

# EMBLEMAS MARIANOS DE LA CAPILLA DE LA VIRGEN EN LA CARTUJA DE BURGOS: EL MODELO PINTADO Y SU REPERCUSIÓN ICONOGRÁFICA<sup>1</sup>

PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ

## Resumen

En 1648 el cartujo de Miraflores, Dom Nicolás de la Iglesia, observando las imágenes que acompañan al sepulcro real de la iglesia, le llamó la atención una imagen de la Virgen con el Niño y decidió colocarla en una de las capillas adosadas al templo. Para ello, decoró ese espacio con una serie de emblemas marianos, ideados por él mismo, de los que hoy sólo se conservan once. Unos años después de haber realizado la pintura, Dom Nicolás escribió *Flores de Miraflores*, ampliando los emblemas iniciales, un libro de destacada repercusión artística. En este artículo se estudia el conjunto de la Capilla de Miraflores, desde el punto de vista de la emblemática e iconografía, enmarcándolo además dentro del ambiente de devoción mariana y en concreto inmaculista.

## Abstract

In 1648, Dom Nicolás de la Iglesia, the Carthusian Monk of Miraflores, while looking at the images of the Royal Tomb in the church became captivated by one depicting the Virgin Mary with the Jesus Child. He therefore decided to place it in one of the chapels attached to the temple. For that purpose, the monk furnished the space with a series of Marian emblems, created by himself. Today, only eleven emblems of the whole series have been preserved. A few years later of that paintings, Dom Nicolás wrote *Flores de Miraflores*, where he expanded the number of original emblems; that book was a far-reaching text. In it, the entire complex of “Capilla de Miraflores” is analysed from an emblematical and iconographical perspective. Moreover, the series of paintings was framed within the Marian devotion and, to be precise, within the devotion to the Immaculate Virgin.

---

<sup>1</sup> Este artículo fue presentado como ponencia invitada en el III Simposio Internacional de Emblemática “Filippo Picinelli” (México), organizado por el Colegio de Michoacán, en Marzo de 2001.

## La Inmaculada Concepción, la orden de la Cartuja y la ciudad de Burgos

Las órdenes monásticas tuvieron singular veneración a la Madre de Dios. La Orden de la Cartuja, en concreto, lo muestra desde sus orígenes. Todas sus casas están dedicadas a Dios y a la Virgen, y en la “fórmula” de profesión religiosa se indica así. Podemos además recordar otras costumbres que lo demuestran, como las festividades anuales dedicadas a la Virgen, hasta ocho en una Orden que evita las celebraciones comunitarias, o la obligación de inclinar la cabeza y tomar “venia” cada vez que se pronuncia u oye pronunciar el nombre de María; o que la primera estancia de su celda se conozca como el “avemaría” ya que en ella tienen una capillita y cada vez que entran en la misma deben rezar dicha oración. Otro detalle que incide en esta consagración es el gran rosario que llevan en la cintura y que es únicamente símbolo, pues para contar los Avemaría utilizan otros<sup>2</sup>.

Y entre las advocaciones marianas tienen especial devoción a la Inmaculada Concepción de María. Así, uno de los más reconocidos defensores de este dogma fue Dionisio el Cartujano.

El culto inmaculista en la Cartuja viene desde 1333, al menos de una forma oficial, aunque lo más seguro es que sea muy anterior. Unos años después, en 1341, se vieron obligados a cambiar el término de “Concepción” por “Santificación” en su liturgia, pero poco duró, ya que en 1418 reaparece ese título, haciéndolo definitivamente en 1470.

Uno de los ciclos de oraciones seriadas más complejos dedicados a la Virgen, y que derivaran en los conocidos rosarios, se debe al cartujo Koenraad Van Haimburg, en la primera mitad del siglo XIV. El himno *Sertum beatae Mariae Virginis*, compuesto por veinticinco estrofas dobles y cinco saluciones diferentes a la Virgen, es también conocido por “corona de rosas espirituales”, como él lo llamó<sup>3</sup>.

Varias cartujas llevan el título de la Inmaculada Concepción, como las de Cazalla y de Zaragoza, por poner sólo ejemplos españoles. Pero además en otras casas sus religiosos dejaron expresado esta admiración, muchos de ellos en sus escritos como Dom Juan de Lapide<sup>4</sup> y el que nos ocupa Dom Nicolás de la Iglesia.

Éste era natural de Burgos, cartujo en Miraflores llegó a ser prior de la misma y visitador de la provincia de Castilla. Su devoción por la Inmaculada Concepción le llevó a decorar con emblemas inmaculistas una capilla de la cartuja burgalesa y a escribir posteriormente un libro sobre ese asunto.

