
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA
Y CULTURA VISUAL
[NÚM. 1, 2009]

VALENCIA 2009

ÍNDICE

EDITORIAL

De la imagen a la historia cultural5

ESTUDIOS

Una vida en imágenes: los *daily photo projects*
y la retórica del instante, *Luis Vives-Ferrándiz Sánchez*.....7

Pastores en los libros de emblemas españoles,
María Dolores Alonso Rey27

Las imágenes de la textualidad tipográfica. Brevete sobre
el *Format-Büchlein* (Graz, 1670-1677), *Víctor Infantes*.....37

Emblemática mariana. *Flores de Miraflores* de Fray Nicolás
de la Iglesia, *Reyes Escalera Pérez*.....45

Imagología: un emblema holandés del siglo XVIII
sobre la imagen del español, *Rubem Amaral Jr.*65

La celda del Padre Salamanca en el Convento
de la Merced de Cuzco, *José Miguel Morales Folguera*79

El «apareamiento oral» (*oris coitus*) de las serpientes
y su simbología en la literatura emblemática neolatina,
Beatriz Antón99

La formación de la imagen de los Siete Príncipes.
Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica,
Sergi Doménech Garcia117

LIBROS

Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia
del Arte como Historia Cultural, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES
José Javier Azanza López135

Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones
de método, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES
Rafael Sánchez Millán141

NOTICIAS

Necrológica. ANA MARÍA ALDAMA ROY
Vt candela perit, dum lumina omnibus praestat,
Beatriz Antón147

Los congresos de la SEE,
Rafael García Mahíques.....151

EMBLEMÁTICA MARIANA. FLORES DE MIRAFLORES DE FRAY NICOLÁS DE LA IGLESIA

Reyes Escalera Pérez
Universidad de Málaga
Grupo de investigación APES

ABSTRACT: Friar Nicolás de la Iglesia, prior of the Carthusian monastery of Burgos, ordered the decoration of a chapel devoted to the Virgin Mary with Marian emblems. Shortly thereafter, between 1653-1654, he inserted them –adding some new ones, bringing the total to fifty-one– in a book dedicated to the Immaculate Conception entitled: *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra*. We are faced therefore with the phenomenon of a pictorial collection that gives rise to a written work. This study analyzes the hieroglyphs created by Friar Nicolás, explaining their sources and meaning.

KEYWORDS: Marian emblematics. Marian iconography. Carthusian monastery of Miraflores. Nicolás de la Iglesia.

RESUMEN: Fray Nicolás de la Iglesia, prior de la Cartuja de Burgos, mandó decorar una capilla dedicada a la Virgen con emblemas marianos. Poco después, entre 1653-54, los insertó –añadiendo otros nuevos, hasta un total de cincuenta y uno– en un libro dedicado exclusivamente a la Inmaculada titulado: *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra*. Se da así la circunstancia de que un conjunto pictórico origina una obra escrita. En este artículo se analizan los jeroglíficos creados por fray Nicolás explicando sus fuentes y significado.

PALABRAS CLAVES: Emblemática mariana. Iconografía mariana. Cartuja de Miraflores. Nicolás de la Iglesia.

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2009.
Artículo correspondiente al proyecto de investigación HAR 2008 - 04437/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación.

El 8 de diciembre de 1854, con la bula «Ineffabilis Deus», en la que se proclamó que la Virgen «en el primer instante de su concepción, por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en previsión de los méritos de Jesucristo, el Salvador del género humano, fue preservada inmune de toda mancha de culpa original», concluyó un debate que comenzó en la Edad Media y se vivió con gran intensidad en la España del siglo XVII. La aceptación de este culto atravesó por innumerables dificultades ya que desde el principio tuvo numerosos detractores; no obstante, y a pesar de las continuas reticencias, el culto a la Inmaculada se fue haciendo cada vez más popular, apoyado por algunas órdenes religiosas como jesuitas, franciscanos y cartujos así como varias universidades y cofradías, que hicieron voto de defender la Inmaculada Concepción de la Virgen.

España, desde el siglo XIII, contó con pertinaces defensores entre el clero. En una fecha tan temprana como 1281 el obispo de Barcelona ordenó que se realizara una fiesta a la Inmaculada en la catedral, extendiéndose la devoción a toda España. Tampoco se puede olvidar el papel de los monarcas que reivindicaron continuamente a Roma su procla-

mación dogmática, al mismo tiempo que promulgaron Cédulas y Breves en los que se ordenaban distintas actuaciones con respecto a este misterio. Entre ellos debemos destacar a Felipe III y sobre todo a Felipe IV –respaldado por su consejera espiritual Sor María de Jesús de Ágreda¹– que apoyó con gran entusiasmo la declaración dogmática de la Inmaculada y que influyó en el papa Inocencio X para que declarara obligatoria la fiesta en España y sus territorios (1654) y en Alejandro VII que concedió a nuestro país en 1664 el derecho de celebrar el oficio y Misa de la Inmaculada². En esta época los cabildos eclesiástico y civil de muchas ciudades juraron defender pública y privadamente el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y se celebraron suntuosas fiestas conmemorándola³.

En este contexto fray Nicolás de la Iglesia escribió entre 1653-54⁴ el primer libro de emblemas dedicado exclusivamente a la Inmaculada titulado: *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra*⁵. Este cartujo nació en Burgos en los primeros años del siglo XVII y falleció en 1674.

1. Sor María de Jesús, autora de *Mística Ciudad de Dios* y priora del convento franciscano de la Inmaculada Concepción de Ágreda (Soria), fue una defensora a ultranza del misterio. Durante 22 años mantuvo correspondencia con el rey, solicitándole que mediara con el papado para conseguir que se definiese como dogma la doctrina inmaculista. Véase: *Epistolario Español. Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1958.

2. Posteriormente Clemente XIII a petición de Carlos III la declaró Patrona de todas las posesiones de la corona de España –incluidas las de América– en 1770 y un año después el monarca fundó la orden que lleva su nombre dedicada a la Inmaculada. Vid. Rincón García, W., «Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III», en *Fragmentos*, nº 12-14. Monográfico titulado: *Carlos III: 1788-1988* (1988), pp. 145-161.

3. Son numerosas las publicaciones que en las últimas décadas se han dedicado a las fiestas concepcionistas barrocas. Entre ellas debemos reseñar el libro, que se ha convertido en un clásico de Pedraza Martínez, P., *Barroco efímero en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, 1982. Sevilla fue una de las ciudades que más se destacaron en festejar el misterio de la Inmaculada Concepción; una extensa relación de libros relacionados con este tema se puede consultar en: *Catálogo de la exposición bibliográfica concepcionista*. (con motivo del Año Santo Mariano), Universidad de Sevilla, 1953 y *Exposición bibliográfica mariana. Catálogo*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1954.

4. En el último jeroglífico el mismo autor declara que finalizó el libro el 30 de enero de 1654.

5. Iglesia, Fr. N. de la, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra. Ofrécelas a la Reyna de Miraflores (...)*, Burgos, por Diego de Nieva y Murillo, 1659. El ejemplar que he consultado se encuentra

Cursó estudios de teología en la Universidad de Alcalá, donde fue colegial teólogo. En 1641 ingresó en la Cartuja de Miraflores (Burgos) en donde fue prior (entre 1653 y 1660), así como en la de Granada (desde 1600 a 1665), volviendo nuevamente a Burgos (1665-1669). También fue Visitador de la Provincia de Castilla. Aunque ésta es su única obra publicada dejó manuscritos algunos textos devocionales, traduciendo así mismo *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, *Pintura del Universo*, y *universidad de estados de la humana naturaleza y Miscelánea espiritual*⁶.

