

«MERCED DE ERIDAS QUE RECEVI DE DIOS»: SIMBOLOGÍA BÉLICA EN LOS HOLÓGRA- FOS DE SANTA ROSA DE LIMA

“Merced de eridas que recevi de Dios”:
Warlike Imagery in the Holographs of Saint Rose of Lima

Roberto Andrés Talavera Pagán
Estudiante doctoral
Universidad de Harvard
Correo electrónico: rtalaverapagan@g.harvard.edu

Resumen

Este estudio explora la simbología bélica –particularmente las *arma Christi*– en los hológrafos de Santa Rosa de Lima (1586-1617). Los símbolos bélicos que emplea la voz poética develan un vínculo con tradiciones anteriores, a la vez que demuestran que santa Rosa innova en este campo al incorporar armas ajenas al discurso espiritual antiguo-medieval. A pesar de su aparente sencillez, los emblemas tematizados en que la poeta articuló sus experiencias con la Divinidad cristiana se destacan por una riqueza expresiva y semántica que suscita lecturas inagotables.

Palabras clave: Santa Rosa de Lima, hológrafos, *arma Christi*, símbolos bélicos

Abstract

This study explores the warlike imagery—particularly the *Arma Christi*—in the holographs of Saint Rose of Lima (1586-1617). The warlike symbols employed by Rose’s poetic voice unveil a link with previous poetic traditions. Similarly, they show that Saint Rose is innovative in this field by incorporating weapons alien to Antique and Medieval spiritual discourses. Thus, albeit their apparent simplicity, the thematized emblems in which the poet articulated her experiences with the Christian God stand out for their expressive and semantic richness, evoking manifold readings.

Keywords: Saint Rose of Lima, holographs, *Arma Christi*, warlike symbols

Recibido: 19 de febrero de 2020. *Aprobado:* 25 de marzo de 2020.

La literatura místico-visionaria producida en Hispanoamérica colonial depara aún todo un mundo de originalidad y riqueza expresivas (Báez Rivera, *Lejos de la sombra de los alumbrados* IV) que revela una vez más que «traducir una experiencia a-racional e infinita, como la experiencia mística, a través de un instrumento racional y limitante –el lenguaje–» es un proyecto destinado al fracaso *ab initio*, pero con consecuencias poéticas extraordinarias (López-Baralt 19). Basta acercarse a la obra literario-plástica de santa Rosa de Lima (1586-1617) que todavía no goza del reconocimiento cabal por parte del público devoto ni del especializado, pese a que constituye una verdadera joya artística. Me refiero a los hológrafos en los que la santa narró su travesía espiritual en quince gráficos o emblemas tematizados con breves glosas explicativas, conocidos como las «Mercedes» o «Heridas del alma» y como la «Escala espiritual» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 10).

En efecto, Rosa de Lima optó por dos pedazos de papel para, con un lenguaje híbrido y complejo por demás, legarnos «el primer discurso *conscientemente creativo* del pensamiento místico a este lado del Atlántico» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 102). Esta mínima muestra que conservamos de la obra artística de la santa es suficiente para equiparar en originalidad expresiva e importancia su discurso místico con el de sus homólogos peninsulares (mucho más conocidos por la tradición literaria): San Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila. Importa destacar que parte de esta originalidad radica en el uso ingenioso de los símbolos bélicos en la dimensión sacra, cuya raigambre retrotrae a las *arma Christi* de los primeros vagidos del cristianismo. Recordemos que el lenguaje espiritual –y, por extensión, el místico– se ha servido desde antaño del discurso bélico, como lo demuestra la instancia paulina a que el seguidor *bona fide* del Camino se revista de «la armadura de Dios», por solo dar un ejemplo (Ef 6, 10-18).

Santa Rosa no es la excepción; sin embargo, su armamento se apega tanto como se aleja de tradiciones religiosas y culturales que la preceden.

La panoplia¹ espiritual rosariana parece una extensa alegoría de aspectos fundamentales de su vida y de su peculiar espiritualidad, tan antigua como medieval en el cultivo de la contemplación de Cristo. El valor de estas armas y su hábil utilización en el discurso de la fenomenología mística servirán para calibrar la innovación del lenguaje rosariano en cuanto a las funciones de estos símbolos, con ánimo de hacer justicia a su preeminencia en la literatura y en el arte latinoamericanos.

En vista de que su autobiografía espiritual está aún perdida, conocemos los pormenores de la vida de la santa, cuyo nombre de pila fue Isabel Flores de Oliva, a través de sus dos procesos inquisitoriales de beatificación. En el *Primer proceso ordinario para la canonización de Santa Rosa de Lima* (1617-1618), se recogieron las declaraciones de diversos testigos que dieron fe de las virtudes de la santa «con el propósito de divulgar los hechos que la hicieron merecedora de su súbito ascenso a los altares de Roma» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 16). Desde muy joven, Rosa mostró señas de una espiritualidad profunda, y muy medieval, que la llevó a incurrir en una serie de tendencias ascéticas y prácticas de autodisciplina como el ayuno, la flagelación, el uso de cilicios, entre otras mortificaciones (63). Con apenas doce años, se fabricó, inspirada por la contemplación de una imagen del *Ecce Homo*, una corona de espinas (23), objeto lacerante que forma parte de las *arma Christi*.