Además, en la Cartuja burgalesa se manifiesta la devoción mariana de una forma clara en su titulación. En un principio tuvo la advocación de San Francisco, impuesta por el rey Juan II quien realmente quería satisfacer de alguna forma el deseo de su padre de fundar

<sup>2</sup> Estos son sólo algunos aspectos, brevemente citados, que recuerdan esta devoción mariana entre los cartujos, vid. IBÁÑEZ, J. y MENDOZA, F., *El culto a la Santísima Virgen en al Cartuja. El Santo Rosario*, “Scripta de María”, 1978, nº I, pág. 157-269.

<sup>3</sup> STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo I, nº 2, 1988, pág. 97-98.

<sup>4</sup> *Praemonitio fratris Joannis de Lapide, sacrarum litterarum humilis professoris parisiensis, circa sermones de Conceptione gloriosae Virginis Mariae per quemdam Maffreth nuncupatum collectos, declarans quid in hac materia sentiendum ac tenendum sit.*, en tomo III de los *Sermones de Maffreth*, Basilea, 1488.

un convento franciscano. Pero en cuanto tuvieron la ocasión, tras el incendio que sufrieron sus edificios en 1452, se cambió el nombre por el de Nuestra Señora de Miraflores. Y a mediados del siglo XVIII se instituye en ella, una Cofradía del Santísimo Rosario<sup>5</sup>.

Esa devoción inmaculista dentro de la Orden de la Cartuja encontrará una notable ocasión de desarrollarse en el ambiente del siglo XVII, que aumenta el fervor por la Inmaculada, y de un modo específico en Burgos. El mismo Nicolás de la Iglesia lo apunta en el prólogo de su libro:

“reparè en la deuocion con que los fieles estos dias, assi en la nobilissima Ciudad de Burgos, como en las demas deste Reyno, ofrecian votos, y publicauan afectos, à la deuocion del Mysterio de la Inmaculada Concepcion desta soberana Virgen”<sup>6</sup>.

En España, es algo que viene desde siglos atrás, donde pretenden con interés la proclamación dogmática de la Concepción Inmaculada. La capital burgalesa promueve a mediados del XVII, junto a Mallorca, el patronato inmaculista en España<sup>7</sup>. Es la época del reinado de Felipe IV, quien mantiene una famosa correspondencia con la concepcionista Sor María de Jesús de Ágreda, autora de la *Mística Ciudad de Dios*, en el que defiende la Inmaculada Concepción<sup>8</sup>.

En 1643 se nombra como patrona de la ciudad de Burgos a la Inmaculada Concepción, algo que no extraña dentro del ambiente hispánico del momento. Poco después, en 1653 se festeja en la catedral el juramento de la Concepción Inmaculada por el Regimiento de la ciudad burgalesa<sup>9</sup>.

Desde el 28 de julio de 1656, el papa Alejandro VII permitió la festividad en España del patronazgo de la Inmaculada, definitivamente aceptada en la bula “Sollicitudo omnium ecclesiarum” del 8 de diciembre de 1661. Unos años después el mismo pontífice permite que se celebre “de precepto” el Oficio y Misa de la Purísima Concepción. Pero este hecho sí que conlleva otros aspectos de interés artístico en la ciudad de Burgos, como que en 1663 las puertas laterales de la portada de Santa María de la catedral, la de los pies, fuesen

<sup>5</sup> TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos). Su historia y descripción*, 3ª edición, Burgos, 1926, pág. 105-106.

<sup>6</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuras, sombras verdaderas del Mysterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen y Madre de Dios María nuestra Señora*, Burgos, 1659, prólogo 4v.

<sup>7</sup> STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción...*, op. cit., pág. 79.

<sup>8</sup> AGREDA, sor María de Jesús, *Mística Ciudad de Dios*, ed. princeps 1670 (existen un gran número de ediciones, algunas actuales). KENDRICK, Thomas D., *Mary of Ágreda: The life and Legend of a Spanish Nun*. Londres, 1967. *La Madre Ágreda. Una mujer del siglo XXI*, Monografías Universitarias, Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria, 2000. Y sobre su iconografía artística, vid. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, 1996, *Iconografía de la Venerable María de Jesús de Ágreda*, B.S.A.A., tomo LXII, pág. 447-463.

<sup>9</sup> ABAD, Camilo M., *El culto a la Inmaculada Concepción en al Ciudad de Burgos*, Madrid, 1901. Id., *Burgos y la Inmaculada*, Bilbao, 1904.

transformadas por el escultor Juan de Pobes, colocando en el tímpano de una de ellas, la de la derecha, a la Inmaculada rodeada de letanías<sup>10</sup>.