La Cartuja de Miraflores fue fundada en 1441 por Juan II, encargándose su construcción a Juan de Colonia, aunque pocos años después, en 1454, hubo que modificar los planes porque el monarca decidió ser enterrado en la iglesia, convirtiéndose entonces en panteón real de Castilla. Continuaron los trabajos Simón de Colonia –hijo de Juan– y García Fernández de Matienzo, consagrándose finalmente en 1496 gracias al impulso de Isabel la Católica. En el interior del templo es digno de destacar el monumental retablo de decoración afiligranada, repleto de figuras, con representaciones de la Pasión de Cristo, cuya crucifixión se enmarca con una original moldura circular de ángeles y los magníficos sepulcros de Juan II y de su esposa Isabel de Portugal, de mármol, con

una sorprendente forma estrellada, y el del infante Alfonso –hermano de Isabel– que aparece en su sepulcro-nicho orante, todas obras del escultor Gil de Siloe.

Una de las figuras que se dispusieron en el sepulcro de los reyes es la Virgen de la Leche [fig. 1], considerada por Joaquín Yarza «una de las grandes obras del conjunto»⁷. Esta imagen, protagonista del libro del que nos ocupamos, es elogiada por Fray Nicolás en el prólogo con estas palabras:

Entre las diez y seis estatuas que diximos, rodeavan al pedestral; avia una, que sobre todas, se llevaba los ojos de quantos la veían. Era de la Madre de Dios, que estava dando el pecho a su hijo. Y tal fue la gracia, que la mano del artifice comunicó a esta preciosa figura, que por lo excesivo della, fue tenido por menos decente el sitio en que la colocó, siendo todo quanto en él se ve un asombro de primores⁸.

Asimismo expone que en 1645, siendo compañero del sacristán, la colocó en el Altar Mayor para que presidiera la celebración de la Purificación de la Virgen, y cuando iba a restituirla a su lugar, que para él era inmerecido, adoptó «una acción casi casi temeraria... La resolución fue, de no bolver la Imagen al Sepulcro» y, teniendo como excusa arreglar unas puntas rotas de la corona la llevó a la

en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, aunque está incompleto (faltan desde el folio 129 al 136). El libro digitalizado se encuentra en la página web: <http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica>. También todos los jeroglíficos están incluidos en: Bernat Vistarini, A. y Cull, J.T., *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999. Este libro fue objeto de un primer estudio en: Escalera Pérez, R., «Jeroglíficos de la Inmaculada Concepción. Flores de Miraflores de fray Nicolás de la Iglesia (1659)», en Aranda Doncel, J. (Coord.), *Las advocaciones marianas de Gloria. Actas del I Congreso Nacional*, Córdoba, 2003, pp. 165-178.

6. Sobre su vida y su obra, véase: Flórez, E., *España Sagrada*, Madrid, 1772, pp. 564-565; Miñano, S. de, *Diccionario geográfico estadístico de España y Portugal*, Madrid, 1827, p. 46, t. VI; Sebastián López, S., «Lectura iconológica del coro de la Catedral de Málaga», en Morales Folguera, J.M. (Dir.), *Pedro de Mena y su época*, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, p. 331, y González García, M.A. y Hervella Vázquez, J., «Emblemática y mariología: el santuario de Nuestra Señora de las Ermitas y los Hieroglíficos Sagrados de Fray Nicolás de la Iglesia», en López Poza, S. (ed.), *Literatura emblemática hispánica*. Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Universidade da Coruña, p. 508.

7. Yarza, J., «La Cartuja de Miraflores. I. Los Sepulcros», *Cuadernos de Restauración de Iberdrola*, XIII, (2007), p. 40.

8. Iglesia, N. de la, op. cit., fol. 4.



Fig. 1. Virgen de Miraflores.

celda y la policromó «sin aver jamas pintado al oleo, ni desleido, ò templado colores para encarnar, sin saber lo que me hazia, di nueva vida à la estatua...»⁹. Por sus palabras posteriores, se deduce que la envió fuera de la iglesia para que la terminaran de policromar, volviendo a ella el día de la Anunciación. Durante los dos años que se ausentó el cartujo de Burgos –por motivos que se desconocen– la imagen estuvo situada en la cajonería de la sacristía, pero al volver, habiendo comprobado que la devoción a dicha Virgen

se había acrecentado, resolvió colocarla en una capilla «que por mal dispuesta, no se estimava, quitando el altar antiguo, y, haciendo otro nuevo retablo con otros muchos adornos»¹⁰. Finalmente, dicha capilla, que hasta entonces apenas había tenido entidad, la dedicó a la Virgen de Miraflores, convirtiéndola en una de las más importantes de la Cartuja y decorando sus paredes «para que en todo quedase perfeccionada nuestra obra...con Jeroglíficos Sagrados, sacados de la Sagrada Escritura, y de los Santos».

9. Ib. La imagen de la Virgen de la Leche sigue formando parte del programa visual del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, por lo que desconocemos si lo expuesto por Nicolás de la Iglesia se ajusta a la realidad. Según escribe Joaquín Yarza, de la Iglesia encargó para esta capilla una nueva imagen que se relacionaba con la Inmaculada. Vid. Yarza, J., «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en Yarza Luaces, J., e Ibáñez Pérez, A., (coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 208. Sin embargo, en el libro que escribió el prior cartujo se inserta un grabado que representa a la Virgen de Miraflores semejante a la del sepulcro. En la actualidad no existe en la capilla ninguna imagen mariana.

10. Iglesia, N. de la, op. cit., fols. 5 y 5v.

En la actualidad sólo se conservan once emblemas¹¹, algunos de ellos muy deteriorados, ya que a mediados del siglo XVIII las paredes fueron repintadas añadiéndose escenas de la vida de la Virgen e imágenes de mujeres del Antiguo Testamento¹². Cada uno de ellos está compuesto del mote en latín, la *pictura* –en la que se representan los símbolos con un fondo paisajístico– y el epigrama en castellano. Todo el conjunto queda enmarcado en molduras recortadas en tonos grises y rosáceos en las que se insertan decoraciones florales. No obstante los más elaborados –los dos que flanquean el retablo– parten de un jarrón con frutos.

Todos estos «jeroglíficos» pintados se relacionan con la Inmaculada Concepción conmemorando así, según las palabras de Nicolás de la Iglesia, la devoción de Burgos y de toda España a dicho misterio. Algunos años después, en 1653, cuando ya era prior, nuestro autor decidió «el día mismo de tu inmaculada Concepción»¹³ escribir el libro que nos ocupa, en el que incluyó los jeroglíficos pintados en la capilla, añadiendo otros nuevos¹⁴, dándose así la paradoja de que, de forma inusual, un conjunto pictórico origine una obra escrita.

Esta obra se encuadra en lo que se puede denominar «Emblemática maria-

na» esto es, textos que intentan explicar a los fieles el sentido de los diferentes símbolos que se relacionaban con la Virgen, convirtiéndose, al igual que numerosos libros de piedad, sermones, oraciones o relaciones de fiestas, en verdaderos ensayos mariológicos. Las primeras obras emblemáticas marianas aparecen en Europa en el siglo XVII, aunque muchas de ellas son sólo sermones ilustrados, como las de los jesuitas Maximilianus Sandaeus: *Maria Flos Mysticus* (1629) cuyos símbolos estaban inspirados en flores y Adrianua Poirters: *Aviarium marianum* (1628) y *Gemma Mystica* (1631), con emblemas relativos al mundo de las los pájaros y las piedras preciosas, respectivamente. Años después apareció una nueva obra de similares características titulada *Vita Beatae Mariae Virginis* (1646) cuyos grabados fueron realizados por Jacques Callot¹⁵.

