenía como tema a santa Rosalía, ya que desde 1652 había aparecido una relación en prosa que refería las andanzas de la ermitaña: *Vida ejemplar de santa Rosalía de Palermo, especial abogada contra la peste* de Juan de Paredes.²¹⁸ Esta breve relación, de apenas 10 folios, destacaba la milagrosa intervención de la santa en Palermo, donde

²¹⁷ Augustín de Salazar y Torres, *La gran comedia. La mejor flor de Sicilia Santa Rosalía*, Herederos de Tomás López de Haro, Sevilla, s.a., p. 40.

²¹⁸ Véase Pierre Civil, “Entre España e Italia: materia religiosa y figuras de devoción en *Relaciones* del siglo XVII”, en Pierre Civil et al., *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. Actas del IV Coloquio Internacional sobre “Relaciones de Sucesos”, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 107.

había salvado a los habitantes de la peste, y señalaba también, con asombro, qué tan rápido se había extendido el culto, ya que había alcanzado incluso a los infieles, pues los moros ya desde entonces la veneraban:

semejantes efectos han experimentado todas las naciones [...] no excluyendo la bárbara infidelidad de los moros que a menudo desembarcan [...] sólo por hurtar con devota correría tierra de su sepulcro o piedras del monte, dejando en prenda de su devoción limosnas copiosas. Ni pasa por allá esquadra de moros que dejase de hacer salva a la venerable gruta.²¹⁹

Este hecho tendría repercusiones, ya que el 20 de septiembre de 1728 el papa Benedicto XIII concedería indulgencias para aquellos moros o turcos que la adoraran.²²⁰ Además de indicar la expansión del culto por oriente, Paredes también se detiene en manifestar su deseo por que las virtudes de la santa se divulguen en Madrid. El Real y Supremo Consejo de Italia, a quien se dedica el texto, publica el relato y manda a distribuir estampas de la santa en la corte madrileña. La misma relación de Paredes llevaba una imagen en la que se representaba a la santa con hábito de penitente, en una cueva y en medio de varios enfermos. Según Pierre Civil, las acciones del Consejo en este asunto tenían una clara intención política, que era la de “fortalecer los vínculos con los territorios del sur de Italia, en una época en la que empezaba a ponerse en tela de juicio la legitimidad [d]el poder español”.²²¹ Una de las mejores estrategias del imperio español para mantener unido a su reino fue fomentar el fervor religioso por medio de diversas figuras, por lo que la idea de Civil resulta coherente.

Ese mismo año, 1652, el Consejo italiano mandó publicar otra hagiografía de la santa en Madrid: *Resunta de la vida, invención y milagros de Santa Rosalía, virgen panormitana de la Casa Real de Sicilia, abogada y defensora de la peste*, del jesuita Giuseppe Spucces. La presencia de este ignaciano implica que a la intención política que ya notaba Pierre Civil en la

²¹⁹ Cit. por Pierre Civil, *loc. cit.*

²²⁰ Véase *Santuario Santa Rosalia...*, p. 16.

²²¹ Pierre Civil, *art. cit.*, p. 107.

propaganda de santa Rosalía en Madrid, habría que sumarle las intenciones de la Compañía, que fue la principal difusora de su culto. Después de la publicación de la hagiografía de Giuseppe Spucces, pasaron varios años para que en Madrid se volviera a imprimir otra vida de santa Rosalía. Fue en 1668 cuando Manuel Calasibeta sacó a la luz *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso*; en ella se señalaban las manifestaciones de devoción que se habían hecho a la ermitaña un año antes en la corte madrileña. El 15 de julio de 1667 se efectuó una ceremonia “con pública solemnidad, acompañada de todas las circunstancias de grande y luzida, repetida en octavario”.²²² La reina Mariana de Austria había dedicado el primer día de fiesta a la santa a cambio de la salud de su hijo; el segundo día, el Consejo de Italia se encargó de la misa y del sermón. Así trascurrieron los siguientes días, entre festejos y solemne pompa, y en el octavo se hizo una procesión en la que se escoltó una imagen de la santa, después depositada en la capilla que se construyó especialmente para la ermitaña en la Iglesia de San Cayetano. A la procesión concurrieron diversos caballeros y señoras de mucho lustre. El clérigo Manuel Calasibeta fue el comisionado para levantar esta capilla en ofrenda a santa Rosalía y al respecto indica:

Venida, pues, nuestra santa de Palermo a Madrid, tenía su hospicio y morada en la memoria de pocos; empero oy la tiene su memoria y deuoción en los coraçones de toda esta imperial villa y su simulacro en nuestra casa de san Cayetano, a donde con limosnas, ofrecidas de deuotos españoles, se le ha labrado capilla, si no de espacioso ensanche, capaz, si no de finos mármoles, de blancos estuques; en buena y jarifa arquitectura, de orden mixto y dórico lo más, y adornada con hermosas pinturas.²²³

Calasibeta, además de dirigir esta humilde construcción, se encargó de escribir la vida de la santa, en la que informa de sus andanzas y milagros. Uno de sus favores fue para la Corona española, pues, según el clérigo, en 1652 el ejército del rey Felipe IV, que se había contagiado de

²²² Manuel Calasibeta, *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste, y de todo mal contagioso*, Bernardo de Villa-Diego, Madrid, 1668, p. [iv].

²²³ *Loc. cit.*

tabardillo mientras sitiaba al enemigo franco-catalán en Barcelona, sanó milagrosamente debido a la intercesión de la virgen. Una vez obtenida la victoria y estando el ejército sano, se dedicó misa mayor y sermón a la virgen. Asimismo, el autor subraya la labor de los jesuitas italianos que divulgaron la historia de la santa y destaca que “ya se ha explayado su noticia hasta las Indias Occidentales”.²²⁴ Concluye su obra con el deseo de que los madrileños queden edificados con la lectura de esta vida.

Dos años después de la publicación de esta hagiografía, el artista sevillano Bartolomé Murillo elabora una pintura cuyo motivo central es la santa panormitana. La obra se titula *La virgen y el niño con santa Rosalía de Palermo* (fig. 45) y se ubica en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Murillo hace esta obra en su etapa de madurez artística, cuando ya se ha consolidado como gran pintor dentro de España. En este lienzo, María y Rosalía presentan todas las características de la estética del sevillano: mujeres con rostros dulces y serenos, con actitudes delicadas y maternales. Lejos del tenebrismo que lo cautivó durante sus inicios, aquí muestra a la virgen María y a la anacoreta llenas de luz y color. Cabe señalar que Rosalía tiene el aspecto de niña, lo cual es raro dentro de la iconografía de la ermitaña; quizá esto obedezca a la atracción que sentía Murillo por representar la infancia en sus pinturas costumbristas y religiosas.

En esta obra, la virgen María se presenta con su tradicional manto azul, atuendo que representa la protección maternal hacia sus hijos, y un vestido rojo, cuyo color simboliza la vida; atrás de ella aparecen cuatro santas mártires con palmas. La madona cobija y ampara a Rosalía, lo que se indica por el manto y la mano que se apoya en el cuerpo de la santa. La ermitaña se encuentra a sus pies y le ofrenda su pureza –flor blanca– al niño Jesús; porta su traje de peregrina y su capa blanca remite a su voto de castidad. A lo lejos se percibe una procesión donde se lleva una estatua de la santa, que señala hacia el cielo. Hay una clara diferencia entre el espacio

²²⁴ *Ibid.*, pp. [iv-v].

celestial, marcado por la luz, y el terrenal, indicado por la oscuridad. Del espacio terrenal, sólo el lugar que pisa la anacoreta se encuentra iluminado, en señal de su santidad. La idea de este cuadro quizá se le ocurrió a Murillo durante su viaje a Madrid (1658), donde pudo tener noticias de la ermitaña, o tal vez mientras estudiaba la obra de Van Dyck, de quien fue discípulo.²²⁵ Pasarían varios años para que el culto a santa Rosalía triunfara en su ciudad natal y cuando esto ocurrió él ya no se encontraba con vida, pues murió el 3 de abril de 1682.



Fig. 45. Bartolomé Esteban Murillo, *La virgen y el niño con santa Rosalía de Palermo*, 1670 (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).²²⁶



Fig. 46. Nicolás Rodríguez Juárez, *Santa Rosalía*, ca. 1725 (Colección Andrés Blaisten).

De composición similar a la de Murillo es la *Santa Rosalía* (fig. 46) de Nicolás Rodríguez Juárez, pintor novohispano que figuró en el ámbito de la plástica durante la última década del Seiscientos y el primer tercio del Setecientos. Ahí, Rosalía aparece nuevamente acompañada de

²²⁵ Sobre la obra de Murillo, véase José Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2ª ed., 2002, pp. 30-32.

²²⁶ La imagen 45 procede de la siguiente página <http://es.wahooart.com/a55a04/w.nsf/OPRA/BRUE-8EWCPB> [Fecha de consulta: 16 de agosto de 2011]. La fig. 46 proviene del Museo virtual Andrés Blaisten: <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=salaColeccion&AutoNum=&CollectionID=1&RoomId=7> [Fecha de consulta: 17 de junio de 2011].

la virgen María y el niño Jesús; la rodean un grupo de querubines, quienes están atentos a los amores que se prodigan la ermitaña y el infante. La anacoreta abraza y lleva tiernamente a Jesús hacia su rostro, mientras él acaricia su mentón y la mira fijamente. Por ser un momento glorioso para Rosalía, el espacio que predomina es el celestial, mientras el terrenal ocupa una tercera parte del cuadro, donde se ubican la santa con un vestido sencillo y áspero, señal de su peregrinaje, y a su derecha una roca, en la que se cinceló la leyenda *Ego Rosalia Sinibaldi...* La luz predomina en la obra; emana de los rostros de María y Rosalía, así como del cuerpo de Jesús, cuya desnudez apunta hacia su inocencia. Esa blancura alude a la pureza de los tres personajes centrales. Destaca el azul del manto de la virgen, que, además de indicar la protección hacia los hombres –labor que hace con el más profundo amor, por eso el manto se sostiene del lado del corazón–, apunta hacia el dogma de la Inmaculada Concepción, que liberaba a la virgen del pecado original.

La escena que recrean tanto Murillo como Rodríguez Juárez aparece desde la primera etapa iconográfica de Rosalía: la ermitaña se acompañaba de María, quien, por lo regular, sostenía al niño Jesús; sin embargo, la pintura del novohispano tiene el acierto de colocar a Jesús en los brazos de Rosalía, representación poco común dentro de las obras plásticas de la anacoreta. Otras santas, como Rosa de Lima, se presentan comúnmente con el niño Dios en sus manos, pero no es el caso de la panormitana. Al situar a Jesús en brazos de Rosalía, y no de María, Rodríguez Juárez subraya la relación profunda que se puede establecer entre el hombre y Dios; en cambio, cuando el niño Jesús se encuentra en el regazo de la madre, alejado de la santa, se indica que a ambos seres se les debe contemplar y venerar. Cargar al niño es un favor y un privilegio que tuvieron algunos santos, por lo que Arriola, para ensalzar la figura de la ermitaña, ubica a Jesús, en su personificación infantil, en los brazos de Rosalía.

Este hecho sucede en dos ocasiones: en el canto 10 del primer libro y en el 15 del segundo. En ambos momentos la imagen que ofrece el poeta es muy similar al cuadro de

Rodríguez Juárez. En el canto décimo, después de haber sido vilipendiada y golpeada por sus padres, Rosalía recibe al niño de manos de la virgen María como premio a su fortaleza: “pero, con divino espanto, / la gran princesa del cielo, / moviendo el torneado hielo / de sus blancas manos dos, / poniendo en su mano a Dios / puso en su mano el consuelo” (vv. 2125-2130, I), por lo que “Rosa entonces derretida / en tan divino favor / se abrasaba en su fervor / con Dios humanado niño, / mariposa del cariño, / salamandra del amor” (vv. 2135-2140, I). Arriola se centra en la delicadeza y blancura de las manos de María y en el sentimiento amoroso y ardiente que surge en la ermitaña al tener al infante entre sus brazos. Aquí la atención recae en María y en el sentir de Rosalía. El candor y fervor son los mismos que se observan en el cuadro de Rodríguez. Más adelante, en el canto decimoquinto, el poeta se centra en el niño Jesús y la ermitaña. En este pasaje, se presenta María con toda su gloria en la cueva de Quisquina y pregunta a Rosalía si quiere cargarlo, a lo cual ella responde inmediatamente que sí, pues “¿Quándo no ha deseado el mundo / ver las luces de la aurora?” (vv. 3043-3044, II):

Alzó los brazos al cielo
y al tomar al benjamín,
prendió el más bello jazmín
entre dos lazos de hielo.
El corazón en su vuelo
un golfo de amores rema,
y assí es mui justo que tema,
al ver que a sus manos pasa,
que en tersa nieve se abraza²²⁷
y en blanco yelo se quema.
(vv. 3051-3060).

Rodríguez y Arriola se detienen en la luz que surge del encuentro de la santa y el niño; misma que se refleja en todo el espacio: en la pintura, brillan las nubes, y en el poema, se ilumina la cueva. En la hagiografía, para referirse a la luz que emana de Jesús, se describe al niño como

²²⁷ Entiéndase “abrasar” (sobre la grafía del ms., véanse los criterios de edición).

“farol”, “rayo” y “sol”, nacido de la aurora, es decir, de María (véase décima 305, II); también se recurre a metáforas comunes –jazmín, hielo y nieve– para aludir a la blancura perfecta del cuerpo de Jesús y de las manos de Rosalía, cuyos límites se pierden por el candor de ambas pieles. Finalmente, al igual que en el cuadro de Rodríguez, la ermitaña acerca al infante a su rostro y sella su amor con un beso. Los favores que la virgen María hace por Rosalía son aún mayores, pues no sólo le permite tener a su hijo en brazos, también le dará a beber de su leche, como hizo con otros bienaventurados: san Bernardo, santo Domingo y san Cayetano. El milagro de la lactación, como se denomina a este suceso, consiste en dejar beber a hombres virtuosos del líquido que alimentó a Jesús, que la misma virgen extrae de su pecho; de esta manera, se convierten en “hermanos de leche” de Cristo todos aquellos que reciben esta gracia.

Desde el siglo XIII en España se representaba a Bernardo de Claraval recibiendo la leche de la virgen como premio a sus escritos y su difusión del culto mariano. Esta sustancia divina representa el amor maternal y la protección que ofrece María a sus hijos. Fuente de vida, el líquido da elocuencia y sabiduría.²²⁸ Quizá uno de los trabajos más conocidos sobre este episodio sea la *Visión de san Bernardo* de Alonso Cano, pintado hacia 1650 en el Viejo Continente. En Nueva España, varios artistas se encargaron de representar y difundir este milagro entre los fieles novohispanos; entre ellos, Cristóbal de Villalpando con su cuadro monumental *La lactación de santo Domingo* (1684) y Juan Tinoco con *La lactación de san Cayetano* (1685). Existen numerosas obras sobre la virgen amamantando al niño Jesús; destacan su carácter humano y maternal. Sin embargo, los pintores tuvieron mucho cuidado al momento de mostrar a la virgen ofreciendo su leche a los santos, pues, aunque lactar es un acto limpio y puro, la imagen de un adulto cerca de los senos de María podría motivar el morbo de los espectadores. Para evitar la

²²⁸ Sobre la lactación de san Bernardo, véase Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana*, Akal-Istmo, Madrid, 2010, pp. 88-89.

“obscenidad”, es decir, aquello que debe quedar “fuera de la escena”²²⁹ o que no se debe representar, pues ofende el pudor, los artistas optaron por situar el pecho de la virgen a una distancia considerable del rostro del santo que iba a recibir el líquido divino.

Respecto a Rosalía, hasta ahora no he encontrado ninguna obra plástica sobre la lactación de la santa; sólo he hallado dos trabajos donde la ermitaña está presente cuando María brinda su seno al niño: *La Madonna tra i SS. Giovan Battista e Rosalia*, de Pietro Novelli, que se encuentra en la Galería Nacional de Sicilia, y *La virgen y santa Rosalía de Palermo* (fig. 47), de Juan Bautista de Wael, cuyo lienzo se ubica en el Museo del Prado. Ambas creaciones fueron hechas durante la primera mitad del siglo XVII.



Fig. 47. Juan Bautista de Wael, *La virgen y santa Rosalía de Palermo*, s. XVII (Madrid, Museo del Prado).²³⁰

En la pintura de Wael, la virgen amamanta a Jesús, mientras Rosalía los observa embelesada. A lo lejos, un ángel se acerca con un burro, escena que remite a la Huida de Egipto de la Sagrada Familia. La obra se centra en el nacimiento e infancia de Jesús, “misterios” que la ermitaña puede celebrar durante su peregrinaje. El amor y desvelo que muestra la virgen al alimentar al niño

en el lienzo será el mismo que manifieste a Rosalía en el poema de Arriola cuando repita este acto. En el canto decimoquinto del segundo libro, se señala que la anacoreta, después de tener al niño en sus brazos, cae desmayada; entonces, María la toma entre sus brazos y para reanimarla:

[...]
descubrió el cielo sereno

²²⁹ José Santaemilia Ruiz, *Género como conflicto discursivo: la sexualidad del lenguaje de los personajes cómicos*, Universitat de València, Valencia, 2000, p. 70.

²³⁰ La fig. 47 procede de Matías Díaz Padrón, “Un lienzo polémico de la Virgen y Santa Rosalía de Palermo de Juan Bautista de Wael”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2 (1990), p. 214.

en breve orbe de cristal.
Mostró el pecho virginal,
que a Rosa el gusto provoca,
y al aplicarlo a la boca
y a sus labios carmesíes,
dando sin mella en rubíes,
pareció cristal de roca.
(vv. 3193-3200, II)

“Bebe Rosa” (¡qué contento!),
dijo María (¡qué delicia!),
“que para eso (¡qué caricia!)
está en mis manos tu aliento”.
Bebió con labio sediento
y al apurar el raudal
de licor tan celestial,
engastó su amor constante
una punta de diamante
en anillo de coral.
(vv. 3215-3220, II)

El guanajuatense, para representar el milagro de la lactación, que sólo le ocurre a aquellos seres que merecen ser alimentados por la grandeza de sus acciones, recurre a diversas metáforas para describir el seno de la virgen (“cristal de roca” o “punta de diamante”), la leche (“licor celestial” o “nieve”) y la boca de la ermitaña (“anillo de coral” o “rubíes”); de suerte que estas materias primas (roca, cristal, anillo) le sirven a Arriola, que asume la figura del joyero, para tallar una pieza perfecta: el momento en que la virgen amamanta a Rosalía. Con este favor la ermitaña adquiere fortaleza para continuar con su vida penitente. El escritor, conociendo la delicadeza del asunto, selecciona y elige, entre un cúmulo de objetos y referencias, las piedras y metales preciosos para que bajo su apariencia o disfraz puedan proyectar con detalle este acontecimiento. El poeta, lejos de mostrar una imagen burda, presenta de la manera más amable posible un episodio que en la pintura, por ser más explícita, difícilmente se podría representar. El manejo del lenguaje poético y su capacidad para poder adaptarlo a distintas circunstancias le

permiten mostrar una acción que estaba reservada al ámbito de lo privado, pero debido a su ingenio y artificio puede compartirla con los lectores novohispanos.

Regresando a las manifestaciones sevillanas en torno a Rosalía, es importante señalar que la primera hagiografía de la ermitaña en Sevilla data de 1689 y se publicó por órdenes del obispo Jaime de Palafox, quien “antes de ocupar la sede hispalense fue obispo de Palermo, desde donde trajo la devoción a Santa Rosalía a Sevilla, así como las reliquias que se conservan en el hermoso busto de plata que encargó para la Catedral Hispalense”.²³¹ Palafox designó al franciscano Juan de San Bernardo para escribir la *Vida y milagros de Santa Rosalía virgen*, que se reimprimió en varias ocasiones durante los siglos XVII y XVIII; algunos ejemplares llegaron a Nueva España.²³² Las construcciones sevillanas más importantes sobre la ermitaña se harán en el Setecientos: la primera en 1723, cuando se edifica la Ermita de Santa Rosalía, y la segunda en 1763, año en que se inaugura el Convento de Religiosas Capuchinas de Santa Rosalía, donde se levantó un retablo en su honor.

Cabe destacar que las reliquias fueron la mejor manera de difundir el culto hacia Rosalía tanto en Europa como en América; así, si se quería fomentar su devoción en territorios nuevos, los jesuitas o un personaje renombrado solicitaban una reliquia de la virgen a Palermo y luego la depositaban en alguna iglesia a su cuidado. Entonces, por medio de sermones, oraciones, novenas, amén de las vidas que se escribían sobre ella, se incitaba el culto en ese nuevo espacio. Esto ocurrió en Francia, donde la reina Ana de Austria hizo todos sus esfuerzos para introducir a la Santuzza en sus dominios, por lo que obtuvo una reliquia de la virgen y la colocó en su capilla.

²³¹ Carlos Francisco Nogales Márquez, “Las fiestas de inauguración del Convento de Religiosas Capuchinas de Santa Rosalía de Sevilla en 1763”, en Francisco Javier Campos Fernández de Sevilla (coord.), *La clausura femenina en España. Actas del simposium*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2004, p. 575.

²³² Entre otras reediciones se encuentran las de 1689, 1695, 1707, 1731, 1743 y 1778. Hay ejemplares de las de 1707 y 1778 en la Biblioteca Nacional de México y en la Biblioteca “José María Lafragua” de Puebla se localiza una edición de 1731.

Los jesuitas, guiados por el ejemplo de la reina, hacia 1630 consiguieron otro resto de la santa por medio de sus hermanos italianos y la pusieron en un relicario de la iglesia San Luis, ubicada en la calle San Antonio y que formaba parte del colegio principal jesuita en París. Debido a la reina y a los hijos de san Ignacio, la devoción se expandió pronto por varias ciudades de Francia: en Bèziers, Thiers y Moulins pronto la proclamaron la santa protectora contra la peste y se instituyeron varias fiestas en su honor.²³³

Según cuenta Stilting, Luis Mancuso trajo a Nueva España una de las reliquias de la ermitaña que consiguió de la sociedad jesuita de Sicilia; por desgracia, hoy se desconoce su paradero.²³⁴ El siciliano la juró “su patrona en los tres pueblos de la misión” del norte que visitó: San Francisco Javier de Satevó, Santa María de las Cuevas y Santa Rosalía de Mulegé, donde había un “pulido templo a su glorioso nombre”.²³⁵ Es probable que en este último lugar haya depositado las reliquias, a las que le tenía mucha fe. Lo anterior se puede evidenciar por su proceder al ser nombrado rector del Colegio Máximo de la Ciudad de México, pues ahí motivó y alentó a Lucas Rincón para ofrecer su sermón (1723), en el que se celebraba precisamente la fecha de “invención” de los restos de la santa, el 15 de julio de 1624, como se observa en la portada del panegírico que se publicó un año después de su predicación (1724), a cien años del descubrimiento de las reliquias (fig. 48).

²³³ Véanse Joanne Stiltingo, *op. cit.*, pp. 367-368, y Louis Réau, *op. cit.*, p. 155.

²³⁴ Joanne Stiltingo, *op. cit.*, p. 406.

²³⁵ Lucas del Rincón, *op. cit.*, f. 5v.

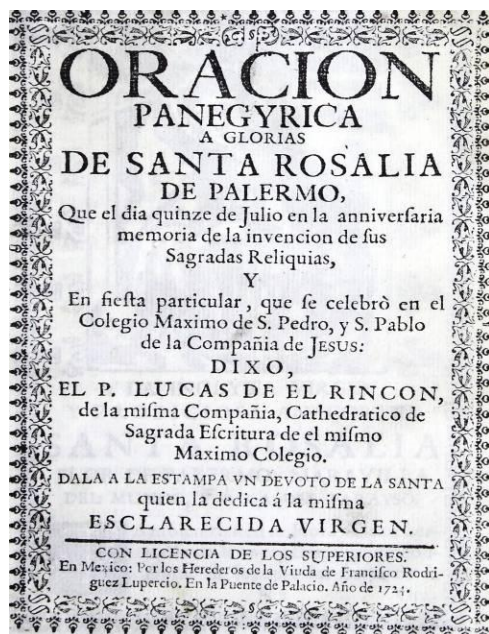


Fig. 48. Portada del sermón panegírico de Lucas Rincón, s. XVIII.



Fig. 49. Imagen de santa Rosalía en la *Oración* de Lucas Rincón, s. XVIII.

En las preliminares del sermón, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa señala que Mancuso trajo consigo la devoción de santa Rosalía desde Italia a España, de España a las misiones de Sonora y Baja California, y de las misiones a la ciudad de México, donde, para honrar aún más a la anacoreta, insistió en que se publicara el panegírico predicado en 1723, que se acompañaba, además, de una sencilla imagen de la virgen, en la que aparece con su iconografía más representativa: la corona, el crucifijo, los lirios y el cráneo (fig. 49). Esta imagen se reproducirá con ligeras variantes en las futuras novenas de la santa publicadas en Nueva España. Mancuso no fue el único siciliano que difundió el nombre de la ermitaña en las misiones sonorenses; antes que él, el jesuita panormitano Francesco María Gravina había propagado la vida y los milagros de la santa entre los nativos de las misiones de Taraíchi y Mochicahui, de 1688 a 1692.²³⁶ Más tarde, el siciliano Francisco María Píccolo, fundador de la misión de San Francisco Javier, que fuera paso obligado de Mancuso en su recorrido por el norte de Nueva España, continuó la labor de Gravina,

²³⁶ Véanse Joanne Stilingo, *op. cit.*, p. 405, y Luis González Rodríguez, "Testimonios sobre la destrucción de las misiones tarahumares y pimas en 1690", *Estudios de Historia Novohispana*, 10 (1991), p. 230.

pero en tierras californianas. En Baja California, Píccolo aprovechó cada oportunidad que tuvo para exaltar la figura de la ermitaña, cuyo nombre usó para bautizar tanto a las niñas indígenas que se encontraba en sus expediciones como los lugares que descubría:

El 24 de octubre de 1699, salieron de San Javier [Píccolo y varios soldados] a eso de las 7 de la mañana rumbo al sur, por el arroyo que hoy se llama San Javier, ruta en la cual no faltaron los aguajes y pozas, y por las numerosas rancherías que pasaron fueron muy bien recibidos por los nativos, quienes obsequiaron a los exploradores cabezas de mezcal y conchas traídas de la contracosta, en tanto que Píccolo les regalaba maíz. A poco más de 15 kilómetros llegaron a la aldea de Ohobbé, la cual fue nombrada Santa Rosalía, por el misionero, en recuerdo de una niña que en otra exploración había bautizado con el nombre de esa santa. En ese lugar un indio cochimí le gritó jubilosamente al padre Píccolo: *Padre, este indio es tu compadre, tú bautizaste a su hija Rosalía, y te quiere acompañar hasta la mar...* El jovial misionero no desaprovechó la oportunidad y aceptó la compañía de su compadre como guía.²³⁷

Píccolo y el jesuita milanés Juan María Salvatierra fueron los grandes exploradores, fundadores y evangelizadores de las misiones de Baja California. A Salvatierra se debe la instauración de la misión de Mulegué, pues, en 1705, antes de salir de su estimada California hacia la ciudad de México para cumplir con sus funciones de provincial, encargó al michoacano Juan Manuel Basaldúa levantar una misión en el paraje que los indígenas llamaban “Caaman Cagaleja”, es decir, “Río entre rocas”, donde en cierta ocasión habían naufragado y que presentaba buenas condiciones para vivir. Basaldúa cumplió ese mismo año con lo ordenado por Salvatierra, y en atención a sus patrocinadores y benefactores, don Nicolás de Arteaga y su esposa, bautizó el lugar como Santa Rosalía de Mulegué y estuvo a su cargo durante cuatro años, levantó la iglesia y demás edificios de adobe. En 1709 se contagió de viruela y abandonó la región, por lo que se designó a Píccolo como su sucesor, quien se encontró al frente de la misión de 1709 a 1718; en este último año, debido a su edad y ceguera, fue sustituido por Sebastián de Sistiaga. Francisco María Píccolo fue el primer misionero que murió en tierras californianas, el

²³⁷ Antonio Ponce Aguilar, *Misioneros jesuitas en Baja California. 1683-1768*, Bubok, 2012, p. 67. La publicación es digital y se encuentra en: <http://es.scribd.com/doc/26966660/6/Basaldua-Juan-Manuel> [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2012].

22 de febrero de 1729, precisamente en la misión de Nuestra Señora de Loreto, la primera fundada por Salvatierra. Sistiaga estuvo en Mulegué hasta 1727, año en que, por su desempeño, fue nombrado Superior de Misiones, por lo que se trasladó a Loreto y el guanajuatense Juan Bautista Luyando, jesuita misionero que recién había llegado a Baja California y había patrocinado el nuevo asentamiento de San Ignacio de Kadakaamán, ocupó su puesto en Santa Rosalía hasta 1734, cuando, por enfermedad, fue destituido y llevado a Tepotzotlán.²³⁸ Una década después, Luyando y Juan José de Arriola se encontrarían en el Colegio de San Luis Potosí, donde el primero era rector y Arriola su consultor y admonitor. Ambas vidas quedarían enlazadas por la figura de la ermitaña. El poema del guanajuatense tendría la fortuna de llegar a las misiones californianas, donde se conservaría por algún tiempo, incluso después de la expulsión jesuita; en los catálogos hechos en 1773 de las bibliotecas misionales se registra un ejemplar de su obra en los estantes de Santa Rosalía de Mulegé,²³⁹ el segundo asentamiento con más libros en Baja California.

Cuando Luis Mancuso arriba a las misiones del Nuevo Continente (*ca.* 1697), varios de sus compatriotas ya se encontraban haciendo labor para ensalzar a la eremita. Al contrario de sus compañeros, haber sido designado rector del Colegio de San Pedro y San Pablo le permitió trascender los límites misionales y llevar su devoción a la capital novohispana, donde pudo reavivar un culto casi imperceptible en Nueva España, cuyas manifestaciones eran mínimas, por lo que su trabajo en la ciudad de México vino a ser la piedra de toque, el impulso que la ermitaña necesitaba para ser conocida y venerada por un público mayor. Salvo las representaciones de Tinoco y Villalobos, que fueron valoradas y reutilizadas en la centuria siguiente a su creación, la

²³⁸ Sobre la trayectoria de Salvatierra, Píccolo, Basaldúa, Sistiaga y Luyando, véase la obra citada de Ponce Aguilar, pp. 44-63, 64-79, 101-103, 151-155 y 174-181, respectivamente.

²³⁹ Véase Michael Mathes, "Oasis culturales en la Antigua California: las bibliotecas de las misiones de Baja California en 1773", *Estudios de Historia Novohispana*, 10 (1991), p. 394.

mayor parte de las obras novohispanas en torno a la anacoreta fueron elaboradas en el siglo XVIII y apuntan a la intervención de los ignacianos, que contagiados por el ánimo y fervor de los jesuitas sicilianos, pronto hicieron suya la devoción, como sucedió al guanajuatense Lucas Rincón, que, guiado e inspirado por Mancuso, ofreció su homilía en 1723, la que marcó el resurgimiento del culto a santa Rosalía en Nueva España.

El sermón, por ser una “oración panegírica”, evoca las grandes hazañas de la santa para alabarlas y sembrarlas en la memoria de los oyentes y, en especial, para solicitar salud para todos los novohispanos. La prédica es una súplica para buscar la protección e intercesión de la santa a favor de los colonos. Esta obra no es una más en honor de la virgen, sino que intenta divulgar su vida y milagros en un nuevo espacio, y el hecho de que sea compuesta y pronunciada por un novohispano marca ya una apropiación e identificación con la eremita. La publicación del panegírico completa la intención de Mancuso y Rincón: promover el culto de la anacoreta; así, para aquellos que no habían tenido la oportunidad de escuchar la homilía, con el impreso tenían la posibilidad de saber sobre ella, amén de que el folleto se repartía y circulaba en distintas ciudades de Nueva España, sobre todo donde había colegios jesuitas. Las pinturas de Martínez y Talavera (figs. 22 y 25), que se acompañan de una leyenda, tienen la misma función que el sermón de Rincón: dar a conocer a la santa, pues por medio de la imagen exponen un episodio significativo de la vida de la virgen, el peregrinaje, y además, para instruir a los espectadores, dan cuenta de sus andanzas en una breve y sustanciosa narración.

La representación de Talavera evidencia que el culto a la santa había evolucionado, pues en su inscripción señala la existencia de diversos devotos novohispanos que se encontraban corroborando el poder y protección de la ermitaña; y sólo podían confirmar su potestad debido a las distintas epidemias y temblores que se presentaron en la ciudad de México y Puebla a partir de 1730. Por los diversos desastres naturales que ocurrían en estas ciudades, los jesuitas se vieron

en la necesidad de imprimir en 1755 la *Novena de la esclarecida y nobilísima anacoreta Santa Rosalía virgen palermitana, abogada contra todo género de contagio, peste y temblores, por un religioso de la Compañía de Jesús*,²⁴⁰ para enseñar a los fieles cristianos cómo obtener diversos favores de la ermitaña por medio de ciertas prácticas y diversas oraciones que se hacían frente a su imagen. La novena tuvo tal éxito que se continuó publicando; se llevó a la imprenta al menos nueve veces.²⁴¹ Esos años fueron favorables para la santa: recuérdese que en 1753 se le había dedicado un retablo en Tepotzotlán y que en 1757 el poblano Joseph Nava había grabado una imagen de la santa, que circulaba en Nueva España. Más tarde, en 1763, cuando el culto había enraizado en territorio novohispano, el provincial de Nueva España instruía a los procuradores que enviaba a Europa para que se procurara rito doble para santa Rosalía, el más solemne con que la Iglesia Católica podía celebrar a un santo, que demuestra la importancia de la ermitaña para los jesuitas de la Colonia.²⁴²

Las distintas manifestaciones en torno a la anacoreta que surgieron en Nueva España en el siglo XVIII revelan que la devoción se desarrolló de esta manera: en una primera etapa sólo se le solicitaba salud y se recordaban sus principales prodigios (como se observa en la *Oración* y la pintura de Berrueco). En un segundo momento, varios creyentes confirmaban la potestad de Rosalía (la obra de Talavera y la *Novena*); y, finalmente, se ensalza la figura de la ermitaña por sus virtudes, que revelaban su santidad, y se le rinden varios honores (los cuadros de Martínez, Cabrera, el grabado de Nava y el poema de Francisco Javier Alegre). El punto álgido de esta trayectoria inconclusa lo ocuparía el poema de Arriola, pues, al ya ser Rosalía conocida por sus milagros, entre los cuales se encuentra la salvación del guanajuatense de las garras de la muerte, era necesario presentar su vida a profundidad para mostrar a los lectores y oyentes novohispanos

²⁴⁰ México, Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana.

²⁴¹ Véase Antonio Rubial García, *Profetisas...*, p. 85.

²⁴² Véase Luisa E. Alcalá, art. cit., p. 184.

qué acciones y virtudes le habían asegurado la entrada al cielo y la gracia divina. Indico inconclusa, porque a diferencia de otros reinos, provincias o misiones jesuitas, en el centro de Nueva España no culminó su culto con el levantamiento de una capilla o una iglesia en su honor, sino las manifestaciones alrededor de ella tuvieron un carácter menor; además, la expulsión de los jesuitas coartó los alcances que la devoción pudo tener. Tampoco se logró publicar la hagiografía de Arriola, como sí ocurrió en Palermo, Roma, Amberes y Madrid con las obras de Cascini, Van Dyck y Spucces, donde la estampación de la vida de la virgen venía a coronar los esfuerzos de la Compañía.

Pocos autores se han preguntado por qué los jesuitas mostraron tanto interés por santa Rosalía. Según Borrego Gutiérrez, los jesuitas alentaron y dirigieron el culto a la virgen luego de que algunas órdenes religiosas de Palermo, incluyendo a la Compañía, estuvieron buscando por algún tiempo “un santo al que asignar el papel de protector de la ciudad”²⁴³ y el redescubrimiento de Rosalía fue en el momento oportuno para dárselas a los panormitanos. Desafortunadamente, la investigadora no desarrolla más esta idea: la necesidad de la virgen como protectora de la ciudad, que al ponerla en su contexto tiene sentido. Cabe aclarar, que contrario a lo que se ha difundido, el interés de los jesuitas por la santa era anterior a 1624, pues como se ha mencionado ya desde 1619 Octavio Caietani preparaba sus noticias sobre Rosalía, y dos años antes, en 1617, había publicado su *Idea operis de vitis Siculorum Sanctorum*, que contenía varios datos de las vidas y obras apostólicas de los santos sicilianos, entre ellos, la de la ermitaña.

Si se toma en cuenta que los panormitanos enfrentaban año con año constantes catástrofes naturales –incendios, sequías, terremotos, erupciones del Etna, hambrunas y epidemias–, se entenderá por qué necesitaban un ser que los resguardara y por qué distintas órdenes religiosas buscaban un santo protector para la ciudad, pues como apunta Lenice Rivera, “más que los

²⁴³ E. Borrego Gutiérrez, *op. cit.*, p. 312.

problemas políticos y de gobierno, las mayores preocupaciones de los sicilianos giraban en torno a las dificultades económicas y los desastres naturales”.²⁴⁴ La peste no era un fenómeno nuevo para Palermo, esto se evidencia en la pintura de Simone di Wobreck de 1576 (fig. 8), en la que aparecen cuatro santos liberando a la ciudad de la pestilencia, entre ellos, santa Rosalía. Los terremotos también eran frecuentes: en 1693 se presentó el terremoto más nefasto para Sicilia, por el que santa Rosalía se hizo acreedora al título de protectora contra los sismos, ya que se invocó su ayuda en el desastre natural ocurrido el 11 de enero de ese año. En las primeras décadas del siglo XVIII se siguió evocando este suceso y se compusieron oraciones para solicitar su intercesión durante tales desastres. El hallazgo de las reliquias encajó perfectamente con las necesidades de los panormitanos, ávidos de un sostén religioso, y coincidió con las indagaciones de la Compañía, iniciadas años atrás en Palermo, en las que se intentaba rescatar y divulgar aquellas vidas santas, virtuosas y ejemplares sicilianas que impulsaran la fe y fueran un soporte espiritual para el hombre. La propagación de este tipo de modelos era intrínseca a la orden –como se planteó en el primer capítulo–, ya que los ignacianos promovían con ahínco una vida virtuosa para alcanzar la salvación.

A partir de estos datos, la idea de Borrego cobra sentido, pues las dificultades de los panormitanos eran las que movían a las diferentes órdenes de la época para encontrar un santo protector, y agregaría que en el caso de los jesuitas, esta búsqueda también respondía al programa que seguía su orden: difundir vidas ejemplares y modelos de comportamiento, lo que la emparentaba con los ideales de la Contrarreforma. La situación no era diferente en Nueva España, en especial en la ciudad de México y Puebla, donde aparecieron la mayor cantidad de demostraciones de fervor en torno a la ermitaña, debido a que ambas ciudades estuvieron a merced de distintas epidemias y temblores a lo largo del siglo XVIII, por lo que las facultades de

²⁴⁴ L. Rivera Hernández, *op. cit.*, p. 81.

la santa coincidieron exactamente con las necesidades de diversos novohispanos. Asimismo, por sus virtudes, sirvió como modelo de vida para diversas órdenes de Nueva España. Monjas, beatas y mujeres laicas se identificaron con la vida de la anacoreta, ya que profesaba el silencio, obediencia y penitencia. La *Vida* de Arriola, como se verá en el siguiente capítulo, se centra en las virtudes de la santa, en vez de sus milagros, ya que, según su ideología, la práctica de diversos ejercicios, donde se manifiestan las virtudes del ser humano, asegura la salvación del hombre.

Otra de las razones por las que los jesuitas pudieron impulsar el culto de la ermitaña se debe a que la Compañía fue una de las agrupaciones más activas en las reformas católicas y siempre se mostró leal al pontífice, por lo que su proceder en el culto de santa Rosalía pudo ser un medio para llevar el pensamiento de la Contrarreforma a distintas partes de Europa y de América; de esta forma ganaban terreno frente al protestantismo, que cuestionaba la función de los santos y la de ciertos ritos de la Iglesia católica (recuérdense las tres hagiografías de Cascini y la de Van Dyck –en especial su grabado de la Eucaristía–, la pintura anónima de la comunión de Rosalía en Michoacán y los cantos de Arriola donde se recrea el misterio de la transustanciación). Con sus acciones, los ignacianos fortalecerían la visión de los santos como modelos de santidad e intercesores de los hombres propugnada por el Concilio de Trento. Las manifestaciones religiosas, artísticas y literarias sobre Rosalía, desprendidas del quehacer jesuita, evidencian esta forma de concebir a los santos, tanto en las creaciones europeas como en las novohispanas.

Dinko Fabris propone otra hipótesis; sugiere que los ignacianos incitaron el culto en Palermo, porque de esta manera convertían a Rosalía en “un símbolo de su presencia en la isla”;²⁴⁵ así, quedaba unida la devoción hacia la virgen con la figura de los jesuitas. El punto de vista de Fabris resulta factible si se recuerda que era un comportamiento común en la época que las órdenes religiosas promovieran con ahínco sus candidatos a santos ante la curia romana, ya

²⁴⁵ Dinko Fabris cit. por Borrego Gutiérrez, art. cit., p. 312.

que un santo de la orden los fortalecía y reforzaba su presencia en algún territorio. Tal hipótesis resulta funcional si se consideran otros espacios y no sólo el de Palermo, pues no es absurdo pensar que los ignacianos impulsaban el culto a la ermitaña como una estrategia para fortalecer su orden en los distintos lugares en los que se encontraban y a los que iban llegando. Pese a lo anterior, habría que matizar la idea de Fabris, pues el interés de los hijos de san Ignacio por Rosalía no se puede reducir a un asunto estratégico para favorecer a la orden. Si bien es cierto que en diversos territorios era frecuente que se asociara la figura de la ermitaña a los ignacianos (es el caso de las misiones de Baja California), el fenómeno es más complejo, por lo que para dar una explicación más completa de los intereses de la Compañía se deben tomar en cuenta las hipótesis ya sugeridas: la necesidad de un santo protector, difundir modelos de vida, propagar el pensamiento de la Contrarreforma, entre otras; sólo así se pueden revelar las verdaderas intenciones y el proceder de los jesuitas en la divulgación del culto a la santa en Europa y Nueva España.

El programa iniciado en 1624 en Europa por los jesuitas sicilianos para difundir la vida, virtudes y milagros de santa Rosalía también se concretó en Nueva España. La anacoreta compartió espacio con otros santos, cuyas manifestaciones de fervor se deben en gran medida a la propaganda de los ignacianos. El cuadro *Imagen de la Virgen de Loreto. El alma de la Virgen es Guadalupana* (fig. 50) del pintor novohispano José de Páez es una suma de las devociones que fomentaron los jesuitas en la Colonia y, por supuesto, ahí se encuentra nuevamente Rosalía, coronada de rosas y en traje de ermitaña. La creación del alma de la virgen y la Santísima Trinidad fueron dos temas impulsados y explotados por los ignacianos en territorio novohispano. La Guadalupana, así como Nuestra Señora de Loreto, fueron advocaciones marianas que también promovieron desde el siglo XVII, como se señaló en el primer capítulo de este estudio.



Fig. 50. José de Páez, *Imagen de la Virgen de Loreto. El alma de la Virgen es Guadalupana*, s. XVIII (Madrid, Museo de América).²⁴⁶

En el lienzo de Páez, ángeles y santos son testigos del regreso del alma de la virgen María al Paraíso, mientras la Trinidad la espera y recibe con amor. Tres jerarquías se marcan en el cuadro: en la primera se encuentran, a la izquierda, los santos Pedro, Joaquín y José y, a la derecha, Juan Bautista, Ana y Juan Evangelista. En la segunda se ubican Francisco Xavier, Antonio de Padua y posiblemente

Carlos Borromeo;²⁴⁷ del otro lado, Cayetano, Juan Nepomuceno, Francisco de Regis. En el último escalón se hallan los santos Benito, Gertrudis y Catalina de Alejandría; al centro y a los pies de la virgen de Loreto, quien ocupa el centro del cuadro, se ubica el arcángel Miguel; a la derecha se localiza Bárbara, Rosalía y quizá el mártir Sebastián. Finalmente se sitúa la casa de Loreto, guardada por el arcángel Gabriel y el ángel de la guarda. A este coro de santos se les encomendó cuidar y favorecer a los habitantes de Nueva España. Cada uno tenía alguna potestad que ayudaba a los colonos a facilitar su vida espiritual, corporal, social, política, económica, entre otros ámbitos. Las labores de promoción de la Compañía tuvieron tal éxito, que muchos de estos santos quedaron arraigados en este territorio aun después de la expulsión jesuita, entre ellos Rosalía, quien sigue siendo venerada en Baja California y San Luis Potosí. El cuadro de Páez también es un ejemplo de los alcances que tuvieron las devociones de la Compañía después de

²⁴⁶ La imagen procede de Jaime Cuadriello, “La propaganda de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, Secretaria de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México, CONACULTA, 1994, p. 286.

²⁴⁷ Señalo “posiblemente”, porque los elementos iconográficos de este santo no son lo suficientemente claros para establecer con certeza su identidad; lo mismo sucede con el mártir Sebastián.

ser exiliada, pues, según Jaime Cuadriello, el lienzo fue pintado en fecha posterior a 1767, lo cual indica, además de una resistencia y defensa del trabajo jesuita por parte de los novohispanos, como apunta Cuadriello,²⁴⁸ que el fervor hacia esos seres era sincero y natural en varios colonos, de ahí que se siguieran solicitando pinturas devocionales para satisfacer diversas necesidades espirituales.

Para finalizar este capítulo es necesario destacar que ocuparse nada más de la técnica de las distintas representaciones que surgieron alrededor de Rosalía, es estudiar tan sólo una parte que compone la obra de arte, por lo que quedaría inconcluso el análisis; faltaría detenerse en la otra parte, conformada por la visión de mundo, la ideología que se encuentra plasmada en la composición, el pensamiento del artista, que inevitablemente, en este tipo de arte, se encuentra enlazado y apunta hacia la Iglesia católica, su celo y espíritu religioso. No hay que olvidar que este arte está cifrado y es simbólico, por lo cual el estudioso se debe preguntar qué representaba esa obra en aquel tiempo y qué le decía a sus contemporáneos. Como indica Mâle, la técnica y habilidad no estaban peleadas con el pensamiento de la Iglesia, con la sinceridad del artista al crear una obra, pues se les consideraba intérpretes del pensamiento cristiano.²⁴⁹ Al tener esto en cuenta, las imágenes, en cualquiera de sus formas: pinturas, grabados, esculturas u orfebrería, darán luz, ofrecerán al adiestrado un camino que seguir para poder entender qué movía a sus creadores, qué buscaban en los distintos artificios usados y cuál era el mensaje que deseaban transmitir; entonces será posible, como apunta García Mahiques,²⁵⁰ conocer la naturaleza de las cosas y ¿por qué no?, la naturaleza humana.

²⁴⁸ Véase Jaime Cuadriello, art. cit., p. 286.

²⁴⁹ Emile Mâle, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁰ Véase Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología*, v. 1, *Historia del arte como historia cultural*, Encuentro, Madrid, 2008, p. 13.

3. LA VIDA DE SANTA ROSALÍA ESCRITA POR JUAN JOSÉ DE ARRIOLA

3.1 ESTILO Y ESTRUCTURA DEL POEMA

 *vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema lírico es una hagiografía*²⁵¹ en verso, compuesta por tres libros,

que, a su vez, se dividen en cantos: el primer libro contiene 14; en éstos se narra desde el nacimiento de la virgen hasta su huída de palacio; el segundo tiene 15 y en él se cuenta su estancia en la cueva de Quisquina; el último también consta de 15 y refiere su experiencia en la gruta del Pellegrino, lugar en el que muere. La separación en tres libros marca al mismo tiempo el número de espacios donde transita la virgen a lo largo de su vida: el palacio y sus jardines, el monte de Quisquina y el del Pellegrino; tres lugares que se ubican en la ciudad de Palermo y sus alrededores; uno de ellos asociado a su vida cortesana y los otros dos a su peregrinaje. La forma poética que el autor elige para presentar la vida de Rosalía es la décima espinela,²⁵² en total son 1054 composiciones, distribuidas en 44 cantos, que tienen en promedio entre 20 y 25 décimas. Cabe indicar que la primera décima de cada canto resume el contenido del mismo, por lo que trae el subtítulo de “Argumento”. También su anagrama, composición panegírica en honor a Rosalía,

²⁵¹ Entiéndase por hagiografía la historia de la vida de un santo, desde su nacimiento hasta su muerte; el documento debe tener un carácter religioso y proponerse la edificación como objetivo (véase Norma Durán, *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 57).

²⁵² “La estrofa octosilábica conocida por antonomasia con el nombre de *décima* [espinela] no se divulgó hasta la aparición del libro de *Diversas rimas* de Vicente Espinel, publicado en 1591. [...] Consta de dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, abba: ac: cdde” (Tomás Navarro Tomás, *El arte del verso*, Málaga, México, 6ª ed., 1975, p. 127). En los primeros cuatro versos se ha de presentar el tema o asunto de la décima, “un corte de sentido después del cuarto verso es obligatorio [...] Los seis versos siguientes no deben introducir ninguna idea nueva, sino ampliar el precedente planteamiento de la primera redondilla” (Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1997, p. 298). La “*décima espinela* fue la forma más regular y caracterizadora que la estrofa de diez versos logró alcanzar, y la única que perduró hasta nuestros días” (*ibid.*, p. 295).

se construye a partir de dos décimas. Asimismo, usa otras formas: la octava real,²⁵³ que ocupa para invocar la ayuda y gracia de la virgen de Guadalupe (“Dedicatoria”), a manera de *captatio benevolentiae*, y su “Protesta”, en la que declara seguir con las reglas y decretos que instituyó Urbano VIII para escribir sobre santos; y, finalmente, el soneto,²⁵⁴ que emplea para desarrollar los tres epitafios que cierran la obra. En menor medida utiliza el dístico elegíaco, estructurado por un hexámetro y un pentámetro; esta estrofa se usaba en las poesías griega y latina, por lo que Arriola la retoma para construir su epigrama en latín, como también hace su panegirista Izquierdo al componer sus dos epigramas laudatorios. La estructura de diez versos es la privilegiada en la obra, mientras la octava real (15 en total), el dístico elegíaco (8) y el soneto (3), son formas que enmarcan el poema: pues abren y cierran la hagiografía.

La estructura de *Vida* es compleja, pues a diferencias de otras hagiografías, que sólo presentan una secuencia,²⁵⁵ donde se puede observar cómo el protagonista sólo se perfecciona y crece en virtudes, en el poema de Arriola aparecen dos secuencias que se unen por continuidad,

²⁵³ La octava real, también conocida como octava rima u octava heroica, “es una estrofa de ocho versos endecasílabos. Los primeros seis versos tienen rimas alternas (ABABAB) y los dos últimos forman un pareado con un nuevo elemento de rima (CC). El desarrollo de la octava busca una disposición simétrica en el curso sintáctico, con un corte manifiesto (incluso a veces, en algunos casos, con signos de puntuación) después de cada pareja de versos o, lo que es más frecuente, después del cuarto verso. De esta manera se establece una breve pausa rítmica” (*ibid.*, p. 287).

²⁵⁴ El soneto “consta de catorce endecasílabos que van dispuestos en el orden sucesivo de dos cuartetos y dos tercetos, con rima independiente. [...] Se usa exclusivamente la rima consonante, sin que ningún verso quede sin correspondencia. Los cuartetos tienen dos rimas en común, que en el tipo normal se abrazan: ABBA ABBA. El orden de las rimas en los tercetos es más libre”, el que usa Arriola en los tres epitafios es el siguiente: CDC DCD (*ibid.*, p. 385).

²⁵⁵ Para analizar la estructura de *Vida* me baso en la propuesta de Fernando Baños Vallejo, quien a partir del análisis de varias hagiografías, propone un armazón básico del relato hagiográfico, en el que sigue el modelo secuencial de Bremond (*Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Laberinto, Madrid, 2003, pp. 108-109). La secuencia es la unidad superior que integra las funciones o motivemas, es decir, los rasgos o funciones invariables en una historia. Se compone por tres partes: la primera abre la posibilidad del proceso; la segunda realiza la virtualidad en forma de conducta o en acto, es decir, se desarrollan esas posibilidades; la tercera y final cierra el proceso, donde se observan los resultados alcanzados. Baños Vallejo presenta varias hagiografías con una sola secuencia, como las de santo Domingo de Silos, san Ildefonso y santo Domingo de Guzmán; y otras, sobre todo donde la protagonista es una mujer, con dos secuencias: es el caso de las leyendas de María Magdalena y María Egipcíaca. Según Bremond, las secuencias se pueden unir mediante tres posibilidades: unión por continuidad, por enclave y por enlace (véase Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, *Análisis estructural del relato*, Coyoacán, México, 6ª ed., 2002, pp. 100-101). En las vidas de dos secuencias que Baños estudia sólo muestra relaciones por continuidad, no por enclave ni por enlace. Al primer tipo de unión corresponde el poema de Arriola y la estructura de su *Vida* es similar a las leyendas de Magdalena y María Egipcíaca.

es decir, a una secuencia que expone la vida licenciosa de Rosalía sigue otra en la que se manifiesta su vida ejemplar. Según Fernando Baños Vallejo, toda hagiografía “constituye el relato de un proceso de perfeccionamiento”,²⁵⁶ por lo que su estructura interna puede representarse por medio de tres momentos: deseo de santidad, proceso de perfeccionamiento y éxito o alcance de la santidad, que se puede evidenciar en los prodigios que obre el santo tanto en vida como después de muerto o por los milagros que le ocurran, como gratificación por su virtuosismo. En el caso de la leyenda de Rosalía, escrita por Arriola, antes de presentarse la secuencia de su vida licenciosa, aparecen varias señales que anuncian su futura santidad: en principio se indica que fue elegida por Dios, pues, antes de su nacimiento, él envía un ángel para avisar a su madre su pronta llegada, privilegio que sólo habían recibido la virgen María e Isabel, la madre de Juan Bautista; además, el nuncio, por mandato divino, pide a los padres que la niña se llame Rosalía (véase décima 13, I).

Pocos años después, la pequeña solía arrojar los juguetes cuando sus padres se los ofrecían, con lo que indicaba “que a mundanas diversiones / el corazón no apegaba” (vv. 229-230, I). El mayor entretenimiento en su infancia fue elaborar altares a Dios (déc. 34, I). Por si fuera poco, las primeras palabras que salieron de su boca fueron Jesús y María (décs. 27-29). En esta caracterización de su niñez está presente el tópico del “niño viejo”, que consiste en mostrar a los infantes más sabios que los adultos, interesados en el estudio o la oración más que en juegos y risas. Cabe indicar que el autor es muy preciso al momento de señalar la fecha en que nació la virgen, 6 de octubre de 1129, y los años que transcurren hasta que deja la niñez (vv. 254, I; 344, I). A partir de ahí, la información sobre el tiempo empieza a ser vaga. Por su padre Sinibaldo se sabe que aún no había cumplido 15 años cuando escapó de palacio y decidió vivir en Quisquina (v. 1454, I).

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 109.

En la juventud de Rosalía (déc. 35-45) es cuando esas señales de virtud desaparecen para dar lugar a su vida licenciosa, pues la costumbre que tenían sus progenitores de adornarla y vestirla ricamente pronto encontró gusto en el corazón de la joven (déc. 45). La secuencia que se origina a partir del apego de Rosalía por los adornos se puede representar de la siguiente manera:

Vida de santa Rosalía

SECUENCIA A: Vida licenciosa (cantos segundo y tercero)

1. Deseo de vida placentera
 - 1.1 Vanidad
2. Proceso de degeneración
 - 2.1 Culto a su propia belleza
 - 2.2 Complacencia en vestirse y adornarse
3. Resultado
 - 3.1 Éxito (se idolatra)
 - 3.2 Arrepentimiento al contemplar a Jesús en el espejo

Con su inclinación hacia una vida mundana y placentera comienza el proceso de degeneración de Rosalía, que culminará con una joven que sólo exalta e idolatra su belleza. De ese estado nada virtuoso saldrá por intervención divina, ya que Jesús se le aparecerá en un espejo y evidenciará sus pecados: la vanidad e ingratitud. Con el arrepentimiento de sus pecados y el deseo de servir a Dios, inicia la segunda secuencia: la vida ejemplar, que ocupa la mayor parte del poema. Al igual que la secuencia anterior, ésta se divide en tres momentos: el más largo es el que corresponde a su proceso de perfeccionamiento; éste se caracteriza por varias prácticas de mortificación y penitencia de la futura santa, así como por enfrentamientos y diversas luchas, además del cultivo de ciertas virtudes:

SECUENCIA B: Vida ejemplar

1. Arrepentimiento. Deseo de santidad (canto tercero)
 - 1.1 Intervención divina
 - 1.1.1 Jesús le pide que reciba la Eucaristía, renuncie a la vanidad y haga voto de castidad (déc. 66, I)
2. Proceso de perfeccionamiento (canto cuarto del primer libro hasta el décimo del tercero)
 - 2.1 Desprecio de galas y adorno. Cambia su traje por uno varonil, sin aderezos (déc. 85-86, I); además se corta el pelo (déc. 80-84, I)

- 2.2 Confesión de sus culpas para recibir la comunión (déc. 100, I)
- 2.3 Ascesis:
 - 2.3.1 Primer retiro: una habitación de palacio, alejada de la vida cortesana (déc. 162)
Medios: oración y negación al matrimonio con Balduino
 - 2.3.2 Segundo retiro: cueva de Quisquina
Medios: soledad, contemplación, oración, ayuno, inclemencias y alabanzas
 - 2.3.3 Tercer retiro: cueva del Pellegrino
Medios: penitencia (disciplinas y cilicio), dormir poco, oración, ayuno, soledad y enfermedad
- 2.4 Práctica de virtudes: obediencia, humildad, paciencia, fe, esperanza, templanza y fortaleza
- 2.5 Enfrentamientos con el demonio
- 3. Éxito. Santidad probada
 - 3.1 La virgen permite a Rosalía cargar al niño Jesús (décs. 213-214, I)
 - 3.2 Dos ángeles la transportan de palacio a Quisquina y uno de Quisquina hacia la gruta del Pellegrino (primeros cantos del libro segundo y tercero)
 - 3.3 Ángel de la guarda cura sus heridas (canto 12, II)
 - 3.4 Jesús ofrece su cuerpo y sangre (cantos 10 y 14, II)
 - 3.5 Lactación de Rosalía (canto 14, II)
 - 3.6 Ángeles le sirven manjares (canto 9, III)
 - 3.7 Extremaunción por Cirilo, quien constata su santidad (canto 12, III)
 - 3.8 Muerte: en brazos de María y de la mano de Jesús (canto 15, III)

Para alcanzar la santidad, Rosalía recurre a la vía ascética, que consiste en “el esfuerzo personal y fatigoso que, sostenido por la gracia de Dios, el cristiano debe llevar a cabo para alcanzar la perfección sobrenatural”,²⁵⁷ perfección que consiste en la unión con Dios. El objetivo de la ascesis es renunciar al instinto y a diversos apetitos, que si no son dominados pueden llevar al alma a perder la gracia y la posibilidad de salvación. En el canto tercero, Cristo recuerda a Rosalía el sacrificio que hizo en la cruz, por el cual le dio “la capacidad de gozar de nuevo de la vida de la gracia y de alcanzar, mediante ella, nuestro fin sobrenatural”.²⁵⁸ La joven decide entonces renunciar y apartarse de esos vicios que la alejan del buen camino. Como sus mayores pecados son la vanidad y la ingratitud, la primera acción que realiza es desprenderse de los adornos, joyas y vestidos lujosos; enseguida se corta el cabello y, posteriormente, consagra su

²⁵⁷ Ermanno Ancilli, *Diccionario de espiritualidad*, Herder, Barcelona, 1987, t. 1, p. 172.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 173.

pureza a Dios, a quien le debe su existencia. Rosalía asume una nueva condición y como señal de su renacimiento, Jesús le obsequia un anillo, símbolo de sus nupcias, en las que la virgen se compromete a serle fiel a su amado (déc. 107, 1). En ese desposorio, que tiene lugar en el canto quinto, Rosalía se entrega a Cristo: todo su ser, cuerpo, alma y voluntad son ahora de su Esposo. La sublimación amorosa, comparada con el lazo matrimonial, viene de una larga tradición y los escritores recurrían a ésta para exaltar la entrega total de los desposados. La nueva vida implica la modificación de sus costumbres y también la práctica constante de la penitencia y la mortificación. Su lucha se dilatará hasta el día de su muerte: lucha contra el mundo terrenal, la voluntad de sus padres, el demonio, etcétera.

En ese proceso de perfeccionamiento, la penitencia es el instrumento por el cual se perdonan los pecados; mientras la mortificación frena la natural inclinación del hombre al deseo de satisfacción, tendencia que lleva al pecado y a la imperfección. Ambos, penitencia y mortificación son manifestaciones del ascetismo, camino que la virgen elige para lograr el perdón y la salvación de su alma. La reclusión y el eremitismo de Rosalía derivan de su necesidad de expiar sus culpas y también de su afán por disciplinar su cuerpo para poder alcanzar la perfección. Ante la oposición de sus padres, para quienes la exaltación de la belleza y el matrimonio son las normas que debe seguir una mujer de alcurnia, Rosalía decide aislarse en una habitación de palacio con el objetivo de alejarse de las costumbres cortesanas, fuentes de tentación, y también se niega al matrimonio que le impone Sinibaldo. En ese recinto se dedica a la oración, la primera práctica que realiza para abandonarse en el Señor. El ascetismo de la virgen se manifiesta en mayor medida en su peregrinación por las cuevas de Quisquina –segundo retiro– y la del Pellegrino –tercero. Esa vida errante tiene una función purificadora, pues Rosalía renuncia voluntariamente a una vida placentera al lado de su familia y acepta aquellos

sufrimientos que Dios le ha asignado; por su abandono, confianza y esperanza, la voluntad de Dios la purificará y liberará su cuerpo de las tentaciones terrenales.

Las palabras de Jesús: “yo te busco solitaria / y anacoreta te quiero” (vv. 2249-2250, II), también indicadas en el título del poema: “solitaria anacoreta”, son las premisas bajo las cuales Rosalía estructura su vida peregrina, y en la decisión de abandonar el palacio evidencia una de sus mayores virtudes: la obediencia (recuérdese que ésta era uno de los preceptos fundamentales de los jesuitas). Las prácticas penitenciales a las que la ermitaña recurre para perfeccionarse son el ayuno, vigilia, disciplinas, cilicio y exposición de su cuerpo a las inclemencias del espacio (dureza del lecho, animales ponzoñosos, maleza) y del clima de las cuevas (frío y oscuridad). La penitencia y mortificación ayudan a alcanzar la santidad a Rosalía y favorecen la exteriorización de sus virtudes. Aquellas tendencias malas de su espíritu –su orgullo y amor propio– se anulan y aflora su fe, humildad y obediencia. Asimismo, dominar sus sentidos, pasiones y corazón, propicia su templanza, fortaleza y paciencia. El ascetismo de Rosalía tiene sus recompensas, pues, debido a sus sacrificios, su alma se vuelve sensible a la presencia divina y recibe diversos obsequios de Jesús y María; entonces tiene la posibilidad de experimentar la unión directa con Dios, mediante la oración, contemplación y comunión. En la inscripción que graba en la cueva de Quisquina (cantos 5 y 6, II) manifiesta su amor por Cristo y su deseo de ser habitada por él; es decir, aspira e implora el encuentro místico para que Jesús viva en ella y así pueda actuar bajo su influjo. A medida que la virgen practica el ascetismo, los favores divinos aumentan, lo cual revela que la virgen crece en santidad y que Dios se complace con sus acciones. Entre los mayores milagros que recibe se encuentran beber la sangre de Cristo y ser lactada por la virgen María. El último favor que Dios obre por ella será liberarla de su cuerpo mortal y prepararla para que se reúnan en la siguiente vida. Finalmente, para que los sacrificios y virtudes de Rosalía no queden en el anonimato, Cirilo será el sacerdote que constata su santidad al ser traído por un

ángel para que dé la extremaunción a la anacoreta. Será Dios quien busque el reconocimiento para la virgen ermitaña, pues a ella, según su humildad, le bastaba con saberse esposa de Jesús para la eternidad.

Siguiendo con la estructura del poema, los personajes de la obra se pueden dividir en humanos y sobrenaturales. Dentro de los primeros se encuentran Rosalía –la protagonista–, sus padres Sinibaldo y María, la aya que la educa y cuida, una criada confiable, el director espiritual de la primera iglesia que visita –sacerdote–, su enamorado Balduino y el padre Cirilo. En los segundos se ubican Jesús –en sus dos personificaciones: niño y adulto–, María, diversos ángeles (mensajeros, ángel de la guarda y otros de menor rango), apóstol san Pedro, Lucifer, que se manifiesta de diversas maneras (malos pensamientos, galán, gentilhombre de Sinibaldo; también asume la forma de diversos animales), y las huestes del demonio. Existen otros personajes animados, como las flores, a las que Arriola, por medio de la prosopopeya, pone en diálogo para tratar el tópico de la fugacidad de la belleza y la vida terrenal.

Los personajes, a su vez, pueden ser favorables y desfavorables al deseo de santidad de Rosalía. Dentro de los seres sobrenaturales, los ángeles, Jesús y la virgen María están a favor de Rosalía y el demonio, junto con sus huestes, en contra. El Diablo será quien más se ensañe con ella; la agredirá física y emocionalmente al punto que en varias ocasiones perderá el conocimiento y estará al borde de la muerte. De los humanos, la aya, la criada y Cirilo se muestran totalmente benévolos con la joven desde el principio; mientras los padres y Balduino aparecen como figuras dobles, pues a veces tienen acciones y pensamientos propicios para la virgen y, otras, malos y perjudiciales. Estos personajes participarán en mayor o menor medida para entorpecer o facilitar el proceso de perfeccionamiento de Rosalía, quien tendrá que vencer los distintos obstáculos y barreras que éstos le impongan, o bien aprovechar los beneficios que le ofrezcan. Cabe señalar que Arriola en el segundo libro se convierte en personaje, pues abandona

su papel de narrador omnisciente para aconsejar y persuadir a Rosalía (décs. 96-97, II); asimismo, reprende al Diablo porque intenta golpear a la ermitaña (décs. 230-231, II). A lo largo del poema, su carácter omnisciente le permite ofrecer diversas máximas jesuitas, referentes a la obediencia, humildad y efectividad de la retórica del llanto, con la intención de edificar a sus lectores.

Por el título y el contenido de la obra, ésta se ubica dentro del tipo de hagiografías que, a decir de Antonio Rubial, buscan la ejemplaridad por medio de “comportamientos morales”.²⁵⁹ Las leyendas anteriores de la santa se ocupaban tanto de su vida como de sus milagros y reliquias (recuérdense los textos de Cascini, Spucces, Calasibeta, San Bernardo y Rincón), pero a Arriola le interesaba más destacar aquellos episodios de vida que reflejaban las virtudes de la santa; por ello la obra no se centra en los milagros *post mortem*²⁶⁰ ni en las reliquias. Él intentaba hacer un modelo de virtud para “enseñar y promover acciones virtuosas”²⁶¹ en los lectores u oyentes novohispanos. El poema se aparta de un segundo tipo de “vidas” que muestra numerosos milagros con la intención de impulsar la veneración de un santo: “los conventos, repartidores y poseedores de las reliquias milagrosas y principales beneficiarios del carisma de los siervos de Dios, fueron los principales promotores de este tipo”.²⁶² Cuando Arriola compuso su poema, Rosalía ya era reconocida como la santa protectora contra la peste y los temblores en Europa y Nueva España, por eso no era necesario divulgar sus milagros y alabar sus reliquias.

Si bien en la décima 5 del primer libro se indica que la protección de la santa evitó la muerte de Arriola, por lo que en agradecimiento el guanajuatense compone la obra; así, una vida que le debía con otra le pagaba; éste es el único milagro *post mortem* que aparece en el poema, en

²⁵⁹ Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 77.

²⁶⁰ Los milagros son beneficios extraordinarios o sobrenaturales recibidos por algún individuo o colectividad debido a la intervención de un santo o la virgen María. Los hay *in vita* –en vida– y *post mortem* –después de la muerte (véase Fernando Baños Vallejo, *op. cit.*, pp. 71-76).

²⁶¹ Antonio Rubial, *La santidad*, p. 74.

²⁶² *Loc. cit.*

el que la anacoreta se vuelve una intermediaria para que el jesuita reciba un beneficio. En el texto aparecen otro tipo de milagros, en los que Jesús y María favorecen a Rosalía como resultado y obsequio de su vida virtuosa y penitente, pero Rosalía no opera ningún milagro a terceros *in vita*. Los prodigios que obra vienen después de su muerte y por lo regular estarán asociados a sus reliquias; de esta clase de milagros se ocupan otras obras, como ya se ha indicado, mas no la de Arriola.

La elección de la décima para exponer la vida y virtudes de la anacoreta apoya el carácter didáctico y edificante que Arriola buscaba en su obra, pues como señala Rudolf Baehr, la décima, aunque “no está limitada a determinados asuntos”, “representa una forma de poesía didáctica y dramática”.²⁶³ Además, la décima, al poder usarse “como unidad estrófica en conjuntos extensos”,²⁶⁴ permitió a Arriola tejer y desarrollar con agilidad varios episodios de la vida de la virgen. La obra pretendía enseñar y educar a un público religioso y laico, en el que se encontraban los jesuitas –los receptores inmediatos del poema–, miembros de otras órdenes –los dieguinos–, congregantes de San Felipe Neri –sacerdotes seculares y seglares–,²⁶⁵ hombres doctos –como apunta Félix de Sebastián–, monjas, beatas, mujeres laicas, según señala Antonio Rubial, entre otros.

Gran parte del valor de la hagiografía de Arriola se encuentra en la forma de presentar la vida y virtudes de la virgen, es decir, en su artificio, entendido, según señala Ignacio de Luzán en *La poética o reglas de la poesía*, como

aquella manera ingeniosa con que el poeta dice las cosas, la cual pende [...] del ingenio y de la fantasía del mismo poeta; y si queremos ahondar más en la esencia del artificio, hallaremos que todo consiste en los tropos y figuras bien manejados. Una viva metáfora, una alegoría bien aplicada, una comparación expresiva, una repetición oportuna, una

²⁶³ *Op. cit.*, p. 301.

²⁶⁴ *Loc. cit.*

²⁶⁵ Las marcas de fuego en los manuscritos existentes de la *Vida* de Arriola indican que estuvieron en las bibliotecas de los dieguinos y de la Congregación de San Felipe Neri; véase la descripción codicológica de los mss.

apóstrofe, una interrogación y otras cosas semejantes bastan para adornar vistosamente la materia y hacerla bella y deleitosa.²⁶⁶

Tomando en cuenta lo anterior, es necesario destacar qué recursos aparecen en *Vida* y cómo los utiliza Arriola, ya que es en el artificio, aunado al ingenio, donde se encuentran los aciertos del poeta. Dentro de estos recursos están diversos elementos retóricos, figuras poéticas, lugares comunes, tópicos y motivos del Barroco, los cuales contribuyen a la creación de la vida ejemplar de Rosalía. A lo largo de este estudio introductorio se han señalado algunos de estos recursos; sobra decir que la obra es vasta y que el estudioso, al ya contar con una edición completa de *Vida*, podrá acercarse y analizar la hagiografía del guanajuatense de diferentes maneras, sin olvidar que una de las diferencias más significativa entre las vidas de santos radica en la forma, que cobra relevancia frente a la materia, porque hay un trabajo diferente con el lenguaje, la erudición, el ingenio, etc.

Sobre la influencia de la retórica en las leyendas de santos, cabe indicar que san Agustín de Hipona, en el Libro IV de *Doctrina Cristiana*, señala que conviene al orador cristiano usar la retórica por los numerosos beneficios que ofrece; en este libro demuestra la eficacia del sistema retórico para enseñar la palabra divina y para persuadir a los creyentes.²⁶⁷ Al igual que los predicadores, los hagiógrafos buscaban enseñar y mover a su público, de ahí que desde la Edad Media hasta el siglo XVIII el consejo de san Agustín encontrara eco, por lo que Rubial indica que la hagiografía novohispana, como la del viejo continente, “se estructuró a partir de la retórica e hizo uso de los múltiples recursos del género demostrativo: la alabanza de virtudes, el vituperio de los vicios, la amplificación, el *exemplum*, las pruebas, la cita de autoridades, la digresión, etcétera”.²⁶⁸ La *Vida* de Arriola no podía ser la excepción; en esta obra se observan diversos

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 141.

²⁶⁷ Véase *Obras*, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1959, t. 15, pp. 263-267.

²⁶⁸ A. Rubial García, *La santidad*, pp. 74-75.

elementos retóricos que revelan el profundo conocimiento del ignaciano sobre la materia, fruto de su actividad como predicador y de su educación jesuita.

Acerca de los tópicos y motivos del Barroco, es necesario indicar que *Vida* continúa con la tendencia barroca del siglo XVII, que se prolonga hasta la segunda mitad del XVIII en Nueva España. Si bien el humanismo jesuita y el Neoclasicismo son las corrientes predominantes durante el XVIII, el Barroco siguió teniendo adeptos novohispanos, como Miguel de Reina Ceballos, Francisco de Solís y Alcázar, Juan Manuel de la Carra y Orbea, Diego Ambrosio de Orcolaga, José Luis de Velasco y Arellano, entre otros. Arriola sigue la línea gongorino-calderoniana desde sus primeras composiciones, como ocurre con su “Canción famosa a un desengaño”. La influencia de Góngora y Calderón se nota en el léxico, fórmulas estilísticas, metáforas, imágenes y versos que aparecen en la hagiografía; sin embargo, a diferencia de su “Canción famosa”, en *Vida* no hay ese abigarramiento y densidad al usar tales estructuras y fórmulas; al contrario, la escritura es más fluida y ágil, de ahí que Manuel Altolaguirre haya señalado que Arriola era un “poeta calderoniano en su expresión frecuente, pero a veces con cierto particular acento precursor de la naturalidad neoclásica de nuestro siglo XVIII”.²⁶⁹ Esta naturalidad se debe, por una parte, a que Arriola escribe esta obra al final de su vida, cuando ya maneja con maestría diversos elementos poéticos y domina este arte; por la otra, la hagiografía aparece en un momento de transición, cuando las modas literarias y formas de pensamiento están cambiando en Nueva España. El corte entre una y otra tradición no es tajante; conviven en un mismo ambiente Barroco y Neoclasicismo. Asimismo, tal naturalidad obedece a la intención del autor de enseñar e instruir a sus lectores por medio de composiciones inteligibles y que, al mismo tiempo, deleiten a su público.

²⁶⁹ Cit. por James Valender, en Manuel Altolaguirre, *Epistolario 1925-1959*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, p. 458.

En el panegírico de *Vida* se halla una quintilla que alaba el ingenio de Arriola y concibe la obra como “conceptuosa”, término significativo para el Barroco y que indica cómo se leyó este poema en el siglo XVIII: “Décimas tan conceptuosas, / aun sobre las nueve musas, / pasan de maravillosas, / no pudieras dar excusas / a heredera de las rosas” (vv. 176-180). Es decir, las décimas poseen tal artificio que Arriola no puede sólo atribuir su grandeza a la virgen panormitana, a quien ha encomendado su labor; también debe aceptar que deriva de su talento. En *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián indica que el concepto es “un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”.²⁷⁰ Así, siguiendo al autor del panegírico José Joaquín Izquierdo y a Gracián, en el poema de santa Rosalía hay concordancias y correlaciones entre diversos elementos distantes o extremos, que el ingenio de Arriola pudo unir o relacionar. En la misma apología aparece otro término relevante para la literatura barroca: “ingenio” (v. 221), que apunta al binomio inseparable “ingenio-artificio”, con los cuales el artista podía crear un objeto bello estética e ideológicamente. En el análisis del poema, es importante considerar el panegírico del zacatecano, porque, además de situar a Arriola en una tradición, aporta diversos elementos sobre cómo leyeron las décimas sus contemporáneos. Ejemplo de ello es la relación que Izquierdo establece entre el poema y la pintura: “Ello es, que es un milagro esta pintura, / que oy, a pública luz, das estampada, / más que en planas, en rasgos de hermosura” (vv. 157-159). El zacatecano recurre al tópico *ut pictura poesis* a lo largo del soneto “De un anónimo afecto” para describir la hagiografía de Arriola y al anunciar este vínculo (pintura-literatura), revela otra forma más de analizar y concebir el poema, como se vio en el segundo capítulo de este estudio.

Para mostrar cómo funcionan los recursos retóricos y poéticos en la obra, basta con acercarse a las décimas correspondientes al “Canto tercero” del primer libro de *Vida*, ya que

²⁷⁰ Pról. Gilberto Prado Galán, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 33.

dentro de este apartado está uno de los pasajes más afortunados y dramáticos, debido a que Arriola recurre al tópico de “Jesús Crucificado”, usado por grandes figuras españolas como Juan de Ávila, Gracián y Lope de Vega. En ese canto se evidencia el carácter edificante de la obra y cómo el poeta traba de manera ingeniosa los tres fines del discurso: *docere*, *delectare* y *movere*.

3.1.1 *EN UN MADERO CLAVADO VIO A CRISTO*: REFORMULACIÓN DEL TÓPICO DE “JESÚS CRUCIFICADO”

En las primeras 45 décimas del “Libro primero”, Arriola describe la patria, parentesco, nacimiento, niñez, atributos físicos, es decir, la “natura” de la virgen; la educación que le imparten sus padres –estilo de vida–, su riqueza, temperamento y pasatiempos. La vida de Rosalía transcurre en palacio con tranquilidad y comodidad, entre el amor de sus padres, Sinibaldo y María; de ahí que “Canto primero” y “Canto segundo” se caractericen por un estilo medio, que prepara al lector u oyente para el pasaje que se presentará en el tercer canto: el encuentro de Rosalía con Jesús, lo que inaugura el proceso de perfeccionamiento de la protagonista para alcanzar la santidad. Es a partir de su reunión con Cristo que modifica su vida, ya que opta por el ascetismo y consagra su castidad a Dios. El peso de este episodio en la vida de Rosalía obliga al poeta a cambiar su estilo, de mediano a sublime; esa variación otorga dramatismo a la narración y busca el *movere*. En este pasaje, Arriola sigue los preceptos de la retórica, pues de los tres estilos del decir: bajo –para la enseñanza–, medio –para la alabanza– y sublime –para la reprensión y exhortación del bien–, utiliza el último, que, según san Agustín, se debe usar para “las cosas grandes” y “para doblegar los ánimos”.²⁷¹ De las décimas 53 a 59, el poeta retoma el tópico de “Jesús crucificado”, con el que logra intensificar el dramatismo en el pasaje.

²⁷¹ San Agustín de Hipona, *op. cit.*, p. 311.

Este tópico se había utilizado al menos en dos hagiografías anteriores de santa Rosalía: *Vida, milagros y invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía* de Juan Formento (1663) y *Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen* de Juan de San Bernardo (1689); pero su tratamiento es diferente al de Arriola y esto crea un efecto distinto en las obras. Como en las hagiografías se intentaba mostrar los hechos más significativos de la vida de un santo, los autores antes señalados se ven obligados a incluir los mismos episodios, pero cada uno tiene una forma particular de presentarlos; así, el encuentro entre Jesús y Rosalía también aparece en las hagiografías de Formento y San Bernardo; no obstante, en ambos escritos el pasaje se reduce, limitándose a unas cuantas palabras; en cambio, se amplifica en la *Vida* de Arriola, debido a que el poeta recurre a la anáfora y enumeración.

La visión de “Jesús crucificado” surge en un espejo, en cuyo reflejo Rosalía pretendía contemplar su belleza. El espejo tiene dos funciones: por un lado, representar el engaño e ilusión del mundo y, por el otro, reflejar la voluntad divina, que es superior a cualquier deseo mundano. La aparición de Cristo delata el pecado de la virgen: la vanidad; de ahí que Arriola dedique 6 décimas (47 a 52), para describir el momento en que se adorna y embellece. Esas décimas, además de justificar el enojo y la reprensión de Jesús, cuando él se presenta, servirán para engrandecer la figura de Rosalía, pues su victoria sobre el pecado de la vanidad será más loable si se le muestra, desde el principio, tan apegada a los lujos y envanecida. Alcanzar las virtudes de compasión y humildad tiene mayor mérito si debe abandonar y rechazar aquellos placeres terrenales pecaminosos que le producen tanto regocijo.

El “Canto tercero” inicia con un rasgo de vanidad de Rosalía, ya que, apenas despierta “alegre del sueño” (v. 461), comienza su ritual de embellecimiento. En su rutina, no hay lugar para agradecer a Dios por haberle permitido tener un día más de vida, sino su deseo inmediato después de levantarse es rendirle culto a su propia belleza:

48

Tantas perlas atesora
en su tocador, que arguyo
que para el aliño suyo
las bajó a llorar la aurora.
Un oriente, quién ignora
que fue para su arrebol
tanto neto tornasol,
porque al irse a componer,
aun después de amanecer,
allí iba a nacer el sol.
(vv. 471-480, 1)

En esta décima, el poeta destaca la superficialidad de Rosalía, pues “atesora” los bienes materiales, las cosas vanas y sin valor. Rosalía se provee de abundantes perlas, que son las mejores y más hermosas. Para acentuar la cantidad y la calidad de las mismas, el poeta se vale de la hipérbole y la metáfora, pues señala que la misma aurora cedió sus lágrimas, es decir, las gotas de rocío, equiparadas con las perlas, para aliñar (adornar) a la virgen. En los versos siguientes, se juega con el término oriente, que alude, por un lado, al color blanco y brillante de las perlas, el cual las hace más estimadas y ricas, y, por el otro, al lugar por donde sale el sol. Dicho de otra manera, las perlas proyectan tanta luz que “al irse a componer” Rosalía pareciera que nace un sol en la habitación. Cabe señalar que la hipérbole es una de las figuras más utilizadas en las hagiografías y que el término “neto” es un claro gongorismo. En las siguientes dos décimas el jesuita se detiene en la descripción del cabello de la protagonista. Se centra en esa parte del cuerpo por la carga simbólica que tiene la cabellera femenina, pues en ésta se cifra el erotismo de la mujer.

49

Destrenzó el rubio cabello
cuyas enrizadas hebras,
o son doradas culebras
que iban a enredarse al cuello,
o son hermoso destello
de tanto rayo lucido
que a costa de lo encendido,

en no pocas ocasiones,
para abrasar corazones
guarda en su aljaba Cupido.
(vv. 481-490, I)

50
El pelo en ondas deshecho,
que a orden rendirse no sabe,
surcava dentada nave,
de la mano el timón hecho;
la quilla en rumbo derecho,
que haze en su fineza ensayos,
deja sin temer desmayos
ni sentir sutiles quiebras,
o la luz deshecha en ebras
o el sol liquidado en rayos.
(vv. 491-500, I)

Arriola se apoya en la descripción para mostrar la belleza de la cabellera. Al principio, el poeta se detiene en el movimiento del pelo, su color y forma: las hebras son comparadas con los rayos del sol y con “doradas culebras”. Al privilegiar estas características se potencializa la sensualidad y hermosura de la virgen. Luego, el autor recurre al léxico náutico para mostrar cómo la joven se detiene a peinar su cabello. La dentada nave es el peine, el cual es dirigido y guiado por la mano de Rosalía, por eso recibe el nombre de timón. El término quilla (madero largo que pasa de popa a proa del navío) es una sinécdoque que sigue aludiendo al peine, que, con firmeza, pone orden al cabello rebelde, cuyas ondas simulan las olas del mar; con sus dientes va separando (surcando) cada dorada hebra.

El pelo rubio era un lugar común para representar a la mujer angelical, pero aquí viene a condenar a la joven. Mateo de Vendôme, quien consideraba la descripción como “the heart of poetry”,²⁷² señalaba que “an extraordinary abundance of beauty” podía servir para alabar a una

²⁷² “Matthew of Vendôme: Introductory treatise on the art of poetry”, ed. y trad. Ernest Gallo, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 118 (1974), p. 52.

persona o para culparla, incluso para justificar “the crime of seduction”.²⁷³ Arriola compara los cabellos rubios de Rosalía con las flechas de oro de Cupido, porque causan amor y consumen corazones. La seducción motivada por una hermosa cabellera evoca el mito de Medusa, cuyos rizos dorados fueron una maldición, pues mientras era sacerdotisa en el templo de Atenea, Poseidón la sedujo, por lo que la diosa de la sabiduría enfureció y como castigo convirtió sus cabellos en serpientes. La descripción de la hermosura del pelo sirve para incrementar la culpa de Rosalía por su vanidad, sentimiento que la llevará, en el “Canto cuarto”, a cortarse el cabello, como solían hacer las monjas, quienes o bien lo escondían detrás del velo o lo cortaban por completo para de este modo sacrificar su belleza y vanidad en favor de la vida espiritual. En la décima 51, la virgen continúa con el ritual de embellecimiento; el poeta ahora se detiene en la cantidad de joyas que ostenta Rosalía.

51
De su hermosura suspensa
Rosa, con melindres mil,
con dos ballas de marfil
pone un mar de ofir en prensa.
Para el aseo no dispensa
ni el diamante, ni el jacinto,
ni el rubí en púrpura tinto,
fabricando su denuedo,
si de piedras un enredo,
de perlas un labirinto.
(vv. 501-510, I)

Ya que su belleza la tiene embelesada, Rosalía continúa ataviándose; pone en su cabello numerosas piedras preciosas. La virgen logra lo impensado: prensar y contener tal cantidad de riquezas, un mar de ofir,²⁷⁴ en su cabellera. La enumeración de varias gemas en su pelo busca causar en el lector cierto rechazo ante la exageración y superficialidad de la virgen. Son tantas las joyas que ella simula un perchero; su exageración al ataviarse se vuelve risible. Mayans, en su

²⁷³ *Ibid.*, p. 67.

²⁷⁴ Sobre el significado de Ofir, véase la nota 69 del “Libro primero”.

Retórica, elogia el uso que Isaías hace de la enumeración, pues, para avergonzar la vanidad de las mujeres de Jerusalén, su “agregamiento” de cosas es “igualmente hermoso que penetrante”.²⁷⁵

Por cuanto las hijas de Sión se ensoberbecen, y andan con cuello erguido y con ojos desvergonzados; cuando andan van danzando, y haciendo son con los pies; por tanto, el Señor raerá la cabeza de las hijas de Sión, y Jehová descubrirá sus vergüenzas. Aquel día quitará el Señor el atavío del calzado, las redecillas, las lunetas, los collares, los pendientes y los brazaletes, las cofias, los atavíos de las piernas, los partidores del pelo, los pomitos de olor y los zarcillos, los anillos, y los joyeles de las narices, las ropas de gala, los mantoncillos, los velos, las bolsas, los espejos, el lino fino, las gasas y los tocados (*Isaías* 3:16-23).

Como a Isaías, la enumeración de diversos accesorios permite a Arriola exhibir la vanidad; en ambos textos, este pecado es el que acarrea la furia divina sobre las mujeres, pues éstas, al despreciar su naturaleza y envolverse en mil objetos, son una afrenta a la creación divina. En *Vida*, Jesús censura a Rosalía por sus acciones, pues se esmera en cuidar y adornar su cuerpo y se olvida de alimentar su espíritu. La virgen encarna el mito del Narciso, pues sus actos revelan cierto enamoramiento de sí. En las décimas citadas, Arriola amplifica el ritual de embellecimiento por medio de distintas figuras retóricas, que le permiten extender el argumento; al contrario, Formento y S. Bernardo, en sus hagiografías, se detienen muy poco en el ritual. Juan Formento señala en su obra:

Estava un día Antonia tocando y adornando a Rosalía, conforme a la voluntad de los padres, en la más graciosa manera que pudiese. Y sueltos primero los rubios cabellos, que esparcidos por sus espaldas parecían correr por ella un pequeño río de oro, y aquéllos después recogidos y trenzados, y todos sembrados de varias flores, muy parecidos al esmalte sobre el oro.²⁷⁶

Mientras que Juan de S. Bernardo, más medido en su narración, menciona: “Un día la estaba vistiendo y tocando una dama suya, y aviéndola adornado el cabello, empleando los

²⁷⁵ G. Mayans y Siscar, *Retórica*, ed. Antonio Mestre Sanchis, pról. Jesús Gutiérrez, Ayuntamiento de Oliva, Valencia, 1984, t. 3, p. 424.

²⁷⁶ *Vida, milagros y invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía*, Andrea Colicchia, Palermo, 1663, p. 11.

primores de lazos y diamantes, le puso delante el espejo, para que mirasse si quedaba bien prendida”.²⁷⁷ Las diferencias de estilo entre Formento y San Bernardo son evidentes y mucho depende del uso de la prosa y de la intención de los autores. En el primer caso, Formento cuida más la forma de enunciar; los símiles que utiliza dan a su narración un tono poético, que recuerda el soneto de Góngora: “Ya besando unas manos cristalinas / ya anudándome a un blanco y liso cuello / ya esparciendo por él aquel cabello/ que Amor sacó entre el oro de sus minas” (vv. 1-4).²⁷⁸ La imagen de la cabellera en movimiento que presenta Formento es similar a la de Arriola; así, mientras un autor hace que el cabello corra, él otro permite que navegue, y en ambos la representación es sumamente sensual. En el segundo caso, San Bernardo privilegia más el *docere* que el *delectare*; su objetivo es mostrar la vida de la virgen para que sirva de ejemplo, es decir, su propósito se reduce a “enseñar”, por eso escribe en su introducción: “He procurado que el estilo sea puro y llano, ya porque no alcanzo otro más subido y elegante, ya porque no desdiga del deseo de la Santa, que no gustó de galas de Corte, sino de túnicas de cerdas”.²⁷⁹ Él sigue la recomendación de san Agustín: “para instruir [se] usará el estilo llano”.²⁸⁰

Una diferencia notable entre las dos hagiografías en prosa y las décimas de Arriola radica en la selección de información. En los párrafos citados, Formento y San Bernardo mencionan a una dama que adorna y peina a Rosalía, como ocurría en su época, en la que las mujeres nobles se acompañaban de criadas que las ayudaban a vestir y ataviarse; Arriola, al contrario, omite ese dato social. Esa omisión obedece a que el poeta prefiere mostrarla sola y afanada en su embellecimiento; de esta manera, se intensifica su pecado y, por ende, su culpa, que será mayor cuando se presente Cristo. Formento y San Bernardo quitan responsabilidad del pecado a la

²⁷⁷ *Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen*, Pedro Joseph Alonso y Padilla, Madrid, 5 ed., 1743, p. 15.

²⁷⁸ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 1985, p. 125.

²⁷⁹ *Op. cit.*, p. V.

²⁸⁰ *Op. cit.*, p. 311.

virgen y la depositan en los padres; si Rosalía es adornada, se debe a la “voluntad” de sus progenitores y no a la suya. Lo mismo sucede en el sermón que Lucas Rincón ofreció en Nueva España en 1723, donde se quita responsabilidad a Rosalía por sus actos: “Dexó Christo el cielo y vino al mundo por redimirlo, y lo mismo hizo por ganar a sola Rosalía: pues la ocasión que tuvo la santa para verlo fue que, al estarla peynando en su gavinete, le puso vna de sus damas el espejo delante para mirarse, pero se interpuso Christo crucificado y sangriento entre Rosalía y el espejo”.²⁸¹

En *Vida*, la amplificación del ritual de embellecimiento y la selección de información tienen la función de fortalecer e intensificar el pasaje del encuentro. El dramatismo en ese episodio se basa tanto en las palabras de Jesús y en la imagen que evoca como en las palabras de Rosalía, movidas por un profundo arrepentimiento y sentimiento de culpa. Se entiende este sufrimiento debido a que el poeta se ha detenido en mostrarnos la vanidad de la protagonista; en cambio, en las hagiografías europeas anteriores y en el sermón novohispano pareciera que no hay pecado; Rosalía no es responsable de la falta que le imputa Jesús, sino sus padres o la dama que la asiste.

Al terminar su labor de embellecimiento, Rosalía se mira al espejo y descubre la imagen de “Jesús crucificado”. Según Robert Ricard, en la literatura española este tópico se remonta a San Juan de Ávila, quien sienta los elementos que retomarán los escritores posteriores para construir la figura de Jesús crucificado: cabeza, brazos, manos, costado y pies. Cada autor toma todas o algunas de estas partes y reelabora el tópico, donde, casi siempre, Jesús se muestra misericorde y dispuesto a acoger a cualquier pecador.²⁸² En *Vida*, se presenta a Cristo lacerado y

²⁸¹ Lucas Rincón, *op. cit.*, p. 7.

²⁸² Véase Robert Ricard, “El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Estudios de literatura religiosa española*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 228-235.

furioso con Rosalía, al contrario de la figura misericordiosa que aparece en la obra de Ávila, Lope de Vega, Gracián y Tirso de Molina.

53

Puso en el christal los ojos
y, en vez de mirarse a sí,
miró en rojo carmesí
tintos sangrientos despojos.
Miró entre corales rojos
correr tormenta a su dueño,
mas, aunque vio en el diseño
un leño, como era afrenta,
sacó que fue en la tormenta
su mayor borrasca el leño.
(vv. 521-530, I)

54

En un madero clavado
vio a Christo, entre los christales,
vertiendo rubios corales
de manos, pies, y costado.
¡Válgame Dios, qué turbado
quedaría su pecho!, al fin,
viendo en tan triste jardín,
que labraron golpes crueles,
brotar purpúreos claveles
entre nevado jazmín.
(vv. 531-540, I)

El leño, sinécdoque de la cruz,²⁸³ es tormenta y borrasca para Rosalía, pues Cristo la reprenderá con dureza por su vanidad. La imagen repetida de la sangre de Jesús, indicada con “rojo carmesí”, “tintos sangrientos”, “corales rojos”, “rubios corales” y “purpúreos claveles”, busca, por un lado, la compasión de la virgen y, por el otro, conmover al lector. Rosalía debe

²⁸³ En el soneto *Pastor que con tus silbos amorosos*, el cual recurre a los tópicos del “Buen pastor” y “Jesús crucificado”, Lope de Vega también utiliza el término leño como sinécdoque de cruz, pero ahí el leño sirve de cayado a Cristo y le permite esperar a los pecadores, ya que al estar clavado en él, sólo puede esperar: “Pastor que con tus silbos amorosos, / me despertaste del profundo sueño: / tú, que hiciste cayado de ese leño / en que tiendes los brazos poderosos, / vuelve los ojos a mi fe piadosos, / pues te confieso por mi amor y dueño / y la palabra de seguirte empeño, / tus dulces silbos y tus pies hermosos. / Oye, pastor, pues por amores mueres, / no te espante el rigor de mis pecados, / pues tan amigo de rendidos eres. / Espera, pues, y escucha mis cuidados... / Pero ¿cómo te digo que me esperes / si estás para esperar los pies clavados?” En cambio, el leño que mira Rosalía en el espejo no tiene esa misericordia.

compartir el dolor de Jesús, debe sentir compasión; al hacer suyo el dolor ajeno, reconocer que es por su culpa y evidenciar su ingratitud, podrá entonces arrepentirse de su pecado. Arriola con sus imágenes tremendistas quiere mover al lector, quien, al mirar correr ríos de sangre, se dolerá, al igual que Rosalía, del sufrimiento de Cristo y buscará enmendar su vida. Detrás de este discurso se encuentra la retórica de la imagen que se desprendió de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola y que fue muy usada por la Compañía, como se indicó en el primer capítulo de este estudio. El objetivo de este procedimiento era crear imágenes que movieran los afectos del auditorio y para eso el escritor debería dominar diversos recursos retóricos, pues tenía que describir las cosas con expresiones tan vivas, como si se estuvieran viendo, ya que estremece más lo que se ve, que lo que se oye. Arriola elabora una pintura vívida de la crucifixión de Jesús.

Del tópico de “Jesús crucificado”, el poeta retoma las partes que simbolizan la Pasión de Cristo: manos, pies y costado. La figura clavada en la cruz desconcierta y altera a Rosalía, pues, a decir de Lucas Rincón, “no se le apareció glorioso por no enamorarla con su gloria; mostrósele sí herido, que los tormentos son el crisol de la fineza, y sola la muerte de vn Dios pudiera rendir aquel noble corazón”.²⁸⁴ La presencia lacerante de Jesús busca mover el espíritu de la protagonista. En los versos 535-540 se retoma el tópico del jardín para representar la condición lastimosa de Jesús: los claveles simbolizan su sangre y el jazmín su blanca piel. A lo largo de *Vida*, Arriola recurre a diversos juegos cromáticos; privilegia los colores que contrastan, como el rojo sobre el blanco que se encuentra en los últimos dos versos de la décima 54. El mismo tópico reaparece en la décima 57, donde la piel de Jesús se representa con una azucena, cubierta por un clavel rojo: su sangre (vv. 562-564, 1).

El discurso de reprensión de Jesús comprende cuatro décimas y se apoya en la anáfora. La repetición de “mira” al inicio de cada décima o en la parte media tiene la finalidad de captar la

²⁸⁴ Lucas Rincón, *op. cit.*, p. 7.

atención de Rosalía y dirigir su mirada hacia el cuerpo herido de Jesús. Además, la anáfora permite a Arriola hilar el discurso y hacerlo armonioso. A decir de Mayans, la anáfora de verbos es de las más elegantes y efectivas;²⁸⁵ así, el verbo “mirar”, conjugado en imperativo, da fuerza y gravedad a las sentencias pronunciadas por Jesús; de esta manera, su juicio se vuelve incuestionable y obliga a Rosalía a cambiar su conducta. El discurso inicia con un reclamo, donde se califica de ingrata la actitud de la virgen:

56

“Cruel (dixo) desconocida,
que estás a tus gustos dada,
de mi dolor olvidada
y en tus placeres undida.
Mírate bien, por tu vida
desleal, infiel, sin consejo,
en este quebrado espejo,
y en sus fragmentos verás
que a los golpes que me das
con justa razón me quejo”.
(vv. 551-560, I)

57

“Mira esta púrpura roja,
que desangrando las venas
sobre blancas azucenas
como clavel se deshoja.
Mira esta mortal congoja,
mira este tormento injusto,
y examina bien si es justo
o va en la razón fundado,
que yo esté crucificado
y estés tú entregada al gusto”.
(vv. 561-570, I)

58

“Mira estos juncos agudos
que abren con crueldad no poca
en cada herida una boca,
y ban sus raudales mudos,
ya que los cambrones rudos
donde el sentido tropieza

²⁸⁵ Véase Mayans, *op. cit.*, p. 436.

con sutil cruel agudeza
hieren mis sienes divinas,
labra tú de mis espinas
flores para tu cabeza”.
(vv. 571-580, I)

59
“Mira bien estas heridas
que, rotas en hilos rubios,
desatándose a diluvios
respiran calientes vidas.
Con estas tintas vertidas
puedes añadirles, si
pues las derramé por ti,
a costa de mis dolores,
a tus mejillas colores
y a tus labios carmesí”.
(vv. 581-590, I)

En la décima 58 surge otro lugar común: la metáfora de las heridas de Jesús como bocas, pero éstas no “llaman y gritan”, como aparecen en numerosos sermones, sino están mudas del dolor y sólo vierten sangre. En esas décimas, nada más se exhiben las penas de Cristo: el estado doloroso al que le han llevado nuestros pecados. A diferencia de otras obras, donde Jesús siempre espera la llegada de los pecadores en la cruz, en el poema, él ya no espera con pasividad; al contrario, increpa a los pecadores para que se le acerquen. La ironía en los versos finales de las décimas 58 y 59 modifican el discurso tradicional de Jesús, en el que se le presenta misericordioso; aquí, para avergonzar a Rosalía por su vanidad, la invita a hacerse una corona de flores con sus espinas (vv. 579-580) y a ponerse su sangre como colorete y labial (vv. 589-590). La ironía muestra el enojo y malestar de Cristo. Según Mayans, esta figura “es lícita, supuesto que Dios muchísimas veces ha usado della”,²⁸⁶ se refiere a Jehová en el Antiguo Testamento. Así, Arriola, para darle más fuerza a su discurso, utiliza una figura que permite la reprensión y burla; una figura que caracteriza más los discursos del Antiguo Testamento.