### La Real Cartuja de Santa María de Miraflores de Burgos

Al este de la ciudad de Burgos, en la orilla izquierda del río Arlanzón, se encuentra la Cartuja de Santa María de Miraflores<sup>11</sup>, panteón de los reyes Juan II y su segunda esposa, Isabel de Portugal, y de su hijo el Infante don Alfonso. Se sitúa en un lugar que fue coto de caza del rey Enrique III, el “Doliente”, quien tenía allí, desde 1401, su alcázar y palacio. Años más tarde, en 1441, Juan II decide entregar el edificio a los Cartujos, fundando un Monasterio bajo la advocación de San Francisco, devoción especial de su padre.

Parece ser que los cartujos, tras los permisos pertinentes, se asientan en aquellas lujosas estancias, comenzando a acomodarlas a las exigencias de su Orden. Sin embargo en 1452 se produce un incendio que terminó prácticamente con todo el edificio. Las obras de reconstrucción del monasterio no tardaron, interviniendo en ellas el mejor arquitecto del momento que se hallaba trabajando en la catedral de Burgos, Juan de Colonia. El monarca, Juan II, apoya lógicamente la construcción del que será su panteón, sin embargo su fallecimiento en 1454 y la dejadez de Enrique IV retrasan las obras. Para entonces los cartujos han conseguido el cambio de dedicación del monasterio a una advocación mariana, como es habitual en la Orden, por lo que desde 1453 se denomina como Santa María de Miraflores. La llegada al trono de Isabel la Católica dará el impulso definitivo a las obras del nuevo edificio.

El centro principal de la vida comunitaria es la iglesia, que presenta una articulación funcional, en tres espacios diferentes separados por cancelas, rejas y retablos: un primer espacio público, a los pies, al que tienen acceso los criados o laicos; el coro de los hermanos y el de los padres. Finalmente, el presbiterio donde se sitúa el altar mayor presidido por el retablo y los sepulcros reales. Se trata de una única nave muy larga, en la que tan sólo el espacio del presbiterio cambia de dimensiones al hacerse más ancho, tal y como ocurre en otras iglesias-panteones de la época como la jerónima del Parral (Segovia), o el precedente más directo de la iglesia de la Cartuja de Las Cuevas. Se cubre con bóvedas de crucería, según el modelo de la segunda mitad del siglo XV, mientras que el presbiterio lo hace con bóvedas de nervios angrelados.

En el lado del evangelio de la iglesia se adosan una serie de *capillas* y la *sacristía*. La más antigua es la Capilla de la Compasión, antiguamente conocida como la de la Virgen de

---

<sup>10</sup> MARTÍNEZ Y SANZ, Manuel, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (reed. facsímil de Alberto C. Ibáñez Pérez, y Florianio Ballesteros Caballero, Burgos, 1983). ANDRÉS ORDAX, Salvador, *La catedral de Burgos. Patrimonio de la Humanidad*, Edilesa, León, 1993. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *La catedral de Burgos. La primera del gótico hispánico*, León, 1998.

<sup>11</sup> Hay numerosas publicaciones sobre la cartuja de Miraflores, pero indicamos sólo aquellas de carácter más general, destacando TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores...*, op. cit.. SAGREDO FERNÁNDEZ, F., *La Cartuja de Miraflores*, León, 1973. *Santa María de Miraflores por un monje cartujo*, Burgos, 1989. ANDRÉS ORDAX, S., *Guía de Burgos*, León, 1990. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Las cartujas en Castilla y León*, en “Las grandes órdenes monásticas en Castilla y León”, León, 2001 (en prensa).

Valvanera y situada a los pies. Las capillas situadas entre ésta y la sacristía, el relicario y las dedicadas a San Bruno y a la Virgen de Miraflores, fueron realizadas posteriormente, en 1532. Mientras que en el lado de la epístola se encuentran otras dependencias de clausura en las que se desarrolla la vida en común.

En el interior de la iglesia se custodian piezas de gran riqueza, destacando especialmente, junto a las dos sillerías corales, el retablo realizado por Gil de Siloe, entre 1496 y 1499, con policromía de Diego de la Cruz. Este escultor fue además autor del magnífico sepulcro de alabastro de Juan II e Isabel de Portugal, entre 1489 y 1493, y el del príncipe don Alfonso.

### **La Capilla de la Virgen de Miraflores en la Cartuja Burgalesa**

Ya hemos dicho como la capilla de la Virgen de Miraflores está adosada a la iglesia por el lado del evangelio, entre la de San Bruno y la de las reliquias. Debió construirse hacia el año 1532, pero sin tener una gran entidad, hasta que en 1648 Dom Nicolás de la Iglesia decide modificarla.