Muchos de los símbolos que relaciona Nicolás de la Iglesia en su obra con la Inmaculada Concepción tienen su origen en las Letanías, plegarias de intercesión dedicadas a la Virgen en forma de interpelación. Estas invocaciones son de ascendencia antigua y quizá estén relacionadas con una oración que se realizaba en las sinagogas, habiéndose hecho eco san Pablo de esta costumbre judía: «Ante todo recomiendo que se hagan plegarias,

11. Correspondencias de los emblemas con los insertos en el libro: Jeroglífico II: *Exemplar Iesu*; III: *Forma Dei*; VI: *Arca Noe*; XIII: *Rubus incombustus*; XIX: *Columna Salomonis*; XXVIII: *Rosa mystica*; XXXIII: *Urna manna*; XXXIV: *Altare tymiamatis*; XXXV: *Mensa panum*; XXXIX: *Palmes cum uba sua*; XLVI: *Agna Inmaculata*. En notas sucesivas iremos comentando su estado de conservación. Han sido estudiados profusamente por Andrés González, P., «Emblemas marianos en la capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica», en *Boletín del Seminario de Estudios de Artes y Arqueología* 69-70, (2003-2004), pp. 383-409. Agradezco al personal de la Cartuja de Miraflores las facilidades dadas para poder fotografíarlos.

12. Ibáñez Pérez, A., *Arquitectura y pintura barroca, «Historia de Burgos. III. Edad Moderna (3)»*, Burgos, 1999, pp. 386-387; Andrés González, P., op. cit., p. 388.

13. Iglesia, N. de la, op. cit., fol. 179v.

14. Según él mismo afirma, el primer borrador lo concluyó en dos meses, aunque en una nota al margen se aclara que este primer borrador fue corregido y ampliado posteriormente. Íd.

15. Praz, M., *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, 1975, p. 195 (trad. esp. *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989, p. 222). Muchos de estos tratados mariológicos fueron realizados en México. Para más información véase: Sobrino, M^a de los A., «Entre la especulación y el obrar: la función de la emblemática mariana», en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, Museo Nacional de Arte de México, 1994, pp. 193-206.

oraciones, súplicas y acciones de gracias por todos los hombres; por los reyes y por todos los constituidos en autoridad, para que podamos vivir una vida tranquila y apacible con toda piedad y dignidad» (*1 Tm 2,1-2*). También los primeros Padres de la Iglesia están familiarizados con este tipo de oración, componiendo san Gregorio Magno en el año 592 las llamadas «Letanías Mayores»; muchas de éstas inspiraron escritos medievales pudiéndose destacar las que recopiló en el siglo XII san Bernardo.

La más famosa colección de invocaciones son las llamadas «Letanías Lauretanas» –llamadas así porque proceden del Santuario de la Virgen de Loreto (Italia)– que actualmente se rezan al final del Santo Rosario. Se compusieron hacia el año 1500 y fueron aprobadas por el papa Sixto V en 1587; diez años más tarde fueron introducidas por el cardenal Francisco de Toledo en Santa María la Mayor de Roma y en 1613 se cantaban en este templo en las fiestas de la Virgen y todos los sábados, norma que siguen los dominicos desde 1625. En un principio eran 50 invocaciones y aunque el papa Alejandro VII prohibió en 1664 que aumentaran su número, paulatinamente fueron enriqueciéndose con nuevos títulos añadidos por decretos papales¹⁶. Estas letanías fueron magníficamente ilustradas por los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber en la obra de Francisco Xavier Dornn de 1742, publica-

da en Augsburgo, imágenes que tuvieron una gran influencia en el arte posterior. En 1768 se editó en Valencia la traducción al español realizada por José Gómez y Miquel¹⁷.

Así mismo, estos símbolos marianos están también reflejados en las llamadas *mariologías*, que son textos y representaciones que defienden la virginidad y la concepción inmaculada de María, en la que se presenta a la Virgen arropada por diversas alegorías. Dichas composiciones literarias y plásticas, que se remontan al siglo XII, desarrollan diversos pasajes del Antiguo Testamento y fábulas –concretados en animales simbólicos o alegorías– para evidenciar las excelencias de la Madre de Dios¹⁸.

En el siglo XVI comienzan a aparecer muchos de estos símbolos inspirados en las Letanías en las representaciones de la Inmaculada, cuya iconografía fue evolucionando desde la Edad Media hasta el siglo XVII, época en la que aparece su representación definitiva¹⁹. Los temas más antiguos que simbolizan la concepción de María sin pecado original son el «Abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén», en donde según los apócrifos *Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la Natividad de María* la Virgen fue concebida mediante un beso, y el «Árbol de Jesé», tema que proviene de Isaías (Is 11,1): «Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará». A

16. Esteban Lorente, F.J., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, pp. 213-214.

17. Dornn, F.X., *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima, expresada en cincuenta y ocho estampas (...)* Valencia, por la viuda de Joseph de Orga, 1768. Se ha publicado un facsímil: Dornn, F.X., *Letanía Lauretana*, Ed. de Federico Delclaux, Madrid, Ed. Rialp, 1978.

18. Ver Trens, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1946, pp. 150-152.

19. Son muchas las obras que tratan sobre la iconografía de la Inmaculada, de las que destacamos: Trens, M., op. cit.; Stratton, S., «La Inmaculada Concepción en el arte español», en *Cuadernos de Arte e iconografía* t. I, nº 2, (1988), pp. 3-128; Esteban Lorente, J. F., op. cit.; Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ed. El Serbal, 1996, t. 1, vol. 2, pp. 81-90; Falcón Márquez, T., *La Inmaculada en el Arte Andaluz*, Córdoba, Cajasur, 1999. Así mismo, en el año 2004 para conmemorar el 150 aniversario del Dogma de la Inmaculada se organizaron exposiciones en numerosas ciudades –Málaga, Sevilla, Madrid, etc.–; en los catálogos de cada una de ellas se hace hincapié en la evolución de la iconografía de la Inmaculada.

partir de la Contrarreforma el tema deja de tener vigencia, y comienza a difundirse una derivación simplificada, la llamada «Escena de los Tallos», en la que de los pechos de san Joaquín y santa Ana florecen ramas que al unirse se convierten en una flor de la que nace María. Estos ensayos fueron progresivamente sustituidos por la Virgen «Tota Pulchra» (Toda Bella), imagen que recuerda la esposa del *Cantar de los Cantares* (4,7), y que muestra a María rodeada de símbolos con inscripciones que representan las advocaciones de las Letanías y mariologías.

Un nuevo modelo es la «Virgen Apocalíptica» que ya aparecía en miniaturas y xilografías de mediados del siglo XV; esta imagen se inspira en la mujer que vio san Juan y que describió en el *Apocalipsis*, y que según los teólogos simbolizaría a la Virgen María: «una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza...» (Ap 12,1). No obstante, la iconografía usual y que ha tenido un gran éxito en el arte español ha sido el prototipo creado por Pacheco a partir de 1610, según escribe en el *Arte de la Pintura*: «hase de pintar... en la flor de su edad... de doce o trece años... Con túnica blanca y manto azul... coronada de estrellas... Debajo de los pies la luna... por lo alto más clara y visible... con las puntas abaxo... Por último el dragón, enemigo común, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado»²⁰. En ocasiones el dragón se transforma en una serpiente que sostiene en sus fauces una manzana, símbolo que proviene del *Gn 3,15* donde se lee: «enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar», considerándose la primera promesa de redención: María se

convierte en la nueva Eva, que derrota a la serpiente.

Por tanto, la imagen de la Inmaculada va paulatinamente despojándose de toda alegoría, aunque muchos escritores siguen compendiando en sus obras símbolos ya establecidos y madurando otros nuevos, para interpretarlos y glosarlos según sus necesidades. Y entre ellos el libro que nos ocupa, que contiene 51 jeroglíficos relacionados con la Inmaculada Concepción de la Virgen.