²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 349.

La forma del discurso de Jesús revela que el poeta sigue los preceptos de la oratoria cristiana, la cual señala, según san Agustín, que “si los oyentes deben ser excitados más bien que enseñados, a fin de que no sean remisos en cumplir lo que ya saben y presten asentimientos a las cosas que confiesan verdaderas, entonces se requieren mayores arreglos de elocuencia. Aquí son necesarios los ruegos, las súplicas, las reprensiones y amenazas”.²⁸⁷ Para mover el ánimo de la virgen y, al mismo tiempo, el de los lectores, Arriola cambió del estilo medio al sublime; este cambio es el primer “arreglo” que hace a su elocuencia; asimismo, recurrió a la retórica de la imagen de Loyola, la llamada *compositio loci*, en la que se privilegian los sentidos, sobre todo la visión; además, incorpora al discurso de Jesús reprensiones e ironías con la intención de que Rosalía modifique su estilo de vida y rechace la vanidad. Este tipo de discursos hacia las mujeres es característico de textos religiosos de la época, en los que, con “arrebataadora elocuencia, se excita a las mujeres al pudor y al temor, para que no adulteren con afeites su cara”.²⁸⁸ El estilo sublime en este pasaje logra doblegar el ánimo de la virgen, quien, ante el discurso de Jesús, queda absorta y conmovida.

61

“¡O, mi Dios!”, rompió los labios,
y dijo: “bien considero,
que en este tosco madero
os han puesto mis agravios.
Vuestros pensamientos sabios
bien conocerán –decía
casi sin voz Rosalía–
que quiero entregarme a vos,
y por ser vuestra, mi Dios,
quiero dejar de ser mía”.
(vv. 601-610, 1)

64

“Señor, tu gusto ignorarlo
no es mi gusto, para hacerlo,

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 269.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 331.

que quanto tú en proponerlo,
tardaré en egecutarlo.
Mi alvedrío al tuyo ajustar lo
deseo, para que el mal huya,
que como tu gracia influya,
mexorando de alvedrío,
tu querer ha de ser mío
y mi voluntad, la tuya”.
(vv. 631-640, I)

65
“Por cierto puedes tener,
salvo mi infeliz desgracia,
que si me ayuda tu gracia,
te tengo de obedecer.
Muger soy, pero muger
que sabré honrar tus altares,
que soi débil no repares;
tu gusto será mi assunto,
y no he de salir un punto
de lo que tú me mandares”.
(vv. 641-650, I)

El discurso de Jesús ha sido eficiente, pues Rosalía doblega su espíritu y se arrepiente de haber pecado; renuncia a la vanidad y, también, consagra su pureza a Dios, hecho que aparece en varias hagiografías españolas y novohispanas, en las que, por influencia del Concilio de Trento, las mujeres optan por la castidad, antes que el matrimonio; de ahí también que Rosalía rechace enérgicamente casarse con Balduino, pues ya ha tomado por esposo a Jesús, quien le ha entregado un anillo para simbolizar su unión (déc. 107, I). La virginidad se vuelve una condición preciada para la religión, ya que, según san Cipriano, “es la flor de la semilla de la Iglesia, gloria y ornato de la gracia espiritual, índole alegre de alabanza y honor, obra íntegra e incorrupta, imagen de Dios que corresponde a la santidad del Señor, la más ilustre porción del rebaño de Cristo”.²⁸⁹ En los siguientes cantos, la virgen expiará su culpa, abandonará el palacio y rechazará

²⁸⁹ Cit. por san Agustín, *op. cit.*, p. 325.

los placeres terrenales. Su lucha será constante y sus sacrificios la redimirán frente a Dios, quien, finalmente, después de probarla, la aceptará y acogerá en su reino.

Arriola, al componer su obra, no sólo estaba consciente de su obligación de enseñar el *Evangelio* y la doctrina cristiana, también sabía que debía deleitar con elegancia y mover los afectos de sus lectores o posibles oyentes hacia el reconocimiento de las virtudes que llevan al ser humano a perfeccionarse y, de ser posible, hacia una reforma de costumbres. El modelo que imperaba en ese momento era el de una mujer obediente, casta y humilde y es el que desarrolla, por medio de las acciones de Rosalía, en su escrito. El dominio de diversos recursos retóricos y poéticos le permitió destacar las virtudes de la ermitaña con éxito, como se pudo observar en el análisis de este pasaje y como se puede corroborar en otros cantos de *Vida*.

3. 2 HISTORIA DEL POEMA

Según se cuenta en las cartas de José Joaquín Izquierdo, los jesuitas estaban interesados en publicar la *Vida* de Arriola. Sin embargo, por circunstancias desconocidas, este proyecto no pudo consolidarse y la obra tuvo que circular en manuscritos desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. A lo largo de esas centurias se hacen algunas menciones sobre la hagiografía y aparecen nuevos editores con la intención de rescatar el poema del olvido.

Durante el siglo XVIII, Félix de Sebastián y José Joaquín Izquierdo ofrecen las noticias más significativas sobre el poema; el primero señala que personas doctas conservaban la obra en manuscritos y el segundo, que los ignacianos intentaron publicarla. Tendrán que pasar varios años para que surja otra mención importante en torno al poema y ésta se presenta hasta el siglo XIX, precisamente en la *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816); ahí, Beristáin señala que el texto *Vida y virtudes de Santa Rosalía de Palermo*, un tomo en 4º, se localiza en la

biblioteca del Colegio de San Gregorio de México.²⁹⁰ Es curioso que el manuscrito se hallara en esa institución, que se dedicaba a formar indígenas, pues amplía las posibilidades de público que la obra pudo tener; quizá los jesuitas pretendían que con la lectura de la hagiografía los miembros de este grupo reconocieran e imitaran el comportamiento virtuoso de la santa.

En el siglo XX, la primera mención sobre el poema aparece en *Poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX)* de Jesús García Gutiérrez, publicado en 1919;²⁹¹ en este libro, además de mencionarse la existencia de un manuscrito de la obra, se editan, bajo el título de “Visión que tuvo Santa Rosalía al mirarse en un espejo”, doce décimas del código *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta Santa Rosalía, patrona de Palermo*, que el Sr. Othón Nickler regaló al presbítero García. El editor hace una semblanza del jesuita a partir de los datos que ofrece Beristáin y da como fecha de composición de *Vida* el año de 1766, información relevante porque indica que posiblemente su manuscrito estaba fechado. De los testimonios conservados, sólo uno (*BI*) tiene fecha de elaboración, “Año de 1768”, precisamente el año en que murió Arriola.

En 1945, Antonio Castro Leal, en su tercera edición de *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, publica doce décimas de otro manuscrito titulado *Vida y virtudes de la esclarecida virgen S[an]ta Rosalía*; estas décimas se ubican en el apartado “Santa Rosalía ve a Jesucristo en el espejo”.²⁹² El manuscrito se lo regaló Manuel Altolaquirre, quien se lo compró a un tendero en la ciudad de México; así consta en una carta del 22 de septiembre de 1943 dirigida a María Luisa

²⁹⁰ Beristáin, *op. cit.*, pp. 116-117. Parte de esta biblioteca se encuentra en el acervo del Museo Nacional de Antropología e Historia; sin embargo, a pesar de una intensa búsqueda, no se halló el manuscrito, tampoco referencia alguna sobre su paradero, pero cabe la posibilidad de que alguno de los ocho manuscritos que se conservan sea el del Colegio.

²⁹¹ CVLTURA, México, 1919, pp. 82-87.

²⁹² Porrúa, México, 1945, pp. 35-39.

Gómez Mena.²⁹³ En el prólogo de esta edición, Castro Leal, además de agradecer a Altolaguirre su “gentileza”, prometió publicar el manuscrito, pero no lo hizo.²⁹⁴ Los manuscritos de García y de Castro²⁹⁵ no han sido localizados y sólo se conservan los fragmentos que aparecen en sus respectivos libros.

Por su parte, en 1951, Alfonso Méndez Plancarte, en *El corazón de Cristo en la Nueva España*, publica también doce décimas de un tercer manuscrito,²⁹⁶ que se intitula *Vida y virtudes de la esclarecida Virgen y solitaria Anacoreta, Santa Rosalía, Patrona de Palermo*. Cuatro años más tarde saca a la luz *Décimas de Santa Rosalía*, en el que edita 195 décimas que extrae de los tres libros de dicho manuscrito.²⁹⁷ En ambas ediciones se indica que Federico Gómez de Orozco es el poseedor del “códice” que sirvió de base para las dos publicaciones. Por fortuna, el manuscrito base de Méndez Plancarte aún existe; se localiza en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, en la colección Federico Gómez Orozco. En el libro de 1955, Alfonso Méndez Plancarte presenta una “Nota” en la que ofrece una lectura del poema. En principio, sitúa *Vida* dentro de la línea gongorino-calderoniana; al respecto dice:

[...] deslumbrante policromía, los buidos “conceptos” y la sonante y briosa rotundez con que el P. Arriola esculpió y estofó y doró este retablo churrigueresco, no por suntuoso menos íntimo y místico en sus páginas más dichosas y exquisitamente miniadas, y

²⁹³ Al respecto Altolaguirre menciona en su carta: “un buen día me encontré en un rincón de mi tenderete un precioso manuscrito del siglo XVII [*sic*], en donde se encuentra toda la obra poética de Juan de Arriola, el gran poeta mexicano, de tanta fama en vida y cuyos originales han sido buscados inútilmente durante tres siglos por los investigadores” (véase Manuel Altolaguirre, *op. cit.*, pp. 457-458). En el ensayo “Versos escondidos de Gustavo Adolfo Bécquer”, Altolaguirre recuerda de nuevo ese hecho: “A la casualidad sí le debo otro hallazgo poético, cuando hace poco, en esta ciudad de México, descubrí en un tenderucho de libros viejos cierto manuscrito con la obra inédita de Juan de Arriola, poeta calderoniano en su expresión frecuente, pero a veces con cierto particular acento precursor de la naturalidad neoclásica de nuestro siglo XVIII, manuscrito del que hice entrega a mi querido y admirado amigo el poeta Antonio Castro Leal, por su condición de profesor de literatura en la Universidad Nacional de México” (citado por James Valender, *ibid.*, p. 458).

²⁹⁴ Véase A. Castro Leal, *op. cit.*, p. XIV.

²⁹⁵ Se sabe que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes está tramitando la adquisición del acervo de Castro Leal, quizá en él podría encontrarse el manuscrito.

²⁹⁶ Buena Prensa, México, 1951, pp. 145-149.

²⁹⁷ *Op. cit.*, pp. 7-87.

graduando al Autor como uno de los más agudos y lucientes –quizá el mayor– de nuestros poetas gongorino-calderonianos en su dirección colorista y finalmente ingeniosa.²⁹⁸

Méndez Plancarte observa en las décimas influencias de Góngora –por los contrastes pictóricos–, Calderón, sor Juana, Quevedo, Jorge Manrique, santa Teresa e Isidro de Sariñana. El editor presenta *Vida* como “la [obra] capital” del poeta, pues es de “sostenida calidad estética”,²⁹⁹ ya que renueva “imágenes pocas veces nuevas, y a menudo ya tópicas y aun triviales”;³⁰⁰ además,

[...] en toda esa su danza cantarina y deslumbradora de paralelismos, retruécanos, metáforas, sinestesias e hipérboles floridísimos, se recata y palpita, con el más cabal equilibrio, una perfecta dosificación de pensamiento y de sentimiento, vivificados siempre por el amor: amor de devoción a la dulce Santa que es su Heroína, y a la Madre de Dios y al Señor Jesús, y al Padre que está en los Cielos.³⁰¹

Para Méndez Plancarte, en la renovación de algunos tópicos y lugares comunes, así como en el equilibrio entre artificio y lirismo, radica la “calidad estética” del poema. Aunque el editor no analiza ni ejemplifica estos aspectos y sólo los anuncia, considero que el análisis que ofrezco de algunos pasajes de *Vida* puede evidenciar lo señalado por el crítico; queda todavía un largo camino por recorrer y se tendrá que ahondar aún más en el trabajo poético de Arriola, lo cual se podrá hacer a partir de la edición que presento. Por último, cabe señalar que el título original de la hagiografía, *Vida y virtudes...*, aunque el investigador lo considere “primitivo –ingenuo y arcaico–”³⁰² y por ese motivo lo cambie a *Décimas de Santa Rosalía*, apela a una tradición hagiográfica que no se debe obviar, pues invita al lector a hacer una relación entre el poema y otras leyendas de la virgen panormitana, lo que enriquece la lectura de la obra.

Otra edición de *Vida* surge en 1999, cuando Beatriz Huerta Gutiérrez elabora su tesis de maestría, *Décimas de Santa Rosalía, de Juan José de Arriola. Estudio y edición de un manuscrito*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 103.

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 103-104.

³⁰² *Ibid.*, p. 99.

del siglo XVIII. En este estudio se edita el primer libro del poema y se dejan de lado los dos últimos que componen la obra; la edición parte de un cuarto manuscrito, resguardado en la Biblioteca José María Lafragua de Puebla, ciudad donde residió Arriola durante muchos años y en la que murió. La tesis hace varias aportaciones: la principal es que propone como fuente literaria de Arriola la *Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen* (1663) de Juan de San Bernardo. Según Huerta Gutiérrez, *Vida* “se deriva o toma como base la información del texto de Juan de San Bernardo”³⁰³; por ello dedica un apartado para mostrar la relación existente entre el “Capítulo primero” del franciscano y el primer libro del poema. La investigadora concluye que el texto de San Bernardo sólo “presenta la historia [de la virgen] en prosa y con un lenguaje muy sencillo”,³⁰⁴ mientras que la del jesuita al incluir “algunos recursos propios de la poesía [...] origina un mayor impacto estético”.³⁰⁵

La autora también ofrece un análisis del narrador, personajes, algunas figuras poéticas y la métrica, aunque su estudio siempre parte del primer libro, por lo que es necesario que el lector o estudioso haga una revisión completa del poema, pues tratándose de la vida ejemplar de santa Rosalía, se deben considerar los tres libros. Al tomar en cuenta las tres partes, se evidenciarán distintas relaciones —estilísticas y de contenido—, que se escapan si sólo se considera una parte de la hagiografía.

En su momento, Méndez Plancarte y Huerta Gutiérrez consideraron que sus manuscritos eran los autógrafos; sin embargo, en ninguno de éstos existe la firma del autor, ni una certificación del copista que apunte hacia un apógrafo; ambos manuscritos son sólo copias de *Vida*, como sucede con los demás testimonios existentes. Por medio del panegírico de Izquierdo, se puede establecer una fecha aproximada de elaboración de tales manuscritos: la segunda mitad

³⁰³ *Op. cit.*, p. 74.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁰⁵ *Loc. cit.*

del siglo XVIII y con mayor exactitud después de 1764, pues si ambos códigos poseen la apología, escrita por el zacatecano en 1764, es imposible que hayan sido copiados con anterioridad. Esta misma fecha sirve para situar temporalmente aquellos testimonios que tengan el panegírico incluido.

Cabe señalar que Huerta Gutiérrez data el poema de Arriola y el manuscrito de Lafragua en 1741; sin embargo, esta fecha corresponde a otro texto, titulado “Octavas del panegiris que hizo al gran patriarca San Ignacio el P. Pedro Joseph Mendioza [*sic*], catedrático de retórica en el Colegio del Espíritu Santo de la Puebla de los Ángeles, año de 1741”, que se encuentra encuadrado junto a la hagiografía del guanajuatense; ambas obras están en un solo tomo, de ahí que la investigadora haya tomado como referencia ese año para datar el poema de Arriola y el manuscrito, pero si consideramos que este testimonio contiene el panegírico, es casi imposible que haya sido escrito antes de 1764. Por esta razón no se puede considerar tal dato como definitivo para fecharlos. En el primer capítulo de este estudio, se planteó, a partir de un episodio de la vida de Arriola, que el poema se pudo haber escrito en 1762; pese a esta propuesta, el tiempo exacto de elaboración seguirá siendo desconocido.

La historia de *Vida* muestra la poca atención que se ha prestado a la obra, apenas dos acercamientos críticos, de Méndez Plancarte y Huerta Gutiérrez, pero la hagiografía amerita otras interpretaciones y estudios. Por las noticias de Sebastián, Izquierdo y Beristáin, se sabe que el poema tuvo una buena acogida en su tiempo, tanto que se intentó publicar; sin embargo, hasta ahora sólo se han rescatado algunos fragmentos, por lo que era necesario hacer una edición del texto completo, la que a continuación se presenta.

3. 2. 1 MANUSCRITOS DE DOCTOS Y DE NO TAN DOCTOS

Debido a que el original de *Vida* se perdió y que la obra circuló en diversos manuscritos durante el siglo XVIII, se hizo esta edición, la cual, por un lado, da a conocer el texto completo y, por el otro, restaura y fija un texto que ha sufrido modificaciones por copistas del siglo XVIII y editores del XX. El objetivo principal que rigió este trabajo fue el de presentar un texto ejemplar que posibilitara futuras indagaciones, análisis e interpretaciones de la obra.

A principios del siglo XX aún se conservaban diez manuscritos, cantidad que indica la amplia difusión de la obra en Nueva España durante el siglo XVIII, pues si se considera que en el caso de los textos novohispanos, a decir de Luis Astey, la “posibilidad más frecuente” de transmisión de una obra era por un testigo único,³⁰⁶ llama la atención que una obra tan extensa se haya transcrito varias veces. Sobre los testimonios de *Vida*, hoy se localizan ocho manuscritos en bibliotecas nacionales y extranjeras, y se conservan fragmentos impresos de dos manuscritos perdidos:

Manuscritos

- Ms. A:³⁰⁷ Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia “Doctor Eusebio Dávalos Hurtado”, Colección Federico Gómez Orozco, Ms. G. O. 102.
- Ms. B1: California, Berkeley, Bancroft Library, Hubert Howe Bancroft Collection, MSS M-M 14.
- Ms. B2: California, Berkeley, Bancroft Library, Hubert Howe Bancroft Collection, MSS M-M 15.
- Ms. G: Biblioteca de la Sociedad Mexicana de Geografía e Historia “Benito Juárez”, Ms. 92: 20 A.
- Ms. L: Puebla, Biblioteca José María Lafragua, Ms. 41132.
- Ms. M: Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Manuscritos, Ms. 1784.

³⁰⁶ Luis Astey V., *Procedimientos de edición para la Biblioteca Novohispana*, El Colegio de México, México, 1985, p. 14.

³⁰⁷ Por economía, a cada ms. se le asignó una letra, que corresponde con el nombre de la biblioteca donde se encuentra el documento. También a los fragmentos impresos se les asignó una sigla, que coincide con la primera letra del apellido de los editores.

Ms. N: Archivo General de la Nación, *Temporalidades*, Legajo 2018-3 (fragmento manuscrito de las primeras 11 décimas del “Libro primero”).

Ms. S: París, Bibliothèque de la Sorbonne, M 1500.

Fragmentos y manuscritos perdidos

C: Ms. Antonio Castro Leal. “Santa Rosalía ve a Jesucristo en el espejo”, en *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, Porrúa, México, 3ª ed., 1945, pp. 35-39. Las décimas editadas corresponden al primer libro: décimas 47-52, 54-55 y 57-60.

J: Ms. Jesús García Gutiérrez. “Visión que tuvo Santa Rosalía al mirarse en un espejo”, en *Poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX)*, CVLTURA, México, 1919, pp. 82-87. Las décimas editadas pertenecen al primer libro: décimas 53-62.

Se deben sumar a estos manuscritos y fragmentos tres códices más que se encuentran, según Klaus Schreiber, en la Biblioteca del Estado y Universitaria de Hessen (Alemania), bajo la signatura Hs 2313, Hs 2314 y Hs 2569.³⁰⁸ Aunque se intentó dar con el paradero de los manuscritos, hasta ahora los únicos datos que se han hallado sobre éstos proceden de la descripción de Schreiber, quien también sitúa otro códice de *Vida* en Butler Library de la Universidad de Columbia en Nueva York.

Para la edición de *Vida* que propongo tomaré en cuenta ciertos procedimientos y pautas correspondientes a la edición crítica: *recensio* (*examinatio* y *selectio*) y *constitutio textus*. El siguiente apartado contiene los resultados que arrojó la *collatio externa* y la *collatio codicum*, los cuales evidencian las intervenciones de los copistas.

3.2.2 INTERVENCIÓN DE LOS COPISTAS: *COLLATIO EXTERNA* Y *COLLATIO CODICUM*

De los diez testimonios conservados, consulté nueve para esta edición: A, B1, B2, G, L, M y N (fragmento manuscrito) y C, J (fragmentos impresos). Después de haber hecho la *collatio externa*, así como la *collatio codicum*, se pueden establecer dos familias: la familia α la

³⁰⁸ Manuel Ignacio Pérez Alonso (ed.), *La Compañía de Jesús en México: cuatro siglos de labor cultural*, México, Jus, 1972, pp. 521-524.

componen los testimonios *L* y *M*; y la familia β los testimonios *A*, *B1*, *B2*, *C*, *G*, *J* y *N*. En la *collatio externa* no se incluyen los fragmentos impresos *C* y *J*, ni el fragmento manuscrito *N*, por estar incompletos; para filiarlos sólo se tomó en cuenta la *collatio codicum*. El cuadro siguiente representa los resultados de la *collatio externa*.

	Familia α		Familia β			
	<i>L</i>	<i>M</i>	<i>A</i>	<i>G</i>	<i>B1</i>	<i>B2</i>
portada	X ³⁰⁹	X	√	√	√	√
dedicatoria	√	√	√	√	√	√
nombre del autor	√	√	√	X	X	√
protesta	√	√	√	√	√	√
Anagrama de Arriola	X	X	√	√	X	√
Epigrama de Arriola	X	X	√	√	X	√
Panegírico al inicio o al final de la obra	√ (al final)	√ (al final)	√ (al inicio)	√ (al inicio)	X	√ (al inicio)
Título	√	√	X	√	√	X
Primer libro con 14 cantos	√ (341 décimas)	√ (341 décs.)	√ (342 décs.)	√ (321 décs.)	√ (329 décs.)	√ (334 décs.)
3 sonetos al final del primer libro o al final de la obra	√ (al final del primer libro)	√ (al final del primer libro)	√ (al final de la obra)	√ (al final de la obra)	√ (al final de la obra)	√ (al final de la obra)
Segundo libro con 15 cantos	√ (326 décs.)	√ (326 décs.)	√ (326 décs.)	√ (326 décs.)	√ (326 décs.)	√ (325 décs.)
Tercer libro con 15 cantos	√ (387 décs.)	√ (386 décs.)	√ (389 décs.)	√ (390 décs.)	√ (389 décs.)	√ (389 décs.)

Los errores comunes separativos entre las dos familias son los siguientes: la familia β tiene portadas, lo que no sucede en α ; 3 décimas más que α (*Vuelve la pluma y retoca*, décima 41 en el primer libro; *¿Tú, mi Dios –decía–, inocente*, décima 31 en el tercer libro; *Viste soberbio el*

³⁰⁹ Las cruces indican que el elemento enunciado se omite en el manuscrito que se cita y las palomitas que dicho elemento sí se encuentra.

disfraz, décima 238 en el tercer libro); dos composiciones de Arriola sobre su obra, que tampoco se presentan en α : “Del autor de la vida en alabanza de tan peregrina Rosa” y “Del mismo autor Epigramma”; y, finalmente, β distribuye de diferente manera los tres sonetos y el panegírico. También hay errores comunes conjuntivos en las dos familias: dedicatoria, protesta, título, división en tres libros, 45 cantos, 3 sonetos y apología se conservan en ambas familias, aunque, como ya se señaló, en distinto orden; no se conserva el nombre del autor en dos integrantes de la familia β , aunque sí aparece en *A* y *B2*.

Los miembros de la familia α tienen, a su vez, errores comunes separativos, pero son mínimos: una décima más (*Madre, virgen, que en pureza*, núm. 366) en el tercer libro de *L*, por lo que éste tiene 1054 décimas en total y *M* consta de 1053; la falta de numeración en las décimas de *M*, mientras que *L* numera todas las décimas; el único error de *L* en la numeración es que omite el núm. 377 en el tercer libro, así que se salta del 376 al 378, por lo que la numeración se corre y, al cerrar el tercer libro, éste consta de 388 décimas, cuando en realidad son 387. *L* y *M* forman una familia porque tienen más errores comunes conjuntivos: ambos testimonios, como se puede observar en el cuadro, siguen la misma secuencia en la distribución de las composiciones y, salvo por la décima indicada, tienen la misma cantidad de elementos.

Si la familia α ubica los tres sonetos sobre la muerte de santa Rosalía al finalizar el primer libro, puede obedecer a que *L* y *M* parten de un subarquetipo, en el cual el copista, al observar que tanto en los tres sonetos como en el segundo libro aparece el motivo de la cueva,³¹⁰ cambió su orden; sin embargo, deben ubicarse al final del último libro, como sucede en la familia β , pues versan sobre la muerte de la virgen, que sucede también en una cueva, pero esta vez es la del Monte Peregrino, y este episodio sólo se narra en las últimas décimas del tercer libro. Al

³¹⁰ Recuérdese que Rosalía después de abandonar el palacio (hecho que se desarrolla en el primer libro) decide vivir en una cueva, la de Quisquina (“Libro segundo”), y luego se desplaza al Monte Peregrino (“Libro tercero”), donde muere.

contrario de la familia β , α ubica el panegírico al finalizar la obra, seguramente porque en el subarquetipo (X1) del que copia *L* y *M* se encontraba dispuesta así y la razón puede ser la siguiente: los tres libros que componen la *Vida* de Juan José de Arriola debieron circular en un principio sólo con la dedicatoria y la protesta, como sucede con el ms. *BI*, que se difundió sin la parte apologética,³¹¹ y más tarde, cuando se intentó publicar el poema e Izquierdo escribió el panegírico, se le añadió a este testimonio (X1) la apología, la cual, por ser una obra posterior (1764), quedó al final del ms.; de ser esto cierto, el subarquetipo del que parte la familia α estaría más cercano al original.

La familia β colocó la apología al inicio de la obra porque sigue el modelo de los textos impresos y literarios que se publicaron en el siglo XVIII y en las centurias anteriores: la mayoría de estas obras iban acompañadas por una portada, una dedicatoria, pareceres, aprobaciones y licencias, e inmediatamente seguía el texto del autor. En la edición que presento a continuación se fijarán los tres sonetos después del tercer libro, pues así lo exige la narración; y al principio colocaré la apología, siguiendo la disposición, que provenía de una larga tradición, en la que se ubicaban los apartados panegíricos al comenzar la obra. En esta edición también se agregarán las tres décimas que faltan en la familia α (la 41 del primer libro y las 31 y 238 del tercero), pues la ausencia de éstas causa un vacío de información en la narración y cierta incoherencia en los pasajes de la hagiografía. Estas tres composiciones completan las ideas o motivos que se vienen desarrollando en décimas anteriores, por lo que es muy seguro que su omisión en los testimonios *L* y *M* obedezca a un error del copista del subarquetipo X1, quien no transcribió correctamente de su fuente; de ahí que sea necesario restituir las décimas al poema.

³¹¹ Parece que los mss. *N* y *S* también iban a circular sin el panegírico, pues ambos se encuentran sólo con el título de la obra e inmediatamente la décima 1 (*Describe el patrio suelo...*) del “Libro primero” (sobre *S*, véase la siguiente página: <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=UNIA13410> [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2010], la cual contiene una breve descripción del códice y de su contenido).

En el primer caso, con la décima 41 *Vuelve la pluma y retoca* del primer libro se comienza la descripción puntual de la belleza de Rosalía, pues el poeta intenta seguir la forma tradicional petrarquista que se usaba para presentar los atributos de una dama, es decir, de arriba hacia abajo, por lo que debe iniciar con la cabeza, lo cual hace en la déc. 41, en la que se detiene en los labios, boca, cuello, ojos y cabellos de la virgen. En la composición siguiente continúa con el rostro, ahora hace un acercamiento a las mejillas y las cejas (déc. 42); finalmente, acaba con el talle y los pies (déc. 43). Arriola, antes de ser puntual y detallar estos atributos, ofrece una impresión general de la figura de la joven, a manera de suma o resumen (déc. 40), que desarrollará con precisión en las tres décimas siguientes (41-43). Sin la déc. 41 la descripción de Rosalía queda trunca y sobre todo se aparta del modelo tradicional que los poetas del Barroco seguían para exponer la belleza de la mujer; además, sin esta composición, los versos 411-412 de la déc. 42 no tienen referente, pues en ellos se alude a los dos soles que la virgen tiene como ojos, metáfora que sólo aparece en la décima anterior. No sólo la estructura y el tema justifican la necesidad de reincorporar la déc. 41 al poema, también el hecho de que esa misma décima aparezca en otra creación del poeta, en su obra de teatro *No hay mayor mal que los celos*, donde se encuentran repetidas las déc. 41 y 42 con ligeras variantes,³¹² lo cual viene a corroborar que se trata de una composición de la mano de Arriola y no de un posible añadido hecho por algún copista. Por estos motivos debe restituirse la décima 41 a su lugar original, como se presenta en la familia β. Cabe señalar que Arriola suele utilizar en su hagiografía algunas décimas que ya había usado en su comedia, es el caso de las décimas antes citadas y de seis décimas más del tercer libro (373 a 378). Algunas presentan cambios, aunque éstos son mínimos, y otras pasan

³¹² Las variantes entre la décima 41 de *Vida* y la décima de la obra de teatro se dan en el tercero y cuarto verso de la composición. En la hagiografía, la preposición “en” que se encuentra en los versos 403-404 cambia por una “a” en los versos 208-209 de la comedia. El cambio de preposiciones obedece a una modificación del sujeto de enunciación, pues en *Vida* es el yo poético quien describe a Rosalía y en la comedia es el príncipe César quien recuerda la belleza de Rosaura. Por el mismo motivo, la décima 42 presenta otras variantes en los versos 412, 416 y 418 de *Vida* y los versos 217, 221 y 223 de la obra de teatro.

íntegras de un texto a otro; se trata de una práctica de intratextualidad³¹³ que solía hacer el guanajuatense.

En el segundo caso, la décima 31 *Tú, mi Dios –decía–, inocente* del tercer libro introduce el tema de la décima siguiente (32); en ambas, en un discurso directo, Rosalía, mientras se flagela, se cuestiona sobre la injusticia del sacrificio de Jesús en la cruz, lo cual intensifica el pasaje de penitencia que el poeta viene describiendo en el canto segundo, pues a cada golpe que la joven se inflige para lavar sus culpas (décs. 29-30 y 33-37), también lamenta, con mucho dolor e inconformidad, la pena de su Esposo divino (décs. 31-32). La presencia de la décima 31 en el libro tercero se justifica por el tema (la culpa del pecador frente a la inocencia y sacrificio de Cristo) y porque en esta composición, al igual que en la siguiente, Arriola recurre a una fórmula de la que gusta mucho: presentar dos elementos que contrastan, a manera de antítesis, para mostrar la situación de la protagonista y de su interlocutor: tú inocente / yo pecadora; tú padeciendo / yo delincuente; yo con alma / tú sin vida (décs. 31-32). Esta forma la usa en versos anteriores (3091-3092, II) y posteriores (1901-1902, III), por lo que el *modus scribendi* revela que la décima 31 es de mano del guanajuatense y no una falsa atribución hecha por la familia β.

Finalmente, la décima 238 *Viste soberbio el disfraz* del tercer libro presenta el sujeto de la décima 239; sin el referente del tigre y el lobo, disfraces que usa el Diablo para atemorizar a Rosalía y que aparecen en la composición 238, los versos de la siguiente décima no tienen sentido: “Y dos, dice, que es violar / este sagrado que Dios, / por confundir a los dos, / quiso para mí labrar” (2381-2384, III); tampoco lo tendría el discurso ingenioso que Rosalía usa para alejar a estas bestias de la cueva, en el que se alude a la voracidad del lobo y las rayas del tigre, atributos que el poeta había destacado en la décima 238. Para la voracidad del primero y las rayas del

³¹³ Entiéndase “intratextualidad” como la relación que se establece entre un texto con otras creaciones del mismo escritor.

segundo, la ermitaña señala que en su morada no tienen lugar la gula ni las manchas impuras. Como se ha podido observar, las tres décimas que omite la familia α son necesarias para comprender tres pasajes de la vida de santa Rosalía (la descripción de su belleza, su penitencia y su enfrentamiento con el demonio), por lo que se deben regresar a su respectivo lugar.

La familia β también tiene errores comunes conjuntivos: portadas, 3 décimas extras y, salvo *B1*, dos composiciones de Arriola. A su vez, β tiene errores comunes separativos: *G* y *B1* no tienen el nombre del autor dentro del manuscrito, sólo en la portada; *A* y *B2* omiten el título de la obra (debería estar antes del primer libro, como aparece en los otros testimonios); *A* reorganiza la apología de diferente forma, lo que no sucede en otros manuscritos; *B1* no tiene numeradas las décimas y, finalmente, cada códice tiene una cantidad diferente de composiciones. Como se puede observar, los testimonios de esta familia presentan muchas más variantes y diferencias entre sí, que la familia α .

Por una nota que aparece al margen inferior del f. 109v de *A*, se concluye que este testimonio y *G* son copias del mismo manuscrito, que aquí denomino X2: “Nota. La decima 284 está mal colocada aquí, su verdadero lugar es después de la 293. En el original está duplicada, puesta en uno y otro parage; pero de aquí se debe quitar, conforme a lo que alumbrá el curso del asunto —que llevan las antecedentes— propuesto” (f. 109v). *G* duplica la décima *La cruel voraz calentura*, como se encontraba en X2; mientras que el copista de *A* se percata de esta duplicación y corrige el error del copista de X2. El manuscrito X2 funge como un subarquetipo de *A* y *G*; de ahí que ambos mss. compartan varios errores comunes conjuntivos. La lección innovadora de *A* permitió detectar su vínculo directo con *G*; sin embargo, debido a que X2 es una copia con varios errores, lo que evidencia la *collatio codicum*, el copista de *A* tratará de resarcirlos, por lo que a su texto se sumarán nuevos errores.

Los errores separativos más evidentes entre *A* y *G* son las omisiones de décimas que realiza *G*: en el primer libro, el copista omite 21 décimas (243, 245-259, 312-316); en el segundo, intentaba hacer la misma operación, lo que se evidencia al observar que después de la décima 121 coloca la 146 (*Luzbel con audaz locura*), la cual tiene el número 122 en el margen superior, así como unas líneas que indican la anulación y una nota al margen que dice “no vale”. El copista quería omitir 25 décimas, cantidad similar a la que eliminó en el primer libro, pero se detiene y regresa a la distribución del manuscrito X2. En el tercer libro se observa la misma operación que en el segundo: ahora intenta eliminar 60 décimas; así, después de la décima 10 coloca la 71 (*Bate el aire sin rezelo*), con el número 11 en el margen superior. Esta décima, al igual que la del segundo libro, está tachada y con otra nota que dice “no vale”. La intención de suprimir tantas décimas del manuscrito obedece a que el sistema del copista está muy alejado del sistema de texto y de autor del original o arquetipo, pues entre ambos media una copia. Por las supresiones realizadas, *G* tiene un total de 1036 décimas, no contando la duplicada (serían entonces 1037). *A*, que no suprime, tiene 1057 décimas; éste es el ms. más completo.

El copista de *B2*, que sigue la misma disposición de la familia β respecto a la apología y los sonetos, y que no omite las tres décimas faltantes en la familia α , se toma las mismas licencias que *G*, pues suprime varias décimas: 8 décimas faltan en el “Libro primero” (250-252, 311-315) y la décima 232 en el segundo. El copista de *B1* también omite décimas del primer libro: 13 composiciones (164, 249-255, 311-315). Debido a las omisiones, *B1* tiene un total de 1044 décimas y *B2*, 1048. Existe en ambas familias al menos un códice que no numera las décimas (*M* y *B1*) y cuando sí lo hacen la numeración está alterada (*L*, *A* y *G*), lo cual revela que el poema circuló de las dos formas y en ambas sufrió los yerros de los copistas; la cantidad de composiciones que tenía el original (1057) exigía una numeración corrida para mantener organizadas y ordenadas las décimas de cada libro; sin embargo, por las omisiones, aclaraciones

y saltos, los amanuenses, lejos de regularlas, deturparon este sistema, por lo que es necesario devolverle al texto su orden inicial, lo cual se hará en la presente edición, en la que se tomarán en cuenta los errores de los testimonios compulsados para numerar correctamente cada décima.

Los pocos errores comunes separativos en la familia α revelan que existen, tanto en *L* como en *M*, sólo tres sistemas que rigen la copia: el sistema del texto, que procede del arquetipo, un posible subarquetipo y el sistema del copista; de ahí que sean pocos los errores separativos entre *M* y *L*, y sean mayores los conjuntivos. En cambio, en la familia β , debido a que *A* y *G* no proceden directamente del arquetipo, sino de una copia, existen más sistemas que influyen en la transmisión del texto. *A* y *G*, al ser copias de otra copia, pues proceden del manuscrito X2, que, a su vez, copia a un subarquetipo, del que se desprenden los manuscritos *B1*, *C*, *J* y *N* de la familia β , operan de entrada con un diasistema anterior, al que le suman su nuevo sistema de copia, lo que explica los errores en la familia β .

La *collatio externa* evidencia que los copistas de *B1*, *B2* y *G* recurrieron a la omisión para abreviar la obra; esto se puede deber a la carencia de papel que había en Nueva España o también, como ya señalé, a la distancia temporal que existe entre su copia y el arquetipo o entre el copista y la noción del autor como autoridad, que en la familia β se trastoca. *A* muestra lecciones innovadoras, como fue la de corregir la duplicación de la décima 293, que existía en la copia de la que parte; también, como se verá en la *collatio codicum*, al modificar algunos versos. La *collatio codicum* además demostrará que *B2* copia directamente a *A*; por esta razón, el ms. no se tomó en cuenta para esta edición, ya que sólo acumulaba más errores y cambios hechos por los copistas.

* * *

En la *collatio codicum* se incluyeron los fragmentos impresos y siete manuscritos: *A*, *B1*, *B2*, *G*, *L*, *M* y *N*. Entre los errores comunes separativos de las familias α y β se encuentran:

Familia α		Familia β							
v.	<i>L</i>	<i>M</i>	<i>A</i>	<i>G</i>	<i>B1</i>	<i>B2</i>	<i>C</i>	<i>J</i>	<i>N</i>
19	ley* ³¹⁴	√ ³¹⁵	luz	√	√	√			
41	hacer*	√	dar	√	√	√			
55	ejemplo	√	expensas*	√	√	√			
59	cerro	√	carro*	√	√	√			
17-I ³¹⁶	de amores	√	colores*	√	√	√			√
155-I	nacer*	√	correr	√		√			
281-I	Jesús*	√	Joseph	√	√	√			
317-I	Rosalía	√	Palacio*	√	√	√			
474-I	la bajó ³¹⁷	√	las bajó*	√	√	√	√		
497-I	tener	√	temer*	√	√	√	√		
520-I	a el cristalino	√	el cristalino*	√	√	√	√		
603-I	este*	√	ese	√	√	√		√	
625	anduve	√	andubo*	√	√	√		√	
798-I	sumamente	√	santamente*	√	√	√			
913-I	vencida	√	sentida*	√	√	√			
998-I	hizo	√	hincó*	√	√	√			
2789-II	todas*	√	todos	√	√	√			
2821-II	jardín*	√	pensil	√	√	√			
1857-III	dos*	√	los	√	√	√			

Los errores separativos entre las dos familias son varios y confirman la existencia de dos familias en los testimonios, como ya se había observado en la *collatio externa*; en cambio, los errores conjuntivos que presentan *C*, *J* y *N*, que permitieron afiliarlos a la familia β , son pocos, pero suficientes para demostrar que los manuscritos base de *C* y *J* proceden de dicha familia, lo cual evidencia que la tradición β proliferó en la ciudad de México. Si en el cuadro sólo se observan los errores comunes de *A*, *B1*, *B2*, *G*, *C*, *J* y *N*, se percibirá que esos mismos errores funcionan como conjuntivos en la familia β ; esto indica que todos son errores monogenéticos, derivados de un subarquetipo. Lo mismo sucede con la familia α , cuyos errores evidencian que también parte de un subarquetipo. Los errores comunes en la familia α a veces son las lecciones

³¹⁴ En adelante, se coloca un asterisco al final del término para indicar que esa es la lección correcta.

³¹⁵ Las palomitas indican que los manuscritos concuerdan con la variante ofrecida por *L* o por *A*.

³¹⁶ Debido a que la numeración se reiniciará en cada nuevo libro, coloqué el núm. I romano para indicar que se trata del primer libro, el núm. II para el segundo y el núm. III para el tercero.

³¹⁷ El elemento en cursiva es el que varía.

correctas y adecuadas para el sentido de los versos; en otras ocasiones, la familia β es la que presenta las mejores lecciones. Ambas familias tienen errores y esto se debe a los copistas, quienes no entendieron el hipérbaton, la metáfora o el símil en algunos versos, otras veces cambiaron los tiempos de los verbos o sus sujetos; regularmente se trata de *lectiones faciliores*. En resumen, la familia β tiene las mejores lecciones, aunque no está exenta de errores, por lo que fue necesario recurrir a la familia α para restaurar el texto de Arriola.

El análisis de las variantes de cada familia arrojó los siguientes resultados. A partir de los errores separativos de la familia α se demuestra que *L* no copia a *M*:

v.	<i>L</i>	<i>M</i>
39	vida*	viva
111	leño*	om. leño
240-I	adorno*	aliño
916-I	surta*	absorta

Las lecciones de *M* son errores: en el primer y cuarto casos se trata de una *lectio faciliior*; el segundo de una omisión; y el tercero de una *omissio ex homoioteleuto* (salto de igual a igual), pues el verso anterior al 240 finalizaba con la palabra aliño: “a que guste del aliño” (v. 239). Se deben sumar a los errores separativos entre *L* y *M*, los errores de la *collatio externa*, donde quedó asentado que *L* tiene una décima más que *M*, lo que demuestra que el primer testimonio no copió al segundo, pues no podría haber reproducido una décima inexistente en su manuscrito base. Los errores separativos que revelan que tampoco *M* copió a *L* son:

v.	<i>M</i>	<i>L</i>
40-I	y*	o
480-I	allí iba*	iba allí
561-I	esta*	esa
609-I	y*	que
1135-I	ignorancia*	fragrancia
1505-I	fogoso*	forzoso
115-II	falda*	altura
1470-III	sabeos*	om. sabeos

Los errores del copista *L* son, sobre todo, por sustitución (ejemplos primero, quinto, sexto y séptimo), alteración del orden (segundo) y, en menor medida, por omisión (tercero y octavo). El cuarto caso puede tratarse de un salto por *homoioteleuto*, pues el verso anterior al 609 comienza con la palabra “que” (v. 608). Finalmente, aunque *M* puede ser el *codex antiquior*, pues presenta las grafías más antiguas, así como diversos cultismos gráficos, para la edición opté por *L*, ya que de los testimonios es el *codex optimus*, pues tiene las mejores lecciones y sus errores son mínimos si se comparan con los de *M* y los miembros de la familia β . En *M* se presentan errores sobre todo de omisión: palabras, letras, versos, una décima y la numeración; también errores de alteración de orden, pues invierte la secuencia de las décimas 126 y 127 del primer libro, al igual que sucede en todos los miembros de la familia β ; estos errores descalifican a *M* como el *codex optimus*.

Respecto a la familia β , *A* no pudo haber copiado a *G*, porque este último testimonio omite 21 décimas que sí se encuentran en el primero. La *collatio codicum* confirmó que no existía una relación lineal entre *A* y *G*, y, al mismo tiempo, demostró que *G* tampoco pudo copiar al manuscrito *A*. Coloco una lista de variantes donde se presentan algunos ejemplos que validan lo anterior.

v.	<i>G</i>	<i>A</i>
4	cogió	copió*
14	triste	tosco*
17	ese pienso	ese lienzo*
112	tierno	siervo*
6-I	que si*	Porque
7-I	son*	con
42-I	mortal*	voraz
396-I	por breve	se atreve
397-I	se atreve*	por breve

En el primer y tercer caso, *G* comete errores por sustitución; el segundo es un claro ejemplo de *emendatio ope ingenii* por parte de *G*. De los casos quinto hasta séptimo se demuestra

que *G* no copia de *A*, pues sus lecciones son correctas, mientras que las del otro testimonio no, cuyas lecciones obedecen más a una *emendatio ope ingenii*, que al respeto por el texto y la autoridad del autor. En los últimos dos casos, tanto *A* como *G* reelaboran parte de los versos; esta coincidencia muestra que en el ms. *X2* ya había errores de copia. La lección correcta de esos versos la tienen los mss. *L*, *M* y *B1* (véase los versos 396-397 de la décima 40 de esta edición). Aunque *A* es el ms. más completo, por los errores ya mencionados de los copistas, utilizo como texto base *L* y las faltantes de este ms. se restaurarán con el ms. *A*. Este último códice sirve de fuente al copista de *B2*, pues él transcribe directamente de *A*, estableciendo una relación lineal entre ambos textos. Los siguientes errores conjuntivos demuestran lo señalado.

v.	<i>A</i>	<i>B2</i>
23	las ³¹⁸	las
26	tu	tu
95	han	han
144	<i>cuncta</i>	<i>cuncta</i>
1390-I	den	den

Esos errores comunes conjuntivos no se presentan en otros manuscritos. A esos errores conjuntivos deben sumarse los separativos, los cuales el copista del ms. *B2* comete:

v.	<i>A</i>	<i>B2</i>
76	impresa*	empresa
92	cortó*	tocó
16-I	reina*	Rosa
350-I	es menos*	no es tan
400-I	pasta*	pasa
437-I	cíncel*	pinzel
574-I	van sus*	corren

Debido a estos errores separativos y a la relación lineal con *A*, no tendría sentido utilizar el ms. *B2* en esta edición, ya que se estarían reproduciendo los mismos errores de su fuente y se le agregarían los de otro copista. En el primer cuadro donde quedaron afiliados los mss. por

³¹⁸ “Las” se encuentra tachado en *A* y el copista sobrescribe “tus” para mejorar la lección.

familias, *BI* coincidía en 18 errores comunes conjuntivos con la familia β , pero también se relaciona con la familia α . La decisión de ubicarlo en β se debió a que los errores conjuntivos que lo relacionaban con esta familia eran más que los que lo vinculaban con α . Enseguida coloco una relación de los errores conjuntivos que lo vinculan con la familia α .

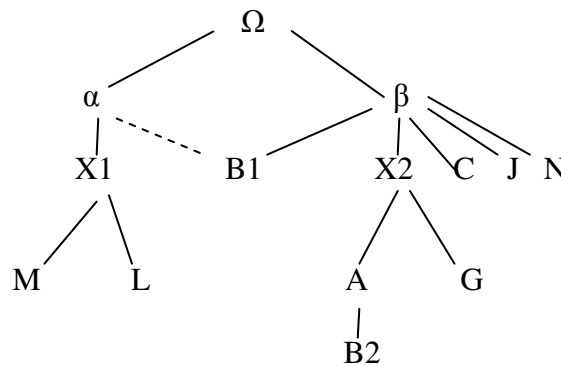
v.	<i>BI</i>	<i>L</i>	<i>A</i>
95	ha*	ha*	han
6-I	que si*	que si*	porque
155-I	nacer*	nacer*	correr
376-I	matizado*	matizado*	matizada
396-I	que breve*	que breve*	se atreve
397-I	se atreve*	se atreve*	por breve
603-I	este*	este*	ese

Estas concordancias sólo se pueden explicar por dos razones: el copista trabajó con dos fuentes, las cuales pertenecían a distintas familias, y por eso compuso un texto híbrido, o bien *BI* es un manuscrito anterior a los subarquetipos X1 y X2, de los que parten *L*, *M*, *A* y *G*; esto justificaría las semejanzas, pues cuando se hizo *BI* aún no se establecían claramente las dos familias. Además de ser un texto contaminado, el copista de *BI* agrega nuevos errores a su texto, en algunos casos por adición de letras (v. 349 del “Libro primero”), otros por omisión (v. 212 del primer libro), y la mayoría de veces por sustitución:

v.	<i>BI</i>	<i>L</i>	<i>A</i>
73	espere sola	es perezosa*	es perezosa*
100	polvo	globo*	globo*
49-I	los brazos	las fauces*	las fauces*
69-I	festiva	feliz*	feliz*
110-I	pequeñez	preñez*	preñez*
212-I	amagos	amargos*	amargos*
244-I	cierta	neta*	neta*
349-I	hacen	hace*	hace*
493-I	de tanta	dentada*	dentada*

Es significativo que *BI* sea el único manuscrito fechado: 1768, precisamente el mismo año en que muere Juan José de Arriola, pues revela que la transmisión textual de su obra ya desde

entonces sufría los yerros de los copistas, ocasionados unas veces por su ingenio y otras por el desconocimiento de la lengua del autor o por su poca experiencia en la transcripción. Aun así, su labor es loable, ya que gracias a ellos es posible conocer un texto extenso como el de santa Rosalía. Con todo lo anterior se puede establecer ya una representación gráfica de las filiaciones de los testimonios, es decir, el *stemma codicum*:



Este *stemma codicum* representa parte de la tradición textual de *Vida*, formada por un arquetipo del que parten la familia α –con un subarquetipo del que se desprenden los mss. *L* y *M*– y la familia β, de la cual descienden los testimonios *B1*, *C*, *J* y *N* y el subarquetipo *X2*, fuente de *A* y *G*. *B2* tiene una relación lineal con *A*, pues copia directamente de este testimonio y *B1* tiene variantes de las dos familias.

Después del análisis cuidadoso de las variantes de los testimonios se seleccionó el manuscrito *L* como *codex optimus*, pues presenta las mejores lecciones de las dos familias. En la edición se utilizará el códice *L* como texto base y se enmendarán sus errores con ayuda de *A*, manuscrito que le sigue en calidad, pues también tiene lecciones correctas y adecuadas al sentido de los versos. Se utilizará tanto el ms. *G* para la edición, ya que desciende de la misma copia que sirvió a *A* para constituirse, así como los mss. *B1* y *M*. No se recurrirá a *B2* por su relación directa con *A*. Se consignarán los errores de los fragmentos *C*, *J* y *N* para evidenciar las diferencias que presentan respecto a *L* y también para mostrar su filiación con la familia β, grupo que, aunque

tiene muchas veces mejores lecciones que la familia α y organiza de manera adecuada su contenido, no cuenta con un código óptimo que pudiera servir de base para la edición, pues a sus testimonios regularmente les faltan numerosas décimas o presentan diversas lecciones innovadoras, que los alejan del texto original.

3.2.3 DESCRIPCIÓN DE LOS MANUSCRITOS³¹⁹

El ms. *L* se encuentra en la Biblioteca José María Lafragua, con la clasificación “Ms. 41132”. Data de mediados del siglo XVIII, aunque se ignora la fecha exacta de elaboración; por las fechas de las ilustraciones que lo acompañan (1757 y 1766) debió ser escrito en la segunda mitad del XVIII. El ms. perteneció al acervo de la congregación de San Felipe Neri, según la marca de fuego. Luego pasó al Colegio Carolino, que, en 1825, cambió de nombre y asumió el de Colegio del Estado de Puebla,³²⁰ cuyo sello aparece en los ff. 3r, 100v y 191v. El sello es de forma ovalada y tiene la siguiente leyenda: “LIBRERÍA DEL COLEGIO | DEL ESTADO | DE PUEBLA”. En 1885, la biblioteca del Colegio del Estado recibió el nombre de Biblioteca José María Lafragua y desde entonces el manuscrito ha estado en su poder. A continuación coloco la descripción codicológica³²¹ del ms.:

SOPORTE: papel de trapo; *in* 4º; medidas: 205 x 150mm; filigrana de pegasos.

FOLIACIÓN: ii+183+[184-191]+i. Ms. completo. Foliación original escrita con pluma en tinta negra, ahora degradada a color café oscuro, con números arábigos en el margen superior externo.

³¹⁹ Se describen únicamente los manuscritos completos utilizados en esta edición.

³²⁰ Véanse de Ignacio Osorio Romero, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986, pp. 204-205, e *Historia de las bibliotecas en Puebla*, Secretaría de Educación Pública, México, 1988, pp. 71-73 y 87-89.

³²¹ Para la descripción codicológica utilicé los manuales de Elisa Ruiz García: *Manual de codicología*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988 e *Introducción a la codicología*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2002.

FASCICULACIÓN: 10 cuadernos con signatura doble Aa-Ii²⁰ y signatura sencilla K¹²: 2 ff.; 9 cuadernos de 10 bifolios (182); 1 cuaderno de 9 bifolios (194, deberían ser 200 ff.; faltan 6). Tiene cuatro nervios: dos sobresalientes y dos hendidos. La cabezada inferior está descosida.

ORGANIZACIÓN DEL FOLIO: Texto centrado, plana completa. Un folio tiene, en general, 3 composiciones: 3 octavas o 3 décimas por f.; otras composiciones, como los sonetos, ocupan 1 f. completo. Las composiciones más breves, como el pareado, la redondilla y las dos quintillas [2 *coll.*], ocupan un tercio del f. Después del primer verso de cada composición hay una sangría francesa; en el caso de las décimas, además de la sangría francesa, se sangra también el quinto verso, pues, siguiendo la regla de la décima espinela, debe haber un corte de sentido en el cuarto verso, lo que el copista señala con dos puntos al final de este verso y con la sangría del siguiente. En las octavas también se sangra el quinto verso, pero, en este caso, el corte no siempre obedece a un cambio de sentido, sino a una peculiaridad de estilo del copista. Al margen interno del recto del f. o al margen externo del vuelto, aparece la numeración de las décimas, seguida de puntos suspensivos, a la altura del primer verso de cada composición, salvo en el caso de la décima inicial del “Libro primero”, donde el número aparece arriba de la décima. En el tercer libro la numeración se altera, pues se omite el núm. 377 y se sigue del 376 al 378; de ahí que se cuenten 388 décimas, aunque son 387.

ANÁLISIS PALEOGRÁFICO: Tinta negra, degradada a color café oscuro. Letra humanística. Escritura apoyada sobre renglón. Letra de una sola mano. Uso de abreviaturas: ssma (santísima); q.^e (que); s.^{ta} (santa); P.^e (padre); nro (nuestro); Ang.^s (ángeles). Uso de algunos cultismos gráficos, que la lengua española había tomado del latín y que los romanos, a su vez, tomaron del griego: *ph* (Joseph [uso regular]); *ch* (choro, charidad [regular]) y *th* (author-autor [irregular]); y arcaísmos gráficos: *ss* (assi [regular], assunto, dulssisima, prissionera, assombre); “*f*”, sobre todo en la palabras que riman (milagro/*á*, ro/*á*, hermo/*á*, maripo/*á*, etc.).

ORNAMENTACIÓN: Escritura realzada: inicial en módulo mayor al iniciar cada décima y otras composiciones. Letras decoradas: J y p (tamaño 5 renglones, f. 3r). Cenefas para separar títulos o composiciones.

ILUSTRACIÓN: 2 grabados del poblano Joseph Nava en los ff. [i r] y [ii r] En el [f. i r] aparece un grabado de Santa Rosalía. La imagen está dentro de un marco de 150 x 114 mm. En el centro del grabado se encuentra la figura de Rosalía, que nace de un rosa, la cual se encuentra en la parte inferior, acompañada de otras rosas. Sólo aparece medio cuerpo de Rosalía, quien viste una blusa sencilla, con puntos que simulan lo ralo de la tela. Con su mano derecha sostiene una cruz y con la izquierda tres azucenas. Un cráneo aparece bajo la mano izquierda. Su rostro sereno contempla la cruz. Su cabeza tiene una aureola de luz y su cabello es largo y ondulado. Dos ángeles, que se encuentran entre las nubes, la coronan con rosas. Hay una cueva a la derecha de la figura de Rosalía que tiene la siguiente leyenda: “EGO ROSALIA | SINIBALDI QUIS | QUINÆ ET ROSA | RUM DOMINI FI | LIA, AMORE DO | MINI MEI IESU | CHRISTI Ini | hoc antro ha | bitari DECRE | VI”. En el extremo inferior interno del marco se encuentra la fecha de elaboración del grabado, “*Angelopoli a 1757*”, y en el extremo inferior externo se halla la rúbrica del grabador Nava: “*Jph. Nava Sc*”. Debajo del marco que contiene la imagen de Rosalía hay otra leyenda, dividida en dos columnas por un filete vertical, que dice: “*Vix habitat Christi in te virtus; vivere in atro | Errabunda petis? Quid? Tibi dicat amor. | Yota, et apex legis sociant habitare per ima | Cordis: te trudas huc habitari, et Ini* [columna izquierda]. *Cur cælo tam juncta colit Rosa culmina mutis? | Vt faciat signum virginis, ipsa Rosa. | Quamvis sculpat Ini hoc antro seducere vitam, | Claudicet ut primo limine, fecit amor* [columna derecha]”. En el margen inferior interno del grabado hay una “M.”, escrita con bolígrafo azul.

En el [f. iir] aparece un grabado de la Virgen de Guadalupe. La imagen está al centro de un marco de 177 x 120 mm. La imagen de la Virgen es similar a la del manto de la Basílica de

Guadalupe. En las cuatro esquinas del marco hay un rosal y los dos rosales inferiores se encuentran enlazados por una banda que tiene la siguiente leyenda: “NON FECIT TALITER OMNI NATIONI”. Dentro del marco y en la parte inferior se encuentran la rúbrica de Nava, “[Jph.] Nava Sc.”, y la fecha de elaboración del grabado, “A[nge]l[opo]li 1766”, ambas inscripciones están desgastadas. En el margen inferior externo de ambos grabados hay una mancha color marrón, que se extiende desde el [f. ir] hasta el f. 144.

ENCUADERNACIÓN: cubiertas flexibles de pergamino color café claro. Medidas de las cubiertas: 210 x 155 mm. 30 mm. Vestigios de tiras de cuero para cerrar el ejemplar: en el extremo superior a una distancia de 4 cm y en el inferior a 3 cm. Marca de fuego del Oratorio de San Felipe Neri de Puebla en la cabeza: arriba corona de tres picos y abajo un corazón.

Cubierta anterior con manchas color marrón en el extremo superior externo y en el inferior interno. En el extremo superior tiene escrito a lápiz: “II | [4]3”. La cara interna de la cubierta anterior tiene varias anotaciones: “Arriola Juan José | de [en diagonal, color morado] || Véase la Biblioteca Hispano Americana por el | Dr. José Mariano Beristáin de Souza, | artículo “Arriola Juan José” [a lápiz] || Esta obra la escribió el P. Juan Arriola de la | Compañía de Jesús y parece que no se ha publicado [con pluma, tinta color marrón] || Est- 94 | and-2 [en diagonal, color morado, clasificación antigua: estante y andador] || CB 10086 | 41010302 [en diagonal, con lápiz, clasificación actual: sala, nivel, estante, sección y entrepaño]”.

Cubierta posterior sin manchas. La cara interna de la cubierta posterior con escritura: “41132 | 010086 [con lápiz, clasificación actual] || 41010304 | 10086 [clasificación actual desarrollada] || E-97 | t-5a [color morado, clasificación antigua: estante y tablas]”.

Escritura con pluma en el lomo: vestigios de tinta negra, degradada a color sepia, en la cabecera superior y marcas de letras: “[VIDA] | [DE] | [SANTA] | R[O]SALI[A] | Ralenda |

Arriola [en línea vertical, seguido de cenefa]”. Falta guarda y existe la contraguarda, manchada de tinta azul.

DESCRIPCIÓN INTERNA: “Dedicatoria | A María S[antí]s[i]ma señora nuestra de Guadalupe” (ff. 1r-3r / 14 octavas, cenefa al final de la composición);³²² autor: “Juan Joseph de Arriola” (f. 3r); “Protesta de el autor” (f. 3v / 1 octava); título: “Vida y virtudes de | la esclarecida Virgen, y solitaria Anacoreta S[an]ta Rosalia Patrona de Palermo. | [cenefa] Poema Lyrico” (f. 4r); “Libro primero” (ff. 4r- 61r, décimas 1-341 / 341 décimas); “Canto primero” (ff. 4r-8r, décimas 1-23 / 23); “Canto segundo” (ff. 8r-11v, décimas 24-44 / 21); “Canto tercero” (ff. 11v-15r, décimas 45-66 / 22); “Canto cuarto” (ff. 15r-18v, décimas 67-87 / 21); “Canto quinto” (ff. 18v-22r, décimas 88-107 / 20); “Canto sexto” (ff. 22r-26r, décimas 108-132 / 25); “Canto septimo” (ff. 26r-30r, décimas 133-155 / 23); “Canto Octavo” (ff. 30r-33 r, décimas 156-175 / 20); “Canto nono” (ff. 33v-37r, décimas 176-197 / 22); “Canto decimo” (ff. 37r-41v, décimas 198-226 / 29); “Canto undecimo” (ff. 42r-47r, décimas 227-258 / 32); “Canto duodécimo” (ff. 47r-50r, décimas 259-276 / 18) “Canto decimotercio” (ff. 50r-57r, décimas 277-317 / 41); “Canto decimoquarto” (ff. 57r-61r, décimas 318-341 / 24); “Epitafio ala entrada de la cueva. | Soneto” (f. 62r); “Otro epitafio. | Soneto” (f. 62v); “Otro epitafio. | Soneto” (f. 63r); título secundario: “Vida y Virtudes de la es- | clarecida Virgen Anacoreta Santa Rosalia” (f. 64r); “Libro segundo” (ff. 64r-118v, décimas 1-326 / 326); “Canto primero” (ff. 64r-67v, décimas 1-21 / 21); “Canto segundo” (ff. 67v-71r, décimas 22-41 / 20); “Canto tercero” (ff. 71r-74v, décimas 42-61 / 20); “Canto cuarto” (ff. 74v-77v, décimas 62-80 / 19); “Canto quinto” (ff. 77v-81v, décimas 81-103 / 23, hay un texto en latín después de la décima 83); “Canto sexto” (ff. 81v-84v, décimas 104-121 /

³²² En lo sucesivo, se anotarán los folios en los que se encuentran las partes indicadas de la obra entre paréntesis y, dependiendo del caso, aquellas características relevantes del folio; respecto a los libros y cantos, se anotarán los folios, seguidos de las décimas que comprende el libro o canto –no es el caso del testimonio *M*, por no estar numeradas las décimas–, y su cantidad total, este último dato se colocará después de una diagonal.

18); “Canto septimo” (ff. 84v-88v, décimas 122-145 / 24); “Canto octavo” (ff. 88v-92v, décimas 146-170 / 25); “Canto nono” (ff. 92v-97r, décimas 171-197 / 27); “Canto decimo” (ff. 97r-100r, décimas 198-216 / 19); “Canto undecimo” (ff. 100v-103v, décimas 217-236 / 20); “Canto duodécimo” (ff. 103v-107v, décimas 237-259 / 23); “Canto decimotercio” (ff. 107v-110v, décimas 260-277 / 18); “Canto decimo quarto” (ff. 110v-114r, décimas 278-299 / 22); “Canto decimoquinto” (ff. 114r-118v, décimas 300-326 / 27); título secundario: “Vida y virtudes de la | esclarecida Virgen Anacoreta | santa Rosalia” (f. 119 r); “Libro tercero” (ff. 119r-183v, décimas 1-388 / 387); “Canto primero” (ff. 119r-123r, 1-24 / 24); “Canto segundo” (ff. 123r-126v, décimas 25-46 / 22); “Canto tercero” (ff. 127r-130 r, décimas 47-67 / 21); “Canto quarto” (ff. 130v-135r, décimas 68-95 / 28); “Canto quinto” (ff. 135r-138v, décimas 96-118 / 23); “Canto sexto” (ff. 139r-142v, décimas 119-142 / 24); “Canto septimo” (ff. 143r-147v, décimas 143-172 / 30); “Canto octavo” (ff. 148r-152r, décimas 173-199 / 27); “Canto nono” (ff. 152v-157v, décimas 200-232 / 33); “Canto decimo” (ff. 158r-163r, décimas 233-265 / 33); “Canto undecimo” (ff. 163v-166v, décimas 266-286 / 21); “Canto duodecimo” (ff. 167r-170v, décimas 287-308 / 22); “Canto decimotercio” (ff. 170v-174r, décimas 309-330 / 22) “Canto decimoquarto” (ff. 174r-178r, décimas 331-354 / 24); “Canto último” (ff. 178r-183v, décimas 355-388 / 33); “De un anónimo afecto del author de la Vida de s[an]ta Rosalia. | soneto” [f. 184r]; “Octava” [f. 184 r]; “Quintillas” ([f. 184 v]/ 2 quintillas, cenefas al final de la composición); “Programma | Rosalia | Annagramma | Arriolas” [f. 184v]; pareado en latín ([f. 184v], *om.* título); “Comento” [f. 184v]; “Del P[adr]e Joseph Joaquín Izquierdo in laude Authoris” ([f. 185r], 6 décimas); “Epigramma del mismo” [f. 186r]; “Soneto” [f. 186v]; “Octavas | De el panegiris que hizo | a el gran Patriarca | S[a]n Ygnacio | el P. Pedro Joseph Mendioza Catedrá- | tico de Retorica en el Colegio de el Es- | píritu Santo de la Puebla de los | Angeles, año de 1741” ([f. 187r-191v] / 24 octavas).

El ms. *M* se ubica en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, en la Colección Manuscritos, bajo la signatura “Ms. 1784”. Data del siglo XVIII y perteneció a la biblioteca del Convento de San Diego de la Ciudad de México. Debido a la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos, la biblioteca de los dieguinos se remitió a la Biblioteca Nacional de México en 1859;³²³ desde entonces, el manuscrito ha formado parte de su acervo, como lo indica el sello, “Biblioteca Nacional. || México.”, que se encuentra en los ff. 2, 13, 20, 30, 40, 51, 52, 60, 66, 76, 80, 86, 90, 91, 100, 113, 118, 127, 133, 136, 138, 147, 157, 167, 177 y 183. En el margen superior externo del f. 1r hay una signatura, “009320 | Inv. 83”, que indica la fecha en que se catalogó el manuscrito: 1983. Enseguida coloqué la descripción del ms.:

SOPORTE: papel de trapo; *in* 4º; medidas: 204 x 150 mm.; tres filigranas distintivas: una de corona y dos de círculos, lo cual muestra que el manuscrito se elaboró con distintos tipos de papel. Marcas de polilla, en la parte superior, media e inferior de los ff., desde el f. 1r hasta la contraguada. Marcas de oxidación en los márgenes externos de los ff.

FOLIACIÓN: 183+i. Ms. orillado. Foliación original hecha con pluma de tinta negra, degradada a sepia, con números arábigos en el margen superior externo. Debido al refinamiento del manuscrito se perdió parte de la numeración original; ésta se conserva en el lado recto de los siguientes ff.: 1-2, 3, 7-9, 11-12, 14, 16-27, 29, 31-33, 35-36, 38, 40-46, 50-53, 56-63, 65, 69-86, 88-90 [f. 90 se cuenta dos veces, lo que altera la foliación siguiente], 91 [tiene escrito un “90”], 93-153 [tienen escrito “92-152”, respectivamente] y 169 [“168”]. Hay una foliación moderna, también con números arábigos, en el margen superior externo, regularmente debajo de la

³²³ Véase Juan Ramón de la Fuente *et al.*, *La Biblioteca Nacional, triunfo de la República*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 57-68, y Minerva Elena Guerrero Martínez, *Catálogo de la Biblioteca del Convento de San Diego de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 17.

numeración original. Se hizo con color rojo y se encuentra en los ff.: 3 [*bis numeratis*], 4, 5, 6, 10, 13, 28, 30, 34, 37, 47-49, 51-53 [*bis numeratis*], 54, 55, 56-63 [*bis numeratis*], 64, 65 [*bis numeratis*], 66-68, 69-86 [*bis numeratis*], 87, 88-91 [*bis numeratis*], 92, 93-153 [*bis numeratis*], 154-168, 169 [*bis numeratis*] y 170-183.

FASCICULACIÓN: 19 cuadernos: 2 quinternos (20, 1^{er} bifolio del 1^{er} quinterno fracturado); 1 sexterno (30, deberían ser 32 ff., pero faltan 2 ff.; se encuentran, entre los ff. 26v y f. 27r, los talones de los ff. faltantes, pegados entre sí); 8 quinternos (110); 1 terno (116); 1 duerno (120); 1 octerno (136); 4 quinternos (176); 1 cuaterno (184). Tenía 5 nervios y perdió el tercero, que se encontraba a la mitad de los cuadernos. La cabezada superior está descosida.

ORGANIZACIÓN DEL FOLIO: Texto centrado, plana completa a renglón tirado. Un folio tiene, en general, 3 composiciones: 3 octavas o 3 décimas por f.; otras composiciones, como los sonetos, ocupan 1 f. completo.³²⁴ Las composiciones más breves, como el pareado, la redondilla y las dos quintillas, ocupan un tercio del f. Después del primer verso de cada composición hay una sangría francesa; en el caso de las décimas, además de la sangría francesa, se sangra también el quinto verso, pues, siguiendo la regla de la décima espinela, debe haber un corte de sentido en el cuarto verso, lo que el copista señala con un punto y coma al final de este verso y con la sangría del siguiente. Cabe señalar que este testimonio no numera las décimas.

ANÁLISIS PALEOGRÁFICO: Tinta negra, degradada a color sepia. Letra humanística. Escritura apoyada sobre renglón. Letra de una sola mano. Uso de abreviaturas: nra. (nuestra); nros. (nuestros); p.^r (por); q.^e (que); coraz.ⁿ (corazón); S.^{ta} (santa); Argto. / Arguto. (argumento); p.^a (para); de (monograma); spre (siempre); vtra (vuestra); vtro (vuestro); raz.ⁿ (razón); dulcem.^{te} (dulcemente); priero (primero); Joaq.ⁿ (Joaquín); indig.ⁿ (indignación); gûe. (guarde); P.^e (padre); M.^e (madre); amarg.^{ra} (amargura); Ang.^{es} (ángeles). Uso de varios cultismos gráficos; *ph*

³²⁴ Nótese que la distribución del texto en el folio es similar a L.

(esphera, triumphante, triumphal, triumpho, Zaphir, phantastico, seraphin, prophanos-profanas [uso irregular]): *ct* (de/fructe, fructos); *th* (antithesis, Thalia, author); *ch* (choro, Chri/fo, charidad); *pt* (a/sumpto, captivan). Uso de “ss” y de “f”, como en Rossa, esse, es/fo, Rossalia-Ro/salia, e/pinozo, prie/sa, pa/os, di/te, de/seos, pa/sa, es/a, pri/siones, etc. Uso de doble “ss” para los superlativos (Santissima, dulci/sima) y adverbios (a/si). Uso de doble ee: “veer” y “fee”. Uso doble de consonantes: *mm* (himmineos, Programma, Anagrama, Commento, Epigramma). Uso indistinto de *j-x* (mejor-mexor), de *i-y* (maior, cuia-cuio, raia- rayó, aiuda, suia, tuio-tuia, huia, influia, etc.) y de *u-v*: (vn, vna, vfano, vrbano, uso-vso). Acento circunflejo en vocales *â* y *ô*, así como en la consonante *n*, que funciona como tilde de ñ (preñez, años, aliño, seño).

ORNAMENTACIÓN: Escritura realzada: inicial en módulo mayor al inicio de cada décima. Mayúsculas decoradas: letra N (tamaño 2 renglones, f. 60v) y letras L y D (3 renglones, f. 180r).

ENCUADERNACIÓN: cubiertas rígidas de piel sobre cartón, de color marrón con pinceladas irregulares de un color café oscuro que sirven de decoración. Medidas de las cubiertas: 210 x 155 mm. Marca de fuego del Convento de San Diego de la Ciudad de México en la cabeza y pie: “S^o D”.³²⁵ Los tres cantos conservan la pintura dorada con la que fueron teñidos y tienen grabados de flores.

La cubierta anterior tiene un marco dorado y orlas de flores de lis, también doradas. En las cuatro esquinas del marco hay una rosa y en el centro, un abanico de flores de lis. En el extremo superior del marco hay una signatura antigua, escrita con pluma: “XIV-5-198 [estante, entrepaño y núm. de manuscrito]”. La cubierta posterior es similar a la anterior y en la parte inferior tiene una rasgadura. La cara interior de la cubierta anterior tiene una estampa blanca, con bandas azules, con la clasificación antigua del manuscrito: “U.N.A.M. Biblioteca Nacional || Ms. [92 (S.

³²⁵ Véase tercer marca de fuego del apartado “Convento de San Diego. Ciudad de México”, en Carlos Manuel Krausse Rodríguez, *Marcas de fuego. Catálogo*, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, 1989, p. 66.

Rosalía de Palermo) 0:86-1] | ARR.” En la cara interior de la cubierta posterior se asientan dos clasificaciones anteriores del manuscrito: “Ms. 1445 [en diagonal, escrito con color rojo] || 14-5-198 [en diagonal, color rojo] || 1784 [subrayado; a lápiz]”. Las dos caras internas de las cubiertas son de color azul, degradado a violeta en las orillas.

El lomo conserva la ornamentación dorada. En la cabecera superior hay letras doradas y marcas del gofrado: “[viñeta con flor de lis] || [cenefa] || [VI]DA | DE | ROSALIA || [cenefa] || [viñeta con flor de lis] || [cenefa] || [viñeta] || [cenefa]”. En la cabecera inferior se encuentra el tejuelo con la clasificación actual de la biblioteca: “U.N.A.M. | Biblioteca Nacional | Ms 1784”. Tejuelo de color blanco con bandas azules. Debajo del tejuelo se encuentra la viñeta de la cabecera inferior del lomo.

DESCRIPCIÓN INTERNA: “A Maria Santissima Señora n[uest]ra | de Guadalupe | Dedicatoria” (ff. 1r-3r / 14 octavas); autor: “Juan Josef. de Arriola” (f. 3r); “Protesta del Autor” (f. 3 r / 1 octava); título: “Vida, y Virtudes de la Esclaresida | Virgen, y Solitaria Anacoreta S[an]ta | Rossalia, Patrona de Palermo. | Poema Lyrico” (f. 3r); “Libro pri[m]ero” (ff. 3 r-59v / 341);³²⁶ “Canto 1.^{ro}” (ff. 3r- f. 7r / 23); “Canto 2^o” (ff. 7r-10v / 21); “Canto 3^o” (ff. 10v-14r / 23); “Canto 4^o” (ff. 14r-17v / 21); “Canto 5^o” (ff. 17v-21r / 20); “Canto 6^o” (ff. 21r- f 25r / 25); “Canto 7^o” (ff. 25r-29r / 23); “Canto 8^o” (ff. 29r-32v / 20); “Canto 9^o” (ff. 32v-36 r / 22); “Canto 10” (ff. 36r-41r / 29); “Canto 11^o” (ff. 41r- 46r / 32); “Canto 12^o” (ff. 46r- 49r / 18); “Canto 13^o” (ff. 49r- 56r / 41); “Canto 14^o” (ff. 56r-59v / 24); “Epitaphio a la entrada de la Cueva. | Soneto” (f. 60r); “Otro epitaphio. | Soneto” (f. 60v); “Otro epitaphio. | Soneto” (f. 61r); [Libro segundo] (ff. 61r- 115v / 326; *om.* título); “Canto 1ro” (ff. 61r-64v / 21); “Canto 2^o” (ff. 64v-68r / 20); “Canto 3^o” (ff. 68r-71r / 20); canto 4^o (ff. 71v-74v / 19; está cortado el subtítulo debido al refinamiento del ms.); “Canto 5^o” (ff. 74v-78v / 23; hay un texto en latín después de la tercera décima); “Canto 6^o”

³²⁶ Véase la nota correspondiente a la descripción interna del ms. *L*.

(ff. 78v-81v / 18); “Canto 7º” (ff. 81v-85v / 24); “Canto 8º” (ff. 85v-89v / 25); “Canto 9º” (ff. 89v-94r / 27); “Canto 10º” (ff. 94r-97r / 19); “Canto [11]” (ff. 97v-100v / 20; cortado el 11 debido al refinamiento); “Canto 12” (ff. 100v-104v / 23); “Canto 13º” (ff. 104v-107v / 18); “Canto 14º” (ff. 107v-111r / 22); “Canto 15º” (111r-115v / 27); “Libro Tercero” (ff. 115v-180r / 386); título secundario: “Vida, y Virtudes de la Escla= | rescida Virgen Anacoreta, Santa | Rosalia.” (f. 115v); “Canto primero” (ff. 115v-119v / 24); “Canto 2º” (ff. 120r-123v / 22); “Canto 3º” (ff. 123v-127r / 21); “Canto 4º” (ff. 127r-131v / 28); “Canto 5º” (ff. 131v-135v / 23); “Canto 6º” (ff. 135v-139v / 24); “Canto 7º” (ff. 139v-144v / 30); “Canto 8º” (ff. 144v-149r / 27); “Canto 9º” (ff. 149r-154v / 33); “Canto 10º” (ff. 154v-160 r / 33); “Canto 11” (ff. 160r- 163v / 21); “Canto 12” (ff. 163v-167r / 22); “Canto 13º” (ff. 167r-170v / 22); “Canto 14” (ff. 171r-174v / 24); “Canto 15º” (ff. 175r-180r / 32); “De un anónimo, afecto a el Autor d[e] | la vida d[e] S[an]ta Rosalia | Soneto” (f. 180v); “Octava” (f. 181r); “Quintillas” (f. 181r / 2 quintillas); “Programma. | Rosalia [subrayado] | Annagramma | Arriolas [subrayado]” (f. 181v); “Epigramma” (f. 181v / pareado en latín); “Commento” (f. 181v / 1 redondilla); “De el P[adr]e Josef Joaq[ui]n Isquierdo. | In laudem Authoris [subrayado]” (f. 181v / 6 décimas); “Epigramma de el mismo” (f. 182r / 16vv. en latín); “Soneto” (f. 183r); nota: “Una mano invencible y pavorosa, | al borde del sepulcro, te ha llevado | lo viste, lo palpaste y asustado | esperabas la muerte presurosa” (f. 183v / al margen superior).

* * *

El ms. A se halla en la Colección Federico Gómez Orozco de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia Doctor Eusebio Dávalos Hurtado, con la clasificación “Ms. G. O. 102”. Data de la segunda mitad del siglo XVIII y, según el ex-libris que tiene, perteneció al bibliófilo José Fernández Ramírez y más tarde, de acuerdo con la nota de la cubierta, al librero José María Andrade, quien heredó parte de su biblioteca a su sobrino, el canónigo Vicente de P. Andrade. Posteriormente, pasó a manos de Federico Gómez Orozco, quien compró parte de la

biblioteca al canónigo. Es posible que las anotaciones con bolígrafo azul en el ms. se remontan al tiempo en que Gómez Orozco lo tuvo –durante la primera mitad del siglo XX–, pues su ms. sirvió de base para la edición *Décimas de Santa Rosalía* de Alfonso Méndez Plancarte. Con bolígrafo azul se escribió y sobrescribió al margen de los versos o en algunas palabras del ms., algunas veces para modificar el orden de los términos, otras para cambiar su sentido: en la décima 248 del primer libro se anota sobre el último verso “3 1 2”, de manera que “comenzó la estrella a oler” se debe leer “la estrella comenzó a oler”; en la décima 250 del mismo libro, en el séptimo verso se sobrescribe “en” arriba de “des”, así se lee “enojos”, en vez de “despojos”. A la muerte de Gómez Orozco, la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia adquirió su acervo y bajo el nombre del bibliógrafo creó una colección. Desde entonces ha estado bajo el resguardo de esta institución, como indica su sello “ARCHIVO HISTORICO DEL I.N.A.H [leyenda en color negro]”, en los ff. 10, 20, 30, 40, 70, 80, 90 y 110. La composición del ms. es la siguiente:

SOPORTE: papel de trapo; *in* 4º; medidas: 205 x 150 mm; el ms. se elaboró con distintos tipos de papel, pues hay cinco filigranas distintas, de las cuales dos se distinguen claramente: una de leones rampantes y otra de pegasos. Marcas de polilla, en la parte superior, media e inferior desde el f. 9r hasta contraguarda; a partir del f. 102r las marcas impiden la lectura de algunas letras de las décimas inferiores. Manchas en los márgenes superiores de los primeros 6 ff.

FOLIACIÓN: [i]+i+125. Ms. orillado. Foliación reciente a lápiz en el margen superior externo, con número romano en la portada y números arábigos en los demás ff. Guarda sin numerar, mientras contraguarda sigue la numeración arábica de los ff.

FASCICULACIÓN: 15 cuadernillos: 1 f. (1); 1 duerno (5); 1 cuaterno (11); 1 duerno (15); 1 quinterno (25); 1 unión (27); 1 octerno (42, falta 1 f.); 1 unión (44); 1 terno (50); 1 terno (56); 1 quinterno (66); 1 duerno (70); 1 octerno (86); 1 terno (92); 1 duerno (96); 1 quinterno (106); 1 terno (112); 1 sexterno (124); 1 unión (126); 1 f. (127). Falta cabezada inferior.

ORGANIZACIÓN DEL FOLIO: Texto centrado y plana completa a renglón tirado en el caso de la dedicatoria, “De un anónimo affecto del autor | Soneto”, “Octava [subrayado; anónimo]”, “Quintillas [anónimo]”, “De el mismo | Epigramma [José Joaquín Izquierdo]”, “Soneto [Izquierdo]”, “Programma... Rosalia | Anagramma ... Arriolas”, “Epigramma”, “Comento”, “Del mismo Author | Epigramma [Arriola]”, “Protesta de author en esa Octava”, *Desnudad flores hermosas* [décima 342 del primer libro], *Quedó opaca sin su amado* [décima 326 de segundo libro], “Epitafio | Soneto [Arriola]”, “Otro epitafio | Soneto [Arriola]” y “Otro epitafio. | Soneto [Arriola]”. Texto a 2 *coll.* y plana completa a renglón columnado en el caso de las primeras 209 décimas del primer libro, las 326 del segundo, las 389 del tercero, las 6 décimas “Del P. Joseph Joaquín Yzquierdo | in laudem authoris [subrayado]” y las 2 décimas “Del Author en alabanza de tan peregrina Rosa. | Anagramma”. Las décimas finales del primer libro, de la 210 a la 341, se encuentran distribuidas en 3 *coll.*, plana completa a renglón columnado.

Un folio tiene de 1 a 3 composiciones cuando se trata de textos a renglón tirado, es el caso de las octavas, epigramas, sonetos, quintillas, redondilla y la décima final del primer libro, así como la del segundo. Cuando es a renglón columnado, el f. tiene de 2 a 8 décimas si se trata de 2 *coll.* y 12 décimas si son 3 *coll.* Las filas de las columnas varían: las dos primeras décimas de cada libro están en una sola fila, después las filas aumentan, desde 2 hasta 4; esta última cifra es particular del texto a 3 *coll.*, pero el texto a 2 también la presenta, como sucede con las décimas 3-10 del segundo libro. Quedan en blanco los ff. 37r y 48v, que tiene dos líneas onduladas verticales a lo largo del f. La distribución del texto muestra que el copista tenía poca experiencia en el oficio, de ahí la disposición tan fluctuante.

Con frecuencia, después del primer verso de cada composición hay una sangría francesa. Respecto a las décimas, por lo regular, el copista señala el corte de sentido que debe haber

después del cuarto verso con dos puntos. Las décimas están numeradas; el número siempre aparece arriba de cada composición, excepto cuando se trata de la décima que abre el canto, pues ésta no se numera, es el caso de décimas [22], [42], [62] y [81].

ANÁLISIS PALEOGRÁFICO: Tinta negra, degradada en algunos folios a color café oscuro y en otros a sepia. Letra humanística. Escritura apoyada sobre renglón. Letra de una sola mano. Uso de abreviaturas: q.^e (que); q.ⁿ (quien); q.^{do} (quando); q.^{to} (quanto); qu.^{ta} (quenta); p.^a (para); P. (padre); p.^r (por); prime.^o (primero); intens.ⁿ (intención); S.^a (señora); N.^a (nuestra); sufrim.^{to} (sufrimiento); mom.^{to} (momento); entendim.^{to} (entendimiento); firmam.^{to} (firmamento); pensam.^{to} (pensamiento); torm.^{to} (tormento); Xpto (Christo, desato esta abreviatura en su forma culta, debido a que en el ms., cuando no se abrevia, así aparece escrito); Jhs. (Jesús); tpô. (tiempo); ras.ⁿ (razón); spre (siempre); D. (don) y airadam.^{te} (airadamente).

Uso de algunos cultismos gráficos: *ph* (esphera [uso regular], triumphal-triunfante-triunfo [irregular], phantastico, prophanas); *ch* (charidad, christal [regular], choro); *th* (antithesis); y arcaísmos gráficos: “*f*” y “*ff*” (Pegafo, presuma, suspensa [regular], eftrella-estrella [irregular], Ro/alia-Rosalia [irregular], affi [regular], affunto, pa/ffos [irregular],); y por i (Ymagen-imagen [irregular], yndio, Yglesia, abysmo [regular]).

ORNAMENTACIÓN: Escritura realzada: algunos títulos en módulo mayor (tamaño de 2 a 3 renglones), así como la letra inicial de algunas décimas (tamaño 2 renglones); letras de títulos decoradas con remates o con la alternancia de mayúsculas y minúsculas.

ENCUADERNACIÓN: holandesa, piel café oscuro y cartón azul marino, moteado con manchas negras; piel desgastada de las cabeceras. Medidas de las cubiertas: 210 x 155 mm. Los tres cantos conservan vestigios de pintura rojiza.

Cubierta anterior rasgada en las esquinas superior e inferior externas. La cara interna de la cubierta anterior tiene dos anotaciones: “El ms. del P Arriola, escrito en la Bib del Colegio de S

Gregorio de Mex. como lo dice el Dr. Ozores en la pág. 65 de sus alumnos distinguidos del mismo colegio. [con lápiz] || Este manuscrito del P. Arriola, existía en | la biblioteca del Colegio de San Gregorio de | México, según dice el Dr. Osorens en la pág. | 63 de su libro alumnos distinguidos del mis- | mo colegio- Vease. Fue después de don José | Fernando Ramirez, de don Jose Maria An- | drade y finalmente paso a ser de mi propie- | dad, por compra de parte de la biblioteca | del canónigo don Vicente de P. Andrade quien | heredo todos los libros de su tio el librero don José Maria. | Gómez de Orozco. [subrayado; con bolígrafo en tinta azul]”. A pesar de lo que indica Gómez Orozco en la nota, el ms. no tiene marca alguna que corrobore su pertenencia a la biblioteca del Colegio de San Gregorio de México ni una firma que legitime el carácter autógrafo del ms. La cara interna tiene marcas de polilla en el margen superior interno y manchas cafés en las cuatro esquinas. Cubierta posterior fracturada en el extremo inferior externo por túneles de polilla.

El lomo, además de conservar la ornamentación dorada y el gofrado, tiene el tejuelo con la clasificación actual de la biblioteca: “[3 filetes] | [viñeta] | [3 filetes] | Arriola | [3 filetes] | [viñeta] | [3 filetes] | COL. G. O. | 102 [tejuelo: recuadro rojo con fondo blanco] | [3 filetes] | [viñeta] | [3 filetes] | M. S. | [3 filetes]”. Se conserva guarda y contraguarda; ambas con marcas de polilla. La guarda tiene escrito “Col. G de O. [en diagonal, color rojo]”.

DESCRIPCIÓN INTERNA: Portada: “Vida y Virtudes de la esclarecida Virgen y soli- | taria Anacoreta Santa | Rosalia Patrona de Palermo: | Poema Lirico | por | D. Juan José de Arriola” (f. ir); “[viñeta] A la milagrosa Imagen de N[uestr]a | S[eñor]a de Guadalupe de Mexico. [cenefa]” (ff. 1r-3r / 14 octavas); autor: “Juan Joseph de Arriola” (f. 3 r.); “De un anónimo affecto del autor | Soneto” (f. 3v); “Octava” (f. 4r); “Quintillas” (f. 4r); “Del P. Joseph Joaquín Yzquierdo | in laudem authoris” (ff. 4v-5r / 6 décimas); “De el mismo | Epigramma” (ff. 5r-5v); “Soneto” (f.

5v); “Programma... Rosalia | Anagramma... Arriolas” (f. 6r); “Epigramma” (f. 6r / pareado); “Comento” (f. 6r / redondilla); “Del Author en alabanza de tan peregrina Rosa. | Anagramma” (f. 6r / 2 décimas); “Del mismo Author | Epigramma” (f. 6v); “Protesta de author en esa Octava” (f. 6v); [Libro primero] (ff. 7r-, décimas 1-342 / 342, *om.* título); “Canto 1” (ff. 7r^a-9 v^b,³²⁷ décimas 1-23 / 23); “Canto 2” (ff. 9 v^b-12v^a, décimas 24-45 / 22); “Canto 3^o” (ff. 12v^a-15r^b, décimas 46-67 / 22); “Canto 4^o” (ff. 15r^b-17v^b, décimas 68-88 / 21); “Canto 5” (ff. 18r^a-20 r^a, décimas 89-108 / 20); “Canto 6^o” (ff. 20 r^a-22 v^b, décimas 109-133 / 25); “Canto 7” (ff. 22v^b-25v^a, décimas 134-156 / 23); “Canto 8^o” (ff. 25v^b-28r^a, décimas 157-176 / 20); “Canto 9” (ff. 28r^a-30r^a, décimas 177-198 / 22); “Canto 10” (ff. 30r^a- 31v^b, décimas 199-227 / 29); “Canto 11” (ff. 31v^b- 33r^a, décimas 228-259 / 32); “Canto 12” (f. 33r^a-33v^b, décimas 260-277 / 18, déc. 260 sin numerar); “Canto 13” (ff. 33v^c- 35v^a, décimas 278-318 / 41, déc. 278 sin numerar); “Canto 14” (ff. 35v^a-36v, décimas 319-342 / 24); título secundario: “[viñeta] Vida y Virtudes de la Esclarecida Virgen | y solitaria Anacoreta. | Santa ROSALIA. | Patrona de Palermo. | Poema lirico” (f. 37v); “Libro segundo” (ff. 37v-73v, décimas 1-326 / 326); “Canto 1^o” (ff. 37v^a-39r^a, décimas 1-21 / 21); “Canto 2^o” (ff. 39r^a-40r^b, décimas 22-41 / 20); “Canto 3^o” (ff. 40r^b-41v^a, décimas 42-61 / 20); “Canto 4^o” (ff. 41v^a-42v^b, décimas 62-80 / 19); “Canto 5” (ff. 42v^b-45v^a, décimas 81-103 / 23, texto en latín después de la décima 83, f. 43r^a); “Canto 6^o” (ff. 45v^b-47v^b, décimas 104-121 / 18); “Canto 7^o” (ff. 48r^a-51r^b, décimas 122-145 / 24); “Canto 8.” (ff. 51v^a-54r, décimas 146-170 / 25); “Canto 9^o” (ff. 54v^a-57v^b, décimas 171-197 / 27); “Canto 10” (ff. 57v^a-59v^b, décimas 198-216 / 19); “Canto 11” (ff. 59v^b-62 r^b, décimas 217-236 / 20); “Canto 12” (ff. 62r^b- 65r^a, décimas 237-259 / 23); “Canto 13” (ff. 65r^b- 67r^b, décimas 260-277 / 18); “Canto 14” (ff. 67v^a-70r^a, décimas 278-299 / 22); “Canto 15” (ff. 70r^b-73v, décimas 300-326 / 27); título secundario: “Vida

³²⁷ La letra en superíndice después del número de folio corresponde a la columna donde se inicia o termina el canto: “a” para la primera columna y “b” para la segunda.

y Virtudes de la Esclarecida Virgen y Solitaria Anacoreta. Santa ROSALIA. Patrona de Palermo. | Poema lirico” (f. 74r); “Libro Tercero” (ff. 74r-122v, décimas 1-389 / 389); “Canto 1º” (ff. 74r^a-77r^b, décimas 1-24 / 24); “Canto 2” (ff. 77r^b-80r^a, décimas 25-47 / 23); “Canto 3” (ff. 80r^a-82v^a, décimas 48-68 / 21); “Canto 4” (ff. 82v^b-86r^a, décimas 69-96 / 28); “Canto 5” (ff. 86r^b-89r^a, décimas 97-119 / 23); “Canto 6º” (ff. 89r^a- 92r^a, décimas 120-143 / 24); “Canto 7” (ff. 92r^a-95v^b, décimas 144-173 / 30); “Canto 8” (ff. 95v^b- 99r^a, décimas 174-200 / 27); “Canto 9º” (ff. 99r^b-103r^b, décimas 201-233 / 33); “Canto 10” (ff. 103r^b-107v^a, décimas 234-267 / 34); “Canto 11” (ff. 107v^a-110r^b, décimas 268-289 / 22); “Nota. | La décima 284. está mal colocada aquí: su verdadero | lugar es después de la 293. en el original está dupli: | cada, puesta en uno, y otro parage; pero de aquí se | debe quitar, conforme á lo que alumbra el curso del | asumpto, q[u]e llevan las antecedentes, propuesto” (f. 109v, margen inferior); “Canto 12” (ff. 110r^b-112v^b, décimas 290-310 / 21); “Canto 13” (ff. 113r^a-115v^a, décimas 311-332 / 22); “Canto 14” (ff. 115v^b- 118v^a, décimas 333-356 / 24); “Canto 15” (ff. 118v^b-122v, décimas 357-389 / 33); “Epitafio | Soneto” (f. 123r); “Otro epitafio | Soneto” (f. 123v); “Otro epitafio. | Soneto” (f. 124r).

* * *

El ms. *BI* se encuentra en la Colección Hubert Howe Bancroft de la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California, con la clasificación “MSS M-M 14”. El códice se hizo en el “Año DE 1768” (p. 1). Después formó parte del acervo de José María Andrade, cuya colección se vendió al emperador Maximiliano en 1865 para crear una Biblioteca Imperial. Tras la caída del Imperio, el padre Agustín Fischer, capellán de Maximiliano, salió del país con la biblioteca y se dirigió a Europa, donde vendió el material en una subasta en Leipzig, Alemania (1869). Durante la venta, J. Whitaker, agente del historiador Hubert Howe Bancroft, compró parte de la biblioteca;³²⁸ así

³²⁸ Sobre la fortuna de la colección de José María Andrade y el acervo de Bancroft, véanse Magnus Lundberg, “Las actas de los tres primeros concilios mexicanos. Historia diplomática y estudio de su itinerario”, *AHlg*, 15 (2006), pp.

llegaron a manos del norteamericano varios libros y documentos mexicanos, entre éstos el ms. *BI*. En 1905, la Universidad de California adquirió la colección de obras de Bancroft y, en honor del bibliófilo, bautizó la biblioteca con su nombre. Desde entonces *BI* ha estado en su poder, como indica el sello “H. H. Bancroft Collection | Bancroft Library”, el cual aparece en todas las páginas impares del códice. Los datos que a continuación apunto sobre el ms. proceden de su respectiva ficha de catalogación, que se halla en la página web de la Biblioteca Bancroft, y de la copia microfilmada que solicité a la Universidad de California para esta investigación.

SOPORTE: papel de trazo; *in* 4º; medidas: 220 mm de altura.

FOLIACIÓN: 281+[282]. Ms. completo. Paginación moderna en el margen superior externo de las hojas impares del ms., con núms. arábigos. Hojas pares sin numerar.

ORGANIZACIÓN DEL FOLIO: Texto centrado y plana completa a renglón tirado en el caso de la “Dedicatoria”, “Protesta del Autor”, *Quedó opaca sin su amado* [déc. 326 de “Libro segundo”], “Otro Epitaphio [soneto de Arriola]” y “Otro Epitaphio [soneto del mismo Arriola]”. Texto centrado y media plana a renglón tirado para el “Epitaphio [soneto de Arriola]” y texto a 2 *coll.* y media plana a renglón columnado para las últimas dos décimas del “Libro tercero”: *Aquí Rosa el labio sello y Sello con la Rosa el lavio*. Texto a 2 *coll.*, y plana completa a renglón columnado en el caso de las demás décimas que contienen los tres libros.

Una página tiene de 2 a 3 composiciones cuando se trata de textos a renglón tirado, es el caso de las octavas y sonetos. Cuando es a renglón columnado, la página tiene de 2 a 4 décimas. En general, después del primer verso de cada composición hay una sangría francesa. Las décimas no están numeradas.

259-268, y Felipe Meneses Tello, “La problemática de las bibliotecas personales de insignes estudiosos mexicanos”, pp. [3-4] (http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/27/11.pdf [Fecha de consulta: 17 de agosto de 2012]).

ANÁLISIS PALEOGRÁFICO: Letra humanística. Escritura apoyada sobre renglón. Letra de una sola mano, salvo el registro del nombre del autor, cuya escritura es distinta y quizá posterior a la elaboración del ms.: “Juan de Arriola | su original” (p. 1). En la portada, el copista usa indistintamente la “u” por la “v”. También alterna la “i” por la “y”, y viceversa: maior, cuio, suio, gyrasol, bataia, mui, asylo, etc. Uso de abreviaturas: q.^e (que); p.^r (por); p.^a (para); Sta (santa); Nra (nuestra); M^e (madre); de (monograma).

Uso de algunos arcaísmos gráficos: ss (assi [regular], assombro); *f* (hermofura-hermosura [irregular], Qui/quina, ob/cura-oscuro [irregular]). Uso de algunos cultismos gráficos: *th* (labintho, author); *ch* (Christo); *ph* (esphera).