Según cuenta él mismo, observando las imágenes que acompañan al sepulcro real de la iglesia, le llamó la atención una imagen de la “Madre de Dios, que estaua dando el pecho à su hijo”<sup>12</sup>, la cual utilizaron el día de la Purificación de 1645 para adorno del Altar Mayor. En esa época este cartujo era ayudante del sacristán, y cuando iban a devolverla a su sitio, decidió

“de no boluer la Imagen al sepulcro; y con ocasion de adereçar vnas puntas que tenia quebradas la corona le lleuè a la celda, y en ella probé la mano (nueua temeridad) porque sin auer jamas pintado al oleo, ni desleido, ò templado colores para encarnar, sin saber lo que me hazia, di nueua vida à la estatua, que dentro del sepulcro ostentaua su viueza (...) El dia de la Anunciacion del dicho año, boluì ò la Iglesia la Imagen ya matizada, y colorida... Colocòse en vn tabernaculo, q. tambien parece joya compuesta de oro, plata, y piedras, no teniendo mas valor, de lo que en el puso mi tibia deuocion. Estuuo esta santa Imagen en la Sacristia, sobre los cajones, dos años que yo estuue ausente desta casa. Bolui y vi, que cada dia se aumentaua la deuocion de mi Reyna. Por lo qual, de nuevo intentè otra nueua resolucion, que fue colocarla en vna Capilla, que por mal dispuesta, no se estimaua, quitando el Altar antiguo, y haziendo otro nuevo retablo, con otros muchos adornos”<sup>13</sup>.

No sabemos bien de que imagen se trata. En la actual capilla de la Virgen de Miraflores no se conserva ninguna, mientras que en el sepulcro real sí que hay una estatuita con esas características, salvo por la corona, pero no tiene restos de policromía. Lo más probable es que sea esa, pues es muy semejante al grabado que ilustra el libro de De la Iglesia, justo cuando empiezan los emblemas marianos.

De esta forma, Dom Nicolás de la Iglesia erigió la capilla dedicada a la Virgen de Miraflores. En el prólogo de su libro indica además cómo decidió decorarla:

<sup>12</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, Burgos, 1659, prólogo, 4r.

<sup>13</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., prólogo 4v.-5v.

“Solo restaua adornar las paredes, para que en todo quedase perficionada nuestra obra. Y auiendo discurrido variamente, sobre la calidad del ornato, reparè en la deuocion con que los fieles estos dias, assi en la nobilissima Ciudad de Burgos, como en las demas deste Reyno, ofrecian votos, y publicauan afectos, à la deuocion del Mysterio de la Inmaculada Concepcion desta soberana Virgen. Pareciòme seria bien recebido mi comado, si yo, con el mismo afecto, y desseo, hiziesse algun seruicio, en honra deste gloriosissimo Mysterio; y assi, resolui cercar la Capilla de Geroglificos sagrados, sacados de la Sagrada Escritura, y de los Santos, los quales descubran: vnos en sombra verdadera; y otros, en clara verdad, la claridad deste verdaderissimo Mysterio. Pareciòme, que si conseguia este intento, à todos los que entràsen à adorar à esta Señora, predicarian las paredes su pureza, y seria mas estimado el sermon hecho por vn instrumento mudo, y en sitio donde se profesa silencio”<sup>14</sup>.

Efectivamente, la capilla debió estar ilustrada con un gran número de emblemas marianos, pero en la actualidad sólo hay once situados en la parte inferior del muro, ya que en 1740 se repintó incluyéndose algunas escenas de la vida de la Virgen entremezcladas con los emblemas<sup>15</sup>. Por encima, en un segundo nivel, se incorporaron otros motivos marianos junto a la representación de varias Mujeres Fuertes.

En la cabecera de la capilla se imita un retablo con columnas salomónicas, y en la actualidad en el hueco existe un retablo de líneas clasicistas. La bóveda fue pintada también en ese momento. De esa época son además los ángulos de la bóveda, en que figuraron cuatro símbolos inmaculistas; hoy en día sólo se reconoce uno, que representa la “porta coeli”.

Unos años después de haber realizado la pintura, Dom Nicolás de la Iglesia escribió un libro, *Flores de Miraflores*, con una serie de emblemas, incluyendo entre ellos a los que se conservan pintados en la capilla.

El conjunto emblemático apenas ha sido valorado. Son pinturas de escasa calidad, pero que destacan por su programa iconográfico<sup>16</sup>. Éste no ha sido estudiado hasta el momento en profundidad, advirtiéndose únicamente como fuente de inspiración las *Flores de Miraflores* de Nicolás de la Iglesia, pero sin advertir de que el conjunto de la capilla es anterior al libro.

### Los emblemas de la Capilla de la Virgen de Miraflores

Como hemos indicado, en la actualidad, se conservan once emblemas pintados en las paredes de la capilla de la Virgen de Miraflores de la cartuja burgalesa, aunque algunos bastante perdidos. Todos ellos coinciden, salvo ligeras variaciones, con las publicadas por Dom Nicolás en 1659.