Cada uno está dispuesto en un marco arquitectónico de aceptable calidad, realizado con técnica xilográfica, en forma de retablo –a modo de portada de libro–, repitiéndose cuatro modelos diferentes, que se ven enriquecidos con diversos motivos decorativos manieristas como grutescos, veneras, balaustres, guirnaldas, máscaras, angelotes, cornucopias o jarrones. En el entablamento, y enmarcado en una cartela, se inserta el mote o lema, en latín, alabando a María. La *pictura* o cuerpo se coloca entre los pilares o columnas enmarcado en un medallón circular; el grabado, en metal, es de escasa calidad con un dibujo muy ingenuo, aunque con un aire gracioso y encantador que entronca con lo popular²¹, por lo que podemos considerar la posibilidad de que estos motivos narrativos los realizara otro grabador con menores aptitudes. Finalmente se dispone el epigrama, en el zócalo, que es un terceto en castellano que glosa el emblema. Completa el jeroglífico un extenso texto en prosa en el que describe y explica cada uno de los emblemas, con abundantes citas, encabezado por la traducción libre del mote dispuesto en la hoja anterior. En algunos finaliza el escrito con un texto –circuncrito en una orla de laurel– de Dionisio

20. Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, 1649 (ed. intr. y notas de Bassegoda, B., Madrid, Cátedra, 1990), p. 576.

21. En términos generales, las formas decorativas de estos jeroglíficos derivan de los pintados en la capilla de la Virgen de Miraflores, aunque la composición de la *pictura* de éstos últimos son de mayor calidad que los grabados.

Cartujano que alude a lo expuesto en el jeroglífico.

Los dos primeros grabados calcográficos que se insertan en el libro están firmados por I. Seguenot²². El primero es la portada [fig. 2], en la que se representa un templete con columnas salomónicas con emparrado²³, integrándose el título del libro en el entablamento; en la parte central se representa una alegoría de la orden cartuja con el fundador, san Bruno, y san Dionisio, y en la parte superior la Virgen con el Niño sobre nubes con san Hugo y san Anselmo adorándolos. El que le sigue representa a la Virgen de la Leche en una hornacina a modo de altar, enmarcada en una orla de flores, con el título de «Reina de Miraflores».

Las fuentes en las que se inspiró el fraile cartujo para la realización de sus jeroglíficos fueron libros del Antiguo Testamento: *Génesis*, *Números*, *Eclesiastés*, *Eclesiástico*, *El Cantar de los Cantares* y *Los Salmos*, entre otros; además cita a numerosos autores, defensores a ultranza del Misterio, cuyos textos se ajustan a las ideas expresadas en los emblemas. En un Apéndice al final del libro incorpora a los autores a los que ha aludido en su texto, realizando una breve reseña de su vida y de sus escritos, peculiaridad bastante infrecuente en este tipo de publicaciones. También tomó algunas prefiguraciones veterotestamentarias de las Letanías Lauretanas, como el espejo, rosa mística, torre de David, puerta del cielo, estrella y arca de la Alianza.

A pesar del carácter popular de gran parte de estas alegorías (él las llama «Flores») —referidas muchas de ellas a invocaciones a María— algunas son de difícil



Fig. 2. Portada. Flores de Miraflores.

comprensión. El primero representa a *María ensalzada como palma*, símbolo nada excepcional, pero es en este jeroglífico donde, a modo de introducción, expone cómo desde fechas muy tempranas hubo opiniones contrarias a la concepción inmaculada de la Virgen, aunque finalmente «se descubrió la verdad». También recoge algunos testimonios de autores immaculistas y hace una escueta crónica fantástica sobre las fiestas que conmemoraban este acontecimiento, retrotrayéndose a la época de los apóstoles que, según él, fueron quienes instituyeron la

22. Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 132-133, vol. III y García Vega, E., *El grabado en el libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Diputación Provincial de Valladolid, 1984, pp. 370-371, t. II.

23. Para Antonio Bonet esta portada contendría uno de los primeros modelos de este tipo de columnas que se habrían contemplado en Bogotá, por lo que podrían haber influido en los arquitectos colombianos que emplearon columnas salomónicas. Ver: Bonet Correa, A., «Tratados de arquitectura y el arte en Colombia: Fray Domingo de Petrés», en *Archivo Español de Arte*, t. XLIV, n° 174 (1971), pp. 122-123.

conmemoración de la Inmaculada Concepción, cuyo misterio fue predicado por Santiago en España. Pero incluso va más allá, exponiendo que «el mismo día que fue concebida María, se celebró la fiesta primera de la Concepción...» organizándola «los ángeles en el cielo»²⁴.

En el cuerpo aparece un joven asiendo la hoja de una palmera y suspendido en el aire. La palma simboliza la «primera y radical victoria de María», convirtiéndose en el motivo perfecto para comenzar sus argumentaciones. Expone cómo el esposo del *Cantar de los Cantares* compara el talle de su esposa con una palmera (Ct 7,8), expresando así mismo que al igual que esta planta, María nació robusta y no pudo ser doblegada por nada ni por nadie, creció con vigor y permaneció siempre hermosa, sin marchitarse. Esta comparación, según nuestro autor, se repite en el *Eclesiástico* 24,14 en boca de la misma Virgen diciendo: «Quasi palma exaltata sum» (He sido ensalzada como palma). No obstante, fray Nicolás esgrime nuevos argumentos sobre esta identificación de María con la palma, ya que aplica estos dos pasajes veterotestamentarios a las «dos victorias» de la Virgen: la primera, que encerraría el discurso de su vida, desde su concepción hasta su muerte mientras que la segunda la asimila al modo en que se va aclarando y publicando la verdad del misterio.

Entre los libros que cita en el texto se encuentra los *Emblemas* de Andrea Alciato (Emb. XXVI: *Obdurandum adversus urgentia* –Que se ha de resistir el apremio–²⁵) en cuya *pictura* aparece un joven que pretende coger los frutos de una

palmera asiéndose a sus ramas verdes que no se rompen, imagen que inspira el cuerpo del jeroglífico. En el epigrama Alciato escribe: «La palmera aguanta el peso y se levanta en arco», y Nicolás de la Iglesia explica que el peso del pecado original es tan fuerte y violento que hace bajar a las almas al infierno mientras que a María la encumbra²⁶.

Los dos siguientes son muy singulares: *María exemplar de Iesus* (II) tiene como epigrama: «Iesus es perfecta imagen / De su Madre, y no lo fuera, / Si ella pecado tuviera»²⁷. En este caso fray Nicolás plantea un silogismo en el que expone que si Jesús nació a imagen y semejanza de su Madre, ésta no podía haber existido con el pecado original, luego María nació libre de culpa. En el texto que le sigue se dedica a razonar este argumento basándose en algunos escritos de teólogos y citas bíblicas. En la imagen que ilustra este emblema se representa el Espíritu Santo en forma de paloma que sale de una nube sosteniendo un pincel y representando en un lienzo el retrato de María, que tiene en su pecho otro cuadro con la imagen del Niño Jesús, simbolizando así el misterio de la Encarnación. Años después un pintor novohispano realizó un cuadro alegórico en el que se figura al Espíritu Santo –en forma humana– pintando a la Virgen de Guadalupe en el ayate del indio Juan Diego, acompañado de Dios Padre y Dios Hijo –cogiendo cada uno de un extremo del paño–, los arcángeles Miguel y Gabriel, y una serie de angelotes que portan diversos utensilios relacionados con el oficio de pintar²⁸.

24. Iglesia, N. de la: op. cit., fols. 10-10v.

25. Esta imagen también está recogida en *Idea vitae teresianae* para exponer la «Perseverancia en la mortificación», como recoge Sebastián, S., «Iconografía de la vida mística teresiana», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. X (1982), pp. 15-68.

26. Sobre este tema véase: Galera Andreu, P. A., «La palmera, *arbor victoriae*. Reflexiones sobre un tema emblemático», en *Goya*, n° 187-188, (1985), pp. 63-67.