De esta anécdota se desprende, además, que la espiritualidad de nuestra santa –y, por tanto, su mística visionaria, aunque con claras muestras de «un misticismo trascendente»– está íntimamente relacionada con el culto de las imágenes (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 75). En este sentido, muchas de sus visiones fueron provocadas por la contemplación de imágenes sacras, de acuerdo con Báez Rivera: «la realidad místico-psicológica de Rosa de Santa María se resume en el poder de las imágenes sacras sobre su espíritu divinamente hipersensible» (75). Por ejemplo, la contemplación de una imagen del Divino Niño suscita en ella una visión en la que el Niño le propone matrimonio (70). Este aspecto es de capital importancia porque ayuda a explicar la insistencia de las imágenes concretas en los emblemas tematizados de la santa.

¹ *El Diccionario de la lengua española* define «panoplia» como procedente del griego πανοπλία (*panoplia*) y se refiere a la «armadura completa con todas sus piezas» (1621). Así, usaré los términos «panoplia» y «armadura» indistintamente para referirme al conjunto de armas que figura en el discurso espiritual-místico.

Huelga decir que este tipo de conducta alarmante motivó que la Inquisición limeña se interesara en su caso; de ahí el famoso examen oral que le realizaron en 1614. Cabe señalar que este examen extraoficial y oral fue más bien ocasionado por las «melancolías» de Rosa, no por sus ejercicios espirituales necesariamente. Recordemos que corrían los tiempos recios, en palabras de santa Teresa, por lo que los contemplativos se exponían a que su ideario espiritual fuese cuestionado. Por otro lado, podemos proponer la espiritualidad de santa Rosa, así como de otras contemporáneas a la santa, como una extensión del discurso contrarreformista (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 24). El vínculo con el pensamiento de esta corriente católica también nos ayuda a entender el apego de santa Rosa a la espiritualidad medieval europea. Recuérdese que, en buena medida, la Contrarreforma se propone como una «vuelta atrás» al rigor, la piedad, la disciplina y el monacato medieval católicos. El Concilio de Trento (1545-1563) reafirmó los aspectos mencionados, así como el culto a las reliquias y a las imágenes sacras (Kagan *et al.* 372). Cabe destacar también que, en cuanto a la época que nos ocupa, política y religión son dos caras de la misma moneda. Por eso, la figura de Rosa admite una lectura política, «paradójicamente bifronte», como arguye atinadamente Báez Rivera (52). Vemos que, por un lado, la legitimación de Rosa a raíz de los esfuerzos conjuntos de canonización le serviría a España, la «campeona» de la Contrarreforma, para justificar su hegemonía sobre sus colonias de ultramar. Por otro lado, la elevación de Rosa a los altares representaba una oportunidad de reafirmación de la identidad criolla, no solo para el pueblo del Perú colonial, sino también para el resto de Hispanoamérica (52). Tal es, pues, la trascendencia de un sujeto de la talla de la primera persona y mujer santa de América, que en su figura y en su obra recoge la complejidad cultural de un momento clave de la historia y las letras europeas e hispanoamericanas.

Ya esbozadas las coordenadas espirituales e histórico-sociales de nuestra autora, consideremos cómo nuestra santa se inserta en el discurso bélico-sacro que arranca desde el nacimiento mismo del cristianismo. Ningún pasaje bíblico resulta más evidente y elocuente que el *en garde* paulino contra el demonio en el campo de la batalla espiritual:

Por eso pónganse la armadura de Dios, para que en el día malo puedan resistir y mantenerse en la fila, valiéndose de todas sus armas. Tomen la verdad como cinturón, la justi-

cia como coraza, y, como calzado, el celo por propagar el Evangelio de la paz. Tengan siempre en la mano el escudo de la fe, y así podrá atajar las flechas incendiarias del demonio. Por último, usen el casco de la salvación y la espada del Espíritu, o sea, la palabra de Dios. Vivan orando y suplicando. Oren en todo tiempo según les inspire el Espíritu. (Ef 6,10-18)

En este texto, san Pablo esgrime una serie de metáforas que, miradas en su conjunto, forman una armadura completa o panoplia simbólica. Las distintas armas que la componen remiten invariablemente a virtudes o deberes de un buen cristiano: la verdad, la justicia, el celo, la fe, la salvación, la Palabra de Dios... Nótese que, en el esquema visual que construye el autor, las virtudes mencionadas corresponden a las armas genuinas de un soldado romano. Aun así, sorprende que el arma más efectiva contra el maligno, la oración, no corresponda a ninguna de las armas físicas. Tal parece que, al ser tan poderosa, no precisa de un referente simbólico para dar cuenta de su importancia: funciona sin depender de la imagen visual.

Michael E. Gudorf comenta sobre este pasaje bíblico que el propósito del autor al esgrimir las imágenes militares es

to inspire and instruct his readers how they might successfully stand against the devil, a both cunning and dangerous opponent... In concert with this, then, the extensive armor images presented throughout this section including the baldric, the breastplate, the military sandal, the shield, the helmet, and the sword serve the purpose rhetorically of further impressing upon the reader the dangerousness of the battle being waged. In so doing, it also adds a sense of urgency to the present exhortation. (334)

En este hilo de ideas, la panoplia espiritual de san Pablo guarda fiel relación con la armadura del soldado romano, pues el apóstol de los gentiles estaba preso y custodiado por el Imperio que tanto admiraba: «se me den palabras para anunciar el misterio del Evangelio. Hasta encadenado soy embajador de este Evangelio...» (Ef 6, 19-20). La imagen conjurada es una paradójica y hábil apropiación del instrumental destructivo de la

metrópoli, reconceptualizado a propósito de la santidad de los primeros cristianos (fig. 1).