ORNAMENTACIÓN: Escritura realzada: algunos títulos en módulo mayor (tamaño 2 renglones); portada y títulos decorados, ya sea con remates, cursivas o alternancia de mayúsculas y minúsculas. La portada y la pág. 3 se encuentran adornadas con motivos florales en acuarela, que sirven de marcos a la escritura y al grabado.

ENCUADERNACIÓN: ms. cosido.

ILUSTRACIÓN: 1 grabado del alemán Martin Gottfried Crophius en el que se representa a santa Rosalía (p. 3). La figura de la virgen ocupa la mayor parte del espacio y se sitúa dentro de una cueva, que, por su estrechez, pareciera que se trata de un nicho. La santa simula estar sentada sobre sus pies, por lo que sólo se distingue medio cuerpo. Su cabeza está ceñida de una corona de rosas y bajo su cuerpo hay una rosa gigantesca. Cerca de su regazo se encuentra un libro abierto. La santa porta un vestido abultado, pero sin adornos. Debajo de la imagen y al centro, está una leyenda con el nombre de la santa: “S^t Rosalia”, y bajo esta inscripción, en el margen inferior externo, se halla la rúbrica del grabador: “M. G. Crophius, excud. [impreso], AV [*Augustae Vindelicorum*, es decir, Augsburgo]”.

DESCRIPCIÓN INTERNA: Portada: “VIDA Y | VIRTUDES | DE LA | esclarecida Virgen Santa | Rosalia Patrona de Palermo | POEMA | Lirico Libro | Primero || Año DE 1768.” (p. 1); “Dedicatoria | A N[uest]ra Señora de Guadalupe de México” (pp. 5-9 / 14 octavas); “Protexta de el Author” (pp. 9-[10] / 1 octava); título secundario: “Vida y virtudes de la Esclarecida Virgen Sta | Rosalia, Patrona de Palermo || Poema Lirico” [p. 10]; “Libro 1º” (pp. [10^a]-[92^b] / 329 décimas); “Canto 1º” (pp. [10^a]-15^b / 23); “Canto 2º” (pp. 15^b-21^a / 22); “Canto 3º” (pp. 21^a-[26^b] / 22); “Canto 4º” (pp. [26^b]-31^b / 21); “Canto 5º” (pp. [32^a]-[36^b] / 20); “Canto 6º” (pp. 37^a-43^a / 25); “Canto 7º” (pp. 43^a-[48^b] / 23); “Canto 8º” (pp. 49^a-53^b / 19); “Canto 9º” (pp. 53^b-59^a / 22); “Canto 10” (pp. 59^a-[66^a] / 29); “Canto 11º” (pp. [66^b]-[72^b] / 25); “Canto 12º” (pp. [72^b]-77^a / 18); “Canto 13º” (pp. 77^a-[86^b] / 36); “Canto 14º” (pp. [86^b]-[92^b] / 24); título secundario: “VIDA Y Virtudes | de la | Esclarecida Virgen Sta | Rosalia Patrona de | Palermo | Poema Lirico” (p. 93, orlada); “Libro Segundo” (pp. 95^a-[178] / 326); “Canto 1º” (pp. 95^a -[100^a] / 21); “Canto 2º” (pp. [100^a]-105^a / 20); “Canto 3º” (pp. 105^a-[110^a] / 20); “Canto 4º” (pp. [110^b]-115^a / 19); “Canto 5º” (pp. 115^a-121^b / 23, texto en latín después de la décima [83], p. 116^a); “Canto 6º” (pp. 121^b-[126^a] / 18); “Canto 7º” (pp. [126^a]-[132^a] / 24); “Canto 8º” (pp. [132^a]-[138^b] / 25); “Canto 9º” (pp. [138^b]-145^b / 27); “Canto 10” (pp. 145^b-[150^a] / 19); “Canto 11” (pp. [150^b]-155^a / 20); “Canto 12” (pp. 155^b-161^a / 23); “Canto 13º” (pp. 161^a-165^b / 18); “Canto 14º” (pp. 165^b-171^a / 22); “Canto 15” (pp. 171^a-[178] / 27); título secundario: “Vida i Virtudes | de la | Esclarecida Virgen y so= | litaria Anacoreta Sta. | Rosalia | Patrona de Palermo | Poema Lirico” (p. 179); “Libro 3º” (pp. 181^a-279^b / 389); “Canto 1º” (pp. 181^a-186^b / 24); “Canto 2º” (pp. 187^a-[192^b] / 23); “Canto 3º” (pp. [192^b]-[198^a] / 21); “Canto 4º” (pp. [198^a]-205^a / 28); “Canto 5º” (pp. 205^a-[210^b] / 23); “Canto 6º” (pp. 211^a-[216^b] / 24); “Canto 7º” (pp. 217^a-[224^b] / 30); “Canto 8º” (pp. [224^b]-231^a / 27); “Canto 9º” (pp. 231^b-239^b / 33); “Canto 10” (pp. [240^a]-[248^b] / 34); “Canto 11” (pp. [248^b]-[254^a] / 21); “Canto 12” (pp. [254^a]-259^b / 22); “Canto 13” (pp. 259^b-265^a / 22); “Canto 14” (pp.

265^a-271^a / 24); “Canto 15” (pp. 271^a-279^b / 33); “Epitaphio [subrayado]” (pp. 279-[280]); “Otro Epitaphio [subrayado]” [p. 280]; “Otro Epitaphio [subrayado]” (p. 281).

* * *

El ms. *G* se localiza en la Biblioteca de la Sociedad Mexicana de Geografía e Historia Benito Juárez, bajo la signatura “Ms. 92: 20 A”. Desde hace algunos años, la Biblioteca Benito Juárez se encuentra cerrada, por lo que resulta difícil consultar directamente el ms.;³²⁹ sin embargo, gracias a la gentileza del doctor Ángel José Fernández, quien, haciendo una investigación sobre literatura mexicana, encontró este ms. en el fondo de la biblioteca, y con la autorización correspondiente lo fotocopió en octubre de 1999 y febrero de 2001, pude consultar una copia clara del ms. También a él se deben los siguientes datos sobre el origen del ms. que a continuación apunto, así como el informe acerca del estado del códice. En 1955, la Sociedad compró la biblioteca del presbítero José Castillo y Piña; entre los bienes de su biblioteca se encontraba este ms. Desde entonces, forma parte del acervo de la biblioteca de la Sociedad, como lo indican los sellos, “BIBLIOTECA | DE LA | SOCIEDAD DE GEOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA | –DE– | MÉXICO” y “BIBLIOTECA | -DE LA- | -SOCIEDAD MEXICANA DE- | GEOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA | MÉXICO, -D.F.”, que se hallan en los ff. [1r], [2r], [3r], [4r], [5r], [6r], [7v], [13r], [16v], [17r], [24r], [52r], [56r], [61v], [66r], [94v] y [95v]. En el margen superior externo del f. [1r] aparece la clasificación, “92: 20 A [escrita a mano]”, y en el margen superior interno, el número de registro del ms. y la fecha en que se registró, “23970 | 1963 [escrito a mano]”. Ambos datos se encuentran en el f. [2r], en la misma disposición, más un sello con la fecha “11 MAYO 1990”, que aparece debajo de la clasificación, en forma vertical. A la mitad de los ff. [1v]

³²⁹ A esta situación se le suma que, debido a motivos económicos, parte de su acervo se subastó en octubre de 2005 (véase Mónica Mateos Vega, “Remataron histórico acervo de la SMGH”, en “Cultura”, *La Jornada*, 3 de nov. 2005, p. 36).

y [37r] aparece otro sello, con la siguiente signatura: “21785”, seguramente otro núm. de registro del ms.

SOPORTE Y FOLIACIÓN: papel de trapo; *in* 4º; medidas 192 x 140 mm. aproximadamente; sin foliar [95+i]. Ms. completo sin encuadernar, sólo cosido.

ORGANIZACIÓN DEL FOLIO: Texto centrado y plana completa a renglón tirado en el caso de la “Dedicatoria”, “Protesta del Autor”, “Del Autor de la vida en alabanza de tan pe= || regrina Rosa || Rosalía Anagramma Arriolas”, “De el mismo Autor || Epigramma [de Arriola]”, “De el mismo | Epigramma [de José Joaquín Izquierdo]”, “Soneto [de Izquierdo]”, “De un anónimo affecto al Autor de la Vida de Santa | Rosalia. | Soneto”, “Octava [subrayado; anónimo]”, “Programma | Rosalía. [subrayado] | Anagramma | Arriolas. [subrayado; anónimo]”, “Epigramma [anónimo]”, “Comento [anónimo]”, *Sello con la Rosa el labio* [déc. 390 de “Libro tercero”], “Epitaphio | soneto [de Arriola]”, “Otro Epitaphio | Soneto [de Arriola]” y “Otro Epitaphio | Soneto [de Arriola]”. Texto a 2 *coll.* y plana completa a renglón columnado en el caso de las décimas de los tres libros y las 6 décimas “De el Padre Jose Joaquin Izquierdo | In laudem Autoris [subrayado]”, así como las dos “Quintillas [anónimo]”.

Un folio tiene de 2 a 3 composiciones cuando se trata de textos a renglón tirado, es el caso de las octavas, epigramas, sonetos, dos décimas del anagrama de Arriola y la redondilla. Cuando es a renglón columnado, el f. tiene de 4 a 6 décimas, siendo más común esta última cifra; las dos quintillas ocupan un tercio del f. En general, después del primer verso de cada composición hay una sangría francesa. Respecto a las décimas, por lo regular, el copista señala el corte de sentido que debe haber después del cuarto verso con dos puntos. Las décimas están numeradas; el número siempre aparece arriba de cada composición.

ANÁLISIS PALEOGRÁFICO: Tinta negra. Letra humanística. Escritura apoyada sobre renglón. Letra de una sola mano. En el título secundario, el copista usa indistintamente la “u” por

la “v”, por una cuestión de estilo, ya sea para decorar o realzar su escritura. Uso de abreviaturas: q.^e (que); p.^r (por); p.^a (para); S.^a (santa y señora); S.^{ta} (santa); R. P. M. (Reverendo Padre Maestro); N.^a (nuestra); q.ⁿ (quien); Ciud.^a (ciudad); Jhs. (Jesús); homb.^e (hombre); de (monograma).

Uso de algunos cultismos gráficos: *ph* (esfera [uso regular], triumphal-triunfante-triunfo [irregular], phantastico, prophanas); *ch* (charidad, christal [regular], choro); *th* (antithesis); y arcaísmos gráficos: “*f*” y “*ff*” (Pegafo, presuma, suspensa [regular], e/trella-estrella [irregular], Ro/alia-Rosalia [irregular], affi [regular], affunto, pa/ños [irregular]); uso de “y” por “i” (Ymagen-imagen [irregular], yndio, Yglesia, abysmo [regular]).

ORNAMENTACIÓN: Escritura realzada: algunos títulos en módulo mayor (tamaño 2 renglones); portada y títulos decorados, ya sea con sombreados, remates, subrayados, cursivas o alternancia de mayúsculas y minúsculas.

DESCRIPCIÓN INTERNA: Portada: “VIDA DE LA ES: | clarecida Virgen | y solitaria Anacoreta | S[ANT]A ROSALIA. || Escrita | Por EL R. P. M. JUAN DE | AR[R]IOLA DE LA SA: | grada Compañía | DE JESUS.” [f 1 r]; “DEDICATORIA | A N[UESTRA] S[EÑORA] S[ANTA] MARÍA DE | GUADALUPE” ([ff. 2r-4r], 14 octavas); “Protesta del Autor” ([f. 4r], 1 octava); “Del Autor de la vida en alabanza de tan pe= || regina Rosa. || Rosalía Anagramma Arriolas” ([f. 4v], 2 décimas); “De el mismo Autor || Epigramma” [f. 4v-f. 5r]; “De el Padre José Joaquín Izquierdo | In laudem Autoris [subrayado]” ([f. 5r], 6 décimas); “De el mismo | Epigramma” [ff. 5v-6r]; “Soneto” [f 6r-6v]; “De un anónimo affecto al Autor de la Vida de Santa | Rosalía. | Soneto” [f. 6v]; “Octava [subrayado]” [f. 6v]; “Quintillas” ([f. 7r], 2 quintillas); “Programma | Rosalía. [subrayado] | Anagramma | Arriolas. [subrayado]” [f. 7r]; “Epigramma” ([f. 7r], pareado); “Comento” [f. 7r]; título secundario: “VIDA Y UIRTVDES DE | *la esclaresida virgen y solita*= | ria Anacoreta [viñeta] | *Santa Rosalia*. || [cambio de f.] Patrona de Palermo. |

Poema lírico.” [f. 7r-7v]; “Libro primero” ([ff. 7v^a-34v^b], décimas 1-321 / 321); [canto primero] ([ff. 7v^a-9v^a], décimas 1-23 / 23, *om.* subtítulo); “Canto 2º” ([ff. 9v^a-11r^b], décimas 24-45 / 22); “Canto 3º” ([ff. 11r^b-13r^a], décimas 46-67 / 22); “Canto 4º” ([ff. 13r^b-14r^b], décimas 68-88 / 21); “Canto 5º” ([ff. 15r^a-16v^a], décimas 89-108 / 20); “Canto 6º” ([ff. 16v^a-18v^a], décimas 109-133 / 25); “Canto 7º” ([ff. 18v^b-20v^a], décimas 134-156 / 23); “Canto 8º” ([ff. 20v^a-22r^b], décimas 157-176 / 20); “Canto 9º” ([ff. 22r^b-24r^a], décimas 177-198 / 22); “Canto 10º” ([ff. 24r^a-26v^a], décimas 199-227 / 29); “Canto 11º” ([ff. 26v^a-27v^b], décimas 228-243 / 16); “Canto 12º” ([ff. 27v^b-29r^b], décimas 244-261 / 18); “Canto 13º” ([ff. 29r^b-32r^b], décimas 262-297 / 36); “Canto 14º” ([ff. 32r^b-34r^b], décimas [2]98-321 / 24); “Libro segundo” ([ff. 34r^b-61v^b], décimas 1-326 / 326, *cenefa* antes de subtítulo y *viñeta* después); “canto 1º” ([f. 34r^b-36r^a], décimas 1-21 / 21); “Canto 2º” ([ff. 36r^b-37v^b], décimas 22-41 / 20); “Canto 3º” ([ff. 37v^b-39v^a], décimas 42-61 / 20); “Canto 4º” ([ff. 39v^a-41r^a], décimas 62-80 / 19); “Canto 5º” ([ff. 41r^a-43r^a], décimas 81-103 / 23, texto en latín después de décima 83); “Canto 6º” ([ff. 43r^a-44v^a], décimas 104-121 / 18); “Canto 7º” ([ff. 44v^a-46v^a], décimas 122-145 / 24, décima *Luzbel con audaz locura* tachada, entre sus vv. 3 y 4 hay una nota que dice “[n]o vale”); “Canto 8º” ([ff. 46v^b-48v^b], décimas 146-170 / 25); “Canto 9º” ([ff. 48v^b-51r^a], décimas 171-197 / 27); “Canto 10º” ([ff. 51r^a-52v^a], décimas 198-216 / 19); “Canto 11º” ([ff. 52v^a-54r^b], décimas 217-236 / 20); “Canto 12º” ([ff. 54r^b-56r^a], décimas 237-259 / 23); “Canto 13º” ([ff. 56r^b-57v^a], décimas 260-277 / 18); “Canto 14º” ([ff. 57v^b-59v^a], décimas 278-299 / 22); “Canto 15º” ([ff. 59v^a-61v^b], décimas 300-326 / 27); “Libro tercero” ([ff. 61v-94v], décimas 1-390 / 390); “canto primero” ([ff. 62v^a-64v^a], décimas 1-24 / 24, décima *Bate el aire sin rezelo* tachada, abajo del núm. 11 dice “no vale”); “Canto 2º” ([ff. 64r^a-65v^b], décimas 25-47 / 23); “Canto 3º” ([ff. 66r^a-67v^a], décimas 48-68 / 21); “Canto 4º” ([ff. 67v^b-70r^a], décimas 69-96 / 28); “Canto 5º” ([ff. 70r^a-71v^b], décimas 97-119 / 23); “Canto 6º” ([ff. 72r^a-73v^b], décimas 120-143 / 24); “Canto 7º” ([ff. 74r^a-76r^b], décimas 144-173 / 30); “Canto 8º” ([ff. 76v^a-78v^a], décimas

174-200 / 27); “Canto 9” ([ff. 78v^b-81r^b], décimas 201-233 / 33); “Canto 10” ([ff. 81v^a-84r^b], décimas 234-267 / 34); “Canto 11” ([ff. 84r^b-86r^a], décimas 268-289 / 22); “Canto 12” ([ff. 86r^a-87v^b], décimas 290-311 / 22); “Canto 13” ([ff. 88r^a-89v^b], décimas 312-333 / 22); “canto 14” ([ff. 89v^b-91v^b], décimas 334-357 / 24); “canto 15” ([ff. 91v^b-94v], décimas 358-390 / 33); “Epitaphio | soneto” [f. 94v]; “Otro Epitaphio | Soneto” [f. 95r]; “Otro Epitaphio | Soneto” [ff. 95r-95v].

CONCLUSIONES

Difícilmente se puede dar una conclusión tajante y decisiva sobre una obra que hasta hace poco era prácticamente inédita, la cual espera ser escudriñada por nuevos lectores y, sobre todo, soportar el juicio de la crítica contemporánea; ante esta situación, lo que sí se puede ofrecer son los resultados a los que se ha llegado con esta investigación y evidenciar lo que falta por hacer. Por esta razón, es preferible hablar de conclusiones antes que de conclusión. Las lecturas que aparecen a lo largo del estudio introductorio han intentado destacar el valor artístico e histórico de la hagiografía escrita por Juan José de Arriola, pero aún queda un gran trecho que recorrer.

En la *Vida* de santa Rosalía confluyen diversos motivos e intereses, los cuales obedecen a las inclinaciones personales del guanajuatense y a los programas impulsados por la Compañía de Jesús. Aunque este poema no surge en el Siglo de Oro, comparte varios rasgos con el Barroco y se puede analizar bajo el binomio inseparable: ingenio-artificio; sin la conjugación de ambos elementos difícilmente la obra hubiera podido concretarse; tampoco habría alcanzado el éxito que tuvo en el ámbito jesuita y entre otras órdenes y congregaciones; no de balde, Méndez Plancarte la llamó obra “capital” de Arriola.

José Joaquín Izquierdo, al calificar las décimas de “conceptuosas”, no sólo reveló la forma en que se leyeron en su momento, también ofreció un camino para analizar la obra religiosa del guanajuatense, específicamente el sermón *La cátedra de Cristo* y el poema de la ermitaña. Aunque con el término “conceptuosas” Izquierdo se refería a los conceptos que había en las espinelas, este calificativo también se puede emplear en la homilía y los preliminares de *Vida* (dedicatoria, anagrama y epigrama de Arriola). En tales obras se manifiesta un conceptismo sacro, que se vale del humanismo clásico, para exponer diversos asuntos teológicos y concernientes a la doctrina católica.

La cáthedra se puede considerar un sermón conceptuoso, pues ahí se crea todo el discurso a partir de un solo término. Ahí, el concepto –entendido como la expresión de una correspondencia– se sustenta en una polisemia, en la que todas las acepciones de cátedra, que en la lengua son virtuales, se vienen a actualizar en el discurso de Arriola. Se trata de una agudeza compuesta, en la que el predicador recurre a varias correspondencias, como asociar a san Pedro con una silla (primer concepto simple), con la cruz del Calvario (segundo) y con el sol (tercero), para demostrar que el apóstol es, además de un digno solio, la mejor lección de Jesús. En la doctrina católica, “la cátedra de san Pedro” es símbolo de la sucesión y autoridad del episcopado, mientras en la homilía se transforma en una alegoría de la sabiduría de Cristo. Gracián asociaba la agudeza compuesta con la técnica de composición del sermón, pues este tipo de concepto permitía “describir no una unidad microtextual, sino la traza global de un discurso”,³³⁰ lo cual se lograba al imbricar todo un sistema de correspondencias o varios sistemas. Esta operación es la que realiza el guanajuatense.

El último concepto que aparece en el sermón es de carácter nominal y permite asociar *La cáthedra* con la *Vida* de Rosalía. En el panegírico, Arriola usa su nombre para pedir a san Pedro una silla cercana al trono de Dios, como antes lo habían hecho el apóstol Santiago y su hermano Juan a Jesús; esta coincidencia entre su nombre y el de sus personajes surgirá de nuevo en su dedicatoria a la Guadalupana, donde el jesuita, por llamarse Juan, como el indio Juan Diego, pide los favores de la virgen del Tepeyac, a quien también le solicita que acoja a Rosalía, pues ¿cuándo ha faltado del jardín la rosa? El autor toma de las características de la advocación guadalupana cuanto puede para entablar diversas correlaciones entre la vida de Rosalía y la Morenita.

³³⁰ Mercedes Blanco, “El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón”, en Ignacio Arellano, María Carmen Pinillos, Frédéric Serralta, Marc Vitse (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (1993), Griso-Lemso, Pamplona-Toulouse, 1996, t. 2, p. 77.

Finalmente, el apelativo de Rosalía le sirve como programa para elaborar el anagrama Arriolas. La preceptiva literaria señalaba que entre menos licencias tomara el escritor para hacer el anagrama era mejor: en la sentencia sacada del nombre no habían de entrar ni más ni menos letras, pero si acaso esto sucediera, se debía disimular. Siguiendo estas reglas, faltaría una *s* al apellido Arriola para que fuera equivalente al nombre de la virgen. En la primera décima del anagrama, el autor saca la letra faltante de la palabra eSclavo, término que lleva grabado en su pecho, pues frente a la virgen panormitana se siente felizmente cautivo. En la segunda décima encuentra una explicación para Arriolas, que sería el anagrama completo de Rosalía; en su justificación relaciona su estirpe con la anacoreta; de esta manera, sugiere una forma de predestinación, que desde antaño lo había unido con la santa.

Al asunto que salía del anagrama solía hacérsele un epigrama, sobre todo si salía algo oscuro o difícil de interpretar, por lo que Izquierdo en su panegírico crea un epigrama y un comentario –bajo el título de “Comento” –, en los que sólo destaca a Arriola de entre toda su estirpe, por haber hecho lo que otros no hicieron: escribir la *Vida* de Rosalía. Como se puede observar, el concepto que aparece en ambas espinelas es también de carácter nominal, pues por medio de los nombres se logran hallar múltiples relaciones.

Quizá donde es más evidente el conceptismo del poeta es en el pasaje que desarrolla sobre la inscripción escrita por la anacoreta. Para justificar los errores de la virgen, el autor establece una serie de correspondencias entre lo cincelado y las gramáticas latina y española, así como con el elemento visual. El primer concepto resuelve el *habitari* como un infinitivo pasivo; el segundo ve la *i* de *ini* como una conjunción copulativa y el tercero asocia la grafía de la “i” con una flecha de Cupido. Por medio de estos tres conceptos se elabora una alegoría del amor divino; así, el poeta salva con ingenio aquello que parecía insalvable y antes de condenar a Rosalía por su mal latín, da un giro a la lectura tradicional de la inscripción. En su epigrama, al igual que en sus

décimas, explota el concepto visual y gramatical: la I simula el dardo de amor divino, mientras *habitare-habitari* muestran la doble unión en la que vivía Rosalía con Dios, pues, además de habitar la cueva, Cristo vivía en ella.

Si en la construcción de algunos conceptos “se puede apelar a citas, referencias míticas o históricas, neologismos, hipérbatos, figuras etimológicas, etc.”³³¹ y varios de estos elementos aparecen en las décimas de Rosalía, es posible analizar su *Vida* desde la estética del conceptismo –como la han llamado los críticos modernos, sobre todo al estudiar los estilos de Góngora y Quevedo; esto permitiría descubrir otras formas de proceder del jesuita al momento de escribir sus espinelas. Asimismo, ya que la base de la agudeza es la retórica y que el guanajuatense dominaba bien tales recursos, convendrá en un ensayo posterior detenerse con minucia en tales agudezas; por ahora baste con lo que se ha apuntado.

A pesar de que hay pocas referencias sobre el poema, las que existen son sustanciosas y revelan que las décimas fueron bien recibidas en la Ciudad de México, en la provincia –Puebla y Guanajuato– y en las misiones de Baja California. *Vida* se presenta como un exvoto, pues el poeta en su deseo de agradecer un supuesto milagro que la virgen obró en él, escribe esta hagiografía. La deuda del jesuita con la santa sirve para abrir y cerrar el poema de manera circular, ya que a la idea de obsequiar una vida: “una vida que te debo / con otra vida te pago” (vv. 45-50, I), se contrapone la de arrebatarse o terminar con ésta: “Mas sirva de desagravio, / si te ofendió mi osadía, / que si tu vida acabé, / ¡feliz mil veces seré / como tú acabes con la mía!” (vv. 3888-3890, III). Este motivo es el pretexto perfecto para que el autor encadene y cuente las vivencias y virtudes de la anacoreta.

Varios temas, motivos, recursos y elementos que aparecen en sus primeras creaciones, son utilizados en *Vida*, incluso hay estrofas que pasan íntegras de un texto a otro, lo cual revela

³³¹ Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, p. 25.

ciertas prácticas de intratextualidad y también evidencia un sistema poético en la obra del escritor. Así, por ejemplo, en la “Canción”, el desencanto del mundo se desarrolla en la parte final del ovillejo, donde de los tres conceptos básicos de la retórica, el de “enseñar” se refleja en su afán de convencer al lector de la belleza efímera de las cosas terrenales y los versos finales de la silva son contundentes sobre este objetivo: “porque es grande locura / idolatrar belleza que no dura” (vv. 500-501). Este mismo motivo se desarrolla en diversos cantos de *Vida*, en especial en el cuarto del “Libro primero” (décs. 74 a 79); sin embargo, aunque se trata del mismo tema, el contexto y el tratamiento son distintos en cada una de las obras, pues ya no es un galán que desprecia el mundo por los desdenes de su amada, sino es una joven a la que su vanidad y la presencia de Cristo han llevado a aborrecer los placeres terrenales. Las semejanzas y diferencias en el tratamiento de estos temas y motivos bien merecen un trabajo aparte, pues en este estudio sólo se identificaron con el objetivo de destacar que los textos de Arriola se van encadenando, por lo cual era importante marcar las constantes en su obra.

Debido a que como sacerdote y miembro de la Compañía el guanajuatense dio y recibió asiduamente los sacramentos, en especial el de la eucaristía, la penitencia y la extremaunción, su poema expone detalladamente estos ejercicios en la figura de Rosalía, quien, para efectuarlos, es auxiliada por Jesús, san Pedro, el padre Cirilo o un director espiritual. Así, unas veces se observa a la anacoreta mientras recibe la comunión; otras, se confiesa para recibir el perdón y reconciliarse con Dios, y, finalmente, cuando sabe que fallecerá —sólo los bienaventurados eran dignos de conocer esto—, solicita los santos óleos para morir en gracia. La intención de presentar a la anacoreta de esta manera es validar y confirmar el pensamiento y doctrina de la Iglesia católica, que había sido duramente criticada en la Reforma. El tema de los sacramentos y su importancia en la vida del cristiano aparece en su *Cátedra*, en la que el predicador señala cómo Jesús instituyó estas prácticas desde la cruz para salvar al hombre.

Fue durante el segundo tercio del siglo XVIII cuando el culto a la santa resurgió en Nueva España, gracias a las diferentes acciones que impulsaron los jesuitas para difundir su vida, como fueron el sermón de Lucas Rincón, la novena de un jesuita anónimo, la hagiografía de Arriola y varias pinturas y esculturas devocionales. Los jesuitas novohispanos, contagiados por el espíritu de los sicilianos, manifestaron su fervor hacia la santa en sus obras, incluso difundían la idea de que sólo la Compañía había cobijado y auxiliado a la anacoreta en su peregrinaje por el mundo. Asimismo, artistas reconocidos en el ámbito de la plástica virreinal mostraron esa devoción en sus cuadros, entre ellos Martínez, Cabrera, Talavera y Berrueco. La escena que más éxito tuvo en Nueva España fue la de Rosalía guiada por dos ángeles a su nueva morada, la cual provenía de un grabado casciniano de 1627. También, apareció acompañada de la virgen María y el niño Jesús, así como de un sacerdote, quien le da la comunión. Esta última representación es poco común, porque no existen muchas pinturas que muestren a la virgen recibiendo la eucaristía. El origen de este episodio se remonta a la *Vida* de santa Rosalía que compuso Van Dyck en 1629. Las manifestaciones artísticas novohispanas corresponden a la segunda etapa iconográfica y devocional de la santa; sin embargo, al igual que otras creaciones europeas, éstas guardan relación con la primera época, en la que se asentaron los atributos tradicionales de la panormitana.

Es muy probable que Arriola se encontrara en la ciudad de México cuando Lucas Rincón predicó su sermón sobre santa Rosalía en el Colegio Máximo de San Pedro, pues hacia 1723 estaba cursando estudios de teología para poder recibir la orden sacerdotal (agosto de 1724). Ya sea en la ciudad de México o en la de Puebla, seguramente el guanajuatense tuvo alguna noticia del sermón o pudo leer alguno de los ejemplares que se publicaron en 1724 y se distribuyeron en la provincia. Más tarde, cuando fue enviado a San Luis Potosí, también tendría la oportunidad de adquirir otros conocimientos sobre la santa, ya que el rector del colegio potosino Juan Bautista

Luyando, después de haber estado al frente de la misión de Santa Rosalía de Mulegé de 1727 a 1734, pudo haber comentado con su consultor y admonitor las bondades que la virgen obraba en los misioneros californianos. Además de estos acercamientos a la figura de la ermitaña, Arriola debió tener noticia o pudo haber observado en algún grabado o pintura los elementos iconográficos que acompañaban a la santa, pues en su obra reincorpora algunos de ellos.

Arriola se propone hacer una pintura de varios pasajes de la vida de Rosalía, por ello recurre al tópico *ut pictura poesis*, para que por medio de la descripción y de diversas figuras retóricas y poéticas pueda presentar diversos personajes o espacios como verdaderos retratos o paisajes, llenos de luz y color. Las alusiones a los recursos y materias que usan los artistas plásticos son constantes en el poema, de ahí que su panegirista Izquierdo no dudara en comparar sus décimas a una pintura. La relación que establecí entre las artes plásticas y el poema no pretendía agotar el tema, sino señalar algunos de los caminos que el estudioso puede tomar al acercarse a la hagiografía de Rosalía, en la que confluyen varios discursos —el histórico, religioso, social, pictórico, entre otros—, por lo que la obra admite diferentes análisis e interpretaciones, que en el futuro se podrán hacer.

Arriola también recurre a la retórica de la imagen que se desprende de los *Ejercicios espirituales*, en los que se ofrece una metodología para proyectar imágenes tan vivas que muevan al lector y casi lo hagan verla. Esta forma de representar tiene una fuerte influencia en el guanajuatense; un ejemplo de la práctica de esta preceptiva se encuentra en el canto tercero del primer libro de *Vida*, donde Jesús se presenta, lacerado y sangrante, ante Rosalía, para que ésta, al verlo, enmiende su camino. La creación de este tipo de imágenes implicaba dos pasos, donde quedaba evidenciado el ingenio y artificio del autor, pues primero se debía imaginar y crear en el pensamiento el objeto que se quería proyectar y luego se plasmaba en el discurso. Para lograr este segundo paso era necesario que el poeta fuera hábil en el manejo de diversos recursos retóricos,

pues debía usar expresiones que hicieran sentir al lector que veía y percibía aquello que se describía.

El jesuita conocía bien su oficio, pues en *Vida* despliega su bagaje cultural, sus conocimientos sobre religión, literatura y hagiografía. Todos estos elementos se funden con la finalidad de crear un texto edificante, que destaque y exhiba las virtudes de la anacoreta, en especial las de obediencia y humildad, que iban de la mano con la ideología de la época y con la forma de comportamiento que se esperaba de la mujer; de ahí que entre los receptores del texto, se hallaran monjas, beatas y mujeres laicas, pues el modelo de vida que proponía Rosalía, a pesar de ser una ermitaña refugiada en cuevas, no era muy distante a lo que se deseaba de una mujer novohispana: encierro, obediencia, humildad y, para las que no aspiraban a casarse, castidad. La obra muestra en diversos momentos la mentalidad de la época en torno a la mujer: su afán por los lujos y adornos, su debilidad o poca voluntad, su dificultad para aprender algunas materias, como el latín, etcétera. En las décimas se manifiesta una visión social del sexo femenino y una necesidad por encauzarlo al camino correcto. A pesar de ese carácter didáctico y edificante, *Vida* no desmerece; al contrario, ilustra cómo el buen manejo de los recursos literarios y retóricos es capaz de mover el espíritu humano, no de manera forzada, sino seduciendo con la palabra y deleitando los oídos y la vista, lo que los contemporáneos de Arriola pudieron apreciar y ensalzar, y que hoy el lector o estudioso pueden comprobar a partir de la edición del poema que se propone.

El texto editado se acompaña de los criterios de edición, en los que se tomaron en cuenta diversos aspectos para la presentación del poema. Se reflexionó sobre la pertinencia de modernizar la acentuación y la necesidad de plantear una puntuación que aclarara la sintaxis de las décimas. También se ensayaron distintas formas para disponer el texto, la que se ofrece es la

más económica y transparente que se encontró. Esta edición, además, ofrece un aparato de notas, que comprende diversos contenidos.

Para cerrar este estudio, es importante señalar que en el rescate del poema se encuentra ya un juicio sobre su valor e importancia, pues *Vida* es un testimonio ineludible de la literatura religiosa del siglo XVIII. Tratándose de esta centuria, el estudioso se percata de los vacíos, lagunas y olvido en que han caído numerosos textos y escritores de este periodo. ¿Cómo hablar, entonces, de una historia de la literatura novohispana si antes no se cuenta con textos considerables y fidedignos que muestren el quehacer literario de la época? Amén, de que cuando algunas obras han llegado a nuestro tiempo, presentan erratas o estragos causados por el correr de los años. Al editar este tipo de obras se pretende subsanar las carencias existentes; aún quedan numerosas obras, en bibliotecas y archivos, que esperan salir a la luz. En la actualidad, la literatura religiosa puede parecer poco atractiva para muchos, pero para el lector curioso puede resultar fascinante, ya que estas obras te adentran a un mundo nuevo, con narraciones llamativas y capaces de seducir al lector de hoy como alguna vez lo hicieron con sus contemporáneos. Por si esto fuera poco, tales textos exponen y manifiestan el contexto cultural de la época y la forma de hacer poesía en el momento; de ahí la importancia de conocerlos y contar con una edición confiable.

EDICIÓN, VARIANTES Y NOTAS

CRITERIOS DE EDICIÓN

TEXTO EDITADO

Grafías:

1. Se conserva la grafía del ms. *L*, incluyendo las fluctuaciones entre *v-b* (viva-viba), *j-x* (dijo-dixo) y *e-i* (labirinto-laberinto), la ausencia o presencia de *h*, la cual a veces no representa ningún sonido (“herror” por error) y otras equivale a /j/ (inhiera por ingiere); el uso de consonantes dobles (“assí” por así, “passo” por paso, “anagramma” por anagrama), la presencia de grupos cultos (*ch* por *c*: “choro” por coro; *ct* por *c*: respecto por respeto; *ph* por *f*: “triumphante” por triunfante; *th* por *t*: “author” por autor) y el dígrafo *qu* (“quanto”, “eloquente”).

2. Cuando aparece *i* con función de consonante se sustituye por *y*, de acuerdo con el “Tratado de ortografía” de 1726, en el que se fija que la *y*, mas no la *i*, se usará cuando sea conjunción y consonante.* La intención de esta regla era evitar, por un lado, confusiones entre vocal y consonante *y*, por el otro, equivocaciones en los tiempos verbales, pues si se escribía *i* en vez de *y* en un verbo, sería difícil distinguir entre un pretérito imperfecto de indicativo y un presente de subjuntivo, como sucede en los versos 6 y 7 de la décima 64 del primer libro de *L*, donde aparece “huia” e “influia” –pretérito imperfecto–, cuando el sentido de los versos exige presente de subjuntivo. Sólo en estos casos, es decir conjunción y consonante, se modifica la *i* por la *y*; las demás ocasiones se respeta las fluctuaciones entre *y-i*, por ejemplo, soi-soy, “mui” por muy, “reyna” por reina, “ybierno” por invierno, lírico por lírico, sýlaba por sílaba, entre otras. Respecto a las conjunciones, en *L* sólo en los versos 1747 del primer libro y 3133 del segundo aparece la *i* como copulativa, la cual se cambia por *y*.

3. Debido a que en el ms. *L* no hay regularidad en el uso de las *s* largas *-f-* y éstas aparecen en muy pocas ocasiones, se cambian a *s* cortas. Además, su uso en el ms. obedece más a

* *Diccionario de Autoridades*, inc. 27-29, p. LXXI. También se señala el uso de la *y* en voces de origen griego, pero en la edición no sigo este punto.

un rasgo de estilo del copista que a una cuestión fonética; de ahí que la sustitución no afecte el sentido y pronunciación del texto.

4. Se desarrollan abreviaturas sin ninguna indicación. Las abreviaturas usadas en el ms. *L* son las siguientes: ssma (santísima); q.^e (que); s.^{ta} (santa); P.^e (padre); nro. (nuestro) y Ang.^s (ángeles).

5. Se colocan en cursivas las palabras –algunas en latín, otras no– que en el ms. se encuentran subrayadas, pues obedecen a una voluntad de estilo en el poema y no a un rasgo del copista; además, esos mismos términos también se hallan subrayados –lo cual indica que deben ir en cursivas– en los demás testimonios compulsados.

Unión y separación de palabras:

La separación y unión de las sílabas y de las palabras se ajusta al uso actual del español. En el caso de las formas “de el”, “a el”, “del” y “al”, que aparecen indistintamente en el ms. y su uso no es sistemático, se opta por dejarlas en su forma contracta: “del” y “al”, siempre que la partícula “el” no sea un pronombre personal, ya que en esa circunstancia se dejan separados los dos elementos y sólo se acentúa. Esta decisión no afecta la pronunciación ni la métrica del verso, ya que cuando aparece “de el” o “a el”, éstos se pronuncian sin diéresis.

Acentuación:

1. La acentuación se adapta al uso actual de la ortografía del español, ya que en el ms. *L*, aunque se acentúan varios monosílabos, vocales solas, pretéritos perfectos y futuros con acentos agudos, graves y circunflejos, no hay regularidad en el sistema. Las mayúsculas que lo requieren también se acentúan, al igual que la grafía “y=/i/”, cuando es necesario. Si el acento en determinada palabra afecta el sistema rítmico, no se acentúa y se coloca una nota explicativa a pie de página.

2. Respecto al sistema métrico, no se ignora que la acentuación actual no refleja las licencias que el autor se toma en la pronunciación de algunas palabras para respetar la uniformidad en la métrica de cada composición, por las exigencias de versos octosílabos o endecasílabos; sin embargo, en este punto se moderniza la acentuación, pues agiliza la lectura de los versos. Una de las licencias más constantes del autor es el rompimiento del hiato en varias palabras, por lo que las vocales deben leerse como diptongos para mantener la cuenta silábica,

sobre todo aquellos vocablos terminados en *ía*, como “María”, “Rosalía”, “havía”, etc. En varias ocasiones se ignora el hiato para lograr el octosílabo o endecasílabo; lo mismo sucede con otras palabras, situación que se ha considerado al medir los versos.

Signos de puntuación:

1. Se puntúa siguiendo la sintaxis del texto y siempre con la intención de hacerlo comprensible, para ayudar al lector en la interpretación, sobre todo, de pasajes difíciles. Para la puntuación también se consideran las reglas de construcción de cada género poético o composición en particular; así, la décima espinela exige un corte de sentido en el cuarto verso, lo que el copista de *L* señala con dos puntos y que en la edición se traduce a un punto y seguido o punto y coma, dependiendo del sentido de los versos. En algunas décimas, aunque el sistema rímico y métrico concuerda con los de la espinela, en el cuarto verso no hay un corte de sentido, por lo que no amerita una separación tajante de los versos siguientes y sólo basta con colocar una coma para entender la composición.

2. Se abren y cierran los signos de interrogación y admiración, pues en el ms. *L* sólo aparecen los signos al concluir la pregunta o expresión, lo cual era uso común en la época, ya que la reglamentación de ambos signos (al principio y al final de la oración o frase) se estableció hasta 1770.^{**} Al normalizar el uso de éstos, se evitan las confusiones que motiva en la lectura la presencia de un solo signo. Respecto al latín, se sigue la convención de utilizar sólo el signo final (?).

3. En el ms. se usan en algunas ocasiones paréntesis para colocar alguna frase o expresión del yo poético, oraciones relativas o subordinadas a la principal de la décima y aposiciones; se conservan estos paréntesis en la edición.

4. Cuando hay pasajes de difícil lectura debido a la sintaxis, se usa guiones para ayudar al lector a organizar sintácticamente la frase u oración.

Mayúsculas:

En el ms. *L* se usan mayúsculas al inicio de cualquier periodo de escritura, después de dos puntos, en nombres propios (personas y sobrenombres), títulos o renombres de autoridad o

^{**} Véase Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Castellana*, Joachin de Ibarra, Madrid, 4ª ed., 1770, pp. 139-142.

dignidad, lugares, plantas, animales, meses y estaciones. Ante un uso tan variado de las mayúsculas, en esta edición se opta por utilizarlas sólo en los nombres propios y en las palabras que siguen después de un punto.

Disposición de texto:

1. Los números de las décimas en *L* aparecen al margen del primer verso de cada composición: en el margen interno cuando es el lado recto del folio y en el margen externo cuando es el vuelto, pero en esta edición se coloca al margen superior izquierdo de cada décima, pues se toma en cuenta la disposición de los otros manuscritos numerados.

2. La numeración de los versos se coloca al margen izquierdo y se reinicia con cada libro, para evitar una numeración corrida que al final produzca cifras de más de cinco dígitos. La parte introductoria del poema, conformada por composiciones de Arriola –dedicatoria, protesta, anagrama y epigrama– y la obra apologética, hecha por José Joaquín Izquierdo, sigue una numeración corrida e independiente de la de los libros, por ser los preliminares.

3. Los agregados al ms. *L* se colocan entre corchetes, con la grafía de la fuente de donde se extrae el texto, que es, en general, del ms. *A*; si no procede de este ms., entonces se anota a pie de página el ms. usado en ese pasaje.

APARATO CRÍTICO

1. El aparato crítico presenta las variantes de los testimonios compulsados (mss. *M*, *A*, *Bl*, *C*, *G*, *J* y *N*) y se coloca al margen derecho del poema. Cada variante se ubica al lado derecho del verso donde se encuentra la lección correcta. Esta disposición tiene dos objetivos: el primero, ilustrar de manera clara y precisa las variaciones de los testimonios respecto del ms. base (*L*); de ahí que se sitúen las variantes inmediatamente después del verso para que así el lector no tenga que desplazarse a lo largo del texto para localizarlas. El segundo, facilitarle al lector las operaciones ejecutadas en la constitución del texto y evidenciar la labor de edición. En suma, este aparato crítico es explícito y su disposición es económica para el lector, además de que intenta aprovechar al máximo el espacio de la página.

2. En el caso de las variantes, se respeta íntegramente la presentación gráfica de los mss., salvo en el caso de la acentuación, ya que en algunos se usan los tres tipos de acento, pero para unificar criterios con el texto editado, cualquier acento, ya sea grave, agudo o circunflejo, se sustituye por el agudo y su uso se rige por el criterio número uno del apartado de acentuación, antes descrito.

3. Se desatan sin aclaración las abreviaturas; en los apartados de “Análisis paleográfico” de cada uno de los manuscritos descritos en el inciso 3.2.3 del tercer capítulo aparece la lista de las abreviaturas utilizadas por *M*, *A*, *BI*, *G* y *N*.

4. El aparato crítico es de tipo negativo, es decir, sólo muestra la variante y el manuscrito o manuscritos donde se encuentra, por lo que se debe sobreentender que todos los demás coinciden con el texto editado. Se coloca en cursivas la lección y en redondas los errores, seguidos de las siglas de las fuentes donde aparecen. Se usan las abreviaturas *om.* (omite) y *add.* (agrega) cuando los testimonios omiten o agregan elementos en los versos —en adelante v. (singular) o vv. (plural). Se consignan primero los errores de la familia α : *L* y *M*, y después los de la familia β , es decir los mss. *A*, *BI*, *C*, *G*, *J* y *N*; así se presenta de manera explícita la filiación de las variantes. Más adelante, se coloca la lista de siglas que se utilizan en esta edición.

5. Debido a que los manuscritos compulsados se encuentran refinados, mal cosidos o con marcas de polilla, varias letras o palabras del poema se han perdido (ver los apartados de “Soporte” de cada códice en el inciso 3.2.3 del tercer capítulo). Estos errores, que son ajenos a los copistas y que se deben a las condiciones materiales de los mss., se indican con tres puntos suspensivos entre paréntesis angulares: <...>. Así, primero se consigna la lección correcta en cursivas y después entre paréntesis angulares tres puntos suspensivos que indican la letra, letras, palabra o palabras perdidas; luego, se asienta la sigla de la fuente donde se encuentra la laguna. Si sólo es una letra perdida y las demás de la palabra se conservan en el testimonio, se colocan en redondas las que aparecen en el ms. y se ponen, ya sea al inicio, en medio o al final de la palabra, dependiendo del caso, los paréntesis angulares.

6. En el aparato también se consignan variantes de paratextos, lo que se indica de la siguiente manera: si son títulos de cualquier composición: “Título”; subtítulos, como libros y cantos: “Subtítulo”; nombre del autor: “Autor”; décimas: “Décima”; sonetos: “Soneto”. Sólo este tipo de variantes se pone a pie de página.

APARATO DE NOTAS

1. El aparato de notas comprende aclaraciones semánticas, la explicación de estructuras sintácticas difíciles, referencias a sucesos y personajes y traducciones del latín. Esta notación se coloca a pie de página, ya que esta disposición facilita al lector la consulta inmediata de las notas. Este sistema resulta más económico y se adecua a las condiciones del texto, pues si se considera la amplitud del poema, cuyos cantos incluyen alrededor de veinte décimas y los libros más de trescientas, un glosario al final de la obra o de cada libro sólo dificultaría la búsqueda, por el tiempo que implica llegar a una nota que se encuentra después de recorrer varias páginas.

2. Se respeta la grafía de las fuentes que se utilizan para anotar, excepto las *s* largas utilizadas sobre todo en el *Diccionario de Autoridades*, del cual también se moderniza la acentuación y se adapta el uso de mayúsculas al apartado homónimo de esta edición. En las notas, si lo amerita, se colocan mis añadidos entre corchetes.

SIGLAS

MANUSCRITOS

A: Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia “Doctor Eusebio Dávalos Hurtado”, Colección Federico Gómez Orozco, Ms. G. O. 102.

Bl: California, Berkeley, Bancroft Library, Hubert Howe Bancroft Collection, MSS M-M 14.

G: Biblioteca de la Sociedad Mexicana de Geografía e Historia “Benito Juárez”, Ms. 92: 20 A.

L: Puebla, Biblioteca José María Lafragua, Ms. 41132.

M: Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Manuscritos, Ms. 1784.

N: Archivo General de la Nación, *Temporalidades*, Legajo 2018-3 (fragmento manuscrito de las primeras 11 décimas del “Libro primero”).

FRAGMENTOS Y MANUSCRITOS PERDIDOS

C: Antonio Castro Leal. “Santa Rosalía ve a Jesucristo en el espejo”, en *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, Porrúa, México, 3ª ed., 1945, pp. 35-39. Las décimas editadas corresponden al primer libro: décimas 47-52, 54-55 y 57-60.

J: Jesús García Gutiérrez. “Visión que tuvo Santa Rosalía al mirarse en un espejo”, en *Poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX)*, CVLTURA, México, 1919, pp. 82- 87. Las décimas editadas pertenecen al primer libro: décimas 53-62.

Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo.
Poema lírico, por don Juan José de Arriola¹

Dedicatoria

A María santísima señora nuestra de Guadalupe²

	¿A quién si no es a ti, virgen sagrada,	<i>es om. B1</i>
	pudiera recurrir mi atrevimiento,	
	por ver a nobles plantas consagrada	
	la Rosa que copió mi pensamiento?	<i>copió: cogió G</i>
5	Sólo en mirarse a tu deidad postrada	
	Rosa es que en busca va del lucimiento,	
	pues si es vergel tu imagen milagrosa,	<i>tu: de LM</i>
	¿quándo ha faltado del jardín la Rosa? ³	
	Recívela a tu amparo, virgen pura,	
10	que –aunque es de sus fragancias un resumen,	<i>sus: tus B1</i>
	y ha merecido siempre su ternura	
	ser blanco airoso de mayor volumen–	
	harta desgracia tubo su hermosura	
	en ser copiada de mi toско numen, ⁴	<i>tosco: triste G</i>
15	que al ser Rosa entre rosas peregrinas,	<i>al: el B1 peregrinas: peregrina LM</i>
	no heredó de mi numen más que espinas.	
	En ese lienzo, que de flores bellas	<i>ese lienzo: ese pienso G</i>
	lo recamó ⁵ el artífice divino,	<i>lo: la B1</i>
	trasladando la ley de las estrellas ⁶	<i>ley: luz A B1 G</i>
20	de amor Apeles ⁷ a grosero lino,	

¹ Título: *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema lírico, por don Juan José de Arriola om. LM* | Vida y virtudes de la esclarecida virgen santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema Lírico. Libro Primero. Año de 1768 *B1* | Vida de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía, escrita por el Reverendo Padre Maestro Juan de Ar[r]iola de la Sagrada Compañía de Jesús *G*.

² Subtítulo: *Dedicatoria A María santísima señora nuestra de Guadalupe: A María santísima señora nuestra de Guadalupe. Dedicatoria M* | A la milagrosa imagen de nuestra señora de Guadalupe de Méjico *A* | Dedicatoria A nuestra señora de Guadalupe de México *B1* | Dedicatoria A nuestra señora santa María de Guadalupe *G*.

³ La rosa es por excelencia un símbolo mariano (sobre la relación entre santa Rosalía y la rosa, véase el segundo capítulo de esta edición).

⁴ Numen: “ingenio o genio especial en alguna facultad o arte, como atribuyéndole a deidad que le inspira. Regularmente se toma por el numen poético, por el dicho de Ovidio: *Est Deus in nobis*” (*Diccionario de Autoridades* [en adelante *DA*], s. v.). La frase aparece en *Fasti*, VI, 5, y en *Ars Amandi*, III, 549, aludiendo a la inspiración poética.

⁵ Recamar: “Bordar de realce [...] pintar con aguja o entretejer hilos de diferentes colores” (*DA*, s. v.).

⁶ La ley de las estrellas es la astronomía, la “ciencia que trata del movimiento de los cielos y astros” (*DA*, s. v. ‘astronomía’). Recuérdese que el manto de la virgen tiene impresas varias constelaciones de estrellas, de ahí que el poeta señale que la “ley de las estrellas”, es decir, la disposición de estos astros, fue trasladado al ayate.

⁷ Apeles: “El más célebre de los pintores, no sólo de Grecia, sino de toda la antigüedad, que vivió en la primera mitad del siglo IV a. de J. C. [...] Cultivó preferentemente los asuntos mitológicos y el retrato” (*Enciclopedia*

tengan lugar, de Rosa, las centellas
que ardieron en el Monte Peregrino,⁸
porque si entre tus flores se eslabona,
le servirán tus plantas de corona.

tus: sus *L M* | *se eslabona:* eslabona *L*
tus: sus *BI*

- 25 Yace a tus pies y a tu beldad rendida
la Rosa que animó su primavera,
que como solicita mejor vida,
los jardines transmonta de la esfera.⁹
Si halla, puesta a tus plantas, acogida,
30 humeará mucho más su ardiente hoguera;
haz, soberana reyna, como sueles,
añadir nueva Rosa a tus vergeles.

su: tu *A*

ardiente: amante *BI*

- En toscó ayate, mas sin artificio,
diestro pincel de poderosa mano,
35 del color de la rosa a beneficio,
hechó el dibujo al cuerpo soberano.
Fragrante Rosa embuelta en un cilicio;
por eso con secreto, oculto arcano,¹⁰
hecha tu viva imagen Rosalía
40 de espinoso cilicio se vestía.

el: al *M*

fragrante: flagrante *G*

viva: vida *M*

¿Qué más te puede hacer mi afecto tierno,
contra el estilo natural de Vesta,¹¹
sabiendo tú dar flores en ybierno,

hacer: dar *A BI G*

Universal Ilustrada Europea-Americana, Espasa-Calpe, Madrid, 1909, t. 5, pp. 966-967). Retrató a Alejandro Magno y a otros personajes de la corte macedónica, entre ellos Clito, Arquelao y Antígono. Su obra maestra fue *Venus saliendo del mar*.

⁸ El Monte Peregrino se encuentra al norte de Palermo, aproximadamente a 3 millas (véase Pedro Murillo Velarde, *Geografía histórica de Francia, Italia y sus islas*, Oficina de D. Gabriel Ramírez, Madrid, 1752, t. 3, p. 384).

⁹ Esfera: “Cielo u esfera celeste [compuesta por el firmamento y los orbes de los planetas]”; “Metafóricamente vale calidad, estado y condición; y así se dice comúnmente Hombre de alta esfera, de baxa esfera” (*DA*, s. v.).

¹⁰ Arcano: “Oculto, misterioso, profundo y recóndito: como pensamiento arcano, noticia arcana [...] lo que encierra y contiene materia grave y de grande aprecio” (*DA*, s. v.).

¹¹ Vesta: Bajo el nombre de Vesta los antiguos designaron a dos diosas: la primera, también conocida como Titéa, representaba la tierra. “Diósela el nombre de Vesta, *a vestiendo*, porque la tierra se viste de árboles y plantas, produciendo las flores y los frutos, o según Ovidio, *a vi stando*, por mantenerse firme sobre su propia fuerza” (Joaquín Delago y David, *Nociones de mitología. Ritos y costumbres de los antiguos romanos*, MAXTOR, Valladolid, 2009, p. 134). La segunda era la diosa romana “del fuego que brilla en el hogar, considerado como el centro de la casa porque en él se ofrecían primitivamente los sacrificios a los dioses tutelares. Este fuego nunca debe apagarse y había que avivarlo sin cesar” (René Martin, *Diccionario de la mitología clásica*, trad. Alegría Gallardo Laurel, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, p. 133). A lo largo del poema, Arriola se refiere a Vesta como una diosa de la naturaleza y las flores, por lo que se puede suponer que el poeta sólo atiende a la tradición que ubica a esta deidad como la representación de la tierra; por ende, adornada y vestida de plantas y flores. Sin embargo, estos atributos son más cercanos a la diosa romana Flora, a la que Arriola con frecuencia alude y cuya figura parece que alterna con la de Vesta, tal vez por ser dos deidades asociadas a la vegetación (sobre Flora, véase la nota 37).

- 45 que darte en una Rosa una floresta?
 Padrón será de su fortuna, eterno,
 si alcanza Rosa, por alfombra puesta,
 que tú, señora, con tu planta huelles
 y su rojo carmín con nieve selles.
- 50 Logre Rosa, siquiera por ser rosa,
 verse cogida de tu blanca mano
 que yo me acuerdo que tu mano hermosa
 cortó las rosas que le dio a un serrano,
 quando en diziembre, cana mariposa,
 apagaba las luces del verano;
 55 pero tú, a expensas de sus rojas tintas,
 artífice feliz, tu imagen pintas.
- 60 El serrano fue un Juan, yndio dichoso,
 que viniendo a la corte de repente
 en un triumphante carro luminoso,¹²
 vio rayar a la aurora en el oriente,
 y no abarcando el pecho tan piadoso
 favor, felice yo, dixo eloquente,
 que viviendo en mi choza en mil desdichas,
 encontré en el camino con las dichas.
- 65 Rayo la aurora de la luz del día,
 porque rayó a diluvios de luz pura
 la celestial belleza de María,
 prodigio sin igual de la hermosura.
 Bañado Juan en golfos¹³ de alegría
 70 daba gracias a Dios de su ventura
 y porque del milagro sea testigo,
 dijo la reyna a Juan: vente conmigo.
- 75 Es perezosa la ala del pegaso
 para emular a la virgínea priesa
 con que su tierna planta a cada passo,
 una olorosa luz dejaba impresa.
 Con átomo pisaba tan excaso,
- su: tu B1*
- tu planta: tus plantas L*
- en: el B1*
- expensas: exemplo L M*
- carro: cerro L M*
oriente: creciente B1
- viviendo: viniendo G*
- Es perezosa: Espere sola B1*
- átomo: atamo B1*

¹² Alusión al carro de Helio, el dios griego del Sol, quien sirve a Zeus y “todos los días emprende para él una carrera en el cielo: precedido de la Aurora, aparece cada mañana por oriente montado en un carro de fuego tirado por caballos luminosos, aureolada su cabeza con rayos de oro. Atraviesa así el cielo hasta llegar al caer la tarde al océano, donde sus caballos se bañan. Durante la noche recorre a bordo de una barca el océano que rodea el mundo” (R. Martín, *op. cit.*, p. 62). Por lo anterior, se entiende que Juan Diego llegó al amanecer.

¹³ Golfo: “multitud y abundancia, lo que es usado en la poesía: como golfos de penas, de desdichas, etc.” (DA, s. v.).

- 80 María la cumbre de la breña¹⁴ espesa,
que sin mirarlo Juan, pensó su anhelo,
que en lugar de ir al monte, vuela al cielo.
- 85 Siguió sus pasos por la inculta esfera
y al breve tiempo, que ocupó un instante,
los ojos le embargó la primavera,
florido el mayo y el abril fragante.
- 90 Vista tan peregrina y lisongera,
al mil veces felice caminante,
que dudaba entre aromas y esplendores
si olían las luces o lucían las flores.
- 95 Al venturoso Juan, la madre bella,
haciendo alarde de su amor ufano
en la cubierta vil que assombros sella,
le hechó las flores que cortó su mano.
- 100 Para dejarse ver impresa en ella,
copia de original tan soberano,
de quien todo el remedio ha conseguido,
el náufrago, el doliente, el afligido.
- 105 Ahora en volcanes abrasado el pecho
ante tus aras, soberana reyna,
para cuya grandeza es buque estrecho
el globo de zafir¹⁵ que el viento peina,
- 110 para obligarte fundo mi derecho
en que si en todos tu clemencia reina,
ya que por premio a Juan le diste flores,
yo que soy Juan, disfrute tus favores.
- 105 Mui pequeño es el don con que te obligo,
princesa celestial, divina aurora,
pero para ser grande busca abrigo
bajo tu sombra maternal que implora.
- 110 Mas si lo aceptas tú, virgen, consigo
la dicha de las dichas, gran señora,
yace a tus plantas con su leño roto
tu siervo humilde capellán devoto.

vv. 78-80 *om. B1*
su: un L

al: el L

bella: hallaba G

ha: han A

globo: polvo B1

diste: distes A G

que: te B1

leño om. M
siervo: tierno L M G

Juan Joseph de Arriola¹⁶

¹⁴ Breña: "Los matorrales, malezas o espesuras, que crecen en la tierra inculta y fragosa" (DA, s. v.).

¹⁵ Zafir o zafiro: "Llaman a qualquier cosa que tiene el color azul, especialmente el cielo" (DA, s. v.).

¹⁶ Autor: Juan Joseph de Arriola *om. B1 G*.

Protesta del autor¹⁷

Sólo intentan los rasgos de mi pluma
en quanto aquí se expresa en cada plana,
115 antes que el tiempo a edades lo consuma, *lo: le M*
la creencia que se debe a una fe humana. *debe: le dé BI*
Sin que su buelo quebrantar presuma
ni Urbano¹⁸ rito, ni instrucción romana,
pues pongo mis dictámenes sugetos
120 a mi madre la yglesia y sus decretos.

[Del autor de la *Vida* en alabanza de tan peregrina Rosa¹⁹
Anagramma²⁰

Arriola, de Rosalía
es anagramma cumplido
y otra razón no he advertido,
mas que el ser fortuna mía.
125 Sólo menos hecharía,
Rosa (reparo bien hecho),
la S, yo menos no la echo,
pues, si de feliz me alabo,
la S, con que soy tu esclavo,
130 está clavada en mi pecho.

Arriolas es el caval
(gloria de la estirpe mía)
del nombre de *Rosalía*,
tan claro como el cristal,
135 tymbre y blazón inmortal,

¹⁷ Título: *autor*: author en esa octava *add. A*.

¹⁸ Urbano: el papa Urbano VIII (1568-1644), en su decreto del 13 de marzo de 1625, prescribió algunas reglas sobre la beatificación y canonización que debían seguirse puntualmente; entre éstas se encontraban varias que incumbían a los escritores de las vidas, virtudes y milagros de los siervos de Dios, como la de escribir una protesta al inicio de sus obras, donde asentaran que no reconocían “por santos, beatos o verdaderos mártires mas que a los que conced[í]a estos títulos la santa sede apostólica” y declararan “que todos los hechos referidos en [ese] libro sólo tienen una autoridad privada y que no pueden adquirir una verdadera autenticidad, sino después de haber sido aprobados por el juicio del soberano pontífice” (véase Isidro de la Pastora y Nieto, *Diccionario de Derecho Canónico*, Imprenta de D. José C. de la Peña, Madrid, 1848, t. 3, p. 275).

¹⁹ Título: *autor de la Vida*: author *A*.

Las dos décimas que componen el anagrama y el siguiente epigrama en latín se omiten en *L*, *M* y *BI*, por lo que se tomaron de *A* y se cotejaron con *G*. Las partes incompletas de *A* se restauraron con *G*, como en el caso anterior del título.

²⁰ Título: *Anagramma*: Rosalía Anagramma Arriolas *G*

que en Rosalía se sella
con feliz dichosa estrella,
porque, en tus sílabas solas,
Rosalía está en los Arriolas
140 y los Arriolas, en ella.]

[Del mismo author. Epigramma

*Non habitare cupit solum potiusque habitari
a Jesu Christi nam domus ipsa fuit
caelatura in ini in saxo Rosa sculpserat antri
conjugio vivens duplice iunta Deo.* *iunta: cuncta A*
145 *Vis habitari corque tuum Deus impleat omne?
Intima saxosi viscera montis ini.
I Rosa, cur repetis? Repetis nam vulnera amoris
I ferit et jaculum dulcis amoris in I est].*²¹

De un anónimo afecto del author de la *Vida de santa Rosalía*²²
Soneto

Según explicas, en plausibles loores,
150 de esta Rosa la edad toda florida,
parece, grande Arriola, que en su vida,
hablando Rosas, escribiste flores.

Ni sé si luces son o son colores,
con los que la dibujas tan lucida,
155 que no tendrá en el mundo parecida,
usando por matices resplandores.

Ello es, que es un milagro esta pintura,
que oy, a pública luz, das estampada,
más que en planas, en rasgos de hermosura.

²¹ Traducción: “No sólo desea habitar, sino más bien ser habitada por Jesucristo, pues la misma casa tuvo que cincelar *in ini*, en la roca de la cueva [que] Rosa había esculpido, mientras vivía unida en doble unión con Dios. ¿Quieres ser habitada y que Dios colme todo tu corazón? Las más recónditas entrañas de la montaña pedregosa [tuvieron que cincelar] *ini*. Rosa, ¿por qué repites la *I*? La repites, pues la *I* hiere las heridas del amor y en la *I* está el dardo del dulce amor”. Agradezco a la Dr. Lourdes Santiago, quien, en el seminario de latín de El Colegio de México, me asesoró en la traducción de este epigrama y los siguientes. Este epigrama es una suma del argumento de los cantos quinto y sexto del “Libro segundo” del poema, en los que se interpretan y justifican las palabras mal escritas en latín por Rosalía.

²² Título: *del author de la vida de santa Rosalía om. A* | *del: al G.*

B1 omite esta composición, así como las siete siguientes (octava, quintillas, epigramas, redondilla, décimas y soneto), que forman la parte apologética del poema.

160 ¡O Rosalía feliz!, que assí copiada
vivirá tu belleza ya segura,
pues escrita te ves que ni pintada.

Octava

Castalio, Pierio, Helicón, Parnaso,²³ montes más altos que el culto Cítereo,²⁴ 165 inmóvil Olimpo,²⁵ pero no es del caso, menudo el polvo para el nuevo Antheo.²⁶ Desde Quisquina,²⁷ sin temer fracaso Faetón,²⁸ no despeñado en el Hibleo,²⁹ arrebataado a superior destino, 170 corona Arriola al Monte Peregrino.	<i>Pierio</i>: Puerio <i>M</i> <i>el nuevo</i>: nuevo <i>A G</i> <i>Desde</i>: Desde <i>Desde G</i> fracaso: flacazo <i>M</i> <i>corona</i>: corona a <i>add. L</i>

²³ Los cuatro nombres aluden al monte donde vivían las musas: Castalio es una metonimia por la fuente Castalia, que se encontraba en el monte Parnaso, montaña ubicada cerca de Delfos, donde residían supuestamente Apolo y las musas (René Martín, *op. cit.*, p. 102); si los poetas bebían de sus aguas obtenían el numen poético (*Enciclopedia...*, t. 4, p. 202). Pierio es otra metonimia para designar el monte, pues también a las musas se les conocía como píerides, ya que “la región de Pieria (al suroeste de Macedonia) [era] uno de los lugares más antiguos en los que se les rindió culto y donde [...] situaban su morada” (Jaime Alvar Ezquerro, *Diccionario Espasa de Mitología Universal*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p. 729). Helicón era otro nombre con el que se conocía el monte dedicado a las musas, el “lugar de donde viene o adonde se va a buscar la inspiración poética” (*Enciclopedia...*, t. 27, p. 976).

²⁴ Cítereo se refiere a la isla Citera: “isla griega situada entre el Peloponeso y Creta donde, según la leyenda, Afrodita puso el pie, llevada por los céfiros, después de nacer de la espuma del mar. En la literatura y el arte, la isla de Citera aparece como un paraje encantador consagrado al amor y los placeres” (R. Martín, *op. cit.*, p. 34).

²⁵ Olimpo: “macizo montañoso que se alza al norte de Grecia”, considerado el lugar de residencia de los dioses (*ibid.*, p. 95).

²⁶ Anteo era un “gigante, hijo del dios Poseidón y de Gea, la madre Tierra, [que] vivía en el desierto de Libia, donde se había convertido en el terror de los viajeros” (*ibid.*, p. 8). Hércules se enfrentó a él, “pero el monstruo parecía invencible ya que cada vez que su cuerpo tocaba el suelo, su madre Gea le daba nuevas fuerzas. Heracles consiguió estrangularlo levantándolo en vilo para evitar que rozara la tierra” (*loc. cit.*).

²⁷ Quisquina es un territorio accidentado siciliano que se ubica entre dos cerros: los montes de Cammarata y el de las Rosas; forma parte de la cadena montuosa Madonie, la cual atraviesa el norte de Sicilia y desemboca en Palermo. Este lugar se halla cerca de Bivona y a 3 kilómetros del pueblo de San Stefano de Quisquina (véase *Santuario Santa Rosalía. Montepellegrino*, suplemento al bollettino periodico *Santuario S. Rosalia*, Marconi Arti Grafiche, Genova, 2009, p. 6). Según Juan de San Bernardo, durante algún tiempo fue un condado que perteneció a la madre de Rosalía (véase *Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen*, Imprenta y Librería Pedro Joseph Alonso y Padilla, Madrid, 1743, pp. 4-5).

²⁸ Faetón: hijo de Helio y la oceánide Climene. Faetón “se jactaba continuamente de sus orígenes divinos ante sus compañeros, y uno de ellos le retó a que demostrara su filiación. Faetón suplicó a su padre que le [...] dejara conducir su fabuloso carro de fuego y Helio no tuvo más remedio que permitirselo a pesar de sus temores. Faetón se apoderó de las riendas del carro, pero los fogosos caballos se lanzaron en una loca carrera, amenazando con estrellarse contra la bóveda del cielo unas veces, precipitándose otras contra la tierra y quemando montañas y llanuras. Zeus, espantado por el desastre, fulminó a Faetón y el joven cayó al río Eridano” (R. Martín, *op. cit.*, p. 51).

²⁹ Hibleo: “Perteneciente a Hibla, monte y ciudad de Sicilia antigua” (véase Michel de Toro, *Ortología castellana de nombres propios*, Librería Paul Ollendorff, París, 1911, p. 234).

Quintillas

Peregrino fue el destino
de Quisquina, sin Etonte,³⁰
Apolo³¹ y sin descamino,
pero en el segundo monte
175 pasaste de peregrino.

Dézimas tan conceptuosas,
aun sobre las nueve musas,
pasan de maravillosas,
no pudieras dar excusas
180 a heredera de las rosas.

Programma: Rosalía
Anagramma: Arriolas

[Epigramma]³²

*Plura tui petit objectum cognomina sacrum
quadrat prae cunctis, quod tibi vena dedit.*³³

Comento

Arriolas de todos modos
se pluralizan por uno;
185 siendo tú como ninguno,
hazes lo que no hazen todos.

Arriolas: Arriola A G

Del padre Joseph Joaquín Yzquierdo
*in laudem authoris*³⁴

La rosa más presumida
de hermosa, fenece breve,
mas esta Rosa te debe
190 una eternidad de vida.

³⁰ Etonte o Etón: uno de los cuatro caballos que conducía el carro del Sol (*Enciclopedia...*, t. 22, p. 1239).

³¹ Apolo: “Dios del fuego solar y de la belleza, de las artes plásticas, de la música y de la poesía, es también el dios oracular y el dios de la purificación” (R. Martín, *op. cit.*, p. 9).

³² Título: *Epigramma om. L.*

³³ Traducción: “El objeto sagrado busca muchos sobrenombres de ti; él cuadra en todos juntos lo que [porque] la vena te dio”.

³⁴ Título: *laudem*: laude L.

Nunca se verá rendida
del tiempo su beldad rara
al rigor, pues si intentara
ajarla su saña fiera,
195 tu pluma la defendiera,
tu pluma la eternizara.

Esta Rosa tan amena
con un eterno vivir
halla, para no morir,
200 mucha púrpura en tu vena.
Para vivir más agena
de la frágil condición,
que es de las Rosas pasión,
goza en tu numen florido,
205 aunque es Rosa, haverlo sido
con eterna duración.

con un: ya con su *G*

pasión: pensión *A*

haverlo: haverla *M*

En dos grutas, ¡qué felices!,
vivió Rosa sepultada,
añadiendo ensangrentada
210 mucha grana a sus matices;
digno eres de que eternices
sus azañas prodigiosas,
pues las estrellas ansiosas
de nueva luz, en tu numen,
215 por más que de astros presumen,
quisieran volverse Rosas.

Sonoro cisne³⁵ jesuano
—gloria del castalio choro,
que das alma al plectro de oro
220 quando más le das de mano—,
vive con tu ingenio ufano,
porque tan feliz acierta
quando tu vena concierta
con el ardor que te aviva,
225 que a Rosa cantas tan viva
que haces que te escuche muerta.

De Rosa tan pura y bella,
que con no visto primor,

³⁵ Cisne: poeta.

- 230 el rubio centro de flor
 orla con brillos de estrella.
 Cantas la vida y en ella
 campea con belleza tanta
 tu numen, y tanto encanta,
 que en tu lira numerosa,
 235 si también cantas a Rosa,
 a ti esta Rosa te encanta.

con: con tu *add.* *L*

también: tan bien *G*

- En una montaña altiva,
 que del sol los rayos peyna,
 se ocultó esta Rosa reyna,
 240 porque más segura viva.
 Al igual eminencia arriba,
 tu vena y tu pluma airoso,
 pues, aunque en fuga amorosa
 Rosa, aun sobre sí se exalta,
 245 sólo una pluma tan alta
 pudiera alcanzar a Rosa.

Del mismo. Epigramma³⁶

- Editur in lucem, vixit quae abscondita soli*
nunc Rosa, quae in campos, ne capiat ab it.
Purpureum obscurare cupit rubicunda colorem,
 250 *docta, breves cunctis floribus esse dies,*
cloridos imperium, montes petitura, relinquit
imperium siquidem, non nisi amoris, amat
flora³⁷ rosam lugens per prata fragrantia quaerit.
Gramine sed toto, nec manet umbra Rosae.
 255 *Astra videt, totumque oculis perlustrat olympum*
nec signum tandem virginis illa videt.
Est alius, Dea pulchra locus, compesce dolorem,
floret vbi aethereo culmine digna Rosa,
Ille quis est? Quaeris? Dicet tibi fama per orbem
 260 *in toto nullus clarior orbe nitet.*
Ingenium vatis, locus est ubi sola quiescit
est ibi, ne dubites est ubi vita Rosa.³⁸

vixit: vivit *M*

capiatur: capiatar *L*

obscurare: abscurare *G* | *cupit:* coepit
L

petitura: petitulo *M*

quaerit: querit *L*

sed: si *M* | *manet:* neanet *M*

compesce: compesse *L M* | *dolorem:*
dolorum L M

aethereo: ethereo *M*

³⁶ Título: *Del mismo. Epigramma:* Epigramma del mismo *L M*.

³⁷ Flora: "Diosa romana de las flores y la primavera. Flora era la diosa itálica de la vegetación y presidía la apertura de las flores y, en general, de «todo lo que florece»" (René Martin, *op. cit.*, p. 54).

³⁸ Traducción: "Ahora es sacada a la luz Rosa, la que vivió oculta al sol; la que se alejó a los campos para no ser capturada. Rubicunda, desea que el color purpúreo se oscurezca; docta, desea que todas las flores tengan días breves;

Soneto

¿Qué pluma es ésta –que tan alta vuela,
peinando el viento, tan sutil y grave–,
265 que por golfos de flores surca nave
y acreditarse nube no rezela?

Nave es, pues hace de sus rizos vela
hinchada a soplos del favonio³⁹ suave;
nube es, que en flores liquidarse sabe,
270 y embestida del sol, ser sol anhela.

Esta nube, esta nave peregrina,
tu pluma y vena son, insigne Arriola,
en cuya salva,⁴⁰ reverente inclina

el que el Parnaso tafetán⁴¹ tremola⁴²
275 y si el laurel ceñirte determina,
ha de ser tu corona Rosa sola.

esta: eta G | alta: alto LM

abandona el imperio de Cloris para dirigirse a los montes. Si es que Flora ama el imperio, a no ser que sea el del amor, lamentándose busca a Rosa por los prados fragantes, pero en toda la hierba no queda ni sombra de Rosa. Ve los astros y recorre con sus ojos todo el Olimpo; sin embargo, ella no ve señal de la virgen. Hay otro lugar, bella diosa, reprime tu dolor, [hay otro lugar] donde Rosa digna de la cumbre etérea florece. ¿Cuál es aquel lugar? ¿Preguntas? La fama te dirá por el orbe; en todo el orbe no brilla uno más claro. El ingenio del vate es el lugar donde descansa sola, es allí, no lo dudes, donde está Rosa, la vida”.

³⁹ Favonio es el nombre romano de Céfiro, que es la personificación del “viento de oeste, unas veces agradable, otras lluvioso, que anuncia la llegada de la primavera” (R. Martín, *op. cit.*, pp. 32 y 52).

⁴⁰ Salva: saludo o bienvenida.

⁴¹ Tafetán: “Tela de seda mui unida, que cruge y hace ruido, ludiendo con ella” (DA, s. v.).

⁴² El verso 91 se debe leer: “reverente inclina el tafetán que el Parnaso tremola”.

Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo.
Poema lírico⁴³

Libro primero⁴⁴

Canto primero⁴⁵

Argumento⁴⁶

1

Descríbese el patrio suelo
de la Rosa que nació
a ser, después que murió,
bello luminar del Cielo.

patrio suelo: patri-suelo M

5

Nace flor por ser modelo,
que si con modos estraños
son la gala de los años,
son, si cada una se enciende,
dechados en donde aprende
10 el corazón desengaños.

*Nace: nació B1
que si: porque A
son: con A*

2

Tu vida, ¡o! gran Rosalía,
canto si la lyra tiemplo
para persuadir tu exemplo
y acusar mi rebeldía.

15

Que eres la rosa del día
y la reyna de las flores,
dirá quien juzga colores,⁴⁷
porque ha de mirar en suma
las espinas en mi pluma
20 y en tu virtud los olores.

la: tú L | Que om. N

colores: de amores L M

3

Fuerza es reverente acuda
a vos, virgen, porque es llano
que si no mandáis la mano,
la más viva voz es muda.

reverente acuda: que acuda veloz N

no mandáis: me dais B1 N

*la más viva voz es muda: quedará muda la voz
N*

⁴³ Título: *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema lírico om. A | y solitaria anacoreta om. B1.*

⁴⁴ Subtítulo 1: *Libro primero om. A.*

⁴⁵ Subtítulo 2: *Canto primero om. G N | Canto primero: Argumento B1.*

⁴⁶ Subtítulo 3: *Argumento: Canto 1º B1.*

⁴⁷ Colores: colores poéticos o figuras retóricas; también indican el estilo de un autor.

25	En vuestro amparo y ayuda busco piadosa acogida, porque tan heroica vida en mi lira mal templada será mejor bien callada, 30 que no mal encarecida.	<i>y ayuda:</i> los dos <i>N</i> <i>busco:</i> buscan <i>N</i> <i>tan:</i> vuestra <i>N</i>
	4 En sus ya cansadas heras, justo es se ocupe en tus glorias quien en profanas memorias marchitó sus primaveras, 35 ya que auras más verdaderas me guían a mejor puerto; si tus virtudes acierto besaré (el mar en bonanza) el puerto de la esperanza 40 y la playa del acierto. ⁴⁸	<i>en:</i> con <i>BI</i> <i>acierto:</i> concierto <i>A BI N</i> <i>y:</i> o <i>L</i>
	5 En una dolencia fuerte que mortal me acometió, tu protección me sacó de las fauces de la muerte. 45 Este obsequio debo hacerte libre del sangriento estrago, que ya indicaba el amago, ⁴⁹ pues si a obsequiarte me atrevo, una vida que te debo 50 con otra vida te pago.	<i>mortal:</i> voraz <i>A</i> <i>las fauces:</i> los brazos <i>BI</i>
	6 Palermo ciudad matriz en Sicilia, a quien el mundo por su páramo fecundo	

⁴⁸ Playa del acierto: llevar a buen término alguna operación (*DA*, s. v. ‘acertar’) o quizá se refiera al paraíso o la vida eterna, como se entiende en la *Oración panegírico doctrinal sobre la tentación* de Mordojai de Abraham de Soria: “en esta edad devemos los jovensillos darnos con saneto [*sic*] zelo a la meditación de la divina ley, que ésta nos conducirá a la playa del acierto, guiándonos por la recta senda, que conduce a los mortales a la eterna vida” (Imprenta de Juan Pablo Fantechi, Liorna, 1751, p. 189). Arriola usualmente alude a la vida espiritual con la alegoría del navegante.

⁴⁹ Amago: “Acometimiento, amenaza u demostración, con la qual se explica y demuestra mucho más de lo que se quiere hacer o executar: como quando se levanta con furia la mano amenazando dar a otro y se suspende el golpe” (*DA*, s. v.).

le dio el nombre de feliz,
 55 viste con tanto matiz
 la gala de su terreno,
 bordando a giros su seno
 cristal de argentado viso, *cristal de argentado viso: crespata plata,*
 que no es ameno el paraíso, *chistal riso N*
 60 si Palermo no es ameno.

7
 Feliz porque el fértil suelo
 con antítesis dichoso
 trasladó a su centro hermoso *trasladó: trasladado BI*
 las flores que viste el cielo.

65 Feliz porque en ella el velo
 del claro luciente día,
 de su festiva alegría,
 jamás empañarse ve *empañarse: empeñarse M G*
 y feliz, en fin, porque *feliz: festiva BI*
 70 nació en ella Rosalía. *en: de BI*

8
 Riquezas tan exquisitas
 guarda, que en tan rico abismo
 sin sugestión al guarismo⁵⁰
 lidian por ser infinitas.
 75 Tantas son sus margaritas
 que dirá quien llega a verlas
 que sólo puede verterlas
 quando le haze al sol la salva,
 si llora aljófar⁵¹ el alva,
 80 o vierte la aurora perlas.

9
 Sinibaldo, aquel señor
 de Marsi, y María, heroína,
 gran señora de Quisquina,
 tronco fueron de esta flor
 85 en su fecundo verdor

⁵⁰ Guarismo: “El orden de los caracteres y notas, para contar el número de las cosas: éstos son diversos según la diversidad de las naciones” (DA, s. v.).

⁵¹ Aljófar: perla menuda, desigual y menos fina (DA, s. v.). “Cosa parecida a la perla llamada aljófar, como gotas de rocío, de sudor, lágrimas, etc.” (véase Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Real Academia Española, Madrid, 1930, p. 67).

que regio origen blasona,
 sangre imperial se eslabona,
 pues en su ilustre nacer
 uno y otro vino a ser
 90 pimpollo⁵² de una corona.

10
 Entre los dos se miraba
 una alma y un corazón,
 reynando en casa la unión,
 que el disgusto fuera andaba.
 95 Lo injusto se retiraba
 (escollo donde tropieza
 la más heroica grandeza),
 tanto que decirse pudo,
 que enlazó su vida a un nudo
 100 la virtud con la nobleza.

11
 En carro triunfal ardiente
 a brillos de su arrebol⁵³
 había visitado el sol
 nueve signos solamente,
 105 quando la madre prudente,
 agradecida esta vez
 al cielo su pequeñez,
 al nuncio⁵⁴ fiel del sentido,
 conoció estar ya cumplido
 110 el tiempo de su preñez.

12
 Al parto se prevenía
 con María y Jesús en loores
 la que en claros resplandores
 había de abortar el día.
 115 Quanto más se deshacía

se miraba: como es justo *N*
una alma y: no avía más que *N*
reynando: andaba *N*
que el disgusto fuera andaba: y fuera de ella
 el disgusto *N*
Lo injusto se retiraba: con tal retiro a lo
 injusto *N*

tanto que decirse: que basta decir que *N*
que enlazó su vida: su vida enlazar *N*

esta vez: y cortés *N*
su pequeñez: por esta vez *N*

preñez: pequeñez *Bl*

⁵² Pimpollo: “El vástago o tallo nuevo que echa la planta” (*DA*, s. v.).

⁵³ Arrebol: “Color roxo que toman las nubes heridas con los rayos del sol: lo que regularmente sucede al salir o al ponerse” y también “color que se pone la muger en el rostro, llamado así por ser de color encarnado y por el efecto que hace” (*DA*, s. v.).

⁵⁴ Nuncio: “El que lleva aviso, noticia u encargo de un sugeto a otro, enviado a él a este efecto” (*DA*, s. v.). Además de mensajero, nuncio puede significar “anuncio” o “señal” (*Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, 2 ts., Madrid, Espasa-Calpe, 21ª ed., 1992 [en adelante *DRAE*], s. v.).

- por oír pueriles gorgéos,
 frutos de sus himmeneos,⁵⁵
 se quedaba en la tardanza
 suspensión de su esperanza
 120 y mártir de sus deseos. *y: o B1*
- 13
 Hasta que el cielo dispuso
 que un ángel en traje de hombre
 dijo el nacimiento y nombre
 de Rosalía le puso. *de: que L*
- 125 Acción que no estuvo en uso
 sino en Jesús, nuestra vida,
 en Juan,⁵⁶ antorcha lucida,
 y en Rosalía la tercera,
 porque todo el mundo viera
 130 que fue de Dios escogida.
- 14
 Llegó el día seis, sol que debe
 haver sido luz de abril, *luz: sol B1*
 de octubre fue año de mil
 sobre ciento y veinte y nueve,
 135 estación en que la nieve
 deja las flores hermosas,
 abrasadas mariposas,
 y assí fue la vez primera
 que fértil la primavera
 140 guardó para octubre rosas.
- 15
 Porque al despertar el día
 entre bostezos de grana
 en brazos de la mañana
 nació al mundo Rosalía.
 145 Pero aunque al mundo nacía
 en su despunte primero,
 la naturaleza infiero
 parece la esfera erró,

⁵⁵ Himeneo: Boda o casamiento (*DRAE*, s. v.).

⁵⁶ Al igual que Dios envió a Gabriel para que anunciara a María el nacimiento del Mesías, así también mandó un ángel para que avisara a Zacarías que su esposa Isabel tendría un hijo, al que debía llamar Juan; se trata de Juan el Bautista (Lucas 1: 11-17).

150 pues bella Rosa nació
 por ir a nacer lucero.

16

Lucero había de nacer,
que al ver su esplendor lucido
es poco un abril florido
para tanto rosicler.⁵⁷

155 Lucero había de nacer
 por essa campaña bella,
 que donde estampa la huella
 un globo de luz renace,
 que quien para el cielo nace,
160 había de nacer estrella.

nacer: correr A G
campaña: campiña B1

globo: polvo B1
que: a L | *quien om.* B1

17

Poco antes de amanecer
en matizado arbol
a todo el carro del sol
hizo el curso detener.

Poco: Pero L M

165 Comenzó el alba a nacer
 a tiempo que perlas llora
 y assí en su oriente atesora
 tanta luz y tanta salva,
 pues nació al rayar el alva,
170 porque iba a nacer la aurora.

el: al L
a: al B1

18

Con arpado pico de oro
dulces cítaras del viento
suspendía el vago elemento
de pluma el volante choro.

175 En contrapunto sonoro
 su dulcísima armonía
 exequias suaves hacía
 a la noche que espiraba
 y al mismo tiempo cantaba
180 el nacimiento del día.

y om. L

19

Bien dio a entender su ternura
bebiendo el primer aliento,

⁵⁷ Rosicler: color rosado claro y suave que se presenta con la aurora.

sería en belleza un portento,
 y un milagro en hermosura.
 185 El paterno amor procura,
 con gozo y con alegría,
 se bautize Rosalía,
 para renacer estrella,
 si estaba hermosa sin ella,
 190 con la gracia, ¿qué sería?

portento: protento B1

20
 A dos cláusulas lo ciño,
 con su feliz nacimiento
 entró el raudal del contento
 en casa con el cariño.
 195 Parecía con el aliño,
 tarazeada⁵⁸ de colores,
 de luces y de candores,
 desmayo de los jardines,
 manojito de jazmines,
 200 o ramillete de flores.

tarazeada: tarazeado A B1 G

21
 Las gracias a Dios le daban
 de favor tan celestial
 y despreciando el cristal
 a mares tiernos lloraban.
 205 Clamaban a Dios, clamaban
 enbiando al Cielo los dos
 suspiros que iban en pos
 del despacho y entre tanto
 venía el consuelo, que el llanto
 210 es lengua que entiende Dios.⁵⁹

cristal: caudal B1

22
 Rosa con feliz suceso
 sin los amargos del llanto

amargos: amagos B1 G

⁵⁸ Tarazeada: “Lo dispuesto u adornado” (DA, s. v. ‘ataraceado’). Ataracear es disponer o adornar “de una cosa de dos colores echados como a manchas con proporción y hermosura” (DA, s. v. ‘ataracea’ y ‘taracea’).

⁵⁹ Con esta sentencia sobre el acto de llorar comienza a desarrollarse una “retórica del llanto” que Arriola expone a lo largo del poema (véanse por ejemplo los vv. 596-597, I; 955-960, I; 969-970, I; 1755-1760, I; 685-690, II; 1689-1690, II; 1811-1814, III; déc. 331, III; y 3551-3554, III). Las narraciones de corte ascético solían recurrir a ésta, sobre todo por su eficacia persuasiva. Así, el llanto provocado por el amor divino lograba aquello que la voz y las palabras no podían. Sobre este tipo de sentencias y frases, véase la nota 97 en este libro.

era el general encanto
y el singular embeleso.
215 Passó en sus padres a exceso
el cuidado en su retrete,⁶⁰
dándole en el gavinete
para que se entretuviera,
ya la flor, ya la venera,
220 ya el cintillo, ya el juguete.

23
Solía Rosa entre las manos
los juguetillos coger
dando en su modo a entender
que eran para el gusto vanos.
225 Porque al fin como mundanos
juguetes, los arrojaba,
ya desde entonces mostraba,
siendo jueces sus acciones,
que a mundanas diversiones
230 el corazón no apegaba.

Canto segundo

Argumento

24
Cuidadosa educación
de Rosa en su tierna infancia, *de: en B1*
parto de la vigilancia
de paternal atención.
235 De sus padres la intención *sus padres: su padre LM*
a pesar de su bochorno
pasa a especie de soborno,
porque le obliga el cariño
a que guste del aliño,
240 sin repugnar el adorno. *adorno: aliño M*

25
Despertando el alva al día
entre purpúreos corales
los que lloraba cristales

⁶⁰ Retrete: “Quarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse” (DA, s. v.).

quaxaba en neta⁶¹ ambrosía.⁶²
245 Con tan bella argentería,
que alegre y festiva llueve
y la flor sedienta bebe,
vibra al prado por despojos
de los arcos de sus ojos
250 blancos harpones de nieve.

neta: cierta B1

26
La rosa, que presagiaba
antes que azares, fortunas
desde sus primeras cunas,
un lustro apenas contaba,
255 quando en sus gracias mostraba
con tan cabal perfección
despierta la discreción,
que corría a pasos estraños
aun más veloz que los años,
260 el uso de la razón.

27
Jesús fue la voz primera
que desbrocharon⁶³ sus labios,
porque en su abril sin agravios
tan divina flor se viera,
265 mostró de amor prissionera,
más claro que el luminar,
mayor en luz singular,
con peregrino primor,
que en la cartilla de amor
270 por Jesús quiso empezar.

*desbrocharon: desbrochando L M
su om. B1*

28
Después de Jesús decía:
“¿a quién?, porque este lugar
nadie lo puede ocupar,
si no lo ocupa María”.

⁶¹ Neta: “Limpio y puro” (DA, s. v. ‘neto’).

⁶² Ambrosía: “era el misterioso alimento de los dioses al cual debían su inmortalidad y que acompañaban con una bebida denominada néctar” (René Martin, *op. cit.*, p. 6). La “neta ambrosía” como la “bella argentería” aluden a las gotas de rocío.

⁶³ Desbrochar: “abrir”; “metaphóricamente vale revelar lo que se sabe y siente; confiar su secreto a otro con pureza e ingenuidad” (DA, s. v. ‘desabrochar’).

275	Quantas veces repetía tan peregrino renombre rompía el llanto, sin que assombre, para endulzar entre tanto las amarguras del llanto	<i>assombre</i> : asombr<...> A
280	con las dulzuras del nombre.	
29	Nombra a Jesús y convoca azia el alma la ternura, porque un golfo de dulzura le bañe labios y boca.	<i>Jesús</i> : Joseph A B1 G <i>un</i> : en L M <i>bañe</i> : bañó M
285	Siempre que este nombre toca desde el corazón subía hasta el rostro la alegría, mostrando su devoción que estaba en el corazón,	
290	pues a la boca salía.	
30	Eligió para su crianza Sinibaldo, aya, que fuese planta fecunda, que diese el fruto de su esperanza.	<i>eligió</i> : elegio M
295	Para acertar su confianza surcó un mar de confusiones, porque en tales elecciones la aya mejor ha de ser la norma del proceder	<i>un</i> : en L M
300	y el nivel de las acciones.	
31	Tanto apuró su desvelo en afianzar esta basa, ⁶⁴ que al fin la tuvo en su casa como venida del cielo.	<i>en afianzar</i> : con apurar B1
305	Aplicó todo su anhelo en criar a Rosalía, pues ya sagaz advertía, que quando suya se nombra	<i>su</i> : el B1

⁶⁴ Basa: “fundamento o principio de alguna cosa” (DA, s. v.).

busca en Jesús luz y sombra
310 busca en María norte y guía.

32

Rosalía, pues, que teniendo
dócil natural que encanta,
mientras años adelanta,
más va en virtudes creciendo.

pues om. A B1 G
dócil: dulce B1

315 Aquel fantástico estruendo,
(mejor dijera locura)
que siempre en palacio dura
con nombre de cortesano
era estocada sin mano
320 y era herida sin rotura.

palacio: Rosalía L M

33

Buscó tanto la estrechez
que con corazón profundo
huía el tráfago⁶⁵ del mundo
por darse a Dios de una vez.

325 ¿Qué será en la madurez,
favorecida y amante
más y más en cada instante,
la que, a pesar de Medea,⁶⁶
siendo en los años pigmea
330 era en la virtud gigante?

la: lo B1

34

Dentro allá de su retrete
libre de auras populares
fabricarle a Dios altares
era su pueril juguete.

335 ¡O dichoso gavinete!,
que viste lo que no miro,
pues Rosalía en su retiro
embiaba al cielo veloz
un requiebro en cada voz,
340 y un dardo en cada suspiro.

viste: vistas A B1 G

un dardo en cada: en cada dardo un B1

⁶⁵ Tráfago: “Comercio, trato u negociación” (DA, s. v.).

⁶⁶ Medea: representa a la mujer creadora y destructora. Esta hechicera “desempeña un papel esencial en el ciclo de los Argonautas” (R. Martín, *op. cit.*, p. 280). Para salvar y ayudar a Jasón, de quien estaba enamorada, traicionó a su padre y a su patria. Usó en diversas ocasiones sus conocimientos de magia para favorecerlo. Sin embargo, pese a su amor, Jasón la abandonó y ella se transformó en una “esposa celosa y vengativa” (*loc. cit.*). De ahí que Arriola la mencione, pues, a diferencia de Rosalía, Medea no fue “favorecida” ni amada (“amante”).

35

En sus mayos juveniles
ámbar⁶⁷ oloroso espira,
que si al guarismo se mira
son apenas diez abriles.

En: de B1

345 Con adornos mugeriles
hacen atabiar a Rosa,
¡ay Dios, que ley tan penosa!
¿Qué sería el aliño en ella
si hace parecer tan bella
350 a la que es menos hermosa?

sería: será L

si: si aun A | hace: hacen B1 | tan om. A

36

Precepto tan apretado
era en tanta vanagloria
el cordel de la memoria
y el verdugo del cuidado.
355 Quedó con el pecho helado,
siendo vital Mongibelo,⁶⁸
la lengua sin voz, el pelo
sin acierto a recogerse,
y en fin sin poder moverse,
360 quedó hecha estatua de yelo.

37

Rindió a la obediencia el cuello
y en racional sacrificio
con sólo negar el juicio
hechó a su virtud el sello.
365 Prendían el rubio cabello
ricas joyas que al ponerlas
iban los ojos a verlas
tan sólo por advertir

su: la L M

⁶⁷ El ámbar erapreciado por su color y claridad (amarillo como el oro). También se llamaba ámbar al perfume delicado (*DA*, s. v.).

⁶⁸ Mongibelo: nombre que designa el monte siciliano Etna, proviene del italiano *Mongibello* (véase B. Alemany y Selfa, *op. cit.*, p. 653). En el auto sacramental *La viña del Señor*, Calderón utiliza Mongibelo como metonimia de fuego y violencia: “¿Qué Vesubio, que volcán, qué Mongibelo, qué Etna, es el que en mí han revestido, que con su fuego me yela y con su yelo me abraza?” (véase Pedro Calderón de la Barca, *La viña del Señor*, en *Autos sacramentales completos*, ed. Ignacio Arellano *et al.*, Reichenberger, Zaragoza, 1996, t. 12, p. 185); pero en la décima del poema se debe tomar Mongibelo como metonimia de la cumbre de la montaña, por nevada y helada.

370 en rubias ondas de ofir⁶⁹
blanca tempestad de perlas.

38
El ropaje su belleza
en tantas flores reparte,
que pudo causar el arte
embidia a naturaleza.
375 Ajustó con tal destreza
su matizado color,
que a esmeros de su primor
sacó a luz mano feliz
un mayo en cada matiz
380 y un abril en cada flor.

matizado: matizada A G

39
En tan variada armonía
de perlas y de claveles
a pesar de zelos crueles
fue más bella Rosalía.
385 Pues tanto sobresalía
entre aljófares y rosas,
aunque queden embidiosas
de su oriente⁷⁰ y sus colores,
que ni son bellas las flores
390 ni son las perlas hermosas.

40
Causaban dulces enojos
al mayo nariz y labios,
aquella en blancos agravios,
éstos con desdenes rojos.
395 Frente y manos son despojos
del armiño,⁷¹ el pie, que breve,
a ser átomo se atreve,

que breve: se atreve A | por breve G
se atreve: por breve A

⁶⁹ Ofir es una referencia bíblica, que alude al “país del que las naves de Salomón e Hiram importaban oro y piedras preciosas” (véase Pedro Calderón de la Barca, *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Kassel-Reichenberger-Pamplona-Universidad de Navarra, Zaragoza, 1998, p. 135). Calderón solía utilizar el término como metáfora de esas riquezas y Arriola también lo usa así.

⁷⁰ Oriente: “En las perlas se llama aquel color blanco y brillante que tienen, lo que las hace más estimadas y ricas” (*DA*, s. v.).

⁷¹ Armiño: Se dice así a aquello que es de color blanco como la nieve, debido a que el armiño es un animal blanco pequeño, que prefiere dejarse atrapar antes que ensuciarse. Se tiene como símbolo de pureza (*DA*, s. v.).

- 400 y todo el cuerpo, por fin,
si es que se amasa el jazmín,
pasta de jazmín y nieve. *de: del G*
- [41⁷²
Vuelve la pluma y retoca
con diestro pincel sutil
en sus labios un abril,
todo un Oriente en su voca.
405 De alabastro viva roca
era su nevado cuello,
sus ojos dos soles, bello *bello: bellos G*
cristal su nariz, sus manos
diez dardos de Amor tyranos, *diez: dos B1*
410 golfo de ofir su cabello.]
- 42
Y aunque eran lucientes soles
sus dos ojos peregrinos,
rendían por castos caminos
las almas, sus arreboles.
415 Lunas fueron o faroles *fueron: fueren L*
al vajel⁷³ de la ventura *la om. M*
sus cejas, cuya luz pura
era norte en dulce calma,
porque no zozobre el alma
420 en el mar de su hermosura.
- 43
Su talle con el adorno *el om. B1*
se daba a ver tan pulido
que en opinión de Cupido
pareció labrado a torno.
425 El pie con harto bochorno
de copiarlo dejaré
y el punto en boca pondré, *y om. B1*
que es tan pequeño que encanta,
porque si llego a su planta
430 pierde aquí el pincel el pie.

⁷² Décima: 41 *Vuelve la pluma y retoca... add. A B1 G.*

⁷³ Bajel: “Embarcación grande con todos sus árboles y aparejos correspondientes a navío, por ser lo mismo que qualquiera nave que anda por los mares” (DA, s. v.).

44

Esta es la belleza, en fin
de esta niña sin igual,
de este rostro angelical,
de este humano serafín.

435 La fama con el clarín
pregonar bien puede fiel
o gravar con el sincel,
Rosa, que para copiarte
aunque más apure el arte

440 queda corrido el pincel. *queda: quedó L M*

45

Si tubo entonces pesar
remiso debió de ser,
porque al fin como muger
de adorno había de gustar.⁷⁴

445 Tan neutral vengo a quedar
que quando a mirarla llego,
con algún desasosiego
por las galas, en rigor
pienso, que si no era amor

450 parece al menos apego.