27. Este jeroglífico se conserva, aunque en un pésimo estado, en la Cartuja de Miraflores.

28. Este cuadro titulado «Dios Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe» está atribuido a Juan Sánchez Salmerón o Hipólito de Rioja. Sobre esta pintura véase: Cuadriello, J., «El obrador trinitario o

Al tercero, María retrato de Dios, le acompaña la siguiente glosa: «[Si] no fuera el retrato en todo / Conforme al original / [se hallaría] con pecado original». Relacionado con el anterior, aparece en este jeroglífico un lienzo en el que una mano con pincel que sale de las nubes está dibujando el rostro de María y al fondo un cuadro colgado con la imagen de Cristo que le sirve de modelo²⁹. Nuestro autor expone como un misterio que «María es retrato de aquél que ella retrató», explicando a continuación que Cristo creó a su Madre y después nació de ella, es decir, «dio el ser a la madre que le dio el ser» y sólo así pudo dispensarle la gracia y la perfección. Este pensamiento lo recoge de un sermón que san Agustín escribió para la fiesta de la Asunción y tiene como antecedente un texto de la *Epístola de san Pablo a los Filipenses* 2,6: «El cual, teniendo la forma de Dios, no retuvo ávidamente ser igual a Dios». La idea de *Deus Pictor*, Dios como pintor/ creador, que concibe en idea a la Virgen desde el origen y así la resguardó del pecado ha sido profusamente expuesta por numerosos teólogos de la Contrarreforma, interpretándose también en diversas pinturas³⁰. Entre ellas, cabe destacar la conservada en la Real Parroquia de san Andrés en Valencia (anónimo, siglo XVIII) en la que aparece Dios Padre pintando una imagen de la Inmaculada en

un lienzo que es flanqueado por santa Ana y san Joaquín mientras que Jesús y el Espíritu Santo participan de dicha Creación sobrenatural³¹.

Para hacer más factible el estudio de este libro hemos agrupado los siguientes jeroglíficos en relación a su temática o según su fuente veterotestamentaria. Así nos encontramos que los más numerosos tienen como protagonista al *Templo de Salomón* (Jeroglífico XXXI) al que muchos autores relacionan con María, por ser ésta el «sagrario» en el que se engendrará a Jesús. Muchos de los elementos que lo componen se reseñan en el libro, como la *Columna de Salomón* (XIX)³² refiriéndose nuestro autor a Jaquín y Boaz, columnas dispuestas en el vestíbulo del templo, que representan la firmeza y la fortaleza, virtudes que ilustraban a María. También aparecen los objetos que se colocaron en el *Hecal*: el *Altar del incienso* (XXXIV) [fig. 3], del que emanan delicados perfumes, símbolos de la pureza e integridad de la Virgen, la *Mesa de los panes de la Proposición* (XXXV) alegoría que se corresponde con Ella porque si en la mesa se depositaban los panes, prefiguración de Cristo Sacramentado, María presentó al mundo a su Hijo, y por último el *Candelabro de oro* (XXXVI), que iluminaba el templo, igual que la Madre reluce con su pureza. Le sigue el *Santa de los Santos* (IV) (así lo traduce fray Nicolás), símbolo

María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 149-152.

29. Este emblema se conserva en la Cartuja de Miraflores aunque le falta el epigrama y la parte inferior del cuerpo. No obstante se puede observar cómo su composición es de mayor calidad que el grabado, habiéndose pintado la Virgen de pie, mientras que en el libro aparece de busto.

30. Sobre este tema ver: Stoichita, V.I., «La fabricación de una imagen», en *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 97-112. Son muy significativas las obras mexicanas en las que Dios pinta a la Virgen de Guadalupe, para explicar que no fue obra humana, como puede verse en *El Divino Pintor (...)* op. cit.

31. Catalá Gorgues, M.A., «Inmaculada pintada por el Padre Eterno», en *Inmaculada*, Catálogo de la Exposición de la Santa Iglesia Catedral de Santa María de la Almudena, Madrid, 2005, pp. 52-53.

32. Este jeroglífico forma parte de la decoración pictórica de la capilla de la Virgen de la Cartuja de Miraflores, aunque se encuentra en un pésimo estado. Los dos siguientes (XXXIV y XXXV) se conservan, sin embargo, en óptimas condiciones.



Fig. 3. Jeroglífico XXXIV. Altar del Incienso.

que se corresponde con la Virgen porque ella representa la «quintaesencia de la santidad», donde se custodia el *Arca del concierto* (XXXII), que conserva en su interior las Tablas de la Ley –igual que la Santa Madre guardó en su seno el «heredero del testamento divino»–, la *Urna de maná* (XXXIII)³³ [fig. 4], fabricada con oro, metal que según fray Nicolás simboliza la gracia y la pureza espiritual y corporal, donde se conservó el pan del cielo o pan de los ángeles, como Ella custodió la más preciada de las joyas y la *Vara florida de Aarón* (XII). Podemos observar cómo muchos de estos símbolos, depositarios de los más preciados tesoros, se corresponden con María, relicario divi-

no. Otro elemento que se relaciona con este templo es la *Piedra angular* (XVII), la principal de un edificio, convirtiéndose en un tema mesiánico muy popular en la Biblia³⁴ y aunque designa a Cristo, su Madre es la segunda piedra, la clave del edificio de la iglesia.

Relacionado con otro templo, el que soñó Ezequiel pero nunca construido, inserta nuestro autor otro emblema que representa la *Puerta oriental cerrada* (XX) que se compara con María porque por ella no pasó varón, ya que fue virgen antes, durante y después del parto³⁵.

Nuevos jeroglíficos se inspiran en prefiguraciones muy conocidas sacadas de pasajes del *Cantar de los Cantares*: *Aurora*

33. También éste es uno de los jeroglíficos conservado en buen estado de los que se dispusieron en la capilla de la Cartuja burgalesa.

34. Se puede encontrar referencias a ella en: Sal 118, 22-23; Is 28, 26; Za 3, 9 y 4, 7; Mt 21,42; Hch 4, 11; I P 2, 7-8; Ef 2, 20 y I Co 3,11 y 3,14.

35. Alastruey, G., *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1952, pp. 443-469.



Fig. 4. Jeroglífico XXXIII. Urna de maná. [Grab. y fot. Estas dos imágenes van juntas].

que sale (X), como mensajera del día que se acerca y que alumbró al mundo; *Pozo de aguas vivas* (XXVI) que relaciona con otro de los símbolos inmaculistas más conocidos como la *Fuente sellada*, que no deja pasar aguas sulfurosas, interpretada como alegoría de la pureza y virginidad; *Escuadrón ordenado* (XL) para combatir al demonio; la *Torre de David*³⁶ (XLII) con que el esposo del *Cantar de los Cantares* compara el cuello de su amada, relacionándola nuestro autor con la iglesia, cuya cabeza es Cristo que reposa sobre el cuello, que es María, y *Huerto o jardín cerrado* (XXVII), clausurado con dos cerraduras, simbolizando su pureza corporal y del alma. Relacionados con este motivo inserta nuestro autor dos nuevos jeroglíficos, con la siguiente justificación: «porque al huerto cerrado no le falte agua del Cielo con

que se rieguen sus flores, acompañenle dos nubes»³⁷. La primera es la *Nubecilla pequeña* (XXIX) que recuerda el pasaje en el que Elías predice a Ajab, que es infiel a Yahvéh, un prolongado periodo de sequía, hasta que tras sus oraciones apareció una nubecilla que produjo una gran lluvia. María es esta nube, pequeña por su humildad, que refrigera a todos los que tienen hambre y sed de justicia, y le sigue la *Nube rara del Señor* (XXX), en la que se ve a la Virgen montada sobre un burro llevando en brazos a su Hijo sobre una nube y bajo ella un ídolo roto y caído. En el texto recuerda fray Nicolás el pasaje de *Isaías* (19,1) en el que Yahvéh entra triunfante a Egipto sobre una nube, que es comparada con María porque aunque nació de la tierra está muy alta y también es ligera y rara porque no tiene ninguna carga de pecado.