Creemos que se pueden agrupar en cinco grupos formados por dos emblemas cada uno, salvo el último que es de tres. Así, se van correspondiendo las pinturas de las paredes

<sup>14</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., prólogo 5v.-6r.

<sup>15</sup> *Santa María de Miraflores por un monje cartujo*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1989, pág. 59, cit. los temas conservados.

<sup>16</sup> IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura y pintura barroca*, “Historia de Burgos. III. Edad Moderna (3)”, Burgos, 1999, pág. 386-387.

del evangelio y la epístola, incluso en el hueco del altar mayor, mientras que la pared que cierra la capilla hacia la calle presenta tres emblemas que podemos relacionar entre sí.

De esta forma se nos presenta a la Virgen María en su advocación de Inmaculada Concepción como altar de panes y de incienso; como retrato de Dios y de Jesús; como sacrificio, a través de la uva y el cordero; como objeto que encierra virtudes o gracias, siendo rosa y urna de maná; y finalmente como fortaleza e incorrupción es zarza ardiendo, arca de Noé y columnas de Salomón.

Por último, hemos incluido una breve referencia a otro símbolo mariano, el situado en uno de los ángulos de la bóveda, que corresponde a las pinturas del siglo XVIII.

Hemos analizado todos ellos comparándolos con el libro escrito por Dom Nicolás y utilizando las fuentes y autoridades que él mismo cita, las cuales nombramos tal y como hace el autor.

Junto al actual retablo que preside la capilla, dentro del arco del altar, se encuentran dos emblemas que nos hablan de *María como altar, de los panes y del incienso*.

En *Flores de Miraflores* Dom Nicolás compara a la Virgen con los tres altares que según la Biblia estaban en el Templo de Salomón. El de los holocaustos, hecho en cobre, lo utiliza en el emblema XIX; el de los perfumes en el XXXIV; y el de los panes de la proposición en XXXV. Éstos dos últimos se han conservado en la capilla de la Virgen de Miraflores, justo a cada lado del retablo.

En el lado de la epístola, se sitúa el “ALTARE / THYMIANA<sup>TS</sup>”, donde se representa en un paisaje natural un altar del oro, sobre el que hay varios vasos de perfumes, y el epigrama: “ALTAR Q. EL AMOR CONSAG<sup>A</sup>. / PARA DESCVBRRIR SV AMOR, / NO HA DE EXALAR MAL OLOR”, que corresponde exactamente al emblema XXXIV de *Flores de Miraflores*<sup>17</sup> (“María altar del incienso”).

En esta ocasión, la Virgen es comparada con uno de los altares del templo de Salomón situado dentro del santuario en la pieza anterior al Sancta Sanctorum, en el cual estaba la mesa de la proposición, que utiliza en el emblema siguiente. Este era un altar de oro para quemar el incienso.

Para esta comparación se basa en Alano Varense<sup>18</sup> y sobre todo en San Ambrosio<sup>19</sup>, para quien el cuerpo de la Virgen es un templo y su alma el altar, que gracias a su sacerdote, Cristo, exhala perfumes y olores de pureza. El mismo De la Iglesia utiliza el símil del incensario para María en el emblema XXXVII: “TVRIBVLVM AVREVM”.

El mote lo saca del evangelio de San Lucas, cuando narra la aparición de un ángel a Zacarías anunciando el nacimiento de Juan<sup>20</sup>. Este pasaje sucede junto al altar del incienso, según San Ambrosio<sup>21</sup> y explica De la Iglesia:

<sup>17</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 114v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, 1999, pág. 67, nº 89.

<sup>18</sup> *Serm. I de Laudib. Sanctae Mariae*. Según dice el propio De la Iglesia, es natural de Tolosa y vivió en el siglo XIV. Dejó escritos cinco sermones en alabanza la Virgen y su pureza, y están publicados en la Biblioteca Virg., tomo III de Pedro de Alba.

<sup>19</sup> *Lib. I, de Virgin*.

<sup>20</sup> Luc. 1, 11: “apparuit autem illi angelus Domini stans a dextris altaris incensi”.

“*Quia caeleste sacrificium parabatur in quo Angeli ministrabant*. Porque ya se preparaba el celestial sacrificio en que auian de seruir los Angeles. Como quien dice: Si quieres buscar los Angeles, buscadlos junto al Altar, porque se llega el tiempo en que se ha de ofrecer vn sacrificio tan diuino, que los Angeles se tendran por muy dichosos en seruir y assistir a tal ofrenda. Este sacrificio se prepara, es Christo, el Altar es Maria, quien asisten son los Angeles, los carbones son la gracia, y las virtudes los perfumes”<sup>22</sup>.

Ese altar asistido por los ángeles, en el que se realiza un sacrificio tal como el nacimiento de Cristo, tiene que ser necesariamente puro.