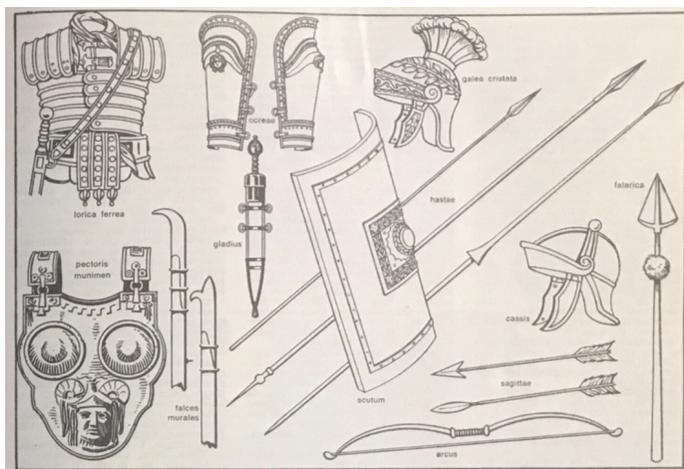


Fig.1. Panoplia romana. Fuente: Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario manual latino-español y español-latino*, p. 61.

A ello habría que añadir que en la mitología romana abundan divinidades, como Marte y Minerva, que portan armas e incluso panoplias. De otra parte, importa señalar que, dados los paralelismos entre las armaduras griegas y latinas, la panoplia paulina también nos retrotrae al conocido episodio del canto XVIII de la *Iliada* en que Hefesto, el dios del fuego y de la forja, le confecciona a Aquiles una nueva armadura a petición de Tetis. La armadura del héroe «de los pies ligeros» se compone de una coraza, un casco, unas grebas y el más célebre de todos los escudos de la literatura universal, pues en él se compendia nada más y nada menos que la totalidad de la civilización griega:

El dios puso al fuego duro bronce, estaño, oro precioso y plata; colocó en el tajo el gran yunque, y cogió con una mano el pesado martillo y con la otra las tenazas... Hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte, de variada labor, con triple cenefa brillante y reluciente, provisto de una abrazadera de plata. Cinco capas tenía el escudo, y en la superior grabó el dios muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia. Allí puso la tierra, el cielo, el mar, el sol infati-

gable y la luna llena; allí las estrellas que el cielo coronan...
Allí representó también dos ciudades de hombres dotados
de palabra... (*Iliada*, canto XVIII)

Estos son, pues, los antecedentes más remotos e inmediatos del discurso paulino.

Pero la utilización de las armas con un sentido religioso va más allá de la noción paulina de «armadura espiritual», ya que las *arma Christi* o armas empleadas en la Pasión de Cristo fueron dotadas de múltiples interpretaciones espirituales en la Edad Media. Diana Lucía Gómez-Chacón expone que la popularidad de las *arma Christi* surge en el siglo IV, a raíz del descubrimiento de la Vera Cruz por parte de santa Helena (pár. 1). De ahí que guarden un estrecho vínculo con el culto a las reliquias pasionales en la Edad Media, muchas de las cuales llegaron a Europa occidental a partir de las Cruzadas del siglo XII. Un catálogo de los diferentes elementos que en algún punto formaron parte de este conjunto revela la multiplicación de las *arma Christi* a lo largo de la Edad Media. Fue, pues, un tema iconográfico muy flexible –según Gómez-Chacón–, de manera que acondicionó la imaginación y fomentó la extrapolación:

Mientras que en siglo XIII estos incluían la corona de espinas, la columna, las varas de la flagelación, la cruz, los clavos, la inscripción INRI, las cinco llagas, la esponja y la lanza; durante los siglos XIV y XV se incorporaron, entre otros, los treinta dinares, la linterna de Malco y su oreja pegada a la espada o machete de san Pedro, las lámparas de la noche del Prendimiento, el gallo de la Negación (*gallus cantans*) y la columna ante la que lloró san Pedro, una cabeza que escupe a Cristo (*sputum in facie Christi*), la venda de los ojos, la mano que abofeteó a Cristo (*manus dans alapas*), la pierna del sayón que le propinó una patada; el aguamanil, la jofaina y el paño del Lavatorio de manos de Pilato, la cuerda con la que Cristo fue atado a la columna, la cortina del Templo, la Santa Faz en el lienzo de la Verónica, los dados con que se echaron a suertes los vestidos de Cristo, el paño de la pureza, el martillo, la escalera y las tenazas. (pár. 4)

Las representaciones de la llamada «Misa de san Gregorio», las cuales retratan una visión del papa acerca del Varón de Dolores rodeado de los instrumentos de su pasión, gozaron de una popularidad sin precedentes (fig. 2).



Fig. 2. Pintura de panel de la llamada «misa de san Gregorio» de Nuremberg (1490). Fuente: Bynum, Caroline Walker. «Violent Imagery in Late Medieval Piety», p. 8.

Caroline Walker Bynum explica que en la Edad Media tardía se cultivó una piedad extrema por el Cristo ensangrentado, vívido, expresionista y plagado de violencia (12). El derramamiento de sangre y la partición del cuerpo de Cristo constituyeron una verdadera obsesión que podríamos asociar con el contexto histórico precario de finales del Medioevo, caracterizado por guerras, hambrunas, etc. (14). De ahí el apego a todo lo relacionado con la pasión de Cristo, en especial los instrumentos de la pasión, que, conviene recalcar, no se limitan a los instrumentos *per se*, sino que también incluyen aspectos como las heridas de Cristo.