36. Este jeroglífico ha sido estudiado, en relación con el escudo de Calasparra (Murcia) por Armand Buendía, L., «Dos Flores de Miraflores: María sarmiento de vid, María Torre de David con almenas», en *Vía Crucis* 8, (2008), pp. 249-280.

37. Iglesia, N. de la, op. cit., fol. 96.

Del *Eclesiástico* eligió de la Iglesia los siguientes motivos: *Sol que sale al mundo* (VIII), imagen muy común en relación con la Virgen, mostrando que el sol no puede tener ocaso y que siempre está naciendo para iluminar el cielo; *Rosa Misteriosa* (XXVIII)³⁸, como rosa pura, sin espinas, que sale de un tronco rudo y *Oliva hermosa* (XLIX) que siempre permanece verde, demostrando la constancia de María en la gracia, que siempre en ella floreció. De los *Proverbios* se incorporan: *Árbol de la vida* (V) en el que la Virgen es su fruto y *Mar grande* (LI). Del *Eclesiástico* elige la *Luna llena en el espacio de sus días* (IX) significación que explica gráficamente el epigrama: «La luna llena de gracia / Ni por un mínimo instante / Tuvo en sus días menguante», y finalmente del libro de la *Sabiduría* escoge nuestro autor el *Espejo sin mancha* (XLVII), espejo porque en ella se ven todos los bienaventurados y sin mancha porque no cometió ninguna falta. Recordemos cómo muchos de ellos se repiten frecuentemente en la iconografía de la Inmaculada «Tota Pulchra», así como en las decoraciones que se disponen en las fiestas concepcionistas barrocas³⁹.

Otros jeroglíficos se refieren a episodios relacionados con importantes figuras del Antiguo Testamento. Los que tienen como protagonista a Moisés, su hermano Aarón y su sucesor Josué, son los que siguen: en primer lugar la *Zarza que no se quemó* (XIII)⁴⁰, imagen considerada desde la Edad Media como símbolo de la virginidad de María; la *Columna de fuego y nu-*

bes (XVIII) que siendo la forma en la que Dios guió a los israelitas se relaciona con la Virgen, que también es guía de los cristianos, que los llevará a la *Tierra de promisión* (XXXVIII) donde mana leche y miel y que junto al *Sarmiento con su racimo*⁴¹ (XXXIX) representa a María concebida sin mancha, llamada la «tierra de gracia», de donde nació el Divino Redentor⁴². La *Vara de Aarón* (XII), que sería uno de los tesoros que cobija el Arca de la Alianza, es comparada en este jeroglífico con la vara de Moisés que se convirtió en serpiente, signo del demonio, mientras que la de su hermano floreció y dio frutos, considerándose símbolo de María que engendró a Cristo «sin ardor de carnal concupiscencia», como escribe fray Nicolás. Por último otro emblema relacionado con Josué es la *Casa de Raab* (XLI) [fig. 5], que gracias a la cinta encarnada que lucía en su ventana fue salvaguardada del ataque de los israelitas cuando conquistaron Jericó gracias a que Raab, una hermosa prostituta, dio asilo a dos de ellos; para nuestro autor también María fue escogida por Dios para preservarla de la culpa, simbolizando el cordón rojo la sangre que Cristo derramó para redimir a la humanidad.

En relación con el patriarca Jacob aparecen la *Escala*, la *Puerta del cielo* y la *Piedra que le sirvió de almohada* (XIV al XVI). Estos tres jeroglíficos se inspiran en el texto del *Génesis* (Gn 28,10-22) en el que se cuenta cómo Jacob, una noche camino de Jarán se echó a dormir con unas piedras como almohada. Soñó con una escalera dispuesta hacia el cielo por

38. En la decoración pictórica de la capilla de la Virgen de Miraflores de la Cartuja de Burgos se encuentra este jeroglífico, aunque ha perdido el epigrama y parte de la *pictura*.

39. Escalera Pérez, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Univ. de Málaga y Junta de Andalucía, 1994, pp. 370-379.

40. En la capilla de la Virgen de Miraflores se conserva este emblema, aunque en un pésimo estado.

41. Éste es otro de los jeroglíficos estudiados en: Armand Buendía, L., op. cit. También se encuentra, aunque mutilado, en la capilla de la Cartuja de Burgos.

42. Este jeroglífico es uno de los que Nicolás de la Iglesia mandó pintar en la capilla de la Cartuja de Miraflores. No se conserva el epigrama y una parte de la *pictura* ha sido amputada.



Fig. 5. Jeroglífico XLI. Casa de Raab.

la que subían y bajaban ángeles y cómo Dios le hablaba y prometía esa tierra a sus descendientes. Esta *Escalera de Jacob* es considerada desde la Edad Media símbolo de María, como prefiguración de la Encarnación del Verbo, esto es, un puente de unión entre la tierra y el cielo. No obstante el cartujo va más allá, expresando que si la Virgen era la escala por la que se sube a la gracia —dejando abajo la culpa, representada en este jeroglífico como dos demonios—, si no estuviera libre de pecado no ascenderían por ella los ángeles de Dios.

Cuando despertó el patriarca hebreo exclamó «¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la Puerta del cielo!», considerándose por los teólogos a María como la puerta por

la que Dios entra y sale, que estaría preservada de toda culpa. Finalmente Jacob erigió la *Piedra que le sirvió de almohada* como estela y derramó aceite por encima, consagrándola⁴³ y llamando a este lugar «Betel» que significa «La casa de Dios». Nicolás de la Iglesia reconoce cómo esta piedra fue considerada como un altar por Jacob, y según sus palabras para algunos teólogos era símbolo de Cristo⁴⁴, «cuya cabeza es Dios»; pero ¿qué otra piedra ungida con aceite es tan firme y poderosa? La respuesta es clara: su Madre, que fue bañada por la gracia del Creador.

Con David se vinculan dos jeroglíficos: la *Honda* y la *Cisterna de Belén* (XXIV y XXV). La historia de la lucha de David contra Goliath sirve a nuestro autor para proponer un nuevo símbolo, que en este caso es la honda con que David venció matando al gigante que relaciona con María que quebró la cabeza de la serpiente, que es el pecado, llamada en el siguiente jeroglífico «cisterna de gracia», evocando de la Iglesia el final de los días de David, que oculto en su refugio de Adulán pidió agua del pozo que estaba en la puerta de Belén, pero en vez de beberla la ofreció como libación a Yahvéh. Y relacionado con uno de los primeros jefes de los israelitas inserta el *Vellocino de Gedeón* (XLVIII) [fig. 6], en el que se ve a este personaje enarbolando como una bandera el vellón, como símbolo de victoria, así como María es el estandarte que sostiene Dios para demostrar que el demonio ha sido vencido.

En otros tres jeroglíficos la Virgen es comparada con una ciudad, con acepciones diferentes; en primer lugar se la nombra, siguiendo a san Bernardo, *Ciudad de*

43. Se considera esta piedra como símbolo del altar cristiano, de ahí que en la consagración de las iglesias al bendecir el altar se recitara la antífona «Assumpsit Jacob petram». Vid. Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ed. El Serbal, 1996, t. 1, vol. 1, p. 175.

44. Para San Agustín y San Isidoro esta piedra es símbolo de Cristo a quien llaman el «Ungido», mientras que para San Jerónimo la relación con el Salvador proviene del consuelo que reciben los que sufren. Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento(...)*, p. 180.