Canto tercero

Argumento

46

Caso extraño en que el valor
fuerza es que de aliento caiga,
y que consigo se trahiga
todo un abismo de horror.

aliento: alenlo M

455 Estando en el tocador,
con secreta fuerza oculta
Rosa el espejo consulta

el: al L M

⁷⁴ Según san Pablo, las mujeres tendían, de manera innata, a la vanidad, de ahí que aconsejara lo siguiente: “Asimismo que las mujeres se atavien de ropa decorosa, con pudor y modestia; no con peinado ostentoso, ni oro, ni perlas, ni vestidos costosos, sino con buenas obras, como corresponde a mujeres que profesan piedad” (1 Timoteo 2: 9-10); por su parte, san Pedro señalaba: “Vuestro atavío no sea el externo de peinados ostentosos, de adornos de oro y de vestidos lujosos, sino el interno, el del corazón, en el incorruptible ornato de un espíritu afable y apacible, que es de grande estima delante de Dios” (1 Pedro 3: 3). Las palabras de estos apóstoles serían utilizadas en los siglos venideros, una y otra vez, para censurar el adorno en las mujeres.

460 y después de consultado,
más feliz por no esperado,
el desengaño resulta.

47

Despertó alegre del sueño
el manantial de la luz,
roto a rayos el capuz⁷⁵
de quien es la noche dueño,
465 quando con rostro alhagüño⁷⁶
que acaba risa en su boca,
Rosa la atención convoca,
porque entrándose a peinar,
también entra a desafiar
470 al alva, quando se toca.

entra: entró BI C

48

Tantas perlas atesora
en su tocador, que arguyo
que para el aliño suyo
las bajó a llorar la aurora.
475 Un oriente, quién ignora
que fue para su arrebol
tanto neto tornasol,⁷⁷
porque al irse a componer,
aun después de amanecer,
480 allí iba a nacer el sol.

las: la LM

allí iba: iba allí L

49

Destrenzó el rubio cabello
cuyas enrizadas hebras,
o son doradas culebras
que iban a enredarse al cuello,
485 o son hermoso destello
de tanto rayo lucido

⁷⁵ Capuz: “Vestidura larga y holgada, con capucha y una cola que arrastraba, que se ponía encima de la ropa y servía en los lutos” (*DRAE*, s. v.).

⁷⁶ Conservo la diéresis de alhagüño (halagüño) como aparece en *L* y como lo marca la Real Academia Española desde 1734 (*DA*, s. v.), aunque en el conteo de las sílabas deben leerse las dos vocales como sinalefa para lograr el octosílabo.

⁷⁷ Tornasol: “cambiante, reflexo o viso que hace la luz en algunas telas o en otras cosas mui tersas” (*DA*, s. v.). Los versos 476-477 se refieren al color resplandeciente y brillante de las perlas que se encuentran en el tocador y con las cuales Rosalía se adornará la cabellera.

	que a costa de lo encendido, en no pocas ocasiones, para abrasar corazones	
490	guarda en su aljaba Cupido. ⁷⁸	<i>aljaba</i> : alforja <i>C</i>
	50 El pelo en ondas deshecho, que a orden rendirse no sabe, surcava dentada nave, de la mano el timón hecho;	<i>a om. C</i> <i>rendirse</i> : rendirle <i>C</i> <i>dentada</i> : de tanta <i>BI</i>
495	la quilla ⁷⁹ en rumbo derecho, que haze en su fineza ensayos, deja sin temer desmayos ni sentir sutiles quiebras, o la luz deshecha en ebras	<i>temer</i> : tener <i>LM</i>
500	o el sol liquidado en rayos.	<i>o el</i> : al <i>C</i>
	51 De su hermosura suspensa Rosa, con melindres mil, con dos ballas de marfil pone un mar de ofir ⁸⁰ en prensa.	
505	Para el aseo no dispensa ni el diamante, ni el jacinto, ni el rubí en púrpura tinto, fabricando su denuedo, ⁸¹ si de piedras un enredo,	<i>Para el</i> : al <i>C</i>
510	de perlas un labirinto.	
	52 Quedó con la compostura, que sólo el mirarla abisma, más hermosa que ella misma	

⁷⁸ Cupido solía llevar en su aljaba (caja portátil que colgaba en su hombro) flechas de oro y de plomo. Las de oro causaban amor y en la décima se alude a éstas por medio del cabello dorado. Las de plomo ahuyentaban el amor, pues motivaban desdén y desprecio (Ovidio, *Metamorfosis* I, 9, 466-471).

⁷⁹ Quilla: Término náutico. “Madero largo que passa de popa a proa del navío o embarcación, en la parte ínfima d[e] él y es en el que se funda toda su fábrica” (*DA*, s. v.).

⁸⁰ En el auto sacramental *La piel de Gedeón*, Calderón escribe “sobre la cándida piel / pues sobre ella un mar de ofir / se está desplegando a hojas / de aljófar, nieve y jazmín” (vv. 234-237). La imagen construida por Calderón es similar a la que muestra Arriola: el primero presenta una piel blanca cubierta de joyas, es decir, el “mar de ofir”, sólo que en el auto se trata de un vellón, “símbolo de la encarnación divina”; el segundo, indica cómo se sujetan y prensan numerosas piedras preciosas al cabello de Rosalía (*cfr.* nota 69).

⁸¹ Denuedo: “Brío, esfuerzo, ardimiento, valor, intrepidez” (*DA*, s. v.).

	su celestial hermosura.	
515	Verse al espejo procura, aunque a costa de su daño: es muger y no lo estraño, que como es testigo fiel, para consultarse en él	
520	pidió el christalino engaño.	<i>el: al L M</i>
	53 ⁸² Puso en el christal los ojos y, en vez de mirarse a sí, miró en rojo carmesí tintos sangrientos despojos.	<i>Puso: posó M</i>
525	Miró entre corales rojos correr tormenta a su dueño, mas, aunque vio en el diseño un leño, ⁸³ como era afrenta, sacó que fue en la tormenta	<i>vio: rió J</i> <i>leño: seño J afrenta: frenta J</i>
530	su mayor borrasca el leño.	<i>leño: seño J</i>
	54 En un madero clavado vio a Christo, entre los christales, vertiendo rubios corales de manos, pies, y costado.	<i>rubios: muchos C</i>
535	¡Válgame Dios, qué turbado quedaría su pecho!, al fin, viendo en tan triste jardín, que labraron golpes crueles, brotar purpúreos claveles	<i>labraron: labran BI</i>
540	entre nevado jazmín.	
	55 Prodigio no desigual creció al susto la medida, ⁸⁴ al oír que con voz sentida Cristo habló desde el cristal.	<i>oír: ver C</i>

⁸² De la décima 53 a la 59, el poeta retoma el tópico de “Jesús crucificado”.

⁸³ En el soneto *Pastor que con tus silbos amorosos*, que recurre a los tópicos del “Buen pastor” y “Jesús crucificado”, Lope de Vega también utiliza el término leño como sinécdoque de cruz, pero ahí el leño sirve de cayado a Cristo y le permite esperar a los pecadores, ya que al estar clavado en él, sólo puede esperar. En cambio, el leño que mira Rosalía en el espejo no tiene esa misericordia.

⁸⁴ Entiéndase que el prodigio era de igual magnitud que el susto.

- 545 Todo el viviente coral *el om. C*
desamparó el corazón,
siendo en aquella ocasión
—el alma en llanto deshecha—
cada sílaba una flecha,
550 cada palabra un harpón.
- 56
“Cruel (dixo) desconocida,
que estás a tus gustos dada,
de mi dolor olvidada
y en tus placeres undida. *undida: hunida G*
- 555 Mírate bien, por tu vida
desleal, infiel, sin consejo,
en este quebrado espejo,
y en sus fragmentos verás *verás: beoras B1*
que a los golpes que me das
560 con justa razón me quejo”.
- 57
“Mira esta púrpura roja, *esta: esa L*
que desangrando las venas
sobre blancas azucenas
como clavel se deshoja. *clavel: claver B1*
- 565 Mira esta mortal congoja,
mira este tormento injusto,
y examina bien si es justo
o va en la razón fundado,
que yo esté crucificado
570 y estés tú entregada al gusto”.
- 58
“Mira estos juncos agudos
que abren con crueldad no poca
en cada herida una boca,
y ban sus raudales mudos,
575 ya que los cambrones⁸⁵ rudos
donde el sentido tropieza
con sutil cruel agudeza

⁸⁵ Cambrón: “Arbolillo que ordinariamente nace y se planta en los vallados, que creen algunos ser especie de zarza, por la semejanza en muchas cosas. Produce los ramos derechos y espinosos, las hojas largas y angostas y los tallos mui verdes” (DA, s. v.).

580	hieren mis sienes divinas, labra tú de mis espinas flores para tu cabeza”.	<i>hieren: hieren A</i>
59	“Mira bien estas heridas que, rotas en hilos rubios, desatándose a diluvios respiran calientes vidas.	<i>a: en C J</i> <i>respiran: expiran J</i>
585	Con estas tintas vertidas puedes añadirles, si pues las derramé por ti, a costa de mis dolores, a tus mejillas colores	
590	y a tus labios carmesí”.	<i>y om. C</i>
60	Quedó del prodigio absorta, ocupada del espanto, y entre las ondas del llanto embuelto el dolor aborta:	
595	“¿Qué importa (¡ay de mí!), qué importa (decía con el llanto mudo, ya que con la voz no pudo) que me adorne ricamente, si en un cadalso inclemente	<i>en om. M</i>
600	he visto al amor desnudo?”	
61	“¡O, mi Dios!” rompió los labios, y dijo: “bien considero, que en este tosco madero os han puesto mis agravios.	<i>considero: considerado BI</i> <i>este: ese A G J</i> <i>han: ha G</i>
605	Vuestros pensamientos sabios bien conocerán –decía casi sin voz Rosalía– que quiero entregarme a vos, y por ser vuestra, mi Dios,	<i>y: que L J</i>
610	quiero dejar de ser mía”.	
62	“Sólo un corazón quisistes darme sabio y entendido,	

y ese corazón herido,
de tu mismo amor lo vistes.
615 Mas si como uno me distes
para que en tu amor ardiera,
tan fino mi afecto fuera
que heridos de mil harpones,
a tener mil corazones,
620 mil corazones te diera”.

ese: este B1

63
“Quando (mi muerte temí)
en este bruñido espejo
a la luz de su reflexo
me iba a ver, a ti te vi.
625 No andubo errada, ¡hay de mí!,
ni error pudo padecer
su luz, que assí havía de ser,
porque si tu imagen soy,
claro es que si a verme voy
630 tu imagen havía de ver”.

este: ese A

andubo: andube L M

64
“Señor, tu gusto ignorarlo
no es mi gusto, para hacerlo,
que quanto tú en proponerlo,
tardaré en egecutarlo.
635 Mi alvedrío al tuyo ajustarlo
deseo, para que el mal huya,
que como tu gracia influya,
mexorando de alvedrío,
tu querer ha de ser mío
640 y mi voluntad, la tuya”.

65
“Por cierto puedes tener,
salvo mi infeliz desgracia,
que si me ayuda tu gracia,
te tengo de obedecer.
645 Muger soy, pero muger
que sabré honrar tus altares,
que soi débil no repares;
tu gusto será mi assunto,

650 y no he de salir un punto
de lo que tú me mandares”.

66
“Vete (respondió el señor,
depuesto el pasado ceño,
ya con semblante alhagüeño)
al templo del Salvador.

655 Recibe allí con fervor
el pan, todo charidad,
renuncia la vanidad,
y después de esta fineza
conságrame tu pureza

660 con voto de castidad”.

67
Desapareció y entonces
llanto a llanto se encadena,
y por abrirle a la pena,
rompió el corazón los gonzes.⁸⁶

665 Jacten de duros los bronce,
que para evitar su mal,
movido aquel pecho leal
de tan soberano influxo
quebró el espejo y redujo

670 en átomos el cristal.

a la: la *L*
el: al *A G*

átomos: atamos *B1* | *el:* de *G*

Canto cuarto

Argumento

68
Rosa con el caso yerta,
entre confusa y turbada,
vino a escuchar la aldabada⁸⁷
que le dio el cielo a la puerta.

675 Desprecia las galas, cierta
de que egecutando aquello
hechaba a su amor el sello;

⁸⁶ Gonze: “Dos piezas de metal enlazada una con otra, en un exe del mismo metal, que se mueven y sirven para todo aquello que se cierra y abre: como puertas, ventanas y otras cosas” (*DA*, s. v. ‘gozne’).

⁸⁷ Aldabada: “Golpe que se da en la puerta con la aldaba [pieza de hierro que se pone a la puerta para llamar]”. También significa “Aviso” (*DRAE*, s. v.).

renuncia adornos profanos
y ella con sus propias manos
680 se corta el rubio cabello.

69

Como la congoja empieza
y hace en el pecho mansión,
se había puesto el corazón
del vando de la tristeza.
685 Mustio se vio en su belleza
(debiolo el dolor de hacer)
aquel bello rosicler,
con que entre celajes rojos
por el balcón de sus ojos
690 se miraba el sol nacer.

70

El rostro que ser solía
nido en que el placer se esconde,
es bello túmulo en donde
el mismo placer moría.
695 Convirtiose en sombra fría,
sin luz, sin día, sin farol,
tanto festivo arrebol,
¿qué mucho?,⁸⁸ si su fortuna
a la sombra de una luna
700 visto había eclipsado el sol.

fría: fía B1

71

Deshecho en breves pedazos
el espejo, Rosalía,
las galas que se vestía
entregó al viento en retazos.
705 Para que en tan fuertes lazos
la memoria no se enrede,
los olvidó. ¡O y lo que puede
el Amor!,⁸⁹ que aun siendo niño

en om. B1

⁸⁸ Qué mucho: “Precedido del interrogativo qué, la locución *qué mucho* equivale a una oración que denota extrañeza” (B. Alemany y Selfa, *op. cit.*, p. 662). En esta oración se puede entender como “qué tanto”.

⁸⁹ Amor, Eros (para los griegos) y Cupido (para los romanos) son distintas alusiones para el dios del amor. Esta divinidad es hijo de Afrodita y Ares y, por lo regular, era representado como “un niño travieso armado con arco y flechas que dispara tanto contra los dioses como contra los hombres, o bien portando unas antorchas con las que inflama los corazones de una pasión irresistible” (René Martin, *op. cit.*, p. 49).

710 hace que ni del aliño
memoria en el alma quede.

72

Puso a sus pies por despojos
todo aquel galán archivo
porque había sido incentivo
de los divinos enojos.

715 Fijos en él sus dos ojos
dijo, al pisarlo después:
“bien es que ultrajado estés,
porque en su discurso encierra
que si es tierra, está la tierra
720 bien debajo de los pies”.

ultrajado: ultajado M

73

“Para mí –resuelta dijo–
ya espiró gusto y festejo,
que a la luz de aquel espejo
labré tumba al regocijo.

espiró: esperó B1

al: el B1

725 Al mundo morir elijo
con valor tan sin segundo,
que si en la gracia me fundo,
para empezar a vencer,
con ella tengo de hacer
730 triunfo de mis pies el mundo”.⁹⁰

el: al L M

74

“Como el rastrillo que rueda
al centro y ya no hay abrir,
y es sólo para morir
la presa que dentro queda;

centro: ceno M | abrir: abril B1

735 assí –decía Rosa– enreda
el mundo en falsos destellos,
que aunque los pinta tan bellos
y más los deseos avivan,
rastrillos son que captivan
740 para morir dentro de ellos”.

enreda: encerrada B1

pinta: pintan A | pinte B1

⁹⁰ Recuérdese la tríada de los enemigos del alma: el mundo (1 Juan 2:15-16), el demonio (S. Juan 8:44) y la carne (Gálatas 5:17). Rosalía ha de vencer a los tres para alcanzar la santidad.

75

“Qual suele nave velera
–pájaro hermoso de lino
que siendo monte de pino
es palacio de madera–
745 que una rémora⁹¹ ligera
ya en el golfo, ya en la orilla,
con estraña maravilla
si su daño no previene
todo aquel monte detiene
750 presa en su diente la quilla”.

76

“Assí son, vivo entendida,
todos los bienes del mundo,
alto mar y mui profundo
con el bajel de la vida:
755 rémora astuta, escondida,
que a la vista no parece,
mas quando en cristal se mece
como en el mar no hay vereda,
prende el corazón y queda
760 surta⁹² la nave y perece”.

vivo: vive B1

77

“Como la incauta perdiz
que poniendo el pie en el lazo
llenó de la parca el plazo,
muere en el lazo infeliz.
765 Lo que engañado, feliz
llama el mundo, cierto sé
que es lazo que prende el pie,
¿quándo el pie libre sacó
presa que el lazo cogió
770 si para morir no fue?”

el: un B1

78

“Abre pues, Rosa, los ojos,
no te dejes engañar,

⁹¹ Rémora: “Pez pequeño, cubierto de espinas y conchas, de quien se dice tener tanta fuerza, que detiene el curso de una navío en el mar” (DA, s. v.).

⁹² Surta: lo que ha “dado fondo” (DA, s. v. ‘surto’).

advierte que en este mar
no se ven más que despojos.
775 Sienta tus justos enojos
un enemigo tan grave
que sólo de engaños sabe,
pues si no buscas sosiego
habrás de perderte luego
780 avecilla, presa y nave”.

79
“Afuera, vanos verdores,
que aunque rosas maticéis,
hipócritas escondéis
al áspid entre las flores.
785 Morid, mentidos colores,
que en tan dichosa mudanza
ya mi pensamiento alcanza
que en vuestro ameno verdor
como os quedáis siempre en flor,
790 jamás pasáis de esperanza”.

al: el A B1 G

80
Unas tijeras previno
su oculto fervor discreto,
que anda siempre de secreto
lo que es impulso divino.
795 Pareció el pelo adivino,
según comenzó a sentir,
pero Rosa, sin ver ni oír,
hizo santamente cruel⁹³
que el azerado bajel
800 surcara el golfo de ofir.

santamente: sumamente LM

81
Cortó la rubia madeja
que gimió al rigor del zelo,
¿qué hará quien siente, si el pelo
siendo insensible se queja?
805 Sólo con un golpe deja
—si antes no lo hizo el amago—

⁹³ “Santamente cruel” es una expresión, registrada en sermones y hagiografías, que indica una acción virtuosa que, aunque causa sufrimiento, va de acuerdo con la disposición divina.

el cuello dorado lago,
que a ser Ýcaro,⁹⁴ sin duda,
la atrevida punta aguda
810 temiera segundo estrago.

82
Trozó tan cruel su rigor
el bello dorado rizo,
que con sólo un corte hizo
pedazos el resplandor.
815 Las arenas su esplendor
emuló con tal tesoro,
tanto al tacto lo sonoro,
en cada rubio cabello,
que se dejó ver el cuello
820 náufrago en borrasca de oro.

tesoro: decoro B1 G
tanto: dando A | al: el B1 | tacto: pacto G ||
pactulo B1

borrasca: borrascas B1

83
Tantas hebras luminosas
que eran del sol desperdicio,
fueron en su precipicio
desmayadas mariposas.
825 Pero aunque en luces fogosas
multitud de rayos llueve,
sobre el cuello a caer se atreve
el pelo en tibios desmayos,
por ir a apagar sus rayos
830 en un piélagos⁹⁵ de nieve.

apagar: apugar M

84
Ligero a los pies y apriesa,
más que cortado, difunto,
cayó el pelo, y en un punto
lo que fue luz ya es pavesa.⁹⁶
835 Con mil rendimientos besa

⁹⁴ Ýcaro: “Hijo de Dédalo, el constructor del Laberinto, y una esclava de Minos. Después de que Teseo matara al Minotauro y lograra salir del Laberinto gracias al ovillo que Dédalo había proporcionado a Ariadna, el arquitecto y su hijo fueron encerrados por el furioso Minos en la inextricable construcción. Dédalo fabricó entonces unas alas hechas con cera y plumas, que fijó sobre su espalda y la de Ýcaro, y ambos escaparon volando del Laberinto [...] Pero el orgullo impulsó a Ýcaro a la desobediencia. Embriagado por el poder que le daban las alas, se acercó tanto al Sol que la cera se fundió y el imprudente se precipitó al mar Egeo” (R. Martín, *op. cit.*, p. 73).

⁹⁵ Piélagos: “Aquella parte del mar que dista ya mucho de la tierra y se llama regularmente alta mar. Tiene notable profundidad” (DA, s. v.).

⁹⁶ Pavesa: “La parte sutil que queda de la materia quemada, antes de disolverse en ceniza” (DA, s. v.).

el pie que lo martiriza,
mas aunque triste agoniza
en cadalzo luminoso,
no ha de olvidar que fue hermoso
840 aún después de ser ceniza.

85
Cobrada apenas del susto
con blanca mano hecha a torno
desnudó el profano adorno,
origen de su disgusto.
845 El trage al divino gusto,
maquinando trazas mil,
ajustó tan varonil
que con un rigor severo
al mayo dejó en henero
850 y en frío diziembre al abril.

que: y M

86
Dejó el ropaje florido,
bello adorno de su bulto,
más que en el retiro oculto,
sepultado en el olvido.
855 Impreso de bien sentido,
tubo siempre en la memoria
que un alma (cosa es notoria
y que no permite duda)
mientras se halla más desnuda
860 sube más presto a la gloria.⁹⁷

ropaje: paraje B1

mientras: mientras M

87
“Adiós lucidos engaños,
adiós, –decía– sólo siento

⁹⁷ A lo largo del poema se encuentran intercaladas ciertas frases que asumen la forma de máximas, sentencias o *dicta*. Algunas se relacionan con el ámbito jesuita (obediencia, humildad y clausura); otras, con la doctrina cristiana, como esta: “un alma [...] mientras se halla más desnuda sube más presto a la gloria”; algunas más, con el pensamiento y saber grecolatino. Tales sentencias se hallan en voz del narrador o de los personajes; de manera que la obra se puede leer como una especie de *thesaurus* que incita al virtuosismo; por ende, al mejoramiento de la vida espiritual. Como señala Enrique Tierno Galván, el valor de este tipo de frases radica en dos motivos: en primer lugar porque son “testimonios del contenido y sentido de la cultura de quien las dijo y del tiempo en que se dijeron”; en segundo, porque enseñan “algo que parece permanente en el orden de las ideas o del comportamiento” (*Aurea dicta. Dichos y proverbios del mundo clásico*, Crítica, Barcelona, 2ª ed., 2008, p. 17). Arriola, como hombre de su tiempo, no podía dejar de citar o rememorar aquellas máximas que debió escuchar o leer a lo largo de su vida; de ahí que las incorpore a su texto y las convierta en un procedimiento estilístico para poder hilar su narración.

- haver empleado en el viento
 parte de mis verdes años.
 865 ¡Válgame Dios, cuántos daños
 cada flor vuestra respira!,
 pues si a buena luz se mira
 es vuestra vana apariencia
 sacada por quinta esencia
 870 alambicada⁹⁸ mentira”.
- 88
 “Si vivió tal vez gustoso
 vuestro mentido cambiante,
 para mí de aquí adelante
 habrá de vivir quejoso.
 875 Renuncio⁹⁹ el mar proceloso,
 en que por mi dicha advierto
 que si no ha quedado muerto
 con mi pasada aflicción,
 ha quedado el corazón
 880 náufrago buscando puerto”.
- daños: años G*
- apariencia: apariencia A G*
- gustoso: gustosa M*
vuestro: nuestro B1
- habrá: avía B1*
- puerto: el puerto add. L M*

Canto quinto

- Argumento
 89
 Entra la Rosa en el templo
 del Salvador y confiesa
 sus culpas, las que no cesa
 de llorar para el egemplo.
 885 Que dichosa la contempló
 en su afecto fervoroso,
 comiendo el manjar sabroso
 ser casta virgen le jura
 con un voto y su hermosura
 890 toma a Jesús por esposo.
- 90
 Son las llamas de su ardor
 tan dulcemente invencibles
- las: la L*

⁹⁸ Alambicada: “complicado, rebuscado” (DRAE, s. v.). Véase también nota 306 en el tercer libro.

⁹⁹ Renunciar: “despreciar o abandonar” (DA, s. v.).

	que aunque haiga más imposibles vence imposibles amor.	<i>haiga</i> : aya A <i>amor</i> : su amor <i>add.</i> A
895	El imposible mayor era el salir sin ser vista, porque como andaba lista la atención con el respecto veía que para el efecto	<i>el om.</i> B1 <i>efecto</i> : afecto G
900	tenía mil ojos la vista.	
91	A sola una criada pudo sus pensamientos confiar para que ella con callar hechase a su labio un nudo.	
905	Salió sirviendo de escudo su dissimulo discreto que en un repentino aprieto a su confianza entregada, esta fue la primer criada	
910	que supo guardar secreto.	
92	La breve planta si andaba en tan temerosa huida para no verse sentida sobre sí misma pisaba.	<i>si</i> : que B1 <i>sentida</i> : vencida L M
915	A cada passo que daba toda el alma surta queda, mas como al andar no pueda mover el pie con fatiga, si con el susto se liga,	<i>surta</i> : absorta M
920	con todo el miedo se enreda.	
93	Venció por fin al temor del miedo aborto bastardo, y a su espíritu gallardo quedó triunfante el valor.	<i>y a</i> : ya B1
925	Al templo del Salvador llegó con planta ligera, y como al pisar su esfera encontró en Jesús su centro	<i>pisar</i> : pilar B1

930 hizo al fervor entrar dentro,
quedándose el susto afuera.

94

Dobló al suelo las rodillas
humedeciendo entre tanto
el tierno raudal del llanto
el jazmín de sus mejillas.

935 Comenzó a ver maravillas,
sucediéndose al momento
un portento a otro portento,
conque en gloria tan intensa
se quedó la idea suspensa,
940 y estático el pensamiento.

v. 935 om. *BI*

un portento: un protento *BI* | *otro portento:*
otro protento *BI*

95

Llamó al sabio director
que manejaba discreto
a confianzas del secreto
las llaves de su fervor.

945 Descubrió ¡con qué dolor!
el repentino fracaso,
providencia más que acaso,
con que en el cristal bruñido
miró a pesar del sentido
950 puesto al sol en el ocaso.

confianzas: confianza *M*

96

Torció al silencio la llave
¡qué pena tan inclemente!
bien es que afuera rebiente,
ya que en el pecho no cabe.

955 Lloró con llanto tan grave
que son del dolor las señas
aun las culpas más pequeñas
que a verla entonces llorar,
sobre hacerlas ablandar
960 hiciera llorar las peñas.

afuera: afuerza *BI*

Lloró: Llore *BI*

97

Lloraba y aunque lloraba
tanto su fervor activo,
era mayor el motivo

que a llorar más le obligaba.
 965 Lloraba Rosa a raudales
 su hermosura como encanto,
 llora sus culpas y tanto
 que el alma en fuego se enciende,
 ¡O Dios! y lo que se apreende¹⁰⁰
 970 en las escuelas del llanto.

le: la A G

98
 Lloraba Rosa a raudales
 con Dios haver sido ingrata,
 y sus lágrimas de plata,
 las quería hacer de corales.
 975 Tan copiosos manantiales
 hechos mar alborotado
 ¿qué podían haver causado?,
 sino que, aunque no hay disculpa
 para cometer la culpa,
 980 muera náufrago el pecado.

99
 Lloraba Rosa a raudales
 dado al mundo y sus delicias,
 que con mentidas caricias
 al puerto del daño llega.
 985 Como vagel que navega
 sin luz, tú a puerto has llegado,
 pues para ser perdonado
 un corazón afligido
 si llorar ha conseguido,
 990 ya tiene el dolor ganado.

con: son B1

a: al L B1

100
 Recibió el pan soberano
 que en una noche instituido
 memoria es contra el olvido
 de todo el linage humano.
 995 En el altar más cercano
 en donde a Jesús tenía
 preso en sus brazos María
 se hincó, absorta la atención,

instituido: instituid<...> A | instruido B1
olvido: olvid<...> A
linage: género B1

hincó: hizo L M

¹⁰⁰ Entiéndase “aprende”.

1000 y rompiendo el corazón
prorrumpió así Rosalía.

101

“Dulce Jesús de mi vida,
de cuyo amor obligada
para mí es el mundo nada
por estar de ti poseída.
1005 ¿Qué habrá en el mundo que impida,
¡o malicioso!, ¡o astuto!,
que te entregue por tributo
el alma, la vida, el ser,
si llegado bien a ver
1010 es todo el mundo un minuto?”

entregue: entregue A

102

“Como el inquieto raudal
en rizas ondas nevado
sale requebrando al prado
con cariños de christal,
1015 hasta que todo el caudal
quando los grillos quebró
los pies que el yelo prendió
con ligero paso mueve,
y vuelve en tornos de nieve
1020 al mar de donde salió”.

cariños: caricias A

caudal: raudal A

en tornos: entonses B1

al: el A B1 G

103

“Assí yo, que en la creación
del no ser passando al ser
tube, aunque sin merecer,
parte en vuestra perfección.
1025 Por ley, justicia, y razón,
pues río racional nací
que el caudal de vos bebí,
ya que ser vuestra resuelvo,
a vos otra vez os vuelvo
1030 lo que de vos recibí”.

creación: ocasión B1

passando: pasado B1

vuestra: otra L M

104

“Vuestra soy, vuestra he de ser
sin que mi desvelo estorbe
ni con maquinas el orbe,

*vuestra soy: tuya soy G B1 | vuestra he: tuya
he G B1*

- ni con su ardid Lucifer. *su om. A B1 G*
- 1035 Su soberbia he de vencer
y con airoso denuedo,
pues con vos todo lo puedo, *con vos: en vos A | en ti G B1*
haré su altivo furor *su: a su add. L M*
feudatario del temor
- 1040 y vil esclavo del miedo”.
- 105
“Desde oy, divina belleza,
para dar al mundo egemplo
cuelgo por voto en tu templo *tu: el A*
el cristal de mi pureza.
- 1045 Mostrar al mundo aspereza
y aun llegarlo a aborrecer
será mi mayor placer,
mi desvelo y mi cuidado,
que de alma que a Dios se ha dado
- 1050 sólo Dios dueño ha de ser”.
- 106
“Dame, dixo (abrió la rosa
del labio encendido el niño,
hecho un panal de cariño),
dame la mano de esposa”.
- 1055 Estendió la mano hermosa
y con movimiento breve *y con movimiento breve: a asir la de Dios se atrebe B1*
a asir la de Dios se atreve, *a asir la de Dios se atreve: ya con movimiento breve B1*
quedando en dulces prisiones
unidos los corazones *los: dos L M*
- 1060 con dos visagras de nieve.
- 107
Destrozó al amor sus vendas *al: el B1*
el Cupido, Dios hermoso,
que en señal de ser su esposo
le entregó un anillo en prendas.
- 1065 ¡Ay buen Jesús!, por qué sendas
las almas rige tu palma
con quieta apacible calma
que quando el alma las mira
de admirada se retira
- 1070 mil pasos atrás el alma.

108
 En caso tan venturoso
 deshecha en lágrimas llora
 de gusto viendo que adora
 a Jesús, dueño y esposo.
 1075 “Con triunfo tan amoroso
 ahora sí –decía esforzada–
 venga Luzbel con su armada,
 que con favor soberano
 teniendo por mía esta mano
 1080 para mí su fuerza es nada”.

Canto sexto

Argumento
 109
 La madre, como el destello
 de luz, no sufre capuz,
 hechando menos la luz
 le hechó menos el cabello.
 1085 Metiole la mano al cuello
 y assida de las presillas¹⁰¹
 dio con Rosa de rodillas
 en el suelo, y baldonada¹⁰²
 aja¹⁰³ de una bofetada
 1090 las rosas de sus mexillas.

110
 Como esperando un disgusto
 iba desde que salió,
 por fin Rosalía volvió
 a casa antes que del susto.
 1095 Temiendo el enojo injusto
 tropezaba en mil temores,
 que eran nuevos torcedores,
 y, por último, a pie quedo,¹⁰⁴

Como: <...>omo BI

¹⁰¹ Presilla: “Cordón pequeño de seda u otra materia, con que se prende o asegura alguna cosa” (DA, s. v.).

¹⁰² Baldonada: “Injuriado, afrentado, menospreciado de palabra”; a quien se le dice oprobios e injurias, es decir, baldones (DA, s. v. ‘baldonado’ y ‘baldón’).

¹⁰³ Ajar: “Maltratar o deslucir alguna cosa manoseándola o de otro modo” (DA, s. v.).

¹⁰⁴ A pie quedo: frase que indica “sin mover los pies o sin andar” (DA, s. v.).

- 1100 graduado el cristal del miedo
le hace los bultos mayores. *del: de B1*
- 111
Qual suele la mariposa
quando la llama festeja,
ya se acerca, ya se aleja,
como que está temerosa.
- 1105 Assí en sus temores Rosa,
aunque de su madre amante,
como era, al fin, inconstante
el temor en que repara,
ya le buscaba la cara
- 1110 y ya le escondía el semblante.
- 112
Entre el salir y esconderse
pendía la balanza igual *el om. B1*
y en tantas dudas, neutral
no acertaba a resolverse.
- 1115 Dejó por último verse
su lucido tornasol
y es que ocultar su arrebol
ciega ignorancia sería,
- 1120 porque ¿quándo al medio día
se pudo ocultar el sol? *porque: por B1*
pudo: puede B1
- 113
Como era en su madre el bello
semblante en finos despojos
todo el blanco de sus ojos,¹⁰⁵
verla estrañó sin cabello.
- 1125 Sintió ver su hermoso cuello
desnudo mármol y assí
con un loco frenesí,
turbada de la pasión,
después que de la razón,
- 1130 hubo de salir de sí.
- 114
Llevada de su despecho
y del volcán de sus iras

¹⁰⁵ Entiéndase que para la madre el “bello semblante” de Rosalía era “todo el blanco de sus ojos”.

- le dijo: “¿Rosa, no miras,
necia, incauta, lo que has hecho?
1135 Por madre tengo derecho
a castigar desvaríos, *a: de A B1 G*
¿de qué sirven tus desvíos
si ya veo que en tus niñeses
tuyas son las altiveses
1140 y los agravios son míos?”
- 115
“¿Viste azucena olorosa
vestida a copos de nieve,
que mientras más perlas bebe
aparece más hermosa?
1145 Sal de tu ignorancia Rosa, *ignorancia: fragancia L*
dexa aparte tu locura,
que no ha de estar la ventura
de la virtud en verterlas,
que no se oponen las perlas
1150 al candor de la hermosura”.
- 116
“¿No se calzan borceguíes¹⁰⁶
en el imperio de Diana,¹⁰⁷
el clavel de roja grana
y el alhelí de rubíes?
1155 Rosa de los alhelíes
y los claveles aprende, *aprende: aprenda B1*
porque si tu amor pretende *tu: su L*
que nada al tuyo se iguale,
el amor más sobresale
1160 quanto el fuego más se enciende”. *quanto: quando B1*
- 117
“¿Quién te ha dicho, osada fiera,
que en palacio sólo se haga
lo que a ti te satisfaga
y no lo que yo no quiera?

¹⁰⁶ Borceguí: “Especie de calzado u botín con soletilla de cuero, sobre que se ponen los zapatos o chinelas”, llega a la mitad de la pierna (DA, s. v.).

¹⁰⁷ Diana: Diosa romana de la “naturaleza salvaje y de los bosques”; así como de la caza, la castidad y de la luz lunar. De suma belleza y agilidad, gustaba de recorrer los bosques, las selvas, las cumbres y cimas, para encontrar a sus presas (René Martin, *op. cit.*, pp. 17 y 39).

1165 Sepa tu virtud grosera
y también tu fantasía,
junta con tu rebeldía,
que ahora en tu menor edad
no tiene tu libertad
1170 más voluntad que la mía”.

ahora: hora M

118
“¿Tú sin cabello?, qué necia
y loca veniste a ser,
pues no es cuerda la muger
que ser hermosa desprecia.
1175 Cualquiera muger aprecia
ser de hermosura modelo,
éste es todo su desvelo
y así tu capricho elija:
o no digas que eres mi hija
1180 o dexa crecer el pelo”.

119
No se podía reprimir
en su cólera impaciente,
¿qué perdiera en ser clemente
si veía a Rosa gemir?
1185 Lloro Rosa y su sentir
era verse ajada y triste;
de autoridad se reviste
la madre y en su pesar
al punto empieza a dudar
1190 si le embiste o no le embiste.

si le: si la B1 | no le: no la B1

120
Embistió el furor tirano
como el de Xarama¹⁰⁸ suele,
¡ay Dios!, y cuánto más duele
el golpe de amiga mano.
1195 Quedó su rigor ufano
en medio de su delirio
y aquel tirano martirio,
que originaba su pena,

amiga: agena B1

¹⁰⁸ Jarama: “Río que nace en la provincia de Guadalajara, y del cual es afluente el Manzanares, y célebre por la bravura de los toros que se crían en sus orillas” (véase B. Alemany y Selfa, *op. cit.*, p. 549).

la que fue blanca azucena
1200 convirtió en cárdeno¹⁰⁹ lirio.

cárdeno: cándido B1

121
No paró aquí su furor,
a exceso mayor se atreve,
que ya tocando la nieve
se pudo resfriar su ardor.
1205 Hizo su culpa mayor,
porque (ya Rosa lo sabe)
yo hecho al silencio la llave,
todo el corazón deshecho,
que si no cabe en el pecho,
1210 tampoco en la lengua cabe.

yo: y B1

122
¿Viste en la vaga región,
quando el cielo se encapota
y en tempestad se alborota,
encendida exalación,
1215 que al soplar el aquilón¹¹⁰
con furor que no se ajusta
al freno la llama adusta,
más en el incendio atiza,
ya fusil que atemoriza,
1220 ya relámpago que asusta?

incendio: silencio LM

123
¿Vistes¹¹¹ en el aire vago
cubierto el cielo de horror,
lo que antes subió vapor
bajar temeroso estrago,
1225 que no quedando en amago
hipócrita se disfraza
con el velo de amenaza,
roto en la nube el capuz,

¹⁰⁹ Cárdeno: “El color morado” (DA, s. v.).

¹¹⁰ Aquilón: “Personificación del viento del norte [...]. Su morada se localizaba en Tracia, para los griegos la región fría por excelencia. Era el más poderoso de los vientos y su violencia ha sido evocada por todos los poetas desde Homero” (R. Martín, *op. cit.*, p. 28).

¹¹¹ Arriola alterna las formas “viste” y “vistes” (arcaísmo) para la segunda persona del singular. Aunque gramaticalmente sólo la primera es correcta, el poeta suele usar la segunda forma para lograr el octosílabo en determinados versos, como en este caso.

1230	quando más parece luz es rayo que despedaza?	<i>más parece:</i> parece más <i>L</i>
124	¿Viste en borrasca deshecha, que a asustar la esfera sube, trueno que al romper la nube a la llubia rompe brecha, 1235 que si entre penas repecha, ¹¹² con ronco ominoso ruido, su pavoroso estallido, surcando el diáfano seno, si allá se concibe trueno, 1240 baja a ser susto del oído?	<i>asustar:</i> ajustar <i>L</i> <i>ominoso:</i> animoso <i>L M B1</i> <i>estallido:</i> estrallido <i>M</i> <i>allá:</i> allí <i>L</i> <i>baja:</i> va <i>B1</i> <i>del:</i> de <i>L</i>
125	Pues assí su madre al ver ya sin pelo su hermosura, con frenética locura se miró en iras arder. 1245 Tanto se llegó a encender contra aquel bulto sereno de una cólera sin freno, que con fiero barbarismo vino a ser a un tiempo mismo 1250 relámpago, rayo y trueno.	
126	Relámpago, porque ciego de ira y rabia el corazón, todos sus alientos son vaga exalación de fuego, 1255 pues con tal desasosiego a vista de Rosalía furor y zaña vertía, que al rigor de sus enojos en cada uno de sus ojos 1260 mil volcanes encendía.	<i>vaga:</i> baxa <i>M</i> <i>de:</i> del <i>L M</i> <i>a vista de Rosalía / furor y zaña vertía:</i> furor y saña vertía / a vista de Rosalía <i>B1 G</i>

¹¹² Repechar: subir por una “pendiente, cuesta u declive de un terreno” (*DA*, s. v. ‘repecho’).

- 127¹¹³
 Rayo que amenaza ruina,
 quando a sus incendios brama
 y para abortar la llama
 era el corazón la mina.
 1265 En su fogosa oficina¹¹⁴
 todo su rigor tirano
 –para el estrago inhumano–
 con relámpago veloz,
 si hizo trueno de la voz, *si: se L M*
 1270 forjó el rayo de la mano.
- 128
 Trueno, porque quando ardía
 el enojo en que se ahogaba,
 solamente se escuchaba
 descompuesta vocería.
 1275 En tormenta tan impía
 de baldones tan atroces,
 de vituperios veloces,
 la voz era el estallido, *estallido: estrallido M*
 que haviendo borrasca de oído, *haviendo: haciendo L M*
 1280 es la tempestad de voces.
- 129
 Porque airadamente ciega,
 esclava de la pasión,
 negándose a la razón,
 a la lástima se niega.
 1285 Tanto al enojo se entrega
 con su necio frenesí, *con: en B1*
 que loca y fuera de sí,
 con un rigor inhumano,
 alzando airada la mano,
 1290 descargó, pero ¡ai de mí!

¹¹³ Décimas 127-128: *M*, *A*, *B1* y *G* invierten orden de las décimas: *Trueno, porque quando ardía...* y *Rayo que amenaza ruina...*; pero el orden correcto, siguiendo el verso 1250, es *Rayo que amenaza ruina...*, seguida de *Trueno, porque quando ardía...*, como aparece en *L*.

¹¹⁴ Oficina: “El sitio donde se hace, se forja o trabaja alguna cosa”; “Metaphóricamente se toma por la parte o parage donde se fragua y dispone alguna cosa no material” (*DA*, s. v.).

130
 Descargó, ¡lengua detente!,
 descargó tormento atroz,
 que aun hasta la misma voz
 recela ser delincente.
 1295 Descargó el golpe inclemente
 en la mexilla serena
 y el duro impulso que suena
 dentro allá del alma, estrago,
 dejó con golpe y amago,
 1300 tinta en grana la azucena.

131
 ¡Válgame Dios, qué delito
 tan enormemente cruel!,
 que en el cándido papel
 le dejó el dolor escrito.
 1305 Si no es mas que lo repito,¹¹⁵
 que quando la mano aleve¹¹⁶
 con la cólera se mueve
 a herir sus blancas mejillas,
 un vajel con sinco quillas
 1310 surcaba un golfo de nieve.

le dejó: se dexe BI
mas que lo: mas lo que L

132
 Rosa con rostro apacible,
 la mejilla sonroseada,
 aun siendo ella la agraviada
 pareció al golpe insensible.
 1315 ¡O, qué agravio tan terrible!,
 mas como en borrasca mucha
 a brazo partido lucha
 el sentido y el tormento;
 el grito del sufrimiento
 1320 en su silencio se escucha.

grito: gusto BI
su: el BI

133
 Astros que aquesto miráis,
 flores que aquesto advertís,
 si del dolor no morís

¹¹⁵ Entiéndase “si no es mas (sino) lo que repito”.

¹¹⁶ Aleve: “infiel, desleal, pérfido, alevoso y traidor” (DA, s. v.).

señas de insensibles dais.
 1325 Mui olvidados estáis,
 en castigo tan severo,
 tan osadamente fiero
 y con tan duro rigor,
 del cielo de aquella flor,
 1330 del campo de aquel luzero.

del: el B1 G | aquella: aquela G
del: el B1 G

Canto séptimo

Argumento

134
 Sinibaldo más cortés
 habla a Rosa con cariño,
 persuadiéndole el aliño
 para su propio interés:
 1335 “Hija, no señales des
 con que mi esperanza muera,
 el rey que cases, espera”.
 Rosa aquí con libertad:
 “ya entregué mi voluntad
 1340 a otro de mayor esfera”.

135
 Puesto al disgusto disfraz
 Sinibaldo, más prudente,
 con todo el gozo en la frente,
 mostró el semblante de paz.
 1345 Con Rosa entonces sagaz
 en su retiro se encierra
 y todo temor destierra.
 ¡Ay Dios, qué duro rigor!,
 porque guerra sin ardor
 1350 es la más terrible guerra.

con: co G
su: un M
temor: el temor add. A

136
 Fijó los ojos en ella
 y pienso que fue entre tanto
 lenitivo¹¹⁷ del quebranto

¹¹⁷ Lenitivo: “Lo que tiene virtud de ablandar o suavizar”; “medio para disponer el ánimo del que estaba duro en conceder alguna cosa y reducirle a que la conceda” (DA, s. v.).

- sólo el mirarla tan bella. *el om. A*
- 1355 Iba a empezar su querella,
mas como era tan agudo
su dolor, hablar no pudo, *hablar: hallar L M*
porque sentía en pena tanta
un dogal¹¹⁸ en la garganta,
1360 quando al corazón un nudo.
- 137
“¿Qué es esto?”, dixo sentido
y en mil ternuras deshecho,
mientras que dentro del pecho
dejaba al rigor dormido. *al: el B1*
- 1365 “¿Qué es esto, que quando al oído
iba a engendrarse placer,
cobarde me hace temer?,
¿es posible, hija querida
que me has de quitar la vida,
1370 haviéndote dado el ser?”
- 138
“En ti me dieron los cielos
(agradezco sus favores) *sus: tus B1*
el imán de mis amores
y el centro de mis desvelos.
- 1375 Mas qué importa, si recelos
—que mi desdicha no alcanza
con tan súbita mudanza—
labran ya a lo que colijo
la tumba a mi regosijo
1380 y el sepulcro a mi esperanza”.
- 139
“Mientras en tiernos despojos
rendido a tu amor me viste,
¿no ignoras que siempre fuiste
las dos luces de mis ojos? *luces: niñas B1*
- 1385 Pero, ¡ai Dios!, con tus antojos, *antojos: enojos B1*
¿quién creará, si bien se advierte,
que —con infelice suerte,

¹¹⁸ Dogal: “Cuerda o sogá para atar al hombre o al bruto, que mui de ordinario se suele entender por la que se echa al cuello” (DA, s. v.).

- para que yo más me aflixa–,
siendo mis ojos una hija,
1390 mis ojos me dan la muerte?” *dan: den A*
- 140
“¡Ay Rosalía!, ¿quién creyera
en borrasca tan esquivia,
que, porque un antojo viva,
quieras que tu padre muera? *quieras: quieres A*
- 1395 Muévate el verme siquiera,
que, en el dolor con que peno,
de alivio y remedio ageno,
tengo por mi desventura
llena el alma de amargura
1400 y el pecho de acíbar¹¹⁹ lleno” *el: la B1*
- 141
“Si al cielo quieres entrar
y assí el adorno has dejado,
mira que nunca han llegado
adorno y cielo a pelear,
1405 pues si alcanza a brujulear¹²⁰
tu vista al celeste velo,
advertirá tu desvelo
que también para lucir
la azul gala de zafir
1410 esmalta de luz el cielo”. *esmalta: esmaltada B1*
- 142
“El sol, del globo garzón,
que en resplandores se exhala,
mientras luce más su gala
el cielo es su posesión.
1415 Si por la vaga región
a golpes de luz despeja
obscuras sombras que deja
muertas en luciente abismo,
verás que en el cielo mismo
1420 enriza el sol su guedexa”. *enriza: arriza M*

¹¹⁹ Acíbar: “El zumo que se saca de las pencas de la hierba llamada zábila. [...] es aquel endurecido y mui amargo liquor” (DA, s. v.).

¹²⁰ Brujulear: “adivinar, discurrir e imaginar” (DA, s. v.).

- 143
 “¿Tú sin galas?, ¿tú sin pelo?,
 eso es, ¡qué terrible pena!,
 dejar al sol sin melena
 y dejar sin luz al cielo.
 1425 Que si el cielo es azul velo
 y el sol del cielo farol,
 a vista de tu arrebol
 en su oriente luminoso
 ni es el cielo más hermoso,
 1430 ni más agraciado el sol”.
- 144
 “Viste galas, cruje sedas,
 haz de tu hermosura alarde,
 que como el cielo te guarde
 al gran Sinibaldo heredas.
 1435 Dueña de Quisquina quedas,
 y que te lo mando advierte,
 porque es preciso que acierte
 si a lo vil no ha de rendirse
 aquel que sabe medirse
 1440 con el caudal de su suerte”.
- 145
 “Toda la palabra real
 empeñada a tu favor
 está, de darle a mi honor
 esposo a tu sangre igual”.
 1445 Tembló Rosalía mortal
 al oír que su padre trata
 de himeneos, y la escarlata
 de la sangre se huyó al pecho.
 ¡Ay Dios!, ¿qué fuera en el hecho
 1450 si sólo en amago mata?
- 146
 ¿Las dos coronadas frentes
 que son en mis gustos parte
 aguardan para casarte
 sólo que tres lustros cuentas.
 1455 Deja fervores recientes,
- eso: esto *G*
al: el *BI*
- en su oriente luminoso:* quando campea más
 airoso *G*
- Viste:* Rosa *G BI*
- acierte:* aciente *L*
- sólo que:* que sólo *G*

que tus años juveniles
(que cuente tu vida a miles)
tiernos son, y gusta Rosa,
ya que el cielo te hizo hermosa
1460 de tus amenos abriles?”

cuente tu: cuenta su B1

147
“Muévate ver el quebranto
de mis ojos, que, en rigor,
si no ciegan del dolor,
habrán de cegar del llanto”,
1465 dijo y en el entretanto
que hacía a sus mismos enojos
del sufrimiento despojos,
con tranquilidad serena,
por presagio de su pena,
1470 assomó el llanto a los ojos.

mis: tus B1

148
Puesto el amor de su vanda¹²¹
Sinibaldo discurría,
rendida ya a Rosalía
a la voz de su demanda.
1475 Mas como es Dios el que manda,
Rosa de la acción agena
y él ignorando su pena,
se iba dando, bien mirado,
el pésame disfrazado
1480 en traje de enhorabuena.

149
La Rosa entonces lozana
rompió, ya que hablar le toca,
desde el clavel de su boca
un relámpago de grana,
1485 pues al responder ufana,
fulminó el florido mayo
de sus labios, sin desmayo,
quedando el cielo sereno,
en cada sílaba un trueno
1490 y en cada palabra un rayo.

¹²¹ Banda: “Adorno de que comúnmente usan los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que sirve también de divisa”; “parcialidad o gente que favorece y sigue el partido de alguno” (DA, s. v.).

150

“Padre –dijo–, si a eso aspiras,
rendida a tus pies me arrojó,
sacrificio de tu enojo
y víctima de tus iras.

1495 Este corazón, que miras
ardiendo en divino amor,
daré primero al rigor
de un cuchillo, y en mis penas
la púrpura de mis venas
1500 será esmalte de mi honor”.

151

“Yo en este trance penoso
no quiero (¡triste albedrío!)
ni más que a Christo por mío,
ni más que a Dios por esposo.

1505 Amor es rayo fogoso, *fogoso: forzoso L*
y el mundano que más crece,
quando en la cuna se mece
como vapor se deshaze,
y en el instante que nace
1510 en ese mismo fenece”.

152

“¿Yo, mi Jesús (¡duro empeño!),
havía de (¡qué necesidad!)
captivar mi libertad
al imperio de otro dueño?

1515 Primero a un mortal veleño¹²²
los alientos dejaría,
y assí mui fácil sería
que qualquier amante arguya, *qualquier: qualquiera A*
que yo, por gozar la tuya,
1520 desprecié la vida mía”.

153

“Mano y palabra te doy
de que mientras yo viviere

¹²² Beleño: planta nociva con tallos gruesos, hojas anchas y flores, que hace “enloquecer” y causa “sueños mui graves y pesados” (DA, s. v.).

- por más que el mundo se altere
seré tuya y tuya soy.
- 1525 Firme en mi promesa estoy
y sintiera grave pena
verme de mi dueño ajena,
porque ¿quién ignora?, ¿quién?,
que siempre han casado bien
1530 el jazmín y la azucena”.
- 154
“Bien, mi Dios, llevo a entender
que quando es mi amor más tierno
ésta es traza del infierno
y es ardid de Lucifer.
- 1535 Altivo quiere emprender
borrar de mi amor la huella,
pero con triste querella
ha de llegar a advertir
que es más fácil conseguir
1540 bajar del cielo una estrella”.
- 155
“Pero, ¡ay Dios!, que ya se vio
con triste fatal desgracia
que quando perdió la gracia
astro del cielo cayó.
- 1545 Sí, pero no es fácil, no,
que son hermosas y bellas,
si Dios da en fortalecellas
sin que piense su altivez
que si astros perdió una vez,
1550 vuelva otra a perder estrellas”.
- 156
“En tus manos puesta quedo,
mi Dios, no me desampares
que no me asustan pesares
ni al rigor le tengo miedo.
- 1555 Con amoroso denuedo
sin que mi valor enferme,
verás al mundo oponerme
fuerte inexpugnable torre,

y om. A G

sintiera: sentiré G B1

de mi dueño: en otro dueño A B1 G

porque: por B1

es om. B1 G

es: de M

son: ser M

fuerte: fuerte e add. A M

1560 pero por tu cuenta corre,
dulce esposo, defenderme”.

Canto octavo

Argumento

157

Rosa por huir la opulencia
de palacio, acobardada,
para vivir retirada
pide a sus padres licencia.

opulencia: frecuencia *B1 G* | *la*: de *B1*
acobardada: disfrazada *A*

1565 Admite por la decencia
una criada, que el reposo
a su espíritu animoso
le guarde y, sin contratiempo,
consume lo más del tiempo
1570 en coloquios con su esposo.

animoso: fogoso *G*

consume: consuma *B1 G*

158

Imaginó Rosalía
al verse más desaogada
de la tormenta pasada
que ya el cuidado dormía;
1575 pero, en perpetua vigía,
sus padres más prevenidos
determinaron unidos
entre tantos sinsabores
para salir vencedores
1580 afectar el ser vencidos.

verse: verte *M*

afectar: efectuar *B1* | *afectar el ser*: el
mostrarse ya *G*

159

Qual suele uracán que brama
con un átomo encendido
de frágil estopa asido
alzar luminosa llama,
1585 y que el fuego que le inflama,
depuestos los rayos rojos
de sus ardidos enojos,
dentro de más breve instante
si era antes Etna¹²³ brillante,
1590 es ya ilusión de los ojos.

le: la *L B1* | *se* *M*
rojos: arrojados *B1*

más: mui *A B1 G*

¹²³ Sobre el volcán Etna, véase la nota 68.

	160	Así aquel fuego divino que en su pecho llegó a arder pensaron sus padres ser voraz fuego repentino,	
1595		que aunque en blando fácil lino del fiel corazón se atiza y en crespas llamas se enriza sólo a un soplo del ambiente, lo que era Besubio ¹²⁴ ardiente	<i>blando fácil</i> : fácil blando <i>L M</i> blanco fácil <i>B1</i> <i>del</i> : de <i>L M</i> <i>se om. A B1 G</i>
1600		passaría a dévil ceniza.	<i>passaría</i> : passará <i>B1</i> <i>dévil</i> : leve <i>L M</i>
	161	Con tal pensamiento armados, aguardando la mudanza, entretenían su esperanza y engañaban sus cuidados,	
1605		qué mucho, si en los estrados de Astrea se experimenta ¹²⁵ que el mundo en la edad que cuenta es (según lo que se estima) donde el dissimulo anima	<i>estrados</i> : extremos <i>B1</i>
1610		y donde el engaño alienta.	
	162	Diéronle licencia luego del retiro, a su elección, que pudo en esta ocasión aún más que el rigor, el ruego.	<i>Diéronle</i> : Dieron la <i>B1</i>
1615		Dada a la paz del sosiego, feliz estrella del norte que da al cielo pasaporte, vivía Rosa en realidad, cortesana en soledad	<i>Dada</i> : nada <i>A</i>
1620		y solitaria en la corte.	

¹²⁴ Vesubio: Volcán ubicado en la provincia de Nápoles. Se ha comparado con el Etna por su fuego y sus erupciones violentas.

¹²⁵ Astrea: “Hija de Zeus y de Temis, la diosa de la Justicia, y símbolo de la virtud que regía a los hombres durante la Edad de Oro, dejó la tierra al terminar este periodo mítico y se transformó entonces en la constelación de Virgo” (René Martin, *op. cit.*, p. 19). Según Hesíodo, cinco eran los períodos que habían pasado desde el origen de la humanidad: Edad de Oro –en el que los hombres eran felices y vivían en un paraíso terrenal–, Edad de Plata, Edad de Bronce, Edad de Héroes y Edad de Hierro. A partir de la Edad de Plata, la humanidad se fue degradando hasta llegar a la de Bronce, época que se caracteriza por la decadencia, enfermedad, vejez y muerte (*ibid.*, p. 43).

163
 Venía a ser en su retiro
 al calor de su ardimiento
 un Besubio cada aliento
 y un volcán cada suspiro.
 1625 Si aquí abrazada la miro,
 son quando más se encendía
 y en amor de Dios ardía,
 con su calor comparados,
 los rayos del sol helados,
 1630 la región del fuego fría.

al: el *L M*

164
 Allí donde siempre andaba
 de la voz el eco mudo,
 preso el labio con un nudo,
 el alma con Dios hablaba.
 1635 Mariposa se abrasaba
 tanto entre sus luces bellas,
 que al anegarse con ellas
 parecía en tiernos desmayos
 fluctuante vajel de rayos
 1640 en piélagos de centellas.

parecía: pareció *A G*

165¹²⁶
 Sólo a una criada admitía
 que únicamente se encarta¹²⁷
 en los ofizios de Marta,¹²⁸
 quando ella en los de María.
 1645 Tantas lágrimas vertía
 que, sin poder recogerlas
 el corazón al verterlas,

Sólo: sola *A* | *a om.* *A G* | *admitía:* admitió
M

ella: esta *A*

¹²⁶ Décima: 165 *Sólo a una criada admitía... om. B1.*

¹²⁷ Se encarta: Se usa para referirse a una persona, pueblo o lugar que toma algún señor por dueño y “le paga cierto tributo por vía de vassallage, durante el tiempo que por tal le tiene y reconoce” (*DA*, s. v. ‘encartación’).

¹²⁸ Martha: personaje bíblico, que hospedó a Jesús en su casa. Era dueña, junto con su hermana María Magdalena, de las plazas fortificadas de Magdalo y Betania, y una parte de la ciudad de Jerusalén. Se le conocía como la “noble anfitriona del Señor, a quien tan solícitamente atendía cuando llegaba a su casa”; se dice que “deseaba que su hermana le prestara ayuda para mejor servirle, porque, a su juicio, aunque todo el mundo colaborara en la tarea de agasajar a un huésped de tal categoría, cuanto hiciesen sería poco para obsequiarle debidamente” (Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. José Manuel Macías, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 419). Por lo anterior se entiende que la criada de Rosalía se encargaba tanto de atenderla como de todos los quehaceres domésticos que resultaban de cuidarla.

1650	en dulce llanto desecho, todo el volcán de su pecho se iba liquidando en perlas.	<i>en:</i> con <i>G</i>
1665	166 Lloraba el ver ofendido a su tierno amor llagado, y el mismo horror del pecado era ladrón del sentido. El ameno abril florido, donde el llanto a mares lluebe, un golfo de perlas bebe, quedando sin ver orillas las rosas de sus mexillas ahogadas en mar de nieve.	<i>Lloraba:</i> Llorva <i>G</i> <i>el:</i> al <i>L</i> <i>un:</i> en <i>L M</i>
1665	167 Llorando al vivo retrata el manantial de sus ojos, con christalinos despojos, blanca tempestad de plata. Bien el asombro arrebató el tierno néctar nevado, pues nunca el mundo ha mirado en largos siglos de vida tanta nieve derretida, en tanto christal quajado.	<i>el:</i> al <i>A G</i>
1675	168 Tomaba un Christo en la mano, clavado en un leño cruel, y al verlo, miraba en él defuncto el jazmín lozano. Sentía el rigor inhumano con que impío (¡válgame el cielo!), rasgándole, al oído, el velo con triste tirana suerte, el ybierno de la muerte le vino a cubrir de yelo.	<i>y:</i> que <i>L M</i> <i>el:</i> al <i>L M</i> <i>al oído:</i> el odio <i>A G</i> <i>al:</i> el <i>BI</i>
1680	169 Veía en cada llaga abierta al golpe cruel de un martillo,	

	más que rasgado un portillo, una destrozada puerta;	<i>rasgado</i> : rasgos <i>M</i>
1685	de rojo carmín cubierta, tanta púrpura vertía, que engolfada Rosalía al ver tan tristes combates, en piélago de granates	
1690	viviente baxel se undía.	
	170 Aplicaba al labio mudo aquel cuerpo hecho pedazos, quando con entrambos brazos apretó amoroso nudo.	<i>labio</i> : libro <i>BI</i>
1695	Estrechóse quanto pudo al seco leño con flores, pareciendo en sus fervores (tanto en sus afectos medra) vital enlazada yedra	<i>al</i> : el <i>G</i>
1700	al olmo de sus amores.	<i>enlazada</i> : olorosa <i>G BI</i> <i>olmo</i> : colmo <i>G</i>
	171 Veía en el rostro mortal que empañó la parca aleve, mustia la cándida nieve, marchito el rojo coral.	<i>empañó</i> : empeñó <i>A</i>
1705	Y puesto al pecho un puñal decía al unirse con él: “¡Ay Dios! ¿qué tirano cruel assí te ha puesto? ¡Hay de mí!, ensangrentado alelí	<i>unirse</i> : mirarse <i>A</i> herirce <i>G</i>
1710	y desangrado clavel”.	<i>desangrado</i> : desgraciado <i>L M</i>
	172 “¡O Dios!, quién me concediera verme en ese mismo estado, porque si murió el amado justo es que el amante muera.	<i>O</i> : Ay <i>A G</i>
1715	Morir contigo quisiera en ese duro madero, que el odio tirano y fiero labró para tu dolor,	

1720 porque uno y otro, señor,
pone a quien muere primero”.

173

“Ingrato, cruel, homicida
fue quien la muerte te dio,
y a los golpes acabó
la más inocente vida.

1725 Contigo a ese leño asida
la vida quiero rendir
y si es de puro sentir
feliz mil veces seré,
mas si no, morir podré
1730 del pesar de no morir”.

174

“Dame señor tus heridas
no a mi amor reúses el darlas,
porque para remediarlas
perdiera, mi bien, mil vidas.

1735 Son tus llagas tan sentidas
de este amante corazón,
que al mirarte en tu pasión,
que te dio infiel enemigo,
la ansia de penar contigo
1740 ya pasa a ser ambición”.

al: el *B1*

infel: cruel *A G*

175

“Partamos entre los dos
un dolor que no se enfrena
y dadme a mí vuestra pena,
yo mi pena os daré a vos.

1745 Alivio tendréis, mi Dios,
que como es menor la mía
y mayor tu pena impía,
el dolor que se apetece
tanto menos se padece
1750 quanto es menor la agonía”.

Partamos: <...>artamos *B1*

un: el *A G*

tendréis: tendrás *M B1 G*

el: en *LM* | un *B1*

quanto: quando *M*

176

Bien hubo aquí menester,
en tan prolijo sentir,
fuerzas para no morir

fuerzas: fuerza *B1*

y valor para no caer. *y om. G | caer: ceder G*
 1755 Venía Rosa a enmudecer
 al ver que al filo de la hoz
 moría Dios de parca atroz,
 supliendo en el entretanto
 la persuasiva del llanto,
 1760 la elocuencia de la voz.

Canto nono

Argumento

177

Vuelve el padre a proponer
 a Rosa el prolijo aseo,
 a fin de que su himeneo
 toda la corte ha de ver.

1765 Mesurado al parecer
 a necia pasión se entrega
 y el motivo con que brega¹²⁹
 como a ser empeño pase
 quiere a fuerza que se case,
 1770 mas Rosa a todo se niega.

a ser: hazer M

178

No bien con clara armonía
 por hacer al sol la salva
 nacen en brazos del alva
 las bellas luces del día,

1775 quando la tiniebla fría
 a ser noche corresponde
 con su niebla, que es en donde
 la luz muere a su capuz,
 y es que a espaldas de la luz
 1780 la sombra helada se esconde.

del: de la L M B I

179

No bien el mar en su seno
 el azul zafir retrata
 con tersa tranquila plata,
 con quieto cristal sereno,

azul zafir: zafir azul A G

¹²⁹ Bregar: “Luchar, contener y reñir forcejeando unos con otros” (DA, s. v.).

1785 cuando un vendabal sin freno
 turba la serenidad,
 haciendo a su inmensidad
 que a la quietud no se estreche,
 porque siempre a un mar en leche¹³⁰
 1790 sucede la tempestad.

 180
 Rosalía, assí que el trofeo
 contaba por la virtud,
 regulando su quietud
 sólo al compás del deseo,
 1795 viendo que el casto himeneo
 otra vez su padre intenta
 por ver si vital alienta
 aquella muerta esperanza,
 después de luz y bonanza,
 1800 encontró sombra y tormenta.

el om. G
contaba: cantaba L M

 181
 Porque con rigor extraño
 en aquel paterno duelo
 dejó el dissimulo el velo
 y la máscara el engaño.
 1805 Rezelando el desengaño
 se unde el padre en un abismo,
 y temiendo un parasismo¹³¹
 el valor en el disgusto,
 para no morir del susto
 1810 se armó con su aliento mismo.

Rezelando: Receptando G

en: con BI G

 182
 Llamó a Rosa, ¡qué rigor!,
 Sinibaldo, ¡cruel pesar!,
 y antes de llegarle a hablar
 iba esforzando el valor.
 1815 ¡O Dios!, qué grave dolor
 siente el corazón presago
 de algún doloroso estrago

*llegarle: llegarla L M | llegar A G | empezar
 BI*

grave: grande A G
siente: siendo BI

¹³⁰ Mar en leche o mar de leche: mar sosegado y sin agitación (*DRAE*, s. v. ‘mar en bonanza’).

¹³¹ Parasismo: “Accidente peligroso o quasi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo” (*DA*, s. v.). Los poetas suelen utilizarlo como sinónimo de desmayo, aunque el parasismo es más grave.

1820	que está asechando su vida, porque antes que de la herida teme morir del amago.	<i>su: a su add. L M</i>
1825	183 Llamó a Rosa a su presencia y dio a entender un suspiro que en salir de su retiro sentía superior violencia. A la voz de la obediencia que a campal batalla toca, sus bríos al pecho convoca, quedando para el empeño el padre armado de ceño,	<i>A: en B1 la: su G</i>
1830	Rosa vestida de roca.	
1835	184 Movió el paso presurosa, pero a turbarse comienza y el carmín de la vergüenza le hizo mil veces hermosa. Sólo al verla tan airosa, el alma se iba a salir por los ojos, sin sentir, passando el padre a dudar si había de empezar a hablar	
1840	o empezarse a derretir.	<i>derretir: redetir G</i>
1845	185 Buscó en el amor aliño con qué esforzar su esperanza, que nunca el rigor alcanza lo que no alcanza el cariño. Hecho al vando del Dios niño, salir vencedor espera y porque triste no muera la esperanza que alentó, rompió la voz y rompió	<i>esforzar: forzar B1</i>
1850	el pecho de esta manera:	<i>alentó: alertó M</i>
	186 “Rosa amada, hija querida, que por única en verdad	

	eres al menos mitad, si no eres toda mi vida.	
1855	Quando a un retrete acogida vives tú, si bien se advierte, con no hablarte, con no verte, entre penas y entre luchas, porque mis muertes sean muchas,	<i>vives: <...>ives G</i>
1860	bebo a pedazos mi muerte”.	<i>mis muertes: mi muerte B1 G sean: son L</i> <i>pedazos: pesares B1</i>
	187 “Si eres Rosa, ¿quién ignora que la rosa, ¡ay de mí triste!, también de gala se viste en el palacio de Flora	
1865	y que quando el alva llora, roto el capullo cerrado, todo el múrice ¹³² encarnado, sale al campo y lo conquista, porque sólo con ser vista	<i>que: quien B1</i> <i>roto: coto B1</i> <i>múrice: matize G</i>
1870	se jura reyna del prado?”	
	188 “Sin adorno tu hermosura, sin aliño tu belleza, sin salir tu gentileza, cautiva en una clausura;	<i>aliño: alino L</i>
1875	advierte que no es cordura, que no reprima el desvelo la indiscreción de tu zelo y, en fin, por no estar cansado trata de tomar estado,	<i>que no: el que G</i>
1880	pues te dio hermosura el cielo”.	
	189 “Puse en Balduino la mira que al par noble, que galán, fixo al norte de tu imán sólo a ser tu esclavo aspira.	<i>noble, que galán: de noble y galán G</i> <i>a om. G</i>
1885	Alienta, Rosa, respira, dame gusto, o el violento volcán que en el pecho aliento,	<i>el: mi B1 G</i>

¹³² Múrice: color púrpura.

1890	haciendo el alma pedazos hará subir sus retazos a ser átomos del viento”.	<i>hará: haré A harán G subir: suban G</i>
1895	190 “Padre –dixo–, mi desvelo es pedir a Dios rendida que guarde el cielo tu vida los lustros que cuenta el cielo. Mas con tu licencia, apelo de tan sangriento destino, porque como no me inclino tu rigor se cansa en vano, que yo no he de dar la mano a más dueño, que al Divino”.	
1900		<i>al: el G</i>
1905	191 “Rosa soy, por mi fortuna, Rosa, pues bella nací, Rosa, porque me mecí en todo un abril por cuna. Por Rosa, Señor, una a una las flechas temiendo estaba que esconde el tiempo en su aljaba, pues la rosa que más vive, relámpago se concibe y rayo oloroso acaba”.	<i>Rosa: <...>osa B1</i>
1910		<i>Por Rosa: Por eso L M</i>
1915	192 “Bien sé que la rosa viste lucientes brillos de grana, pero empieza a la mañana y espira a la tarde triste. Por eso mismo resiste el adorno mi hermosura, porque gala que no dura (a lo que tengo entendido) o es engaño colorido o es efímera locura”.	<i>tarde: noche B1 G</i>
1920		<i>o om. A</i>
	193 “Bien sé que hecha exalación, por más que aromas exale	<i>que aromas: aromas que B1 G exale: exhaló A</i>

	libertad buscando sale de la cárcel del botón,	<i>del:</i> de <i>L M</i>
1925	pero el dejar la prisión es a su aliento veneno, porque su esplendor ameno muere en el abril florido, o rayo sin estallido	<i>porque:</i> porque en <i>add. L B1</i>
1930	o relámpago sin trueno”.	
	194 Lo que Sinibaldo escucha le iba el aliento a cortar, que como es mucho el pesar, también la pasión es mucha.	<i>cortar:</i> encontrar <i>B1 G</i>
1935	Desde el dolor con que lucha a Rosa dixo: “oy tirano, con duro seño inhumano, haré que labre el rigor las vizagras del amor	<i>oy:</i> ay <i>G</i> <i>seño:</i> seno <i>B1</i>
1940	con esta tu blanca mano”.	<i>esta:</i> esa <i>A G</i>
	195 Dixo, y la espalda volvió desairando su hermosura, pero Rosa en su amargura a mejor padre apeló.	<i>pero:</i> pues <i>L</i>
1945	A su retiro se entró, buscando a su esposo amado, hallolo crucificado con inhumana crueldad, que siempre en la soledad	
1950	el que busca a Dios, lo ha hallado.	
	196 “Mi esposo –decía–, mi bien, ya llegó el postrer combate, en que o el dolor me mate, o me des el parabién.	<i>en que o:</i> o en que <i>G</i> <i>el dolor:</i> la pena <i>G</i>
1955	Mi padre, señor, es quien de darme a Balduino trata, y más mi amor aquilata, porque si tengo este anillo,	<i>aquilata:</i> se aquilata <i>add. G</i>

1960	daré la vida a un cuchillo primero que ser ingrata”.	<i>ser: serte A B1 G</i>
197	“¿Quién le dixo al mundo entero que mi pecho varonil por una pasión civil ¹³³ ha de andar con Dios grosero?	<i>civil: tan vil G</i>
1965	Sólo de pensarlo muero y muero si lo imagino, pues con superior destino, aunque piense fallecer, el corazón ha de ser	<i>fallecer: el fallecer add. G</i>
1970	blanco del amor divino”.	
198	“Iris de mi corazón, mi norte, mi luz, mi guía, duélete de Rosalía, que anda alerta la traición.	<i>Iris: <...>ris B1</i>
1975	Sácame de esta prisión en donde oprimida gimo por lo mucho que te estimo, mas ya veo que en mi tormento por ti, amado esposo, aliento,	
1980	por ti, mi Jesús, animo”.	
Canto décimo		
	Argumento	
199	Bajan en el entretanto Jesús y su madre bella, con Jesús en brazos ella, a enjugar de Rosa el llanto,	<i>Bajan: <...>ajan B1</i>
1985	y con un divino encanto, al fin, qual madre amorosa, mirándola tan llorosa, con señales de cariño a Jesús infante niño	<i>de: a A</i> <i>encanto: canto G</i>
1990	puso en los brazos de Rosa.	<i>brazos: manos B1</i>

¹³³ Civil: cruel, “grosero, ruin, mezquino, vil” (DRAE, s. v.).

200
 Como el Etna, a quien de estrecho
 el centro, el fuego no cabe,
 torciendo al furor la llave
 aborta incendios del pecho;
 1995 así, en cólera deshecho,
 Sinibaldo en sus querellas
 sigue al enojo las huellas
 y haciendo al rigor ensayos,
 quando Etna bomita rayos,
 2000 escupe volcán, centellas.

de om. G | estrecho: estrocho M
el fuego no cabe: del fuego cave G

al: el B1
y: que G | ensayos: ensayor A
Etna: entra M

201
 Hasta darle a Rosa esposo,
 qual su real sangre merece,
 a su zaña le parece
 cada instante perezoso.
 2005 Busca, mas no halla el reposo,
 porque el corazón que gime
 con el peso que le oprime
 en las lides del cuidado,
 el puñal que trae clavado
 2010 contra sí mismo lo esgrime.

real: R? B1

el om. G

clavado: elevado B1

202
 Pareció tenaz empeño,
 más que paternal placer,
 querer a Balduino hacer
 de su blanca mano dueño.
 2015 Por las sendas del despeño
 va pisando el precipicio,
 porque es infalible indicio
 y ciertas señales son
 de que ha de caer la razón,
 2020 quando está turbado el juicio.

paternal: paterno A G

203
 Como anima la esperanza
 a que dio consejo la ira,
 las tristes horas no mira
 de su sangrienta venganza.
 2025 Verdugo fue la tardanza

que atormentó su desvelo,
pero que vano es el zelo
que saca a campo la guerra,
lleno de afectos de tierra,
2030 quando es quien defiende el cielo.

atormentó: atrozmente M

204
De tal pensamiento aena,
Rosa, en su retiro santo,
enjugaba con el llanto
las lágrimas de su pena.
2035 Perla a perla se encadena
el hilo de su raudal,
mas como es tanto el caudal,
quiso Rosa en este estrecho
batir el paterno pecho
2040 con munición de chrystal.

enjugaba: engugaba G

205
“¡O qué suerte tan penosa!
—decía en su llanto anegada—,
¿qué he de ser yo desdichada
porque me hizo el cielo hermosa?
2045 Mas qué mucho, si la Rosa
que naciendo hermosa y bella,
quando más gentil descuella
en todo un cielo de flores,
luciente signo de olores,
2050 muere nacarada estrella”.

206
“¡Qué intente mi padre impío
hacer, aunque yo no quiera,
mi libertad prissionera
y cautivo mi alvedrío!
2055 Perdóname, padre mío,
que en precepto tan severo
pondré la cerviz primero,
antes que me rinda al yugo,
en las manos de un verdugo
2060 o en los filos de un azero”.

intente: intenta L | intentó G

pondré: pondrá B1 | la: mi B1

de un: del B1

en: a B1 | de un: del B1

207	“Es mi desventura tanta que las penas a compás, para atormentarme más, la una a la otra se adelanta;	<i>Es: <...>s B1</i> <i>a: que a add. G</i>
2065	pero el pesar se quebranta, se disminuye el dolor y pierdo el miedo al rigor quando llego a conocer que ya no hay mal que temer	
2070	si está el cielo a mi favor”.	
208	¡Ay Dios!, que del cielo baja en nieve amasado un niño, que entre el candor del armiño si no se yela, se quaja.	<i>amasado: amarrado G</i>
2075	Al imperio de una faxa las manos tiene en cadenas, y es que siempre en las amenas estaciones de un jardín anda cautivo el jazmín	<i>de un: del B1</i>
2080	y en prisión las azucenas.	<i>prisión: priciones B1</i>
209	El triste negro capuz la obscura noche doblaba, porque al retrete bajaba madre y fuente de la luz.	
2085	Jesús del bien arcaduz ¹³⁴ trono en sus brazos ocupa y mientras lo desocupa, para darse a Rosalía, de los pechos de María	<i>lo: los L M</i>
2090	el cándido néctar chupa.	
210	¿Viste en el oriente al sol que en mar de luces derrama trémula luciente llama, claro brillante farol,	<i>en: un A B1</i>

¹³⁴ Arcaduz: Conducto o “caño por donde se conduce el agua en los aquaductos” (DA, s. v.).

2095 que mientras más su arrebol
 diáfano esplendor se viste,
 porque de una vez conquiste
 el luto de sus colores,
 en negra tumba de horrores
 2100 sepulta a la sombra triste?

a om. G

211
 ¿Viste a la aurora al nacer
 en el campo azul turquí
 esmaltando de rubí
 las cunas de rosicler,
 2105 que quando empieza a correr
 en veloz ligero coche,
 porque más su luz desbroche,
 rayo a rayo y giro a giro,
 por montañas de zafiro
 2110 ba despeñando la noche?

a om. G

esmaltando: esmaltada B1 | esmaltado G

las cunas: la cuna B1

que: y G | correr: corer B1

en veloz ligero coche: ansiosa de su desbro-
che G

porque más su luz desbroche: en beloz ligero
coche G | porque más: por más que B1

212
 Así Jesús al bajar,
 así al descender María,
 comenzó a nacer el día,
 la aurora empezó a rayar.
 2115 Tanto hermoso luminar
 María en sus brazos adora,
 quando en ellos atesora
 golfos de luz su arrebol,
 y es que siempre nace el sol
 2120 en los brazos de la aurora.

así: y assí B1

213
 Temió Rosa en su quebranto
 entre pesar y alborozo,
 que todo el raudal del gozo
 se ahogara dentro del llanto;
 2125 pero, con divino espanto,
 la gran princesa del cielo,
 moviendo el torneado hielo
 de sus blancas manos dos,
 poniendo en su mano a Dios
 2130 puso en su mano el consuelo.

moviendo: bolviendo G | torneado: tornado
G | hielo: velo LM

- 214
 “Toma –dixo–, y divertida¹³⁵
 en el golfo del tormento,
 busca el norte del aliento
 en este imán de la vida”. *este: ese A B1 G*
- 2135 Rosa entonces derretida
 en tan divino favor *en: con A*
 se abrasaba en su fervor
 con Dios humanado niño,
 mariposa del cariño,
- 2140 salamandra del amor.
- 215
 “Mi bien –decía con profundo
 deliquio,¹³⁶ afecto y temor–
 ¿con qué he de pagar tu amor
 si tu amor es sin segundo?
- 2145 ¡Ay Dios!, si dichoso el mundo,
 cansado de idolatrar, *dichoso: deshecho M*
 llegara al fin de alcanzar *llegara: supiera B1 | de: a A || de om. B1*
 que sin ti no puede haver
 ni mexor bien que querer,
- 2150 ni bien mayor que esperar”. *bien mayor: mayor bien B1*
- 216
 “¿En qué está el mundo pensando,
 dulce imán del corazón,
 que ciego de otra pasión
 a ti no te está adorando?
- 2155 El alma se está abrasando
 dentro de este buque estrecho,
 y en tus amores deshecho
 tanto el corazón se inflama,
 que ya tan divina llama
- 2160 no cabe dentro del pecho”.
- 217
 “Justo es que rebiente afuera
 y si halla puerto en tu mano,

¹³⁵ Divertir: “entretener o recrear”; también “Apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discurra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada” (DA, s. v.).

¹³⁶ Deliquio: “Desmayo, desfallecimiento del cuerpo, con suspensión de los sentidos” (DA, s. v.).

con destino soberano,
 volverá el fuego a su esfera.
 2165 ¡O!, si en tan ardiente hoguera
 mi corazón abrasaras
 para que a sus luces claras
 ardiera de amor e gemplo,
 holocausto de tu templo
 2170 y víctima de tus aras”.

a: en G

218
 “Por ti, Jesús, renunciara
 lauro y diadema imperial,
 si el mundo con pompa real
 por su reyna me jurara.
 2175 De las sienes me quitara
 el laurel para obsequiarte,
 porque en puntos de adorarte
 no quiero, mi bien, pedirte
 ni más laurel que servirte,
 2180 ni más corona que amarte”.

puntos: punto BI

219
 “¿Yo, mirando tu hermosura,
 había de (¡cruel frenesí!),
 pudiendo gozar de ti,
 poner mi amor en criatura?
 2185 Primero la arquitectura
 de esos orbes celestiales
 pasara, a tornos fatales,
 con precipitado giro,
 de ser solio¹³⁷ de zafiro
 2190 a ser ruina de cristales”.

220
 “A ti toda me dedico,
 hermosísimo milagro,
 a quien el alma consagro
 y el corazón sacrífico.
 2195 Pero aún todavía no explico
 mi dulcísima pasión,
 porque quiere mi aflicción,

aflicción: afición A G

¹³⁷ Solio: “Trono y silla real con dosel” (DA, s. v.).

2200 si feliz me constituyo,
que tengas el mío por tuyo
y seas tú mi corazón”.

221

Jesús con lenguaje sabio,
afable, risueño, amante,
dejando de ser infante,
rompió el abril de su labio.

risueño: riseña G

2205 “Rosa –dijo– , de tu agravio
yo he de tomar la venganza,
porque, en súbita mudanza,
haré para tu trofeo
que se frustre su deseo
2210 y se burle su esperanza”.

su: tu B1 M

su: tu M

222

“Vive entre tanto advertida
que antes que la luz desbroche,
en el telar de la noche
está la traición urdida.

Vive: <...>ive B1

2215 Qualquiera intención torcida,
por más que hipócrita exale
luces, de la sombra sale
en donde asienta su real,
porque siempre el que obra mal
2220 de obscuro favor se vale”.

223

“Tuyo soi, tuyo he de ser,
y mi amor no ha de faltar,
que viniéndote a salvar
vine por ti a padecer.

2225 Todo el raudal del placer
bañe el semblante alhagüeño,
que ya por feliz empeño
mi diestra mano tomó,
que si no soi, Rosa, yo,
2230 no ha de ser otro tu dueño”.

bañe: vaña B1 G

que ya: de quien A

tu: mi G

224

“Ten el corazón tranquilo,
magnánimo, armado y fuerte,

y om. B1

que al fin para defenderte
tienes en mi amparo asilo.
2235 Al tirar la noche el hilo
con que en el diáfano espacio
del campo azul de topacio
teje sus velos oscuros,
2240 con dos espíritus puros¹³⁸
has de salir de palacio”.

225
“No receles, Rosalía,
no vuelvas el paso atrás,
que en uno y otro hallarás
para tu conducta guía.
2245 Con tan dulce compañía
suavizarás el severo
afán de tu derrotero,
que en acción tan voluntaria
yo te busco solitaria
2250 y anacoreta te quiero”.

226
“En una desierta gruta
ha de ser tu habitación,
que toda su perfección
le debe a la piedra bruta.
2255 Allí la serpiente astuta
combatirá tu firmeza,
pero en la inculta maleza
nada que temer tendrás,
que con mi gracia hollarás
2260 a la sierpe la cabeza”.

227
Dixo, y con amores bellos
rompió los estrechos lazos,
que saltando de sus brazos
se ausentó la dicha de ellos.
2265 Dexó tan tiernos destellos
de su amoroso placer,
que para más padecer

le: la B1 | lo G

combatirá: combitará B1

que: y B1 G

¹³⁸ Se refiere a los ángeles.

lloraba mil veces Rosa
el haver sido dichosa
2270 porque lo dejó de ser.

Canto undécimo

Argumento

228

Dispuesto ya el casamiento
y la corte combidada,
dexa a sus padres burlada
la esperanza del contento,
2275 porque Jesús al intento
en la sombra tenebrosa
dos nuncios embía a su esposa,
y antes que el alva desbroche,
en aquella misma noche
2280 huye de palacio Rosa.

intento: momento LM

229

No bien se vio que pisara
la noche su obscura alfombra,
quando la tupida sombra
ocultó del sol la cara.

*vio: vee G | pisara: pasara L
noche: nieve G*

2285 Assí en confusión tan rara,
en que el negro caos consiste
por el luto que se viste,
por lo mucho que atormenta,
fue bien sumada la cuenta,
2290 la noche dos veces triste.

230

Triste, porque mustio el velo
de su lucido arrebol,
mirando defunto al sol,
arrastró balleta¹³⁹ el cielo;
2295 con veloz, rápido vuelo,
si a buenas luces se viere
el puerto bogando¹⁴⁰ inquiére

bogando: vagando MBI G

¹³⁹ Bayeta: “Tela de lana mui floxa y rala” (DA, s. v.). Entre otros usos, las bayetas negras suelen ponerse como adorno a los difuntos sobre el ataúd y el suelo.

¹⁴⁰ Bogar: Remar (DA, s. v.).

2300 en negra, obscura tormenta,
que es bien que el vasallo sienta
quando su monarca muere.

231

Triste, porque prevenía
en un injusto minuto,
después de su triste luto,
un pesar a Rosalía.

injusto: infausto B1 G

2305 Luego que amanece el día,
con el llanto de la aurora,
en lágrimas evapora
el astro sus luces bellas;
que es bien lloren las estrellas,
2310 mirando que el alva llora.

232

Entró la noche entre tanto,
que a sombras luces despinta,
mojando en oscura tinta
la negra tez de su manto,
2315 pero aún más negro en su llanto
tenía Rosa el corazón,
mirando que en su aflicción
y en aquella cruel violencia
ni vale su resistencia,
2320 ni le vale la razón.

tez: luz B1

233

Qual suele frágil barquilla
a los rigores del noto,¹⁴¹
el buque cóncavo roto,
náufraga buscar la orilla,
2325 y hecha pedazos la quilla
en continuo desconcierto,
quando ya por rumbo incierto
vuela con más ligereza,
con duro escollo tropieza
2330 en vez de encontrar el puerto.

cóncavo roto: con cabo roto B1

náufraga: náufrago G | la om. B1

¹⁴¹ Noto: “Viento del sur que trae las lluvias. Hijo de Astreo y Eos, y hermano de los restantes vientos. Tanto los agricultores como los navegantes conocían bien las características de este viento, que podía favorecer [o] entorpecer ambas actividades” (Jaime Alvar Ezquerro, *op. cit.*, p. 666).

- 234
 Así Rosa, que al rigor
 del pesar que la enagena,
 zozobra en un mar de pena
 en medio del sinsabor.
- 2335 En el golfo del dolor,
 el corazón medio muerto,
 triste el alma, el pecho yerto,
 destrozada navecilla
 busca a su dolor la orilla
 y no halla a su pena puerto.
- 235
 Con sus manos peregrinas
 pequeño fardo¹⁴² dispuso,
 todo conducente al uso
 de ensangrentar clavellinas.
- 2345 Dos imágenes divinas
 que copian a madre e hijo
 guardó con tiento prolijo,
 para que, al mover la huella,
 sirva una de hermosa estrella
 y la otra de norte fixo.
- 236
 Mas ya en el palacio suena,
 en cada instrumento herido,
 dulce numeroso ruido,
 origen de tanta pena.
- 2355 Rosa, de amarguras llena,
 no cree lo mismo que toca,
 pero protesta su boca
 en tanto desasosiego,
 que ha de ser mármol al ruego
 y al mandamiento, de roca.
- 237
 Cada sonoro instrumento
 que diestra mano medía,
 a Rosa en el alma hería
- a om. G | la om. A G*
- e: y a A G*
- amarguras: amargura L*
- medía: tañía G*

¹⁴² Fardo: Porción de ropa atada para poder transportarla de un lado a otro sin que se maltrate (DA, s. v.).

con el golpe del tormento.
 2365 La cuerda del sentimiento
 aprieta tanto el disgusto,
 que afirmar de Rosa, es justo
 en tan funesto fracaso,
 2370 que si no muere del caso,
 es porque murió del susto.

del: al BI

238
 Vivía ya, Balduino, ufano,
 de que en breve había de ver
 en su amoroso poder
 los jazmines de su mano.
 2375 Salió el pensamiento vano,
 porque como Rosa es flor,
 dejó el lozano esplendor
 mustia, marchita y opaca,
 que este es el premio que saca
 2380 quien pone en flores su amor.

239
 Aunque se da el parabién
 de su imaginado gusto,
 es incentivo del susto
 un fiero esquivo desdén.
 2385 Teme en su dicha el baybén,
 cubierta el alma de yelo,
 pues bien que alcanzó el desvelo
 y a entregar el alma obliga,
 ni se posee sin fatiga,
 2390 ni se goza sin recelo.

Aunque se da: Quando a dar G

es: el LM

un fiero: infiere LM | un pero BI G ||
esquivo: equívoco M

entregar: a regar G

240
 Toda la grandeza viene
 dando a los ojos vislumbre,
 y es tanta la muchedumbre,
 que en sí misma se detiene.
 2395 Sinibaldo se previene
 a que quando de su coche
 se desmonte, el sol desbroche
 el claro esplendor del día,
 porque al salir Rosalía
 2400 se ha de ver el sol de noche.

coche: cohe G

desbroche: desbreche BI

- 241
 En el teatro lisongero,
 que esmalta hermoso arbol,
 cada galán es un sol
 y cada dama un lucero.
- 2405 Mas si bien lo considero,
 jamás vi en sus resplandores
 ni en sus floridos verdores,
 planta a planta y rayo a rayo,
 con tantas luces al mayo,
 2410 ni al cielo con tantas flores.
- 242
 Todo el vario colorido
 que en matizes se desata,
 en cada deidad retrata
 un pequeño abril florido.
- 2415 Jardín el palacio ha sido
 donde tanta ninfa bella
 al mismo estampar la huella,
 fixando la planta en él,
 dexa encendido un clavel,
 2420 deja animada una estrella.
- 243¹⁴³
 Al friso, almenas, taluz,¹⁴⁴
 cuya labor se recama
 de bella encendida llama,
 da nuevo esplendor la luz.
- 2425 Rebajó el negro capuz
 que enluta el semblante al cielo,
 y a solícito desvelo,
 con luminosa armonía,
 todo el palacio se ardía
- 2430 alto jayán¹⁴⁵ Mongibelo.
- con: en LM | al: el B1*
al: el B1
- fixando: tirando G*
- almenas: almenar M*
- da: de B1 | la: de B1*
Rebajó: Rebujó B1 | el: el M
- jayán: joyán M*

¹⁴³ Décima: 243 *Al friso, almenas, taluz... om. G.*

¹⁴⁴ Taluz o talud: “fortificación, terreno u obra en declive” (Esteban de Terreros y Pando, *Los tres alfabetos francés, latino e italiano con las voces de ciencias y artes que les corresponden en la lengua castellana*, Imprenta Don Benito Cano, Madrid, 1793, t. 4, p. 232).

¹⁴⁵ Jayán: “Hombre de gran estatura, robusto y de fuerzas” (*DA*, s. v.).

244	Rayos del diáfano seno giran por el aire vago, de que no se siente estrago, aunque se percive el trueno.	<i>giran:</i> iban <i>B1</i> <i>el om. B1 G</i>
2435	Surcando el viento sereno se ve entre las luces bellas tanta copia de centellas, que ambiciosas de lucir hasta el cielo de zafir	
2440	subían a fingirse estrellas.	<i>subían:</i> suven <i>G</i>
245 ¹⁴⁶	¡Ay Dios!, no falta otra cosa más que entre el padre, ¡ay de mí!, fuera de juicio y de sí a dar el asalto a Rosa,	<i>dar:</i> darle <i>B1</i>
2445	que resuelta y animosa en la paternal porfía con el favor que le embía; su casto, divino encanto, convertirá el gozo en llanto	<i>encanto:</i> amante <i>M</i> <i>convertirá:</i> convirtiera <i>M</i>
2450	y en bayetas la alegría.	
246	Mas ya, ya veo que se mueve con cuidadosos afanes en dos mancebos galanes organizada la nieve. ¹⁴⁷	<i>cuidadosos:</i> cuidasos <i>B1</i>
2455	Su organización se debe al nevado albor que anhela, y en formarlos se desvela, pues quando uno y otro baja el yelo en uno se quaja	<i>albor:</i> arbor <i>M</i> <i>el yelo en uno:</i> el uno en hielo <i>A</i> en uno el hielo <i>B1</i>
2460	y en otro el cristal se yela.	<i>en:</i> el <i>A</i> <i>el:</i> en <i>A</i>
247	Sus bellos rayos floridos, sus aromas luminosas,	<i>Sus:</i> <...>us <i>B1</i>

¹⁴⁶ Décimas 245-259 *om. G.*

¹⁴⁷ La descripción siguiente corresponde a los dos ángeles. Nótese que el poeta, en esta décima, deja de ser narrador omnisciente (3ª persona) y pasa a ser narrador testigo (1ª persona), pues ve bajar a los ángeles antes que Rosalía.

trahen entre luz y entre rosas
mayo y cielo confundidos.
2465 Tan lucientes coloridos,
tan fragantes luces bellas,
dudar hacen, viendo en ellas
olorosos esplendores,
si es uno, cielo de flores,
2470 si es otro, mayo de estrellas.

248
El corto sitio pisaron
con nevada planta breve
y al contacto de su nieve
flores y luces brotaron.
2475 Rayos y ámbar exalaron
su luz y su rosicler,
tal que al mismo aparecer
y su hermosura esparcir
la flor empezó a lucir,
2480 comenzó la estrella a oler.

249
Dos inteligencias son
las que del cielo han bajado
a libertar de un cuidado
a aquel triste corazón,
2485 zozobrando en su aflicción
lo que es consuelo no sabe,
y así en tormento tan grave
y en tan deshecha tormenta
de mucho el dolor rebienta,
2490 porque en sí mismo no cabe.

a om. A B1

250¹⁴⁸
“No temas, Rosa –decía
una y otra inteligencia–,
que de Dios trahemos licencia
a ser tu fiel compañía.
2495 Hermosa virgen, confía,
que hollando al mundo en despojos,
vengarás oy tus enojos

¹⁴⁸ Décimas 250-256 *om. B1*.

antes que les rompa el alva,
para hacer al sol la salba,
2500 los párpados a sus ojos”.

251
“Vamos, Rosa, que ya es hora
que vea el mundo en tu hermosura
que aun entre la niebla obscura
sube a amanecer la aurora.
2505 Las blancas perlas que llora
son christalino quebranto,
las que viertes tú, entre tanto,
dicen con clara belleza
que si en el alva es tristeza,
2510 en ti es alborozo el llanto”.

252
Salió estampando azuzenas
en donde la planta imprime
y como en palacio gime,
dexó el centro de sus penas.
2515 Contra el mundo y sus cadenas,
con que cruel la martiriza,
la ira y el enojo atiza
y de su fingida gloria
en la arca de su memoria
2520 no lleva ni aun la ceniza.

253
Salió entre la niebla obscura
que tiende ahumados capuces,
porque están de más las luces
donde rayó su hermosura.
2525 De noche el paso apresura
entre espinas y entre abrojos,
quizá sangrando hilos rojos,
sin más bello luminar
que el que para caminar
2530 daba la luz de sus ojos.

254
Como ya la corte aguarda
el gusto que se previene,

les: le M

vea: ve M

sube: sabe A

para todos se detiene
y para Balduino tarda.
2535 Con gentileza gallarda
y con planta presurosa
azia la estación dichosa
va ya Sinibaldo ufano,
el cielo a traher de la mano,
2540 con traher de la mano a Rosa.

estación: estancia A

255
Detén infeliz el passo,
suspende las plantas dos,
porque tu esperanza, ¡ay Dios!,
se va acercando al ocaso.
2545 Funesto, triste fracaso
a tu fortuna le espera
en veloz fuga ligera,
pues la esperanza animada
si no muere de burlada,
2550 fuerza es que de triste muera.

256
Llegó y discurre el contento,
que arribaba la esperanza
al puerto de la bonanza
y fue al golfo del tormento.
2555 Con ligero movimiento
sin dar aviso se entró
(que nunca un gusto aguardó),
y al entrar al gabinete
halló a obscuras el retrete,
2560 porque la luz se ausentó.

aguardó: agradó M

257
¿Vistes al león coronado
ardiendo en vivos enojos,
vibrar rayos por los ojos
si la prole le han robado?
2565 En quien, en cólera ahogado,
en rabia cruel encendido,
en enojo sumergido,
es, si no encuentra la huella,

rayos: llamas B1

robado: llevado L M

2570 cada aliento una centella
y un rayo cada rugido.

258

Así en Sinibaldo al ver
ya su esperanza perdida,
toda el alma de sentida
comenzó en iras a arder.

2575 La esfera empezó a correr
del palacio, giro a giro
(pierde mucho, no me admiro);
no la halló y en su desmayo
en cada ¡ay! vomita un rayo
2580 y un Etna en cada suspiro.

un: una M

259

¡Ay Dios!, con qué movimiento
corre veloz la amargura,
que si hay contento, no dura,
y si dura, no hay contento.

2585 El placer, el lucimiento,
en breve triste minuto,
pagan al dolor tributo,
pues con repentino espanto
lo que fue contento es llanto,
2590 lo que fue gala, ya es luto.

espanto: encanto B1

Canto duodécimo

Argumento

260

Duro dolor y preciso
el que sus padres sintieron,
pues gusto y placer perdieron
en caso tan improvisso.

2595 Amor que la busquen quiso,
búscanla con diligencia
y generosa impaciencia,
mas no hallando lo que buscan
del mismo dolor se ofuscan,
2600 llorando a mares su ausencia.

preciso: precisa M

261	Como el sol, depuesto el coche, vistiendo el aire capuzes, viendo está espirar sus luces, porque va entrando la noche	
2605	y no hay rayos que desbroche por el bello azul topacio, oscuro el diáfano espacio, assí el palacio quedó, que como la luz faltó	<i>bello: belo G</i>
2610	quedó en tinieblas palacio.	
262	Amaneció el día siguiente, si no es que no amaneció, porque el alva no nació estando la aurora ausente.	<i>el: la B1</i>
2615	Todo aquel día fue poniente, porque así Dios lo dispuso con secreto arcano abstruso, porque si se puso el sol con su luz y su arrebol,	<i>y su: su om. B1</i>
2620	también el alva se puso.	
263	Sinibaldo, de ansias lleno, vomitaba por los ojos cruels sangrientos enojos y el alma en triste veneno.	<i>en: un A B1</i>
2625	No hay en la cólera freno si Amor la llega a irritar y assí decía: “en mi pesar es justo que el mundo entienda que o tengo de hallar mi prenda	<i>llega: llego G</i> <i>en mi pesar: a mi pensar G</i>
2630	o el mundo se ha de acabar”.	<i>o om. G</i>
264	¿Viste volcán oprimido que está para rebentar, que si se llega a quejar la queja es un estallido	<i>Viste: Vistes L M A B1 G</i> <i>que: y M</i> <i>la queja es: es la queja G</i>
2635	y que del mundo al bramido el fuego, que dentro habita,	<i>mundo: monte A</i>

si su cólera se irrita,
con una violencia rara
rayos ardientes dispara,
2640 voraz incendio vomita?