Enfrente, en el lado del evangelio, el emblema “MENSA / PANVM”, con una pintura en la que aparecen unos panes sobre una mesa, y el epigrama: “LA PVREZA DE AQUEL PAN / QVE EN ESTA MESA SE PONE / SV PVREZA NOS PROPONE”. Se corresponde con el emblema XXXV, de las *Flores de Miraflores*<sup>23</sup> (“Maria mesa de los panes de la proposicion”). En la pintura de la cartuja no se ha cuidado el detalle de colocar los doce panes de la proposición que se describen en la Biblia<sup>24</sup>, algo que sí que ocurre en el libro.

El modelo lo saca del capítulo 25 del Éxodo, en que Dios manda a Moisés hacer una mesa de madera y oro para el pan de la proposición. Cada una de las partes que la forman son asimilados a María:

“La madera figura la incorrupcion: el oro, la charidad: el labio, la doctrina: la coronas, simbolizan todos quantos generosos de victorias se pueden excogitar, hasta las aureolas de Virgines, Martyres, y Doctores. Grande por cierto es la excelencia de la mesa, por lo que en si representa: pero si bien se repara, y se pondera, su grandeza, y excelencia maior, la emos de inferir, y sacar por el pan que en ella se colocó, para cuyo ministerio se fabricó con tan mysteriosas circunstancias. Fabricóse esta mesa, para que fuesse depositaria de los panes de la proposicion: *Et pones super mensans panes propositionis in conspectu meo semper*. Por reuerencia de los panes fue tan honrada la mesa, esto me obliga à dezir, que

La pureza de aquel pan  
Que en esta mesa se pone,  
Su pureza nos propone”<sup>25</sup>.

El pan significa Cristo Sacramentado, pan de vida, por lo que la mesa, que es María, debe estar llena de pureza. Según aclara el cartujo en el texto, María había sido ya simbolizada como mesa por San Alberto Magno<sup>26</sup> y San Epifanio<sup>27</sup>. Pero además ese pan

<sup>21</sup> *Ad cap. I Lucae*.

<sup>22</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 116r. y v.

<sup>23</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 117v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 618, nº 1261.

<sup>24</sup> Números 4, 7.

<sup>25</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 118r. y v.

<sup>26</sup> *Biblia Virgin. ad capt. 23 exodi.*: “mensa satians”.

significa también doctrina y sabiduría sagrada, convirtiendo a María en “venerable maestra y instruidora de los Apóstoles, Patriarcas y Prophetas”<sup>28</sup>, como indica Alano Varene<sup>29</sup>.

El mote sale igualmente del Éxodo 25, en el versículo 30: “et pones super mensam panes propositionis in conspectu meo semper”.

Los dos primeros emblemas pintados a continuación del retablo, tanto en la pared de la izquierda como en la derecha, presentan a *María como retrato de Dios y ejemplar de Jesús*.

En el muro del evangelio, se sitúa el “EXEMPLAR / IESV”, que corresponde con el emblema II de *Flores de Miraflores*<sup>30</sup> (“María, ejemplar de Iesus”). En la pintura de la capilla apenas se lee el lema, mientras que en la pintura se llega a ver un caballete con un cuadro de la Virgen que sostiene otro lienzo encima. En el incluido en el libro aparece el Espíritu Santo pintando, algo que no se aprecia aquí. El epigrama se ha perdido, pero debía poner: “Iesus es perfecta imagen / De su Madre, y no lo fuera, / Si ella pecado tuuiera”.

Es un emblema de gran originalidad. De la Iglesia asegura que “el engendrado, sale por generacion *Imagen* del generante” y que “siendo Christo en quanto hombre, hijo verdadero de María, ha de ser *Imagen* suya y ella ha de ser el *exemplar de Iesus*”<sup>31</sup>. Sigue el modelo del capítulo 14 del Evangelio de San Juan en que cuenta cómo Felipe le pide a Jesucristo que le muestre al Señor, y le contesta “Quien me ha visto a mí, ha visto al Padre”; llegando a asegurar que si en el mismo pasaje la pregunta fuese: ¿muéstranos a tu Madre?, la respuesta habría sido la misma.