A la luz de las distintas lecturas que admite este motivo iconográfico, debemos mencionar que, según Gómez-Chacón, las *arma Christi* «simbolizan el sufrimiento de Cristo, a la vez que aluden a las armas con las que este

logró vencer a la Muerte y el Demonio» (pár. 1). Vale citar la aclaración de Bynum en este orden de ideas:

Indeed the *arma Christi* were until about 1300 signs not of suffering but of triumph, of Christ's authority to judge. They were, as the name implies, coats of arms, signs of nobility and power; and as *arma*, they were also defensive (shield against the devil and his works) or offensive (weapons of attack against the enemies of Christ). Only in the later Middle Ages did they become signs of pain and injury, visual triggers to remind Christians of what God had suffered for them, and even such torture was sometimes understood as love... Hence the *arma Christi* became inducements of empathy, signals of enacted *caritas* to which *caritas* responds. (18)

Esta estudiosa advierte, de otra parte, que semejante espiritualidad expresa un cierto intento de reproche a los creyentes: el amor que se asocia con las *arma Christi* y las heridas van de la mano con su carácter acusatorio. La recurrencia de estos motivos parece remachar la culpa de que mientras la humanidad continúe pecando, las heridas de Cristo seguirán sangrando eternamente (Bynum 27). Las armas crísticas rebotan en su efecto por ser esgrimidas contra los pecadores: «Thus the lance and indeed the entire *arma Christi* came to have new meaning. As *arma*, they were increasingly seen to be daily wielded by us against God. And they were also wielded by God against us» (27). De lo discutido se desprende que los instrumentos de la Pasión de Cristo cobran diversas posibilidades simbólicas y propósitos: desde servir como defensa del cristiano contra el maligno (a usanza de la armadura de san Pablo) hasta recordarle al creyente cuánto Dios sufrió por su salvación y acentuarle la culpa por su condición natural de pecador.

Como es de esperarse, el motivo iconográfico de las *arma Christi* y, por extensión, las posibilidades simbólicas cruzaron el Atlántico con los colonizadores europeos. En gran medida llegaron a América gracias a la xilografía y fueron representados en la plumería y hasta en murales y cruces atriales, como recuerda Gómez-Chacón (pár. 5). El estudioso Jaime Lara, por ejemplo, se ha acercado a las cruces atriales de las iglesias no-

vohispánicas, muchas de las cuales incorporan los símbolos de las *arma Christi* (fig. 3). De otra parte, en el contexto colonial hispanoamericano también encontramos representaciones de la «Misa de san Gregorio», como lo evidencia la obra plumaria (fig. 4) que data de 1539 y que revela, como ha indicado Santiago Muñoz, una fuerte influencia de la cultura mexicana, no tan evidente a primera vista (134).



Fig. 3. Cruz atrial mexicana. Tepeapulco, Hidalgo. Fuente: Lara, Jaime. «El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas», p. 6.



Fig. 4. «Misa de san Gregorio» (1539). Elaboración a cargo del taller franciscano San José de los Naturales. Fuente: Muñoz, Santiago. «El ‘Arte Plumario’ y sus múltiples niveles de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de la Nueva España, 1539», p. 129.

Queda claro, de esta manera, que las *arma Christi* y, por tanto, la costumbre de concederle un sentido espiritual a instrumentos bélicos, echaron raíces en las colonias hispánicas de ultramar. Veamos ahora la obra iconológica de la pionera espiritual de este espacio geográfico-cultural y cómo aprovecha el bagaje simbólico de las armas.

En 1923, fray Luis Alonso Getino descubrió por feliz accidente los hológrafos de santa Rosa de Lima. Estos dos medios pliegos de papel recogen quince gráficos junto con unas glosas poéticas explicativas sobre las experiencias —«heridas» o «mercedes», en lenguaje rosariano— que Dios le había obsequiado a la santa a partir de 1609 (Báez Rivera, *Las palabras* 183). Las «Mercedes» o «Heridas del alma» (fig. 5) y la «Escala espiritual» (fig. 6) —quince corazones de tela pegados y tematizados de un

tirón– fueron compuestas en un solo día: el 23 de agosto de 1616, víspera de san Bartolomé (102).

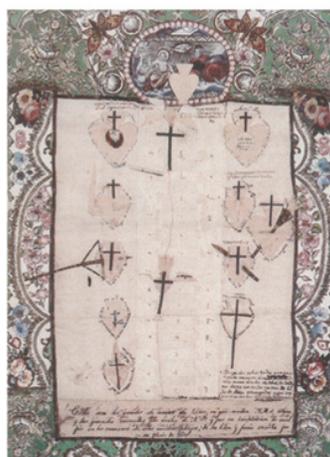


Fig. 5. «Mercedes» o «Heridas del alma». **Fig. 6.** «Escala espiritual». Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, p. 108. Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, de p.109.