265
Sinibaldo, assí en su pena,
motivo de sus pesares,
lleno el corazón de azahares
y el alma de angustias llena.
2645 Mal su cólera refrena
su inquieto desasosiego
y ya de cólera ciego,
con tan funestos desmayos,
por palabras vierte rayos,
2650 por voces escupe fuego.

266
¿Vistes al imán tocado,
duro diamantino azero,
que si no encuentra primero
el norte que le han robado
2655 no se puede estar parado?
Assí, con fuerza secreta,
Sinibaldo no se aquieta,
porque en su pasión impía
mientras no halla a Rosalía
2660 ha de estar el alma inquieta.

267
¿Viste metal fugitivo
en perpetuo movimiento,
porque viene a estar violento
parado el azogue¹⁴⁹ vivo?
2665 Assí en su dolor esquivo
Sinibaldo, que se quexa,
ya se acerca, ya se alexa,
ya corre, ya se retrata,¹⁵⁰
y en la pena que lo mata,
2670 nunca de moverse dexa.

Vistes al: Visto has el *G*
duro: a duro *add. G* | *diamantino:* diamante
G

mientras: mientra *L*
estar: traer *G*

Viste: Vistes *G*

a estar: astar *BI*

lo: le *BI G*

¹⁴⁹ Azogue: mercurio (*DA*, s. v.).

¹⁵⁰ Entiéndase “retracta” con el sentido de retroceder.

268
“Rosa –decía–, hija querida,
si eres de mi vida el centro
¿dónde estás, que no te encuentro,
a darle aliento a mi vida?
2675 En tu ausencia tan sentida
el corazón desfallece,
el alivio no parece,
el consuelo se resiste,
y es que en el alma de un triste
2680 nunca la luz amanece”.

269
“Quizá, como rosa al fin,
ya que no la hallo en palacio,
buscándola más despacio,
la iré a hallar en el jardín”.
2685 Bajó al florido confín
reyno vegetal de Vesta,
y aunque lágrimas le cuesta,
pues dentro el dolor le labra,
rompiendo, al fin, la palabra,
2690 habló así con la floresta:

270
“Hermoso jardín de Flora,
fragrante prisión de grana,
decidme si esta mañana
¿ha rayado aquí la aurora?
2695 No, porque cada una llora
marchitos ya sus colores,
sin aromas sus olores;
¡ah, cruel tirano rigor!,
que a costa de mi dolor,
2700 no está Rosa entre las flores”.

271
Así se quejaba el padre
con tierno, amoroso llanto,
que si en él vino a ser tanto,
no fue menos en la madre.
2705 No ve cosa que le quadre

hallo: halle B1

vegetal: vegetable G | Vesta: Vesto A

v. 2697 om. B1 | olores: odores G

menos: menor A B1 G
ve: veo L

	mientras no ve a Rosalía, dulce imán de su alegría; llora a raudales copiosos, porque en sus ojos hermosos	<i>a om. G</i>
2710	veía amanecido el día.	<i>veía: no ve G</i>
	272 Llorando triste el no verla, siendo iris de sus enojos, el corazón por los ojos va estilando perla a perla.	
2715	Con qué ansias desea tenerla blanda paloma en su nido, pero a más y más gemido no halla a sus pesares medio;	<i>blanda: blanca B1 G</i>
2720	¡o Dios, y cuán sin remedio se lamenta un bien perdido!	
	273 “¿Qué ha de ser, Rosa, de mí? —decía la madre llorosa—, si eras tú mi vida, Rosa, cierta es mi muerte sin ti.	<i>eras: eres B1 G</i>
2725	¡Morí, hija amada, morí!, mas para estorvar mi muerte, ya que me cupo la suerte de ser madre y afligida, volveré a cobrar la vida	<i>cobrar: cobral M</i>
2730	tan solamente con verte”.	
	274 “Muévate el materno amor con que di a luz un encanto, muévate mi triste llanto, muévate al fin mi dolor.	<i>materno: maternal B1</i>
2735	Revoca el duro rigor con que ya ausente te mino, porque con ese retiro, quizá compasivo al viento, daré mi postrer aliento	<i>con: en B1 ese: ver tu G quizá: quija B1 al om. B1 daré: dará B1 postrer: postrero A</i>
2740	en un ¡ay! y en un suspiro”.	<i>y: o G</i>

275

“Pero, ¡ay Dios!, qué puede ser,
pues fue mi rabia notoria
que viva aún en su memoria
que ultrajé su rosicler.

2745 Quando engreída, al fin muger,
llevada de afectos vanos,
sin respetar soberanos
fueros, mi cólera airada,
con una cruel bofetada
2750 puse en el cielo las manos”.

muger: mug<...> *BI*

mi: en *G M*

el: su *G*

276

“Hize mal y fue fiereza,
pero si con el pesar
puedo, Rosa, restaurar
a palacio tu belleza,
2755 no dudo de tu fineza,
que a fuerza de agradecida,
viéndome ya arrepentida,
con recíproco querer,
si yo a ti te he dado el ser,
2760 tú me des a mí la vida”.

de: que *L M*

arrepentida: arrepentina *BI*

277

“Necia anduve, lo confieso,
y el alma me despedaza,
que pasando de amenaza
huvo de llegar a exceso.
2765 Házeme en el alma peso
el horror que me condena,
mas, Rosa, el rigor refrena,
basta ya para castigo,
que o tú has de vivir conmigo
2770 o me ha de matar la pena”.

alma: alva *L M*

horror: horror *L*

refrena: enfrena *BI*

o om. BI G | vivir: morir *G*

Canto decimotercio

Argumento

278

Balduino, gran cavallero
por su sangre y su nobleza,

llena el alma de tristeza,
 lamenta el lance severo.
 2775 El corazón lastimero
 con la súbita mudanza
 hallar consuelo no alcanza *hallar: a hallar add. B1*
 y hace, al fin como afligido,
 en la tumba del olvido,
 2780 exequias a su esperanza.

279
 Luego que al jardín la aurora
 baja en tempestad de rayos,
 con olorosos desmayos *olorosos: amorosos G*
 se ríe y a ese tiempo llora. *y om. G | ese: este B1*
 2785 Haze bien, porque no ignora,
 luego que llega a esparcir
 por el bello azul zafir
 su blanco hermoso arrebol,
 que ríe, porque nace el sol,
 2790 llora, porque ha de morir.

280
 Con amante frenesí *frenesí: frencí G*
 el acaso repentino
 hizo salir a Balduino
 del dolor, fuera de sí. *del: el B1*
 2795 “¡Ay Jesús! –decía–, ¡ay de mí!,
 que quando olvidar intento
 esta sombra, este portento,
 esta ingrata, cruel, impía,
 la miro en mi fantasía,
 2800 ilusión del pensamiento”.¹⁵¹

281
 “¿Qué te hize, ingrata, homicida?,
 ¿qué te hize que así previenes
 a mi cariño desdenes
 y muerte a mi triste vida?
 2805 Desgracia fue conocida,

¹⁵¹ En esta décima y las siguientes del canto decimotercio, se imita el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño* (vv. 102-172) de Calderón de la Barca. Aquí, el monólogo se usa sólo como recurso para que Balduino exprese sus penas de amor, por lo que el tema de la libertad frente al destino se desplaza para dar lugar al de carácter amoroso.

que como infeliz nací
y nunca te merecí,
con ese esquivo desdén,
perdiéndote a ti, mi bien,
2810 todo quanto soy, perdí”.

282
“Es tan igual el amor
con que te di el alvedrío,
que amo tanto tu desvío
como estimara el favor.
2815 No me acobarda el dolor,
que ya a morir me condena,
quando arrastro la cadena
de tu desdén, que es mi gloria
acordar a la memoria
2820 que es gusto tuyo mi pena”.

283
“Si yo llegara a entender
que tu gusto havía de estar
sólo en mirarme penar,
eligiera el padecer.
2825 Mas temo que havía de ser
mi gloria tan cruel tormenta,
porque a tu placer atenta;
toda el alma derretida
perdiera al rigor la vida
2830 sólo por verte contenta”.

284
“Porque te quise, mi muerte
fue el premio de idolatrarte,
y así, Rosa, el adorarte
fue el delito de ofenderte.
2835 Bien pudiera aborrecerte
para adorar tu belleza,
porque miro en mi firmeza
que, infiel, desleal, sin disculpa,
si haces la fineza culpa,
2840 harás la culpa fineza.

con que: en que A

estimara: estimar G

sólo en mirarme: en sólo verme G

tormenta: tormento L M

atenta: atento L M

al rigor: por ti G

contenta: contento L

la om. B1 G | fineza: la fineza *add. B1 || a la*
fineza add. G

- 285
 “Pero ¡ay Dios!, ¿qué es lo que digo?,
 quando yo, fiero rigor *yo: ya G*
 estoi viendo, que mi amor
 es mi mayor enemigo;
 2845 qual mariposa te sigo,
 tierna, enamorada y fina,
 en pos de tu luz divina,
 porque como amor me llama, *llama: inflama A | clama B1*
 buscando tu dulce llama
 2850 me vengo a encontrar mi ruina”.
- 286
 “Tirano imposible mío
 de amor el mayor portento, *portento: protento B1 | milagro G*
 a cuyas aras presento *presento: consagro G*
 mi prisionero alvedrío.
 2855 ¿Por qué tu rigor impío,
 origen de mi cuidado,
 a tal extremo ha llegado,
 y olvidando lo piadoso,
 por darle vida a un dichoso,
 2860 le da muerte a un desdichado?”
- 287
 “Desde, ¡ay Dios!, que te perdí,
 por mi inconstante fortuna,
 ya no miro luz alguna,
 todo es sombra para mí.
 2865 No ver las luces que vi
 el juicio me ha de costar,
 porque es cosa de admirar
 y mui difícil de creer,
 sin tener cuerpo un placer
 2870 que tenga sombra un pesar”.
- 288
 “¿A quién le habrá sucedido,
 santos cielos soberanos,
 tener el gozo en las manos
 y ver el gozo perdido?
 2875 Sólo a mí, porque he nacido
 desde mi funesta cuna

con mis desdichas tan a una,
 que, sin propasarme a necio,
 soy el blanco del desprecio
 2880 y el lunar de la fortuna”.

289
 “¿Qué es esto?, ¡cielo divino!
 (aquí en sus ansias tropieza),
 despreciada mi nobleza
 y atropellado Balduino.
 2885 Quando estoy muriendo fino,
 salamandra del amor,
 hallo con fiero rigor
 tan no esperada mudanza;
 sí, que si es flor la esperanza,
 2890 murió mi esperanza en flor.

290
 “Si adoro vuestra hermosura,
 vos, con mi amor padecéis,
 si ingrata, me aborrecéis,
 siento yo mi desventura.
 2895 Conque en congoja tan dura
 sólo por quererlo vos,
 a vista del ciego Dios,
 vos, no amando, yo, queriendo,
 venimos a estar viviendo
 2900 en un infierno los dos”.

291
 “En un continuo tormento
 y en un infierno metido,
 con sólo haberte perdido,
 me trahe siempre el pensamiento.
 2905 Sin consuelo gimo y siento,
 negado a lo que es placer,
 mas si todo es padecer
 en mis desdichas llorando,
 ¿quándo pensamiento, quándo
 2910 gloria havemos de tener?”

292
 “Vivo tan sin libertad,
 que en la prisión de mi pena

mis desdichas: mi desdicha G | a om. G

aquí en: a quien G
despreciada: desgraciada B1
y om. G

tan: la A B1 G

yo: y yo add. G

que om. G

	triste arrastro la cadena de vuestra esquiva beldad.	<i>beldad</i> : deidad <i>BI G</i>
2915	Con tanta severidad me venistéis a prender, que ahora llego a conocer en mi continuo morir, que sólo podéis vivir	<i>venistéis</i> : venistes <i>BI</i> <i>llego</i> : vengo <i>A</i>
2920	vos, de verme padecer”.	
293	“Tan cruel corazón tenéis, que en las penas que me dais, lloro y no me consoláis, muero y no me socorréis.	<i>Tan</i> : <...>an <i>BI</i>
2925	Mas aunque morir me veis cruel, tirana, con los dos, sin hallar consuelo, ¡ay Dios!, en medio de mi tormento muero en mi dolor contento	<i>aunque</i> : ay que <i>L</i> <i>tirana</i> : ingrata <i>BI G</i>
2930	yo de ver, que lo veis vos”.	
294	“Tolero, sufro y padezco, lloro, miro, siento y callo, y assí en mis finezas hallo el pago que no merezco.	<i>finezas</i> : friezas <i>L</i>
2935	Corazón, pues yo fallezco, que tú mueras es razón a manos de tu pasión, que en mis suertes infelices, para que triste agonices	
2940	razón tienes, corazón”.	
295	“Llorando estoy tu desvío y con sentimiento tanto que para enjugar el llanto no me ha quedado alvedrío.	
2945	Es tan grande el dolor mío, que no hay pena que le iguale,	<i>le</i> : lo <i>A</i>

y como de madre sale,¹⁵²
justo es que en llanto desecho
para desahogar el pecho,
2950 lágrimas el pecho exale”.

296
“Suspiro, lloro, me aflixo,
y en las ansias que me anego
no hallo a mi inquietud sosiego,
ni alivio al dolor prolijo.
2955 Como mi llanto dirijo
con tierna continuación
a vencer tu obstinación,
vierto perlas a millares,
lloro lágrimas a mares,
2960 mas ¡ay!, ¡qué inútiles son!”

y om. G
inquietud: quietud B1
al: el B1

tierna: tie<...> G | continuación:
conti<...>ción G
tu: su B1

297
¿Cómo mi pena será
quando estoy mirando que
ni la razón haze fe
ni mi ternura la hará?
2965 Que aquel, que adorando está,
aunque penas acaudale,
en dolor no sobresale,
pues menos daña el dolor
a aquel que sabe de amor,
2970 que a quien la razón no vale”.

a om. G

298
“¡Ay Rosa! en esta sozobra
en que mi muerte prevengo,
dices, que justicia tengo
y que la razón me sobra.
2975 Alguna esperanza cobra
mi difunta pretensión,
mas si al fin tu inclinación
te ha de estar, Rosa, mudando,
para vivir yo penando,
2980 ¿qué vale el tener razón?”

esta: esto G

si om. G

el om. A B1 G

¹⁵² Salir de madre: “phrase que, además del sentido recto de rebosar [desbordarse] el río, metaphóricamente significa exceder con superabundancia en alguna acción, ya sea buena o mala” (DA, s. v.).

299

“Tiranamente me mata
tu mudanza, esquiva Rosa,
que no sabe ser piadosa
la que supo ser ingrata.

2985 Tristes lágrimas de plata
en copiosa inundación
funesto túmulo son,
donde el alma en movedizo
cristal las exequias hizo,
2990 muerto, a un vivo corazón”.

300

“Muerto y vivo, porque viendo
que no hay medio a tu rigor,
el corazón del dolor
fuerza es que viba muriendo.

2995 Muerte y vida confundiendo
estás, Rosa, de tal suerte
que para que en el quererte
sea mi pena más sentida,
quando muero, eres mi vida,
3000 quando vivo, eres mi muerte”.

más: tan *G*

eres: crees *G*

quando: y quando *add. G* | *eres:* crees *G*

301

“Mas yo haré con la razón,
si el rigor de punto sube,
borrar tu imagen, que tube
impresa en mi corazón.

3005 Sal fuera, vana ilusión,
o al filo de este puñal,
pero no, que en hecho tal
sólo el ser traydor consigo,
pues si la imagen castigo,
3010 ofendo a su original”.

la razón: el rigor *B1 G*

de punto: defunto *B1*

tu: la *G*

302

“¡Que idolatre mi lealtad
tu repentino desvío
y a pesar de mi alvedrío
sintiendo esté tu crueldad!

3015 Burla haré de la impiedad

idolatre: idolatra *B1*

de tu ingratitud severa,
que si blasonas de fiera,
mui bien sabes, bella ingrata,
que quien a cuchillo mata,
3020 justo es que a cuchillo muera”.

303
“Dime, causa de mi muerte
(aquí el corazón se parte),
¿fue acaso delito amarte,
ni menos culpa el quererte?
3025 En mi desdichada suerte,
donde mi dolor se espacia
con sólo perder tu gracia,
quando infiel de mí te alejas,
no eres tú a quien van mis quejas,
3030 quéxome de mi desgracia”.

el om. A

304
“¿No podías, dueño tirano,
haverme desvanecido,
quando a tu padre, rendido
pedí el jazmín de tu mano?
3035 Vive el cielo soberano,
que si de tu sin razón
no cesa la obstinación,
de este azicalado azero
y de este puñal entero
3040 haré vaina el corazón”.

azicalado: azicarado B1

305
“Yo mismo me mataré,
verdugo de mi dolor,
pues tarda tanto el amor,
haviendo muerto tu fee.
3045 De morir acabaré
que si fui en amarte necio,
no haré de mi vida aprecio,
mas temo, infiel homicida,
que aún antes que de mi herida,
3050 muera yo de tu desprecio”.

tarda tanto: tardo, tardo B1

- 306
 “De la estocada muriera,
 que a quien infeliz nació
 amor por sentencia dio
 que de desdichado muera.
 3055 Me matara si no viera
 en mi amante frenesí,
 que como vives en mí,
 porque estoy de amor deshecho,
 si me atravesara el pecho,
 3060 te hiriera grosero a ti”.
- 307
 “Pero, ¡ay!, cómo he de morir
 si no ay vida que perder,
 pues la que llegué a tener
 en ti la *passé* a vivir.
 3065 De donde vengo a inferir
 por lo mucho que te quiero,
 siendo mi dolor tan fiero
 en tu impensada mudanza,
 que aun difunta mi esperanza,
 3070 en ti vivo y por ti muero”.
- 308
 “Muero, porque no te veo,
 muero, porque vivo ausente,
 muero, si no estás presente,
 muero, pues mi muerte creo.
 3075 Muero mártir del deseo,
 muero, porque me maltratas,
 muero, porque me dilatas
 la muerte que me has de dar,
 muero de puro adorar,
 3080 muero en fin, porque me matas”.
- 309
 “Vivo, porque tú respiras,
 vivo en mi dolor esquivo,
 porque la vida que vivo
 es ser blanco de tus iras.
 3085 Vivo, porque flechas tiras
 de amor que me vino a herir,

la: esta *LM*

de om. B1 | de desdichado muera: infelize
padeciera G | muera: muriera *B1*

frenesí: *frensí B1*

hiriera: *hiciera LM*

passé: puse *G*

en: por *B1 G*

la: en la *add. G*
es ser: son el *G*

con que podrás inferir
en un acaso tan fuerte,
que si es tu vida mi muerte,
3090 vivo de puro morir”.

310
“No sé, soberanos cielos,
qué hazer en esta pasión,
que a saltos el corazón
se está muriendo de zelos.
3095 Mas vanos son mis recelos,
porque intentar mis querellas
empañar sus luces bellas
y su cambiante arrebol
es poner sombras al sol
3100 y manchas a las estrellas”.

intentar: intenta *BI*
empañar: empañar *G*

sombras: sombra *G*
a las: en las *BI*

311
“Rosa, nevada azuzena,
que siempre en virtud constante,
de sólo verte el semblante
de rojo carmín se llena.
3105 Falsa, ¡ay Dios!, y cuán agena
vive, Rosa, de este mal,
pues su virtud sin igual
pudo siempre competir
al claro sol en lucir
3110 y en la pureza al cristal”.

verte el: verle al *BI*

Falsa, ¡ay Dios!: ¡ay de mi Dios! *G*

su: en *LM*

312¹⁵³
“Balduino ¿assí desconfías?
—mi pensamiento me dice—,
llegarás a ser felice
si fino amante porfías.
3115 Deja pasar unos días
en tan duro vencimiento,
mas como por fixo asiento,
con ausencia tan estraña,
que el pensamiento me engaña,
3120 diré assí a mi pensamiento”.

vencimiento: sentimiento *A*

con: en *A*

¹⁵³ Décimas 312-316 *om. BI y G.*

313

“Pensamiento, es ordinario
en mi amor sentir desdenes
y me doy mil parabienes,
si no hay uno extraordinario.

3125 Vos me decís lo contrario,
mas yo pienso que lo erráis
y por vaga senda andáis,
pues sin desdicha ninguna,
que tendrá mi amor fortuna,

3130 vos, pensamiento, pensáis”.

314

“Pensamiento divertido
en adorar una Rosa,
tragedia mui lastimosa
para mi amor he tenido;
no vivas tan engreído
ni a todos prestes asenso,
porque aunque es mi amor intenso,
como es la rosa tan cruel,
que infaustos morirán él

3140 y yo, pensamiento, pienso”.

315

“Quando más constante aprecia
a Rosa mi voluntad,
Rosa con mayor crueldad
a mi voluntad desprecia.

3145 Para no morir de necia
busca medio a su rigor,
y assí, el apartar mi amor
de la Rosa, aunque lo siento,
creo que es mejor pensamiento

3150 que el pensamiento mexor”.

316

“Pensamiento, no os canséis
en persuadirme finezas,
que como no veis tibiezas,
mal dar consejo podéis,
y pues resuelto me veis,
no hay que avivar mi tormento,

3155

que, aunque gimo, lloro y siento,
hallo en pena tan fatal
que el remedio de mi mal
3160 es mudar de pensamiento”.

317
“Mi pensamiento aprobó
el alma, que el amor hiere,
que aunque mi esperanza muere,
misterio hay, que ignoro yo.
3165 No mudo dictamen, no,
que si ay Dios, qué más noticias
alma y corazón, albricias,
que hay Dios que es en sus favores
el centro de los amores
3170 y el imán de las caricias”.

el: al G

que más: más que L

y om. B1

318
“El ser dichosa mereces,
y yo mil veces feliz
si en este caso la raíz
es Dios, por quien me aborreces.
3175 Para mí en aprecio creces,
si es assí, divina aurora,
pues como el alma no ignora
que no hay quien a Dios compita,
mi dicha se facilita
3180 y tu suerte se mejora”.

caso: acaso B1

aprecio: afecto L M

a: con G

Canto decimoquarto¹⁵⁴

Argumento
319
Lloran las flores a mares
ausente a Rosa divina,
que no hay Rosa sin espina,
ni hermosura sin azahares.
3185 Para expresar sus pesares
disponen en sus confines
nardos, claveles, jazmines,

¹⁵⁴ En este canto se retoma la famosa letrilla de Góngora “Aprended flores en mí” y las últimas cuatro décimas (339-342) glosan la cuarteta: “Aprended flores en mí / lo que va de ayer a hoy / que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aun no soy”.

lirios, narcisos, mosquetas,
azucenas y violetas,
3190 el llanto de los jardines.¹⁵⁵

320

La bella deidad de Vesta
llamó a cortes, y quexosa
dixo que ingrata la Rosa
desamparó la floresta.

La: <...>a B1

3195 ¡Ay Dios, qué dolor le cuesta
sólo el proponer la causa!,
y aunque la dice con pausa
por ir cobrando el aliento,
si es que pausa el sentimiento,
3200 sólo su dolor no pausa.

le: me B1

321

“¿Cómo —dice—, ingrata bella,
haviéndote yo jurado
por reyna, porque en el prado

Cómo: <...>ómo B1

3205 no pude jurarte estrella,
sin dejar señal ni huella,
huyes de tu patrio suelo,
con tan presuroso vuelo
que me llegó a persuadir
que te has subido a lucir
3210 a las esferas del cielo?”.

pude: pudo B1 | jurarte: jurarse B1

subido: llegado G | lucir: subir G

esferas: estrellas B1

322

“Decid vuestro parecer,
flores bellas, porque el lance
pide no pequeño alcance

¹⁵⁵ Las flores que aparecen en este canto son simbólicas y tópicas; varias de éstas, por su color y olor, se relacionan con la “santidad”. El nardo simboliza la humildad, pues de esta pequeña planta se extrae un precioso perfume y lo mismo sucede con la humildad, “que da los frutos de la santidad más sublimes” (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (colab.), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986, p. 743). El jazmín, por su blancura y aroma, representa a la virgen María y sobre todo alude a su pureza (véase José Antonio Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1962, p. 102). Azucena y lirio simbolizan la pureza, inocencia y virginidad. También representan “la elección del ser amado”. [...] el abandono a la voluntad de Dios” (Chevalier, *op. cit.*, p. 652). La violeta encarna la templanza, la obediencia y la sumisión (*ibid.*, pp. 1074-1075). La mosqueta es una rosa pequeña y blanca, apreciada por su aroma (*DA*, s. v.). El clavel simboliza el amor puro. El narciso remite al personaje mitológico Narciso, quien cayó a las aguas por vanidad, de ahí que la flor evidencie este pecado, así como el egocentrismo y la satisfacción de uno mismo (Chevalier, *op. cit.*, p. 732). El girasol alude al mito de Clicie, ninfa que se convirtió en esa flor por amor al sol (sobre el mito, véase nota 311 en el tercer libro). El jacinto simboliza la prudencia, la paz de la mente y el deseo del cielo (véase George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York, 1961, p. 32).

- en ver lo que hemos de hacer.
- 3215 Faltó el bello roscier
del matiz de sus colores,
con cuya vista las flores
templaban por la mañana
los picos de nieve y grana,
3220 olorosos ruseñores”.
- 323
“Decid, decid, que me muero,
y me muero del pesar
de haver llegado a faltar
de mi cielo este lucero.
- 3225 Con vuestra respuesta espero
el consuelo a mi dolor,
y antes, ¡qué duro rigor!,
la buscaré, si hallo seña,
en el monte, peña a peña,
3230 en el campo, flor a flor”.
- 324
Habló primero el jazmín,
y dixo que para hallarla
el remedio era buscarla,
pero ¿dónde?, ¿en el jardín?
- 3235 “No, que encendido el carmín
tras cuya hermosura voy
y al fin con ella no doy
en el florido verjel,
Rosa, embidia del clavel,
3240 ya huviera dicho: ¡aquí estoy!”.
- 325
“¿Quién creyera, Rosa ingrata,
que desprecies mis amores,
si aunque no visto colores,
todo mi ropage es plata?
- 3245 El más fino se aquilata
el oro de mi tesoro,
que es a mi frente decoro
y miras resplandecer,
y es mucho, siendo muger,
3250 que desprecies plata y oro”.
- del: el LM*
- los: dos G*
- en: y en add. G*
- dónde: en dónde add. G*
- y: si G*
- desprecies: desperdicias B1 | despreciéis G*
- El: de B1 G*
- miras: mirar G*
- desprecies: despreciéis G*

- 326
 “En el mar –dijo graciosa
 la viola–, que como hay perlas
 iría quizás a cogerlas
 al llorar el alva hermosa.
 3255 Mas no, que la cipria diosa,¹⁵⁶
 que es la reyna del cristal,
 es su enemiga mortal
 desde que al llegar la mano,
 con un aguijón tirano
 3260 la sacó¹⁵⁷ tinta en coral”.
- 327
 “¡Ay Rosa!, ¿dónde te escondes?,
 ¿dime en qué parages andas,
 que ni a mis quejas te ablandas,
 ni a mis suspiros respondes?
 3265 ¿Assí, ingrata, correspondes
 la fiel amante ternura
 con que en mi verde clausura
 me juré, en pleito omenaje,¹⁵⁸
 vasalla de tu follage
 3270 y esclava de tu hermosura?”
- 328
 Dice el nardo: “Rosa bella,
 que causó al cielo desvelo,
 búsquese dentro del cielo
 luz a luz y estrella a estrella.
 3275 No, que aunque estampa la huella
 mui alto su luz divina,
 como es Rosa peregrina
 con veloz ligero pie,
 ya que en el cielo no esté,
 3280 estará al cielo vecina”.
- 329
 “¡Ay cruel!, ¡ay cruel florícida!,
 que sin atención al ser
- que: y G*
- Ay: Ah L M*
parages: parage L M
- me: te G | pleito: pluvio L M*
tu: su G
- causó: causa BI*
y om. BI
- alto: alta G*
- Ay: Ah A BI G | florícida: florecida G*

¹⁵⁶ Entiéndase “cipria diosa” por Venus, pues Chipre, según algunas tradiciones, fue el primer lugar que pisó la diosa después de haber nacido de la espuma. Otros relatos señalan la isla de Citera, como se apuntó en la nota 24.

¹⁵⁷ Se refiere a la mano.

¹⁵⁸ Pleito homenaje: juramento u homenaje de fidelidad al rey o señor (DA, s. v.).

- haces la vida perder
al mismo que das la vida.
- 3285 Bien podías, compadecida, *podías: podrás L M*
ver quién soy, que soi el nardo,
que nací joven gallardo
quizá a padecer tormentas,
porque si de mí te ausentas,
3290 ya para morir me tardo”.
- 330
“La reyna de los abriles
—dijo discreto el clavel—,
pues no se halla en el vergel,
quizá luce en los pensiles.¹⁵⁹
- 3295 Pero no, que auras sutiles *luce en los pensiles: se halla en los jardines*
de este diáfano elemento *G | pensiles: pinzeles M*
no abriga Rosa en su aliento, *auras: ahora G*
pues quando ámbares bosteza, *este: ese A*
es mucha aquella belleza
3300 para ser cosa de viento”.
- 331
“Lloro yo, porque la adoro
y en este tormento esquivo
si por lo que lloro vivo,
me muero por lo que lloro.
3305 ¿No es, bella Rosa, desdoro,¹⁶⁰ *No: ne G*
que quando tu amor faltó
y triste el campo dejó,
ni un suspiro te debiera,
siquiera, ingrata, siquiera,
3310 porque ves que lloro yo?”
- 332
Replicó el jacinto luego,
con querella bien sentida,
que como es Rosa encendida,
se iría a la región del fuego.
- 3315 “¡Ay, no!, porque el humo ciego *el: al A*
del bálsamo de sus gomas,
quajado en fragrantes pomas,

¹⁵⁹ Pensil: Jardín suspenso o colgado en el aire, como los de Babilonia. También significa jardín delicioso (DA, s. v.).

¹⁶⁰ Desdorar: “Metaphóricamente vale deslustrar, deslucir, manchar la virtud, opinión y fama” (DA, s. v.).

se hubiera ya percibido
del olfato tan sentido
3320 el olor de sus aromas”.

333
“Viviré, Rosa, quexoso
de tu cautela impensada,
que si eres Rosa encarnada,
yo soy el jacinto hermoso.
3325 Jurado me vi tu esposo
en todo el reyno de Flora,
mas ahora que el alma llora,
triste, opaco girasol,
mas que nunca salga el sol,
3330 mas que no raye la aurora”.

334
Narciso por cierto da
que se hospeda en una fuente,
en cuyo cristal corriente
viendo su hermosura está.
3335 Pero no, que lexos va
aquel generoso aliento
de llevar tal pensamiento,
que hacerlo assí, sin aviso,
del desgraciado Narciso
3340 podía ser nuevo escarmiento.

335
Dar pensó aparente viso
Narciso en su parecer,
porque hablando a su placer
habló al fin como Narciso:
3345 “La vez que la Rosa quiso
verse en su cristal quaxado,
quedó tan escarmentado
su placer, que en el chrystal
descubrió el carmín mortal
3350 y vio el esplendor ajado”.

336
Dixo la azuzena hermosa:
“búsquenla en mi corazón,

quexoso: quejosa *BI*

encarnado: encarnada *BI*

en: con *A*

está: esto *BI*

aquel generoso aliento / de llevar tal
pensamiento: de llevar tal pensamiento /
aquel generoso aliento *BI G*

hacerlo: a serlo *L* | a veerlo *M*

viso: aviso *BI*

su: un *BI*

el om. *L*

descubrió: describió *BI*

hermosa: hermosa *M*

búsquenla: buscarla *L M*

que si no está en la prisión,
ya no hay que buscar a Rosa.
3355 Ser uno con su fogosa
grana mi color anhela,
y en unirse se desvela
tanto, que, luciente brasa,
su fuego en nieve se abrasa,
3360 mi nieve en fuego se yela”.

337
“Pero con ingrato olvido
(aquí a morir me prevengo)
aunque en el alma la tengo,
del corazón se ha salido.
3365 Vuelve a tu caliente nido,
Rosa, que el amor labró,
que aunque tu luz me faltó,
volveré a vivir si vienes,
pero, ¡ay Dios!, si te detienes,
3370 morí sin remedio yo”.

338
“Conque no hay remedio aquí,
—dixo Vesta— claro está,
y assí el remedio será,
que lloremos todos, sí.
3375 ¡Ay Dios!, ¡qué infeliz nací!,
murió mi reyna, murió,
que pues la Rosa faltó,
cuyo vivo rosicler
hacía a las flores crecer,
3380 ya no tengo imperio yo”.

339
Rosa en el prado escondida,
mirando a las flores bellas,
quiere que sigan sus huellas,
porque en huir está la vida.
3385 Decía en gozo derretida,
roto en su boca un rubí,
al jazmín y al alhelí:
“si no a recamar matices,

prisión: pasción G

uno: mayor G

mi: ni L M

se om. B1

fuego: nieve B1 | nieve: fuego B1

mi nieve: su fuego B1 | fuego: nieve B1

tu: su B1

amor: alma G

faltó: falló B1

reyna: reyno A

vivo: bello L M

quiere: quieren B1

3390	a ser mil veces felices, <i>aprended flores de mí</i> . ¹⁶¹	<i>mil</i> : mi <i>B1</i>
340	“Rosa soi, que, sin ultrage, ayer con pompa lozana lucí el múrce y la grana por gala de mi ropage.	<i>ultrage</i> : hultaje <i>G</i> <i>el</i> : al <i>L M</i> <i>y</i> : y a <i>add. L M</i>
3395	Hoy, en este humilde trage, por el camino que voi, gracias al cielo le doy, porque me ha dado a entender, para darle a Dios placer,	<i>en</i> : con <i>B1</i> <i>darle</i> : dar <i>G</i>
3400	<i>lo que va de ayer a hoi.</i> ”	
341	“Ayer fueron con nobleza, al hacerle al sol la salba, las perlas que llora el alva tocado de mi cabeza.	
3405	Ayer fui Rosa en belleza, maravilla ayer me vi dando al clavel carmesí, del prado airoso decoro, pero hoy, ¡o Dios!, lo que lloro, <i>que ayer maravilla fui</i> ”.	
3410		
342	“Desnudad, flores hermosas, todo el esplendor lucido con que a enbidias de Cupido ardéis finas mariposas.	<i>ardéis</i> : andáis <i>B1</i>
3415	Aprended de Rosa, rosas, que de mí tan otra estoy, que por ser otra me voy, pues con la pompa mundana ayer brillé luz profana	
3420	<i>y hoi sombra mía no soy</i> . ¹⁶²	<i>mía</i> : de mí <i>G</i>
	Fin del primer libro. ¹⁶³	

¹⁶¹ Destaco en cursivas los versos de la letrilla gongorina que glosa Arriola. En el ms. base y en los compulsados no tienen marca que los diferencie de los otros versos.

¹⁶² El último verso de la cuarteta de Góngora dice “y hoy sombra mía aun no soy”, pero Arriola omite el “aun”.

¹⁶³ *Fin del primer libro om. M A B1 G.*

Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo.
Poema lírico¹⁶⁴

Libro segundo

Canto primero

Argumento

1

Custodios ángeles lleva
Rosa, que sobresaltada
huye a Quisquina, labrada
en bruto centro una cueva.

5 Descubre, en lo que se eleva,
una montaña eminente,
sube por ella valiente
y a su vasta pesadumbre,
por más que al cielo se encumbra,
10 le llega a pisar la frente.

montaña: montana B1

2

No se marchita el clavel
antes descuella lozano,
y más quando diestra mano
lo trasplanta a otro verjel.

No: <...>o B1 | marchita: marchta M

15 Ni la Rosa, que el plantel
es un sitio lisongero,
a quien debió el ser primero,
que aunque sea en una montaña,
el patrio suelo no estraña
20 si es perito el jardinero.

lo: la L | trasplanta: transponta L M

montaña: montana B1

3

Entre rizas ondas frías
(cristal, que al zafir copiaba),
aún todavía no bañaba
el sol sus doradas pías,¹⁶⁵
25 quando a ocultas correrías
Rosa, por rumbo derecho,

¹⁶⁴ Título: *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema lírico om. M G | y solitaria om. L | y solitaria anacoreta om. B1 | Patrona de Palermo. Poema lírico om. L.*

¹⁶⁵ Pías del sol: los cuatro caballos que lleva el carro del sol: Etonte, Flegonte, Eoo y Piroo (véanse las notas 12 y 30 en el primer libro).

30	corrido había largo trecho, dexando en su soledad, de la noche la mitad dentro del paterno pecho.	<i>largo:</i> grande A
4	Con generoso desnudo de quien es alma el amor, a esfuerzos de su valor iba desafiando al miedo.	<i>el:</i> es M
35	De carne y sangre, a pie quedo que no se sabe cansar, se empezó Rosa a alejar con tan silencioso ruido, que ni el amor lo ha sentido	<i>carne y sangre:</i> sangre y carne B1 G <i>quedo:</i> dedo M
40	ni lo ha escuchado el pesar.	
5	Con nevada planta pisa flagrante jardín de Flora, entre tanto que la aurora convierte su llanto en risa.	
45	Pero al punto que divisa a Rosa el alva tan bella, por más que gentil descuella, deshecha en blanca ternura, llora al ver que su hermosura	<i>gentil:</i> pensil B1 G
50	no puede apostar con ella.	
6	Robó al cielo en su esplendor la fértil campaña amena un astro en cada azucena y un lucero en cada flor.	<i>Robó:</i> Ro B1
55	Alababa en su criador que diestro escriba el pincel en tan florido verjel, al despertar la mañana, rojos conceptos de grana	<i>tan:</i> lan M
60	en las ojas de un clavel.	

7

Las flores, que amanecieron
en blanda estrecha clausura,
sólo por ver su hermosura
vegetal prisión rompieron.

65 Olorosa salva hicieron
en el verde espacio breve
donde Rosa el paso mueve,
disparando, en el jardín,
unas, rayos de carmín,¹⁶⁶
70 y otras, centellas de nieve.

unas: unos G

8

El numeroso arroyuelo
que a ver a Rosa corrió,
tiernos requiebros cantó,
dulce ruiseñor de yelo.

a: al M

75 Quando a giros, por el suelo
que anima roja escarlata,
en aljófares desata
su corriente cristalina,
argentadas cuerdas trina,
80 músico violín de plata.

roja: rosa G

cristalina: cristalino M

9

Con dulces acentos suaves,
al ver su esplendor lucido,
el tierno caliente nido
dejan canoras las aves.

tierno: blando B1 | blanco G

85 En los movimientos graves
con que en las etéreas salas¹⁶⁷
con bellas vistosas galas
surcan viento en vez de espuma,
o son vajeles de pluma
90 o caravelas con alas.

salas: alas G

surcan: sulcan A

son: sin B1

10

Quando las plantas movía
iba con ligero vuelo,
prestando luces al cielo

¹⁶⁶ Se refiere a las flores, unas disparan rayos de carmín y otras centellas de nieve.

¹⁶⁷ Etéreas salas: Se refiere al cielo.

95 y dando al campo alegría.
 Tan lozana bazarria,
 tan luminoso arrebol,
 pensar hizo al girasol,
 mirando en el prado a Rosa,
 que no muere el alva hermosa
 100 después de nacido el sol.

11
 Pero ya, ya se aparece
 soberbia altiva montaña,
 cuya erguida frente baña
 el sol desde que amanece. *desde que: desque G*
 105 Tanto en su estatura crece,
 jayán, vestiglo,¹⁶⁸ gigante, *vestiglo: vestido G | vestligo M*
 que por lucir más galante
 en el reyno de Pomona,¹⁶⁹
 quando ya no de corona *ya no: no ya BI G*
 110 le sirve el sol de turbante.

12
 Obelisco de esmeralda,
 por más que al cielo se encumbra, *al: el BI*
 con su misma pesadumbre
 abrumba al suelo la espalda. *suelo: cielo LM*
 115 La áspera fragosa¹⁷⁰ falda, *falda: altura L*
 cuyos agudos abrojos
 dejan coral por despojos,
 tanto eleva su estatura
 que sólo de ver su altura
 120 llegan cansados los ojos.

13
 Como alegre la campiña
 entre ámbares y entre Rosa
 al cielo embidia zelosa
 los astros con que se aliaña,
 125 traza fácil, escudriña
 de vengar sus zelos fieros,

¹⁶⁸ Vestiglo: “Monstruo horrendo y formidable” (DA, s. v.).

¹⁶⁹ Pomona: “Divinidad romana de los frutos y de los jardines” (René Martin, *op. cit.*, p. 109).

¹⁷⁰ Fragoso: “Áspero, intrincado, lleno de quiebras, malezas y breñas” (DRAE, s. v.).

	y assí, en peñascos groseros, llegó escala a fabricar para subirle a robar	<i>subirle</i> : subir <i>G</i> <i>los</i> : sus <i>L M</i>
130	al globo azul los luceros.	
	14 Sube el crestón ¹⁷¹ tan arriba en la soberbia montaña, que en el zafir esta hazaña puede ser su punta escriva.	<i>el om. G</i> <i>crestón</i> : crestín <i>L</i> <i>tan</i> : hasta <i>G</i> <i>ser</i> : hazer <i>G</i>
135	En su corpulencia altiva, Atlante ¹⁷² basto le nombro, que, con prodigioso assombro y con airoso desvelo, temiendo que caiga el cielo	<i>le</i> : la <i>BI G</i>
140	le quiere meter el hombro.	
	15 Si no es que levanta el buelo su alta soberbia osadía, a ser del prado vijía y centinela del cielo.	
145	Por regraciar su desvelo ve el cielo sus resplandores, mira el prado sus colores y por varios arcaduces el uno tributa en luces	
150	lo que paga el otro en flores.	<i>el</i> : al <i>BI</i>
	16 Parte al monte por el pecho, risueño, alegre y festivo, terzo cristal fugitivo en netas perlas deshecho.	
155	Corre el rumbo tan derecho por verde amena estación, que al talarle el corazón, es en su corriente inquieta	<i>al</i> : a <i>BI G</i> <i>corriente</i> : conciencia <i>M BI G</i>

¹⁷¹ El “crestón” es la parte superior de una masa de rocas que sobresale en la superficie del terreno (*DA*, s. v.).

¹⁷² Atlante o Atlas era un gigante que “fue condenado a soportar sobre sus hombros la bóveda celeste por toda la eternidad como castigo por haber participado en la lucha de los gigantes contra Zeus” (René Martin, *op. cit.*, pp. 21-22). Por extensión, se llama atlante a la persona o cosa que sostiene con firmeza un gran peso (*DA*, s. v.).

160 veloz argentada saeta,
 ligero nebado harpón.

17

Gruta triste en peña tosca
la vista apenas percive,
donde el sobresalto vive
y donde el temor se embosca.

165 Allí una yedra se enrosca
 al olmo verde robusto,
 y con tan festivo gusto
 a su cumbre se avecina,
 que parece que camina
170 porque va huyendo del susto.

al olmo verde robusto: a su cumbre se avecina
M | robusto: robusta *BI*
y con tan festivo gusto: al olmo verde robusto
M
a su cumbre se avecina: y con tan festivo
 gusto *M*
parece: prarece *M*

18

La crespa confusa greña,¹⁷³
que en lentiscos¹⁷⁴ se dilata,
fecundo el monte desata
sobre cada altiva peña.

La: <...>a *BI*
lentiscos: lentrococos *BI*
el: al *BI G*
peña: pena *L*

175 Labirinto tan sin seña
 que humana planta recuerde,
 que al ver tanto ramo verde,
 como en las peñas se anuda,
 aun la vista más aguda
180 si no se enreda, se pierde.

peñas: penas *G | anuda:* muda *L M*

19

Trasegar la altura emprende
del mismo amor animada,
y aunque se ve fatigada,
más a la empresa se enciende.

altura: atura *M*

185 Jamás la huella suspende
 ni treguas al ocio admite,
 con su ternura compite
 moviendo veloz el paso,
 pero, ¡ay Dios!, que a tiempo escaso
190 todo el jazmín se derrite.

¹⁷³ Greña: confusión o espesura del ramaje.

¹⁷⁴ Lentisco: “Árbol que crece de la altura del avellano y produce las hojas semejantes a las del alhócido, de color verde obscuro, las cuales no pierde jamás; antes todo el año está verde. [...] El *lentisco* es mui frecuente en Italia y principalmente en el circuito de Roma” (*DA*, s. v.).

	20		
		Al bello afán de sus brazos,	<i>bello:</i> verde <i>A</i>
		Rosa, con mejor instinto,	
		de tan verde laberinto	<i>de:</i> en <i>G</i>
		rompió los estrechos lazos.	
195		Crestones, riscos, ribazos ¹⁷⁵	<i>riscos:</i> rizos <i>L M</i>
		pisó con planta segura,	
		porque sólo su hermosura,	
		que con amante desvelo	
		iba caminando al cielo,	
200		pudo alcanzar tanta altura.	
	21		
		Llegó al duro sitio en donde,	
		por las nieblas en que yace,	
		si el sol para todos nace	
		sólo para allí se esconde.	
205		La habitación corresponde	
		a la negra sombra oscura	
		que forma aquella espesura,	
		donde se oye solamente	
		una cristalina fuente	
210		que su soledad murmura.	<i>murmura:</i> momura <i>M</i> murmureo <i>BI</i>
Canto segundo			
	Argumento		
	22		
		Descríbense los tamaños	<i>Descríbense:</i> Descúbrense <i>G</i> <i>tamaños:</i>
		de la cueva de Quisquina,	lanaños <i>M</i>
		donde Rosa peregrina	
		vive por algunos años.	
215		Con rendimientos estraños	
		Rosa la cruz enarbola	
		y en María la luz tremola;	
		los ángeles se despiden	
		surcando el viento que miden,	<i>miden:</i> medin <i>BI</i>
220		y se queda Rosa sola.	

¹⁷⁵ El “ribazo” es una porción de tierra con elevación y declive (*DA*, s. v.).

23	Sobre dura parda roca, que hasta las nubes se eleva, para romper una cueva abrió un peñasco la boca.	
225	Luz ninguna el centro toca, aunque más rayos desbroche ardiente el sol en su coche, porque en su concavidad, para hacer la obscuridad	
230	allí, bostezó la noche.	<i>allí bostezó: halló bistoso B1 halló bosteso G</i>
24	En el triste obscuro centro, sitio que al horror convida, porque al sol quitó la vida, presa está la noche dentro.	<i>sitio: suyo G</i>
235	Salir procura al encuentro a apagar luces serenas, pero en el caos de sus penas vano es su intento furioso, que en aquel centro espantoso	<i>apagar: pagar L penas: pena<...> B1 es: en B1</i>
240	arrastra obscuras cadenas.	<i>arrastra: arrastre M</i>
25	Para entrar pequeño claro rompió por puerta la roca, porque aun para abrir la boca anduvo el peñasco avaro.	<i>abrir: abrirle B1 peñasco: penasco M</i>
245	De su valor el amparo, que rige el paso a compás, pareció venir detrás, porque al llegar a la puerta de temor y susto yerta	
250	el alma se vuelve atrás.	
26	Naturaleza, que nada yerra en sus disposiciones, para mirar sus mansiones abrió un pozo por entrada.	<i>Naturaleza: <...>aturaleza B1</i>
255	Triste horrorosa morada, lúgubre, funesto dique,	

	por donde el valor que aplique la planta, si quiere entrar, para haverlo de alcanzar	<i>que om. G</i> <i>planta: plata G</i>
260	se han de ir los pasos a pique.	
	27 En dos grutas se divide la habitación interior, donde se embosca el horror y donde el miedo reside.	<i>embosca: embosa B1</i> <i>y: y en add. B1</i>
265	El paso a la luz impide tanta sombra, niebla tanta, que quando mueve la planta el susto entre obscuras nieblas, de verse solo en tinieblas	<i>niebla: y niebla G</i> <i>entre: en G</i>
270	el susto mismo se espanta.	<i>susto mismo: mismo susto L M</i>
	28 Mirase en un cóncavo hecho (que en dos la cueva se parte) sin los esmeros del arte un peñasco para lecho.	<i>en om. L B1 G</i> <i>peñasco: penasco B1</i> <i>catre: corte M</i>
275	Era el catre tan estrecho y tan corto su tamaño, que con un ingenio estraño no hizo más naturaleza que, en tan sólida dureza,	
280	labrarle al sueño un engaño.	
	29 En la otra lóbrega gruta se centrua ¹⁷⁶ peña rolliza, que con sombras se entapiza y con la noche se enluta.	<i>centrua: centrea A peña: pena B1</i> <i>entapiza: etapiza L</i>
285	En la áspera roca bruta, que havían de ablandar las fuentes de sus lágrimas calientes, deparó el cielo propicio altar para el sacrificio	<i>áspera: algera B1 roca: boca B1 G</i> <i>el om. L M</i> <i>de: de sus B1 G</i>
290	de suspiros ardientes.	

¹⁷⁶ Entiéndase como asentar.

- 30
 Rasgada dejó el olvido
 breve rima en una peña,¹⁷⁷
 que como era tan pequeña,
 más que ventana es descuido.
 295 Por allí el carro lucido
 del sol, quando altura toma
 y sus quatro brutos¹⁷⁸ doma
 en la esfera cristalina,
 tan velozmente camina
 300 que pasa, apenas se assoma.
- 31
 Tiene ya Rosa a la vista,
 femenil valiente Alcides,¹⁷⁹
 la palestra de sus lides
 y el teatro de su conquista.
 305 Justo es que ahora no desista
 de lo que supo emprender,
 pues nunca llegó a caber
 en pecho noble, jamás,
 ni lo que es volver atrás
 310 ni lo que es retroceder.
- 32
 Uno y otro soberano
 fiel paraninfo¹⁸⁰ del cielo
 unió de su mano el yelo
 con el cristal de su mano.
 315 El blanco color ufano
 de sus dos manos amenas
 en el centro de sus penas,
 con tan bellos serafines,
 entró enlazando jazmines
 320 y ensortijando azuzenas.
- el: al B1 G*
- ventana: ventura A*
- apenas: mas no B1 G*
- no: no se add. B1*
- pecho noble: noble pecho G*
- manos: amanos M*
- serafines: zerfines M*

¹⁷⁷ La breve rima se refiere a la cesura del verso, que por ser un corte se puede asemejar a una hendidura en la pared.

¹⁷⁸ Bruto: “animal cuadrúpedo” (DA, s. v.). Los brutos aquí son los caballos del sol.

¹⁷⁹ Alcides: Otro nombre de Hércules o Heracles, quien fuera famoso por su fuerza y valentía. Antes de adoptar el nombre de Heracles (“gloria de Hera”), era llamado Alcides (“descendiente de Alceo”), debido a que su padre adoptivo Anfitríon era hijo de Alceo y nieto de Perseo. Hércules llevó a cabo con éxito los doce trabajos que le impuso el rey de Tirinto (véase René Martin, *op. cit.*, pp. 63-65).

¹⁸⁰ Paraninfo: “En su riguroso significado es el padrino de las bodas. Comúnmente se toma por el que anuncia alguna felicidad” (DA, s. v.).

33
 Penetró, ¡con qué seguro!,
 la celestial compañía
 y con ella Rosalía
 todo el diamantino muro.
 325 Con tan diestro Palinuro,¹⁸¹
 la bella hermosa deidad
 passó, al hollar la mitad
 de sus funestas alfombras,
 330 en negro golfo de sombras,
 triste obscura tempestad.

Penetró: <...>enetró B1

passó: baño G | hollar: hallar G

34
 Mirar la pieza procura,
 centinela del cuidado,
 cárcel en que había deseado
 poner presa a su hermosura,
 335 y aunque la tiniebla obscura
 muestra lúgubres despojos
 de la noche, que da enojos
 al más claro rosicler,
 ya para poderla ver
 340 pidió la luz a sus ojos.

su om. B1 G

*muestra lúgubres despojos / de la noche, que da
 enojos: de la noche, que da enojos /
 muestra lúgubres despojos L M
 más: mui M*

35
 En aquel peñasco hendido,
 negro obscuro calabozo,
 buscando en Jesús el gozo
 fabricó caliente nido.
 345 Tórtola, cuyo gemido
 en lo inculto de las breñas,
 si alguna vez daba señas
 de ausentarse su consorte,
 como es de su vida norte,
 350 hacía enternecer las peñas.

36
 Sobre un peñasco coloca
 fixo a Cristo en una cruz,
 que como es piedra esta luz
 fue propio lugar la roca.

¹⁸¹ Palinuro: era el piloto de la nave de Eneas cuando salió de Italia. Aquí se alude a él por ser un hábil guía.

355	Pero su experiencia toca, que si aquella piedra erguida, en fin, por Moisés herida, ¹⁸² suavemente se desata en blancos hilos de plata, 360 ésta en carmín se liquida.	<i>fin:</i> Dios B1 G <i>blancos:</i> blandos G
	37 En aquella misma piedra levantó asiento a María, justo es, que a Jesús se unía, qual se une al olmo la yedra.	<i>al:</i> el B1 <i>la:</i> una A a la <i>add.</i> B1
365	Y como a su lado medra su ardiente encendido amor, claro está, ¡duro rigor!, que lo había de acompañar quien fue roca en el pesar, 370 quien fue escollo en el dolor.	<i>encendido:</i> entendido B1 <i>lo:</i> la B1 G <i>pesar:</i> penar G
	38 Viose en aquel relicario Christo en cruz, la madre al pie, tan viva la copia que fue un trasunto del Calvario.	<i>al:</i> en B1 G <i>que:</i> fue G
375	Fue el eclipse necesario, que la obscuridad no es nueva en sitio que sombras lleva, pues pudo a todo seguro, para delinear lo obscuro, 380 prestar sus sombras la cueva.	<i>delinear:</i> declinar A
	39 Miraba Rosa afligida a su dulce amado dueño sin vida en un duro leño y a su madre enternecida.	
385	Poco le faltó a la vida para desatar sus lazos hechos menudos retazos, porque a Rosa en su aflicción	<i>retazos:</i> pedazos G

blancos: blandos G

37

En aquella misma piedra
levantó asiento a María,
justo es, que a Jesús se unía,
qual se une al olmo la yedra.

$$al: \text{el } B1 \mid la: \text{una } A \parallel \text{a la } add. B1$$

365 Y como a su lado medra
su ardiente encendido amor,
claro está, ¡duro rigor!,
que lo había de acompañar
quien fue roca en el pesar,
370 quien fue escollo en el dolor.

encendido: entendido *B1*

 $lo: la\ B1\ G$

pesar: penar G

38

Viose en aquel relicario
Christo en cruz, la madre al pie,
tan viva la copia que
fue un trasunto del Calvario.

al: en *B1 G*

que: fue G

375 Fue el eclipse necesario,
que la obscuridad no es nueva
en sitio que sombras lleva,
pues pudo a todo seguro,
para delinear lo oscuro,
380 prestar sus sombras la cueva.

delinear: declinar A

39

Miraba Rosa afligida
a su dulce amado dueño
sin vida en un duro leño
y a su madre enternecida.

385 Poco le faltó a la vida
para desatar sus lazos
hechos menudos retazos,
porque a Rosa en su aflicción

retazos: pedazos G

¹⁸² Aquí se hace referencia a la piedra que Moisés golpeó dos veces para sacar agua y dar de beber al pueblo de Israel y las bestias, mientras se encontraban en el desierto de Zin (Números 20:11).

390 el velo del corazón
se iba rompiendo a pedazos.

40

Mas ¡ay Dios!, que ya se eleva
la angelical compañía,
dexando allí a Rosalía
sin el alma que se lleva.

angelical: angélica L

395 Quedó tan triste la cueva,
de las nieblas arcaduz,
por tanto negro capuz,
que allí en tupidas alfombras
por la ausencia, por las sombras,
400 murió mil veces la luz.

41

No bien al viento volaron
los dos nuncios celestiales,
que por sendas de christales
todo el zafir barrenaron,

sendas: cerdas L

405 quando al ver que se ausentaron,
el gozo tristezas hecho,
quedó Rosa en tal estrecho,
que fue, en tan confusa calma,
una triste noche el alma,
410 una obscura niebla el pecho.

quedó: quando G

Canto tercero

Argumento

42

Quieta Rosa en la montaña,
tierna tórtola en su nido,
mirando a su Dios herido
en triste aljófar se baña.

415 Lloro la judaica zaña
que con un rigor atroz,
pues verbo es Jesús,¹⁸³ feroz,
quitándole enfurecida
a su palabra la vida,
420 quiso a Dios dexar sin voz.

¹⁸³ Referencia bíblica: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (S. Juan 1:1).

- 43
 Bosteza la noche fría,
 mas bosteza de tal suerte
 que su bostezo es su muerte *es: en M*
 para que renasca el día.
- 425 Entonces la concha umbría¹⁸⁴ *concha: noche G*
 abre el seno sin quebranto,
 donde recibe entretanto
 la neta ambrosía, que, al verla,
 es en sus entrañas perla
- 430 la que fue en la aurora llanto. *la: lo A | en: a G*
- 44
 Pero quando el sol despierta
 en su cuna cristalina
 a esparcir luz peregrina,
 cierra la concha la puerta.
- 435 Por estar quizás alerta,
 de que en tan claro paraje
 quando en aljófár se quaje *en: el G | aljófár: algobar | quaje: quaxa BI*
 en el cristal fugitivo,
 ni la ofenda rayo altivo
- 440 ni vil escama la ultrage.
- 45
 Rosa, como era lucida
 perla, que esplendor tributa,
 en aquella obscura gruta
 vino a sepultarse en vida.
- 445 Con razón vive escondida
 para que se evite el verla,
 porque para defenderla
 ¿quándo más asegurada
 que en bruta concha cerrada
- 450 se guardó mejor la perla?¹⁸⁵
- 46
 Sola ya el pendón tremola,
 dije mal, la voz mintió,

¹⁸⁴ Umbría: lugar “donde da poco el sol” (*DRAE*, s. v.).

¹⁸⁵ Nótese que con esta metáfora se alude al estado de clausura (véase nota 97 en el primer libro).

	que la que con Dios vivió nunca jamás está sola.	
455	Tanto su amor se acrisola en tan lóbrego retiro, que –a lo que yo advierto y miro– sólo exaló en sus horrores	<i>horrores: herrores M</i>
460	por el cielo mil clamores, por palacio ni un suspiro.	
47	Porque ¿cómo podía ser que por palacio suspire la que es preciso que mire a su amado padecer?	
465	Tal concepto llegó a hacer de palacio lisongero del alma enemigo fiero, que advirtió que es todo el mundo un engaño sin segundo	<i>de: del L M</i>
470	y un paladión ¹⁸⁶ sin primero.	<i>es om. G</i> <i>un: es B1 G</i> <i>paladión: palacio B1 G sin: es sin add. B1 </i> <i>el sin add. G</i>
48	Tremoló el cruel estandarte de la cruz para vencer, porque contra Lucifer ésta es el mayor baluarte.	<i>Tremoló: Tremola B1 G</i>
475	¡O Rosa!, si es ensayarte a morir de amor herida a ese duro leño asida, preven el valor, y advierte que no está bien con tal muerte	<i>ésta: éste G mayor: mejor B1 G</i>
480	quien está bien con la vida.	<i>ese: este L M</i> <i>tal: la M</i>
49	Del dolor absorta estaba de aquel despojo sangriento, y de verlo en su tormento aun el valor se turbaba.	<i>Del: <...>el B1</i>
485	En mar de penas fluctuaba	

¹⁸⁶ Paladión es el nombre que se le ha dado al caballo de madera que usaron los griegos para entrar ocultos a Troya; por ende, “paladión” es un sinónimo de engaño en este verso. La frase “un paladión sin primero” es hiperbólica, pues el mundo no tiene igual o semejante en cuanto a engaño, mentira o treta (sobre los enemigos del alma véase la nota 90 en el primer libro).

el pecho en extremo tanto,
que en medio de su quebranto
tiernos náufragos se han visto:
490 en un mar de sangre Christo
y Rosa en un mar de llanto.

en: de *G*

50
Veía a un Dios al hombre junto,
que en triste cadalso espira
y su fineza no admira
hasta que lo ve difunto.
495 Míralo muerto, y al punto
se arde en amor abrasada,
que ésta fue (cosa asentada)
la mariposa primera
que vio el mundo que se ardiera
500 en una luz apagada.

al: y al *add.* *G*

Míralo: Mirarlo *M* | y *al:* ya es *M*

asentada: sentada *G*

51
Miraba a su amado dueño
de escarpías¹⁸⁷ atravesado
y, como es por embidiado,
hacía eco en su pecho el ceño.
505 Aquel sangriento disseno
tal ternura le infundía,
que dudaba Rosalía
en sus alegres pesares,
si lloran sus ojos mares,
510 si vierte el pecho alegría.

por: como *G*

52
Porque como el dar la vida
fue por el amor, es cierto,
que ver a todo un Dios muerto
al regocijo convida.
515 Mas como el ser homicida
de la injusticia se viste,
que en esto el odio consiste,
no es mucho, nadie se assombre,
que cause muerto un Dios y hombre,
520 regocijo alegre y triste.

cause: causa *G* | *un om.* *L M* | y *om.* *B1 G*

¹⁸⁷ Escarpia: clavo grande (*DA*, s. v.).

53
 Alegre, porque su muerte,
 en medio de su amargura,
 nos dejó a todos segura
 la feliz dichosa suerte.
 525 Alegre, si bien se advierte,
 porque en un golfo sagrado
 de roja sangre anegado,
 dexó su amor sin segundo
 al cruel egipcio del mundo
 530 y al vil faraón del pecado.¹⁸⁸

54
 Triste, porque si se viste
 el sol de negro capuz,
 quando al espirar la luz
 ¿no está todo el orbe triste?
 535 Triste, porque si consiste
 el gozo en el arrebol
 de tan luciente farol
 al punto de amanecer,
 ¿qué consuelo puede haver
 540 quando está eclipsado el sol?

55
 Alegre, porque si erguida
 la cruz (¡qué rigor tan fuerte!)
 el leño fue de su muerte,
 fue el árbol de nuestra vida.
 545 Alegre, porque vencida
 la muerte dexó un Dios muerto,
 y al quedar cadáver yerto,
 en medio de sus horrores,
 se vieron los pecadores
 550 náufragos besando el puerto.

56
 Triste, pues dejó severa
 la estación cruel del ybierno

el: un G

fue: que G
fue om. LM | árbol: albor M

un: a un BI G | dexó: dixo BI

besando el: bajando al LM | buscando el G

¹⁸⁸ Egipto: “En la tradición bíblica Egipto simboliza el país de la servidumbre sufrida, el país de donde vienen las tentaciones de la idolatría y las amenazas de invasión, por oposición a la Tierra Prometida” (Chevalier, *op. cit.*, p. 435). Los elementos que se relacionan con este pueblo –sus gobernantes y sus costumbres– aluden a la vida terrenal y esclavizada, de la que se debe huir para alcanzar una vida superior y libre, la del reino de Dios.

	en sólo un pimpollo tierno, sin vida la primavera.	<i>en sólo:</i> sólo en <i>L</i>
555	Triste, porque Jesús era hermosa flor del pensil, y así en deliquio sutil de un triste fatal desmayo, falleció en Jesús el mayo	
560	y en Cristo espiró el abril.	
57	Alegre, porque luciente nació sol y caminando para el antípoda, ¹⁸⁹ ¿quándo no fue el ocaso su oriente?	<i>sol:</i> el sol <i>add. LM</i> <i>y:</i> y en <i>add. M</i> <i>para:</i> pasa <i>B1 G</i>
565	Alegre, porque si ardiente humanos desastres llora, buscando a la muerte la hora por el mundo que lo inflama, gusto es morir en quien ama	<i>humanos:</i> hermanos <i>B1</i> <i>a om. B1 G</i>
570	a manos de quien adora.	<i>en:</i> con <i>B1 G</i> <i>quien:</i> lo que <i>LM</i>
58	Triste, porque al espirar nos dejó (¡tirana suerte!), y es que la ausencia y la muerte tienen un propio lugar.	
575	Triste, pues vino a acabar con efímero desmayo, si sus finezas ensayo en el teatro del rigor, mayo y abril, flor a flor,	<i>acabar:</i> cobrar <i>B1 G</i>
580	y todo el sol, rayo a rayo.	<i>teatro:</i> trato <i>G</i>
59	Cada vez que contemplaba judaica cruel tiranía, o amante phénix se ardía o serafín se abrasaba.	<i>se om. B1 G</i>
585	Miraba a Dios, y miraba en aquella imagen yerta,	

¹⁸⁹ Antípoda: Se dice del morador de la tierra respecto a otro que habita en un lugar diametralmente opuesto (*DA*, s. v.).

	que al más dormido despierta eterno deleite suave, en toda la cruz la llave y en cada llaga una puerta.	<i>eterno: a tenor G</i>
590		
	60 Al ver las luces divinas del odio tristes despojos, rompía Rosa sus dos ojos en dos fuentes cristalinas.	
595	Justas son las peregrinas perlas que vierte a millares, que al ver morir de pesares de aquel sol los rayos rubios, pudiendo ser a diluvios, es poco llorar a mares.	<i>perlas: por las BI</i>
600		
	61 Lloraba el delito fiero con que la judaica furia por hacerle a Dios injuria apagó el mayor luzero.	
605	Suspenso a un duro madero a sus ojos ver se dexa, sintiendo en triste, reflexa dentro el pecho de sí mismo, en cada ¡ay! un parasismo y un desmayo en cada quexa.	<i>Suspenso: Suspensa BI</i> <i>de sí mismo: asimismo G</i> <i>y om. G</i>
610		

Canto cuarto¹⁹⁰

Argumento

	62 Enciende el fervor temprano Rosa en la contemplación, porque en puntos de oración descubre un primor arcano.	
615	Primer moble ¹⁹¹ soberano	<i>moble: móvil A</i>

¹⁹⁰ Subtítulo: De los subtítulos “Canto 4º” y “Argumento” sólo se alcanza a ver la mitad del texto en *M*, pues el ms. perdió algunas palabras al haber sido refinado. La mitad inferior de los subtítulos es la única que se alcanza a distinguir: <Canto 4º Arguto>.

¹⁹¹ Moble: móvil. El primer moble es el principal motor o causa para lograr algún objetivo (*DA*, s. v.).

fue en Rosa el verse humillada,
confusa en su misma nada,
y assí postrada en el suelo
era su mayor anhelo
620 verse de todos pisada.

fue: que B1 G | el: al B1 G

63
Phénix el sol cada día
dexa la tumba en que yace,
y el que para todos nace
para Rosa no nacía.
625 Porque en la gruta sombría,
por más que en luces desbroche
del sol el ardiente coche,
como es tan obscuro el centro,
para Rosa que está dentro,
630 noches y días, todo es noche.

el om. G
dentro: adentro G
noche: noches M

64
Pasaba apenas un rayo
tan escaso en alumbrar,
que bien se puede afirmar
que en vez de luz fue desmayo.
635 Mas no sabía el sol que el mayo,
a quien da vida olorosa
su carrera luminosa,
en aquella cueva obscura
tan sólo con su hermosura
640 estaba abreviado en Rosa.

puede: pudo M

65
Pero aunque el sol no sabía
que de tierra en breve espacio
se alverga en vez de palacio
la Rosa, reyna del día.
645 Con todo, bien advertía
que en la habitación de horrores,
que no ve sus resplandores
por lóbrega, obscura y ciega,
por los rayos que le niega,
650 le tributa Rosa olores.

- 66
 Rosa su amante desvelo
 fixó en estos polos dos:
 el no anhelar más que a Dios
 y no aspirar más que al cielo.
 655 Por eso levantó el vuelo
 tan alto su afecto fiel
 a aquella montaña cruel,
 que aunque es tan áspero el clima,
 se subió a aquella alta cima
 660 para estar más cerca de Él.
- 67
 Qual amante en fiel empeño,
 previniendo las auroras,
 rondar suele a todas horas
 el alcázar de su dueño;
 665 negado al ocio del sueño,
 hundido en ansias mortales,
 hechó el blanco de los males
 por el iris de sus quejas,
 idolatrando en sus rejas
 670 y adorando en sus umbrales.
- 68
 Rosa assí que no desmaya,
 hecha vital mongivelo,
 brujuleando está azia el cielo
 desde aquella alta atalaya.¹⁹²
 675 A su conquista se ensaya
 dulce mariposa a giros,
 pues mora entre sus zafiros
 el dueño de sus bochornos,
 rondando la esfera a tornos,
 680 batiendo el cielo a suspiros.
- 69
 En aqueste caos profundo,
 centro amado de su gloria,
- el: en B1*
y: y en add. B1
v. 657 om. G
los: sus A
en om. A G
en om. M A
está azia: estaba G
amado: amable G

¹⁹² Atalaya: “Torre construida en lugar alto y de difícil subida, no sólo en medio de la campaña (como en lo antiguo se usaba), [...] también cerca de las orillas del mar (como oy se concerva), desde donde se descubre el mar o la campaña a larga distancia y donde velan y hacen guardias personas destinadas para dar aviso” (DA, s. v.).

por darle a Dios la memoria
 le entregó la espalda al mundo.
 685 ¡O qué amor tan sin segundo!,
 con tierno llanto pedía
 a su amado, Rosalía,
 morir de amor (¡qué dulzura!),
 y no muriendo (¡ansia dura!),
 690 de no morir se moría.

70
 Morir quiere más de amor,
 porque morir de otra suerte
 es mui amarga la muerte,
 es mui duro su rigor. *duro: fiero G*
 695 Morir de amor no es dolor,
 que amor no tiene pesar,
 todo es gozo sin azar,
 y assí viene aparecer
 un dulce dejar de ser
 700 y un apacible acabar.

71
 De amor intenta morir,
 si amor tiene, ya murió,
 que siempre amor se llamó *siempre amor: amor siempre A*
 muerte en divino sentir.
 705 Ya no tienes que pedir,
 porque tan dichosa fuiste
 en lo mismo que pediste,
 que en la postrera boqueada,¹⁹³ *que: y G*
 bella mariposa alada, *alada: elada M G*
 710 al fuego de amor moriste.

72
 Su humildad al arma toca,¹⁹⁴ *Su: si G | al: el G*
 sin ruido, sin voz, ni estruendo,
 y que es tierra conociendo,
 sella el suelo con la boca.
 715 ¡O feliz dichosa roca!, *roca: rosa B1*

¹⁹³ Postrera boqueada: “Es el último aliento de la vida, con el qual se aparta y despide el espíritu del viviente” (DA, s. v.).

¹⁹⁴ Tocar al arma: Tocar para prevenir a los soldados y que éstos acudan a su puesto y tomen sus armas (DA, s. v.).

si no me mienten las señas,
absortas están las breñas
de ver en vez de lentiscos,
corales entre los riscos,
720 claveles entre las peñas.

73

“Si reyna, Jesús, me hallara
del mundo y su dueño fuera,
el mundo a tus pies pusiera
y el orbe a tus pies postrara.

Si: <...>i B1

el: al L

725 Es mi voluntad tan rara
y mi afecto tan cortés
que, aunque bien parece que es
aspirar a mucha altura,
fuera mi mayor ventura
730 ser alfombra de tus pies”.

74

“Rosa soi (¡tormento grave!)
—solía decir—, y la rosa
por más que aliente olorosa
por último a tierra sabe.

aliente: alienta B1

735 Con que en la razón no cabe
que quiera verse ensalsada
y de su origen robada,
si a la clara luz se ve,

740 la que en sus principios fue
tierra, polvo, arena y nada”.¹⁹⁵

*polvo, arena: arena, polvo B1 | barro, polvo
G || y om. B1*

75

“Soy tierra, aunque Lucifer
me haga a mí sangrienta guerra,
porque negar que soy tierra
es querer negar mi ser.

745 La tierra la quiso hacer,
con un consejo profundo
el author, que es sin segundo,
para pisada, y yo quiero
que me pise airado y fiero

750 el hombre, Luzbel y el mundo”.

¹⁹⁵ Verso que imita y rememora el célebre final del soneto de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”, cuyo último verso dice: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

	76		
		“Tierra soy, que si soy rosa, fuera infame ingratitud negar que con su virtud la engendró la tierra hermosa.	<i>la engendró: me engendró B1 G</i>
755		Mas aunque nace graciosa con verdor y aplauso extraño en breve estación del año, acaba al morir el día, efímera sombra fría	<i>nace: nació G</i>
760		y oloroso desengaño”.	<i>al: el B1</i>
	77		
		“Tierra soy y todo el ser a la tierra le debí, y pues de tierra nací a la tierra he de volver.	
765		¿Pues qué razón puede haber ni en la esfera ni en el suelo para apoyar sin recelo, con tenaz sangrienta guerra, que lo que siempre fue tierra	<i>sin: mi L</i> <i>guerra: gerra M</i>
770		quiera aspirar a ser cielo?”	
	78		
		“Quando es el cielo testigo que en las tropas de Luzbel, en vez de un amigo fiel, salió el mayor enemigo.	
775		Su perdición fue el castigo de la deidad, que embidiaba, el ser de ángel despreciaba, y assí por necio, ¡o qué eterno!, cayó en un profundo infierno	
780		el que a ser Dios aspiraba”.	<i>en: de un A om. un G</i> <i>a ser: hazer M</i>
	79		
		“Soy tierra y en eso estoy, que en mis cunas advertí que vengo a ser lo que fui y lo que he de ser lo soy.	<i>eso: ella G</i> <i>a ser: hazer M</i> <i>lo soy: ya soi B1 G</i>
785		Tan dentro del polvo voy,	

caminando tan apriesa
a la nada, que a la empresa
con que doy violento el giro,
el penúltimo suspiro
790 aún no ha de encontrar pavesa”.

a la empresa: en la priesa *L M*

80
Quien con tal humillación
se entregaba humilde al suelo,
alzaba sublime el vuelo,
elevada en oración.
795 Quien la viera, con razón
viera, al mirarla serena,
de todo sentido agena,
en aquel bruto jardín,
o arrebatado el jasmín
800 o extática la azuzena.

la: le *B1 G*

todo: todo el *L M*

el om. *A*

Canto quinto

Argumento

81
Da Rosa la mejor seña,
que ésta es la seña mexor,
de que es mui firme su amor,
gravando su amor en peña.
805 En ella a todos enseña
desde la estación sombría,
dando a saber Rosalía
en lo que gravó el cincel,
que ya que faltó el papel,
810 roca hay, que el papel haría.

Da: Das *M*

gravando: grabado *B1 G* | *peña:* pena *M*
enseña: empeña *L M*

el om. *B1 G* | *haría:* hazía *B1 G*

82
No jacte de vencedor
el que al amor no ha vencido,
que siempre su triunfo ha sido
de los triunfos el mayor.
815 A todos vence el amor
y siempre en sus triunfos medra,

- que como nada le arredra¹⁹⁶
 en aquella breve estancia,
 para imprimir su constancia
 820 fue papel blanco una piedra. *piedra: peña B1*
- 83
 Rosa dulcemente herida
 de las flechas de su aljaba,
 jugando con él dexaba
 lo mismo que el mundo embida.¹⁹⁷ *el: al L*
- 825 Del amor está rendida
 y para que el mundo viera
 su amor en más alta esfera,
 registrando al monte el casco, *al: el B1*
 en lo duro de un peñasco
 830 esculpió de esta manera:
- Ego Rosalia, Sinibaldi Quisquine^a et Rosarum
 domini filia, amore Domini mei Jesu-Christi, ini
 hoc antro habitari^b decrevi.* *^aQuisquine: Quisquina A*
^bhabitari: habitare M
- Que traducido en nuestro idioma^c castellano *^cidioma om. A*
 quiso decir:
- Yo Rosalía, hija de Sinibaldo, señor y dueño de
 Quisquina y^d de las Rosas,¹⁹⁸ por el amor de mi *^dy om. M*
 señor Jesuchristo, me determiné a vivir^e en esta *^evivir: habitar B1*
 cueva.
- 84
 Yo Rosalía, ¡qué gustosa
 voz!, que arrastra dulcemente
 y que al oírla solamente,
 diciendo está que es hermosa.
- 835 Claro es que es bella, si es Rosa,
 que al escribir dixo el nombre
 para que el mundo se asombre,
 y advierta que puede ser *puede: pudo L*

¹⁹⁶ Arredrar: atemorizar.

¹⁹⁷ Envidar: Término de juego. “Provocar, incitar, excitar a otro para que admita la parada [apuesta], no para darle el dinero, sino para ganárselo y llevárselo” (DA, s. v.).

¹⁹⁸ Sobre Quisquina y el monte de las Rosas, véase la nota 27 del primer libro.

840	que quepa en una muger lo que apenas cabe en hombre.	<i>en: en un add. B1</i>
85	<i>Hija</i> de aquel gran señor Sinibaldo, a quien el cielo la dio con paterno zelo para padre de su honor.	<i>la: le B1</i>
845	Grande, pues su fino amor no hay rebelde que no ablande en Rosas, y que no mande en la Quisquina espaciosa, y, en fin, si es padre de Rosa,	<i>si es: el M</i>
850	claro está que ha de ser grande.	
86	<i>Hija</i> escribió, ¡qué bien dixo!, en aquella piedra dura, que para captar ternura no hay nombre mejor que el de hijo.	
855	Con celestial regocijo dejó al padre y aún con eso, sin pesarle del exceso, por más que el dolor la aflixa,	<i>la: le B1</i>
860	el amor de padre y de hija dexó en el peñasco impreso.	
87	Con razón, porque el paterno amor, aun del más impío, vive siempre en el estío, sin llegar jamás a ybierno.	<i>Con: <...>on B1</i>
865	Amor tan fino y tan tierno, con delicias tan risueñas, con ansias tan alhagüeñas, que no habrá a quien no le quadre que en llegando a amor de padre,	<i>a: al B1</i> <i>alhagüeñas: alhahueña L</i> <i>a om. B1</i>
870	se ablandan hasta las peñas.	
88	<i>Por amor</i> , en alta mar se engolfa Rosa, y no temo que sin timón, vela y remo,	<i>Por: <...>r B1</i>

dexe el puerto de tocar.
875 En el mar ha de encontrar
el puerto, sin que presuma
náufraga dejarla, en suma,
a manos de su rigor,
que donde arribó el amor
880 fue en el reyno de la espuma.

dexe: dexo B1

89
*Por amor, ¡dichosa suerte!,
que amor en su monarquía
fue una dulce tiranía
y es una apacible muerte;
885 es una violencia fuerte,
es en sus ansias terrible,
es en su ardor insufrible,
es, en fin, quando más tierno,
un apetecido infierno
890 y un adorado imposible.*

90
*Por amor, ¡feliz muger!,
que en golfo tan encendido
el que se ve más perdido
más dichoso vino a ser.
895 Ya de amor no hay que temer,
pues no tiene que esperar
aquel que en puntos de amar
sus ondas llega a partir,
ni borrascas que sentir
900 ni tempestad que llorar.*

sentir: senlir M

91
*De mi señor, ¡tierno estilo!,
Jesuchristo, ¡alta grandeza!,
prosigue su gentileza
aguzando al hierro el filo.
905 Señor lo llama, es su asilo,
y suyo también lo nombra;
esto ni admira ni assombra,
que, entre esplendor y capuz,
aqué! que manda la luz
910 gobierna también la sombra.*

al: el B1 | el: al B1

92

“¡Sombra soy! –exclama ayrosa–,
que siendo de Dios imagen,
por más que mis culpas la ajen,
soy la sombra más dichosa.

915 Sombra soy, que si soy Rosa,
¿qué Rosa hay que no desbroche,
al romper el verde broche
del rojo botón de grana,
fusil breve a la mañana
920 y triste sombra a la noche?”

triste: negra B1

93

De *señor*, el nombre grava
de amor en el alma herida,
porque a ley de agradecida
se debe jurar su esclava.

grava: grave B1

925 Mil parabienes se daba
de que Cupido tan bello
le heche la cadena al cuello
para defender su honor,
siendo la marca el amor,
930 quando fue su sangre el sello.

sello: sell<...> B1

94

Jesús pronunció, que suave
dulsura infunde en el pecho,
que como es el buque estrecho,
dentro del pecho no cabe.

pecho: pech<...> B1

935 A óleo este renombre sabe
y assí Rosa en la oblación,¹⁹⁹
que le hacía de su afición,
se valió de él, porque ardiera
a más de abrasada hoguera,
940 lámpara su corazón.

oblación: obligación B1

de om. G | afición: aflicción B1 G

95

Christo añade, acierto ha sido,
después que Jesús escribe,
previno el óleo, pues vive

Christo: <...>hristo B1

¹⁹⁹ Oblación: “Ofrenda y sacrificio que se hace a Dios” (DA, s. v.).

para amarlo, Rey ungido.²⁰⁰ *amarlo: amarla L M*
 945 Van Christo y Rosa a partido
 con liga tan amorosa,
 que al sepultarlo en su fosa,
 quando en una cruz fallece,
 si *Jesús* el óleo ofrece,
 950 aromas ministra Rosa.

96²⁰¹
Determiné, “Rosa tente,
 que aunque la fineza escucha,
 la resolución es mucha
 para obrada de repente.
 955 No miras que, amargamente,
 dexas a un padre llorando,
 a una madre suspirando,
 a un tierno esposo gimiendo,
 a unos vasallos sintiendo
 960 y a todo un reyno esperando”.²⁰²

97
 “Llore el padre –dice Rosa–
 y la madre, ¡qué pesar!,
 gima el esposo, ¡qué azahar!, *esposo: cielo M*
 con voz triste y lastimosa.
 965 Sienta la lealtad piadosa
 de los vasallos, y esté
 esperando el reyno, que
 para mi resolución
 sólo digo en conclusión
 970 que así lo *determiné!*”

98
Habitar en esta cueva,
 ¡o Rosa, firme y amante!,
 para una acción semejante
 mucha inspiración te lleva.
 975 ¿Fiarse, acción tan ardua y nueva,

²⁰⁰ Recuérdese que Cristo significa “el ungido”.

²⁰¹ Al final de la décima 95 y antes de la décima 96, *BI* intercala siete versos, que corresponden a los versos que van del 868 al 874 de las décimas 87 y 88 de este segundo libro.

²⁰² Aquí Arriola se convierte en personaje, pues deja su papel de narrador omnisciente (3ª persona) para persuadir a Rosalía, quien ha tomado la decisión de abandonar su reino y familia. En la décima siguiente, ella contestará a la exhortación de Arriola como si se tratara de un diálogo.

al valor de una muger?
Sí, que amor lo puede hacer,
pues no es mucho de admirar
que aquel que ha sabido amar
980 sepa imposibles vencer.

99
En ese lóbrego nido,
cuya obscuridad notoria
es tumba de la memoria
y descanso del olvido.
985 ¿En aquese caos tupido
ha de vivir tu arrebol,
quando qualquier girasol
busca para no morir
los rubios rayos de ofir
990 de su tierno amante el sol?

100
¿En aquesa gruta obscura,
donde a la noche atrevida,
porque robó al sol la vida
le dio la luz sepultura,
995 determina tu hermosura
habitar y no te asombras
de pisar negras alfombras,
hechas de oscuros capuces?
¿Qué harás, ¡o Rosa!, en las luces
1000 si vives assí en las sombras?

101
Cerró la dicción un punto
con un celestial decoro,
dexando con letras de oro
dentro del alma un trasunto.²⁰³
1005 Como era el amor su asunto
lo gravó de tal manera,
que aunque más tiempo corriera
y más olvido volara,
ni el olvido lo borrara
1010 ni el tiempo lo consumiera.

con: en *L*

corriera: corrier<...> *A*

volara: bajara *BI* | velara *G*

²⁰³ Trasunto: Copia o traslado que se hace del original.

- 102
Feliz dichoso buril,²⁰⁴
que dulcemente acabada
con cada golpe que daba
blanca mano de marfil.
1015 Nevado fragrante abril
en triste áspero desierto
lo maneja haciendo cierto,
en su habitación dichosa,
que un hierro en manos de Rosa
1020 aun siendo yerro, es acierto.²⁰⁵
- 103
Dexó el sancel de la mano,
¡válgame Dios, qué desdicha!,
y aunque hecha menos su dicha,
quedó de su dicha ufano.
1025 Con instinto soberano
dejó de su amor las señas
en aquellas toscas breñas,
¡o Rosa!, con mil razones,
¿qué harás en los corazones,
1030 si así haces mella en las peñas?

Feliz: <...>eliz B1

con: en A

en: a M | manos: mano B1

hecha: eche B1

peñas: penas M

Canto sexto

Argumento

- 104
Nota en lo escrito la pluma
voz que suena a barbarismo,²⁰⁶
voz que sabe a solecismo,²⁰⁷
y ni uno ni otro es en suma.
1035 Aristarco²⁰⁸ no presuma

Aristarco: Aristraco M

²⁰⁴ Buril: “Instrumento de acero esquinado cuya punta remata en uno de sus ángulos, con el qual se abre, y se hacen líneas y lo que se quiera en los metales, como son oro, plata y cobre” (DA, s. v.).

²⁰⁵ El poeta juega con las palabras hierro-yerro por la semejanza de sonido. Este juego de paronomasia –figura que se produce con términos de pronunciación parecida y significación diferente– aparece en este canto y los siguientes.

²⁰⁶ Barbarismo: Incorrección en el lenguaje, que consiste en pronunciar o escribir mal una palabra, ya sea porque se le añade, quita, antepone o pospone alguna o más letras (DA, s. v.).

²⁰⁷ Solecismo: Error en la sintaxis de una oración, respecto a la concordancia y composición de sus partes (DA, s. v.).

²⁰⁸ Aristarco: “El censor o murmurador de los escritos agenos. Dícese con alusión a Aristarco, famoso crítico de la Antigüedad” (DA, s. v.).

	ninguno, que Rosa erró en las voces que esculpió, porque, a influxo soberano, como amor guiaba la mano,	<i>en:</i> con <i>B1</i>
1040	acierto fue, yerro no.	
	105 Qual suele estraño calor en el vaso de las venas de grana y púrpura llenas derramar maligno ardor,	
1045	y al punto que su rigor comienza a manifestar el que viene a ensangrentar el filo de su montante, ²⁰⁹	
	comienza, a ese mismo instante,	<i>ese:</i> este <i>L M</i>
1050	el enfermo a delirar.	<i>delirar:</i> delinear <i>G</i> delireal <i>M</i>
	106 Porque el sentido turbado de atroz voraz calentura quanto pronuncia es locura y quanto escribe está errado.	
1055	Assí Rosa, que abrasado –con amorosa agudeza– al calor de su fineza tiene el pecho al escribir, en lo que llegó a esculpir	<i>llegó:</i> empesó <i>B1</i>
1060	con dulce delirio empieza.	
	107 <i>Ini</i> , gravó en lugar de <i>in</i> , una <i>i</i> añade de más; llevaba amor el compás, por eso es mayor al fin.	<i>i añade:</i> saña <i>B1</i> <i>mayor:</i> morir <i>G</i>
1065	Tierno amante serafín, lo abrasa tanto su ardor, que añade la <i>i</i> su fervor para no pasar, devota, ni un ápice ni una jota	<i>añade:</i> ciña de <i>B1</i>
1070	de las leyes del amor.	

²⁰⁹ Montante: “Espada ancha y con gavilanes mui largos, que manejan los maestros de armas con ambas manos para separar las batallas en el juego de la esgrima” (*DA*, s. v.).

- 108
Añadió una *i*, porque había
poco que de amor hablaba,
y en tocándole su aljaba
sale de sí Rosalía.
- 1075 Barbarismo parecía
en el latino rigor,
mas no fue culpable error,
que como a fuego tocaron,²¹⁰
los más cuerdos disculparon
- 1080 los barbarismos de amor. *de: del BI*
- 109
Ini escribe, y con razón *Ini: <...>ni BI*
añadió su frenesí
aquella enphática *i*,
porque la *i* es conjunción.
- 1085 Y como su corazón
está de amor abrasado,
en la *i* de más que ha grabado *grabado: gravad<...> A*
manifiesta con cordura
que enfermó de calentura *enfermó: enferma BI*
- 1090 en conjunción con su amado.
- 110
Crítica luna por cierto, *Crítica: <...>rítica BI*
conjunción²¹¹ si bien se arguye,
porque si su aspecto influye
se llora el doliente muerto,
- 1095 porque por camino abierto
va creciendo en el doliente
el deliquio dulcemente,
que sólo en fiebres de amor *que: y M*
se puede ver en rigor
- 1100 en conjunción la creciente.

²¹⁰ Tocar a fuego: “Hacer con las campanas señal de que hay algún incendio” (*DRAE*, s. v.).

²¹¹ En esta décima, el término “conjunción” alude a la luna nueva, pues durante esta fase o aspecto se une por completo ésta con el sol. La luna aquí representa a Rosalía y el sol a Jesús, quienes se encuentran unidos por amor. La fase que sigue a la luna nueva es la creciente; de ahí que en los versos siguientes se hable de un “camino”, ciclo lunar, y de una luna “creciendo” o “creciente”. Luna también se ha llamado al efecto que tiene este satélite sobre algunos enfermos y faltos de juicio (*DA*, s. v.).

- 111
Dios a Saray,²¹² sin que assombre,
en la *i* le quitó una letra,
fue, si el alma se penetra,
para enseñanza del hombre. *para: por G | enseñanza: ensenanza M*
- 1105 Sara le quedó por nombre,
sin la *i* fueron sus extremos *extremos: estrenos A*
todos de misterios llenos,
porque, en pensar más sutil,
en el sexo femenino
1110 deben ser las letras menos.
- 112
Quando Rosa al escribir
la misma letra añadió,
no puedo decir que erró,
que acertó puedo decir.
- 1115 Porque quiso descubrir,
como es el Amor travieso,
al irlo a dejar impreso
en láminas de diamante,
que aún más allá de constante,
1120 se pasó su amor a exceso. *se: le BI*
- 113
Excediose, nadie puede
negar lo que está mirando,
pero ¿quándo, cielos, cuándo
quien tiene amor no se excede?
- 1125 Escrito en mármoles quede,
que amor que se va excediendo

²¹² Jehová cambió el nombre de Abram por el de Abraham (“padre de muchedumbre de gentes”) y el de Sarai por el de Sara (“madre de naciones”), como parte del pacto que estableció con ellos y su descendencia (Génesis 17: 5-15). El cambio Sarai-Sara ha sido tema de varias disertaciones, recuérdese la *Carta de sor Filotea de la Cruz*, dirigida a sor Juana, en la que se señala: “A Sarai le quitó una letra la Sabiduría Divina y puso una más al nombre de Abram, no porque el varón ha de tener más letras que la mujer, como sienten muchos, sino porque la *i* añadida al nombre de Sara explicaba temor y dominación. ‘Señora mía’ se interpreta *Sarai*; y no convenía que fuese en la casa de Abraham señora la que tenía empleo de súbdita. Letras que engendran elación no las quiere Dios en la mujer, pero no las reprueba el apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente” (Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*, ed., intr. y notas Alberto G. Salceda, FCE, México-Buenos Aires, 1957, t. IV, p. 224). Claramente, la interpretación del obispo Fernández de Santacruz tiene un tono misógino, lo cual era común en la época. En el hebreo, Sara y Sarai cuentan con la misma cantidad de letras, por lo que la modificación del nombre tiene otro sentido, relacionado con la nueva vida de Sara, quien al abandonar la forma arcaica Sarai, también deja su pasado atrás y acepta vivir en comunión con Dios, bajo sus leyes. Por esto, recibirá muchas bendiciones: será madre a sus noventa años y de ella saldrán reyes de pueblos (Génesis 17: 16).

- al mismo tenor que ardiendo–
 en soberanos asuntos,
 no solamente por puntos,
 1130 por ápices va creciendo.
- 114
 Mas si erró fue gracia al fin,
 que era muger, y en rigor,
 toda abstraída de su amor, *de su: del G*
 cayó en aquel mal latín.
- 1135 Blanca mano de jazmín
 en triste lóbrego encierro,
 de Rosa pálido entierro,
 erró; mas qué mucho en suma,
 quando era un hierro la pluma
 1140 que saliera escrito un yerro. *un: en L*
- 115
 Erró amante su desvelo
 la gramática del mundo,
 que sentido más profundo
 tuvo el yerro en la del cielo.
- 1145 Mas qué importa, si el anhelo,
 alquimista superior,
 con la fragua de su ardor,
 en aquel confuso abismo
 sacó de su yerro mismo
 1150 todo el oro de su amor.
- 116
 Turbose otra vez la pluma,
 que *habitare* ser debió, *debió: debí B1*
 mas si *habitari* escribió,
 la pasiva elige en suma.
- 1155 ¿Qué mucho? Si amor la abruma,
 en cuyas aras se ofrece,
 y tanto en su fuego crece
 y en deliquios se deshaze,
 que si él es persona que hace,
 1160 es Rosa la que padece.
- 117
 Segunda vez el sincel *Segunda: <...>egunda B1*
 repitió la *i* misteriosa,

- al suave impulso de Rosa,
 en diamantino papel.
- 1165 Para que se viera en él,
 en una y otra *i* que inhiere,
 que dar nuevas flechas quiere
 a la aljaba de Cupido,
 pues jamás hechó en olvido
 1170 que también hay *i* que hiere.
- 118
 Al que *habitari* idiotismo²¹³
 juzgó, la razón le falta,
 que en gramática más alta
 fue su inteligencia abismo.
- 1175 En ella suena lo mismo,
 que siendo amantes los dos,
 quando va de Dios en pos
 y Dios el alma le lleva,
 quiso Rosalía en su cueva
 1180 ser habitada de Dios.
- 119
 En suave deliquio ansioso
 abre a Dios el corazón,
 porque es su mayor blasón
 traher en el alma a su esposo.
- 1185 Con afecto cuidadoso
 le labra, en el buque estrecho
 del alma, a su esposo lecho,
 porque lo adora, de suerte
 que sintiera ansias de muerte
 1190 viéndolo faltar del pecho.
- 120
 En triste obscura prisión,
 que el rayo del sol no dora,
 aún antes que habitadora
 quiso ser habitación.
- 1195 Tanta fue la distinción
 que su pensamiento abarca
- inhiere*: inguiera *BI*
quiere: quiera *BI*
- hiere*: hiera *BI*
- Al*: <...>1 *BI*

²¹³ Idiotismo: Error gramatical en la inflexión de algún verbo o en la construcción de alguna frase o partícula (*DA*, s. v.).

y en la expresión se demarca,
cuanta va (fácil es verla)
de ser de un risco la perla
a ser de Dios concha y arca.²¹⁴

va: vas *M*
perla: piedra *G*

121
Concha es de Dios, sin embozo,
que en el mar de su cariño
por abarcar a un Dios niño
nació en el placer del gozo.
1205 En mar de tanto alborozo
no hay en sus afectos calma,
y aunque cede a Dios la palma,²¹⁵
les da el amor confundida,
a él, el alma de su vida,
1210 y a ella, la vida de su alma.

Canto séptimo

Argumento

122
Como es enemigo aleve
y es su cobardía tan rara,
Luzbel a sacar la cara
por sí mismo no se atreve.
1215 En la batalla que mueve
para salir con su intento
se vale del pensamiento,
es, al fin, Luzbel cobarde
que solamente hace alarde
1220 del ageno vencimiento.

*para salir con su intento / se vale del
pensamiento*: se vale del pensamiento / para
salir con su intento *L M*

solamente: sólo al fin *B I*

123
Válgame Dios, qué de veces
surcan mar y viento suaves
navíos de pluma, las aves,
falúas²¹⁶ de escamas, los peces;
1225 por aplaudir las niñeces
del sol que empieza a nacer

pluma: plumas *B I*
peces: pejes *B I*

²¹⁴ “Tanta” está en correlación con “cuanta”: “*Tanta... cuanta...*”.

²¹⁵ Palma: símbolo de triunfo y victoria (Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 796).

²¹⁶ Falúas: “Embarcación pequeña que tiene sólo seis remos y ninguna cubierta” (*DA*, s. v. ‘faluca’).

	ya en puntos de amanecer, gorgeando por la mañana entre tellizes ²¹⁷ de grana, 1230 en cunas de Rosicler.	<i>puntos: punto BI</i>
	124 Sonoramente parlera la calandria se levanta, y al compáz de su garganta suspende toda la esfera.	<i>compáz: copás G garganta: ganganta G</i>
1235	Corta la región ligera, engreída en su dulce acento, con tan veloz movimiento, música velera nave, que dexando de ser ave 1240 quiere aspirar a ser viento.	<i>Corta: Contra G</i> <i>velera: vela BI</i>
	125 El pez, que no se recata sobre el cristal fugitivo, camina signo festivo por blanda esfera de plata.	<i>El: <...>1 BI</i> <i>blanda: blanca BI</i>
1245	Y como el cristal retrata todo el luciente arrebol del sol en su torna sol, parece, si el pez se mueve por blancas sendas de nieve, 1250 que va a saludar al sol.	
	126 Toda es la luz alegría, toda placer la mañana, contra la sombra tirana que intenta eclipsar el día.	
1255	Pero es tanta su porfía sin que ley ni fueros guarde, que hace de obstinada alarde, porque al desplegar su alfombra, si hay para las luces sombra, 1260 para la mañana hay tarde.	

²¹⁷ Telliz: “El paño con que se cubre la silla del caballo o el que llevan los caballos de respeto en qualquier función” (DA, s. v.).

127

Tarde que oscurece el velo
del transparente zafir,
que como el sol va a morir
se viste de luto el cielo.

1265 Tarde que aborta el recelo,
con tan súbita mudanza,
que, a duelos de la esperanza,
fácilmente se convierte
la serenidad en muerte
1270 y en tempestad la bonanza.

128

Sombra por cuya osadía,
que de obscuro abismo nace,
lastimosamente yace
cadáver de luz el día.

1275 Sombra que, con tiranía,
desplegando el negro manto
con un pavoroso espanto,
tan presto mudar se vee,
que si el llanto risa fue,
1280 después es la risa llanto.

129

Tarde y sombra tan obscura,
que, aborto de negra tinta,
con triste borrón despinta
la imagen de la hermosura,
1285 porque en confusión tan dura
ni el pez tiene movimiento
ni el ave sonoro acento,
y assí vienen a quedar
en borrasca el pez y el mar,
1290 en tempestad ave y viento.

130

Para tan fatal refriega
ya Rosa se prevenía,
que siempre la luz al día
la tempestad se la niega.