Fig. 6. Jeroglífico XLVIII. Vellochino de Gedeón.

refugio (XXI) recordando cómo Moisés señaló por mandato de Dios algunas ciudades donde se pudieran albergar los que huían de la justicia, igual que la Virgen protege a los que pueden ser tentados por el demonio; *Ciudad de nuestra fortaleza* (XXII), como la ciudad que canta Isaías que estaba protegida por muro y contramuro, que algunos autores como Alberto Magno relacionan con Cristo, que preservó a su Madre del pecado Original y la *Ciudad de Dios* (XXIII) que fue fundada sobre los montes santos, como María, que

fue confirmada en la gracia y no cometió en su vida ninguna falta.

Entre otros símbolos que se relacionan tradicionalmente con la Inmaculada podemos recordar los siguientes: *Estrella del mar* (XI), como guía de los cristianos y *Nave que su pan trae de lejos* (XLIV) comparando a María con el mercader que trae de tierras lejanas su provisión, que en este caso es el pan que simboliza a Cristo⁴⁵.

Sin embargo también inserta otros muy poco frecuentes como *Castillo de Jesús* (XLIII), relacionando la casa de Marta en Betania en la que Jesús se hospedó con el cuerpo de su Madre, que lo albergó, considerándose una fortaleza cercada por todos lados para que no pudiera entrar ningún deleite; también compara a María con el *Trono de Salomón* (XLV), de oro y marfil, ya que tuvo seis gradas, que es el número de virtudes que tiene María: vergüenza, prudencia, modestia, constancia, humildad y obediencia. Se asimila también con la *Cordera inmaculada* (XLVI) [fig. 7], que tiene corazón de leona y que venció al lobo y al león que pretendía apoderarse de ella y de su corderillo⁴⁶. Fue marcada con la cruz por haber parido al cordero sin mancha que se sacrificó por todos. Finalmente, otro de los símbolos es el *Incensario de oro* (XXXVII) [fig. 8]. Escribe el autor sobre este jeroglífico: «Sirva esta flor de ornato y de deleyte, por lo que tiene de curiosa. Hízose para adornar...»⁴⁷ por lo que ha tenido que buscarle un sentido que justifique su inclusión en el libro, explicando Fray Nicolás que para el autor del *Apocalipsis* los perfumes son las oraciones de los santos,

45. La nave, como alegoría de la iglesia y de la Virgen, ha sido objeto de numerosas composiciones tanto en estampa como en pintura. Vid: Llompart, G., «De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave», en *Traza y Baza* 2 (1973), pp. 107-132 y Cuesta García de Leonardo, M^a. J., «La nave y sus significaciones a través de la emblemática», en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, Actas del Simposium de Historia del Arte, Málaga-Melilla, 1985, pp. 309-320.

46. Éste es otro de los jeroglíficos que se conserva en muy buenas condiciones en las paredes de la capilla de la Virgen en la Cartuja burgalesa.

47. Iglesia, N. de la, op. cit., fol. 126.



Fig. 7. Jeroglífico XLVI. *Cordera Inmaculada*.

y María es el perfumador del que salen las oraciones de los justos y pecadores.

Muchos de estos emblemas Nicolás de la Iglesia los dispone con un cierto orden lógico, aunque en algunas ocasiones esta ordenación es aleatoria. Es el caso de la unión de la *Puerta del cielo* (XV) con la *Puerta oriental cerrada* (XX) porque según sus palabras «en la capilla donde se pintaron se carean sobre dos puertas que la adornan»⁴⁸, con lo cual podemos suponer que algunos de estos jeroglíficos los ideó de forma un tanto caprichosa y rebuscad. En otras ocasiones los reagrupa porque se trata del mismo motivo, relacionando *Ciudad de refugio*, *Ciudad de nuestra fortaleza* y *Ciudad de Dios* (XXI-XXIII); él mismo escribe: «Voy de una ciudad a otra

para asegurar la pureza de María; de una ciudad murada pasemos a otra que tiene muro y contramuro»⁴⁹ o el *Pozo de aguas vivas* sigue a la *Cisterna de Belén* porque «por lo que se parece a la cisterna el pozo, acompañe el pozo a la cisterna»⁵⁰.

También de forma infundada relaciona el *Arca de Noé* (VI) con el *Arco entre las nubes* (VII) ya que según sus palabras «a la arca sigue el arco»⁵¹. El primero, que presenta el arca sobre las aguas bajo la lluvia⁵², viene a expresar cómo María es arca de vida, y si la primera encerró a todos los animales, ésta tuvo en su seno el mayor de los tesoros, por lo que no pudo ser tentada por el diablo.

Detengámonos ahora en la imagen del arco iris, símbolo muy infrecuente en

48. *Ib.*, fol. 72. En la actualidad ninguna de esas pinturas se conserva.

49. *Ib.*, fol. 77.

50. *Ib.*, fol. 88.

51. *Ib.*, fol. 35.

52. Éste es otro de los jeroglíficos conservados en muy buen estado en la capilla de la Virgen de la cartuja de Miraflores.



Fig. 8. Jeroglífico XXXVII. *Incensario de oro*.

relación con la Inmaculada. En la *pictura* se representa entre nubes en un paisaje con una ciudad al fondo y en el texto se le compara con la hermosa de la Virgen, que es obra de Dios como el arco, señal y muestra de seguridad de los pecadores, así como el resplandor que reluce entre las «densas nubes del pecado». En el contexto cristiano es frecuente la asimilación del arco iris con la alianza de Dios con el hombre tras el Diluvio Universal (Gn 9,13-14) y como tal aparece en el emblema de Sebastián de Covarrubias: *Concilians ima summis* (Conciliando lo inferior con lo supe-

rior)⁵³ así como en una de las pinturas que forman parte del programa iconográfico del techo del salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla, de principios del siglo XVII⁵⁴. No obstante también otros autores proponen al arco iris como símbolo de María, a quien se compara con su belleza que en ambos es natural, sin aderezos y cómo la hermosura alegre, como María llena de júbilo el corazón de Dios. También el arco iris «atrae a la luz», igual que María atrajo a su seno a la «luz de todo el universo» y su brillantez es símbolo de sus muchas virtudes. Cabe destacar que Alcibiade Lucarini crea una empresa dedicada a la concepción de María con el mote «*Ex nigra sed pura*» (De una negra pero pura) donde se representa un arco entre negras nubes, declarando que si María nació de carne pecadora, desde el primer instante estuvo libre de toda mancha⁵⁵.

A pesar de lo excepcional que es este símbolo en relación con la Virgen en las artes plásticas podemos destacar algunos ejemplos muy ilustrativos. En primer lugar una pintura de Gaspar Miguel de Berrio (Casa de la Moneda. Potosí) de la segunda mitad del siglo XVIII que representa la «Asunción de la Virgen», en la que aparece María sobre el arcángel san Miguel junto a sor María de Ágreda y san José –confirmando su concepción inmaculada– y en la parte inferior se disponen diversos elementos simbólicos de las advocaciones marianas –fuente, puerta, ciudad, cedro, sol, luna, nave, etc.– junto a un arco iris⁵⁶, formando también parte de los símbolos marianos con que se or-

53. Covarrubias Horozco, S. de, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (ed. facsímil e introducción de Bravo Villasante, C. Madrid, F.U.E., 1978), emb. 3, III cent., fols. 203-203v.

54. Escalera Pérez, R. y Fernández López, J., «Pintura y emblemática al servicio de los ideales de la Contrarreforma. El techo del salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla», en López Poza, S. (ed.), *Florilegio de estudios de emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem Studies*, Ferrol (A Coruña), Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 209-312.

55. Vid. Picinelli, F., *El Mundo Simbólico. Los Cuatro Elementos*. México, El Colegio de Michoacán, 1999, pp. 183-201.

56. Granados Salinas, R.I., «Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac», en *El Divino Pintor (...)*, pp. 214-216.

namentaron las andas/baldaquino de la Virgen del Rosario de Antequera (Málaga) realizadas entre 1786 y 1788 por Félix de Gálvez, obra capital de la platería rococó andaluza⁵⁷.