Allende la apariencia muy sencilla, estamos ante el primer «documento de calidad artística de una autobiografía espiritual femenina compuesta por una criolla en Hispanoamérica» (106), que no nace en el vacío, sino que resume en sí múltiples tradiciones culturales de manera voluntaria e involuntaria (114). A grandes rasgos, la voz rosariana emplea los elementos bélicos al modo de los místicos peninsulares consagrados por el canon. Las «mercedes» dadas por Dios toman la forma de «heridas» infligidas en el corazón, símbolo por antonomasia del «hondón del alma» y órgano receptor que aparece en los quince gráficos. Las distintas armas se dirigen a la protagonista poética, acaso para expresar reproche o, más probablemente, como muestra de un amor terriblemente sufriente. En el caso de Rosa, la contempladora (alma) toma el lugar del contemplado (Jesús crucificado), puesto que es el alma quien, sumida en trance místico, experimenta los sufrimientos que Cristo padeció en la cruz. Como ha señalado Báez Rivera, los corazones rosarianos continúan la devoción de la *imitatio crucis* (121).

En la «Primera merced», santa Rosa hace referencia al Dios-cazador, o a Jesús-soldado que vulnera con una lanza que no se representa visualmente: «con lansa de acero me irio i se escondio» (120). Esta merced alude, naturalmente, a la noción de Dios-cazador de larga estirpe en la tradición cristiana, así como al ilustre pasaje de la transverberación de santa Teresa y a la primera lira del «Cántico espiritual» juancrucista (121).



Fig.7. «Primera merced». Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable* (121).

La cuarta, quinta, octava, undécima y duodécima mercedes develan ecos de esta tradición por igual. Es de notar que, tanto en esta merced como en las demás aludidas, santa Rosa le otorga un papel axial a la noción de «heridas». Desde la «Primera merced», la santa de la Ciudad de los Reyes concibe las mercedes recibidas a manera de heridas: «Primera merced de eridas que recevi de Dios». La «Décima merced» (fig. 8) es acaso la que ilustra de forma más dramática el hecho de que Dios «hiera» a la protagonista poética hasta el punto de que la herida diagonal de la «Primera merced», transformada en llaga circular en la novena merced, se visualiza como una enorme abertura vertical que divide por el centro el corazón simbólico.



Fig. 8 «Décima merced». Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, p. 143.

En efecto, las cinco llagas de Jesús formaban parte del conjunto iconográfico de las *arma Christi* desde el siglo XIII. De esta manera, el motivo herida-llaga en el discurso místico rosariano dialoga con la «imagería violenta» a la que aludiera Bynum respecto a las llagas de Cristo. Así ocurre en el panel exterior del altar de Buxheim (fig. 9), en el que las partes del cuerpo de Cristo han sustituido al mismo Cristo (Bynum 9). Las cinco heridas, por medio de la metonimia, remiten a la segunda persona de la Trinidad. La semejanza entre el corazón de Cristo que aparece en esta obra y el corazón de la protagonista poética de la «Primera merced» se constata al advertir que ambos reciben el golpe de una «lansa de asero» en el costado-aurícula izquierda. Pero las posibilidades simbólicas de la herida, en su función metonímica, son aún más amplias. En una xilografía alemana de las postrimerías del siglo XV (fig. 10), la herida del costado se ha convertido en el mismo cuerpo de Cristo (21). A estos extremos llegó la alegoría medieval que sustituyó conceptualmente al Dios hecho hombre por la herida más ilustre que le fue infligida en el momento de la corroboración de su muerte. Así, el alma/corazón de la «Primera merced» es el Cristo vulnerado en la cruz de acuerdo con la interpretación de Bynum.



Fig. 9 «Las *arma Christi* con cinco heridas», panel exterior del altar Buxheim (ca. 1500), taller de Daniel Mauch. Ahora se encuentra en el Museo Ulm. Fuente: Bynum, Caroline Walker. *Violent Imagery in Late Medieval Piety*», p. 9.



Fig. 10 Xilografía alemana del siglo XV. Fuente: Bynum, Caroline Walker. *Violent Imagery in Late Medieval Piety*», p. 21.

Los corazones heridos de santa Rosa, como se ha podido ver, han contraído una deuda con esta corriente medieval que concibe las heridas-llagas y la lanza que la causa como símbolos clave.

Otro aspecto que amerita atención es el motivo de la cruz, acaso el más importante de los instrumentos de la Pasión. La cruz aparece en cada uno de los quince gráficos tematizados de la santa limeña. Estamos ante un ejemplo claro de lo que Roman Jakobson llama «función poética»: Rosa elige un elemento (eje paradigmático) que repite a través de todo el texto (eje sintagmático), si aceptamos la posibilidad de leer los dos medios pliegos como un todo coherente. La repetición es, en la mayoría de los casos, muy elocuente. Como nos da noticia Jaime Lara, las tradiciones en torno a la cruz constituyen una de las formas en que la imaginación medieval prodigó sus más espléndidas galas (13-20).