1295 Quedó en triste noche ciega,

pez sin golfo cristalino,
ave sin boreal camino,
con que se vio en tal extremo
náufraga nave sin remo
1300 y perdido pez sin tino.

131
Porque embidioso Luzbel,
que en rabiosas iras arde,
si haze de tirano alarde,
hace gala de ser cruel.
1305 Quando gozaba el bajel
de Rosa de dulce calma,
por querer ganar la palma
levantó en rabias deshecho
la tempestad en el pecho
1310 y la tormenta en el alma.

si: se A

deshecho: despecho M

132
Batió con maligno intento
su enojo y zaña envidiosa
para avasallar a Rosa
las puertas del pensamiento.
1315 Salir con el vencimiento
llevando el triunfo consigo,
pensó (no advirtió el castigo),
como quien sabía mejor
que el enemigo interior
1320 es el mayor enemigo.

maligno: malignos M

zana: sana B1

133
Tocó el pensamiento a guerra
y hecho diabólico Marte,
siendo él mismo su baluarte,
quiso conquistar la tierra.
1325 Poca conquista se encierra
en lo que aspira su anhelo,
que si es ganar su desvelo
la tierra (según me fundo),
no siente perder el mundo
1330 la que sólo aspira al cielo.

Tocó: <...>ca B1

aspira: espira M

- 134
 Con el pecho combatido,
 como la batalla es mucha,
 con el pensamiento lucha
 la Rosa a brazo partido.
- 1335 El pensamiento atrevido
 sondear quiso su intención,
 que con sagaz prevención
 para saber un intento
 ¿quándo no fue el pensamiento
 1340 la llave del corazón?
- 135
 “¿Qué es esto, Rosa?, le dice,
 ¿no es manifiesta locura
 exponer a tu hermosura
 a una tragedia infelice?
 1345 Todo es que el pie se deslize
 a un áspid entre las flores,
 o en esta cueva de horrores,
 de fieras mal defendida,
 despojo tierno, tu vida
 1350 sea blanco de sus rigores”.
- 136
 “¿No advierte, no, tu beldad,
 no refleja tu hermosura,
 que la que juzgas cordura
 pasa a ser temeridad?
 1355 ¿Cómo tu debilidad
 ha de resistir constante
 rigor que acaba a un diamante?
 Eso es Rosa, si te esfuerzas,
 medir de un niño las fuerzas
 1360 con las fuerzas de un gigante”.
- 137
 “Mire bien, piense despacio,
 tu ingenio sutil despierto,
 que pierdes en el desierto
 lo que has dejado en palacio,
 1365 cuyo rico, alegre espacio
 posee con sólo tenerlas,
- Con: <...>on B1*
- lucha: lucho B1*
a brazo: abras B1
- esta: esa G*
- a om. A*

quando llega a recogerlas,
 en brillos, luces cambiantes,
 todo un Zeylán en diamantes²¹⁸
 1370 y todo un Oriente en perlas”.²¹⁹

138
 “Mira a tu padre que llora,
 ausente de tu belleza,
 preso en una obscura pieza
 sin ver la luz de la aurora.
 1375 Los rayos del sol ignora
 desde que miró faltar
 tu cambiante luminar,
 y en continuo padecer
 ni busca otra luz que ver,
 1380 no quiere otro sol que amar”.

tu: en *L M*

quiere otro sol que amar: otro sol quiere mirar
B1

139
 “Si de tu patria te alejas
 y azia el yermo te diriges,
 ni conoces lo que eliges
 ni sabes bien lo que dexas.
 1385 Pues ¿qué, Rosa, no reflexas
 que dexar tu sexo tierno
 todo un alvergue paterno,
 ciega, sin luz, sin aviso,
 es despreciar un paraíso
 1390 por un continuado infierno?”

patria: padre *B1*

azia el: así al *G*

eliges: dices *L M*

bien om. L M | *dexas:* te dexas *L M*

aviso: atiso *G*

140
 “Vuelve Rosa, no se entienda
 que a un fervor, que ha de acabar
 en donde se vio empezar,
 no sabes regir la rienda.
 1395 Pues qué importa que se encienda
 voraz, ardiente fogón,
 un átomo en la región,
 que parece al orbe inflama

acabar: acaba<...> *B1*

sabes: saber *G*

encienda: entienda *M* | muera *B1*

²¹⁸ Ceilán: Isla de la India que era famosa por sus piedras preciosas, sobre todo los diamantes y perlas (véase Bernardino de Rebolledo, *Ocios del Conde de Rebolledo*, ed. crít. Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, p. 564).

²¹⁹ Por sus piedras preciosas, maderas, telas, perfumes, etc., Oriente era símbolo de riqueza.

1400 si viene a espirar su llama
instantánea exhalación”.

141
“Vuelve a los maternos brazos,
vuelve al padre que te adora,
que vilmente se desdora
quien rompe tan dulces lazos.
1405 Pisa, atropella embarazos,
y no tema tu ternura
encontrar menos dulzura
donde aún vive la esperanza,
que nunca fue la mudanza
1410 desdoro de la hermosura”.

Vuelve: <...>uelve B1

142
“¿Qué harás si, al lecho rendida,
en esa gruta inclemente,
al rigor de un accidente
te ves mortalmente herida?
1415 Habrás de perder la vida
si en medio de tantas penas,
después de ajar azuzenas,
labra la fiebre su nido,
áspid fogoso escondido
1420 en el clavel de tus venas”.

Qué: <...>ue B1

143
Esforzando sus razones
el pensamiento traidor
procura el ser vencedor
por tremolar sus pendones.
1425 Mas si en imaginaciones
escribo todo su empeño,
por más que ensangrienta el seño
por ver el sitio postrado,
será el triunfo imaginado
1430 retrato al fin de su dueño.

sitio: vitio B1

retrato: retrate G

144
Porque como el enemigo
habló a Rosa, sin hablarle,
quiso la respuesta darle

el: al M

- haciendo el callar testigo. *el: al LM*
 1435 Llebó el silencio consigo
 para acabar de triunfar
 en guerra tan singular,
 dándolo todo al desprecio,
 que de un pensamiento necio
 1440 el mejor triunfo es callar.

 145
 Quedó Lucifer vencido
 y, aunque a pesar de su saña, *saña: daño BI*
 desamparó la campaña,
 dando un ruidoso estallido,
 1445 qual negra nube se ha undido *undido: huido G*
 en triste tartáreo²²⁰ seno,
 llevando de envidia lleno
 la centella en sus enojos,
 el relámpago en sus ojos *sus: los G*
 1450 y en el estallido el trueno.

Canto octavo

- Argumento
 146
 Luzbel con audaz locura,
 digno de Venus author,
 manchar intenta el candor
 de la más casta hermosura.
 1455 En contienda tan impura,
 al fin como desafecto
 de la pureza, en efecto
 ciego, sin luz y sin alma,
 quiere conseguir la palma
 1460 a desaires del respecto. *del: de G*

 147
 Quien por amantes ensayos,
 águila caudal lucida,
 gastó el tiempo de la vida
 en beberle al sol los rayos,

²²⁰ Tartáreo: “Cosa perteneciente al infierno” (DA, s. v.).

1465 fallece en tristes desmayos
 si la obscura negra alfombra
 de la noche no descombra²²¹
 su capuz, y con razón,
 que es mucha la oposición
 1470 con que lidian luz y sombra.

148
 Quien hecho a ver la belleza
 de la clara luz del día,
 dado todo a la alegría,
 ignoró lo que es tristeza;
 1475 luego que a sentir empieza
 de la tristeza el quebranto
 su rigor estraña tanto
 que muere a un dolor prolijo,
 pues siempre del regocijo
 1480 fue cruel enemigo el llanto.

rigor: dolor B1 | estraña: estrañó L

llanto: alma B1

149
 Quien holló la corpulenta
 cerviz del mar cristalino
 y entregando al golfo el pino,
 no supo lo que es tormenta;
 1485 si borrasca experimenta,
 como es estraño el disgusto,
 mide a pesar de su gusto
 con inquietud toda el alma,
 lo que hay de borrasca a calma
 1490 y lo que hay del gozo al susto.

Quien: <...>uien B1

*experimenta: experimentara M | Si borrasca
 experimenta: como es estraño el disgusto B1
 como es estraño el disgusto: con inquietud
 toda el alma B1
 mide a pesar de su gusto: si borrasca
 experimenta B1
 con inquietud toda el alma: mide a pesar de
 su gusto B1*

150
 Rosa assí (¡tormento justo!),
 como era sol, mar y día,
 verse estrañó su hidalguía
 sin luz, sin quietud, sin gusto.
 1495 Subió a mayor el disgusto
 viendo su rara belleza,
 su pompa, su gentileza,
 que, estando de amor deshecho,

mayor: morir G

de: del B1

²²¹ Descombrar: “Desembarazar, quitar de delante lo que impide y ocasiona estorvo, para dexarlo llano, descubierto, patente y despejado” (DA, s. v. ‘escombrar’).

1500 eran huéspedes del pecho
sombra, borrasca y tristeza.

151

Sombra, porque, iluminada
de la luz que Dios le embía,
buscaba por recta vía
la celeste azul morada.

iluminada: allí miraba B1

vía: guía B1

1505 Pretendió verla eclipsada
con lóbrego parasismo
Lucifer (¡qué barbarismo!);
mas ¿qué mucho infunda nieblas
el que es rey de las tinieblas,
1510 por monarca del abismo?

152

Borrasca, porque animando
en un mar de leche, Rosa,
aunque amante mariposa,
inmóvil se está abrasando.

1515 Breve fue experimentando
del alma dentro del coto²²²
tan infernal alboroto,
que para irse a pique el leño
ni en el aquilón hay ceño,
1520 ni sopla más recio el noto.

153

Tristeza, porque, florida,
por más que aplique el esfuerzo
de los rigores del cierzo,²²³
se ve, Rosa, combatida.

1525 Con cierzo y sombra, afligida,
de triste el alma fenece,
que pues Luzbel se enfurece
y hace de la sombra alarde,
¿con las sombras de una tarde
1530 qué Rosa no se entristece?

²²² Coto: tierra cercada o “término cerrado” (DA, s. v.). Entiéndase el límite o territorio del alma.

²²³ Cierzo: “Viento que corre del Septentrión, frío y seco” (DA, s. v.).

	154	Fue el caso que Lucifer, mortal enemigo astuto, con el vicio más que bruto intentó a Rosa vencer.	
1535		Ciego el tartáreo poder asestó la artillería, y con sagaz demasía, lascivo en torpe dialecto, mescló con las del respecto	<i>el:</i> en <i>B1</i> <i>asestó:</i> aesto <i>B1</i> asertó <i>M</i> <i>lascivo:</i> lasciva <i>L</i>
1540		las frases de la osadía.	
	155	Torpes especies su intento, que de embidia se abrazaba, con soberbio orgullo embiaba a ofender el pensamiento.	
1545		Pero en un breve momento, que hizo del candor ensayo, con triste, obscuro desmayo, fácilmente se deshacen, porque como estrago no hacen,	<i>momento:</i> momen<...> <i>B1</i>
1550		son relámpago sin rayo.	<i>relámpago:</i> relámpagos <i>M</i>
	156	Antes que el fiero dragón vomitara sus rigores, no sé qué ocultos temores sentía ya en el corazón.	<i>temores:</i> rigores <i>M</i> <i>el:</i> su <i>L</i>
1555		Previno su turbación, en aquel obscuro centro, el duro terrible encuentro a pesar de sus enojos, porque aún antes que los ojos	<i>que:</i> de <i>L M</i>
1560		vee el corazón desde adentro.	
	157	“¡Qué fuego, ay Dios –Rosa exclama– es éste!, válgame Christo, que ardiendo, aunque lo resisto, levanta tan triste llama.	<i>Qué:</i> <...>ue <i>B1</i> <i>fuego:</i> fuerza <i>B1</i> <i>éste:</i> ésta <i>B1</i> <i>triste:</i> fiera <i>B1</i>
1565		Con tal astucia derrama maligno ardor su desvelo,	

que, hecha vital Mongibelo,
temiendo un triste fracaso,
en nieve elada me abraso,
1570 en voraz fuego me hieló”.

158
De hermoso joven lucido
dio cuerpo al traje Luzbel,
porque ni aun el traje en él
dejará de ser fingido.
1575 Empleó tanto colorido
al animar su pintura
y tanto el pincel apura,
que ciego y desesperado
quiso abultar un cuidado²²⁴
1580 para Rosa en su hermosura.

159
Que aunque es apurada hez
de la fealdad el tirano,
si está el pincel en su mano,
quiso ser bello esta vez.
1585 Ayre, brío, belleza, tez,
tan ajustados están,
que dio en la copia su afán
un Marte, en lo valeroso,
un Adonis, en lo hermoso,
1590 y un Narciso, en lo galán.

160
Turbose, sin acertar
(tal horror llegó a sentir)
ni una palabra a decir,
ni una sílaba a formar.
1595 Tan muda vino a quedar,
confusa a manos de la ansia,
que hizo Rosa en su constancia
con rethórico color,
nacido de su pudor,
1600 la turbación elegancia.

De: <...>e B1

el: en el add. B1 | en: de L M

tanto: tan B1

animar: animal B1

ni om. A

ansia: anci<...> A

constancia: constanci<...> A

con: co B1

²²⁴ Cuidado: preocupación, temor.

161
 Rompió el labio con amores
 su torpe lenguaje obsceno,
 áspid que ocultó el veneno
 entre el ámbar de las flores;
 1605 y aunque al principio temores
 asustaron su pureza,
 vino por fin su firmeza
 cueradamente a penetrar,
 que no es lo mismo triunfar
 1610 que batir la fortaleza.

162
 Una y otra punta esgrime
 con negro azerado arpón,
 por ver si en el corazón
 lascivo borrón imprime.
 1615 Pero por más que se intime
 para llevarse la palma,
 erró el tiro, porque en calma
 Rosa en el punto ha vivido,
 que toca en bano el sentido
 1620 quien no ha tocado en el alma.

alma: a<...>m<...> B1

163
 Temió el muro de firmeza
 al impensado motín,
 que es mui delicado al fin
 el cristal de la pureza.
 1625 Turbose, ¡ay Dios!, su belleza
 a la voz que escucha el oído,
 porque aunque es rayo fallido,
 forjado del mismo engaño,
 aunque no egecute el daño,
 1630 para turbar basta el ruido.

el: al L M

Turbose: Tubosse B1

164
 Turbose en la tentación
 del que es fuente del veneno,
 en estilo mui ageno
 para un casto corazón.
 1635 Temió, ¡justa turbación!,
 el turbarse fue preciso,

que en tempestad de imprevisto
hay quien con mortal desmayo
antes que se logre el rayo
1640 suele morir del aviso.

165
¡Válgame Dios, qué osadía!,
(no dixe bien) ¡qué locura!,
con funesta sombra oscura,
querer eclipsar el día.

Válgame: <...>lgame B1

1645 No advirtió su fantasía
ciega, sin luz, sin farol,
que a tanto hermoso arrebol,
bañado de rosicler,
ponerle mancha es poner
1650 obscuro lunar al sol.

ponerle: poner la B1

166
Con tan vil torpe frasismo²²⁵
así Luzbel se hizo agravio,
porque dejó de ser sabio
aunque jacte de lo mismo.
1655 Fue de la ignorancia abismo
con un general apodo,
pues pudo saber del todo,
si de razón no está ageno,
que ni a la luz mancha el ceno
1660 ni el sol se empaña en el lodo.

dejó: deja L

167
Qual fuerte uracán deshecho,
que al mar le robó la calma,
sentía la borrasca el alma,
gemía la tormenta el pecho.
1665 Bien vio Rosa en tal estrecho,
que fue el tentarla de más
y el tentador quedó atrás,
pues fue su escudo y broquel
un Jesús para un Luzbel
1670 y un Dios para un Satanás.

fuerte: fuente G

sentía: sentir B1

gemir: gemía B1

quedó: que de B1

²²⁵ Frasismo: elocuencia o estilo; también “multitud o uso común de frases” (Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, Madrid, 1787, t. 2, p. 184).

168
 Busco en Jesús el asilo
 y ante él su pecho derrama,
 porque no prenda la llama
 al soplo vil del estilo.
 1675 Soltó a sus ojos el Nilo,
 corrió el llanto sin sosiego,
 tierno cristalino riego,
 a amparar el pecho aprisa,
 que tanta agua fue precisa
 1680 para apagar tanto fuego.

prenda: pierda B1

169
 Por eso en perlas calientes,
 que derramaban sus ojos,
 se iban viendo por despojos
 multiplicados orientes.
 1685 Tantas lágrimas ardientes
 consiguieron triunfo tanto,
 que con un rabioso espanto
 vio Luzbel su desatino,
 que en el tribunal divino
 1690 es mui poderoso el llanto.

Tantas: Juntas L M

170
 No quiso dar por vencida
 su soberbia pertinaz,
 que no es de verse capaz
 una terquedad rendida.
 1695 La red le dexó tendida
 su maliciosa constancia
 y vuelve a hacer nueva instancia
 a que ha de triunfar resuelto,
 porque siempre a mar rebuelto
 1700 halló el pescador ganancia.

instancia: insta<...>ci<...> B1

*a que: porque B1 | resuelto: resuelto B1 ||
 resulto G*

ganancia: gananci<...> B1

Canto nono

Argumento

171

Piensa Lucifer subtil
 sacar de triunfante el nombre,

nombre: no<...>b<...> B1

fingiéndose gentilhombre,
 sin ser hombre, aunque es gentil.
 1705 Gentil, quebrantando vil
 a Dios en sus devaneos
 la fee,²²⁶ perdió sus trofeos;
 Rosa con firme confianza
 mofa hace de su esperanza
 1710 y escarnio de sus deseos.

gentil: gen<...> B1
quebrantando: quebrantado B1

172
 En las campañas de Marte
 dos egércitos se ven
 en guerra, por ver de quién
 ha de ser el estandarte.
 1715 Por una y por otra parte,
 van estendiendo sus alas
 diestros alumnos de Palas,²²⁷
 con marcial desasosiego,
 abortando plomo el fuego,
 1720 granizando el bronce valas.

En: <...>n B1 | campañas: campanas G

sus: las L M

plomo: el plomo A | el om. A

173
 Los dos por cantar victoria
 y veerse el laurel ceñido,
 al riesgo con el olvido,
 suelen robar la memoria.
 1725 Ambiciosos de la gloria
 tanta sangre vierten crueles,
 que inanimados bajeles,
 los cuerpos que hirió la saña,
 navegan por la campaña
 1730 todo un golfo de claveles.

Los: <...>s B1

174
 En encuentro tan reñido
 entre uno y otro escuadrón,
 a pesar de la pasión,
 viene uno a quedar vencido.
 1735 La espalda vuelve corrido,
 la campaña desampara,

²²⁶ Entiéndase: quebrantando la fe a (o en) Dios en sus devaneos.

²²⁷ Palas Atenea era la diosa griega de la guerra, sabiduría, las artes y la justicia. Se le representaba con armadura.

y presto al volver declara,
mientras más en iras arde,
que no ha huido de cobarde,
1740 sí por volverle a hazer cara.

declara: la cara *BI*

volverle: volvele *M* | volver *A* || *a hazer:* a ser
M

175
Perdió Luzbel la batalla,
perderla fue acción forzosa,
que en la constancia de Rosa
halló invencible muralla.
1745 Mas como rendido se halla,
villano enemigo soez,
con cruel tirana altivez,
a ser blanco de su injuria,
para desahogar su furia
1750 le toca al arma otra vez.

arma: alma *LM*

176
Todo su imperio conjura
contra Rosa, ¡qué crueldad!,
mas ¿quién, si no es la fealdad,
está contra la hermosura?
1755 Rendir la plaza procura
con tanto enemigo aleve
quando lid sangrienta mueve,
que, aunque hay en el mundo enredo,
como es tan cobarde el miedo
1760 a andar solo no se atreve.

177
Ya de vencedor blasona
por toda aquella montaña,
a quien luego que la baña
le sirve el sol de corona.
1765 Tanto su rigor encona,
sañudo enemigo cruel,
que pensó su enojo infiel
en mortal odio encendido
que o venga Rosa a partido
1770 o que haga paces con él.

sañudo: sanudo *M*
pensó: empezó *M*

- 178
 Por la cresspa altiva frente
 del monte, en que Rosa anima,
 para coronar su cima,
 esparció tartárea gente.
- 1775 Con intrepidez valiente
 suben pisando la falda
 o abrumándole la espalda, *o om. M*
 por escalar, qual primero,
 armados Martes de acero,
- 1780 verde torreón de esmeralda.²²⁸
- 179
 El trage de gentilhombre²²⁹
 del padre de Rosalía
 vistió su grande osadía
 y por dar más viso el nombre. *viso: vivo A*
- 1785 “Verme, Rosa, no te asombre”,
 le dice entrando en la gruta,
 ¡infernál malicia astuta!;
 “yo soy quien (¡temblando estoy!),
 mas o no he de ser quien soy, *o no: como L | o: o quien add. B1*
 1790 o he de emplear bien mi sicuta”.
- 180
 “Yo soy aquél que constante *Yo: <...>o B1*
 sirvo a tu padre, y sabrás
 que están las señas de más,
 quando habla mudo el semblante.
- 1795 Perdí, herrado caminante,
 la senda, sin luz, sin tino,
 por los bosques, peregrino,
 en busca de tu hermosura,
 ¡mas ay!, pese a mi locura,
- 1800 ¿quándo no erré yo el camino?”
- 181
 “Por nuncio vengo señora *Por: <...>or B1*
 de vuestro padre mandado

²²⁸ El verde torreón de esmeralda es la ladera de la montaña, la parte media entre el pie y la cima.

²²⁹ Gentilhombre se llamaba al “buen mozo” (como en el v. 1703, II), pero también se nombraba así al “hombre que se despachaba al rey con un pliego de importancia, para darle noticia de algún buen suceso; como la toma de una plaza o el arribo de una flota” o el “hombre que servía en las casas de los grandes o en otras para acompañar al señor o a la señora” (*DRAE*, s. v.).

y con haveros hallado
mi fortuna se mexora.
1805 Tan amargamente llora,
que me encarga su dolor
que en busca de tu esplendor,
pero que sin ti no vuelva,
examine monte y selva,
1810 risco a risco y flor a flor”.

182
“Dichoso yo, que, por fin,
en cárcel de tanta pena
vi cautiva la azucena,
vi prisionero al jazmín.
1815 Para que en mejor jardín,
señora, si no te asombras
de estar en negras alfombras
de la noche y sus capuces,
allí reverberes luzes,
1820 si aquí has respirado sombras”.

al: el B1 G

183
“Fuerza es ya, Rosa, entretanto,
que a Palacio restituida,
viendo que cobra la vida,
se enjugo el paterno llanto.
1825 Mira su duro quebranto,
dale alivio a su aflicción,
porque sus lágrimas son
en tan dolorosa calma
tiernos pedazos del alma
1830 que embía al rostro el corazón”.

quebranto: quebranta B1

184
“¿Vos, señora, en ese trage?,
¿vos vestida de silicio,
que con tirano artificio
es de la hermosura ultrage?
1835 Sí que ignoró su coraje
entre las flores más finas,
en matices peregrinas,
que hacen primavera hermosa,

1840	que nunca jamás la Rosa dejó de vestir espinas”.	<i>vestir: estar entre B1</i>
185	“Tanto hermoso rosicler, con que la aurora despierta en esta gruta desierta, viene a parar en no ser.	<i>esta: esa A G</i>
1845	Conque aunque llegues a creer que eres Rosa nacarada de bello matiz pintada, perdiste el ser, es horror, que mucho más, que el ser flor, 1850 aprecia Rosa, el ser nada”. ²³⁰	<i>el: en B1</i>
186	“Rosa eres y tan hermosa, que, más que ²³¹ ufana te quedas, en mayo florido puedes darle hermosura a la rosa.	<i>quedes: quedas B1</i> <i>a: y M</i>
1855	Luego en tu beldad graciosa ese trage desigual, pues quando aromas exala la rosa, que en el pensil le da zelos al abril, 1860 se viste siempre de gala”.	<i>exala: exhal<...> B1</i>
187	“Si diste el primer aliento en lo noble, sin ultraje, sabrás que un grosero trage desdice a tu nacimiento.	<i>dite: desde B1</i> <i>un: en B1</i>
1865	Razón que se llevó el viento sin que puedan darle fieles colorido los pinceles, porque llegado a entender fue Eva la primer muger 1870 que usó el vestido de pieles”.	<i>llegado: llegada B1</i> <i>usó: vio L M</i>

²³⁰ Debe entenderse aquí el verbo ser; así se entiende que “el ser flor *es* el ser nada”.

²³¹ Más que: aunque.

- 188
 “Si dice porque el pecado
 causa fue de verse assí,
 pero ¿qué pecado en ti
 pudo haver la causa dado?”
 1875 “El mismo, porque heredado
 de Adán el primer ultraje
 de la ley, que vasallaje
 dio a Luzbel, ya no hay disculpa,
 porque si tengo su culpa
 1880 justo es que vista su trage”.
- 189
 “Fuera de que, Rosa advierte,
 que aquel padre que te adora,
 en lo mucho que te llora
 esperando está su muerte.
 1885 Lo dichoso de su suerte
 sólo estriba en tu querer,
 pues resuelta a no volver,
 será crueldad conocida
 que tú le quites la vida
 1890 a quien te dio amante el ser”.
- 190
 “¿Qué me dices?, ¿qué respondes?,
 dexa el qué dirán aparte,
 ¿determinas el quedarte
 donde tú misma te escondes?
 1895 ¡O, qué mal que correspondes!
 dulces paternos suspiros,
 que, al moverse el sol a giros,
 dexarán para su gloria
 estampada su memoria
 1900 en láminas de zafiros”.
- 191
 “Si ocultarse sin testigo
 solicitó tu cuidado,
 ciertamente lo has errado,
 que llevas la luz contigo.
 1905 Buscó en una gruta abrigo
 tu bello hermoso arrebol,
- Si: <...>i B1*
- pudo: puede B1 | dado: dudo B1*
- ley: luz L M*
- Fuera: <...>era B1*
- su: sus M*

	embidia del girasol, sin ver, quando a esto se empeña, que es poca nube una peña para ir a esconder al sol”.	<i>al: el B1</i>
1910		
	192 “Si mi dicha (aunque es ninguna) dio contigo, ¡feliz suerte!, permite que sea el volverte corona de mi fortuna.	
1915	Dexa del horror la cuna, vuelve a palacio conmigo, que si este lauro consigo y lo deje en triste calma, volveré a tu padre el alma que le robaste contigo”.	<i>del horror la cuna: el horror de la cuna M</i> <i>deje: dexo B1</i> <i>robaste: robastes B1</i>
1920		
	193 “O si no valerme puedo de otras armas, mas ¿qué digo?, que a vista del enemigo parece lisonja el miedo.	
1925	Aquí a servirte me quedo, mientras a tu padre voy a escribir de lo que estoy haciendo en obsequio suyo, y si voy contigo, arguyo que nueva vida le doy”.	<i>mientras: mientras M</i>
1930		
	194 “No podrás, aunque lo intente (dixo Rosa) tu rigor, que si es valiente el honor, es el amor más valiente.	<i>es el amor: el amor es B1</i>
1935	Del amor la llama ardiente, que al más dormido despierta, aquí me tiene encubierta, y estoy tan íntima al centro que me sacarán de adentro, sacándome sólo muerta”.	<i>ardiente: ardie<...>t<...> B1</i> <i>me: no L M</i> <i>centro: cen<...> B1</i> <i>adentro: adentr<...> B1</i>
1940		
	195 “No podrás –Rosa prosigue–, pues no hay poder que me tuerza,	<i>tuerza: fuerz<...> B1</i>

que no consigue la fuerza
lo que el amor no consigue.
1945 Justo es que el rigor mitigue
tu palaciega privanza
que te da tanta confianza,
o de no, constante haré
que si veniste con fee, *veniste: venistes G*
1950 te vuelvas sin esperanza”.

196
“Sin ella te irás, y advierte
que por no ir contigo, injusto,
fuera mil veces con gusto
triste triunfo de la muerte.
1955 Di a mi padre, ¡dura suerte!,
que yo, más que no le quadre
y todo el infierno ladre,
no tengo (¡morir recelo!)
ni más amparo que el cielo,
1960 ni más que a Jesús por padre”.

197
“Si degé alegre la esfera
del palacio, cosa es clara,
que todo el orbe dejara
si dueño del orbe fuera.
1965 Mas si empeño de amor era
el no salir del desierto,
nada temo, nada advierto,
porque si al mar me he entregado,
ya en el golfo es escusado
1970 volver a mirar el puerto”.

Canto décimo

Argumento
198
Después de la enfurecida
borrasca cruel que ha pasado,
en un madero clavado
miró al señor de la vida.
1975 Desde aquella cruz temida *cruz: cruel BI*

en donde el odio se ceba,
 ¿qué alma habrá que no se mueva?;
 le hecha el brazo enternecido
 y del corazón herido
 1980 hace que su sangre beba.

199
 Nace de la espuma fría
 con dulce festiva salva
 después de la sombra el alva,
 después de la noche el día.
 1985 Dispierta con alegría
 de la aurora el tornasol
 del sol, el bello arrebol,
 al ir subiendo en su coche,
 porque es la sombra y la noche
 1990 cuna del alba y del sol.

del alba: de la alba *B1* | *del sol:* el sol *B1*

200
 ¿Qué más sombra que el profundo
 caos de profanos amores?
 ¿Qué mayor noche de horrores
 que donde hay deleite inmundo?
 1995 Nació el gozo sin segundo
 quando Rosa sombras llora,
 noches gime, luz adora,
 y en su pecho amante y fino,
 al nacer el sol divino,
 2000 rayó la mejor aurora.

201
 A la triste Rosalía
 quiso Jesús darse a ver,
 porque el pecho vuelva a ser
 el centro de la alegría.
 2005 Huyó la noche sombría,
 conociendo (a su pesar),
 si a la luz no ha de cegar,
 que no es posible servir
 su manto para encubrir,
 2010 su sombra para engañar.

encubrir: cubrir *L*
engañar: enganar *M*

	202	Porque al rayar luz tan bella, encuentra su orgullo fiero contra su sombra un luzero, contra su noche una estrella.	
2015		Con las sombras atropella astro, que ignoró capuz, sol de esplendor arcaduz, y en batalla tan reñida la noche va de vencida	<i>esplendor: exprendor B1</i>
2020		y está el campo por la luz.	
	203	Porque Dios, con alborozo de Rosa, quiso cambiar las tinieblas del pesar por el resplandor del gozo.	
2025		Feliz cambio sin sollozo, pero natural que el día sucede a la noche fría quando la aurora bosteza, que a espaldas de la tristeza	<i>sollozo: solleze M</i> <i>fría: el fría add. M</i>
2030		vivió siempre la alegría.	
	204	Mas, ¡válgame Dios!, ¿qué acaso que al dar el sol su luz pura en aquella gruta obscura fue su oriente en el ocaso?	<i>Mas: <...>as B1</i> <i>ocaso: acaso B1</i>
2035		Porque vio salir al paso a Jesús, su amado dueño, quando a rigores del ceño, judaico infiel homicida, le hizo amor perder la vida	
2040		en las borrascas de un leño.	<i>leño: leno M</i>
	205	Miró en aquel tronco bruto, del enojo mal pulido, como que allí había nacido la más bella flor por fruto,	<i>Miró: <...>iró B1</i>
2045		quando, al pagar el tributo a la muerte, entre las breñas	

(no pueden fallar las señas)
regó anegado en dolores
de rubio coral las flores,
2050 de rojo carmín las peñas.

206
Asido estaba a un madero,
virtiendo rubios claveles,
abiertos a golpes crueles
con tres áspides de azero.
2055 A él se fue el metal grosero
debiendo venirse a mí,
que sangré tanto rubí;
era imán, y ya se sabe
que al hierro, aunque sea tan grave,
2060 lo lleva el imán tras sí.

hierro: yerro A G

207
Rompió el listón de coral
Jesús de sus labios rojos,
para enjugar en sus ojos
el tierno undoso²³² cristal;
2065 purpúreo, hermoso, cordial,
de amor divina invención,²³³
para curar la pasión
que aflige a Rosa, inhumana,²³⁴
que si es de coral y grana
2070 pictima²³⁵ es del corazón.

cordial: coral A B1

aflige a Rosa: a Rosa aflige A B1

208
“No temas, hija –le dice
Jesús con dulces palabras–,
que en ese taller te labras
la corona de felice.
2075 Luzbel, aquel infelice
que su triste suerte llora,
no ha de ver instante ni hora
en que, mustio su arrebol,

mustio: mostró B1

²³² Undoso: “Que se mueve haciendo olas” (*DRAE*, s. v.).

²³³ Todos estos epítetos corresponden a Jesús.

²³⁴ La pasión es inhumana, no Rosalía.

²³⁵ Pictima: “En su riguroso sentido vale lo mismo que sobrepuesto y confortante, pero comúnmente se toma por la bebida o cosa líquida, que se aplica para confortar y mitigar el dolor” (*DA*, s. v. ‘epithyma’).

- 2080 si no es en brazos del sol,
dexe la vida la aurora”. *dexe: dexo B1*
- 209
Dixo, y desprendiendo el brazo
que punta aguda abrir osa, *osa: cosa B1*
fue para el cuello de Rosa
matizado dulce lazo.
- 2085 Con un amoroso abrazo,
desde aquel sangriento lecho,
todo en ternuras deshecho
(¡quánto en un amante cabe!) *un om. A*
le entregó a Rosa la llave
2090 de los arcanos del pecho.
- 210
Mostró el clavel encendido
de su pecho soberano
a impulso de ciega mano
en dos mitades partido.
- 2095 La boca a su pecho herido,
fuente que en vez de cristales
mueve purpúreos raudales,
le aplicó desde la cruz,
y en un vernegal²³⁶ de luz *en: en en add. M*
2100 bebió animados corales.
- 211
“Bebe, esposa –le decía
(¡divino extraño favor!)–,
que este sangriento licor
prenda es de la gloria mía”.
- 2105 La celestial ambrosía
apagó, en su pecho fiel,
tanto aquel incendio cruel,
que ya desde allí adelante
ni fue Belial²³⁷ arrogante,
2110 ni fue más audaz Luzbel.

²³⁶ Bernegal: “Vaso tendido y no alto para beber agua o vino. Hácense de varias figuras y por lo regular son de plata (DA, s. v.).

²³⁷ Belial o Beliar: sinónimo de Satanás (W. R. F. Browning, *Diccionario de la Biblia. Guía básica sobre los temas, personajes y lugares bíblicos*, trad. José Pedro Tosaus Abadía, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1998, p. 72).

- 212
 Al claro lucido espejo
 de tanto esplendor brillante,
 se vio Rosa en un instante
 nadando en un mar bermejo.
- 2115 Si no es que se vio, al reflexo
 de aquella luz soberana,
 como haze rayar ufana
 en cada carmín un astro,
 salamandra de alabastro
- 2120 ardiendo en asquas de grana.²³⁸
- 213
 Bebió el hidrópico²³⁹ ardor
 que fomentaba el alhago,
 y al gusto de cada trago
 crecía más y más su amor.
- 2125 Sorprendida del favor,
 estando en tal paralelo,
 bebió, amoroso polluelo,
 para alcanzar nueva vida,
 la roja sangre vertida
- 2130 del pelícano del cielo.²⁴⁰
- 214
 Chupó el múrice encarnado
 de aquella llaga divina,
 que si no fue clavellina,
 fue clavel disciplinado.
- 2135 Entre el carmín matizado
 y entre nevados albores,
 labró con ambos colores,
 sin que el abril tenga quexa,
- de: en LM*
grana: gran<...> A
- Bebió: <...>ebió B1*
- crecía: crecía a add. G*
- carmín: clavel M*
albores: arbores M

²³⁸ La salamandra es una “especie de tritón que los antiguos suponían capaz de vivir en el fuego sin consumirse” (Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 908); de ahí que, por esta capacidad, se compare con Rosalía, quien, blanca como el alabastro y fuerte como la salamandra, arde y se consume en la sangre de Cristo, es decir, las ascuas –“madera, carbón u otra materia encendida y traspasada del fuego” (DA, s. v.)– de grana. Nótese el contraste de colores en la imagen: la piel blanca de la virgen, cubierta por el rojo intenso de la sangre de Cristo. Esta imagen es igual a la que aparece en los versos 2719-2720, de este mismo libro.

²³⁹ Hidrópico: insaciable, “sediento con exceso” (DRAE, s. v.). También se le llama al que derrama líquido seroso (*loc. cit.*).

²⁴⁰ Pelícano: símbolo de Cristo, debido a que, según la creencia, esta ave alimentaba a sus crías con su carne y su sangre, acto en el que muestra un inmenso amor paternal (Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 810).

- hermosa animada abeja,
 2140 el panal de sus amores. *el: al G*
- 215
 Mas ¡ay Dios!, que todo un mayo
 en sola una Rosa aquí, *sola: solo G*
 de beber tanto rubí *de: en G*
 se rindió a un dulce desmayo.
- 2145 Claro está, si ardiente rayo
 es cada gota que mana
 de fuente tan soberana,
 que atraviesa el corazón,
 ya tierno encendido arpón,
 2150 ya rojo puñal de grana.
- 216
 ¡Felice mil veces Rosa,
 que deja al fuego abrasadas
 las alas tornasoladas,
 encendida mariposa!
- 2155 Con tal dulzura reposa,
 quando en sus brazos se mira,
 que amorosamente aspira
 a que aquel pecho sangriento
 sea de su cansado aliento
 2160 urna, monumento y pira.

Canto undécimo²⁴¹

- Argumento
 217
 De un yerro en otro tropieza *yerro: hierro M*
 Luzbel, que de embidia muere,
 con cruel golpe a Rosa hiere
 su delicada cabeza.
- 2165 No se cansa su fiereza
 de ultrajar a su ternura,
 y tanto el rigor apura,
 que llegó atrevido y cruel

²⁴¹ Subtítulo: De los subtítulos “Canto 11º” y “Argumento” sólo se alcanza a ver la mitad del texto en *M*, debido al refinamiento del ms. La mitad inferior de los subtítulos es la única que se alcanza a distinguir: <Canto 11º Arguto>.

a poner por escabel²⁴²
 2170 de sus pies a su hermosura.

 218
 Como el odio es mal sufrido,
 su orgullo jamás ha estado
 ni a la razón ajustado,
 ni a la justicia ceñido.
 2175 Propio de quien terco ha sido,
 darse a partido²⁴³ jamás,
 y por parecerlo más,
 intenta hacer evidente
 que no puede ser valiente
 2180 corazón que vuelve atrás.

 219
 Por eso al ver que resiste
 de Rosa el fuerte baluarte,
 Luzbel, colérico Marte,
 de ciego furor se viste.
 2185 Con nuevo valor embiste
 él y su infernal alianza,
 creyendo, ¡o vana confianza!,
 que ha de triunfar contra el cielo
 el afán de su desbelo
 2190 y el tiro de su esperanza.

 220
 Bien pudiera su altivez
 escarmentar advertida
 de que si antes fue vencida,
 también lo sería otra vez.
 2195 Volvió (¡rara avilantez!),²⁴⁴
 con duro rigor impío,
 a fixar (¡qué desvarío!)
 contra Rosa (¡qué locura!),
 para rendir su hermosura,
 2200 un cartel de desafío.

sería: será L M

²⁴² Escabel: Tarima pequeña que se pone delante de una silla para que descansen los pies (*DA*, s. v.). Especie de taburete.

²⁴³ Darse a partido: Rendirse o ceder de su empeño u opinión.

²⁴⁴ Avilantez: “Audacia, osadía, arrogancia, con que el inferior o súbdito se atreve al príncipe o superior, se descompone contra él y le falta al respeto” (*DA*, s. v.).

- 221
Salió el vestiglo a campaña
e intentó su ciego enojo
rendir a Rosa, despojo
del tiro cruel de su saña.
- 2205 La barbaridad extraña
con que embistió Lucifer
cobarde lo vino a hacer,
porque aunque más se ensangrienta,
¿cómo puede ser valiente
- 2210 quien lo es con una muger?
- 222
Hechó mano (el labio sello),
atrevido (¡tente lengua!),
a desdorar (triste mengua)
el rubio ofir del cabello.
- 2215 Al tocar el rizo bello
de sus ondas sin decoro,
porque con mayor desdoro
su necia crueldad se tache,
se vio un bajel de azabache
- 2220 navegando golfos de oro.
- 223
Embistió soberbio al pelo,
y al destrozar su madeja
con violento impulso, deja
postrado a sus pies el cielo.
- 2225 Derribó a Rosa en el suelo,
¡ay Dios!, ¡qué duro sentir!,
y al llegarla a desasir
fue con revés tan tirano,
que negra nube la mano
- 2230 comenzó a llover ofir.
- 224
Con soberbia planta, huella
su frenética locura
la Rosa, que en hermosura
la embidiaba el cielo, estrella.
- 2235 Con su ternura atropella,
- el: en M*
- tiro cruel: cruel rigor A*
- a om. M G*
- atrevido: atravido M*
mengua: lengua M
- su: nu M*
- llegarla: llegar B1*

- pero entre amenos verdores,
¿quándo, en floridos colores,
no se advirtió en los jardines
la araña ajando jazmines
2240 y al áspid pisando flores? *pisando: chupando A*
- 225
Dexó su rigor civil
rendida Rosa a un desmayo,
en parasismos al mayo,
en deliquios al abril.
2245 Pisar vezes más de mil
el vulto animado piensa,
que, viéndose sin defensa,
quedó al diabólico anhelo,
entre la planta y el suelo
2250 todo el sufrimiento en prensa.
- 226
Porque a darle vasallaje
la Rosa no se acomoda,
empleando su furia toda
la pone al mayor ultraje;
2255 y quando más su coraje
va vomitando centellas,
pisar quiere rosas bellas,
mortal sangriento enemigo,
sin ver que fue su castigo
2260 el querer pisar estrellas.
- 227
Su sañudo enojo ciego,
que jamás permite calma,
alvergó dentro del alma
toda la región del fuego.
2265 Porque el furor sin sosiego,
que al destrozar hilos rubios
dio al viento el oro a diluvios
en desperdicios galanes,
está escupiendo volcanes
2270 y respirando Vesubios. *enojo: enoja M*
del: de la B1

- 228
Sobre Rosa, que rendida
yace a sus pies (triste alarde),
por blasonar de cobarde
repite una y otra herida.
- 2275 Ignoró el cruel florícida
que en martirio tan violento,
para su mayor tormento,
labró a golpes el rigor
con el sincl del dolor
2280 la estatua del sufrimiento.
- 229
Ciego, con la triste venda
del rencor, que abriga el seno,
ni pone al enojo freno
ni tira al rigor la rienda.
- 2285 Pero es mucho que no entienda
que llegándole a texer
la guirnalda del placer,
quanto más la llega a herir,
aún dándole que sentir,
2290 le deja que agradecer.
- 230
Corvo alfange desembraza²⁴⁵
contra Rosa tan grosero,
que temió morir primero
que al golpe de la amenaza.
- 2295 “Tente infiel, desembaraza,
porque si tu saña aleve
a herir a Rosa se atreve
con armas tan desiguales,
en púrpura de corales
2300 teñirá copos de nieve”.²⁴⁶
- labró: quebró BI*
del: al L M | dolor: rigor G
- rencor: rigor L M*
- guirnalda: guinalda A*
la: le L M

²⁴⁵ Alfange: “espada ancha y corva” (DA, s. v.) y desembrazar: “Arrojar u despedir alguna arma u otra cosa con la mayor violencia y fuerza del brazo” (DA, s. v.).

²⁴⁶ Al igual que en la décima 96 de este libro, Arriola abandona su papel de narrador omnisciente (3ª persona) para persuadir y reprender al demonio por su violencia; al hacerlo, se convierte en un personaje más del poema. En la décima siguiente continúa increpando al Diablo.

231

“Detén infame la mano,
que ensangrentar el puñal
en el mugeril coral
es fea nota de villano.

2305 No cantes el triunfo ufano,
porque el triunfo has de perder,
que si imaginas vencer
quando la venganza tomas,
2310 fragante phénix de aromas
ha de volver a nacer”.

232

Vibró de piedad desnuda
su diabólica fiereza,
a hacer tiro en la cabeza
azerada punta aguda.

2315 Rosa al sentimiento muda
y sin que suspiro aliente,
diciendo está dulcemente,
si el silencio se percive,
que o es bronce que no vive
2320 o es peñasco que no siente.

o: o no add. M

233

Sólo un sufrimiento sabio,
hechando a la boca un nudo,
pasar en silencio pudo
el delito de su agravio.

2325 Condenó a silencio el labio
y tanto de hablar se aleja
que ni aún por sombras se quexa;
hizo bien, porque en rigor
está mal con el dolor
2330 el que está bien con la quexa.

el que: quien B1 | quexa: quej<...> B1

234

Pasó Rosa, al golpe cruel,
desmayada en triste pena,
de ser nevada azuzena
a ser purpúreo clavel.

2335 El duro agudo sincel,
que está amenazando el fin,

- tanta copia de carmín
 en granates derramó,
 que esta sola vez se vio
 2340 sudar púrpura un jazmín. *un: el B1*
- 235
 Con ímpetu tal hirió
 el cráneo de la cabeza,
 que bien su delicadeza
 perder la vida temió. *vida: vista L M*
- 2345 Tan profundamente entró
 a costa del sentimiento
 el afilado instrumento,
 que pareció al penetrar
 que le entraba a examinar
 2350 los senos al pensamiento. *al: el B1*
- 236
 ¡O hierro, mil veces yerro!²⁴⁷ *O: <...> B1*
 yerro porque su osadía,
 donde el acierto vivía,
 vino a fabricar su encierro. *acierto: asiento G*
- 2355 Yerro, porque en un destierro
 placer y gusto ha tenido,
 y tan ignorante ha sido
 que mirar por sí no supo,
 y yerro por fin, pues cupo
 2360 donde yerro no ha cabido.

Canto duodécimo

- Argumento
 237
 Queda Rosa de tal suerte,
 enferma a los golpes fieros,
 que ya se ve en los postreros
 parasismos de la muerte.
- 2365 Pero en aprieto tan fuerte,
 con fineza desmedida
 para libertar su vida,
 médico el cielo previno,

²⁴⁷ A lo largo de esta décima, el poeta juega con las palabras hierro-yerro.

2370 y su ángel custodio vino
a curarla de la herida.

238

Al texer la noche el velo
triste de tupidas sombras,
arrastra en negras alfombras
obscura bayeta el cielo.

en om. B1

2375 Zozobra en un mar de hielo
confusa toda la esfera,
no alienta la primavera,
ni en cítara cristalina
el arroyo perlas trina,
2380 ni gorjea la ave parlera.

239

Marchitos ya sus colores
y defunta su hermosura,
están, con la sombra obscura,
agonizando las flores.

2385 ¡Ah fermentidos²⁴⁸ verdores!,
que miráis en un momento
a un cierzo, a un noto, a un aliento,
del campo hermoso donaire,
que la flor más bella es aire,
2390 la más olorosa es viento.

cierzo: cinso B1

240

Las aves, cuya armonía
con dulce métrico ruido
le daban de haver nacido
mil parabienes al día.

2395 Muerta en su luz la alegría
y sin vida el resplandor,
con vil tirano rigor,
viendo acaso tan penoso,
ni es ya el cisne numeroso
2400 ni es canoro el ruiseñor.

tan: tan tan add. M

es ya: ya es B1 | numeroso: amoroso B1
es om. A

241

La Rosa, que se corona
y doradas hebras peina,

²⁴⁸ Fementidos: falsos, engañosos.

	jurada en el prado reina del imperio de Pomona,	<i>Pomona: Romana BI</i>
2405	a dulces quiebros pregona que en pena que debilita, tanto que a morir excita, pendiente del negro broche, queda al rigor de la noche	<i>excita: incita BI</i>
2410	sino defunta, marchita.	
	242 Rosa, fértil primavera en ella sola abreviada, de la noche maltratada no estaba de otra manera.	<i>fértil: feral G</i>
2415	Noche cruel, tirana y fiera, que del infierno subió, tan a su gusto la hirió y tanto la tiraniza, que, aunque en verdad agoniza,	<i>hirió: murió BI</i>
2420	pensó que Rosa espiró.	
	243 No fue assí, que su desvelo audaz, que alienta su brío en cartel de desafío, no ha de triunfar contra el cielo.	
2425	Rosa aquí: “¡Morir recelo!, si muero dichosa suerte —dixo a Luzbel—, pero advierte que en medio de mi quebranto no aprecio la vida tanto	<i>muero: murió BI</i>
2430	quanto el triunfo de vencerte”.	<i>quanto: quando G</i>
	244 “Muero a manos del furor de tu atrevido desmán; divinas fuerzas darán digno castigo a tu error”.	<i>Muero: <...>urto BI</i>
2435	“Muero, ¡ay Dios, que sea de amor!” dixo, y enclaustrando el mayo de su boca con un rayo, del divino amor herida,	<i>error: horror M</i> <i>mayo: may<...> A</i>

2440 como quien pierde la vida,
se rindió a un mortal desmayo.

245
Válgame Dios que ya tarda,
para quien gime, el consuelo,
pero no, que ya del cielo
baja el ángel de su guarda.
2445 Toda la sombra bastarda
a su luz desaparece,
mas como el tormento crece
y es la herida peligrosa,
¡Ay Dios, que se muere Rosa!,
2450 ¡Ay Jesús, que ya fallece!

246
Yacía Rosa sin sentido,
de aguda punzante herida,
sin más presagio de vida
que un mal distinto latido.
2455 A compasión conmovido,
el ángel de su ternura
la alzó de la tierra dura
a aquel lecho de diamante,
hecho el paraninfo atlante
2460 del cielo de su hermosura.

Rosa: a Rosa add. G
su: la B1

247
Púsola en el duro lecho,
de aquella montaña aborto,
que para descanso es corto
y para reposo estrecho.
2465 Mas como vivía en el pecho,
con suave aliento encendido,
el amor de un Dios querido,
ya en tan lóbrego remanso
como no busca el descanso,
2470 ponía el reposo en olvido.

Púsola: Púsole B1
querido: herido A
el: en G | en: el G

248
Con tiernos dulces cariños,
comenzó (¡feliz ventura!)
a registrar la cisura

- con dos nevados armiños.
- 2475 Ambas manos, ¡con qué aliños!, *Ambas: con las B1*
 apartan, contra la vana
 furia de Luzbel tirana,
 con bien cuidadoso anhelo,
 las rubias ondas del pelo
 2480 del purpúreo mar de grana.
- 249
 Alivio entre tantas penas
 siente, del dolor esquivo,
 con el suave lenitivo
 de sus blancas azuzenas,
 2485 que aunque el carmín de las venas
 se iba desatando en breve,
 impidió el estrago aleve
 de exalar el último ¡ay!
 una venda de Cambray²⁴⁹ v. 2488 om. B1 | último: ulimo G
 2490 con un cabezal de nieve.
- 250²⁵⁰
 Ve si en fiebre alguna brasa
 prendió el infernal impulso,
 y al tomarle a Rosa el pulso,
 jazmín con jazmín se casa. *casa: enlaza B1*
 2495 Mas como el amor la abrasa,
 no es fácil de conocer,
 si amante se mira arder,
 entre padecer y amar:
 ¿quál es amor de penar?,
 2500 ¿quál es fiebre de querer?
- 251
 Tal vez con dulce cautela
 y con amoroso empeño,
 si engañaba Rosa el sueño,
 se ponía de centinela.
 2505 En servirla se desvela,

²⁴⁹ Cambray: “Cierta tela de lienzo muy delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Díjose así por haber venido de la ciudad de Cambray, donde por lo regular se fabrica” (DA, s. v.).

²⁵⁰ Décimas 250-251: *L* y *M* invierten orden de las décimas: *Tal vez con dulce cautela...* y *Ve si en fiebre alguna brasa...*; pero el orden correcto, siguiendo la narración, es *Ve si en fiebre alguna brasa...*, seguida de *Tal vez con dulce cautela*, como aparece en *A*, *B1* y *G*.

2510 haciendo en penas tan graves,
quando más murmuran suaves,
para templar sus congojas,
que ni la turben las hojas
ni la dispierten las aves.

la: le L M

la: le L M

252
Ministro tan soberano,
por no poderlo ella hacer,
muchas veces de comer
le dio por su propia mano.
2515 Mas como amargo y villano
era el manjar que tomaba,
(silvestre al fin) que negaba
al paladar lo apacible,
se hacía al gusto apetecible
2520 por la mano que lo daba.

Ministro: <...>inistro B1

253
Muchas veces su desvelo
para templar los rigores
del gusto despertadores,
hizo las viandas del cielo.
2525 Gustó Rosa sin recelo
de aquel celestial manjar,
lisonja del paladar,
siendo, en pequeño intervalo,
aquel no común regalo
2530 paréntesis del penar.

paréntesis: parentesco B1

254
Todo en amores deshecho
(asestaba a Dios el tiro),
un dulce tierno suspiro
rompió los diques del pecho.
2535 “¡Ay Jesús! Es buque estrecho
la esfera de lo posible
y, aunque el penar es terrible,
por ti mi afecto quisiera
que mi pena se estendiera
2540 más allá de lo imposible”.

a om. B1

dulce tierno: tierno dulce L M

Es: el B1

- 255
 “Yo soy Rosa, tú eres flor
 (habla a Jesús su ternura),
 tú eres luz, yo sombra oscura
 yo niebla, tú resplandor.
 2545 Pues si flor, luz y esplendor
 noche y tarde en su desbroche
 sienten que se desabroche,
 ni pasma, admira, ni asombra
 contra Rosa, niebla y sombra,
 2550 negro capuz, tarde y noche”.
- 256
 “Es tanto lo que deseo
 padecer por ti en mi amor,
 que de la pena mayor
 me quisiera ver trofeo.
 2555 Sin cumplirse mi deseo,
 que se ha cumplido colijo,
 porque dixo bien quien dijo
 que el que un deseo salga vano
 es el pesar más tirano
 2560 y es el dolor más prolijo”.
- 257
 “Si en mi elección estuviera
 que al tormento me entregara,
 quanto hay que penar, penara,
 quanto hay que sentir, sintiera.
 2565 Porque todo el mundo viera,
 en holocausto tan cruento,
 que a esmeros del sufrimiento
 se refina, con decoro,
 de la caridad el oro
 2570 en el crisol del tormento”.
- 258
 “Amorosamente cruel
 diera la vida por ti,
 que si hay quien muera por mí,
 poco haré en morir por él.
 2575 Ojalá y fuera el papel
 del pecho la blanca plana,
- tú: y tú add. G*
yo: y M
tarde: tarda B1
sentir: sufrir B1 | sintiera: sufriera B1
que om. G
y om. B1

la pluma, punta inhumana,
que, al herirme su rigor,
sobrescriviera mi amor
2580 con caracteres de grana”.

259

“Jamás se ha llegado a ver
el hidrópico en su mal
tan sediento del cristal,
como yo de padecer.
2585 No sé las penas temer,
porque en llegando a este punto
no son de mi miedo asunto
muerte, congoja y desgracia,
y, como yo esté en tu gracia,
2590 ni todo el infierno junto”.

penas: penar A

miedo: mudo B1

y: que G

Canto decimotercio

Argumento

260

A hijo y madre dulces loores
canta el ángel, canta Rosa,
y cada alabanza hermosa
era en una, muchas flores.
2595 En fuente de resplandores
pone el ángel, ¡con qué aliño!,
rojo carmín, blanco armiño,
y (a lo que el alma percive)
Jesús mismo lo recibe
2600 con señas mil de cariño.

En fuente: un fuerte B1

aliño: alino A

y om. B1

261

Después que el prado lucido
bordó a rayos su verdor,
armonioso el ruiseñor
deja su caliente nido.
2605 Sobre un pimpollo florido,
animada Filomena,²⁵¹

²⁵¹ Filomena: era hermana de Procne, quien se había casado con Tereo, rey de Tracia. Este rey violó a Filomena y le cortó la lengua para que no dijera nada. Pero “Filomena se las ingenió para contar el crimen a su hermana en los bordados de una tela. Como venganza, Procne asesinó a su propio hijo y se lo dio a comer a Tereo. Durante su huída,

su voz tan dulce resuena,
que no es mucho que presuma
o que es órgano de pluma
2610 o que es vegetal sirena.²⁵²

262
Son tan dulcemente graves,
cada número sonoro,
que el contrapunto canoro
sigue el choro de las aves.
2615 Músicos quiebros tan suaves,
a los compases del vuelo,
están en tal paralelo
en los jardines de Vesta,
que, assombrando la floresta,
2620 causan suspensión al cielo.

Son: Sin B1

paralelo: pararelo A

263
Desplegando el abanico
de sus dos veleras alas,
después de rizar sus galas,
rompe el órgano del pico.
2625 De voz y matiz tan rico
vive el pájaro trabieso,
engreído con tanto exceso,
que pasa a ser sin enojos
bello encanto de los ojos,
2630 del oído dulce embeleso.

264
En aquel alvergue estrecho,
Rosa, mal convalecida
de la penetrante herida,
dexó el nido de su lecho.
2635 Con dulces quiebros el pecho
sonoro el compás levanta,
y tanto el punto²⁵³ adelanta
el número entre los dos,

Júpiter se apiadó de las dos hermanas y las transformó en ruiseñor [Filomena] y golondrina [Procne] y a Tereo en abubilla” (Jaime Alvar Ezquerro, *op. cit.*, p. 338).

²⁵² Recuérdese que las sirenas tenían un maravilloso canto, con el que atraían a los navegantes para después devorarlos.

²⁵³ Punto: nota musical.

- 2640 que es para alabar a Dios
cada paso de garganta.²⁵⁴
- 265
El ángel, que la acompaña,
como de choro tan diestro, *de choro: decoro B1*
era de capilla el maestro
que dio el punto en la montaña.
- 2645 Con melodía tan extraña
cantó, que con su armonía *v. 2646 om. B1*
embelesó a Rosalía,
que si es ángel quien la enseña, *enseña: enseñ<...> B1*
desde aquella parda peña
- 2650 como un ángel cantarí.
- 266
Uno y otro en dulce calma,
en loores que a Dios entonan, *entonan: entona G*
con dulces quiebros pregonan *pregonan: pregona G*
que es Dios el dueño del alma.
- 2655 Quién a quién lleva la palma
deja indeciso el primor
del uno y otro cantor,
que en diestro compás resuena
ella, dulce Philomena,
- 2660 él, canoro rui señor. *él: en B1*
- 267
Quanto son más olorosas *Quanto: <...>uanto B1*
para dar culto a María,
el ángel y Rosalía
se engolfan en mar de rosas.
- 2665 En flores tan luminosas
eran, con matiz tan vario,
al fin del divino erario,
a vista del emisferio,
cada rosario un misterio,
- 2670 cada misterio un rosario.

²⁵⁴ Paso de garganta: “Inflexión de la voz, o gorjeo, en el canto, consistente en una contracción de los músculos, al fin de dar a las cuerdas vocales mayor excitabilidad. Es atributo del teatro lírico” (*DRAE*, s. v.).

268

Rosa en su obscuro retrete,
jardinera prodigiosa,
junta de su esfera hermosa
para Dios un ramillete.

Rosa: <...>osa BI

2675 Cada *Ave María* promete
mil cándidas azuzenas,
cada *Padre Nuestro*, amenas
rojas tintas del clavel,
viéndose, de ellas y de él,
2680 nieve y carmín en cadenas.

269

Fue al ángel ley superior,
porque el don no se dilate,
que en un pulido azafate²⁵⁵
ofrezca a Dios cada flor.

ley: luz LM

2685 Tanto variado color,
que hace de lucir ensayo
sin eclipse, sin desmayo,
campeó, en sagrado viril,
blanca embidia del abril,
2690 roja emulación del mayo.

270

Van con brillos tan ufanos
al centro de las delicias,
que Jesús con mil caricias
las ponía en sus propias manos.

2695 Los albores soberanos
les prestan luces tan bellas,
que en un golfo de centellas,
claras flores luminosas,
dejando ya de ser rosas,
2700 aspiran a ser estrellas.

les prestan: respetan BI

271

Y aún más, pues sus tornasoles,
por esfera de alabastros,
tienen por menos ser astros,
porque han llegado a ser soles;

²⁵⁵ Azafate: canastillo (DA, s. v.).

- 2705 puesto que sus arreboles,
 que apuestan luces al día
 con bella clara alegría,
 de tanta ventura muestra,
 en el marfil de su diestra
- 2710 navegan la láctea vía. *apuestan: apuntan B1*
- 272
 Flores, sin temer deslizes,
 que escalando azul zafir
 suben al cielo a lucir
 la gala de sus matices.
- 2715 Rosas son y ¡qué felices!
 en la mano que las mueve,
 que al soplo de la aura leve,
 arden sin perder las vidas,
 salamandras encendidas
- 2720 en blancas asquas de nieve.
- 273
 Con un dulce abrazo estrecho,
 efecto de sus amores,
 trasplantó Jesús las flores
 desde las manos al pecho.
- 2725 Porque en deliquios deshecho
 (indicios de su afición)
 hizo blanco el corazón,
 en donde el hierro abrió brecha,
 de tanta purpúrea flecha,
- 2730 de tanto argentado harpón. *indicios: indicio B1*
- 274
 En tan sagrada clausura
 fincan las flores lozanas *hierro: yerro A G*
 —para lucir más ufanas—
 brillos, esplendor y hermosura,
- 2735 y aun la duración futura
 que a los siglos desafía,
 que en verdor y en lozanía
 no son de las que el sol dora,
- 2740 que nacieron con la aurora
 y espiraron con el día. *lozanas: los años B1*
- las: los G*

- 275
 Ramilletes tan vistosos,
 que a las arábigas gomas²⁵⁶
 embidia dan sus aromas,
 porque son más olorosos.
 2745 Cometas de ámbar hermosos,
 que quando olores trascienden
 –ya que al suelo no descienden
 porque del globo no bajan–
 si en blanca pasta se quajan
 2750 en roja llama se encienden.
- 276
 La vista no distinguiera
 al ver matiz y esplendores,
 si es primavera de flores
 o es de luces primavera
 2755 En tan superior esfera
 cada rosa es –sin desmayo–
 lucido fragante rayo,
 que en tan sagrado viril²⁵⁷
 le causa envidia al abril
 2760 y le da zelos al mayo.
- 277
 Llore la beldad de Vesta
 muerto el múrice encendido,
 que al ver este colorido
 ya no es bella la floresta.
 2765 Luces al mayo le presta
 (señal que las necesita),
 lo remeda, no lo imita,
 que en donde humean estas flores
 ni hay flor, que encienda colores,
 2770 ni hay luz, que a su luz compita.
- Ramilletes: <...>amilletes B1*
- olorosos: olorosas G*
- ya que al suelo no descienden / porque del globo no bajan: porque del globo no bajan / ya que al suelo no descienden B1*
- es om. A*
- sin: un L M*
- tan: el A | su B1*
- Llore: Lloro B1*
- en om. B1*

²⁵⁶ Se le llama goma arábica al incienso, debido a que los árboles que producen la goma o resina son originarios de Arabia.

²⁵⁷ Viril: “Vidrio mui claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas para reservarlas u defenderlas, dexándolas patentes a la vista”; “se llama también la custodia pequeña” (DA, s. v.).

Canto decimoquarto

Argumento

278

Rosa en sus fiestas se goza
con María y Jesús, quando ellos
destierran con sus destellos
la noche que allí se emboza.

2775 Adornan la breve choza
verdes ramos, que pesquiza;
Jesús con boca de risa
celebra, y en conclusión
recive la comunión
2780 y Pedro ayuda la misa.

279

Como en un bello jardín
de Diana, hermoso plantel,
brilla encendido el clavel
luce nevado el jazmín;
2785 y aunque el candor y el carmín
haga a cada flor hermosa
—porque en la esfera olorosa
no hay quien su hermosura iguale—,
entre todas sobresale
2790 reyna del jardín la Rosa.

todas: todos A B1 G

280

Como en influxos benignos,
por la esfera con decoro,
surcan caravelas de oro
astros, planetas y signos,
2795 que, aunque en el zafir son dignos
cada uno por su arbol
de ser flamante farol,
en puntos de lucimiento
reconoce el firmamento
2800 por rey de la luz al sol.

caravelas: claveles B1

planetas: plantas B1

281

Como en las campañas bellas
corren variadas fortunas,

2805 el toro armado de lunas,²⁵⁸
 manchado el tigre de estrellas,
 que, aunque se hermoseen con ellas,
 en los campos de Pomona
 ninguno de rey blasona,
 porque, en forzosos tributos,
 de monarca de los brutos
 2810 se ciñe el león la corona.

manchado: marchando *B1* | *estrellas:*
 estrell<...> *B1*
ellas: ell<...> *B1*

la: de *G*

282
 Como la noche que vive
 embuelta en tristes capuzes
 altos conceptos de luces
 en negro papel escribe,
 2815 que aunque la luz se percive
 en su trémulo desbroche,
 quando la luna en su coche
 fabrica a su oriente cuna,
 es tan sólo de la luna
 2820 el imperio de la noche.

283
 Así en el jardín florido,
 así en la campaña amena,
 así en la noche serena,
 así en el cielo lucido,
 2825 de sus misterios,²⁵⁹ que han sido
 en christiana adoración
 imanes del corazón,
 en competencia amorosa,
 luce María, luna y rosa,
 2830 brilla Jesús, sol y león.

jardín: pensil *A B1 G*

284
 Sol, que a reflexos deslumbra,
 león sin semejante en gala,
 rosa, que ámbares exhala,
 luna, que nieblas alumbra.

Sol: <...>ol *B1*

²⁵⁸ Las lunas son sus cuernos.

²⁵⁹ Cada misterio es un hecho de la vida de Jesús. El rosario contiene veinte misterios, divididos en gozosos (infancia de Jesús y vida pública), dolorosos (pasión y muerte) y gloriosos (glorificación). Los misterios “comprenden toda su vida y, unida a la suya, también la vida de María” (Romano Guardini, *El rosario de María*, trad. Eduardo Monzón, Sociedad de San Pablo, Bogotá, 2005, p. 45).

2835 Cada misterio se encumbra
a los orbes celestiales,
y aunque todos son iguales
—cada uno en su proporción—,
piadosa la devoción
2840 hace a algunos principales.

285

Tres son los que, en el contento
de Rosa, cantan la gloria,
robándole la memoria
y hasta el mismo entendimiento.

robándole: robándola B1

2845 De Jesús el nacimiento,
quando —escuchando el gemido
de todo el orbe afligido—
entre unas humildes pajas
al círculo de unas fajas,
2850 se vio lo inmenso ceñido.

afligido: florido G

fajas: hajas G

286

El del triunfo soberano
que, en su sangrienta fatiga,
contra la parca enemiga
alcanzó su diestra mano;
2855 quando —vencedor ufano,
campeón valeroso y fuerte—
con feliz triunfante suerte,
llegó a dejar su hermosura
dentro de la sepultura
2860 los despojos de la muerte.

287

El de la ascunción gloriosa
a los cielos de María,
que a los jardines del día
subió a trasplantarse Rosa;
2865 quando en triunfo victoriosa
sube al celestial palacio,
y al cortar diáfano espacio
las alas del viento peina,
hasta coronarse reyna
2870 en dozeles de topacio.

cortar: cantar M

de: del B1

288
Disponía con limpio aseo
el lóbrego centro rudo
y lo que el caudal no pudo
lo suplió siempre el deseo.
2875 Las verdes ramas trofeo
de su blanca mano hacía,
y cada una conseguía
–al mirarse dividir–
la fortuna de morir
2880 a manos de Rosalía.

289
Troncaba²⁶⁰ lo más florido,
si flor cabe en la maleza
donde labró la aspereza
de espinas fecundo nido.
2885 Son los ramos –que ha cogido
su fervoroso desvelo
para darle culto al cielo
en la enmarañada falda–
prisioneros de esmeralda
2890 en dulce cárcel de yelo.

290
Y aunque es de flores escaso
Quisquina, risco eminente
que a la planta más valiente
impide a puntas el paso.
2895 Con todo, si por acaso
encontrava su fervor
en el monte alguna flor
aun en su centro marchita,
en la mano que la quita
2900 adquiere vida y color.

291
Éstos eran los adornos
con que vestía su capilla,
y no es poca maravilla
que aun esto den sus contornos.

en: con B1

a puntas: apuntar B1

aun: aunque B1

Éstos: <...>stos B1

²⁶⁰ Troncar: trincar o cortar.

2905 Oficiosa aveja a tornos
 ronda el carmín encarnado
 de Christo crucificado,
 que como Jesús es flor,
 es el imán de su amor
 2910 y el norte de su cuidado.

292

Rompió el cielo sin desmayos
 todo el muro de zafiros,
 que mide la luna a giros,²⁶¹
 que el sol ilumina a rayos.²⁶²

Rompió: <...>ompió B1

2915 Haga en sus luces ensayos
 con variados arreboles
 quantos son los tornasoles
 que tascan²⁶³ del sol las pías,
 que el aplauso de estos días
 2920 fue embidia de muchos soles.

tascan: buscan L M

293

Porque quando amante el cielo
 —que al suelo esplendor tributa—
 para iluminar la gruta
 quebrantó puertas de yelo,
 2925 roto el cristalino velo,
 bajó Jesús, dulce norte,
 en quien halló el pasaporte
 la beata dichosa grey,
 que allí donde se halla el rey,
 2930 se ha de hallar también la corte.

amante: amarte B1

294

Baxó Jesús y con él
 descendió también María,
 que estraña su compañía

²⁶¹ Se alude a la teoría de que la luna, así como el sol y otros astros, giraban alrededor de la tierra, que estaba fija en el centro del universo; de acuerdo con esto, la luna, mientras hacía su recorrido, podía medir la esfera celeste.

²⁶² Los versos 2913-2914 provienen de *La vida es sueño*, donde el rey Basilio señala que “Esos círculos de nieve / esos doseles de vidrio / que el sol ilumina a rayos, / que parte la luna a giros” (vv. 626-627) son su objeto de estudio, pues, al ser astrólogo, cree que los astros definen el destino de los hombres, creencia que Calderón critica en sus obras. Esos versos que sirven para representar la fe errónea en la astrología, aquí muestran la belleza y grandeza de la esfera y cuerpos celestes, que, como creaciones de Dios, están a su disposición.

²⁶³ Tascar: “quebrantar el verde o hierba con los dientes, cortándola con algún ruido para comerla. Dícese con propiedad de las bestias, quando pacen” (*DA*, s. v.). Sobre las pías o caballos del sol, véase la nota 165.

- si ocupa solo el dosel.
- 2935 Bajó Pedro, aquel broquel
de dura piedra, que quando
está su yglesia amparando, *yglesia: gloria B1*
es tal muro de firmeza
que, en puntos de fortaleza,
- 2940 con él, el diamante es blando. *él om. B1*
- 295
Con pronta angélica prisa,
emulación de los vientos,
preparan los ornamentos
para celebrar la misa.
- 2945 Vistió Jesús la divisa
de tan soberano oficio,
siendo en aquel egercicio
—con grave solemne fausto—
oferente²⁶⁴ y holocausto,
- 2950 sacerdote y sacrificio.
- 296
Ministro Pedro ayudó
la missa en estancia ruda,
que Pedro a Jesús ayuda
porque a Christo sucedió.
- 2955 Ya que Jesús consumó
misterio²⁶⁵ tan soberano,
por abstruso, por arcano,
Pedro enseña a Rosalía,
que el misterio de aquel día
- 2960 no cabe en el juicio humano.
- 297
Cada misterio pondera
y aún no alcanza a definirlo,
porque para concebirlo *concebirlo: conferirlo L*
todo el hombre es poca esfera.
- 2965 Mas de superior lumbrera
—que lo ilustra— se deriva

²⁶⁴ Oferente: “El que ofrece” (*DRAE*, s. v).

²⁶⁵ Misterio: “Secreto guardado en la mente de Dios, desconocido para los seres humanos hasta su revelación” (W. R. F. Browning, *op. cit.*, p. 315). Se refiere al misterio de la transustanciación.

lo claro en su persuasiva,
porque en golfo tan sagrado
qualquier concepto va errado
2970 si no viene luz de arriba.

298
Después que, en tan claro abismo,
el sacrificio acabado,
el sacerdote sagrado
hizo manjar de sí mismo,
2975 embuelta en un parasismo,
le dio a Rosa –en tal estrecho–
su cuerpo en amor deshecho,
pasando, con dulce unión,
de su mano al corazón
2980 y desde el altar al pecho.

299
Rosa en amor derretida
–pues no sabe más que amar–
comió el divino manjar,
que es la fuente de la vida.
2985 A nuevas lides convida
al infierno su valor,
y, como estriva en su amor,
espera salir triunfante,
que el corazón más amante
2990 tiene el aliento mayor.

abismo: abism<...> B1

*el sacrificio acabado / el sacerdote sagrado:
el sacerdote sagrado / el sacrificio
acabado B1*

mano: amado B1

al: del L M

estriva: estaba B1

espera: esperó B1

más: de un L M

Canto decimoquinto

Argumento

300
Celebra, con rendimiento,
en su cueva Rosalía
con Jesús y con María
la noche del nacimiento.
2995 Hace sus brazos asiento
María del niño y, en breve,
de sus dos pechos de nieve
exprime el néctar nevado,
que, a sus labios aplicado,
3000 de sus castos pechos bebe.

castos: ambos B1

- 301
 Quando aquella noche fría,
 que esmaltó mil arreboles,
 porque nacieron tres soles
 se miró tres veces día,
 3005 rayó la aurora María
 y de sus brazos asido
 Jesús, pimpollo florido,
 para celebrar con Rosa
 en su habitación dichosa
 3010 el gozo de haver nacido.
- 302
 Dexose ver su luz pura,
 más hermosa que el sol bello,
 porque es tan sólo un destello
 todo el sol de su hermosura.
 3015 Es tan rara su blancura
 (si fee a los ojos se debe),
 que sacó su author en breve
 —para formar su candor—
 en la fragua del amor
 3020 alambicada la nieve.
- 303
 Viendo Rosa en la aspereza
 —que feudo al horror tributa—
 que el cóncavo de su gruta
 de clara luz se adereza,
 3025 bien a conocer empieza
 en la obscuridad que mora,
 que aunque sombras atesora
 a injurias de la alegría,
 que en triste caos nace el día
 3030 y en negra noche la aurora.
- 304
 Con tiernos dulces abrazos,
 qual se hase la vid al olmo,
 llegó a conseguir el colmo
 de amor en estrechos lazos.
 3035 Desde el trono de sus brazos
- miró: vido B1*
- aspereza: esperanza B1*
- vid: vida B1*
llegó: llega B1
de om. L M

le muestra la madre al niño;
compelida del cariño,
“¿quieres Rosa?”, le decía,
y como el sí respondía,
3040 le entregó el garzón de armiño.

le: la B1

305
“¿Eso preguntas señora?
—respondió su amor profundo—
¿Quándo no ha deseado el mundo
ver las luzes de la aurora?
3045 Rayo es tuyo —que enamora
con nacarado arrebol—
ese luciente farol,
que brilla en tus manos bellas,
pues saben que es, las estrellas,
3050 parto de la aurora el sol”.

mundo: mu<...>do B1

306
Alzó los brazos al cielo
y al tomar al benjamín,²⁶⁶
prendió el más bello jazmín
entre dos lazos de hielo.
3055 El corazón en su vuelo
un golfo de amores rema,
y assí es mui justo que tema,
al ver que a sus manos pasa,
que en tersa nieve se abraza
3060 y en blanco yelo se quema.

al benjamín: el benjamín M B1

307
Rosa al mirarlo tan bello
—que es de la hermosura agravio—
con el carmín de su labio
imprimió en su rostro el sello.
3065 Unida a su blanco cuello
a desasirse no acierta,
y como Amor la despierta
a hacer finezas mayores,
para explicar sus ardores
3070 le decía de amores muerta:

mayores: amores B1

²⁶⁶ Benjamín: Fue el último hijo de Jacob y Raquel, por lo que su nombre pasó a significar el hijo menor y más querido de los padres (W. R. F. Browning, *op. cit.*, p. 72).

308
“Dulce imán de mis sentidos,
tesoro de mis cuidados,
que porque estén bien empleados
los tengo a tu amor rendidos.
3075 Favores tan repetidos
son de mi dicha el diseño,
porque, aunque le pese al seño,
es en quien de amor anima
el gozo que más estima
3080 verse en brazos de su dueño”.

309
“Amoroso dueño mío,
que, sin tiranas violencias,
centro eres de mis potencias
y encanto de mi alvedrío.
3085 Es ingrato desvarío
que rehúse el hombre entregarte
el alma para adorarte,
porque quien tanto recibe
ygnoro yo cómo vive,
3090 si no vive para amarte”.

encanto: centro BI

310
“¿Tú en mis brazos?, ¡qué fortuna!,
¿yo en los tuyos?, ¡qué favor!,
ya con semejante amor,
no embidio dicha ninguna.
3095 Van nuestros afectos a una,
porque en batalla tan fuerte
anda nuestro amor de suerte,
que para más obligarme
tú, mi Jesús, a ampararme
3100 y yo, mi Dios, a quererte”.

embidio: apetesco A | ninguna: alguna A

311
“Tu sutil ingenio agudo
con diptongo peregrino
—siendo Dios todo divino—
te ató al hombre con un nudo.
3105 ¡O estatua de amor desnudo!

te: le LM | lo BI

¿a quién injuriar se atreve
nuestra ingratitud aleve
sin que tu dolor mitigue,
que mucho el frío te fatigue,
3110 si está en tu cuerpo la nieve?”

injuriar: injuria M

tu: su B1

312
“Aí tienes esposo amado
contra enemigo tan cruel
mi corazón por broquel,
mi pecho para sagrado.
3115 En él verás levantado
(el que no sea digno lloro,
de tu grandeza y decoro),
¡con qué gusto lo repito!,
la hoguera en que me derrito
3120 y el altar en que te adoro”.

313
“¿Quién te obligó a sentir, quién
de mis ojos norte fixó,
del temporal lo prolijo
y del diciembre el desdén?
3125 Feliz fue el hombre, mi bien,
a costa de tu destrozo,
pues sientes con alborozo
como el amor no refrenas,
tú, el diluvio de las penas,
3130 él, los piélagos del gozo”.

sientes: sienten L M

penas: venas G

314
Miraba el duro quebranto
del elado invierno esquivo
y éste era el cruel incentivo
que rompía el raudal del llanto.
3135 El dolor le apura tanto
que, sin poder detenerlas,
bajaba, sin recojerlas,
—para hacerla más hermosa—
por el semblante de Rosa
3140 blanca inundación de perlas.

llanto: llant<...> B1

bajaba: bajaban B1

hacerla: hazerlas M | hermosa: hermosas M

315

Quando a los brazos se entrega
de un Dios niño, vive el alma
en tan tempestuosa calma,
que en la quietud no sosiega.

entrega: entriega A

- 3145 Un mar de luces navega,
fluctuando en el claro abismo
que encierra Amor en sí mismo,
y por encontrar la orilla
su tierna amante barquilla
3150 dio fondo en un parasismo.

316

Rendida a un deliquio yace
Rosa, no es cosa que admira,
que ésta en un desmayo espira
y en un parasismo nace.

Rendida: <...>endida B1 | yace: jace L

- 3155 Tierna en amor se deshace
y tanto a Dios se encadena
en aquella paz serena
con que se estrechan los dos,
que por ser toda de Dios
3160 de sí misma se enagena.

317

A los puros castos ojos
de la emperatriz del cielo,
dexó en extático vuelo
los sentidos por despojos.

- 3165 Quien al ver sus labios rojos,
sin voz, aliento, ni vida,
de Rosa compadecida,
con mil estrechos abrazos
entre el marfil de sus brazos
3170 le dio vital acogida.

con mil: en mil L M

318

Reclinola sobre el pecho,
¡ay Dios, qué rara ventura!,
gozando en él su hermosura,
nevado mullido lecho.

- 3175 Es el alma buque estrecho
de abarcar gozo tan suave

y como dentro no cabe
del coto de su retiro,
con lo tierno de un suspiro
3180 rompió el corazón la llave.

319
Con un ¡ay! hecho pedazos
volvió a nuevo regocijo,
porque en vez de los del hijo
se halló en los maternos brazos.
3185 Atada a tan dulces lazos,
feliz causa del consuelo,
vio su cuidadoso anhelo,
desde la altura a que sube,
romperse una blanca nube
3190 que dejó mirar el cielo.

porque: para que *G*

el: al *M BI*

320
Porque entre un fino cendal²⁶⁷
blanca mano guiada al seno,
descubrió el cielo sereno
en breve orbe de cristal.
3195 Mostró el pecho virginal,
que a Rosa el gusto provoca,
y al aplicarlo a la boca
y a sus labios carmesíes,
dando sin mella en rubíes,
3200 pareció cristal de roca.

321
Gustó Rosa del divino
néctar que chupó su labio,
amoroso desagravio
del más delicioso vino.
3205 Brolló el pecho cristalino
tanta copia de ambrosía
al labio de Rosalía,
que aun ella misma dudaba
si la leche se quajaba
3210 o el pecho se derretía.

chupó: gustó *A*

brolló: brotó *A*

²⁶⁷ Cendal: “Tela mui delgada, ligera, sutil y transparente, de seda o lino” (*DA*, s. v.).

- 322
 “Bebe Rosa” (¡qué contento!),
 dijo María (¡qué delicia!),
 “que para eso (¡qué caricia!)
 está en mis manos tu aliento”. *mis manos: mi mano B1*
- 3215 Bebió con labio sediento
 y al apurar el raudal
 de licor tan celestial,
 engastó su amor constante
 una punta de diamante
- 3220 en anillo de coral.
- 323
 Con semejantes favores,
 hijos al fin del cariño,
 de María madre y Dios niño
 adquiriría nuevos verdores.
- 3225 Mas como es pensión de flores
 vivir al baybén vecinas,
 si les falta –aún peregrinas–
 la luz que esmalta su tez,
 vuelve a quedar otra vez
- 3230 la Rosa entre las espinas.
- 324
 En ellas quedó al instante
 Rosa, que el favor cesó
 y de sus ojos faltó
 madre tierna, dulce amante;
- 3235 con esperanza constante
 (que es mui firme la esperanza,
 porque es áncora²⁶⁸ que afianza)
 aguarda y con eso alienta,
 que lo que ahora ya es tormenta
- 3240 buelva a ser después bonanza. *ahora ya: ya ahora A B1 G | tormenta: tormen<...> A
 buelva: vuelve B1 | a ser: hazer M*
- 325
 Pues después que a soplos brama
 el mar de huracán esquivo,
 corta el cristal fugitivo
 alegre ligera escama. *cristal: raudal B1*

²⁶⁸ Áncora: ancla (DA s. v.).

- 3245 Revuelve inquieta la lama,
 goza del sol el reflexo,
 y como no hay sobrecejo²⁶⁹
 en las rizas ondas frías,
 viendo está sus alegrías
 3250 en terso bruñido espejo.
- 326
 Quedó opaca sin su amado,
 quedó triste sin María,
 y a uno y a otro les decía,
 el rostro en perlas bañado:
 3255 “¡O mi Dios crucificado!
 ¡O bella hermosa beldad!
 ¡O divina magestad!
 Si siento tanto el perderos
 breves instantes ligeros,
 3260 ¿qué fuera una eternidad?”
- Fin del segundo libro.²⁷⁰

sobrecejo: sobrexo B1

bruñido: buñido B1

beldad: bella B1

²⁶⁹ Sobrecejo: ceño, enfado, enojo (DA, s. v.).

²⁷⁰ Fin del segundo libro om. MA B1 G.

Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo.
Poema lírico²⁷¹

Libro tercero

Canto primero

Argumento

1

Trasládase al peregrino
monte la Rosa, que –ufana–
por llegar antes afana
en sincopar²⁷² el camino.

Trasládase: trasladarse B1 G

en: a B1

5 Entra en su feliz destino,
pondérase la aspereza
de la gruta en la maleza,
donde (si cabe mexor)
Rosa, entregada al amor,
10 otra nueva vida empieza.

pondérase: pondérese B1

nueva vida: vida nueva G

2

Quando, a cuidadosa mano,
a nuevo sitio se muda
la flor, que ámbares trasuda,²⁷³
da el pimpollo más lozano.

Quando: <...>uando B1

da el: del B1

15 En el místico verano,
que ignora el desdén severo
del cano²⁷⁴ nevado henero,
llegó la estación forzosa
de trasplantar a la Rosa,
20 Dios, divino jardinero.

3

Nuncio feliz del aviso
a Rosa Jesús ha embiado,
a aquel paraninfo alado
que fue guarda del paraíso.

a om. B1

25 No tubo el juicio indeciso,

²⁷¹ Título: *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema lírico om. G | y solitaria om. L M | Patrona de Palermo. Poema lírico om. L M.*

²⁷² Sincopar: acortar.

²⁷³ Trasudar: “exhalar o echar de sí trasudor [sudor tenue]” (DRAE, s. v.).

²⁷⁴ Cano: blanco.

- y en sus rendimientos anda
del superior a la banda,
que una obediencia discreta
debe estar siempre sujeta
30 al arbitrio del que manda.²⁷⁵
- 4
Yntimó el nuncio la nueva,
en que ordenación divina
manda que deje a Quisquina
y habite en más dura cueva.
35 Rosa el mandamiento aprueba,
y porque su amor blasone
de obediente, se dispone
a salir luego al instante,
yendo el deseo por delante
40 de la ley que Dios le pone.
- 5
Llegó el término forzoso
y aun tardo²⁷⁶ debió de ser,
que en quien quiere obedecer
corre el tiempo perezoso.
45 Con aliento generoso,
antes de empezar su giro
para dejar su retiro
y para volver la espalda,
a aquél jayán de esmeralda
50 hizo la salva un suspiro.
- 6
“Adiós –dixo– habitación
dulce, adorada y querida,
que fuiste siempre en mi vida
el centro del corazón.
55 Adiós amado rincón,
a quien mis mejoras debo,
aunque a otro lugar me muevo
–pues tú en aquestas montañas
me alvergaste en tus entrañas–,
60 yo en mi corazón te llevo”.
- una: ir a B1*
del: de B1
yendo: siendo L M
ley: luz L M | le pone: dispone L M
a om. L
fuiste: fuistes B1

²⁷⁵ Sentencia que recuerda el doble voto de obediencia de los jesuitas (véase nota 97 en el primer libro).

²⁷⁶ Tardo: “lento” (DA, s. v.).

7

“Adiós aves, ruiseñores,
dueños de estas espesuras,
árbitros de mis venturas,
testigos de mis favores.

65 Adiós riscos, fuentes, flores,
que aunque con dolor amargo
de vuestra vista me alargo,
si lloráis vuestras desdichas,
70 en el punto de mis dichas
sólo el silencio os encargo”.

espesuras: esperanzas B1

árbitros de mis venturas: testigos de mis venturas B1

testigos de mis favores: arbitrios de mis favores B1

8

“Adiós ásperas montañas,
que el tiempo que me tuvisteis,
madre amorosa, me disteis
abrigo en vuestras entrañas.

75 Ya no son para mí estrañas
las tristes lóbregas breñas,
de piadosas disteis señas
en cóncavas sepulturas,
que si para otros sois duras
80 para mí no fuisteis peñas”.

cóncavas: cóncabos B1

otros: otras M

9

“Blandas sí, porque al mirarme
sed rabiosa padecer,
para darme de beber
no cesabais de llorarme.

85 Harta fue a refrigerarme
la agua escasa que rebienta,
y como bebía sedienta,
que aún era mucha parece,
que quien mucho mal padece
90 con poco bien se contenta”.

rabiosa: rabiosas G

aún era: aunque B1

10

“Blandas, porque al alvedrío
de escarcha nevada y fiera,
marchita Rosa no muera
al rigor del yelo impío.

95 Por resguardarme del frío,

Blandas: Blanda L

movidas a compasión,
me abristeis el corazón,
hecho vuestro cuerpo entero
contra el temporal severo
100 basto bruto pavellón”.

11
Dixo, y con paso ligero
la espalda a la cueva da,
bien se conoce que va
en su conducta un lucero.
105 Tomó el rumbo al derrotero
y al ir imprimiendo huellas
sus nevadas plantas bellas
—hermosos pomos de olores—,
iba dibujando flores
110 por ir taraceando estrellas.

pomos: pinos B1

taraceando: traseando L | tarrajeando B1

12
Dijo el nuncio: “azia Palermo
caminemos”, y temiera
Rosa mui bien, si estuviera
de firme su amor enfermo.
115 Mas desde el áspero yermo
movía a la corte los pies,
llevada del interés
de que por Dios, su consorte,
si una vez dejó la corte,
120 la volvía a dejar después.

desde: donde B1

movía: movió L

dejó: dixo B1

13
Puso el ángel a la vista
de Rosa el patrio respecto,
a cuyo nativo afecto
hay apenas quien resista.
125 Para Rosa no es conquista,
porque su constancia rara
con el mismo hecho declara
que si como es uno solo,
fueran mil de polo a polo,
130 a Palermos mil dejara.

- 14
 Sube a distancia mui poca
 de Palermo en la llanura,
 montaña que es en su altura
 membrudo jayán de roca.
- 135 Las nubes su frente toca, *toca: loca M*
 y tanto en subir anhela
 que es, quando más se desvela,
 atalaya desde donde,
 ya que al ocaso se esconde,
 140 espía al sol de centinela.
- 15
 Vestiglo tan corpulento,
 que a las estrellas se encumbra,
 apenas el sol alumbra,
 da fe de su nacimiento. *nacimiento: lucimiento BI*
- 145 Tal es su envanecimiento
 al erguir la altiva cresta, *al: el L M*
 que flecha al cielo se asesta,
 si no es ya soberbio atlante *atlante: atlant<...> BI*
 o coloso de diamante
 150 que al tiempo edades apuesta. *apuesta: apuest<...> BI*
- 16
 Ambicioso de subir,
 va tan alto a transmontar,
 que sube altivo a contar
 los luceros del zafir.
- 155 Tanto llega a presumir
 su soberbia frente altiva
 de que a los astros arriba,
 aunque más afán le cueste,
 que la máquina celeste *celeste: de celeste M*
 160 parece que en ella estriba.
- 17
 Comenzó a romper la greña
 del áspero monte aprisa
 y con cada planta pisa
 un escollo en cada peña.
- 165 A vencer breve se empeña
 montaña tan espaciosa,

va a ver la altura fragosa
y antes de llegar descansa
la vista; si ésta se cansa,
170 ¿qué mucho se canse Rosa?

a om. B1

18
De inculta greña el desmonte
era el intento alcanzar
y no sosiega hasta entrar
en el corazón del monte.
175 En el centro del bifronte
risco, en que animó la yedra,
si ésta entre peñascos medra,
se quedó con triunfo y palma,
por que fuese Rosa el alma
180 de aquel gigante de piedra.

19
Abrió en la inculta maleza,
en tosco peñasco rudo,
la noche un taladro mudo
por donde triste bosteza.
185 Aquí en lóbrega tristeza
—tanto contra el arbol
del más luciente farol—
la sombra se deposita,
que el sol la estación no habita
190 por no verse preso el sol.

20
Llegó al centro peregrino,
imán de su pensamiento,
donde la condujo el viento
del suave impulso divino.
195 Hueco obscuro por camino
en cóncava peña mira,
por donde al punto que espira
pisando el sol negra alfombra,
melancólica la sombra
200 todo un caos de horror respira.

su pensamiento: sus pensamientos M

21

Más ligera que Atalanta²⁷⁷
va Rosa en alas de Amor
a la estancia del horror
y al caos obscuro que espanta.

205

Puso en la boca la planta
y al ir pisando a pie quedo
con valeroso denuedo
por aquella gruta oscura,

valeroso: vareroso M

se iba entrando la hermosura
por los umbrales del miedo.

210

22

Apenas la vista alcanza
a rastrear lóbrego el centro,
porque no se ve allá dentro
ni la luz ni su esperanza.

215

En su diaria destemplanza
es esta oscura oficina
más cruel que la de Quisquina
tan áspera, tan fragosa,
que aquella pudo ser rosa,
pero esta otra cueva, espina.

220

23

Vuelve a pedazos el eco
dentro de aquel seno obscuro,
bastardo peñasco duro,
rebelde cóncavo hueco.

cóncavo: concato B1

225

En este páramo seco
con malicia cautelosa
esquivo el diciembre posa,
porque en su emisferio cano

²⁷⁷ Atalanta: Después de ser abandonada por su padre, un oso y después unos cazadores criaron a Atalanta. Pronto fue reconocida por su talento en el arte de la caza y por su rapidez. Mató a centauros, al jabalí de Calidón, participó en la expedición de los Argonautas y durante los juegos fúnebres en honor de Pelias, venció a Peleo en una carrera. Debido a que un oráculo había augurado que si se casaba con un mortal moriría, “invitaba a sus pretendientes a competir con ella en carrera y, tras vencerlos, les daba muerte. Hipómenes, o bien el primo hermano de Atalanta, Melanión, ayudado por Afrodita, utilizó un ardid para lograr su objetivo de casarse con ella: durante la carrera iba dejando unas manzanas de oro, regalo de la diosa; Atalanta, no pudiendo resistir la tentación de parar para recogerlas, perdió la carrera, viéndose obligada a casarse con él. Durante una cacería los dos esposos se unieron en el santuario de Zeus [...], quien inmediatamente los convirtió en leones” (Jaime Alvar Ezquerro, *op. cit.*, pp. 98-99).

230 ni brille clavel lozano,
ni luzga²⁷⁸ azuzena hermosa.

24

Baja al valle despeñado
–pisando trastes²⁷⁹ del hielo–
un cristalino arroyuelo,
músico galán del prado.

235 En la falda de cansado
pausa un tanto su corriente,
para que después que aliente
prosiga en su precipicio,
y Rosa del desperdicio²⁸⁰
240 apague la sed ardiente.

de cansado: de cansada *M* | descansado *BI*

corriente: corrien<...> *BI*

Canto segundo

Argumento

25

Con la mortificación,
sin ser en Rosa delitos,
sujeta los apetitos
al freno de la razón.

Con: <...>on *BI*

245 Por divina inspiración,
estando en su primavera,
egecuta airada y fiera,
sagradamente impaciente,
contra su cuerpo inocente
250 una penitencia austera.

al: el *G*

26

Nace entre esmeralda ufana
la Rosa, en verde jardín,
a ser fénix de carmín
o a ser lucero de grana.

Nace: <...>ace *BI*

jardín: jazmín *BI*

de: del *BI*

255 Nace la noche inhumana

²⁷⁸ Luzga: luzca; “vacilación propia del estado de la lengua, que empleaba indistintamente *conozgo*, *conosco* y *conozco*, *luzga* y *luzca*” (Pedro Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, en *Autos sacramentales completos*, ed. J. E. Duarte, Reichenberger, Zaragoza, 1999, t. 24, p. 217).

²⁷⁹ Traste: “La cuerda atada a trechos en el marfil de la vihuela [especie de guitarra] u otro instrumento semejante para distinguir los puntos del diapason” (*DA*, s. v.).

²⁸⁰ Entiéndase del agua derramada o derrochada.

y sangrienta la despoja
 de toda su pompa roja,
 porque al instante que nace
 duro cierzo la deshaze,
 260 cruel aquilón la deshoja.

27
 A los golpes repetidos
 de uno y otro viento cruel
 queda sin tinta el papel,
 que animó sus coloridos.
 265 Soplan tan enfurecidos,
 que, no previendo embarazos,
 yacen de la muerte en brazos,
 a su cruel cólera dura,
 el verdor sin hermosura
 270 y la Rosa hecha pedazos.

28
 Soplan, bien lo experimenta
 la Rosa, que cruel consigo,
 como si fuera enemigo,
 en sí misma se ensangrienta.
 275 La sed de penar se aumenta,
 porque, ¡ay Jesús!, ¿quién pensara
 que Rosa se declarara
 cierzo y aquilón severo,
 que con ceño airado y fiero
 280 contra sí misma soplara?

29
 Rosa contra sí convoca
 las iras, y se percive
 que a los golpes que recibe
 bien es que fuera de roca.
 285 Con valor al arma toca
 y santamente sañuda,
 si en rigor la paz se muda
 en lóbrega triste falda,
 quando desnuda la espalda,
 290 nevado marfil desnuda.

previendo: previniendo B1 G

lo: los M

al: a la G

- 30
Tomaba el Cristo en la mano
y al verlo en púrpura tinto,
bañaba todo el recinto
de grana a golpe inhumano. *a: al B1*
- 295 Egercicio tan tirano,
que, desangrando las venas,
distinguir pudiera apenas *apenas: apena<...> B1*
el dolor, al golpe aleve,
si es encarnada la nieve
- 300 o rojas las azuzenas.
- [31²⁸¹
“¿Tú, mi Dios –decía–, inocente,
en un madero clavado?
¿Tú pagando mi pecado,
siendo yo la delincente?
305 ¡O qué ley tan inclemente!,
ley al fin de la malicia,
que como todo lo vicia,²⁸² *lo: le G*
siguiendo su devaneo,
da siempre por libre al reo,
310 condenando a la justicia”.]
- 32
“¿Yo viva, tú padeciendo?,
¿yo con alma, tú sin vida?,
¿yo pecadora deicida,
sin castigo? No lo entiendo.
- 315 Pero, ¡ay Jesús!, si estoy viendo *si: que L | viendo: viend<...> B1*
que viertes esos corales
–sí a diluvios, no a raudales–
por mis culpas; ¿qué me espanto,
que el rigor de tu quebranto
- 320 sea el remedio de mis males?”
- 33
Áspid mordaz manejaba, *Áspid: <...>apid B1*
que, a cada golpe severo,

²⁸¹ Décima: 31 ¿Tú, mi Dios –decía–, inocente... add. A B1 G.

²⁸² Sentencia que recuerda la famosa locución latina *fraus omnia vitiatur*: el fraude (engaño) todo lo vicia. Existen diversas sentencias que se apoyan en esa fórmula: “el mal todo lo vicia”, “el pecado todo lo vicia”, “el poder todo lo vicia”, etc. Véase nota 97 en el primer libro.

- con tenaz diente de acero
 blanco jazmín destrozaba. *destrozaba: destrozado B1*
- 325 Sediento de grana andaba
 tanto, que quando mordía *quando: quanto B1*
 con dura cruel tiranía
 hidrópico de coral,
 en búcaro²⁸³ de cristal
- 330 purpúreo clavel bebía.
- 34
- Descargaba el golpe aziago *Descargaba: <...>escargaba B1*
 y al rebatir las cadenas,
 náufragas las azuzenas
 dejaba en purpúreo lago.
- 335 Hazía el golpe tanto estrago,
 que parecía en el tormento
 –quando su rigor sangriento
 iba a imprimir nueva herida–
 o una lástima con vida
- 340 o un dolor con movimiento.
- 35
- ¡Ay Dios!, que al impulso cruel *al: el B1 | impulso: im<...>lso A*
 del látigo mal enjuto, *mal: más B1*
 siembra en el peñasco bruto
 uno sobre otro clavel.
- 345 Los ramales²⁸⁴ son sincel
 que, surcando su rigor
 terso nevado candor,
 abre, con punta sutil,
 en láminas de marfil
- 350 una imagen del dolor.
- 36
- Con rigor tan inhumano
 daba el azote el castigo,
 que más allá de enemigo
 se pasaba a ser tirano.
- 355 Suspende, Rosa, la mano,

²⁸³ Búcaro: “Vaso de barro fino y oloroso, en que se echa el agua para beber y cobra un sabor agradable y fragante” (DA, s. v.).