«Eché el sello feliz a nuestro libro; un libro sellado con siete sellos». Así justifica nuestro autor la inserción del jeroglífico L, el *Libro sellado* [fig. 9], en el que se representa al cordero sobre el libro; en él compara a la Virgen con el libro de la ley y del concierto, presentándose María como la doctrina del cristiano en donde se encierran las reglas del bien vivir y es cerrado porque sólo lo puede abrir su Hijo que sacará de las tinieblas a los ignorantes.

El último emblema, *Mar grande* (LI), en el que se representa un río que desemboca en el mar, lo convierte nuestro autor en una oración, en la que alude a María como «mar espacioso, mar inmenso, mar profundo, mar altísimo, mar dulcísimo...». Sigue escribiendo: «A ti que eres el mar, buelve este pequeño arroyo, que de tu fuente salió», finalizando: «Tú, María, eres mi alfa y omega, eres el principio y fin de mi intención, el principio y fin de mi deseo, el principio y fin de mi esperanza... el principio y fin de mi gloria...»⁵⁸.

Para concluir, comentar que este libro debió tener una amplia repercusión en los textos immaculistas posteriores, aunque destacaremos algunos ejemplos tan-



Fig. 9. Jeroglífico L. *Libro sellado*.

gibles en los que este escrito dejó su impronta, todos en Galicia, lugar en el que, según la profesora Vila Jato circuló con profusión. Así, se perciben ecos del libro de fray Nicolás en el programa iconográfico de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo⁵⁹, en las pinturas de la bóveda del Santuario de la Virgen de las Ermitas, en la provincia de Orense⁶⁰ y en los guardapolvos de la sillería de la Catedral de Tuy⁶¹.

57. Sánchez-Lafuente Gémar, R., «Museo Municipal de Antequera. Catálogo de Platería», en *Revista de Estudios Antequeranos* 2, (1993), pp. 234-235.

58. Iglesia, N. de la, op. cit., fols. 179-180.

59. Vila Jato, M^a D., *Lugo Barroco*, Lugo, 1989; «El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo», en *VI Congreso C.E.H.A.*, Santiago de Compostela, 1989, vol. II; Vila Jato, M^a D., «La capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, un espacio de exaltación mariana», en *Ars Longa* 2 (1991), pp. 29-34. Monterroso Montero, J. M., «Un ejemplo de emblemática mariana. La capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo», en Bernat Vistarini, A. y Cull, J.T. (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, 2002, pp. 429-442.

60. González García, M.A. y Hervella Vázquez, J., op. cit., pp. 501-514.

61. Rosende Valdés, A. A., «Elogia mariana. Las imágenes de una letanía esculpida», en *Cuadernos de Estudios Gallegos* 42 (107), (1995), pp. 393-4.

Relación de Jeroglíficos con las citas bíblicas correspondientes.

I. <i>Quasi palma exaltata sum.</i>	María ensalzada como palma. Si 24,14.
II. <i>Exemplar Iesu.</i>	Ejemplar de Jesús.
III. <i>Forma Dei.</i>	Retrato de Dios. Flp 2,6.
IV. <i>Sancta Sanctorum.</i>	Santa de los Santos. Hb 9,3.
V. <i>Lignum vitae.</i>	Árbol de la vida. Pr 3,18.
VI. <i>Arca Noe.</i>	Arca de Noé. Gn 6, 7 y 8.
VII. <i>Arcus in nubibus.</i>	Arco entre las nubes. Gn 9,14.
VIII. <i>Sol oriens mundo.</i>	Sol que sale al mundo. Si 26,21.
IX. <i>Luna plena, in diebus suis.</i>	Luna llena, en el espacio de sus días. Qo 50,6.
X. <i>Aurora consurgens.</i>	Aurora que sale. Ct 6,10.
XI. <i>Stella Maris.</i>	Estrella del Mar.
XII. <i>Virga Aaron.</i>	Vara de Aarón. Ex 7,10; Nm 17, 23.
XIII. <i>Rubus incombustus.</i>	Zarza que no se quemó. Ex 3,2-3.
XIV. <i>Scala Iacob.</i>	Escala de Jacob. Gn 28,12.
XV. <i>Porta coeli.</i>	Puerta del cielo. Gn 28,17.
XVI. <i>Lapis suppositus capiti Iacob.</i>	Piedra que a Jacob sirvió de almohada. Gn 28,18.
XVII. <i>Lapis angularis.</i>	Piedra angular. Sal 118,22.
XVIII. <i>XColumna ignis et nubis.</i>	Columna de fuego y de nubes. Ex 13,12
XIX. <i>Columna Salomonis.</i>	Columna de Salomón. I R 7,13-22.
XX. <i>Porta orientalis clausa.</i>	Puerta Oriental cerrada. Ez 44,1-2.
XXI. <i>Civitas refugii.</i>	Ciudad de refugio. Nm 35,11; Dt 19,2; Jos 20,2.
XXII. <i>Urbs Fortitudinis.</i>	Ciudad de nuestra fortaleza. Is 26,1.
XXIII. <i>Civitas Dei.</i>	Ciudad de Dios. Sal 86,3.
XXIV. <i>Funda Davidica.</i>	Honda de David. 1 S. 17,40.
XXV. <i>Cisterna Bethlehem.</i>	Cisterna de Belén. 2 S 23,15-18.
XXVI. <i>Puteus aquarum viventium.</i>	Pozo de aguas vivas. Ct 4,15.
XXVII. <i>Hortus conclusus.</i>	Huerto cerrado. Ct 4,12.
XXVIII. <i>Rosa mystica.</i>	Rosa misteriosa. Si 24,18.
XXIX. <i>Nubecula parva.</i>	Nubecilla pequeña. 1 R 18,44.
XXX. <i>Nubes Domini Levis.</i>	Nube rara del Señor. Is 19,1.
XXXI. <i>Templum Salomonis.</i>	Templo de Salomón. 1 R 6,7.
XXXII. <i>Arca foederis.</i>	Arca de concierto. Hb 9,4.
XXXIII. <i>Urna manna.</i>	Urna de maná. Hb 9,4.
XXXIV. <i>Altare tymiamatis.</i>	Altar del incienso. Hb 9,4.
XXXV. <i>Mensa panum.</i>	Mesa de los panes. Hb 9,2.
XXXVI. <i>Candelabrum aureum.</i>	Candelero de oro. Hb 9,2.
XXXVII. <i>Thuribulum aureum.</i>	Incensario de oro. Ap 8,3.
XXXVIII. <i>Terra promissionis.</i>	Tierra de Promisión. Nm 13,27 y otros
XXXIX. <i>Palmes cum uba sua.</i>	Sarmiento con su racimo. Nm 13,23.
XL. <i>Castrorum acies ordinatu.</i>	Escuadrón ordenado. Ct 6,10.
XLI. <i>Domus Raab.</i>	Casa de Raab. Jos 2,18.
XLII. <i>Turris David, cum propugnaculis.</i>	Torre de David, con sus almenas. Ct 4,4
XLIII. <i>Castellum Iesu.</i>	Castillo de Jesús.
XLIV. <i>Navis a longe portans panem suum.</i>	Nave que su pan trae de lejos. Pr 31,14.
XLV. <i>Thronus Salomonis.</i>	Trono de Salomón. 1 R 10,18-20.
XLVI. <i>Agna Inmaculata.</i>	Cordera Inmaculada. Lv 3,6.
XLVII. <i>Speculum sine macula.</i>	Espejo sin mancha. Sb 7,26.
XLVIII. <i>Vellus Gedeonis.</i>	Vellocino de Gedeón. Jc 6,36-40.
XLIX. <i>Oliva speciosa.</i>	Oliva hermosa. Si 24, 14.
L. <i>Liber signatus.</i>	Libro sellado. Is 29,11; Ap. 5,1.
LI. <i>Mare magnum.</i>	Mar grande. Qo 1,7.