Los apócrifos *Hechos de Pedro* (siglo II) narran una leyenda según la cual la cruz en que murió Cristo resucitó y ascendió también a los cielos (Lara 13). Esgrimiendo los planteamientos de la filosofía neoplatónica, el imaginario medieval distinguió entre el «alma» de la cruz como la realidad y «el cuerpo» como la sombra. A estos efectos comenta Lara que

[s]i personificamos la cruz –lo que precisamente hizo la Iglesia medieval en la liturgia del Viernes Santo– es más fácil comprender que el alma de la cruz, su realidad, subió a los cielos con el Señor, mientras que el cuerpo de madera de la cruz quedó enterrado en la cruz. . . La reliquia de la Vera Cruz . . . es exactamente eso, una reliquia, como el hueso de un santo que vive gloriosamente en los cielos. (15)

Es la razón de que la cruz, según el evangelio de Mateo, sea la señal que preceda a Cristo, «la señal del Hijo del Hombre» (Mt 24, 29-31). Así, «la cruz será el *praecursor Christi* en la Segunda Venida y es aun ahora su vicario: actúa en su lugar» (Lara 15). El lenguaje plástico de santa Rosa privilegia la cruz en todos los emblemas de los hológrafos: a veces aparece sembrada en el ápice superior, a veces ocupa una posición central y, otras veces, su extensión va más allá de los límites espaciales del corazón-alma. Un caso que ejemplifica esta última disposición es la «Decimotercera merced» (fig.11), en la que el alma aparece crucificada.



Fig. 11 «Decimotercera merced». Fuente: Báez Rivera, *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, pp. 148.

Por tanto, en los holográfos las cruces admiten al menos dos lecturas distintas. Cónsono con la *imitatio crucis*, representan la redención del alma sacrificada en muerte simbólica (la «Decimotercera merced» sería el mejor ejemplo); pero también, siguiendo de cerca la noción que concibe la cruz como *praecursor Christi*, lleva el valor simultáneo del mismo Cristo. El alma de la voz poético-plástica rosariana recibe a su Señor, simbolizado metonímicamente por la cruz. Por consiguiente, parece plausible una lectura de la más ilustre de las *arma Christi*, en calidad del amante inseparable del alma en virtud de la correspondencia cruz-Jesús y corazón-alma.

Es fuerza notar, asimismo, un elemento de las *arma Christi* que puede pasar desapercibido: la escalera portátil, compuesta de diecisiete tiras de papel en el segundo medio pliego (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 130). Recordemos que la escalera, además de ser uno de los instrumentos de la Pasión, constituye el símbolo universal del ascenso/descenso en el discurso espiritual. Este motivo se encuentra en múltiples tradiciones culturales, como el mitraísmo, el sintoísmo, el budismo, el islam, entre muchas otras (Chevalier *et al.* 581). En la Biblia hebrea, la palabra *sullām*, traducida como *scala* en la Vulgata, aparece en diversas instancias, como en Gén 6, 16; 1 Re 10, 19 y Ez 40, 26, 31 (582). Acaso la escalera veterotestamentaria más célebre es la que soñó Jacob, tras huir después de enfrentarse con su hermano Esaú: «Mientras dormía, soñó con una escala, apoyada en la tierra, que tocaba el cielo con su punta, y por la cual subían y bajaban ángeles de Dios. Yavé estaba de pie a su lado. . .» (Gn. 28, 12-13).

Los padres de la Iglesia y los místicos medievales resignificaron esta imagen en un contexto cristiano. En este sentido, como propusiera san Jacobo de Batnes, la cruz y el mismo Cristo se pueden concebir como escaleras milagrosas entre el Cielo y la tierra (Chevalier *et al.* 583). Según esta lectura, Jesucristo es la nueva escalera que comunica el Cielo y la tierra, al ser al mismo tiempo hijo de Dios y de los hombres. Más aún, san Isaac de Nínive llegó incluso a sugerir que la escalera que conduce al Reino se encuentra en el interior del ser: «[t]he ladder of this kingdom is hidden within thee, in thy soul. Cleanse thyself, therefore, from sin and thou shalt find the rungs whereon to mount on» (según citado en Chevalier *et al.* 581).

En cuanto a la escalera como *arma Christi*, se impone advertir que esta hace su aparición en el episodio conocido como el «Descendimiento de la cruz». Si bien los cuatro evangelios canónicos narran el acontecimiento, no mencionan explícitamente este instrumento pasional. Simplemente explican que José de Arimatea (junto con Nicodemo, dato añadido en el Evangelio según san Juan) baja el cuerpo de la cruz para prepararlo, amortajarlo y colocarlo en el sepulcro. En cambio, en textos apócrifos y en textos devocionales medievales, encontramos reelaboraciones de este suceso que sí aluden a la(s) escalera(s) (Murray 147). Sirvan como ejemplo las siguientes palabras de las *Meditationes Vitae Christi*: «Attend diligently and carefully to the manner of the Deposition. Two ladders are placed on opposite sides of the cross. Joseph ascends the ladder placed on the right side and tries to extract the nail from His hand» (147).

Volviendo al caso rosariano, es evidente que los hológrafos de la santa se hacen eco de estas tradiciones milenarias, ya que le otorgan un papel axial al símbolo de la escalera. Incluso se podría proponer que este símbolo opera como imagen estructural del segundo medio pliego. Resulta elocuente notar que el descubridor, fray Luis Alonso Getino, le pone por título «Escala espiritual». Asimismo, la cantidad de peldaños que coloca en la escala corresponde a la cantidad de mercedes recibidas. Más aún, la mística limense acomoda a lo largo del primer larguero y en perfecta correspondencia con los travesaños una inscripción que lee, de abajo hacia arriba: «e / s / c / a / l / a / m / í / s / t / i / c / a / y» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 130). Al centro de la escalera, hay otra inscripción casi dividida en sílabas conforme a los travesaños y que sigue el mismo orden de lectura que la anterior: «gra / dos / del / a / m / o / r / d / i / v / i / no / per / fecta [sic]» (130). En el segundo larguero, se presenta otra frase de lectura opuesta (es decir, que se lee de arriba hacia

abajo): «p / e / r / f / e / c / s / i / o / n - / h u / m i / l l a / c i / o n» (131). El hecho de que la cantidad de peldaños corresponda con los emblemas tematizados sugiere que la voz lírica, en consonancia con las tradiciones que la preceden, concibe su *iter* espiritual a manera de travesía escalonada. Las quince experiencias sobrenaturales, devenidas en expresión poético-plástica, conforman los peldaños o «grados» del itinerar místico del yo lírico, interpretación que se reafirma al advertir la segunda divisa: «grados del amor divino perfecto».