²⁸⁴ Ramal: “Cada uno de los cabos de que se componen las cuerdas, sogas, pleitas y trenzas” (DRAE, s. v.).

que aunque amante determines
arar nevados jardines,
a tupidos golpes crueles
se ven deslizar claveles
360 los que nacieron jasmínes.

arar: aras *B1* | *jardines:* jasmínes *B1*

37
Ciñe el cuerpo en vil encierro,
a hacer estrago fatal,
cruel herizo de metal
o erizado espín de hierro.
365 En el lóbrego destierro,
que esmaltan mil alhelíes
con su sangre carmesíes,
cada punta ver se deja
aguda sutil abeja
370 que está chupando rubíes.

a hacer: a ser *B1*

herizo: enizo *B1*

erizado: azerado *B1*

alhelíes: hahelíes *B1*

punta: punto *B1*

38
Con aliento fervoroso
se viste de un mal formado
saco, que tejió el cuidado,
áspero, duro y cerdoso.
375 Áspid cruel, que venenoso
en la esfera en que se pierde
—marchita ya, ya no verde—,
a heridas que multiplica,
blancas azuzenas pica,
380 nevados jasmínes muerde.

viste: sirve *B1*

áspero: algero *B1*

marchita: marchito *B1*

39
Como enteros soles pasa
sin darle al cuerpo humedad,
con la misma sequedad
en rabiosa sed se abrasa.
385 Al dársela es tan escasa,
a beneficio y merced
de peñascosa pared,
que la destila tan poca
que, al llegársela a la boca,
390 no bebe, engaña la sed.

con: en *M*

rabiosa sed: rabioso sol *B1*

peñascosa: penascosa *B1*

40
 Reclinada a un duro leño
 tan brevemente reposa,
 que lo que es dormir en Rosa
 más es desmayo que sueño.
 395 Para alabar a su dueño,
 no echa menos el sentido
 que en emisferio lucido
 retarde el sol su carrera,
 porque aun antes que en la esfera,
 400 ya había en Rosa amanecido.

41
 Con las passiones batalla
 y siempre al querer reñir
 en el campo, que rendir
 nuevos enemigos halla.
 405 Entra en la interior batalla
 (aquí el mundo se avergüenze),
 porque es razón que convence
 y se llega a comprender,
 que mal puede a otro vencer
 410 aquel que a sí no se vence.²⁸⁵

42
 Haze rebelde su oficio
 la carne, pero es en vano,
 que su estímulo tirano
 lo refrena el del cilicio.
 415 En fragante sacrificio
 toda a su esposo se entrega
 y tanto al mundo se niega,
 dándole tristes enojos,
 que por darle a Dios los ojos
 420 quedó para el mundo ciega.

43
 Venció tanto la irascible
 pasión, infame y civil,

Con: <...>on B1

en el campo: muchas veces B1

nuevos: muchos B1

*Entra en la interior batalla: Su pecho es
 fuerte muralla A | interior batalla:
 batalla interior B1*

mal: más B1 | vencer: mover B1

Haze: <...>aze B1

fragante: fraguante L M

²⁸⁵ Célebre frase grecolatina: “vencerse a sí mismo”, usada por Platón, quien escribe en *Leyes*, 626e: “vencerse a sí mismo es la primera y mejor de las victorias”, y por Séneca, *Epístolas*, CXIII, 50: “imperare sibi maximum imperium est”. Véase nota 97 en el primer libro.

que en el sexo femenino
parece ser invencible,
425 que, según se hace apacible
en penar y en padecer,
sin dar su pena a entender,
es consecuencia forzosa
que o venció su sexo Rosa
430 o dexó de ser muger.

44
Jugó el aliño la espada,
entrando con la querella,
que siendo Rosa tan bella
la pompa ha tenido en nada;
435 pero Rosa assegurada
respondió a sus persuaciones
o mal fundadas razones:
que en la Rosa más divina,
la gala más peregrina
440 fueron siempre los cambrones.

gala: perla BI

45
En lóbrega estancia obscura
Rosa enterró su belleza,
y así a ser ceniza empieza
la que antes brilló luz pura.
445 En tan triste sepultura,
por más que el mundo resista,
ganó otra nueva conquista,
siendo ella misma el trofeo,
porque es innato deseo
450 en la muger el ser vista.²⁸⁶

enterró: entierra LM

el: de BI

46
Y aun verse al claro reflexo
del hechizo más extraño,
que, siéndolo del engaño,
no es del desengaño espejo.
455 El bullicioso festejo
con que un arroyo batía
las puertas de Rosalía,

²⁸⁶ Sobre la inclinación de la mujer a la vanidad, véase nota 74 del primer libro.

460 si llegara a su corriente
con su cristal transparente
ser su tentación podía. *tentación: emulación LM | podía: podría BI*

47
Mas tan ligero movió
el curso de sus raudales,
que de sus tersos cristales
el desengaño sacó.
465 Violo Rosa y prorrumpió,
diciendo con luz no escasa:
“Ésta es la primera basa,
éste el principal apoyo,
todo el mundo es un arroyo *arroyo: arro<...> BI*
470 porque en un instante pasa”.

Canto tercero

Argumento
48
Yace humildad sepultada *humildad: humilde LM*
en los más profundos senos,
donde contempla ser menos, *menos: meno<...> BI*
Rosa, que la misma nada.
475 Es su oración elevada, *Es: en BI G*
en que en su lóbrega cueva *en su: en om. LM*
absorta el tiempo se lleva,
hincada a Dios la rodilla,
porque siempre quien se humilla
480 con justa razón se eleva.²⁸⁷

49
Jamás palacio en el mundo *en el: del L*
taló la esfera del viento
sin profundo fundamento
y sin cimiento profundo.
485 No hay primero ni segundo, *ni: sin A*
porque alcázar que disuena *alcázar: alcanzar BI G*
de la ley que el arte ordena

²⁸⁷ A lo largo de este canto se destaca la virtud de la humildad por medio de sentencias y máximas (véase nota 97 en el primer libro).

	se expone al mayor desaire, porque edifica en el aire	<i>mayor</i> : morir <i>BI</i>
490	quien fabrica sobre arena.	<i>fabrica sobre</i> : edifica en la <i>BI</i>
	50 El magnífico edificio de sus virtudes labraba, y más el cimiento ahondaba para huir el precipicio. ²⁸⁸	<i>El</i> : <...>1 <i>BI</i>
495	Como hacía de sí vil juicio; son humildemente agudas las varias razones mudas con que juzgaba, en su abono, estar en mui alto trono	<i>sí</i> : su <i>BI</i> <i>vil</i> : mal <i>M</i>
500	estando a los pies de Judas.	
	51 En su opinión fervorosa, quando aspira a ser humilde, por mucho menos que tilde se tiene a sí misma Rosa.	
505	A la más ínfima cosa superioridades da, y tanto se abate ya con verdad, sin frenesí, que por no estar sobre sí	<i>superioridades</i> : soperioridades <i>M</i> <i>da</i> : dada <i>BI</i>
510	bajo de sí misma está.	
	52 Al más humilde gusano rinde parias ²⁸⁹ como a dueño y el mosquito más pequeño es príncipe soberano.	
515	En su abatimiento llano se pone humilde y cortés, de todos tan a los pies por vil y por despreciada, que si después de la nada	<i>despreciada</i> : despreciado <i>BI</i>
520	hay que ser menos, eso es.	

²⁸⁸ Entiéndase huir del precipicio; la construcción “huir el precipicio” es común en textos de la época.

²⁸⁹ Parias: “El tributo que paga un príncipe a otro, en reconocimiento de superioridad” (*DA*, s. v.).

53	Mas ¡ay!, que a más alta cima, volando las alas bate y quanto al suelo se abate, tanto al cielo se sublima.	<i>quanto: quando M B1</i>
525	A su abatimiento estima levantar tan alto el vuelo, porque como dio en el suelo de su humildad con consulta el golpe, con la resulta	<i>resulta: resuta M</i>
530	volvió de la tierra al cielo.	
54	¿Viste en campaña pueril, circo de pelota y pala, hacer de florido gala en sus garzones a abril,	<i>Viste: Visto B1</i>
535	quando impulso juvenil con susto y con sobresalto (que está la suerte en el salto) hiere el globo con desprecio, y quanto el golpe es más recio,	<i>sobresalto: sobresal<...> B1</i>
540	vuelve a resurtir ²⁹⁰ más alto?	<i>más: mui M recio: rec<...> B1</i>
55	¿Viste en borrasca deshecha leño que aquilón dispara ya contra el abismo jara ²⁹¹ o ya contra el cielo flecha,	
545	que, abriendo en las ondas brecha, a las ráfagas del viento sube y baja tan violento, que, temiendo un parasismo,	<i>brecha: brec<...> B1</i>
550	tal vez toca en el abismo y tal en el firmamento?	<i>parasismo: parasism<...> B1</i>
56	Así Rosa en su humildad, quando en la gruta se encierra, ve, dando el golpe en la tierra,	<i>ve dando: velando B1 en: de B1</i>

²⁹⁰ Resurtir: “Dicho de un cuerpo: retroceder de resultados del choque con otro” (DRAE, s. v.).

²⁹¹ Jara: “Palo de punta aguzada y endurecido al fuego, que se emplea como arma arrojada” (DRAE, s. v.).

	su obscura concavidad.	
555	Mas con más velocidad, traspasado el corazón de dulce divino arpón, que en vez de muerte da vida, sube ya de resurtida	<i>traspasado:</i> traspasando <i>B1</i> <i>vez:</i> ver <i>B1</i>
560	al cielo con su oración.	
	57 Dulcemente enamorada del dueño de sus caricias, contempla un mar de delicias luego a la primera entrada.	<i>Dulcemente:</i> <...>ulcemente <i>B1</i>
565	A tanto golfo entregada, piloto su amor despierto, buscando al rumbo el acierto en el mar en que navega, mientras más y más se anega	<i>golfo:</i> golpe <i>M</i> <i>al:</i> el <i>B1</i> <i>el:</i> al <i>B1</i> <i>anega:</i> enagena <i>B1</i>
570	halla más seguro el puerto.	
	58 Su ser la basa primera fue de su agradecimiento, y mucho más el contento ser de superior esfera.	<i>Su:</i> <...>u <i>B1</i>
575	Allí absorta considera que en verde campaña hermosa, con providencia amorosa, pudiéndola flor hacer, la crió su invicto poder	<i>pudiéndola:</i> pudiéndole <i>A</i>
580	racional, viviente Rosa.	
	59 Su ser mucho más estima, pues ya que Rosa la crió, generoso la plantó en fiel católico clima.	<i>generoso:</i> generosa <i>M B1</i>
586	De ser christiana se anima tanto, que a llegar a ver a arbitrio suyo el nacer, su tierno amoroso esmero quisiera elegir primero	<i>ver:</i> haver <i>L</i> <i>a om. B1</i> <i>el:</i> al <i>M</i>
590	el ser cristiana que el ser.	

60	Su ser pudiendo ser cruel, fiera a su hacedor ingrata, y no, que al vivo retrata ²⁹² su author con diestro pincel	<i>fiera: fuera B1</i>
595	en ella una imagen fiel, con tal primor y hermosura, que como es de Dios pintura, sin que la fee sienta agravio, puede pronunciar el labio	<i>de om. B1</i>
600	que es otro Dios la criatura.	
61	Su ser, porque antes de criada como ningún ser tenía, con su alto poder podía su author dexarla en la nada.	<i>dexarla: dexando B1</i>
605	Mas su bondad apiadada, para que pudiera amarlo, que todo es capaz de darlo y capaz todo de hacerlo, siendo ella incapaz de verlo,	<i>todo: toda B1</i>
610	le dio ser para gozarlo.	
62	Su ser, que Rosa sin él pudiera jamás gustar de aquel sabroso manjar que sabe a panal y miel.	
615	Vianda que en sacro mantel tras de sí el alma se lleva, y al más pertinaz renueva divino manjar de vida, que aunque es de ángeles comida	
620	tan sólo el hombre lo prueba.	<i>lo: le B1</i>
63	Después que el ser agradece, levanta más alto el punto y haciendo a Jesús assunto,	<i>assunto: asun<...> B1</i>

²⁹² Entiéndase que la retrata “al vivo”, es decir, “con la mayor viveza, con suma expresión y eficacia” (*DRAE*, s. v.).

	en cuna de amor se mece.	
625	Quasi el alma desfallece al verlo de infames filos herido y en rojos hilos —que rompieron cinco dagas— bañado, y con cinco llagas, 630 que formaron cinco Nilos.	<i>llagas: llaga<...> B1</i> <i>formaron: formaban A</i>
	64 En cada herida de aquellas, cubierta de carmesí, cada gota es un rubí si no son rojas estrellas.	<i>aquellas: aquella<...> B1</i>
635	Ve allí las sangrientas huellas que dexó Dios por despojos; para aplacar sus enojos y en lágrimas derretida, quisiera labar la herida 640 con el cristal de sus ojos.	<i>Ve: <...>er B1</i>
	65 En rojo purpúreo lago entra ya a anegarse Rosa, y en tempestad amorosa no teme el menor estrago.	<i>En: <...> B1</i>
645	Porque de amor el alhago —viendo al fin que al puerto sabe— es tan dulcemente suave, que aun en borrasca violenta ni corre el bajel tormenta, 650 ni se va a pique la nave.	
	66 Considera que fue el precio aquella sangre vertida, con que a injurias de la vida se compró el mayor desprecio.	<i>Considera: <...>onsidera B1</i>
655	Tu vil pensamiento necio, alma infiel de los mortales, jamás verá otras iguales,	<i>pensamiento: pezamiento M</i> <i>otras: otros M</i>

660 pues Dios en finezas lucho,²⁹³
 dio por ti (aunque vales mucho)
 mucho más de lo que vales.

lucho: lucha *M* | *ducho* *B1 G*
vales: veles *B1*

67

Tal vez absorta se eleba
quando en éxtasis se arroba
y como el alma le roba,
tras sí el corazón se lleva.

lleva: eleva *B1*

665 Suspensa sin que se mueva,
 como embía apenas aliento,
 parece, sin movimiento,
 olvidada de lo grave,
670 hermosa, animada nave,
 surta en piélagos de viento.

68

Vuelve en sí, sin voz y muda,
se queda un rato suspensa,
y como indigna se piensa,
de su misma dicha duda.

675 Con su indignidad se escuda,
 y al ver que fue transitoria,
 pues pasó breve la gloria,
 sin dexarla de esperar,
680 mientras que vuelve a llegar
 se recrea con la memoria.

indignidad: dignidad *B1*

mientras: mientres *M*

Canto cuarto

Argumento

69

Muestra en Vesubios deshecho
su ardiente espíritu alado
el tierno amor a su amado
con que se le abrasa el pecho.

deshecho: deshechos *G*

685 Síguelo el amor estrecho
 con que a sus prógimos ama,
 voraz fuego que la inflama

la: lo *B1*

²⁹³ Para que la oración tenga sentido, luchar debería llevar acento (luchó), pero esto rompería con la rima (lucho-mucho). Ya que en tres de los mss. compulsados se encuentra “lucho” o “lucha”, es posible que se trate de una licencia del autor.

690 con violencia tan activa,
que siempre mantuvo viva
en su corazón la llama.

70

Phénix, que animó al calor,
sube a fabricar su nido
Rosa en el centro querido
donde ha animado su amor.

695 De luz se viste al ardor
que enciende al batir las alas,
y cortando etéreas salas,
da a entender a los amantes
que las llamas más brillantes
700 son del corazón las galas.

71

Bate el aire sin recelo
y no para en su carrera
hasta que, mudando esfera,
azia Dios remonta el vuelo.
705 Corta amante su desvelo
el mar de delicias sumas
que luz bate en vez de espumas,
y para llegar temprana
al centro que busca ufana,
710 se calza rayos por plumas.

72

Toda el alma le arrebató
su celestial hermosura
y llora que haya criatura
que sea con su Dios ingrata.
715 En aljófares desata
sus dos fuentes cristalinas,
que lágrimas peregrinas
que con sentimientos sabios
se emplean en llorar agravios
720 son las lágrimas más finas.

73

Crece más a cada instante,
sin que su violencia quiebre,

Phénix: Pheros B1

amor: am<...> B1

al: el B1

alas: ala<...> B1

salas: alas B1

amantes: amant<...> B1

brillantes: brillant<...> B1

galas: alas B1

esfera: esfer<...> B1

azia: azia a add. A

Corta: corto B1

sumas: suma<...> B1

espumas: plum<...> B1

ufana: ufan<...> B1

plumas: pluma<...> B1

Crece: <...>ece B1

la dulce amorosa fiebre
de su corazón amante.
725 Va su amor tan adelante,
fogoso encendido rayo,
haciendo en el pecho ensayo
y abrasándose en sí mismo,
que ya acaba en parasismo
730 lo que comenzó en desmayo.

desmayo: desmay<...> B1

74
En dulce desasosiego
la trahen siempre sus amores,
que jamás en sus ardores
supo de quietud el fuego.
735 La inquietud es su sosiego,
y como vive sedienta
del fuego que la alimenta,
tanto en el amor se enfrasca,
que el salir de la borrasca
740 fuera la mayor tormenta.

En: <...> B1

la: <...>a B1

que: <...>e B1

75
Al oír de Dios el sonido
sentía su pecho abrasado,
o en aromas liquidado
o en ámbar derretido.
745 Feliz corazón herido,
que como su amor no calma,
aprecia y lleva la palma,
porque aprenda a amar el hombre
cada letra de su nombre
750 por un retazo del alma.

retazo: retrato B1

76
Como el sediento se enjuaga
por ver si la sed se quita,
y si oye agua más se irrita
sin que la sed satisfaga;
755 así si de amor se embriaga
Rosa, herida del amor,
como es de fuego su ardor
y Dios es amor y fuego,

oyendo Dios y amor luego,
760 se arde en incendio mayor.

77
Como dos cuerdas templadas
a un mismo tenor, herida
la una oye correspondida
su voz de la otra, enlazadas
765 y en un temple concordadas,
con música prodigiosa
la voz Dios y la fogosa
de amor en Rosa, a las dos,
que suenan amor y Dios,
770 corresponde al punto Rosa.

una: uno *G*

suenan: suenan *B1*

78
Y corresponde tan fiel
que no discrepa en un punto,
porque fue de Rosa assunto
venerar su voz nivel.
775 Para regular por él
quantas acciones hiziera,
y las regló de manera,
tierno blanco de su aljaba,
que voz a Dios no escuchaba
780 que no le correspondiera.

venerar: venerar *B1* | *nivel:* a nivel *add. B1*

regló: rigió *B1*

que: a que *B1* | *correspondiera:* respondiera
B1

79
La voz de Dios fue la norma
de su vivir arreglado,
que va por camino errado
quien con Dios no se conforma.
785 Sigue su voz de tal forma
su obediente ceguedad,
que, hecha egemplar de lealtad,
unidos ambos a dos,
lo que es voluntad de Dios
790 es también su voluntad.

lo: los *A*

80
Quando de su amado siente
algún pequeño retiro,
el desaogo es un suspiro

	que dispara el pecho ardiente.	<i>ardiente: ardie<...>t<...> B1</i>
795	Al paraninfo asistente que está sus deliquios viendo, le dice Rosa –acudiendo a hacer su alivio dichoso– avise presto a su esposo	
800	que de amor se está muriendo.	
	81 Con tal seguro lo afianza que no duda en el empeño al punto venga su dueño que la noticia le alcanza.	<i>Con: <...>on B1</i> <i>dueño: dueno G</i>
805	Viva alienta su esperanza aun quando más se desvía, pues no ignora Rosalía que, aunque del sol falte el coche, las tinieblas de la noche	<i>Viva alienta: vive cierta B1</i>
810	son las vísperas del día.	
	82 Entre sus brazos lo prende, y se hablan al darse el nudo con aquel lenguaje mudo que sólo el amante entiende.	<i>Entre: <...>tre B1</i> <i>hablan: hallan L</i> <i>con: <...>on B1</i> <i>que: <...>e B1</i>
815	Más en el alma se enciende del amor la ardiente hoguera y antes que del amor muera el pecho en ansias deshecho, para desahogar el pecho	<i>muera: muer<...> A</i>
820	le hablaría de esta manera:	<i>hablaría: decía B1</i>
	83 “Dulce imán de mi afición, norte de mis esperanzas, piélago de las bonanzas, centro de la perfección,	<i>afición: atención L M</i>
825	dueño eres del corazón y sabes ya que el sugeto de mi amor eres y objeto, que, en fin, ni voz ni semblante, como a Dios y como a amante,	<i>ni: su B1</i> <i>a om. A</i>
830	te pueden guardar secreto”.	

84

“Como a Dios no, porque es llano
que Dios, que todo lo sabe,
tiene en su poder la llave
del secreto más arcano.”²⁹⁴

835 Bien miró tu amor ufano
que, quando amante rondaba
tu luz en que me abrasaba,
mariposa en dulces giros,
en mí han logrado sus tiros
840 los harpones de tu aljaba”.

85

“Como a amante mucho menos,
que en pechos al amor dados
no hay secretos reservados
o están del amor agenos.

845 Del amor todos los llenos
justísimamente son
dar del interior razón
al tierno adorado bulto,
que donde ay secreto oculto
850 no hay amante corazón”.

86

“Cada instante que me acuerdo
que el tiempo en vano perdí
sin ser cautiva de ti,
de pesar el juicio pierdo.

855 Anduvo mi amor mui lerdo,”²⁹⁵
necio, indiscreto e infiel,
no estampando en el papel
del alma que recibió,
que aquel que por mí murió,
860 debía yo morir por él”.

papel: pape<...> B1

87

“Por ti, mi Jesús querido,
morir quiero, que es razón,

²⁹⁴ Referencia a la omnisciencia de Dios, véase Hebreos 4:13 y S. Juan 3:20.

²⁹⁵ Lerdo: “tardo en comprender o aprender las cosas” (DA, s. v.).

	pues murió tu corazón, muera el mío también herido.	<i>herido: h<...>ri<...> B1</i>
865	Si tú el origen has sido de todo el bien que poseo, con justa razón empleo la vida, que recibí, en darla, mi bien, por ti	
870	y en ser de tu amor trofeo”.	<i>trofeo: troph<...> B1</i>
88	“Por ti, le volví la espalda al mundo, enemigo astuto, que brinda el tózigo ²⁹⁶ bruto en búcaro de esmeralda.	<i>tózigo: tórrigo G</i>
875	Por ti, tragué la falda, hollando el cruel sobrecejo de este risco y con consejo de quien guiaba mi albedrío, y, en fin, por ti, dueño mío,	
880	hasta a mí misma me dejo”.	
89	“Por ti, renuncié la corte, por ti, pisé el resplandor, por ti, del profano amor heché en olvido el ser norte.	<i>Por: <...>or B1</i> <i>pisé: puse B1</i>
885	Por ti, bien es me reporte que eso es nada, tierra y lodo, y mi cariño es de modo, quando te estoy adorando, que estándote el alma dando,	<i>cariño: carino G</i>
890	lo doy con el alma todo”.	
90	“Mi Dios, mi Jesús, mi bien, nevado copo de armiños, ¿cómo serán tus cariños si es tan dulce tu desdén?	<i>Mi: <...>i B1</i>
895	Adorado dueño, en quien la dicha está de mi suerte, quisiera morir por verte,	

²⁹⁶ Tózigo: “qualquier especie de veneno” (DA, s. v.).

900 tanto es el amor en mí,
 ¡mas, ay, que siendo por ti
 no será muerte la muerte!”

91
 “Vida es mi Dios, que es constante,
 que la vida, vida da,
 vida eres tú, y la tendrá
 quien por ti muere de amante.
905 Más firme estoy cada instante
 en adorarte rendida
 y al verme de amor herida,
 llevándose triunfo y palma,
 eres la vida de mi alma
910 siendo el alma de mi vida”.

92
 Recíprocamente enlazan
 con mutuas correspondencias
 almas, sentidos, potencias,
 que en tierno nudo se abrazan;
915 con tal esclavón se engazan²⁹⁷
 –para assombrar las edades–
 ambas a dos voluntades,
 que los dorados harpones
 no hieren dos corazones,
920 sino uno de dos mitades.

almas: alma BI
que: y LM | tierno nudo: tiernos nudos BI
engazan: enlazan BI

dos: los BI

93
 Amor a amor eslabona
 el del hombre y el de Dios,
 porque el amor de los dos
 sea esmalte de su corona.
925 Por el hombre no perdona
 –con bien fundada esperanza–
 ni rigor ni destemplanza,
 que viendo está su cuidado
 en el hombre de su amado
930 tanta copia y semejanza.

Por: pero BI

tanta: tanto A BI

²⁹⁷ Engazar: “Trabar, encadenar una cosa con otra, uniéndolas entre sí por medio de un hilo de oro, plata o alambre” (DA, s. v.).

94

Por el hombre no reusara
–porque viva en amistad
de Dios– la dura crueldad
de harpón que Cloto²⁹⁸ dispara.

935 Hace al enemigo cara,
suplicando a Dios eterno,
anegada en llanto tierno
(es piadosa, no te asombres),
que no triunfe de los hombres
940 el príncipe del Averno.²⁹⁹

Averno: Alberno L

95

Por el hombre padeciera
quanto cabe en el penar
y no sintiera pesar
de que al tormento muriera.

945 Como por sus ojos viera
su corazón encendido
y en puro amor derretido,
que al uracán del pecado
no era ya su Dios ajado
950 ni su Jesús ofendido.

encendido: derretido A

en: es G | derretido: encendido A

96

Por el hombre, los ramales
del azerado instrumento
dexa a heridas del tormento
tintos en rubios corales.

a om. B1

955 Son sus afectos tan leales
que porque a Dios no ofendiera
hombre, mil veces muriera,
y, en fin, de Rosa el conato,³⁰⁰
si esto hace por el retrato,
960 por su original ¿qué hiziera?

²⁹⁸ Cloto: Es una de las tres Moiras o Parcas, de quienes depende el destino de los hombres. Cloto es “«la hilandera», encargada de enrollar en el huso el hilo de la vida de los mortales. Suele representar el tiempo presente en el transcurso de la vida del individuo” (Jaime Alvar Ezquerro, *op. cit.*, p. 201). Las otras dos Moiras son Láquesis, “la medidora” o “la suerte”, y Átropo, “la ineluctable” o “la inflexible”, pues cortaba el hilo de la vida; era la más temida. Arriola suele referirse a Cloto como la personificación de la muerte o como motivadora de este final.

²⁹⁹ Averno: “Se trataba del nombre de un lago en la Campania, que los poetas describen como la entrada al mundo de ultratumba, equivalente al Hades griego” (Jaime Alvar Ezquerro, *op. cit.*, p. 111). Arriola lo suele utilizar como sinónimo de infierno.

³⁰⁰ Conato: propósito o “esfuerzo, empeño, aplicación y cuidado grande en la ejecución de alguna cosa” (*DA*, s. v.).

Canto quinto

Argumento

97

Tolerando la inclemencia
de habitación tan ingrata,
en su crisol aquilata
el oro de su paciencia.

Tolerando: <...>lerando B1 | toleranco G

965

Vive con indiferencia
y con tal conformidad
con la divina bondad,
en el triste hueco escaso,
que no dará un solo passo
que no sea su voluntad.

Vive: <...>ive B1

970

98

¿No viste ministro ufano
que está a crespas ondas rubias
sudando el humor a lluvias
en la fragua de Vulcano,³⁰¹

*No: <...>o B1
rubias: rubia A
lluvias: lluvia A*

975

que, con una y otra mano,
al golpe que imprime o sella
contra el hierro en quien se estrella,
quando airado el mazo manda,
que el hierro siempre se ablanda,
pero el yunque ni se mella?

*estrella: estrell<...> A
manda: mand<...> A*

980

99

¿Viste en tempestuoso mar
escollo armado de puntas,
que todas las olas juntas
vienen sobre él a chocar,
y al comenzarlo a azotar,
a su mismo golpe aleve
crespas montañas de nieve
o ya en hilos se deshebran
o ya en cristales se quiebran

tempestuoso: tempestuosa L | en: el M

vienen: vinen L

985

y el escollo ni se mueve?

escollo: collo B1 | ni: no B1

990

³⁰¹ Vulcano: “El dios romano del fuego. [...] Los poetas latinos le aplicaron las leyendas del dios griego Hefesto, y con el tiempo pasaron a ser dos divinidades completamente identificadas” (Jaime Alvar Ezquerro, *op. cit.*, p. 956). Era señor de los incendios, del trabajo de metal y esposo de Venus. Se representa como artesano cojo.

	100	Rosa así, que en la aspereza del sitio –que causa horror– hizo golfo de su amor y fragua de su fineza.	<i>y fragua de su fineza:</i> en tan inculta maleza <i>BI</i>
995		En tan inculta maleza, triste imperio de la muerte, vive Rosa, si se advierte, yunque y roca (ella lo afirme), a cada embate, más firme,	<i>En tan inculta maleza:</i> en fragua de su fineza <i>BI</i>
1000		a cada golpe, más fuerte.	<i>yunque:</i> y aunque <i>BI</i> <i>afirme:</i> firme <i>BI</i> <i>a:</i> en <i>L M</i> <i>a:</i> y a <i>add. BI</i>
	101	A Rosa quatro elementos presentan sangrienta guerra: con su aspereza la tierra, con sus ráfagas los vientos,	
1005		el agua con los fragmentos con que a hilos humedecía la estancia de Rosalía, y en ella el fuego acababa, porque, aunque luz no gozaba,	
1010		ardiente vapor bebía.	
	102	No pocas veces cubrir se vio de menudo enjambre de aquellas aves, que el hambre satisfacen con herir.	
1015		Agudas puntas sufrir estraña paciencia ha sido, que, en su músico zumbido, éste es animal que deja la armonía para la oreja	<i>armonía:</i> ruido <i>BI</i>
1020		y el dolor para el sentido.	
	103	No me espanto, que si miran tanta nevada blancura, por saciar la sed que apura a beber la nieve aspiran.	<i>si:</i> se <i>L M</i>
1025		Si no es que diga que giran avejuela cada qual,	

1030	por labrar dulce panal a los círculos que mueve al herir cándida nieve, chupa animado coral.	
	104 Animalejo pequeño, que –átomo breve del ayre– con audaz libre desayre hace ya de herir empeño, 1035 empleando todo su ceño con aguzado buril contra el nevado marfil de Rosa, olorosa flor; es más agudo el dolor 1040 quanto el harpón más sutil.	<i>pequeño</i>: pequeno B1 <i>empleando</i>: complicando B1 <i>su</i>: el B1 <i>aguzado</i>: un agudo B1
	105 Tal vez su sedienta zaña, cansada ya de beber, deja la sangre correr y en grana el cristal se baña. 1045 En batalla tan estraña de que es el cielo testigo, al temporal desabrigo, al sol, al yelo y al viento, es más vivo el sentimiento 1050 quanto es vil el enemigo.	<i>vez</i>: voz G <i>Tal</i>: <...>1 B1 <i>En</i>: <...>n B1 <i>de</i>: <...>e B1 <i>al</i>: <...>1 B1 <i>al</i>: <...>1 B1 <i>es</i>: <...>s B1 <i>quanto</i>: <...>uanto B1
	106 “Que empleé –decía– su arrebol el sol en atormentarme, no tengo de que quejarme, que es, al fin, príncipe el sol. 1055 Pero que sin tornasol, sin luz, claros, ni belleza, empleé toda su agudeza en mí el mosquito sangriento, parecerá atrevimiento 1060 y no lo es, sino fineza”.	<i>Que</i>: <...>e B1 <i>el</i>: <...>1 B1 <i>no</i>: <...>o B1 <i>sangriento</i>: sangrien<...> A
	107 “Pues si el pensamiento elevo contra el humano delirio,	

- si Dios lo embía por martirio,
con Dios conformarme debo.
- 1065 A pedir, mi bien, me atrevo,
que no ya el león africano
tiña contra mí la mano,
mas³⁰² con punta y diente agudo
el mosquito más menudo
1070 y el más mínimo gusano”. *y om. B1*
- 108
El altivo Lucifer
—que siempre soberbio ha sido—
amargamente ha sentido
ser triunfo de una muger.
- 1075 Quando a Rosa vuelve a ver
victoriosa en dulce calma *en: el G*
y que a él le quita la palma,
mostrador de sus enojos
son sus ojos, que los ojos
1080 son los relojes del alma.
- 109
Vezes mil hechó la mano *Vezes mil: Mil veces B1*
—para desahogar su queja—
a rubia undosa³⁰³ madexa *undosa: ermosa B1*
donde el sol rayaba ufano;
1085 con rigor tan inhumano,
que al remesar los cabellos,
no ya en hebras en destellos,
a costa de su desaire,
se vieron volar al aire
1090 dorados indicios de ellos. *ellos: bellos A*
- 110
Sobre Rosa, en sus ardides,
tan sañado un tronco empleaba,
que no enarboló la clava
con mayor enojo Alcides.³⁰⁴ *Alcides: Arcides B1*
1095 En duras sangrientas lides, *En: Con B1 | lides: lide<...> B1*

³⁰² Mas: sino.

³⁰³ Undosa: “Que se mueve haciendo olas” (*DRAE*, s. v.).

³⁰⁴ Clava de Hércules: especie de porra que solía usar Alcides (Hércules) como arma y con la que obtuvo varias victorias, por lo que se convirtió en símbolo de gloria y triunfo (véase René Martin, *op. cit.*, pp. 63-65).

- dignas de tan acre dueño,
 lograba el rigor el ceño,
 porque aunque Rosa vencía,
 a fieros golpes salía
 1100 bañado en carmín el leño.
- 111
 Yndómito su coraje,
 a los golpes que repite
 no hay rosa que no marchite
 ni blancos nardos que no aje.
 1105 De su natural encaje,
 los huesos saca el martirio,
 porque ciego en su delirio,
 sin templar sus iras crueles,
 entre sangrados claveles
 1110 brota a cada golpe un lirio.
- 112
 Otras veces la levanta,
 presa entre sus fuertes brazos,
 para hacerla mil pedazos
 contra el suelo y con la planta.
 1115 Cruel entre ellos la quebranta,
 ¡o niña la más amante!,
 ¡o Rosa la más constante!,
 ¿quándo llegó a verse el cielo,
 si no es para caer al suelo,
 1120 en brazos de negro atlante?
- 113
 Sentía del cruel Satanás,
 Rosa, el rigor del tormento,
 con tan esforzado aliento
 que un ¡ay! pronunció jamás.
 1125 A padecer más y más
 su amor mismo la provoca;
 Lucifer al arma toca
 y es Rosa, en su centro obscuro,
 a los golpes, yunque duro,
 1130 al embate, firme roca.
- Rosa: Rosalía B1*
- rosa: rosas A G*
- crueles: crue<...> B1*
- a om. L M*
- brazos: brazo<...>B1*
- de: de un add. B1*
- Sentía: <...>entía B1*
- con: en L M*
- yunque: y aunque B1*

114
 Minado volcán rebienta
 la soberbia de Luzbel,
 porque no consigue infiel
 el vil naufragio que intenta.

1135 Su empeño mismo es su afrenta,
 por más que su genio altivo,
 necio, inhumano y esquivo,
 se haya en Rosa ensangrentado,
 que halla en el riesgo sagrado

1140 quien en Dios halló su arribo.

115
 Por eso, bañada en gozo,
 Rosa, en medio del quebranto,
 en vez de romper el llanto,
 la voz le abrió el alborozo.

1145 Habla desde el calabozo
 a Dios, tierna Rosalía:
 “Mi Jesús, mi bien, mi guía,
 gozando mi libertad,
 no tengo más voluntad

1150 que ser la tuya la mía”.

116
 “Al mayor pesar me ajusto,
 al mayor dolor me avengo,
 y sólo por gusto tengo
 que es mi padecer tu gusto.

1155 Al fiero enemigo adusto
 ni lo temo, ni me asombra,
 que aunque enemigo se nombra,
 embuelto en negros capuces,
 gozando yo de tus luces,

1160 ¿qué me puede hacer su sombra?”

117
 “Si al crisol de los ensayos
 a verse mi amor empieza,
 encontrarás mi fineza
 firme siempre sin desmayos.

1165 Conjure el cielo sus rayos,
 mueva el infierno sus iras,

Minado: <...>inado B1

es: en M | afrenta: afren<...> A

*Por eso, bañada en gozo: Rosa en medio
 del quebranto B1
 Rosa, en medio del quebranto: por esto
 bañada en gozo B1
 en vez de romper el llanto: la voz abrió al
 alborozo B1
 la voz le abrió el alborozo: en vez de romper
 en llanto B1 | le: la A B1 G*

que si tú no te retiras,
mi consuelo mayor es
que padezco y tú lo ves,
1170 que peno y que tú lo miras”.

118
“Por dueño te constituyo
de mi espontáneo alvedrío,
que conoceré que es mío
en quanto viere que es tuyo.

1175 Ni gustos ni penas huyo,
ni tormentos ni placeres,
infalible testigo eres,
porque mi mayor placer
sólo estriba en no querer
1180 mas que lo que tú quisieres”.

119
“En esta gruta desierta
paso su rigor esquivo,
elado cadáver vivo,
enterrada antes de muerta.
1185 Mi voluntad se concierta
con tu soberano intento,
con tal amor que el contento
lo encareceré jamás,
porque ha de quedarse atrás
1190 hasta el mismo pensamiento”.

conoceré: conocero G

gustos: gusto L M | penas: a penas add. L

mas que: de que B1

muerta: muert<...> B1

pensamiento: pensamie<...>t<...> B1

Canto sexto

Argumento
120
Rosa, vital navecilla,
surca el piélago del mundo
y huyendo el riesgo profundo,
busca el seguro la quilla.
1195 En mar que no tiene orilla,
como hay continua mudanza
ya en tempestad, ya en bonanza,
perdido al golfo el recelo,

Rosa: <...>osa B1

riesgo: rigor B1

perdido: perdiendo M | al: el A B1

1200	afianza el arribo al cielo la áncora de su esperanza. ³⁰⁵	<i>áncora</i> : antorcha <i>L</i>
121	¿Viste –del viento juguete– bajel –páxaro sin pluma– en blanco jardín de espuma –movedizo ramillete–,	<i>Viste</i> : <...>iste <i>B1</i>
1205	que por más que el cierzo inquiete con sobervia zaña altiva tersa escarcha fugitiva a ráfagas sin concierto,	<i>ve</i> : va <i>A</i>
1210	sólo ve seguro el puerto por el áncora en que estriba?	
122	¿No has visto azerado harpón de atractivo imán tocado poner, del tacto llevado,	<i>tacto</i> : lacto <i>M</i>
1215	al norte la inclinación, que quando en circulación violenta mano lo hiere,	<i>lo</i> : le <i>L</i>
1220	por más que el torno acelere al impulso que lo ofusca, ni más que su estrella busca ni más que su norte inquiere?	
123	La Rosa assí, que se creía aguja y nave velera, ni más que Dios es su esfera ni más que Dios es su guía.	<i>creía</i> : cría <i>B1 G</i> <i>esfera</i> : espera <i>L M</i>
1225	Firme su quietud tenía en tan soberano empleo, feliz de su amor trofeo, porque fue Dios sin mudanza la áncora de su esperanza	<i>en</i> : un <i>B1</i> <i>fue</i> : fue a <i>add. B1</i>
1230	y el norte de su deseo.	

³⁰⁵ En este canto se exponen los puntos más significativos de la tercera virtud teologal: la esperanza, que consiste en confiar en Dios tanto en la necesidad como en la dicha (véase nota 97 en el primer libro).

- 124
Toda aquella pompa vana
con que brinda el mundo a Rosa
bien se ve que es engañosa,
que es al fin pompa mundana.
- 1235 Y assí, aunque pretenda ufana
robarle a Rosa el aprecio,
es el pensamiento necio,
viendo que (el mundo se quexa) *el mundo se: sin que aya B1*
de ser esperanza deja,
1240 porque pasa a ser desprecio. *porque: por LM | pasa: pasar LM*
- 125
Espiró su triste aliento
con cruel funesto desaire,
que, al fin, como cosa de aire, *cosa: casa G*
se lo llevó breve el viento.
- 1245 ¿Qué racional pensamiento,
sin agraviar la razón,
creerá que, erguido torreón,
podrán en sí mantener *podrán: podracen B1*
basas que no tienen ser *basas: bajos B1*
1250 y cimientos que no son?
- 126
“Si el mundo es –bien apurada
la verdad, aunque él se pique–,
sacada por alambique,³⁰⁶
quinta esencia de la nada,
- 1255 ¿cómo esta alma destinada *destinada: destinad<...> B1*
–decía Rosa– a más esfera,
sus esperanzas pusiera
en el mundo con quien lucho?,
pues si lo que espera es mucho,
1260 fuera nada lo que espera”.

³⁰⁶ Por alambique: “Phrase con que se pondera la escasez de lo que se da en porción mui pequeña, o mui poco a poco, aludiendo al modo con que sale o se destila lo que se saca por alambique [que es un aparato para destilar líquidos]” (DA, s. v.). La frase acentúa la poca valía del mundo, que aunque destile su materia para extraer una sustancia más depurada y sutil, siempre ofrecerá cosas de poca importancia, si las comparamos con las que puede dar Dios.

	127	“Quien espera ha de esperar un bien verdadero bien, que en verdad no espera quien espera bien sin durar.	<i>quien: quie<...> B1</i>
1265		El bien que llega a faltar, como es sugeto a mudanza, con facilidad se alcanza y con la misma fenece, y en bien que presto fallece	<i>El: A1 B1</i>
1270		no puede haver esperanza”.	<i>esperanza: esperanz<...> B1</i>
	128	“Qué importa que el mundo infiel me dé todo lo que tiene, si, al fin, como ello va y viene, es fantástico oropel.	<i>Qué: <...>ué B1</i>
1275		Todo es inconstante en él, y el bien más apetecido, como es de mundo, es fingido, y, en fin, para no ignorarlo, importa tanto el gozarlo	<i>fantástico: fantantisco L</i> <i>inconstante: inconstancia A</i>
1280		como el no haverlo tenido”.	<i>el om. A B1</i>
	129	“Promete el mundo que gruesas riquezas desvanecidas, porque a más de ser mentidas, se quedan sólo en promesas.	<i>Promete: <...>romete B1</i>
1285		Franquea lucidas pavesas engañoso tesorero, pero qué importa, si, fiero, para mayores estragos, da muerte con sus alhagos,	<i>mentidas: mentid<...> A</i>
1290		cocodrilo verdadero”.	
	130	“¿Y en este bien (¡qué locura!) tan falso (¡necia confianza!) he de poner mi esperanza, he de afianzar mi ventura?	<i>afianzar: poner B1</i> <i>Dios: en Dios add. B1</i>
1295		Sólo Dios es bien que dura y es tan eterno en durar	<i>es om. M</i>

- que, en su perpetuo girar
y en su compasado vuelo,
faltara primero el cielo,
1300 que llegue Dios a faltar”. *llegue: llegar B1*
- 131
“Quien rinde al mundo su aprecio
su misma pasión le ciega,
porque qualquiera que llega
a esperar en hombre es necio.
1305 Digno es de mayor desprecio
todo hombre para esperar
en él, porque era buscar
con pertinacia importuna
ni mudanzas en la luna,
1310 ni inquietudes en el mar”.
- 132
“Ninguno ignora que el hombre
es un mar alborotado,
quien si el furor le ha robado,
que mucho que le hurte el nombre.
1315 Luego es precisso que assombre,
si el riesgo se experimenta
contra la razón violenta,
que busque la ceguedad
seguro en la tempestad
1320 y quietud en la tormenta”.
- 133
“Es luna (infeliz estrella
aun del héroe más constante),
porque tiene cada instante
tantas mudanzas como ella.
1325 Luego el respecto atropella
de la razón más sesuda,
sin ley, justicia, ni duda,
hombre que a esperar se atreve
firmeza en lo que se mueve,
1330 constancia en lo que se muda”. *constancia: confianza M*
- 134
“Sólo en ti, mi Dios –decía–,
puede esperar la criatura,

	que eres bien que siempre dura y al tiempo su ser no fía.	
1335	Halló el alma la alegría firme en ti si se repara, porque si el trance llegara y el caso possible fuera que lo firme se perdiera, 1340 en ti tan sólo se hallara”.	<i>el: la M</i> <i>caso: casa M</i>
	135 “Pues toque el mundo a rebato ³⁰⁷ –dixo Rosa– y su ceguera, que aquel que en hombres espera se passa a vil por ingrato.	<i>rebato: reba<...> B1</i> <i>en: un B1 hombre: hombres B1 espera: esper<...> B1</i> <i>a: de B1</i>
1345	Conozca el hombre insensato –si dichoso a verlo alcanza– que todo el mundo es mudanza, porque, a buenas luces visto, la firmeza sólo en Cristo 1350 y sólo en Dios la esperanza”.	<i>Conozca: años en B1 insensato: insensa<...> B1</i> <i>en: el B1</i> <i>en om. L M la om. B1</i>
	136 “Tú eres el norte que sigo, tú la estrella que procuro, y si este bien aseguro, la dicha mayor consigo.	<i>aseguro: que aseguro L M B1</i>
1355	Todo el mundo es mi enemigo y de su pompa lozana ceñiré el laurel ufana a pesar de sus desdenes, que puesta en humanos bienes 1360 es siempre esperanza vana”.	<i>mi om. B1</i> <i>a om. B1</i> <i>puesta: gusta B1</i>
	137 “Tristes hombres, con razón, las lágrimas os robáis, que si engañados estáis, merecéis la compasión.	<i>Tristes: <...>stes B1</i> <i>las: <...>as B1</i> <i>engañados: engañados M</i>
1365	Vana es vuestra presunción, pues, la verdad apurada	<i>Vana: <...>ana B1</i> <i>pues: <...>ues B1</i>

³⁰⁷ Tocar a rebato: “Se llama también la convocación popular por algún acaecimiento repentino” (DA, s. v.). “Dar la señal de alarma ante cualquier peligro” (DRAE, s. v.).

	(aunque la verdad enfada), vuestra esperanza ponéis en lo que es, y lo sabéis, viento, vanidad y nada”.	<i>aunque: <...>unque B1</i> <i>vuestra: <...>uestra B1</i>
1370		
	138 “¡Ah! si el mundo conociera que quien en hombres confía, a la clara luz del día, vano es todo lo que espera. 1375 Que su esperanza pusiera para medrar más y más no en hombre, que da el pie atrás, sino en esfera más alta, en Jesús, que nunca falta, 1380 y en Dios, que falta jamás”.	<i>hombres: hombre B1</i> <i>y om. M</i>
	139 “Error y poca cordura esperar en hombres fuera, que esperanza verdadera sólo en Dios está segura. 1385 En la humana se aventura la dicha, que al fin se pierde, y es bien que el hombre se acuerde que tan fallida confianza, si ha de llamarse esperanza, 1390 es sólo esperanza verde”.	
	140 “¿Quántos hay en los abismos que cansados de esperar allá fueron a parar, engañados de sí mismos? 1395 En mortales parasismos lloran su esperanza ufana, y al sentirla tan tirana, cada qual se quexa assí: por seguirte me perdí, 1400 ¡ay triste esperanza vana!”	<i>seguirte: seguirla L M</i> <i>ay: ah B1</i>
	141 “Sueño es la humana esperanza con que el corazón dormido	<i>humana: vana B1</i>

- ni sabe lo que es sentido,
ni lo que es temor alcanza.
- 1405 Por esa infeliz confianza,
blanco de la pena soy
y toda al dolor me doy, *toda: todo L M*
pues viendo el hombre se pierde, *el: al M B1*
sin que del sueño recuerde,
1410 ¡quántos días ha que estoy!”.
- 142
“Válgame Dios, qué de engaños
siente en el mundo el que espera, *espera: esper<...> B1*
mejor fortuna corriera
si esperara desengaños.
- 1415 A sucesión de los años,
experimentando estoy
la verdad, testigo soy,
pues no hay esperanza en fee
de mundana, que no esté
1420 engañando el día de oy”.
- 143
“Al que espera, aunque no quiera, *quiera: quier<...> B1*
su triste tormento crece,
pues pena en lo que padece
y también en lo que espera.
- 1425 En las ansias que tolera
vive su esperanza vana *vana: ufana B1*
con cruel fortuna tirana
—a lo que mirando estoy—,
sintiendo el tormento de oy *oy: ho<...> B1*
1430 y esperando el de mañana”.
- mañana: mañan<...> B1*

Canto séptimo

Argumento

144

Como el que ama con firmeza
tan fino vive en querer,
que el vivir diera por ver
beldad de tanta belleza.

Como: <...>omo B1

- 1435 Ymitando su fineza,
 Rosa no puede sufrir
 tanta vida sin morir,
 pues por gozar a su esposo
 morir es vivir piadoso
 1440 y dura muerte el vivir.
- 145³⁰⁸
 “Qual gime en masmorra obscura,
 preso el cautivo inocente,
 por libertad impaciente,
 pero el cautiverio dura.
 1445 Mas en sus penas le apura
 pensar el ingenio vivo
 que, en tormento tan esquivo,
 parece ingrata crueldad
 que quien tubo libertad
 1450 haya de vivir cautivo”.
- 146
 “Hechos cítara sonora
 los hierros de sus prisiones,
 al son de sus eslabones
 tristemente canta y llora.
 1455 Esperando vive la hora
 su libertad prisionera
 de verse del riesgo fuera,
 pero vee que en su pesar
 mucho tiene que penar,
 1460 puesto que cautiva espera”.
- 147
 “Cantan libres rui señores
 con armonioso donaire,
 por las campañas del ayre,
 mil requiebros a las flores.
 1465 Festejan los resplandores
 del sol, con dulces gorgoros,
 con alegres escarzos,
 que renace a la mañana
- fineza: finera A*
- libertad: libertar M*
- pensar: <...>ensar B1*
- cítara: cithora B1 | sonora: señora B1*
- penar: esperar B1*
puesto: gusto B1
- Cantan: Con tan B1*

³⁰⁸ Aquí empieza el monólogo de Rosalía.

- phénix entre asquas de grana,
 1470 en vez de leños sabeos”.³⁰⁹ *sabeos om. L | pabeos G*
- 148
 “Libre, remontando el vuelo,
 la águila en sutil carroza
 con los luceros se roza,
 porque se avecina al cielo.
 1475 Trasiega con tal desvelo
 y con tal velocidad
 la etérea diafanidad,
 que se hace fácil de creer
 que le sube a agradecer
 1480 al cielo su libertad”.
- 149
 “Pero si ai mano atrevida
 de cazador o de juez,
 que con industria o doblez
 ponga acechanza a su vida.
 1485 Si ya la traición urdida,
 no hay en la planta regreso,
 con ominoso suceso
 lloran de su muerte el plazo
 en cárcel, pihuela³¹⁰ y lazo,
 1490 rui señor, águila y preso”.
- 150
 “Así yo en este retiro,
 presa con cadenas de oro
 a placer de quien adoro,
 por la libertad suspiro.
 1495 Quando enclaustrada me miro
 en esta caverna esquiva,
 me llo ro, no sé si viva,
 águila sin voluntad,
 rui señor sin libertad,
 1500 y en triste prission cautiva”.
- ai: a L*
suceso: regreso G | ominoso: animoso: BI
cárcel: cancel LM
Quando: quanda M | miro: mir<...> BI

³⁰⁹ “Leños sabeos” es otro nombre para el incienso, debido a que los sabeos, naturales del reino de Saba, eran “proveedores de incienso, especias, oro y piedras preciosas” (Serafin de Ausejo, *Diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1966, p. 1741); de ahí que el incienso, por provenir de este pueblo de la Arabia antigua, recibiera ese mote.

³¹⁰ Pihuela: atadura.

- 151
 “Cautiva desde el primer
 instante que se animó
 y a ser vital empezó,
 porque comenzaba a ser.
- 1505 Con su infinito poder,
 –dueño de las perfecciones–
 Dios –que lo es por mil razones–,
 con una apacible calma,
 al unirle al cuerpo el alma,
 le dexó el alma en prisiones”.
- 152
 “Rui señor, porque si canta
 a Dios repetidos loores,
 no encuentra competidores
 el compáz de su garganta.
- 1515 Es tan sonora que encanta
 su tierno dulce tenor
 –con armonioso primor
 en trinos y quiebros suaves–
 no ya al vulgo de las aves,
 sí hasta el mismo rui señor”.
- 153
 “Águila, porque se exalta
 con vuelo sublime, erguido,
 para fabricar su nido
 en la montaña más alta.
- 1525 Ni para águila le falta
 ver al sol que la acaricia,
 porque es su mayor delicia,
 Clicie³¹¹ de sus rayos rojos,
- unirle: unirse A | al cuerpo: el cuerpo B1 |
 el: al B1*
- Rui señor: <...>uiseñor B1*
- trinos: tiernos M | y om. M*
- Águila: <...>guila B1
 erguido: arguido G*

³¹¹ Clicie, Clitie o Clitia es la ninfa que se convirtió en girasol o heliotropo por amor al Sol. Helios “abandona a la ninfa Clicie, de la que estaba profundamente enamorado, por culpa de la repentina pasión amorosa que siente al ver a Leucótoe, hija del rey Órcamo y Eurínome. [...] Clicie, dolida por el abandono de Helios, avisa a Órcamo del deshonor de su hija, que es castigada con el más cruel de los castigos: ser enterrada viva. El dios no llega a tiempo para salvarla y sus esfuerzos de reanimarla son infructuosos. La convierte entonces en vara de incienso”; mientras tanto Clicie, “olvidada por su antiguo amante, se consumió lentamente de amor, tendida durante nueve días sobre la yerta tierra, sin más sustento que el rocío y sus propias lágrimas. Finalmente, se transformó en la flor que siempre gira alrededor del sol” (Ana Belén Pérez Vázquez, “El mito de Clicie en el teatro del siglo XVII”, en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, EUNSA, Pamplona, 2005, p. 1376).

1530 jamás apartar los ojos
del claro sol de justicia”.

apartar: apartan B1

154
“Que arrastre el cuerpo cadena
no es para el dolor asunto,
que preso un cuerpo difunto
cuerpo es y no siente pena.
1535 Sentir la prisión se ordena
al alma, que en triste calma
en sentir lleva la palma,
como raíz del sentimiento,
porque no hay mayor tormento
1540 que vivir cautiva el alma”.

cadena: cadenas M

155
“No ignoro, adorado dueño,
mui bien sé, esposo divino,
que es el padecer camino
para gozarte alhagüño.
1545 Si miras desde ese leño
(¡o, qué dichosa es mi suerte!)
que muerta estoy de quererte,
¿qué más pena que adorarte,
qué más martirio que amarte,
1550 con el dolor de no verte?”

156
“Rompe Jesús las cadenas
que tienen cautiva el alma,
llévame a gozar la palma
que me ganaron tus penas.
1555 Esas rotas azuzenas,
matizadas de rubí,
cinco puertas son que abrí
para entrar (¡felices fueros!),
después de pisar luceros,
1560 sólo para verte a ti”.

157
“Muriendo vivo, sin verte,
origen de mi alborozo,
porque al ver que no te gozo,

te om. M

la vida que vivo es muerte.
1565 Dichosa fuera mi suerte,
feliz mi tránsito fuera
en mi verde primavera,
para verte cara a cara,
si como sombra pasara
1570 o efímera flor muriera”.

158
“Si hago de ser Rosa alarde
y gala de su hermosura.
la flor que más vive dura
de la mañana a la tarde,
1575 ya extraño que se retarde
mi fin, porque en realidad
sin ver tu hermosa deidad,
para mi mayor tormento,
los pocos lustros que cuento
1580 son para mí eternidad”.

deidad: deida<...> B1

lustros: años L M | cuento: sientto B1

159
“Adorado Dios de amor,
si yo la dicha tuviera
de que de tu amor muriera,
gloria fuera, no dolor”.
1585 Morir desea su fervor
por ver a Dios, si se advierte,
y desea morir, de suerte
que, la gracia conseguida,
será la muerte su vida,
1590 porque es la vida su muerte.

la: ta L

160
“Vivo y juntamente muero,
dejo ahora la muerte a un lado,
si no es para haverte amado
¿para qué la vida quiero?
1595 De tu fino amor espero
morir a pocos instantes,
porque en mirarse quanto antes,
rostro a rostro y cara a cara,
está (si bien se repara)
1600 el gozo de los amantes”.

haverte: verte A G

rostro: <...>ostro B1

está: <...>stá B1

el: <...> B1

161	“Muero, porque el girasol, flor que amante al sol inquiere, amorosamente muere al punto que falta el sol.	<i>Muero: <...>uero B1 el om. B1</i> <i>flor: <...>lor B1</i>
1605	Siendo tu hermoso arrebol mi luz, mi sol y mi vista, ¿qué embidia habrá que resista o su derecho profane, a que Amor el pleyto gane	<i>hermoso: hermosura B1</i> <i>su: tu B1</i>
1610	ciego en vista y en revista?” ³¹²	<i>vista y en revista: sentencia de vista A</i>
162	“Como la llama encendida en pábulo combustible, ardiendo en luz apacible en él conserva la vida.	<i>combustible: combostible M</i>
1615	Quando brilla más lucida, más en ardores se inflama, y tanto al cielo derrama los rayos con que se alienta, que está la llama violenta	<i>inflama: inflam<...> A</i> <i>con que: aunque B1</i>
1620	si no ve al cielo la llama”.	<i>al: el B1</i>
163	“Como en tormenta se irrita el mar a soplos boreales, vomitando sus cristales también los peces vomita.	
1625	Ya que el temporal se quita, volver a las ondas quieren y por más que se aceleren, no pudiéndolo alcanzar, buscan los peces al mar	
1630	y si no lo hallan se mueren”.	
164	“Como al tacto del ymán, con simpática virtud, no halla el azero quietud	

³¹² Recuérdese que se solía representar a Amor o Cupido con una banda en los ojos para señalar que el amor es ciego.

si a un leve impulso le dan.
 1635 Hasta que encuentra su afán,
 con raro secreto arcano,
 contra el impulso tirano,
 el norte al ymán unido,
 que o de acaso o de advertido
 1640 le robó violenta mano”.

que o: que M B1 | acaso: ocaso B1

165
 “Como al impulso violento
 que imprimió mano certera,
 la piedra en la vaga esfera
 sube barrenando el viento.
 1645 Con rápido movimiento,
 como su centro estrañó
 y en otra esfera se vio,
 al impulso de la mano,
 con veloz, nativo arcano,
 1650 busca el centro en que nació”.

estrañó: extraña B1

166
 “Como, en fin, violento gime
 lo que está fuera del centro
 (que la inclinación de adentro
 el centro mismo la imprime);
 1655 por eso, sin que se anime
 con la inclinación que llama,
 con el centro que reclama,
 buscan, como más importe,
 el cielo, mar, centro y norte,
 1660 piedra, pez, azero y llama”.

*adentro: dentro B1
 imprime: imprim<...> B1*

llama: llam<...> B1

*importe: import<...> B1
 norte: nort<...> B1
 llama: llam<...> B1*

167
 “Así yo –decía a su amado–,
 piedra que nací en la tierra,
 pez que en tu golfo se encierra,
 azero a tu imán tocado,
 1665 llama de amor abrasado;
 por eso en mi amor sin par,
 para no verlo espirar,
 con cuidadoso desvelo
 busco el norte, busco el cielo,
 1670 busco el centro, busco el mar”.

*nací: nace B1
 tu: su A B1 | encierra: encierr<...> B1*

en: es L M | par: pa<...> B1

168	“Tú eres, mi Jesús, también, centro en que el alma se afianza, mar de infinita bonanza, norte fixo sin baybén, 1675 cielo donde se halla el bien; por eso amor ingeniero, para hacerlo prissionero –viendo que assí el hombre medra–, busca la llama y la piedra, 1680 busca al pez, busca al azero”.	<i>Tú: <...>ú B1</i> <i>ingeniero: ingenioso M</i> <i>assí: azia B1</i> <i>al: el B1</i>
169	“Pues si me buscas amigo, como de tus voces oí, aquí me tienes a mí, llévame, mi bien, contigo. 1685 Todo el consuelo consigo con morir de tu piedad, pues no tiene otro en verdad un cautivo corazón, que después de la prission 1690 se siga su libertad”.	<i>Pues: <...>es B1</i> <i>sigas: sigue L su: la B1</i>
170	“Jesús por haverte amado me acusa el mundo (¡qué error!) y, en el juicio del rigor, a muerte me han sentenciado. 1695 Como es morir mi cuidado, tan muda mi causa sigo y tanto a callar me obligo, que es en este tribunal sólo el corazón fiscal, 1700 sólo el silencio testigo”.	 <i>acusa: acasa M</i>
171	“Muero Jesús por amarte, muero, mi bien, por quererte, y sólo busco la muerte por la dicha de gozarte. 1705 Quisiera el alma entregarte	

luego al punto y al momento
para mi mayor contento,
abrasado serafín,
1710 pues sólo gozarte el fin
ha de ser de mi tormento”.

172
“Es tanto lo que te adoro
que quisiera estar contigo
y como no lo consigo,
el no verte siento y lloro.
1715 Quándo te he de ver, ignoro,
y el ignorarlo es tormento
tan cruel para el pensamiento,
que si explico su rigor,
mucho cabe en mi dolor
1720 y aún no cabe lo que siento”.

173
“Todas mis ansias empleo
en gozar de tu hermosura,
y en esta cárcel obscura
peno porque no te veo.
1725 Soy de mi dolor trofeo
y –pues morir no consigo,
ni con mis ansias te obligo–
si me condeno a callar,
digo todo mi pesar
1730 en todo lo que no digo”.

peno: pero B1

Canto octavo

Argumento
174
Triste Rosalía suspira,
llevando el llanto el compás,
pues para probarla más
su esposo se le retira.
1735 Quando ausente de él se mira,
sin que sus cariños goze,
es mui justo que solloze
en retiro tan sentido,

probarla: probarlo G

de él: del A B1 | se mira: sentir B1

1740 porque el amor más crecido
en la ausencia se conoce.

175
Muere el sol y su arbol,
que al prado en luces requesta;
deja opaca la floresta
al mismo espirar el sol.
1745 Todo el bello tornasol
tan alegre en su desbroche,
faltando del sol el coche,
con triste melancolía
lo que fue luz en el día
1750 lo llora sombra a la noche.

luces: voces B1 | requesta: request<...> B1

*v. 1749 om. B1
a om. B1*

176
Nace el sol y en su carrera,
al verse ya sin capuz,
–narciso hermoso de luz
por cristalina vidriera–
1755 discurre veloz la esfera
engreído de su esplendor,
mas –con tirano rigor–
quando más lucido sube,
sale al paso negra nube
1766 que eclipsa su resplandor.

Nace: <...>ace B1

177
Así se contempla Rosa,
ausente del sol divino,
y a influxos de su destino
ni un sólo instante reposa.
1765 Retírase de su esposa
de Jesús el arbol,
dejándola sin farol
embuelta en obscuras nieblas,
y en medio de las tinieblas
1770 se ve sin luz y sin sol.

influxos: influxo B1

Retírase: <...>etirarse B1

178
Siente Rosa tan terrible
la ausencia en su prenda amada,
que aún después de tolerada

se pasa a ser insufrible. *pasa: pasaría B1*
 1775 Como hiere en lo sensible
 de amor, con tristes enojos,
 a cristalinos despojos,
 quando a verse ausente llega,
 con tierno naufragio anega
 1780 toda el alma en sus dos ojos.

tristes: justos B1
a om. M

179
 Grave sentimiento anuncian
 tiernas lágrimas veloces,
 las que con visibles voces
 hablan, aunque no pronuncian.
 1785 Nevado caudal renuncian
 de sus ojos, niñas bellas,
 y las diáfanas centellas
 con peregrino desvelo
 por el rostro de su cielo
 1790 se le van quajando estrellas.

180
 “Cada vez que hago memorias
 —dulce imán de mis cuidados—
 de aquellos gustos pasados,
 de aquellas pasadas glorias,
 1795 como fueron transitorias
 fallecieron de repente,
 y es que, en un amor ardiente,
 en un continuo gemido,
 siempre la memoria ha sido
 1800 el mayor mal de un ausente”.

de un: del A

181
 “Quando me vuelvo a acordar
 de aquellos tiempos floridos,
 el ver que fueron tenidos
 es causa de mi pesar.
 1805 Y assí me quiero quejar
 de lo cruel memoria que eres,
 pues miro en lo que me hieres,
 sin que en mi dolor repares,
 que siempre fueron pesares,
 1810 acordados los placeres”.

182
 Es en Rosa el dolor tanto
 de ver ausente a su dueño,
 que hace de explicarlo empeño
 con las cláusulas del llanto.
 1815 Desperdicia en su quebranto
 tantas lágrimas, que, al verlas,
 las pestañas a cogerlas
 van, y, sin que Amor las tache,
 negros hilos de azabache
 1820 se iban ensartando en perlas.

empeño: empe<...> B1
con: en L M | *llanto*: llant<...> B1
quebranto: quebrant<...> B1

tache: tach<...> B1

perlas: perl<...> B1

183
 “No ver tus luces cambiantes
 –dulce Jesús que me inflamas–
 es soplo por quien las llamas
 de amor arden por instantes.
 1825 ¡O serafines amantes!,
 náufragos en rayos rojos,
 hechos del amor despojos,
 siempre amando, siempre ardiendo,
 para estarlo siempre viendo
 1830 ¡quién viviera en vuestros ojos!”

inflamas: infammas M

instantes: instante<...> B1
amantes: constantes B1

184
 “Ausente de ti, inmortal,
 quiere mi dolor dejarme
 para más atormentarme,
 cruel verdugo de mi mal.
 1835 Morir era natural
 si la razón se pondera,
 mas mi pena es tan severa
 que no es mi ingrata homicida,
 porque quien vive sin vida,
 1840 es imposible que muera”.

185
 “Tanto amor se adelantó
 en herir el alma mía,
 que aún no bien te conocía
 y ya te adoraba yo.
 1845 Amor tu imagen copió

Tanto: <...>anto B1
el: al L M

1850 en mi pecho amante y leal,
y al verla sentí el puñal
del amor en tu recato,
pues si así me hirió el retrato
¿qué hará en mí tu original?”

puñal: punal *M*

186
“Rendirme, porque, amoroso,
con favor tan soberano,
yo te di de esposa mano
y tú a mí, mano de esposo.
1855 De gusto tan venturoso,
de los ojos tan iguales
se desprendían dos raudales,
que en puro amor derretida
derramando iba la vida
1860 por los ojos en cristales”.

dos: los *A B1 G*

187
“¿Es posible, Jesús mío,
que he de vivir sin mirarte
y en el lance de ausentarte,
he de sentir tu desvío?
1865 No dueño de mi alvedrío,
que el dolor se desenfrena
y a padecer me condena,
porque en amor llega a ser
la mayor pena el no ver
1870 al que es causa de la pena”.

dueño: dueno *G*

porque en: que en el *LM* | *llega:* lleg *M*

188
“Cierta estoy, mi bien querido,
no ignoro, dueño adorado,
que haverte de mí ausentado
será por lo mal servido.
1875 Pero bien sabes que ha sido
por ser muger limitada,
que por mí no puedo nada,
contigo todo lo puedo,
y en amar a nadie cedo,
1880 phénix de amor abrasada”.

dueño: dueno *G*

	189	“Phénix dixé, bien lo fundo y a apoyarlo me acomodo, que si es para otros el todo, para mí es ya nada el mundo.	<i>a om. B1</i>
1885		Con aliento sin segundo y con valeroso anhelo, pisé quanto era de suelo, y fue con tal ojeriza que del mundo en la ceniza	<i>segundo: segando B1</i>
1890		nací phénix para el Cielo”.	<i>con tal ojeriza: contra ojediza B1</i>
	190	“Mucho, ¡ay Dios!, te quiero a ti, mucho te adoro, mi bien, y assí lloro en tu desdén el retiro que sentí.	<i>tu: mi M</i>
1895		Que te ausentaste de mí es de mi llanto el dispendio, direlo todo en compendio: en lo mucho que te adoro, cada lágrima que lloro	<i>ausentaste: ausentasses B1 G</i>
1900		es un cristalino incendio”.	
	191	“¿Tú ausente de mí, y yo viva?, ¿yo sin ti, y yo con aliento?, lo hará para mi tormento mi triste fortuna esquivá.	
1905		¿Quién hasta ahora vio que viva el imán fuera del norte?, porque como es su connorte, ³¹³ aliento a su vida imprime,	<i>ahora: ora A</i> <i>connorte: consorte L M B1</i>
1910		¿ni qué tórtola no gime ausente de su consorte?”	<i>ausente de: si le falta B1</i>
	192	“Vuelve, dueño de mi vida, a darme con tu presencia la vida, que en esta ausencia temo el alma de partida.	<i>partida: perdida G</i>

³¹³ Connorte: “conhorte”, es decir, consuelo (DA, s. v. conhorte).

- 1915 Porque vivo persuadida
que alma que al duro dolor
de la ausencia y su rigor
vive, y aliento le cabe,
o lo que es pena no sabe,
1920 o ignora lo que es amor”.
- 193
“Vuelve, vuelve antes que muera,
que para sufrir ansiosa
ausencia tan rigurosa
ya no hay en el alma esfera.
1925 Si a tu amor ingrata fuera,
justo era que te ausentaras,
pero si ves a las claras
luces del sol que mi anhelo
es arder, con dulce vuelo,
1930 mariposa de tus aras”.
- 194
“¿Por qué, ¡ay Dios, de mí te alejas,
dexándome en triste calma?
No te enojés, bien de mi alma,
que nacen de amor mis quejas.
1935 Embuelta en llanto me dexas
las horas que no te miro,
porque como en ti respiro,
por desahogar mi tormento
cada voz es un lamento
1940 y cada aliento un suspiro”.
- 195
“¿Quién me dixera, ¡ay de mí!,
que pudo tiempo llegar
en que me había de faltar
el favor que te debí?
1945 ¡Verme yo ausente de ti!,
¡hay Dios, qué duro rigor!
Muébate, mi bien, tu amor,
que ya el pesar me enagena,
si no a remediar mi pena,
1950 a mitigar mi dolor”.
- Vuelve: <...>uelve BI*
ausencia: ansencia L
aras: alas L M
horas: aras G | te: le M

- 196
 “Qué mal el nombre de ausente
 suena al oído de un amante,
 que ausente dice distante
 lo que quiere Amor presente.
 1955 ¡Ay Dios! En mi amor ardiente,
 en cuyo golfo me anego,
 porque a ti toda me entrego,
 siendo tú el fuego, yo el paso,
 tanto más viva me abraso,
 1960 quanto más distante el fuego”.
- 197
 “Mucho el ver tu ausencia siento,
 adorado dueño mío,
 dejándome tu desvío
 en manos de mi tormento.
 1965 Si para darme el contento
 de mirar tu rostro hermoso
 (¡ay Dios!, de ansías no reposo),
 ni te obliga mi dolor
 ni te estimula mi amor,
 1970 muévate el que eres mi esposo”.
- 198
 “Ausente de tu hermosura,
 vivo, mi bien, en tinieblas,
 y el verme en confusas nieblas
 hace la prisión más dura.
 1975 Vuelva otra vez tu luz pura,
 y, pues mi esposo te nombras,
 rompe sus negras alfombras,
 disipa oscuros capuces,
 quiebra, a golpes de tus luces,
 1980 los candados de sus sombras”.
- 199
 “Baste ya tanto rigor,
 déjese ver ese cielo,
 que ni lo sufre mi celo
 ni lo permite mi amor.
 1985 No veo culpa en mi dolor
 que te obligara a ausentarte,
- lo que quiere Amor: y amante dice B1*
- siento: sient<...> B1*
- nieblas: niebl<...> B1*
- luces: luce<...> B1*
sombras: sombra<...> B1
- celo: rezelo B1*

1990 pues, pensando en adorarte,
 hallo que en mi triste suerte
 ni es delito, ¡ay Dios!, quererte,
 ni es culpa, ¡ay Jesús!, amarte”.

200
 “Duélete de mí, mi bien,
 que como ya hecha vivía
 a gozar de tu alegría,
 mucho extraño tu desdén.
 1995 Duélete de mí también,
 porque, con estos retiros,
 para salir en sus giros
 no hallan ya, tristes despojos,
 ni las lágrimas, los ojos,
 2000 ni los labios, los suspiros”.

Duélete: <...>uélete B1

hallan: halló B1

Canto nono

Argumento
 201
 Sale Rosa de la obscura
 noche de su desconsuelo,
 mirando náufrago al cielo
 en piélagos de luz pura.
 2005 Vuelve a mirar la hermosura
 de Jesús, feliz esposa;
 veese en favores dichosa:
 los ángeles a millares,
 sirviéndole los manjares,
 2010 le dan de comer a Rosa.

veese: verse M

202
 ¿Qué importa que luminoso
 caiga Febo³¹⁴ de su coche,
 y el espacio de una noche
 deje de lucir hermoso?
 2015 Si al fin renace fogoso
 y con esférico vuelo

luminoso: luminosa B1

hermoso: hermosa B1

³¹⁴ Febo es otro nombre de Apolo (dios de fuego solar); significa “el Puro” o “el Brillante” (Jaime Alvar Ezquerro, *op. cit.*, p. 331).

- 2020 a continuado desvelo
corre las etéreas salas,
batiendo luces por alas,
rojo corazón del cielo. *del: de L M G*
- 203
¿Qué importa que el phénix sea
triste triunfo de la muerte
contra quien blande de suerte
el hasta que el golpe emplea?
- 2025 Si quando la hoguera humea,
Vesubio hermoso de ardores
y volcán de resplandores,
entre ámbar encendida
vuelve a nacer a la vida,
- 2030 fragante pomo de olores.
- 204
¿Qué importa que en el pensil
muera la flor más ufana
si al bostezar la mañana,
vuelve otra vez a su abril?
- 2035 Con belleza tan gentil
recobra su colorido
después que el sol ha nacido,
que, a pesar de sus desmayos,
el sol le despinta a rayos
- 2040 lo que la noche ha teñido. *despinta: despierta A*
teñido: tenido A
- 205
Rosa assí, quando descombra
la luz de su amado esposo
en aquel caos tenebroso
la obscura atezada alfombra.³¹⁵ *alfombra: sombr<...> B1*
- 2045 Desnudó la triste sombra,
restauró alegre la vida,
vistió la grana florida,
y en la hoguera del placer
se vio el corazón arder,
- 2050 phénix, sol, Rosa encendida. *encendida: encendi<...> B1*

³¹⁵ Entiéndase que la luz de su amado descombra la atezada alfombra de la noche.

206	Como el que vuelto en sí mismo	<i>vuelto</i> : vuela A <i>mismo</i> : mism<...> B1
	después de un triste letargo,	
	consumido tiempo largo	
	al rigor de un parasismo,	<i>parasismo</i> : parasism<...> B1
2055	libre del confuso abismo,	
	donde no se ha visto dueño	
	del aliento más pequeño,	
	y ya respirando va,	<i>respirando</i> : respirado G
	fluctuando en la duda está	
2060	de si es realidad o sueño.	
207	Como el que está acostumbrado	<i>Como</i> : <...>omo B1
	a ver en tupida noche	
	ausente del sol el coche,	<i>el</i> : al G
	a un calabozo entregado.	
2065	Roto el funesto candado	
	de la obscuridad severa	
	que lo martiriza, fiera,	
	perdido el horror y el susto,	
	se le anega el alma en gusto	<i>en</i> : es M
2070	a la luz que reverbera.	
208	Assí la Rosa, a los lejos	<i>Assí</i> : <...>ssí B1
	de la ausencia, se ha juzgado	<i>la</i> : l A
	fuera de sí, sin su amado,	
	y en sombras, sin sus reflexos.	
2075	Mas al mirar los espejos	
	de sus ojos, claro día,	
	dudando está Rosalía	
	—con un corazón rendido—	
	si está fuera de sentido	<i>de</i> : del B1
2080	o sueña la fantasía.	<i>sueña</i> : suena B1
209	Tierno Jesús aparece	
	a Rosa segunda vez,	
	borrando la negra tez	
	con que el claustro se obscurece.	
2085	Todo el centro resplandece	
	y viendo ya el cielo abierto,	

	cierto el corazón y cierto su amor de que en adelante no habría fortuna inconstante,	<i>habría: avrá BI</i>
2090	pisó en la bonanza el puerto.	
	210 Como al subir del profundo piélago, el sol al nacer inunda en su amanecer de claras luces el mundo.	<i>al: el LM</i>
2095	Assí el criador sin segundo que a esparcir sus rayos llega en la gruta, sombra ciega, todo el corazón de Rosa con tempestad luminosa	
2100	en golfos de luz anega.	<i>anega: se anega add. A</i>
	211 ¿No has visto en lluvia copiosa aún antes que el sol se oculte y su resplandor sepulte en monumento de rosa,	<i>y: que LM</i> <i>monumento: monumentos BI</i>
2105	que al descender impetuosa, herido de su arrebol su diáfano tornasol, mientras más el agua aprieta, cada gota es un planeta	
2110	y cada perla es un sol?	
	212 Así al rayar la hermosura de Jesús, sol de justicia, con la celestial milicia en funesta cueva oscura.	
2115	Heridos de su luz pura, se iban copiando a centellas ángeles en luces bellas, mas no, que en su rosicler jamás se han llegado a ver	
2120	con tanta luz las estrellas.	
	213 Mirolo Rosa y al verlo fue su regocijo tanto,	

que el copioso mar del llanto
 fue imposible detenerlo.
 2125 Mírolo y dixo al prenderlo:
 “albricias dichas, despojos
 de los sangrientos enojos
 que padezco en triste calma,
 que el dulce norte del alma
 2130 es ya blanco de los ojos”.

padezco: padeció *BI*
del: de la *BI* | *alma*: alm<...> *BI*

214
 “Me muero –dice– del gusto
 de verte, pues, si se advierte,
 un sumo placer da muerte,
 también como mata un susto.
 2135 Verá su fin el disgusto
 si tú no te me retiras,
 pues si a consolarme aspiras
 y a favorecerme pasas,
 los rayos con que me abrasas
 2140 son las luces con que miras”.

advierte: advier<...> *BI*
muerte: mue<...>te *BI*
susto: su<...>t<...> *BI*

215
 “Quando ausente me vi estar
 de tu divina belleza,
 lo sentía con tal viveza
 que aun era poco espirar.
 2145 Ymposible era llevar
 un dolor quasi infinito,
 mas, ¡ay!, que aunque era exquisito,
 ya que en tus aras me ofrezco,
 otras tantas lo padezco,
 2150 quantas veces lo repito”.

Quando: <...>uando *BI*

216
 “Pero si al dolor aleve
 sucedió tu dulce vista,
 como tu favor me asista
 no importa que se renueve.
 2155 Porque en su tormento breve
 para mi dicha averiguo
 (contigo mismo atestiguo
 en quién mis dichas prebengo),

Pero: <...>ro *BI*

2160 que con el placer que tengo
borro aquel dolor antiguo”.

217

“¿Posible es, dueño del alma,
es posible, mi señor,
que ya depuso el rigor
la ausencia que me desalma?

la om. B1

2165 Ya cesó la obscura calma
que me puso en triste estrecho;
todo de gusto deshecho,
solamente de mirarte,
a latidos se me parte
2170 el corazón en el pecho”.

obscura: dura L M

218

“De verte ausente, el sentir
natural fue, que quien ama
siente más viva la llama
puesto en puntos de morir.
2175 De donde llegué a inferir
que yo la vida perdiera,
pero, ¡ay Jesús!, ¿quién creyera,
en mi afortunada suerte,
que muriendo de no verte
2180 del mismo verte me muera?”

muriendo: muriéndome B1

219

“Jesús de mi corazón
es tan rara tu hermosura,
que pone a toda creatura
de amor en dulce prisión.
2185 Yo me acuerdo que en Cedrón,³¹⁶
aquel errante arroyuelo,
deseó detener su vuelo
por verte y haver tenido
todo el raudal suspendido
2190 en tenaz prisión de yelo”.

verte: verle M

³¹⁶ Cedrón: “es un arroyo que sólo lleva agua durante el invierno, la estación de las lluvias”. Se ubicaba cerca de Jerusalén (Raymond E. Brown, *El Evangelio según Juan XIII-XXI*, Cristiandad, Madrid, 2000, t. 2, p. 1181).

	220	
	“Nunca ignoré Rosa mía	
	que no fue tu afecto vano	
	—dijo Jesús—, de antemano	
	con mi ciencia lo sabía.	
2195	Supe que tu amor ardía	
	en adorarme constante,	
	fino egemplar de un amante,	<i>amante: am<...>t<...> B1</i>
	en quien, si lo es verdadero,	
	no hay constancia en el azero	
2200	y es menos firme el diamante”.	<i>diamante: diam<...>t<...> B1</i>
	221	
	“Pero ausentar mi arrebol	<i>arrebol: arrebo<...> B1</i>
	fue para tu amor decoro,	
	que siempre ha ostentado el oro	<i>ostentado: ostendido A</i>
	quilates en el crisol.	
2205	Crisol fue, siendo yo sol	
	y tú girasol ardiente,	
	el mirarte de mí ausente,	
	porque el girasol amante	
	quando mira al sol distante,	
2210	su amor dice en lo que siente”.	
	222	
	“Depón la triste pasión	
	de la tormenta pasada,	
	que si eres mi esposa amada,	
	dueño eres del corazón.	
2215	Con un amoroso arpón	
	tan dulcemente lo heriste,	
	que quando a Amor te rendiste,	
	tú me amaste, yo te amé,	
	con que el alma te entregué	
2220	y esposa del alma fuiste”.	
	223	
	“No recele tu ternura	<i>No: <...>o B1</i>
	si el temor te lo acordare,	
	que jamás te desampare	
	mi celestial hermosura.	
2225	Vive ya Rosa segura	
	de que a mí ausente de ti	

nunca me verás, y assí,
con ternura singular,
yo en tu pecho he de animar
2230 y tú has de vivir en mí”.

224
Hechole al cuello los brazos
Jesús a su amante Rosa,
nunca jamás más dichosa
que presa en tan tiernos lazos.
2235 Ella en tan dulces abrazos
decía: “el corazón, mi Dios,
tan uno es con el de vos,
que no lo veo dividido,
porque el divino Cupido
2240 ha hecho un corazón de dos”.

225
De puro alborozo llora
tantas que para verterlas
le prestaba el alba perlas
quando aljófares la aurora.
2245 Tanto caudal atesora
de llanto en celajes rojos,
que en sus nevados despojos,
quando le haze al sol la salba,
es poco el llanto del alva
2250 para igualar a sus ojos.

226
No ha tres veces se escaseaba
al año el celeste pan,
que hecho Cristo el capellán
muchas veces se lo daba.
2255 A largos pasos andaba
Rosa con esta comida,
que, como es tan repetida,
goza de su esposo tierno,
para triunfar del ynfierno,
2260 espíritu, esfuerzo y vida.

227
Después del sacro combite
del mansíssimo cordero,

amante: amada B1

lazos: brazos M

Ella: Allá B1

veo: vea B1

verterlas: vertertas M

del: el de la B1

	en que se da Dios entero, nuevo manjar se repite.	
2265	A sus ángeles remite a las ásperas entrañas —testigos de sus hazañas—, Jesús, Asuero sin par, a ministrarle el manjar	<i>entrañas</i> : entranas <i>G</i> <i>hazañas</i> : azanas <i>G</i> <i>ministrarle</i> : ministrar <i>B1</i>
2270	a la Ester de las montañas. ³¹⁷	
228	Al son de dulces clarines nevado mantel arrojan, en que al parecer despojan azuzenas y jasmínes.	<i>son</i> : sol <i>M</i> <i>despojan</i> : arrojan <i>M</i> desojan <i>A</i>
2275	Eco hacen suaves violines de espíritus soberanos, que al tender la mesa ufanos, con sólo un contacto leve equivocaba la nieve	<i>ufanos</i> : ufano<...> <i>B1</i>
2280	los manteles con las manos.	<i>manos</i> : mano<...> <i>B1</i>
229	A obediencias del Criador ángeles del cielo bajan, cuyos brillos aventajan hasta el mismo resplandor.	<i>obediencias</i> : obediencia <i>L</i>
2285	Muerta la sombra interior de la triste estancia oscura a rayos de la luz pura, el choro resplandeciente ³¹⁸ a que a la mesa se siente	<i>interior</i> : interio<...> <i>B1</i> <i>oscura</i> : obscur<...> <i>B1</i>
2290	le persuade a su hermosura.	<i>a la</i> : en la <i>B1</i> <i>hermosura</i> : hermosur<...> <i>B1</i>
230	Trahen de la celeste esfera la vianda tan exquisita, que al más desgano incita	

³¹⁷ Asuero: rey de Persia y esposo de Esther, mujer judía que con su belleza, audacia y piedad favoreció a su pueblo y a su padre Mardoqueo, quienes eran perseguidos por Amán, ministro que deseaba exterminar a todos los judíos de Persia. Luego de que Aman cometió actos indignos contra Esther y su pueblo, ella suplicó por su vida y la de los suyos, entonces el rey mandó a ahorcar al ministro (W. R. F. Browning, *op. cit.*, p. 168). Aquí se alude a Asuero por la forma en que favoreció a su esposa, debido al inmenso amor que le tenía.

³¹⁸ Es decir, el coro o conjunto de ángeles, reunidos para alabar y celebrar a Dios.

- a comer, aunque no quiera.
- 2295 Come Rosa y la primera
vez que la gustó³¹⁹ su anhelo,
recibió tanto consuelo,
se vio tan robusta y fuerte,
que hacía burla de la muerte:
- 2300 era, al fin, manjar del cielo.
- 231
Un cristal de agua maneja
alta inteligencia alada,
en que zozobre anegada
la sed rabiosa que aqueja.
- 2305 Festivo el viento despeja
con vuelo veloz sutil,
y en el diáfano viril
ven los ojos admirados
en sus manos amasados
- 2310 nieve, cristal y marfil.
- 232
Agotó al búcaro Rosa
la cristalina ambrosía,
que alivio fue, siendo fría
y estando ella calurosa.
- 2315 Bebió y, estando aún fogosa,
porque ardía de amor la fragua,
el agua al cristal desagua,
y al pasarla perla a perla,
pareció a Rosa, al beberla,
- 2320 agua de ángeles, el agua.
- 233
Dio fin el brillante choro
al opíparo banquete,³²⁰
dexando en su gavinete
aquel virginal tesoro.
- 2325 Con cariñoso decoro
determinan su partida
y al darle la despedida
- la: le B1*
- Un: <...> B1*
- zozobre: zozobra M B1*
- el: al G*
con: en L M
- Agotó: A gusto B1*
- virginal: celestial B1*

³¹⁹ Entiéndase que degustó, cató o probó la vianda o comida.

³²⁰ Opíparo: “adjetivo que se aplica al convite o banquete espléndido y copioso” (DA, s. v.).

2330 tanto garzón peregrino,
Rosa a su esposo divino
da gracias por la comida.

garzón: jarzón M

Canto décimo

Argumento

234

Desesperado Luzbel
de la constancia de Rosa
con fatal ira rabiosa

de la: con la L

2335 intenta espantarla cruel.
Rosa no hace aprecio de él;
Jesús le avisa que en calma
dulce se acerca su palma,
y así a morir se previene
2340 disposiciones que tiene
para dar a Dios el alma.

aprecio: caso B1

le: la B1

235

Nada hace que el cazador
le disfraze el lazo astuto
al pájaro en tronco bruto,
dando a su traición color.

2345 Si enseñado del error
de otros, rezelando el brazo
de Cloto y su triste plazo,
quando más alegre canta,
llega y, sin fixar la planta,
2350 burla al cazador y al lazo.

brazo: abrazo L | brado G

236

Así de la misma suerte,
Luzbel con maña engañosa
quiere armarle el lazo³²¹ a Rosa
por ver si le da la muerte.

engañosa: encañosa M

armarle: armar L M | el: de M

2355 Pero la Rosa, que advierte
su tenacidad estraña,
a desprecios de su saña,
para dejarlo confundido

desprecios: despechos B1

para: por A

³²¹ Armar el lazo: “Poner asechanzas; usar tretas o artificios para engañar” (*DRAE*, s. v.).

- le dexa el lazo corrido
2360 y avergonzada su maña.
- 237
Viste, mas para su daño,
Lucifer —que la persigue
por ver si el triunfo consigue—
la máscara del engaño.
- 2365 Intenta (¡rigor extraño!)
con uno y con otro enredo
asustarla su denuedo,
esperando torpe y rudo
que lo que el rigor no pudo
2370 pueda conseguir el miedo.
- [238³²²
Viste soberbio el disfraz,
para que el valor peligre,
o ya de manchado tigre
o ya de lobo voraz.
- 2375 Rosa, con serena paz
y con un sosiego extraño,
reconociendo su engaño
antes que la garra esgrima,
ovejita fiel se arrima
2380 al pastor de su rebaño.]
- 239
Y dos, dice, que es violar
este sagrado que Dios,
por confundir a los dos,
quiso para mí labrar.
- 2385 Aquí no podéis entrar,
que el lobo en carne se ceba,
el tigre las manchas lleva,
y, para que no se alaben,
ni sombras de gula caben
2390 ni manchas en esta cueva.
- lazo: lance B1*
- ver om. M | el: del B1 | consigue:
consig<...> B1*
- Viste: <...>iste B1*
- engaño: daño G*
- Y: <...> B1*
- Aquí: a que B1*

³²² Décima: 238 *Viste soberbio el disfraz... add. A B1 G.*

A partir de esta décima hasta la 248, el poeta retoma la tradición de los bestiarios para mostrar los distintos disfraces que usa el Diablo para acechar a Rosalía. A lo largo del poema se encuentran varios animales cristológicos (pelicano, fénix, oveja) y demonológicos (serpiente, dragón, basilisco, etc.).

- 240
Ya qual fiero basilisco,
que a iras y enojos revienta,
a su vista se presenta
sañudo aborto del risco.
- 2395 Vela en el alto obelisco
y esparcir mortal veleño
quiere; Rosa, aquí con ceño:
“no se cansen tus enojos,
que al veneno de tus ojos
2400 triaca³²³ son los de mi dueño”.
- 241
Ya jabalí, cuyo corvo
diente de marfil y plata,
como tanto lo dilata,
le es para morder estorvo.
- 2405 Mira con semblante torvo
a Rosa, hechándole cerco,
y manteniéndolo terco,
escucha de su belleza
que en casa de la pureza
2410 no tiene lugar un puerco.
- 242
Ya de espín, cuyas derechas
cerdas erizadas son
cada una aguzado harpón
y todas volantes flechas.
- 2415 Buscando al assalto brechas
espía, pero escucha al oído
que, en aquél lóbrego nido
y en su triste estancia umbrosa,
no admite otras flechas Rosa
2420 que del divino Cupido.
- 243
Ya de áspid viste la suerte,
expuesto a un triste desaire,

y: y a *add.* A

su vista se presenta: ser visto representa *BI*

lo: le *BI*

aguzado: agudo *M*

al: el *BI*

umbrosa: undosa *M*

³²³ Triaca: “Composición de varios simples medicamentos calientes, en que entran por principal los trociscos de la vívora. Su uso es contra las mordeduras de animales e insectos venenosos y para restaurar la debilitación por falta del calor natural”. “Metafóricamente vale remedio de algún mal prevenido con prudencia o sacado del mismo daño” (*DA*, s. v.).

	infestando todo el aire con el tósigo que vierte.	<i>tósigo: tórrigo G</i>
2425	Mas Rosa le dice: “advierte que aunque sabemos los dos que andas de flores en pos, no soy en estos confines Rosa, yo, de otros jardines, 2430 sino del jardín de Dios.	
	244 Ya en sus sangrientos enojos calza –vomitando espuma– del cuervo la negra pluma, para arrancarle los ojos.	<i>enajos: enoj<...> B1</i>
2435	Grandes eran sus arrojios, pero Rosa en un momento, a pesar de su ardimiento, despreciaba con donaire el negro lunar del ayre, 2440 la obscura noche del viento.	<i>arrancarle: sacarle B1</i> <i>Grandes: grand<...> A</i>
	245 Pero llega Satanás, clamando a Jesús decía y como la cruz ponía, se volvió el demonio atrás.	<i>volvió: volvía A B1</i> <i>Crecía: Creció B1</i>
2445	Crecía el furor más y más, y con loco frenesí decía Luzbel: “¡ay de ti!, que si lo llevo a emprender, o no he de ser Lucifer 2450 o has de avasallarte a mí”.	<i>ti: mí G</i> <i>he de ser: ha de haver B1</i>
	246 Ya con un furor tirano la piel de león se ha vestido, astuto Hércules fingido, ³²⁴ sangriento león africano.	<i>Ya: <...>a B1</i> <i>fingido: figido A</i>
2455	Desembaina en cada mano	

³²⁴ Hércules vestía la piel del león de Nemea, al que había matado para cumplir el primero de sus doce trabajos, impuestos por el rey Euristeo. Debido a la dureza de la piel, Hércules la utilizaba como armadura (véase René Martin, *op. cit.*, pp. 63-65).

cinco corbas cimitarras,³²⁵
en su vanidad bizarras,
que anunciaban tristes suertes,
para darle muchas muertes
2460 a los cortes de sus garras.

247
Mas ¿qué importa que su saña
pretenda asustar a Rosa,
si con su astucia engañosa
él a sí mismo se engaña?
2465 Más presto se desengaña
de sus mentidos blasones,
que, a costa de confusiones,
para su mayor agravio,
oye al coral de su labio
2470 que a Rosa no espantan leones.

248
Ya, qual serpiente, a mordidas
va a acabarla con la boca,
mas como a Rosa no toca,
ríe sus cóleras fingidas.
2475 “Todas son iras mentidas,
dice, de tu torpe diente,
y advierte, astuta serpiente,
que, si te llevo a vencer,
no soy la primer muger
2480 que te sella el pie en la frente”.

249
Al oír de Rosa la voz,
que su desdicha recuerda,
por más que entre sí se muerda,
movió la planta veloz.
2485 Padeciendo pena atroz
con lastimoso gemido,
y con pavoroso ruido,
viendo que memoria hacía
de aquel triunfo de María,
2490 desapareció a un estallido.

³²⁵ Cimitarra: “Arma de acero de tres dedos de ancho, de vara de largo, poco más o menos. El corte mui afilado, algo corvo y remata en punta” (*DA*, s. v.).

- 250
 Dexó Luzbel la campaña
 y a costa de sus enojos,
 ciegos a rayos sus ojos,
 desamparó la montaña.
 2495 Pero ¡ay Dios!, que ya se baña
 de luces el firmamento,
 viendo en la región del viento,
 sin señal, huella o vestigio,
 o con alas un prodigio
 2500 u organizado un portento.
- 251
 Ángel es que viene embiado
 desde la esfera del cielo
 con precipitado vuelo
 a darle a Rosa un recado:
 2505 “Rosa –le dice–, tu amado
 esposo Jesús me advierte
 que de tu felice suerte
 te avise y, a lo que toco,
 dentro de tiempo mui poco
 2510 será tu dichosa muerte”.
- 252
 ¿No has visto en dura prission,
 triste centro de la pena,
 arrastrando en su cadena
 un monte en cada eslabón,
 2515 a un cautivo corazón,
 que en vez de escuchar más dura
 sentencia de su clausura,
 preso en un rigor prolijo,
 con extraño regocijo
 2520 oye la de su soltura?
- 253
 ¿Y al oír tan suaves sonidos
 –todo en contento deshecho–
 ya no le cabe en el pecho
 el corazón a latidos,
 2525 quasi fuera de sentidos
- y om. M*
sus: su A
- u: o G | portento: protento B1*
- monte: <...>onte A*

- en la patria del disgusto,
 deponiendo el miedo al susto
 al paso que el gusto crece,
 al cautivo le parece
 2530 que es poco morir del gusto?
- 254
 Pues assí Rosa, escuchando
 del paraninfo celeste,
 aunque lágrimas le cueste,
 el sonoro acento blando.
 2535 Su libertad esperando
 confiesa a llanto deshecho,
 que es para abarcar estrecho
 el gozo de aquella palma
 todo el recinto del alma
 2540 y todo el compáz del pecho.
- 255
 Oyó Rosa las noticias,
 rémoras de su atención,
 y festivo el corazón
 navega un mar de delicias.
 2545 Pidíole a su amor albricias
 y ella de amor las recibe;
 tanto a morir se apercibe,
 que retroceder no quiere,
 pues de la vida que muere
 2550 nace la muerte que vive.
- 256
 Alzó Rosa el corazón
 –a agradecer el consuelo–
 azia la esfera del cielo,
 estrellado azul pabón.³²⁶
 2555 Un tierno encendido arpón
 dispara en cada suspiro,
 batiendo con cada tiro,
 para aliviar sus querellas,
 el muro de las estrellas
 2560 y las puertas del zafiro.
- al: el G*
Pues: <...>ues B1
del: de la B1
rémoras: remotas B1
azia: aría B1
pabón: papón M
cada: tanto L

³²⁶ Pavón o pavo real. Aquí se alude a su plumaje azul.

257

“Gracias te doy, dulce bien,
garzón divino gallardo,
de cuyos labios aguardo
de mi muerte el parabién.

garzón divino: remunerador B1

2565 Si eres tú, mi Dios, por quien
hago de morir alarde,
¿cómo es posible que aguarde
para morir un momento,
si es tanto el gozo que siento,
2570 que para mí luego es tarde?”

258

Pero para prevenirse
a la muerte que le espera,
ser un serafín quisiera
y toda a su amado unirse.

quisiera: qu<...>iera A

2575 Comienza ya a derretirse
por los ojos con espanto,
pues anega (¡o cielo santo!)
al rigor de dulces ceños
los defectos más pequeños
2580 en dos diluvios de llanto.

259

¡O, quién no hubiera nacido,
dulce redentor amado,
ni el sol hubiera mirado,
para no haberte ofendido!

2585 Mas no, que aunque ingrata he sido,
he sido ingrata de suerte
que ya si llegué a ofenderte
—dolorida en esta parte—,
tengo opción para gozarte
2590 y derecho para verte.

260

Cogía Rosa entre sus brazos
a Dios clavado en un leño
y a los rigores del ceño
hacía su cuerpo pedazos.