También utiliza el símil del Génesis, en el que Dios creó a Eva a semejanza en todo de Adán y a todos sus sucesores idénticos a ellos, incluso en el pecado, ya que no sólo es imagen del cuerpo sino también del alma. Por todo ello, para que Jesús fuese perfecta imagen de su Madre, ésta debía ser totalmente pura y sin mancha de pecado desde su Concepción, tal y como dice el ángel anunciador: “el consagrado que nazca llevará el título de Hijo de Dios”<sup>32</sup>:

“Pues como se podía asegurar Maria, de que podría concebir tal hijo: de que podría ser Madre de Iesus, ejemplar suyo; y por el consiguiente, de que el sería su imagen, si primero no quedará satisfecha, de que tenía todas las condiciones necesarias para ser original perfecto, por quien se auia de copiar aquella imagen? Si Christo es lleno de gracia, llena de gracia ha de ser Maria. Si Christo es Santo en su Concepción, ella en su Concepcion ha de ser Santa (...) Todas las perfecciones de Iesus, se han de ver delineadas en el original, de donde salio el retrato”<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> *Serm. I de Laud. B. Mariae*: “mensa virginea oprimir quibusque cibis abundans” y “Fidei mensa spiritualis que panem vitæ mundo suppeditauit”.

<sup>28</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 120r.

<sup>29</sup> *Serm. I de Laud. B. Mariae*.

<sup>30</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 14v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 512, nº 1039.

<sup>31</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 15v.

<sup>32</sup> Lucas, 1, 35.

<sup>33</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 220r.

Como autoridades cita a Santo Tomás de Villanueva<sup>34</sup> y a San Anastasio Sinaita<sup>35</sup>, quien además parece que le da la idea del mote, ya que es el que habla de María propiamente como imagen.

Enfrente de éste, su correspondiente en el lado de la epístola, es “FORMA DEI”. Dice Dom Nicolás:

“No es, no implicacion contradictoria, sino misteriosa consecuencia, hazer a Christo original de su Madre y a Maria, retrato de aquel q. ella retrató. Antes fuera deferido, y peligrosa ignorancia, no eslabonar estas flores, porq. juzgara a caso alguno, dabamos a Maria, la gloria y grandeza agena, sino defendieramos el origen desta gloria”<sup>36</sup>.

Está también estropeado, ya que como todos los de ese lado falta el epigrama y la pintura se encuentra a medias. En el epigrama debía figurar: “No fuera el retrato en todo / Conforme al original / Con pecado original”.

Corresponde al emblema III del libro (“María, retrato de Dios”)<sup>37</sup>. Las pinturas no son exactamente iguales: en la Cartuja, los cuadros se superponen, aparece Dios Padre con la bola del mundo en la mano, y la Virgen como Inmaculada de cuerpo entero; mientras que en el libro en la pared cuelga un lienzo con el rostro de Dios, y sobre el caballete la cara de la Virgen.

El lema está sacado de un sermón de la fiesta de la Asunción, de San Agustín<sup>38</sup>: “Si formam Dei appellem digna existis”. Pero la idea se basa en el Salmo 86, jugando con la comparación de la ciudad de Sión y María: “Homo natus est in ea, & ipse fondavit eam altissimus”, y sobre todo en el fundador de los cartujos, San Bruno<sup>39</sup>, a quien explica con estas palabras, justificando el emblema:

“nro. P. Christo, segun esto, dio el ser a la Madre que le diò el ser, luego, el diò a Maria, lo que ella auia de darle, Maria auia de dar à Christo el ser humano y en èl el ser de imagen, y retrato suyo perfectissimo, luego recibì de Christo esta excelencia, para auersela de dar; y no solo la recibì de Christo en quanto Dios, sino q. Christo en quanto

<sup>34</sup> *Serm. 3 de Nativit. Virg.*

<sup>35</sup> *Lib. 6 Anagogina contempl.*: “Quis mihi die queso aut ex hominibus, aut ex demonibus audebit dicere, quod ea que est eiusdem simul eam Deo esentie (quod carnem attinet) no sit ad Imaginem, & similitudinem eius qui est ex ipsa natus? Quamodo est enim Mater eius modi Filii non ferens in se integram & illasam fætus sui Imaginem?”.

<sup>36</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 23r.

<sup>37</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 22 v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 511, nº 1036.

<sup>38</sup> *Serm. II* en la fiesta de la Asunción: “Quid dicam pauper ingenio cum dece quidquid dixerò minor laus est que dignitas sua meretur. Si cælum te vocem altior es, si Matrem gentium dicam precedis. Si formam Dei appellem digna existis. Si Dominam Angelorum vocitem per omnia te esse probavis”.

<sup>39</sup> *Serm. I, de B. María*: “Impossibile est enim quantum ad alios homines ut aliquis sit fundator civitatis in qua nascitur, quis ante quam sit natus non potest fundare ciuitatem. Sed Christus qui est altissimus per hoc quod Deus est ante omnia tempora, fundavit ciuitatem hanc, id est Matrem creavit, & tamen ut homo in fine temporum natus est in ea sumendo carnem ex ea”.

hombre, se la mereció también. Y así, primero fue María retrato, y imagen del altísimo Jesús. Que Jesús fuese imagen y retrato de la purísima María”<sup>40</sup>.

Los dos siguientes, colocados ambos en medio de las paredes del lado de la epístola y del evangelio, presentan a *María en relación con el sacrificio, a través de la uva y el cordero*.