Así las cosas, la escala de santa Rosa no traza un camino unidireccional. Hay que recordar que las primeras dos inscripciones se leen de abajo hacia arriba, mientras que la tercera se lee de arriba hacia abajo. Igualmente, las columnas primera (de la cuarta a la octava merced) y tercera (de la novena a la decimotercera merced) se leen de arriba hacia abajo, mientras que la central (de la decimocuarta a la decimoquinta) se lee de abajo hacia arriba. Estas incongruencias en cuanto a dirección de lecturas descartan que la escalera solo sea para ascender, es decir, solo se pueda subir. Los ojos de quienes contemplan esta obra están constantemente subiendo y bajando las escaleras simbólicas, en su intento vertiginoso por desentrañar la enigmática poesía visual. En este sentido, más que como un ascenso unidireccional, la voz lírica concibe la experiencia mística como un subibaja, un estado en el que se transita de una realidad a otra. Este subir y bajar remacha la filiación de la escala rosariana con su modelo bíblico, puesto que por la escalera de Jacob «subían y bajaban ángeles de Dios. Yavé estaba de pie a su lado. . .» (Gén. 28, 12-13).

Todavía hay más: considerar la escala rosariana en el contexto de las *arma Christi* le añade otra dimensión semántica a este motivo. Como se ha mencionado, en los relatos del «Descendimiento de Cristo», la escalera-*arma Christi* le permite a José de Arimatea llegar al cuerpo de Cristo. En virtud de esta connotación y en consonancia con el discurso pasional que se articula en los hológrafos, cabe la posibilidad de concebir la escala espiritual rosariana como un puente que da acceso al cuerpo de Jesús. Así, el yo poético, otro José de Arimatea, puede subir la escalera portátil recostada sobre la Cruz para encontrarse con el Crucificado. En definitiva, la escala espiritual rosariana es un signo a todas luces polisémico, que le sirve a la poeta para estructurar parte de su poema visual y en el que confluyen una serie de tradiciones de larga estirpe en el discurso místico-espiritual².

² Otro de los *arma Christi* que la visionaria incorpora es el clavo que penetra al corazón en la «Octava merced». Como ha señalado Báez Rivera, el clavo funciona como sinécdoque de la cruz y como símbolo del compromiso matrimonial entre en alma y Dios, tal

Otros símbolos bélicos, que no parecen ser recurrentes en el lenguaje espiritual cristiano, figuran en la panoplia rosariana, a la cual enriquecen a la vez que acriollan necesariamente las conocidas *arma Christi*. Son estos un rayo, una ballesta, un arpón y un dardo. En la «Quinta merced» (fig. 11), un rayo ocasiona una gran herida en el centro del corazón-alma. El rayo, igual que el arma, traspasa el corazón de la voz poético-plástica, que canta transida de placer: «corazón traspasado con rayo de amor de Dios» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 135). Vale destacar que los sufíes o místicos del islam habían empleado el rayo como representación de éxtasis transformante y que el Pseudo Dionisio el Aereopagita, teólogo del siglo v, lo había fundido paradójicamente en su célebre frase: «rayo de Tiniebla» (132).

La inclusión de la ballesta con proyectil sin disparar que penetra al corazón-alma en la «Sexta merced» constituye la mayor innovación de la panoplia rosariana. Evidentemente, no figura entre las armas usadas en la Pasión de Cristo por rigor cronológico, pues, aunque un tipo de ballesta existía en Roma, su popularidad en Europa Occidental se remonta al siglo ix (Rogers *et al.* 444). Se impone ilustrar que

[t]he crossbow consists of a tiller, made of wood and often decorated with horn ivory or bone, to one end of which was attached a short bow. At first this was made from wood, like the ordinary bow, but later it was replaced by stronger and more powerful composite bows made from layers of wood, horn, and sinew glued together. (444)

La ballesta es un motivo iconográfico que santa Rosa pudo haber conocido por influjo del contexto paterno-militar, de modo que se trata de un hábil acriollamiento en su intento de traducir la experiencia amorosa con el Inefable. El arpón de la «Undécima merced» comporta la naturaleza arrojadiza del proyectil de la ballesta. El *Diccionario de la lengua española* lo define como «un instrumento que se compone de un astil de madera armado por uno de sus extremos con una punta de hierro que sirve para herir o penetrar, y de otras dos que miran hacia el astil y hacen presa» (202). La caza, y no la guerra, es la actividad en donde más se utiliza el

y como se desprende de la línea poética que acompaña la «Octava merced»: «o dichoso corazón que recibiste en arras el clabo de la passion» (139).

arpón, de manera que esta arma remite a la noción de Dios-cazador, muy socorrida en la emblemática renacentista. Por último, el dardo, arma arrojada parecida a la lanza pero más pequeña, atraviesa el corazón-alma en la «Duodécima merced». Si bien ya existía en la Antigüedad, no cuenta con una tradición iconográfica medieval, ya que no es uno de los instrumentos de la Pasión crística. A pesar de que el dardo fue documentado en el *Comentario a la Guerra de Galias* por Julio César (Nossov 18), resulta muy escaso su uso con el sentido estricto de las *arma Christi* en la literatura mística hispánica, en la que el famoso pasaje de la transverberación teresiano describe un «dardo de fuego» (294). A partir de estos ejemplos, con excepción del dardo, podemos ver que santa Rosa hace uso de unas armas que no son comunes en el lenguaje espiritual o místico. En este sentido, la panoplia espiritual rosariana incorpora símbolos bélicos nuevos –como el rayo, la ballesta y un arpón– que dan fe de la originalidad de su discurso iconológico³.