2595 Con los sangrientos retazos,

Con: en L M

	que caían en triste esfera, iba bordando severa de claveles, de jacintos, de rubíes en grana tintos, 2600 dolorosa primavera.	<i>caían: caen B1</i>
	261 Dexado el cáñamo ayrado o el tenaz diente de hierro, Rosa en su dichoso encierro assí hablaba con su amado:	
2605	“Dulce amor crucificado, del alma divino amante, haz mi dicha se adelante, porque –esperando la muerte– quanto más aspiro a verte, 2610 dura eterno cada instante”.	<i>cada: toda B1</i>
	262 “Como ellas vienen derechas a darle al alma la herida, nunca Rosa más lucida que hecha blanco de tus flechas. 2615 Ábreme en tus llagas brechas, que ya el aliento zozobra, y mientras que se recobra, dirá mi amor en voz alta ¡que sin ti todo me falta, 2620 contigo todo me sobra!”	<i>Como: <...>omo B1 al: a la B1 tus: sus L M B1 Ábreme: Abrome B1 que: y G</i>
	263 “Suene su sonora trompa la fama y a abierto grito cante que no necesito del mundo ni de su pompa. 2625 El mudo silencio rompa con un festivo placer, para que venga a entender que el que a Dios llega a gozar, como no hay más que desear, 2630 tiene quanto hay que tener”.	<i>abierto: fuerte B1 mudo: mundo M B1 un festivo: infestivo B1 gozar: pasar G</i>

264

“Contigo lo tengo todo,
tierno amante sin segundo,
porque contigo es el mundo
polvo, tierra, nada y lodo.”³²⁷

2635 Éste es su mayor apodo,
premio de su frenesí,
que yo, adorándote a ti,
del mundo ayrosa me vengo,
porque si a ti no te tengo

te om. L

2640 *¿qué tengo, pobre de mí?”*³²⁸

265

“Llévame, esposo divino,
que ya el alma se me acaba;
hiérame tu ardiente aljaba
con un harpón peregrino.

2645 Ya espera mi pecho fino
el golpe por fallecer,
que si se ha de detener,
siento ya el no haverme muerto,
padeciendo un dolor cierto
2650 *hoy, de haver vivido ayer”.*

el om. A

padeciendo: padecer G

266

“Quanto hay tengo con tenerte
y también quanto deseo,
que en ti todo bien poseo
y mi mal fuera el perderte.

2655 Dichosa será mi suerte
sólo con llegarte a ver,
pues vengo a comprender
que sin ti no tengo nada,
y estando de ti privada,
2660 *sólo tengo el no tener”.*

267

“Mucho tarda detenida,
con feroz sangriento filo,

³²⁷ Verso gongorino, véase la nota 195 en el segundo libro.

³²⁸ En estas décimas (264-267), Arriola glosa el inicio de las “Décimas al desengaño de la vida” de Isidro de Sariñana (1631-1696): “¿Qué tengo, pobre de mí, / hoy, de haber vivido ayer? / Sólo tengo el no tener / las horas que ayer viví” (Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, t. 1, p. 165). Las cursivas de este verso y de los tres siguientes son mías.

- la parca en trozar el hilo
de mi prolongada vida.³²⁹
- 2665 Ven, Muerte, a ser florícida,
corta este tierno alhelí;
mas ¡ay!, que el tiempo perdí
del gozo, Jesús, viviendo,
pues perdí el estarte viendo
- 2670 *las horas que ayer viví*".
- floricida: florecida B1*
- del: de G*

Canto undécimo

- Argumento
- 268
- El tiempo todo lo acaba
y flor, por bella que sea,
no la hay que libre se vea
de las flechas de su aljaba.
- 2675 Rosa, que gajes tiraba
de fresca flor y olorosa,
quando brilla más hermosa,
con un fatal contratiempo
se miró sujeta al tiempo
- 2680 y enfermó de muerte Rosa.
- 269
- Tal vez embidioso el suelo
de ver al cielo lucido,
pensó en lo hermoso y florido
copiar la gala del cielo.
- 2685 No es tan vano su desvelo,
pues brotando flores bellas
y el cielo claras centellas,
vestidas de resplandores,
allá en el cielo son flores
- 2690 las que acá en el campo estrellas.
- 270
- Fulminan por la mañana,
muriendo el negro capuz,
el cielo a rayos la luz,
la tierra a harpones la grana.
- flechas: <...>chas A*
- Tal: <...>al B1*
- centellas: estrellas L M | el: al B1*

³²⁹ Se refiere a Átropo, la parca que corta el hilo de la vida (sobre las parcas, véase nota 298 en este libro).

- 2695 En contienda tan galana
 cierra el cielo, el campo cierra,
 y encendiéndose la guerra
 nadie entre los dos fallece,
 pero a buena luz parece
 2700 queda el campo por la tierra. *queda: quedó B1*
- 271
 No se vio Ceres³³⁰ jamás
 más vana en su lozanía,
 pues no sintiera el ser día
 por aspirar a ser más.
- 2705 De necia se quedó atrás,
 que de la flor la belleza
 de sombra en sombra tropieza,
 y de una noche al azero,
 si fue en sus cunas lucero,
 2710 en el ocaso es tristeza.
- 272
 ¡Ah! Flores que os engañáis,
 porque lozanas os veis,
 pues quanto antes más nacéis
 todo eso menos duráis.
- 2715 Al sepulcro camináis,
 que el aliento os deposita,
 y si aún acaso palpita,
 dentro de un instante breve
 se ve la grana y la nieve
 2720 difunta, seca y marchita.
- 273
 Flor de fragante hermosura
 fue en su vida Rosalía,
 y bien sabido tenía
 que la que es flor poco dura. *en om. M*
- 2725 Al sepulcro se apresura
 (tarda es la ala del Pegaso),
 mueve tan veloz el paso,
 que, en su misma brevedad,
 halla su velocidad
 2730 junto al oriente el occaso.

³³⁰ Ceres: Diosa romana de “la agricultura, y más específicamente de las cosechas” (René Martin, *op. cit.*, p. 33).

	274	Rendida a la penitencia, que haría estrago en una roca, Rosa los umbrales toca de una encendida dolencia.	<i>toca: t<...>a A</i> <i>encendida dolencia: encendi<...> <...>olencia</i> <i>A</i>
2735		Pero con tanta paciencia sufre tan violento ardor, que –deseando sea mayor– parecía en aquel retiro si bronce para un suspiro,	<i>parecía: paresca B1</i>
2740		un mármol para el dolor.	
	275	Con fuerte esforzado pecho se rindió al suelo desnudo, que por flaqueza no pudo subir a ocupar su lecho.	<i>que: y L M</i>
2745		El lecho era mui estrecho, roto en una peña dura con visos de sepultura, siendo, Rosa en él dormida, o el mausoleo de la vida,	<i>era mui: como era L M</i> <i>peña: pena M</i>
2750		o el panteón de la hermosura.	
	276	Cayó de accidente grave, enfermó su resplandor, y como el mal era amor, se hizo el accidente suave.	<i>hizo: hi<...> A</i>
2755		Dentro del pecho no cabe el corazón que se inflama a rayos que amor derrama, quedándose, sin sosiego, holocausto de su fuego	
2760		y víctima de su llama.	
	277	A imperios de Lucifer, vil monarca del Averno, al arma tocó el infierno quando el cielo a recoger.	<i>al: a la B1</i>
2765		No pudo jamás vencer –a pesar de su desgracia–	

- su necia, astuta falacia,
por más que tirano influya
a quien fue por dicha suya
2770 el encanto de la gracia.
- 278
Crecía más de instante a instante
el calor que la encendía,
y se veía Rosalía
muriendo de más amante.
2775 Continúa el fuego constante
de su amorosa pasión,
sin mengua ni interrupción,
tan vivo en aquel retiro,
que ya, al aire de un suspiro,
2780 ardía Troya el corazón.
- 279
Todo el calor peregrino
con que Rosa desmayaba,
mientras más ardiente estaba,
fiebre fue de amor divino.
2785 Amó a Dios su pecho fino,
testigo el azul zafir,
y no acertó a definir
un amor tan singular
quán dulce será el gozar,
2790 quando es tan suave el morir.
- 280
El rostro, que antes jazmín
era por su blanca nieve,
pasó en un momento breve
a ser asqua de carmín.
2795 Semblante de serafín
le puso el flamante ardor;
razones tubo el Amor,
que, como era flor hermosa,
2800 en fiebre tan amorosa
le avivó más el color.
- 281
Ya para morir se ensaya,
y en cada deliquio hermoso
- Crecía: <...>recía B1*
la: le B1
- ardía: arde B1*
- un: en L M*
- suave: fuerte L M*
- puso: poso M*
- que: y M*
fiebre: fiesta B1

- duda, Rosa, si es reposo,
si se muere o se desmaya.
- 2805 Al ir tocando la raya *raya: playa L M*
de Átropos,³³¹ cuya tijera
corta el hilo a la voz fiera,
vuelto el aliento en sí mismo,
ya al último parasismo *al: el L M*
- 2810 habló a Dios de esta manera:
- 282
“Centro de mi corazón,
ymán de toda mi vida,
si es ya la última partida, *es ya: ya es L | última: últi<...> A*
no pido más que el perdón.
- 2815 Mis pecados graves son
y sé bien que te ofendí
luego que me concebí,
pero pues es tu piedad
aún mayor que mi maldad,
- 2820 duélete, mi Dios, de mí”.
- 283
“Dexé el mundo, por ti fue,
y quanto debí hacer, hize,
que no es señal de felice
profesar al mundo fee.
- 2825 A ti me sacrifiqué,
porque no busco en mi muerte
(¡o y sea con dichosa suerte!),
para sin fin adorarte,
ni mayor premio que amarte
- 2830 ni más gloria que quererte”.
- 284³³²
“Te amo con tanta fineza,
dueño adorado del alma,

³³¹ Sobre Átropos o Átropo, véase la nota 298 en este libro.

³³² Décima: después de la décima 283, A y G colocan la décima “293 *La cruel voraz calentura*”, por lo que en G se duplica esta composición, apareciendo con los números 284 y 294; en cambio en A, el copista advierte la repetición y señala: “La decima 284 está mal colocada aquí, su verdadero lugar es después de la 293. En el original está duplicada, puesta en uno y otro parage; pero de aquí se debe quitar, conforme a lo que alumbra el curso del asunto –que llevan las antecedentes– propuesto” (f. 109v). Para evitar la duplicación en el manuscrito, el copista de A ya no coloca la décima después de la 293, pues ya hizo la aclaración, sino la deja en el lugar de la 284.

que vivo en confusa calma
si no miro tu belleza.
2835 Todo el mundo y su riqueza
no monta un maravedí
puesto a tu lado, y assí
bien conozco que hago poco
en dejar un mundo loco
2840 sólo por amor de ti”.

*puesto a tu lado, y assí: puesta a tu lado, y assí /
puesta a tu lado, y assí add. B1*

un: a un add. G

285
“Eres mi Dios y mi rey
y por interés no lo hago,
el tributo satisfago
que soy, al fin, de tu grey.
2845 Es mi amor tan de otra ley
y mi voluntad tan rara,
que si gracia me ayudara
y tu mano me tuviera,
ni mi perdición sintiera
2850 y en el infierno te amara”.

me: te L

286
“Mucho de tu gracia espero
para el eterno reposo,
que eres Jesús mui piadoso
al paso que justiciero.
2855 No quiero el cielo, no quiero
que sea dichosa mi suerte,
porque en la hora de mi muerte
es tanto el deseo de amarte,
que como llegué a adorarte
2860 no siento tanto el perderte”.

Mucho: <...>ucho B1

287
“En llamas de amor me abraso,
en fuego activo me quemo,
no temo, mi Dios, no temo
espirar en triste ocaso.
2865 Mas si tu justicia acaso
—por ser mi culpa notoria—
para borrar mi memoria
al infierno me condena,

espirar: esperar B1

2870 en lugar de ser mi pena,
será el infierno mi gloria”.

288

“Vuelve tus piadosos ojos
a mirar tu humilde esclava,
emplea de tu ardiente aljaba
arpones de fuego rojos.

2875 Hierre el alma, y los enojos
depón de tus justas iras,
que si no te me retiras
y me ves con amor tierno,
triunfaré hasta del ynfierno
2880 con saber que tú me miras”.

hiere: hiera L M B1

depón: dispón B1

que: y L M

ves: voi B1

Canto duodécimo

Argumento

289

Prosigue la enfermedad
y dispone Dios atento
que reciva el sacramento
y en él a su magestad.

2885 Con estraña novedad,
mandó a un ángel de la esfera
un sacerdote tragera,
que a veloces pasos ande
y de misterio tan grande
2890 sea ministro antes que muera.

misterio: ministro M

290

Cansado el sol de subir
y de tomar los tamaños
al curso de largos años
al cóncavo azul zafir,
2895 vuelve otra vez a medir
el medio globo que gira;
si del zenit se retira
halla su infeliz fortuna,
si en el oriente la cuna,

azul: azur L

medir: morir B1

infeliz: feliz B1

si: si es add. B1 | oriente: creciente B1

2900 en el ocaso la pyra.

	291	Después que en la verde esfera –recamada de rubíes– –muertas rosas y alhelíes– espiró la primavera,	
2905		deja la noche severa todo su esplendor lucido confuso y descolorido, sepultando su crueldad tanta hermosa magestad	<i>noche:</i> <...>oche A <i>tanta:</i> tan L
2910		en la tumba del olvido.	
	292	Assí Rosa, que aquexada de los rigores del mal, por dar señas de mortal, se iba inclinando a ser nada.	
2915		Quando llega a la estacada y espira (¡alegre dolor!) a las manos de su amor, sol defuncto, muerta Rosa, deja la campaña hermosa	<i>se:</i> su B1 <i>nada:</i> nad<...> B1 <i>llega:</i> llegó B1
2920		sin sol, sin luz y sin flor.	
	293	La cruel voraz calentura, introducida en las venas, iba ya dejando apenas alientos a la hermosura.	<i>La:</i> <...>a B1 <i>las:</i> la L
2925		Rosa en aquella estrechura –como tan amante– advierte, al ver cercana su suerte, que ha de morir de pesar de no poder comulgar	<i>suerte:</i> muerte G <i>de no poder:</i> si no puede A
2930		antes que llegue la muerte.	
	294	Alzó los ojos al cielo, dulce imán de su cuidado, para alcanzar de su amado morir con este consuelo.	
2935		Lloró Rosa con anhelo, lloró (¡qué valiente estilo!),	

y bañados hilo a hilo
sus bellos párpados rojos,
de cada uno de sus ojos
2940 se iba despeñando un Nilo.

295
¿Es posible, bien de mi alma,
que, siendo el pan de la vida
de tan sagrada comida,
me he de ver en triste calma?
2945 Llévese tu amor la palma
y a este cuerpo macilento³³³
le dé tan suave sustento,
mucho gracia que rendirte,
fervor para recibirte
2950 y para morir aliento.

Llévese: Llevóse L

suave: grave B1

296
Yo no he de creer, Dios de amor,
que, siendo tan soberano,
si está el favor en tu mano
que no reciva el favor.
2955 Con que tú quieras, señor,
lo doy al punto por hecho,
y, en tanto de amor deshecho,
con lágrimas de ternura,
para adorar tu hermosura
2960 será el sagrario mi pecho.

no om. B1 | Dios: mi Dios add. B1

297
Mas ya veo que movedizo
baja del celeste coro
un ángel que trahe el oro
devanado en cada rizo.
2965 Cortezano advenedizo,
que veloz las alas mueve
y el viento a giros se bebe,
llevando en vuelo sutil
o ya con vida el marfil
2970 o ya con alma la nieve.

³³³ Macilento: flaco.

298
 Tomó el camino que lleva
 del cielo para Palermo,
 dejando a Rosa en el yermo
 con Dios hablando en su cueva.

del: el *G*
el om. *BI*
su: s<...> *A*
nueva: <...>va *A*

2975 Diole la festiva nueva
 a un sacerdote, sería
 Cirilo en opinión mía,
 cavallero cortesano,
 y pariente mui cercano,
 2980 dicen, que de Rosalía.

299
 “Por orden de Dios te digo
 que trahigas el óleo santo,
 el viático sacrosanto
 –dixo el ángel–, y conmigo
 2985 ven para que seas testigo
 y tu virtud authorize
 que en este tiempo infelice
 has visto gloriosamente
 la vida más penitente
 2990 y la muerte más felice”.

300
 Tomó Cirilo el cordero
 del viático soberano,
 llevando a Dios en su mano
 y al ángel por compañero.
 2995 ¡O dichoso cavallero!
 que a ser serafín se pasa,
 porque, dejando su casa,
 quando va de Rosa en pos,
 yendo abrasado con Dios,
 3000 en llamas de amor se abrasa.

su: la *BI*
dichoso: dic<...>o *A*
ser: <...>er *A*
abrasado: ablando *BI*

301
 Subió con gloriosa hazaña
 quasi a la cumbre del risco
 –verde empinado obelisco,
 soberbia altiva montaña–,
 3005 donde humana planta estraña
 y rara es por peregrina,

Subió: <...>alió *BI*
montaña: montana *L*
humana planta: planta humana *L*

mas ya su pecho adivina
—por el imán que lo lleva—
que está mui cerca la cueva
3010 y a largos pasos camina.

302
El sagrado cisne cano³³⁴
pisó el umbral de la gruta,
en donde creo, sin disputa,
que anduvo de Dios la mano.
3015 Pareció que acento humano
a los oídos le decía:
“Aquí, aquí está Rosalía”,
sin duda pudieron ser,
a más de un alto poder,
3020 nuncios que la sangre embía.

El: <...>1 B1

de un: del A

303
Entró Cirilo y al verla
se decía dentro de sí:
“¿quién me dixerá, ¡ay de mí!,
que había de hallar esta perla?
3025 El cielo, por no perderla,
entre tanta peña parda
zelosamente la guarda,
y, porque esté más segura,
le ha labrado su clausura
3030 en bruta concha bastarda”.

peña: perla B1 | pena G

304
“¡O qué escondido tesoro
se ha encontrado mi fortuna!
No es oro, porque en su cuna
baja de su precio el oro.
3035 Riqueza es de más decoro,
pues, con rara maravilla,
vista una y otra mexilla
y mirado su arrebol,
no tiene luces el sol
3040 donde este diamante brilla”.

³³⁴ Se llama a Cirilo “cisne cano” por lo blanco de su cabello.

305

“Diamante por lo constante,
pues en la gruta que habita
no hay peñasco que compita
lo firme de este diamante.

3045 Diamante, pues semejante
constancia no vio primero
bella embidia del azero,
y diamante, en fin, porque
tan sólo ablandar se ve

3050 con la sangre de un cordero”.

306

“Aquí el cordero divino
viene a visitarte Rosa,
dale la mano de esposa
porque a desposarse vino.

desposarse vino: desposar<...> <...>ino A

3055 Prevén a esposo tan fino
el corazón para lecho,
para su custodia el pecho,
y todo, al fin, prevenida,
para la última partida

3060 en dulce gozo deshecho”.

307

Con lágrimas de ternura
bañaba su rostro hermoso,
pidiendo a su amado esposo
que entre al pecho su hermosura.

3065 “Yo –decía–, pobre creatura,
no tengo, ¡ay Dios!, que rogarte
sino que antes de ausentarte
me des, pues es fuerza el irte,
la vida para servirte,

3070 la muerte para gozarte”.

308

“Pan de vida celestial,
alimento de entendidos,
manjar de los escogidos,
sabroso dulce panal,
3075 aún más limpio que el cristal,
quisiera mi corazón

sabroso: sobrozo M
aún: aunque B1 | más: <...>as A | que om.
B1
quisiera: quisier<...> A

vivir para tu mansión,
pero pues no puedo tanto,
embuelta en mi triste llanto,
3080 recígeme la intención”.

309
“Ven esposo de mi vida,
ven alimento sagrado
a desterrar del pecado
la obscura sombra tupida.
3085 Quedaré fortalecida
con beneficio tan tierno,
prenda del favor eterno,
y a tus pies vendré a poner
por triunfo de tu poder
3090 al Diablo, al mundo, al ynfierno”.

Ven: <...>en B1

fortalecido: favorecida B1

tu: su B1

Diablo, al mundo: mundo, al Diablo B1

310
Dijo y llegando la mano
a su boca peregrina,
puso la forma divina
Cirilo en carmín ufano.
3095 “Regalo tan soberano
hizo dichosa mi suerte
—dixo Rosa—, y al más fuerte
mal retara mi valor,
porque con este favor
3100 no hay amargura en la muerte”.

retara: restara L M | retira B1

Canto decimotercio

Argumento
311
Queda el corazón tan fiel
—con tan extraño favor—
vivo para el Dios amor
y muerto para Luzbel.
3105 Partiendo el rojo clavel
que desplegó de sus labios,
Rosa con afectos sabios
da a Dios gracias y, encendida,
también pide arrepentida
3110 el perdón de sus agravios.

amor: de amor add. M

312
Como en borrasca deshecha
gime el mar alborotado,
todo el cristal destrozado,
la escarcha pedazos hecha;
3115 parece que ya le asecha
el último parasismo,
y no cabiendo en sí mismo,
con cruel tempestad de hielo,
ya se sublima hasta el cielo,
3120 ya se abate hasta el abismo.

313
Y al instante que aparece
el rubio planeta ardido
de luz y llamas vestido,
todo el temporal fenece,
3125 la borrasca desfallece,
el uracán se serena,
y en campañas de azuzena,
de vidrio y plata lucida,
nada es muerte, todo es vida,
3130 todo es gloria, nada es pena.

314
No de otra manera Rosa
sintió la tormenta cruel,
náufrago quasi el bajel,
triste, confusa y llorosa.
3135 Porque fina mariposa,
ardiendo en duro crisol,
bello amante girasol,
que de mirar se sustenta,
vivía en penosa tormenta,
3140 porque no miraba al sol.

manera: man<...>era A

al: el A

315
Hasta que, contra la astuta
sierpe que de embidia gime,
nació su esplendor sublime
y rayó el sol en la gruta.
3145 Tosca habitación y bruta,

sublime: sublim<...> B1

que de espinas se acompaña
y que Jesús no la estraña,
pues ¿cuándo tubo asco el sol
de alumbrar con su arrebol
3150 la más humilde cabaña?

estraña: estrana B1
el: e<...> B1 | sol: so<...> B1
arrebol: arr<...>bol B1
cabaña: cabana B1

316
Entró el sol y su milicia
en aquella obscura cueva,
que hasta las nubes se eleva
porque entró el sol de justicia.
3155 Con religiosa codicia
y con júbilos estraños,
viendo en tantos desengaños
tan portentoso placer,
quisieron mil veces ser
3160 los ángeles hermitaños.

hasta: <...>sta A | las: a las add. B1
entró: e<...> A

portentoso: protentoso B1

317
La Rosa, que aún todavía
muerta y viva de contento,
en el sol del sacramento
abrigaba todo un día.
3165 De júbilo, no sabía
cómo a Dios las gracias darle
ni cómo había de pagarle,
sino sólo con servirle,
el gozo de recibirle
3170 y el favor de visitarle.

abrigaba: abrigada B1

318
“¿Con qué te podré pagar,
amante adorado dueño,
el que tú hayas hecho empeño
de venirme a visitar?
3175 Sólo pagaré con dar
el aliento, vida y alma,
que gozo con dulce calma,
porque en tan fino trofeo
para mí será el deseo
3180 y para tu amor la palma”.

podré: podrá B1
amante: hermoso B1
hecho om. L

- 319
 “Como Rosa y flor nací,
 y tú eres el sol divino,
 con soberano destino
 luego te inclinaste a mí.
- 3185 El favor no merecí,
 que soy grande pecadora,
 mas mi suerte se mejora,
 porque si acierto a servirte,
 Clicie soy para seguirte
 3190 y para llorar aurora”.
- 320
 “Lloro con copioso llanto
 y viendo tu estimación,
 verdugo es del corazón
 haverte ofendido tanto.
- 3195 Del castigo no me espanto
 ni me amedrenta el castigo
 (séame mi dolor testigo),
 lo que amargamente siento
 y me sirve de tormento
 3200 es que fui ingrata contigo”.
- 321
 “Feudo al pecado pagué,
 y en tan repetidas culpas
 no tengo, mi bien, disculpas
 que darte, porque pequé.
- 3205 ¿En dónde estaba mi fee
 que, dada a viles antojos,
 heché a espaldas tus enojos,
 que, con dulce sobrecejo,
 a las sombras de un espejo
 3210 les dieron luz a mis ojos?
- 322
 “Allí te vieron mis ojos
 bañado en rojo carmín,
 muerto el bello benjamín,
 y coronado de abrojos.
- 3215 Rendí el alma por despojos
 a la fuerte persuasiva
- seguirte: servirte G*
- estimación: inclinación B1*
- es: el L M*
- porque pequé: pero porqué M*
- que: y L M*
sombras: luces B1
les: le L B1
- bañado: banado A | en: el B1*
benjamín: benj<...>ín A
abrojos: ab<...>oj<...>s A
- a: y a add. M | fuerte: fuente B1*

de tu sangre fugitiva
para estar (si bien me fundo)
muerta siempre para el mundo
3220 y sólo a tu gracia viva”.

323
“Quebré el cristal, ya lo sabes,
y te di mi corazón,
mui fieles testigos son
los montes, los ríos, las aves.
3225 Rendida a tus flechas suaves,
por orden de tu destino
con mis ángeles camino,
hecha amante peregrina,
desde palacio a Quisquina,
3230 de Quisquina al Peregrino”.

tu: su L

324
“Aquí animo con aliento
desde que te recibí,
¡o qué dichosa nací,
pues tube tal alimento!
3235 Sólo me causa tormento,
siendo aquí tan oportunas,
porque se ayudan algunas,
unas a otras en sus grados,
que sean tantos mis pecados
3240 y mis virtudes ningunas”.

tube: t<...> A

325
“¿De mí, mi Dios, qué ha de ser
después del tiempo perdido?
¡o quién no hubiera nacido!,
porque te llegué a ofender.
3245 No me queda más que hacer
—si eres piedad por esencia—
para hallar buena sentencia,
sino apelar mi malicia
del fuero de tu justicia
3250 al juicio de tu clemencia”.

De: <...>e B1 | ha de ser: he de hacer L M

no: nada B1 G | nacido: sido B1 G

326
“Bien sé, mi Dios humanado,
bien conozco, amor divino,

Bien: <...>ien B1

que en mí cupo el desatino
sólo con haver pecado;
3255 debiéndote haver amado,
tu vil, ingrata criatura,
para lograr su ventura,
por tu ser, por tu piedad,
por tu infinita bondad,
3260 por tu amor, por tu hermosura”.

327
“No padezca, ¡ay Dios!, mi ruego
repulsa en tu tribunal, *tu: el L*
que conociendo mi mal
tengo el corazón de fuego.
3265 Entre sus llamas me anego
y arde tan voraz su hoguera,
que si carámbano³³⁵ fuera
de nieve quien lo tocara, *lo: le A G M*
el Vesubio se abrasara
3270 y la nieve se encendiera”.

328
“¿No absolviste a Magdalena
de sus culpas, ya después,
quando las limpió a tus pies
su riza hermosa melena?³³⁶
3275 Absuelta de culpa y pena
con no pequeño favor,
no quedó, de su criador,
—habiéndosele borrado—
la vil señal del pecado,
3280 porque fue mucho su amor”.

³³⁵ Carámbano: “El agua helada y cuajada con el rigor del frío, así en los ríos y lagos, como la que se queda pendiente en los tejados y canales” (*DA*, s. v.).

³³⁶ María Magdalena, “al enterarse de que estaba [Jesús] en Jerusalén, movida por el Espíritu divino, se presentó en casa de Simón el Leproso, en donde según sus noticias hallábase Jesús comiendo; pero avergonzada por la mala reputación que tenía, no atreviéndose a entrar ostensiblemente en la sala donde Jesús comía con algunos hombres justos y famosos por su severidad, entró disimuladamente, procurando que los comensales no la vieran y, adoptando las precauciones necesarias para pasar inadvertida, postrose en el suelo junto al Señor, lavose los pies con sus lágrimas, enjugóselos con sus propios cabellos y seguidamente derramó sobre ellos un riquísimo perfume [de nardo] que consigo había llevado” (Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, pp. 383-384).

	329	“¿No quedó pura Photina ³³⁷ en el pozo de Sicar porque se acertó a labar en su fuente cristalina?	<i>en: con B1</i>
3285		¿No hizo tu piedad divina, depuestos ya los enojos, efectos de sus arrojios, que dando a su llanto bríos, siendo cortos para ríos,	<i>efectos: affectos M B1</i>
3290		fuera dos mares sus ojos?”	<i>fuera: fueros M fueron B1 G</i>
	330	“Yo, señor, sin interés, sin más mira que ser bellos, mis rizos, rubios cabellos, puse también a tus pies.	<i>mira: mirar B1</i> <i>cabellos: cabe<...>s A</i> <i>tus om. A</i>
3295		Si sabes que mi amor es en fineza y en fervor nada al de María inferior, dame el consuelo siquiera, que debajo de la esfera ³³⁸	<i>María: marte B1</i>
3300		ha sido mucho mi amor”.	
	331	“Si Photina con su llanto, suelos los ojos en perlas, no queriendo detenerlas, vino a ser del mundo espanto.	<i>Photina: Phonita G</i> <i>espanto: espa<...>to B1</i>
3305		Yo, mi bien, que lloro tanto mi vano infiel frenesí, con que ingrata te ofendí, (depuesta tu indignación) si hubo para ella perdón,	<i>ingrata: ingrato L</i> <i>depuesta: dispuesta B1</i>
3310		haya perdón para mí”.	<i>haya: haga B1</i>

³³⁷ Fotina: Jesús al llegar a Sicar (ciudad de Samaria) se detuvo en el pozo de Jacob y ahí le pidió agua a una mujer samaritana, quien al principio se negó a dársela, pues judíos y samaritanos se repudiaban, por lo que Jesús dijo: “Si conocieras el don de Dios, y quién es el que te dice: Dame de beber; tú le pedirías y él te daría agua viva” (San Juan 4:10). Cuando Fotina, que era el nombre de esta mujer, preguntó de dónde obtenía el agua viva, él contestó: “el que bebiere del agua que yo le d[ie]ra, no tendrá sed jamás; sino que el agua que yo le daré será en él una fuente de agua que salte para vida eterna” (San Juan 4:14). Fotina entonces pidió de esa agua, por lo que Jesús la convenció de que para obtenerla debía dejar esa vida pecadora que llevaba, ya que se había casado con cinco hombres. La samaritana lo hizo; después fue convertida y bautizada, al igual que sus dos hijos y sus cinco hermanas. Se dedicó a predicar la palabra de Dios en Cartago, por lo que fue martirizada.

³³⁸ Entiéndase bajo el cielo (esfera), es decir, en la tierra (sobre esfera, véase nota 9 del primer libro).

332

“A tus pies tienes rendida
una amante Magdalena
y también muerta de pena
a Photina arrepentida.

- 3315 No me juzgues por tu vida
como mis culpas merecen,
tus piedades favorecen
a los más atribulados,
que a vista de los pecados
3320 tus misericordias crecen”.

mis om. A

tus: las B1

Canto decimoquarto

Argumento

333

Qual antorcha que a acabar
da principio, ya se prende,
ya se apaga, ya se enciende,
porque empieza a agonizar.

- 3325 Rosa, assí, quando agravar
ve el mal que la martiriza,
va caminando a ceniza,
y a lo que el ojo percive,
ya fallece, ya revive,
3330 y si no muere, agoniza.

*Qual: <...>ual B1 | a om. G | acabar: acabada
B1
da principio: ya principia LM*

a om. B1

334

Claro luciente arrebol,
fragrante esfera olorosa,
flores que muere la Rosa,
estrellas que espira el sol.

- 3335 Vestid vuestro tornasol
astros de obscura bayeta,
porque ya el cielo decreta
que, si el sol ha de morir,
se vea antes en el zafir
3340 un triste infausto cometa.

en el: del B1

335

Flores, mudad vuestra gala,
que en el relox de la vida,

*mudad: mirad B1
relox: reloj B1*

como por horas se mida,
 Rosa la última señala.
 3345 Ya la cuchilla azicala
 –sin que su rigor se ablande–
 Cloto, ¡qué pena tan grande!,
 pero aún no da el golpe, fiera,
 porque reverente espera
 3350 sólo a que Dios se lo mande.

señala: senala M
azicala: assí calada B1

porque: por M

336
 En el claustro del retiro
 puso a Rosa (¡qué favor!)
 aquel amante calor,
 ya en el último suspiro.
 3355 Con justa razón admiro
 a Rosa en el duro suelo,
 abrasado Mongibelo,
 todo el color demudado,
 o cadáver animado,
 3360 o inmóvil estatua de yelo.

justa: triste B1

337
 ¿Qué se hizo en esas mejillas
 el nácar, Rosa feliz,
 a quien de embidia el matiz
 hurtaban las maravillas?
 3365 Viéndose está a las orillas
 de la muerte, que, tirana,
 queriendo triunfar ufana,
 inhumanamente aleve
 dejó sin color la nieve
 3370 y embuelta en sombras la grana.

hurtaban: hurtaba M

embuelta: embueta M | grana: gr<...>na B1

338
 ¿Dónde están los rayos bellos
 de tus ojos, que en clausura
 fueron siempre en la hermosura
 del sol flamantes destellos?
 3375 Presto se apagaron ellos,
 porque en humana beldad
 con el diente de la edad,
 que todo, al fin, lo consume,

bellos: bello<...> B1
tus: los B1
en: <...> A | hermosura: <...>rmosura A ||
hermos<...>r<...> B1

consume: confirma B1

3380 lo que de luz más presume
no es luz, sino seguedad.

339
¿Dónde está aquel tinte rojo
de tus labios encendidos,
que en dos mitades partidos
fueron del carmín sonrojo?
3385 ¡Ay! que ya fueron despojo
del tiempo, que en el vergel
para declararse cruel,
dejó su furia embidiosa
sin hermosura a la Rosa
3390 y sin púrpura al clavel.

Ay: Ha *L M*

embidiosa: embidiosa *M*

a om. *L M*

al: el *M*

340
¿Qué se hizo la blanca nieve
de la tez, que por armiño
era el blanco del cariño,
amado enemigo aleve?
3395 ¡Ay! que ya espiró tan breve
con el tiempo que ha pasado,
que a la tez no le ha dejado
su infiel tirana crueldad
(porque así es en realidad)
3400 de nieve, sino es lo elado.

Qué: <...>ué *B I*

tez: luz *B I*

el om. *A* | *blanco*: bla<...>co *A*

aleve: leve *A*

Ay: Ha *L* | *espiro*: espero *B I*

341
Decía Rosa sus engaños
no por complacerse en ellos,
sino es por reprehendellos
con los mismos desengaños.
3405 “¡O qué mal empleados años!
los que yo en mi juventud
por darlos a la virtud
(suerte infeliz de mugeres)
los di a mundanos placeres,
3410 olvidada del ataúd”.

en: de *L M*

342
Trahía Rosa a la memoria
con un dolor sin segundo
haver vivido en el mundo,

3415 triunfo de su vanagloria,
 por alcanzar la victoria
 con su llanto, del rigor,
 que intentó apagar su amor,
 pues quien por llorar constante
 3420 pone el pecado delante,
 tiene mui cerca el dolor.

su: la B1

343
 Surcaban el aire vago
 dulces cisnes a escarceos,
 que en suaves tiernos gorgoros
 son de la atención alhago.
 3425 Miran en Rosa el estrago
 que a trozar su vida sale
 y que a morir equivale,
 recelando³³⁹ a cada giro
 que en el primero suspiro
 3430 el último aliento exhale.

Miran: mientras B1

aliento: suspiro B1

344
 Crecían las ansias mortales
 del amor y, en su ternura,
 medio muerta la hermosura
 de morir daba señales.
 3435 Quebrara los pedernales
 ver llorar a aquel lucero
 en este trance postrero,
 y con razón, porque entonces
 ni fueran duros los bronces
 3440 ni de diamante el azero.

a om. B1

fueran: fueron A B1

345
 “¡Ay dulce Jesús, que muero!”
 dixo Rosa, y se quedó
 si muerto el aliento o no,
 dívalo otro, yo no quiero.
 3445 Por defunta estuvo, pero
 al salir de tanto abismo,
 vuelta a su sentido mismo,
 tomando puerto la vida,

defunta: difunto A

³³⁹ Recelando: temiendo.

3450 dijo Rosa que rendida
 yacía sólo a un parasismo.

346
Volvió del deliquio y luego,
ya más desahogada el alma
de aquella funesta calma,
cobró su antiguo sosiego.
3455 Prosiguió de amor el fuego,
 y Rosa, llorando tanto,
 decía en medio del quebranto
 que el dolor que Dios se ausente
 no lo explica quien lo siente,
3460 si no hace la salva el llanto.

alma: alm<...> B1

sosiego: s<...>iego A

amor: <...>or A

se om. L M B1 | que Dios: de un Dios B1

siente: sient<...> B1

llanto: llant<...> B1

347
“Lloro veces mil, mi bien,
y con motivos doblados,
porque, a más de mis pecados,
lloro tu ausencia también.
3465 Lloro con razón, que quien
 privado está medio muerto,
 hace su vivir incierto,
 y yo por cierto he tenido
 que nunca goza un dormido
3470 y goza el que está despierto”.

tu: la L M B1

yo: ya B1

348
“Absorta y fuera de mí
(¡qué paréntesis tan duro!)
me he visto en un caos obscuro,
pero no te he visto a ti.
3475 Esto mi Jesús sentí,
 porque quien de veras ama
 el mismo amor que lo inflama,
 como no es cosa de sueño,
 haze que el gozo del dueño
3480 acrecente más su llama”.

no: <...> A

Jesús: <...>ús A

lo: la M

su: la B1

349
“Muero de amor y quisiera
por última despedida
darte el alma derretida

en voraz flamante hoguera.
 3485 Entre tanto que yo muera
 en ti sólo he de pensar,
 porque quien llegó a gustar *porque quien: por quien M*
 de tu amor, no ha de tener
 ni más gusto que querer
 3490 ni más delicia que amar”.

350
 “Muero, ¡ay Jesús!, y el motivo
 de morir es por tu amor,
 conque es mi dicha mejor,
 porque muero por quien vivo.
 3495 Vivir es un incentivo *incentivo: mentivo B1*
 de estar a tu amor rendida,
 morir es una partida
 para estarte siempre viendo,
 y así aunque vivo muriendo,
 3500 vivo, porque eres mi vida”. *vivo: muero B1 G | porque: por M*

351
 “Dame, Jesús, fortaleza,
 para el alma te la pido, *fortaleza: fontaleza L*
 que ya este cuerpo rendido
 desfallece de flaqueza”.
 3505 Pero ¡ay Dios!, que la cabeza
 rindió del deliquio al rayo,
 triste de su muerte ensayo,
 y vuelta a tiempo no poco
 de aquel parasismo loco,
 3510 dio a entender que fue desmayo.

352
 Volvió en sí Rosa, y al punto
 que se vio a la luz cobrada,
 porque al deliquio entregada, *entregada: en<...>e<...>da G*
 lloró su aliento difunto.
 3515 Tomó su amor por assunto
 quejarse a su dulce dueño,
 que con semblante alhagüeño *que: y B1*
 la miraba padecer,
 porque al fin había de ser
 3520 del mayor amor diseño.

353	“¿Cómo, mi Jesús, el alma (sólo en pensarlo me aflijo) vivirá con regocijo, viviendo en tan triste calma?	<i>el:</i> del <i>BI</i>
3525	Calme el rigor, que si calma de estos parasismos crueles, que como son tan infieles me privan de la razón, entonces el corazón	<i>vivirá:</i> viviré <i>BI</i>
3530	se ceñirá de laureles”.	<i>de:</i> los <i>L M</i>
354	“Porque lograré dichosa la luz del entendimiento para emplear el pensamiento en ti como amante esposa.	<i>lograré:</i> lograse <i>BI</i>
3535	Desvelada mariposa, en vuelos, tornos y giros, seré el blanco de los tiros del amor con que me inflamas, deshecha en ardientes llamas	<i>amante:</i> a<...>ant<...> <i>A</i> <i>esposa:</i> esposo <i>M</i>
3540	y derretida en suspiros”.	<i>inflamas:</i> inflama<...> <i>BI</i> <i>llamas:</i> llama<...> <i>BI</i>
355	“¡Ay Jesús mío! que me acabo”, volviose a quedar rendida, dejando en duda la vida (su dulce deliquio alabo).	
3545	Quedó el corazón esclavo, preso en su amante pasión; ¡o amoroso corazón! en tanta felicidad,	
3550	¿quál será la libertad si es tan suave la prisión?	
356	Cielos, ¿quién desgracia vio que lastime el alma tanto?, ¿para cuándo se hizo el llanto si para este trance no?	<i>lastime:</i> lastima <i>BI</i>
3555	Elada y yerta quedó,	<i>para:</i> pa<...>a <i>A</i> <i>trance:</i> lance <i>BI</i> <i>yerta:</i> <...>erta <i>A</i>

y aún no vuelve Rosalía;
¡ay Dios, si ya moriría!,
pero no, que está de suerte,
que es poco para ser muerte
3560 y mucho para agonía.

ya: se LM

Canto decimoquinto³⁴⁰

Argumento

357

Vuelve del deliquio Rosa,
viene Dios a visitarla
y su madre a regalarla
en el lecho en que reposa.
3565 Se ve la cueva gloriosa,
de luz que en rayos se mira,
y quando Rosa suspira,
por romper estrechos lazos,
muere de María en los brazos
3570 y en manos de Dios espira.

en: con B1

ve: vio L

358

Ahora sí que podéis flores
vestir de bayeta obscura
vuestra cándida hermosura,
vuestros lucidos colores,
3575 porque a los impíos rigores
de la parca airada y fiera,
por darse a temer severa
e implacable su furor,
en sola una hermosa flor
3580 os robó la primavera.

sola: sólo B1 G

359

“¡Ay mi Jesús adorado!
—dixo Rosa enternecida—
que se me acaba la vida,
porque tu luz me ha faltado.
3585 Tú, el asilo y el sagrado
de todo humano consuelo,

Tú: Fue MB1

³⁴⁰ Subtítulo: *decimoquinto*: último *L*.

3590	corre a mis ojos el velo para mirar cara a cara esa tu hermosura rara en las delicias del cielo”.	<i>delicias del:</i> dichas de ese <i>L M</i>
360	“Rompe la dura cadena en que está el alma cautiva, que no es posible que viva el alma que vive en pena.	
3595	No es de tu bondad agena la piedad con un cautivo, y el rigor como es esquibo, tanto que me priva el verte, en tan continuada muerte	<i>en:</i> con <i>B I</i>
3600	no puedo decir que vivo”.	
361	De luz la cueva se viste y baja su amado esposo, que nunca tardó un piadoso para consolar a un triste.	<i>baja:</i> bajó <i>A G</i> <i>amado:</i> amada <i>B I</i> <i>tardó:</i> tarda <i>L M</i>
3605	Bajó Jesús, tú lo viste, ¿mas cómo bajo?, saberlo quisiera yo, y entenderlo, pero pues no alcanzo más, tú Rosa me lo dirás,	
3610	que fuiste dichosa en verlo.	<i>fuiste:</i> fuistes <i>G</i>
362	Bajó del seno del padre a la cueva hermoso niño —todo amasado de armiño— en los brazos de su madre.	<i>armiño:</i> ar<...>iño <i>A</i> <i>de:</i> d<...> <i>A</i> <i>su:</i> la <i>B I</i>
3615	Ladre ahora el infierno, ladre, que no ha de ser su interés —dando con ella al través— ³⁴¹ que pierda Rosa la gloria, pues su altiva vanagloria	<i>infierno, ladre:</i> infierno ladr<...> <i>B I</i> <i>ser:</i> hacer <i>M</i> <i>dando:</i> dado <i>M</i>
3620	triunfo ha sido de sus pies.	<i>pies:</i> pie<...> <i>B I</i>

³⁴¹ Dar al través: “Tropezar, errar, cayendo en un peligro” (*DRAE*, s. v.).

- 363
 Rosa de ternura llora,
 animado girasol,
 mirando nacer el sol
 en los brazos de la aurora.
- 3625 “Madre –dijo– y gran señora,
 ¿de dónde a mí tal fortuna?,
 que si veo rayar la luna,
 veo también, por dicha mía,
 para que renazca el día,
 3630 nacer el sol en su cuna”. *señora: señor<...> B1*
el: al L M
- 364
 “Tanta mi flaqueza es
 y tanto llega a postrarme,
 que siento no arrodillarme,
 vil esclava, a vuestros pies.
 3635 Mas el mayor interés,
 que me asegura la palma,
 es ver que en tal dulce calma
 no arguye más afición
 del cuerpo la inclinación,
 3640 si os tengo rendida el alma”. *vil: vi<...> A*
el: <...> A
- 365
 “Ynfante amor y Dios niño,
 sagrada hermosa deidad,
 centro de la voluntad
 y tierno imán del cariño,
 3645 perdóname el poco aliño
 con que en mi choza te hospedo,
 que a darte obligada quedo
 el alma para quererte
 y amarte, porque ofrecerte
 3650 mexor palacio no puedo”. *con que en mi choza te hospedo: lo inmundo
 de la pozada M | te: os B1
 a darte obligada quedo: aunque soi polvo y
 soi nada M
 el alma para quererte: passo contenta la vida
 M
 y amarte, porque ofrecerte: de ti, mi madre,
 querida M
 mexor palacio no puedo: y de ti, mi Dios,
 amada M*
- 366³⁴²
 “Madre virgen, que en pureza
 afrenta eres del cristal,
 porque no ha tenido igual

³⁴² Décima: 366 *Madre virgen, que en pureza... om. M*. Los últimos cinco versos de esta décima, *M* los intercala en la décima anterior, la 365.

el candor de tu limpieza.
3655 Perdóneme tu grandeza
lo inmundo de la posada,
que, aunque soy polvo y soy nada,
paso contenta la vida,
de ti, mi madre, querida
3660 y de ti, mi Dios, amada”.

367
“Dueño de mi corazón
y premio de mi lealtad,
hora es ya que tu piedad
me saque de esta prisión.
3665 Ya no sufro dilación,
porque te adoro, de suerte
que si no llega la muerte,
parece a mi pecho amante
muchos siglos un instante
3670 y una eternidad no verte”.

368
“Porque ya, ¡ay Jesús!, el fuego
de amor no puede sufrir
que se dilate el morir
para ir a gozarte luego.
3675 En vuestras manos me entrego,
disponed de mí los dos,
vos, dulce Jesús, y vos
inmaculada María,
porque ya en esta agonía
3680 no soy mía, sino de Dios”.

369
“Con profundo rendimiento,
con suave deliquio blando,
ya el aliento va faltando
y va espirando el aliento.
3685 Como allá en el firmamento,
dando el último desbroche,
cae muerto el sol de su coche,
así en Rosa, que moría,
se vio anochecer el día,
3690 se vio amanecer la noche”.

*coche: cohe G
en om. L*

370
 “Ven esposa de mi vida,
 ven imán de mis amores,
 a coronarte de flores
 –dixo Dios– en tu partida,
 3695 que ya tienes merecida
 la corona de la gloria;
 ven a cantar la victoria,
 que, como en tu gloria influyo,
 para mayor gozo tuyo,
 3700 será eterna tu memoria”.

esposa: esposo *G*

tu: <...>u *A* | su *B1*

371
 Flores, el cielo, olorosas
 prestó, y entre madre e hijo
 –con un esmero prolijo–
 la coronaron de rosas.
 3705 Los ángeles, mariposas
 de luz, cortaban el ayre
 con tan bizarro donaire,
 que eran en su gentileza
 sonrojo de la belleza
 3710 y de lo hermoso desaire.

el: del *L M*

e: y *G*

desaire: donaire *B1*

372
 Rosa aquí: “mi Dios, te adoro,
 y no tengo más pensar,
 sino que te he de gozar
 feliz en el alto choro.
 3715 Tanto de ti me enamoro
 que ya no es vida el vivir,
 y el amor me hace decir
 –que te adoro tan constante–
 que como muera de amante,
 3720 quiero mil veces morir”.

Rosa: <...>osa *B1*

en: <...> *A*

ti me: <...>e *A*

que: y *G*

muera: muero *G*

373
 “¿No muere el sol, cuya real
 magestad de luces graves
 se dexa ver de las aves
 en doseles de coral,
 3725 quando el esplendor fatal

No: <...>o *B1* | *muere*: muera *B1*

luces graves: resplandores *G*

aves: flores *G*

de tanto dorado broche,
despeñándolo del coche
en que bizarro lucía,
a parasismos del día
3730 da señas de que es de noche?”

v. 3727 *om. M* | *despeñándolo*: despenándolo
B1
en que bizarro lucía: a parasismos del día *M*
a parasismos del día: da señas *M*
señas: señales *B1*

374
“¿No muere la flor ufana
—rubia antorcha del pensil,
que en el blandón³⁴³ del abril
lucen con brillos de grana—
3735 quando la noche inhumana
despeñándose severa
por vaga luciente esfera,
eclipsando su arrebol,
hace padecer al sol
3740 deliquios en su carrera?”

despeñándose: dispensándose *B1* | *severa*:
serena *M*

en: de *B1*

375
“¿No fenece el arroyuelo
—ave de cristal sonora,
que la campaña de Flora
ronda con inquieto vuelo—
3745 quando amante su desvelo,
que vive de suspirar
en un continuo llorar
desdenes de la azuzena,
por tersas sendas de arena
3750 halla por sepulcro el mar?”

tersas: blandas *B1*

376
“¿No fallecen las estrellas
—flores del azul zafir,
flamantes clavos de ofir,
bruñidas de oro centellas—
3755 quando apresura sus huellas
al oriente, tierno infante,
el sol, y en el mismo instante
que despierta la mañana

fallecen: fallece en *B1*

bruñidas: brunidas *M*

³⁴³ Blandón: “Hacha (vela) de cera para alumbrar”. “Por methonimia se entiende aquel hachero o candelero grande en que ordinariamente se ponen las hachas o blandones de cera [...] Estos blandones son de metal u de madera, por lo general son torneados y tienen sus pies de varias hechuras, una veces redondos, otras quadrados y otras en triángulo” (*DA*, s. v.).

3760 son, con cuchilla de grana,
cadáveres de diamante?”

377

“¿No muere la mariposa
–átomo breve del viento,
que surcando el elemento
parece viviente rosa–,
3766 que en sus tornos no reposa
tras de la llama que gira,
y el aliento que respira,
ave hidrópica de rayos,
halla en fatales desmayos
3770 tumba, monumento y pira?”

pira: pir<...> B1

378

“Pues si el sol muere en el cielo,
el astro entre resplandores,
la flor en cuna de olores,
el arroyo en terso yelo,
3775 la mariposa en su anhelo,
en sol, astro y flor ardida,
en mariposa encendida
y en un arroyuelo errante,
egemplos tomo de amante
3780 para dar por ti la vida”.

*el arroyo en terso yelo, / la mariposa en su
anhelo: la mariposa en su anhelo / el
arroyo en terso yelo L M*

arroyuelo: arroiadero M

amante: amant<...> B1

379

Dixo, y mandó se retire
alma y voz al corazón,
en cuya estrecha prisión
llore, lamente y suspire.
3785 Antes que la Rosa espire
estendió el brazo María
al cuello de Rosalía,
y formando una cadena
de azuzena y azuzena,
3790 jasmín con jasmín se unía.

380

¡Ay Dios! que acelera el paso
Rosa ya para morir,
dejándose ver herir

Ay: A L M

los umbrales del ocaso.
 3795 Suspende el triste fracaso,
 no destrozes muerte infiel
 el bello honor del vergel
 en essa hermosa beldad,
 pero, ¡ay Dios!, que en su impiedad
 3800 su mayor gala es ser cruel.

los umbrales: ya en el umbral B1 | del ocaso:
de palacio L M
Suspende: susp<...>n<...>e A | triste:
<...>riste A | fracaso: flacazo M

381
 Con celestial armonía
 se vio y con suerte dichosa,
 María abrazada con Rosa,
 Rosa en brazos de María.
 3805 Jesús con mucha alegría,
 con un rostro cariñoso,
 con un semblante amoroso
 y con placer soberano,
 tomando a Rosa la mano,
 3810 le dio la mano de esposo.

la: de la add. B1

382
 Ya muere, ya espira Rosa,
 ya acaba a un desmayo tierno,
 ya deshoja cruel invierno
 a la flor más olorosa.
 3815 “Adiós estancia fragosa,
 mil veces tu esclava soy
 y aunque ya parairme estoy,
 no sientas, no, que me aparte,
 que sólo puedo dejarte,
 3820 porque a ver a Dios me voy”.

ya: y ya add. L M

383
 No, Muerte, al dulce embeleso
 del prado hieras ayrada,
 detén la sangrienta espada
 que vas a hacer un exceso.
 3825 Mira, advierte que con eso,
 ingrata cruel embidiosa,
 quando campea más hermosa
 a injurias de la floresta,
 le usurpas el reyno a Vesta
 3830 con sola una flor en Rosa.

a om. M

con: en B1 | sola: sólo B1 G

384
 ¡Ay Jesús! que Rosa muere,
 ¡ay Dios! que la flor espira,
 y el aliento que respira
 muere sólo porque quiere.
 3835 Soberano harpón la hiere
 y va estampando la huella,
 para el cielo, hermosa y bella,
 a deliquios de su amor,
 astro, que es del cielo flor,
 3840 flor, que fue del campo estrella.

385
 Ya el accidente apresura
 el postrar, ¡ay!, de tal suerte
 que el frío helado de la muerte
 hizo el tiro en su hermosura.
 3845 Pálida su contextura
 que causaba embidia al cielo,
 helada se rinde al suelo,
 ¡o Rosa!, ¡duro rigor!,
 como fuiste hermosa flor
 3850 naciste sujeta al hielo.

flor: y flor add. A
naciste: nacistes G

386
 Conjuró la parca atroz
 todo el rigor de su ceño,
 y al trago de su beleño
 quedó sin vida y sin voz.
 3855 Mas como al cielo veloz
 subía a recibir la palma,
 con suave tranquila calma,
 en su esfera luminosa,
 exhaló por fin la Rosa,
 3860 embuelta en ámbar el alma.

quedó: queo G

calma: calm<...> B1

alma: al<...> B1

387
 Murió la Rosa fragante,
 miente el labio, no murió,
 porque su vida imprimió
 no en papel, sino en diamante.
 3865 Quedó tan bello el semblante,

tan risueño, tan lucido,
que le pareció al sentido
(estando del alma agena)
o desmayada azuzena
3870 o blanco jasmín dormido.

del: de la L M A B I

388
Aquí, Rosa, el labio sello,
perdona el tosco pincel,
que amante copié con él
de mi amor sólo un destello.
3875 Si anduve atrevido en ello,
no haya en tu modestia enojo;
dispénsame a mí el sonrojo
que al perdón soy acreedor,
pues si fue arrojo de amor,
3880 no puede llamarse arrojo.

389
Sello con la Rosa el labio,
que fue del silencio indicio,
recibe mi sacrificio,
que amor es y no es agravio.
3885 Mas sirva de desagravio,
si te ofendió mi osadía,
quexarte de mi Talía,³⁴⁴
que si tu vida acabé,
¡feliz mil veces seré
3890 como tú acabes la mía!

osadía: Thalía A

Talía: ossasía A

acabé: acabó B I

como tú acabes la mía: si tú acabas con la mía
L M

³⁴⁴ Musa de la comedia y la poesía bucólica. Aquí se menciona sólo por ser motivadora de inspiración.

Epitafio a la entrada de la cueva³⁴⁵
Soneto³⁴⁶

Aquí yace defuncta en la clausura
de un duro risco, de un peñasco duro,
nocturno caos o calabozo obscuro,
ya sin matiz la flor de la hermosura.

3995 Aquí yace una Rosa en la espesura
que le sirvió de incontrastable muro,
que es el morir a influxos de un coluro³⁴⁷
dolorosa pensión³⁴⁸ de la más pura.

pura: puro L

4000 Pero no yace, no, que en su carrera
—con amoroso vigilante esmero—
aspira a más florida primavera.

Porque, al organizar el ¡ai! postrero,
a otro jardín de superior esfera
se pasó de ser Rosa, a ser luzero.

Otro epitafio
Soneto³⁴⁹

4005 No te parezca, peregrino, estraña
la peña que veloz tu planta hiere,
que sólo aquel que peregrino fuere
puede subir a hollar esta montaña.

4010 Desde que nace el sol su luz la baña
y la luz de la aurora, que aquí muere,

³⁴⁵ Título: *a la entrada om. A BI G.*

³⁴⁶ Subtítulo: *Soneto om. BI.*

³⁴⁷ Coluro: “Qualquiera de los dos círculos máximos [especie de meridianos], que se consideran en la esfera, los quales se cortan en ángulos rectos por los polos del mundo y atraviesan el zodiaco; de manera que el uno pasa por los primeros grados de Aries y Libra, y se llama coluro de los equinoccios, y el otro por los de Cáncer y Capricornio, y se llama coluro de los solsticios” (*DRAE*, s. v.). En los coluros parece que se detiene el sol y sirven como límites (o barrotes) al astro, por lo que es posible que Arriola los equiparara a la prisión (cueva) que guarda el cuerpo de Rosalía. También puede entenderse que al ser los coluros los que determinan las estaciones, éstos mismos truncaran la vida o primavera de Rosalía.

³⁴⁸ Pensión: carga, “trabajo, tarea, pena o cuidado, que es como consecuencia de alguna cosa que se logra y la sigue inseparablemente” (*DA*, s. v.).

³⁴⁹ Subtítulo: *Soneto om. BI.* Soneto: *A* invierte orden de sonetos: *En el bruto jardín de este retiro...*, seguido de *No te parezca, peregrino, estraña*.

si hallar sombras aquí tu error inquiere,
la sombra misma de tu error te engaña.

hallar: halla *BI*

Porque si al corazón te reconcentras,
que de la Rosa la desgracia llora,
4015 no hallarás más que luz si adentro te entras.

adentro: adent<...> *A* | *entras:* e<...>tras *A*

Éntrate al corazón que la atesora,
que si buscas al sol y aquí lo encuentras,
diciendo estás que aquí yace la aurora.

y aquí: ya que *BI*

Otro epitafio Soneto³⁵⁰

En el bruto jardín de este retiro
4020 nació una Rosa, cuya copia bella
falleció para ser fragante estrella
en la esfera turquí de azul zafiro.

fragante: frangrante *L*

Murió a los golpes del sangriento tiro
de aleve parca, que las flores huella,
4025 porque al verla lucir rubia centella
el aliento le roba en un suspiro.

le: la *L*

Mas no yace, que es justo se eternize
con vida en los annales de la historia,
venciendo a Cloto en triunfo más felice.

a: al *add. M BI* | *Cloto:* Oto *BI*

4030 Vive la Rosa, que subió a la gloria,
y a mudas voces el peñasco dice
que no muere quien vive en la memoria.

*Finis huius maximi operis.*³⁵¹

³⁵⁰ Subtítulo: *Soneto om. BI*.

³⁵¹ Traducción: Fin de esta máxima obra. Texto: *huius maximi operis om. M A* | *Finis huius maximi operis om. BI* | *Finis huius maximi operis:* Fin *G*.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DOCUMENTALES

ARRIOLA, [JUAN JOSÉ DE], *No hay mayor mal que los zelos. Comedia famosa de un yngenio de esta corte*, Biblioteca Nacional de España, Colección Manuscritos, Ms 16290.

Carta del “Señor Obispo Doctor Don Juan Joseph de Escalona”, Archivo Histórico de la Provincia de México de la Compañía de Jesús (AHPM), sección III: *Documentos Antiguos*, caja 39, doc. 1593, 2 ff.

“Cartas dirigidas al P. José Joaquín Izquierdo, prefecto del colegio. Año. 1761-1767”, AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Ramo *Temporalidades*, legajo 315, exp. 3, 433 ff.

Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Joanne Antonio de Oviedo Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 15 Decembris Anno 1730, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 25, núm. 286.

Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Joanne Antonio de Oviedo Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 1 Marty, anno 1737, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 30, núm. 340.

Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Mattaeo Ansaldo Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 31 January anno 1741, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 29, núm. 329.

Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Chistophoro de Escobar Provinciali Confectus et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 18 May anno 1744, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 28, núm. 320

Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Ignatio Calderon Provinciali confectus, et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 19 Januarii, anno 1755, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 26, núm. 366.

Catalogus Jus. Provinciae Mexicanae a P. Petro Reales Provinciali confectus, et ad R. admodum P. N. Generalem missus die 12 July 1761, AHPM, sección II: *Catálogo*, p. 23, núm. 273.

Congregación del Padre Señor San Pedro, año de 1742 (1742-1801), Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de San Luis Potosí, sección *Cofradías*, ff. 1r-1v, 18r.

“Censura y parecer del reverendo padre Pablo Pérez de l[a] Orden de San Francisco al libro intitulado *Vida de santa Catharina de Génova*, cuyo libro lo remitió de su voluntad don Manuel de Llantada a este tribunal [1751]”, AGN, Ramo *Inquisición*, v. 923, exp. 8, ff. 82r-86r.

GARCÍA, ANDRÉS JAVIER, “Legajo de visita a colegios de 1747 a 1749”, AHPM, caja 35, doc. 1425, ff. 90v-92v.

GIUSTINIANI, GIROLAMO, *De vita sanctae Rosaliae Virginis Anachoretidis ex antiquis monumentis certisque Auctoribus collectâ. Narratio Compendiaria*, Biblioteca Nacional de España, Colección Manuscritos, Ms. 1230.

Ms. A: Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia “Doctor Eusebio Dávalos Hurtado”, Colección Federico Gómez Orozco, Ms. G. O. 102.

Ms. B1: California, Berkeley, Bancroft Library, Hubert Howe Bancroft Collection, MSS M-M 14.

Ms. B2: California, Berkeley, Bancroft Library, Hubert Howe Bancroft Collection, MSS M-M 15.

Ms. G: Biblioteca de la Sociedad Mexicana de Geografía e Historia “Benito Juárez”, Ms. 92: 20 A.

Ms. L: Puebla, Biblioteca José María Lafragua, Ms. 41132.

Ms. M: Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Manuscritos, Ms. 1784.

Ms. N: Archivo General de la Nación, *Temporalidades*, Legajo 2018-3.

SEBASTIÁN, FÉLIX DE, *Memorias de los Padres y Hermanos de la Compañía de Jesús de la Provincia de Nueva España, difuntos después del arresto acaecido en la Capital de México el día 25 de junio de 1767*, AHPM, sección VI, pp. [i-ii], 82-82 y 436-437.

“Varias cartas para componer un pleito sobre la Paz y Venia entre el obispo de Michoacán José de Escalona y el padre Gregorio Vázquez de Puga” (1734-1736), AHPM, sección III: *Documentos Antiguos*, caja 39, doc. 1594, 7 cartas, ff. [1r-10v].

ESTUDIOS Y OBRAS

AGUIRRE BELTRÁN, CRISTINA, *La expulsión de los jesuitas y la ocupación de sus bienes*, Gobierno del Estado de Puebla-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999.

ALARCÓN CEDILLO, ROBERTO M., *et al.*, *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, t. 2, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México, 1992.

ALCALÁ, LUISA ELENA, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, *Anales del Museo de América*, 7 (1999), pp. 184-185.

ALEGRE, FRANCISCO JAVIER, *Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España*, t. 2, Porrúa, México, 1941.

- ALEMANY Y SELFA, BERNARDO, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Real Academia Española, Madrid, 1930.
- ALTOLAGUIRRE, MANUEL, *Epistolario 1925-1959*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.
- ALVAR EZQUERRA, JAIME, *Diccionario Espasa Mitología Universal*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- ANCILLI, ERMANNO, *Diccionario de espiritualidad*, Herder, Barcelona, 1987.
- ARMELLA DE ASPE, VIRGINIA Y MERCEDES MEADE DE ANGULO, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, Mercantil de México, México, 1989.
- ARMOGATHE, JEAN-ROBERT, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII y XVIII)”, en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2005, pp. 149-168.
- ARRAZOLA, LORENZO, *Enciclopedia española de derecho y administración o Nuevo teatro universal de la legislación de España e Indias*, Imprenta de Díaz y Compañía, Madrid, t. 7, 1853.
- ARRIOLA, “Comedia famosa. *No hay mayor mal que los zelos*”, reproducido en The Philadelphia Rare Book and Manuscripts Company, http://www.prbm.com/quotes/i.htm?featured_book_lost_ms_arriola.shtml~main [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2009].
- ARRIOLA, JUAN DE, *Décimas de Santa Rosalía*, sel. y notas Alfonso Méndez Plancarte, Los Presentes, México, 1955.
- ARRIOLA, JUAN JOSEPH, *La cátedra de Cristo, panegírico del apóstol San Pedro*, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, México, 1748.
- ASTEY V, LUIS, *Procedimientos de edición para la Biblioteca Novohispana*, El Colegio de México, México, 1985.
- AUSEJO, SERAFÍN DE, *Diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1966.
- BAEHR, RUDOLF, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1997.
- BAÑOS VALLEJO, FERNANDO, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Laberinto, Madrid, 2003.
- BARBERA, ILDEGARDA, JANNE VIBAER ED MAURIZIO VITELLA, *Rosalía Sinibaldi da nobile a Santa*, saggio introduttivo Maria Concetta Di Natale, MAVÉ, Palermo, 1994.

BERISTÁIN DE SOUZA, JOSÉ MARIANO, *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816), ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México-Claustro de Sor Juana, México, 1980.

Biblia, versión Reina-Valera, revisión 1909, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea, 2001.

BLANCO, MERCEDES, “El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón”, en Ignacio Arellano, María Carmen Pinillos, Frédéric Serralta, Marc Vitse (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (1993), t. 2, Griso-Lemso, Pamplona-Toulouse, 1996, pp. 75-85.

BORREGO GUTIÉRREZ, ESTHER, “La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española”, en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2005, pp. 311-325.

BRADING, DAVID A., *La virgen de Guadalupe. Imagen y Tradición*, trad. Aura Levy y Aurelio Major, Taurus, México, 2002.

BREMOND, CLAUDE, “La lógica de los posibles narrativos”, *Análisis estructural del relato*, Coyoacán, México, 6ª ed., 2002, pp. 99-121.

BROWN, RAYMOND E., *El Evangelio según Juan XIII-XXI*, t. 2, Cristiandad, Madrid, 2000.

BROWNING, W. R. F., *Diccionario de la Biblia. Guía básica sobre los temas, personajes y lugares bíblicos*, trad. José Pedro Tosaus Abadía, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1998.

BUTLER, ALBAN, *Butler's Lives of the Saints*, ed. revised and supplemented by Herbert J. Thurston and Donald Attwater, Burns & Oates, London, 2nd ed., t. 2, 1981.

CALASIBETA, MANUEL, *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso*, Bernardo de Villa-Diego, Madrid, 1668.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *El divino Orfeo*, en *Autos sacramentales completos*, t. 24, ed. J. E. Duarte, Reichenberger, Zaragoza, 1999.

_____, *La vida es sueño*, ed., intr. y notas José M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 1994.

_____, *La viña del Señor*, en *Autos sacramentales completos*, t. 12, ed. Ignacio Arellano et al., Reichenberger, Zaragoza, 1996.

_____, *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Kassel-Reichenberger-Pamplona-Universidad de Navarra, Zaragoza, 1998.

CANAU CHACÓN, MARÍA LUISA, *La carrera eclesiástica en el siglo XVIII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993.

CARMONA MUELA, JUAN, *Iconografía cristiana*, Akal-Istmo, Madrid, 2010.

- CASCINI, GIORDANO, *Di S. Rosalia vergine palermitana Libri Tre*, Apresso i Cirilli, Palermo, 1651.
- CASTRO LEAL, ANTONIO, *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, Porrúa, México, 3ª ed., 1945.
- Catálogo de los Nombres, Patria, Edad, Entrada y Grados de los sugetos de la Compañía de Jesús de esta Provincia de Nueva España. Año de 1739*, AHPM, sección II: *Catálogo*, t. 12.
- Catalogus Personarum et Domiciliorum, Ex Regalis et Antiquioris Divi Ildephonsi Collegii Typographia, Mexici*, 1751.
- CHEVALIER, JEAN, Y ALAIN GHEERBRANT (colab.), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986.
- CIVIL, PIERRE, “Entre España e Italia: materia religiosa y figuras de devoción en *Relaciones* del siglo XVII”, en Pierre Civil *et al.*, *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. *Actas del IV Coloquio Internacional sobre “Relaciones de Sucesos”*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, pp. 99-111.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA DE, “La Canción famosa a un desengaño del padre Juan de Arriola, S. I. Textos y contextos imitativos”, *Anuario de Letras*, 20 (1982), pp. 215 y 230.
- COLLURA, PAOLO, *Santa Rosalia nella storia e nell’arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977.
- COMETA, MICHELE, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Universali Meltemi, Roma, 2005.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA, *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*, t. IV, ed., intr. y notas Alberto G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957.
- CUADRIELLO, JAIME, “La propaganda de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, Secretaria de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México, CONACULTA, 1994, pp. 257-299.
- CUENYA MATEOS, MIGUEL ÁNGEL, “Epidemias y salubridad en la Puebla de los Ángeles”, en Rosalva Loreto y Francisco J. Cervantes (coords.), *Limpiar y obedecer. La basura, el agua y la muerte en la Puebla de los Ángeles. 1650-1925*, Claves Latinoamericanas-Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Colegio de Puebla, México, 1994, pp. 69-115.
- _____, *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial*, El Colegio de Michoacán-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999, pp. 47-55.

- DÁVILA, CARMEN ALICIA, Y NELLY SIGAUT (coords.), *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Morelia, 2006.
- DECORME, GERARD, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767*, t. 1, México, Antigua Librería Robredo, 1941.
- DELAGO Y DAVID, JOAQUÍN, *Nociones de mitología. Ritos y costumbres de los antiguos romanos*, MAXTOR, Valladolid, 2009.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS, “Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII”, *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), pp. 125-144.
- _____, “Un lienzo polémico de la Virgen y Santa Rosalía de Palermo de Juan Bautista de Wael”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2 (1990), pp. 213-215.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, ANA, “Dos obras de Anton Van Dyck del Alcázar de Madrid en la Alte Pinakothek de Munich”, *Archivo Español de Arte*, 79 (2006), pp. 199-204.
- DURÁN, NORMA, “La construcción de la subjetividad en las hagiografías. Un caso: Sebastián de Aparicio”, *Camino a la santidad. Siglos XVI-XX*, ed. Manuel Ramos Medina, Centro de Estudios de México Condumex, México, 2003, pp. 165-196.
- _____, *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*, Universidad Iberoamericana, México, 2008.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, Imprenta Real, Madrid, 1785.
- Enciclopedia católica*, versión digital en www.encyclopediacatolica.com [Fecha de consulta: 12 de julio de 2012].
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1909-10.
- FABRIS, DINKO, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Ashgate Publishing, Great Britain, 2004.
- FERGUSON, GEORGE, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York, 1961.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, JOSÉ, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2ª ed., 2002.
- FILIPCZAK, ZIRCA ZAREMBA, “Van Dyck’s «Life of St. Rosalie»”, *The Burlington Magazine*, 131 (1989), pp. 693-698.
- FORMENTO, JUAN, *Vida, milagros y invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía*, Andrea Colicchia, Palermo, 1663.

- FROST, ELSA CECILIA, “Festividades jesuitas”, en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*, El Colegio de México, México, 2009, pp. 75-88.
- _____, “Los colegios jesuitas”, en Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, t. 2, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 303-334.
- FUENTE, JUAN RAMÓN DE LA, *et al.*, *La Biblioteca Nacional, triunfo de la República*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- GANTE, PABLO C. DE, *Tepotzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos*, Porrúa, México, 1958.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, JESÚS, *Poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX)*, CVLTURA, México, 1919.
- GARCÍA MAHÍQUES, RAFAEL, *Iconografía e iconología*, v. 1, *Historia del arte como historia cultural*, Encuentro, Madrid, 2008.
- GOICOECHEA, JUAN DE, *et al.*, *Siete Sermones Guadalupanos (1709-1765)*, sel. y est. David A. Brading, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1994.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Iberoamericana-Vervuert, Clossas-Orcoyen, 2008.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009.
- _____, *Obras completas*, 2 vs., Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000.
- _____, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 1985.
- GONZALBO AIZPURU, PILAR, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, El Colegio de México, México, 1999.
- _____, “Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús”, en Clara García Aylluardo y Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, v. 2, *Mujeres, instituciones y culto a María*, Universidad Iberoamericana-Centro de Estudios de Historia de México Condumex-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2ª ed., 1997, pp. 253-266.
- GONZÁLEZ POZO, ALBERTO, *et al.*, *Cuatro monumentos del patrimonio cultural. I. Monografía*, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Guanajuato, 1985.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, LUIS, “Testimonios sobre la destrucción de las misiones tarahumares y pimas en 1690”, *Estudios de Historia Novohispana*, 10 (1991), pp. 189-235.

- GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, pról. Gilberto Prado Galán, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- GRUPO DE ESPIRITUALIDAD IGNACIANA, *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, t. 1, Mensajero-Sal Terrae, Bilbao-Santander, 2ª ed., 2007.
- GUARDINI, ROMANO, *El rosario de María*, trad. Eduardo Monzón, Sociedad de San Pablo, Bogotá, 2005.
- GUERRERO MARTÍNEZ, MINERVA ELENA, *Catálogo de la Biblioteca del Convento de San Diego de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- GUTIÉRREZ CASILLAS, JOSÉ, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tt. 15-16, Jus, México, 1761.
- HERRERA, ARNULFO, “Calderón en México”, en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 69-90.
- HERRERO SALGADO, FÉLIX, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1996.
- HIPONA, SAN AGUSTÍN DE, *Doctrina cristiana. Obras*, t. 15, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1959.
- HUERTA GUTIÉRREZ, BEATRIZ, *Décimas de Santa Rosalía, de Juan José de Arriola. Estudio y edición de un manuscrito del siglo XVIII*, Tesis (inédita), Maestría en Literatura Mexicana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- KRAUSSE RODRÍGUEZ, CARLOS MANUEL, *Marcas de fuego. Catálogo*, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, 1989.
- LAVRIN, ASUNCIÓN, “La Congregación de San Pedro –una cofradía urbana del México colonial– 1604-1730”, *Historia Mexicana*, 29 (1980), pp. 562-601.
- LORETO LÓPEZ, ROSALVA, “El Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús de Puebla”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, t. 3, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 2005, pp. 357-389.
- LOYOLA, IGNACIO DE, *Obras completas*, transcripción, intr. y notas Ignacio Iparraguirre y Cándido de Dalmases, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 3ª ed., 1977.
- LUNDBERG, MAGNUS, “Las actas de los tres primeros concilios mexicanos. Historia diplomática y estudio de su itinerario”, *AHIg*, 15 (2006), pp. 259-268.

- LUZÁN, IGNACIO DE, *Poética o reglas de la poesía*, t. 1, estudio Luigi de Filippo, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1956.
- MÂLE, EMILE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, trad. Ana Ma. Guasch, Encuentro, Madrid, 2001.
- MANEIRO, JUAN LUIS, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, t. 1, trad. Alberto Valenzuela Rodarte, intr. y apéndice Ignacio Osorio Romero, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- MANEIRO, JUAN LUIS Y MANUEL FABRI, *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*, pról., sel., trad. y notas Bernabé Navarro B., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956.
- MAQUÍVAR, MARÍA DEL CONSUELO, *El imaginero novohispano y su obra. Esculturas de Tepotzotlán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1995.
- _____, “La escultura devocional”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, Secretaria de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México, CONACULTA, 1994, pp. 301-327.
- MÁRQUEZ CARRILLO, JESÚS, *Vida eterna. La capilla de San Ildefonso en Puebla*, Ediciones de Educación y Cultura, México, 2007.
- MARTÍ COTARELO, MÓNICA, *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*, Círculo de Arte, México, 1999.
- MARTIN, RENÉ, *Diccionario de la mitología clásica*, trad. Alegría Gallardo Laurel, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, ANA, *La batalla en torno a Góngora*, Antonio Bosch, Barcelona, 1978.
- MARTÍNEZ NARANJO, JAVIER, “Las congregaciones marianas de la Compañía de Jesús y su contribución a la práctica de la caridad (ss. XVI-XVIII)”, *Revista de Historia Moderna, Anales de la Universidad de Alicante*, 21 (2003), pp. 7-75.
- MARTÍNEZ ROSALES, ALFONSO, “Fray Nicolás de Jesús María, un carmelita del siglo XVIII”, *Historia Mexicana*, 32 (1983), pp. 299-348.
- _____, “Los patronos jurados de la ciudad de San Luis Potosí”, en Clara García Ayuardo y Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, v. 1, *Espiritualidad barroca colonial. Santos y demonios en América*, Universidad Iberoamericana-Centro de Estudios de Historia de México Condumex-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2ª ed., 1997, pp. 107-123.
- MATEOS VEGA, MÓNICA, “Remataron histórico acervo de la SMGH”, en “Cultura”, *La Jornada*, 3 de nov. 2005, p. 36.

- MATHES, MICHAEL, "Oasis culturales en la Antigua California: las bibliotecas de las misiones de Baja California en 1773", *Estudios de Historia Novohispana*, 10 (1991), pp. 369-442.
- MAYANS Y SISCAR, GREGORIO, *Retórica*, t. 3, ed. Antonio Mestre Sanchis, pról. Jesús Gutiérrez, Ayuntamiento de Oliva, Valencia, 1984.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- _____, *La imprenta en México (1539-1821)*, ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- MÉNDEZ, MARÍA ÁGUEDA, *Literatura religiosa, poder y mentalidad novohispana en algunas obras de Antonio Núñez de Miranda*, Tesis (inédita), Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, 2006.
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO, *El corazón de Cristo en la Nueva España*, Buena Prensa, México, 1951.
- _____, *Poetas novohispanos*, t. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- MENESES TELLO, FELIPE, "La problemática de las bibliotecas personales de insigne estudiosos mexicanos", pp. [1-21] (http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/27/11.pdf [Fecha de consulta: 17 de agosto de 2012]).
- MERLO JUÁREZ, EDUARDO, Y JOSÉ ANTONIO QUINTANA FERNÁNDEZ, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, t. 2, Secretaría de Cultura, Puebla, 2001.
- MOLINA DEL VILLAR, AMÉRICA, *Por voluntad divina: escasez, epidemias y otras calamidades en la Ciudad de México, 1700-1762*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1996.
- MONREAL Y TEJADA, LUIS, *Iconografía del cristianismo*, El Acantilado, Barcelona, 2002.
- MORERI, LOUIS, *El gran diccionario histórico o miscelánea curiosa de la historia sagrada y profana*, trad. Joseph de Miravel y Casadevante, Hermanos de Tournes, Leon, Francia, t. 2, 1753.
- Ms. S: <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=UNIA13410> [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2010].
- MURILLO VELARDE, PEDRO, *Geografía histórica de Francia, Italia y sus islas*, t. 3, Oficina de D. Gabriel Ramírez, Madrid, 1752.

NATALE, MARÍA CONCETTA DI, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, intr. Antonino Buttitta, Archi Grafiche Siciliane, Palermo, 1991.

NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *El arte del verso*, Málaga, México, 6ª ed., 1975.

NOGALES MÁRQUEZ, CARLOS FRANCISCO, “Las fiestas de inauguración del Convento de Religiosas Capuchinas de Santa Rosalía de Sevilla en 1763”, en Francisco Javier Campos Fernández de Sevilla (coord.), *La clausura femenina en España. Actas del simposium*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2004, pp. 573-596.

O’MALLEY, JOHN W., *Los primeros jesuitas*, trad. Juan Antonio Montero Moreno, Mensajero-Sal Terrae, Bilbao-Santander, 1995.

O’NEILL, CHARLES E. Y JOAQUÍN MA. DOMÍNGUEZ, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, 4 ts., Institutum Historicum-Universidad Pontificia Comillas, Roma-Madrid, 2001.

OSORES Y SOTOMAYOR, FÉLIX, *Historia de todos los colegios de la Ciudad de México desde la conquista hasta 1780*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.

_____, *Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México, 1908.

OSORIO ROMERO, IGNACIO, *Historia de las bibliotecas en Puebla*, Secretaria de Educación Pública, México, 1988.

_____, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, Secretaria de Educación Pública, México, 1986.

OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Madrid, 9ª ed., 2009.

PALOMERA, ESTEBAN J., *La obra educativa de los jesuitas en Puebla (1578-1945)*, Universidad Iberoamericana-Instituto Oriente-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999.

PÀSTENA, CARLO, ANTONINO PERNICIARO ED ENZA ZACCO, *L’Angelo del Monte Pellegrino. Saggio bibliografico sulla “Santuzza”*, presentazione Adele Mormino, Regione siciliana, Assessorato regionale dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, 1997. Versión digital en http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/bibliotecacentrale/pubblicazioni_e.htm [Fecha de consulta: 16 de julio de 2011].

PASTORA Y NIETO, ISIDRO DE LA, *Diccionario de Derecho Canónico*, t. 3, Imprenta de D. José C. de la Peña, Madrid, 1848.

PAZ Y MELIÁ, ANTONIO, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, Madrid, 1899.

PÉREZ ALONSO, MANUEL IGNACIO, “El padre Rafael Landívar, S. J.”, *Estudios de Historia Novohispana*, 6 (1978), pp. 1-12.

_____, (ed.), *La Compañía de Jesús en México: cuatro siglos de labor cultural*, México, Jus, 1972.

PÉREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1962.

PÉREZ VÁZQUEZ, ANA BELÉN, “El mito de Clicie en el teatro del siglo XVII”, en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, EUNSA, Pamplona, 2005, pp. 1375-1390.

PETRUCCI, ARMANDO, *La concepción cristiana del libro entre los siglos VI y VII*, Universitat de València, València, 2002.

PONCE AGUILAR, ANTONIO, *Misioneros jesuitas en Baja California. 1683-1768*, Bubok, 2012 (publicación digital en <http://es.scribd.com/doc/26966660/6/Basaldua-Juan-Manuel> [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2012]).

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 3 ts., Madrid, Gredos, 1976.

_____, *Diccionario de la Lengua Española*, 2 ts., Madrid, Espasa-Calpe, 21ª ed., 1992.

_____, *Ortografía de la Lengua Castellana*, Joachin de Ibarra, Madrid, 4ª ed., 1770.

RÉAU, LOUIS, *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, Serbal, Barcelona, 2ª ed., t. 2, 2002.

REBOLLEDO, BERNARDINO DE, *Ocios del Conde de Rebolledo*, ed. crít. Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.

“Resolución de 30 de noviembre de 1995, de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, por la que se incoa expediente de declaración de Monumento, como bien de interés cultural, a favor del Convento de Santa Clara, en Carmona (Sevilla)”, en “Comunidad Autónoma de Andalucía”, *Boletín Oficial del Estado*, 87 (10 de abril de 1996), pp. 13248-13250.

RICARD, ROBERT, “El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Estudios de la literatura religiosa española*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 228-235.

RINCÓN, LUCAS DEL, *Oración Panegírica a Glorias de Santa Rosalía de Palermo, que el día quinze de Julio en la anniversaria memoria de la invención de sus Sagradas Reliquias, y*

en fiesta particular, que se celebró en el Colegio Máximo de S. Pedro, y S. Pablo de la Compañía de Jesús, Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1724.

RIONDA ARREGUÍN, ISAURO, *Brevísima historia de la ciudad de Guanajuato*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1985.

_____, *La Compañía de Jesús en la Provincia Guanajuatense. 1590-1767*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1996.

RIVERA HERNÁNDEZ, LENICE, *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuita, 1717-1732*, Tesis (inédita), Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

RIVEROS FERRADA, CLAUDIO, “Movimientos canonigales y eremitismo: nuevos modelos espirituales procedentes del espíritu de reforma del siglo XII”, *Intus Legere*, 1-8 (2005), pp. 1-20.

RODRÍGUEZ BARRAGÁN, NEREO, *Historia de San Luis Potosí*, Sociedad Potosina de Estudios Históricos, México, 1969.

RODRÍGUEZ GARCÍA, CRISTINA, *et al.*, *El grabado. Historia y trascendencia*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1989.

RODRÍGUEZ MIAJA, FERNANDO E., *Juan Tinoco gloria de la pintura poblana*, Círculo de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004.

RODRÍGUEZ, LUIS ÁNGEL, *Carlos III. El rey católico que decretó la expulsión de los jesuitas*, Hispano-Mexicana, México, 1944.

RUBIAL GARCÍA, ANTONIO, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

_____, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

RUIZ GARCÍA, ELISA, *Introducción a la codicología*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2002.

_____, *Manual de codicología*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988.

SALAZAR Y TORRES, AUGUSTÍN DE, *La gran comedia. La mejor flor de Sicilia Santa Rosalía*, Herederos de Tomás López de Haro, Sevilla, s.a.

- SAN BERNARDO, JUAN DE, *Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen*, Imprenta y Librería Pedro Joseph Alonso y Padilla, Madrid, 5ª ed., 1743.
- SANTAEMILIA RUIZ, JOSÉ, *Género como conflicto discursivo: la sexualidad del lenguaje de los personajes cómicos*, Universitat de València, Valencia, 2000.
- Santuario Santa Rosalía. Montepellegrino*, suplemento al bollettino periodico *Santuario S. Rosalia*, Marconi Arti Grafiche, Genova, 2009.
- SCHREIBER, KLAUS, *La Compañía de Jesús en México: cuatro siglos de labor cultural*, México, Jus, 1972.
- SORIA, MORDOJAI DE ABRAHAM DE, *Oración panegírico doctrinal sobre la tentación*, Imprenta de Juan Pablo Fantechi, Liorna, 1751.
- STERLING, CHARLES, “Van Dyck’s paintings of St. Rosalie”, *The Burlington Magazine*, 74 (1939), pp. 53-63.
- STILTINGI, GIOVANNI, trad. Michelangelo Civiletti, *Gli atti di Santa Rosalia Vergine palermitana. Esimia protettrice contro la peste*, ilustr., commento ed annotazione Giovanni Stiltingo, Tipografia della Forbice, Palermo, 1879.
- STILTINGO, JOANNE, *Acta S. Rosaliae virginis solitariae, eximiae contra pestem patronae*, Bernardum Albertum Vander Plassche, Antuerpiae, 1748.
- TANCK DE ESTRADA, DOROTHY, “Tensión en la Torre de Marfil. La educación en la segunda mitad del siglo XVIII novohispano”, en Josefina Zoraida Vázquez *et al.*, *Ensayos sobre historia de la educación en México*, El Colegio de México, México, 2ª ed., 1999, pp. 27-99.
- TENORIO, MARTHA LILIA, “La «Canción famosa»: fama y fortuna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), pp. 523-541.
- TERREROS Y PANDO, ESTEBAN DE, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, t. 2, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, Madrid, 1787.
- , *Los tres alfabetos francés, latino e italiano con las voces de ciencias y artes que les corresponden en la lengua castellana*, t. 4, Imprenta Don Benito Cano, Madrid, 1793.
- TIERNO GALVÁN, ENRIQUE, *Aurea dicta. Dichos y proverbios del mundo clásico*, Crítica, Barcelona, 2ª ed., 2008.
- TORO, MICHEL DE, *Ortología castellana de nombres propios*, Librería Paul Ollendorff, París, 1911.

TOUSSAINT, MANUEL, *Pintura colonial en México*, Xavier Moyssén, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 3ª ed., 1990.

VALVERDE TÉLLEZ, EMETERIO, *Bibliografía filosófica mexicana*, Tipografía de la Viuda de Francisco Díaz de León, México, 1907.

VARGAS LUGO, ELISA, Y MARCO DÍAZ, “Historia, leyenda y tradición, en una serie franciscana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 12-44 (1975), pp. 59-82.

VELÁZQUEZ, PRIMO FELICIANO, *Historia de San Luis Potosí. Bajo el dominio español*, Gobierno de San Luis Potosí-Archivo Histórico del Estado-Academia de Historia Potosina, San Luis Potosí, 1982.

VENDÔME, MATEO DE, “Matthew of Vendôme: Introductory treatise on the art of poetry”, ed. y trad. Ernest Gallo, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 118 (1974), pp. 51-92.

VORÁGINE, SANTIAGO DE LA, *La leyenda dorada*, trad. José Manuel Macías, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

ZELIS, RAFAEL DE, *Catálogo de los sugetos de la Compañía de Jesús que formaban la Provincia de México el día del arresto, 25 de junio de 1767*, Imprenta de I. Escalante, México, 1871.

ILUSTRACIONES

Fig. 1. Escuela siciliana-bizantina, *S. Oliva, S. Elias, S. Venera e S. Rusalia*, s. XIII (Palermo, Museo Diocesano). Reproducida en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, tav. I.

Fig. 2. Anónimo, *S. Rosalia in abito di monaca basiliana*, s. XVI (Palermo, Casa Profesa). Reproducida en *ibid.*, tav. X.

Fig. 3. Francesco Traini, *S. Rosalia*, Polittico dell'Opera del Duomo, s. XIV (Museo Nacional de Pisa). Reproducida en *ibid.*, tav. II.

Fig. 4. Domenico Bigordi, *La Madonna tra i SS. Stefano e Caterina, Lorenzo e Rosalia*, s. XV (Museo Nacional de Pisa). Reproducida en *ibid.*, p. 12.

Fig. 5. Anónimo, *S. Madre Rusalia*, 1255 (Monasterio de San Giovanni de Capua). Grabado de Cascini de 1627, reproducido en *ibid.*, p. 19.

Fig. 6. Anónimo, *S. Francisco e S. Rosalia*, s. XVI (Santuario del Monte Pellegrino). Reproducido en *ibid.*, p. 43.

- Fig. 7. Riccardo Quartararo, *S. Rosalia riceve la benedizione dal S. Bambino ed il bastone da pellegrina da un Angelo*, 1507 ca. (Palermo, Galería Nacional de Sicilia). Reproducido en *ibid.*, tav. v.
- Fig. 8. Simone di Wobreck, *Palermo liberata dalla peste*, 1576 (Palermo, Museo Diocesano). Reproducido en *ibid.*, p. 42.
- Fig. 9. Vincenzo La Barbera, *S. Rosalia intercede per la città di Palermo*, 1624 (Palermo, Museo Diocesano). Reproducido en <http://www.cattedrale.palermo.it/mostre%20in%20rete/mostra%20da%20rosalia%20a%20rosalia.htm> [Fecha de consulta: 12 de septiembre 2011].
- Fig. 10. Anton Van Dyck, *Santa Rosalía intercediendo por la ciudad de Palermo* (Palermo, Hospital de Sacerdotes). Reproducido en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, tav. XVII.
- Fig. 11. Anton Van Dyck, *Santa Rosalía intercede por Palermo*, 1624 (Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce). Reproducido en *ibid.*, p. 62.
- Fig. 12. Anton Van Dyck, *Santa Rosalía penitente* (Museo de Victoria y Alberto de Londres). Reproducido en <http://orono.com/paginas/oronoframeset.html> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2011].
- Fig. 13. Anton Van Dyck, *Santa Rosalía elevada al cielo por ángeles*, 1626 (Museo Metropolitano de Nueva York). Reproducida en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, tav. XIII.
- Fig. 14. Anónimo, *Processione dell'urna di santa Rosalia*, s. XVII (Palermo, Museo Diocesano). Reproducido en <http://www.cattedrale.palermo.it/mostre%20in%20rete/mostra%20da%20rosalia%20a%20rosalia.htm> [Fecha de consulta: 12 de septiembre 2011].
- Fig. 15. Mariano Smiriglio, *Cassa reliquiaria in argento di S. Rosalia*, 1631-1637 (Catedral de Palermo). Reproducido en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, p. 48.
- Fig. 16. Retablo en el muro sur de la sacristía, siglo XVIII (Puebla, Nuestra Señora de la Soledad y del Corazón Transverberado de Santa Teresa). Reproducido en Eduardo Merlo Juárez y J. A. Quintana, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, t. 2, Secretaría de Cultura, Puebla, 2001, p. 293.
- Fig. 17. Juan Tinoco, *Santa Rosalía*, s. XVII (Puebla, Nuestra Señora de la Soledad). Reproducido en Carmen Alicia Dávila y Nelly Sigaut (coords.), *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Morelia, 2006, p. 78.

- Fig. 18. Juan Tinoco, *Santa Rosalía*, s. XVII (Puebla, Templo y ex convento de San Agustín). Reproducido en Eduardo Merlo Juárez y J. A. Quintana, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, t. 2, Secretaría de Cultura, Puebla, 2001, p. 165.
- Fig. 19. G. Cascini, *S. Rosalia pellegrina*, 1627. Reproducido en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, p. 18.
- Fig. 20. G. Cascini, *S. Rosalia ascende al cielo guidata da un angelo*, 1627. Reproducido en *ibid.*, p. 36.
- Fig. 21. Luis Berrueco, *Santa Rosalía peregrina*, s. XVIII (Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla). Reproducido en <http://www.museo.buap.mx/arosalia.html> [Fecha de consulta: 11 de enero de 2012], y en <http://www.flickr.com/photos/tachidin/6709982719/> [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2012].
- Fig. 22. Manuel Talavera, *Santa Rosalía*, ca. 1734 (México, Pinacoteca Virreinal). Reproducido en Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, Mercantil de México, México, 1989, p. 106.
- Fig. 23. Francisco Martínez, *Santa Rosalía*, s. XVIII (Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato). Reproducido en Roberto M. Alarcón Cedillo, *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, t. 2, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México, 1992, p. 225.
- Fig. 24. Francisco Zurbarán, *Santa Rosalía*, s. XVII (Sevilla, Convento de Santa Clara). Reproducido en <http://oronoz.com/paginas/oronozframeset.html> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2011].
- Fig. 25. Francisco Martínez, *Santa Rosalía*, s. XVIII (Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato). Reproducido en Roberto M. Alarcón Cedillo, *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, t. 2, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México, 1992, p. 225.
- Fig. 26. Anónimo, *Santa Rosalía de Palermo*, s. XVIII (Tenerife, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción). Reproducido en María del Consuelo Maquívar, "La escultura devocional", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, Secretaria de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México, CONACULTA, 1994, p. 326.
- Fig. 27. Anónimo, *Santa Rosalía*, s. XVIII (Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato). Reproducido en María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Esculturas de Tepotzotlán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1995, p. [170].
- Fig. 28. Miguel Cabrera, *Santa Rosalía*, s. XVIII (San Luis Potosí, Capilla de Aranzazu). Reproducido en Museo Regional Potosino: <http://www.inah.gob.mx/paseos/sanluis/instru.html> [Fecha de consulta: 3 de enero de 2012].

- Fig. 29. Miguel Cabrera, *Santa Rosalía de Palermo*, s. XVIII (Colección particular). Reproducido en <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5325069853/in/pool-1542410@N23/> [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2012].
- Fig. 30. G. Cascini, *Santa Rosalia incide il proprio nome nella grotta della Quisquina*, 1624. Reproducido en Michele Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Universali Meltemi, Roma, 2005, p. 137.
- Fig. 31. G. Cascini, *Coronazione di S. Rosalia*, 1627. Reproducido en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, p. 14.
- Fig. 32. A. Van Dyck, *La virgen y el niño, con san Pedro, san Pablo y santa Rosalía*, ca. 1628-1629 (Museo de Historia del Arte de Viena). Reproducido en *ibid.*, tav. XII.
- Fig. 33. A. Van Dyck, *Santa Rosalía guiada por un ángel al matrimonio celestial*, 1629. Reproducido en Zirca Zaremba Filipczak, "Van Dyck's «Life of St. Rosalie»", *The Burlington Magazine*, 131 (1989), p. 695.
- Fig. 34. A. Van Dyck, *Santa Rosalía graba una inscripción en el Monte Quisquina*, 1629. Reproducido en *ibid.*, p. 694.
- Fig. 35. A. Van Dyck, *Santa Rosalía atormentada por demonios mientras ora*, 1629. Reproducido en *ibid.*, p. 694.
- Fig. 36. A. Van Dyck, *Santa Rosalía recibiendo la Eucaristía por Cristo*, 1629. Reproducido en *ibid.*, p. 695.
- Fig. 37. Gaspare Serenario, *Comunione di Santa Rosalia*, s. XVIII (Palermo, Palacio Arzobispal). Reproducido en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, p. 131.
- Fig. 38. Anónimo, *La comunión de santa Rosalía*, s. XVIII (Museo de Arte Colonial de Morelia). Reproducido en Carmen Alicia Dávila y Nelly Sigaut (coords.), *Museo de Arte Colonial de Morelia*, Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Morelia, 2006, p. 74.
- Fig. 39. Santuario de Santa Rosalía en el Monte Pellegrino, s. XVII. Fotografía tomada por Estela Castillo Hernández, octubre de 2011.
- Fig. 40. Altar de santa Rosalía en el interior de la gruta del Pellegrino, 1667. Fotografía tomada por Estela Castillo Hernández, octubre de 2011.
- Fig. 41. Gregorio Tedeschi, *Santa Rosalía*, 1625 (Santuario del Monte Pellegrino). Fotografía tomada por Estela Castillo Hernández, octubre de 2011.
- Fig. 42. Capilla de Santa Rosalía en la Catedral de Palermo, 1626-1635. Fotografía tomada por Estela Castillo Hernández, octubre de 2011.

- Fig. 43. Andrea Vaccaro, *S. Rosalia in estasi*, 1656 ca. (Madrid, Museo del Prado). Reproducido en <http://pintura.aut.org/BU04?Autnum=11.836&EmpNum=15187> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2011].
- Fig. 44. Mattia Preti, *S. Gennaro e S. Rosalia pregano la Madonna in favore della città di Napoli*, 1656 (Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte). Reproducido en Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, S. F. Flaccovio, Palermo, 1977, tav. xx.
- Fig. 45. Bartolomé Esteban Murillo, *La virgen y el niño con santa Rosalía de Palermo*, 1670 (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Reproducido en <http://es.wahooart.com/a55a04/w.nsf/OPRA/BRUE-8EWCPB> [Fecha de consulta: 16 de agosto de 2011].
- Fig. 46. Nicolás Rodríguez Juárez, *Santa Rosalía*, ca. 1725 (Ciudad de México, Colección Andrés Blaisten). Reproducido en el Museo virtual Andrés Blaisten: <http://www.museo-blaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=salaColeccion&AutoNum=&CollectionID=1&RoomId=7> [Fecha de consulta: 17 de junio de 2011].
- Fig. 47. Juan Bautista de Wael, *La virgen y santa Rosalía de Palermo*, s. XVII (Madrid, Museo del Prado). Reproducido en Matías Díaz Padrón, “Un lienzo polémico de la Virgen y Santa Rosalía de Palermo de Juan Bautista de Wael”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2 (1990), p. 214.
- Fig. 48. Portada de la *Oración Panegírica a Glorias de Santa Rosalía de Palermo*, de Lucas Rincón. El ejemplar del sermón se encuentra en la Biblioteca Lafragua de la ciudad de Puebla, clasificación 22829-41040204.
- Fig. 49. Imagen de santa Rosalía en la *Oración* de Lucas Rincón, s. XVIII. Sobre la procedencia del ejemplar, véase fig. 48.
- Fig. 50. José de Páez, *Imagen de la Virgen de Loreto. El alma de la Virgen es Guadalupana*, s. XVIII (Madrid, Museo de América). Reproducido en Jaime Cuadriello, “La propaganda de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, Secretaría de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México, CONACULTA, 1994, p. 286.