En fin, los símbolos bélicos que emplea santa Rosa de Lima en los quince emblemas que relatan poéticamente sus experiencias con la «Verdad absoluta» develan un vínculo de la obra de la santa con tradiciones anteriores, a la vez que demuestran que santa Rosa innova en este campo al incorporar armas ajenas –por desconocidas muchas de ellas– al discurso espiritual antiguo-medieval. A grandes rasgos, los hológrafos rosarianos dialogan con las tradiciones cristianas que han dotado los elementos bélicos con un sentido espiritual. Por eso, el conjunto iconográfico de las *arma Christi* está muy presente en la obra de la santa y reviste los poemas visuales de sorprendentes matices semánticos. Así, por ejemplo, la insistencia en la noción de «heridas» permite asociar el alma-corazón de la primera merced con el mismo Cristo vulnerado en el madero. Por otra parte, la cruz, legítimo *Leitmotiv* de los pliegos rosarianos, representa simultáneamente la redención del alma sacrificada en muerte simbólica y el mismo Cristo. Asimismo, la escalera espiritual plantada en el segundo medio pliego sugiere un subibaja espiritual a la vez que le permite a la protagonista poética acceder al cuerpo del Crucificado. Todavía más: la suma del rayo, la ballesta y el arpón demuestran que la santa trascendió la mera mimesis iconográfica y, sirviéndose de la tijera y el cálamo, no vaciló en ampliar su armadura espiritual. De esta forma, los dos medios pliegos de papel en que

³ Queda para futuras investigaciones precisar los precedentes, si alguno, de estos elementos bélicos que resultan –importa admitirlo– bastante curiosos.

Rosa narró sus más íntimos secretos espirituales con la Divinidad cristiana entrañan, en su aparente sencillez, una riqueza y complejidad expresivas que suscitan lecturas inagotables como la de los clásicos más admirados de la literatura mística universal. Buena justicia se obraría con la inclusión del nombre de santa Rosa de Santa María como primera poeta mística en las historias de la literatura hispanoamericana.

OBRAS CITADAS

- Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Lejos de la sombra de los alumbrados. La literatura místico-visionaria de las criollas de Hispanoamérica colonial. Venerable sor María Magdalena de Lorravaquiu Muñoz (Nueva España, 1574-1636), santa Rosa de Lima (Perú, 1586-1617), y sor Jerónima del Espíritu Santo (Nuevo Reino de Granada, 1669-1727)*. 2005. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral.
- . *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*. Iberoamericana/ Vervuert, 2012.
- Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario manual latino-español y español-latino*. R. Sopena, 1969.
- Bynum, Caroline Walker. «Violent Imagery in Late Medieval Piety», *GHI Bulletin*. No. 30, 2002.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionary of Symbols*, traducido por John Buchanan-Brown. Penguin Books, 1997
- Diccionario de la lengua española*, 23ª edición. Real Academia de la Lengua Española, 2014.
- Gómez-Chacón, Diana Lucía. «Arma Christi». *Base de datos de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2017, www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi. Accedido 27 de febrero de 2017.
- Gudorf, Michael E. «The Use of Πάλη in Ephesians 6:12». *Journal of Biblical Literature*, vol. 117, no. 2, 1998, pp. 331–335. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3266987.
- Homero. *Iliada*. Traducido por L. Segalá. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1967.

- Jakobson, Roman. «Lingüística y poética». *Teorías literarias del siglo xx. Una antología*, edición de José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Ediciones Akal, S. A., 2005.
- Jesús, Santa Teresa de. *Obras completas*, Introd. y notas E. de la Madre de Dios y O. Steggink, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- Kagan, Donald; Ozment, Steven y Frank M. Turner. *The Western Heritage. Since 1300*, 8va edición. Prentice Hall, 2004.
- La Biblia*. La Nueva Biblia Latinoamericana, Ministerio Público Verbo Divino, 85ª edición, 2005.
- Lara, Jaime. «El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 69, 1996, pp. 5-40.
- López-Baralt, Luce. «San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético. *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), vol. 1, no. 55, 1978, pp. 19-32.
- Muñoz, Santiago. «El arte plumario y sus múltiples dimensiones de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de Nueva España, 1539». *Historia crítica*, no. 31, 2006, pp.121-149.
- Murray, Peter y Linda. *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, 2nda edición editada por Tom Devonshire Jones. Oxford University Press, 2013.
- Nossof, Konstantin. *Acient and Medieval Siege Weapon. A Fully Illustrated Guide to Siege Weapons and Tactics*. The Lyons Press, 2005.
- Rogers, Clifford J., et al. *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology*. Oxford University Press, 2010.