En el lado derecho, entre las escenas de la Natividad y Presentación de la Virgen, está “PALMES CVM / VBA SVA”. Como los que corresponden a ese lado, está cortada la pintura y no tiene epigrama. En las *Flores de Miraflores* es el emblema XXXIX<sup>41</sup> (“María, sarmiento con su racimo”), en cuyo epigrama dice: “Atiende a la muestra y mira / Que de la vid vida nuestra / Esta que ves, es la muestra”. Las pinturas son muy semejantes, con dos hombres que llevan sobre su hombro una gran vara de la que cuelga un enorme racimo de uvas, tan sólo varía en que se invierte el sentido.

Este pasaje lo utiliza en dos ocasiones en el libro con sentido diferente, y así lo justifica en esta ocasión:

“La simpatía admirable, y correspondencia misteriosa, que ay entre Christo, y Maria, excitaron mi tibieza, para presentar en esta flor el racimo prodigioso, pendiente de su sarmiento, haziendole aora muestra de la vid Diuina, ya que en el Geroglífico passado le presentamos como muestra de la tierra prometida. Arriba diximos, que el racimo prodigioso trahido en hombros de dos hombres de la tierra fertilissima, que manaba leche y miel, es Crhsto, que con su hermosura, muestra la fertilidad, y excelencia de la tierra santa, Maria señora nuestra, tierra fértil que tal racimo produjo. Y aora dicho, que el sarmiento con su vba, traido en hombros de dos hombres de la tierra de gracia, es Maria, que con su hermosura muestra la fertilidad de la vid Christo, vid fertil, y fecunda, que tal racimo produjo por muestra de su Diuina fecundidad”<sup>42</sup>.

La idea del lema y de la pintura está sacado del pasaje de Número 13, versículo 14: “Absciderut palmitem cum uba sua, quem portaverunt in vecte duo viri”. Aunque el concepto general viene del capítulo 15 de San Juan, en el que el propio Cristo se compara con uvas y racimos, de forma que “si Maria no fuera concebida sin pecado, si no fuera criada en gracia, no tuuiera sarmiento, ni razimo, con que pudiera dar muestra de la vid verdadera Christo. Y assi conuino para gloria de la Diuina prouidencia, tuuiesse esta vid vn sarmiento, y vn racimo tan vnido consigo, que en todo participàse de sus diuinas calidades”<sup>43</sup>.

En la pared del lado del evangelio, enfrente, se utiliza la imagen de la cordera inmaculada: “AGNA INMA/CVLATA”, entre la Adoración de los Magos y el Tránsito de María. Tanto el lema como el epigrama (“SI HUBIE<sup>A</sup>. LVZB<sup>L</sup>. MARCA<sup>O</sup>. / A ESTA INOCEN<sup>E</sup>. CORDE<sup>A</sup>. / INMACVLADA NO FVERA”) son iguales a los del emblema XLVI de *Flores de Miraflores*<sup>44</sup>,

<sup>40</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 23v.

<sup>41</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 132v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 796-7, n° 1653.

<sup>42</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 133r. y v.

<sup>43</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 134r.

<sup>44</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 156v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 235, n° 449.

mientras que las pinturas sólo varían en que están invertidas. Se ha representado en un paraje natural una cordera blanca con una cruz roja en el lomo.

“En el Geroglífico precedente diximos que el leon fuerte de Iuda, el qual por inocencia tambien se llama cordero, Christo Rey pacifico y verdadero Salomon, honró a su Madre, haziendola trono suyo, el mas glorioso que vieron, ni verán los Reynos y siglos eternamente. Y pues el hijo estuu sentado en tal trono, con el aspecto de león, y coraçon de cordero, para rendir como leon al fuerte armado, ofrecerse como cordero por los hombres: razon serà nos pinte el Geroglífico presente vna cordera, con el coraçon de leona, cordera immaculada, y que por serlo, venciò como leona al fuerte lobo, y león carnicero, que pretendia apoderarse della, y aùn de su cachorro, y corderillo immaculado”<sup>45</sup>.

El título lo saca de Gregorio, obispo de Nicodemia<sup>46</sup>, aunque también se basa en el Levítico: “Si de ouibus fuerit oblatio et pacificorum hostia sive masculum sive feminam obtulerit immaculata erunt”<sup>47</sup>.

Como Cristo, “cordero pascual”, nació sin mancha, su Madre también fue immaculada, como dice el Cantar de los Cantares: “tota pulchra es amica mea et macula non est in te”<sup>48</sup>. Por eso utiliza el epigrama citado, que explica Dom Nicolás al final diciendo: “*Es Immaculada*. Luego no la marcó, no la marcó. Luego no tuuo pecado, no tuuo pecado. Luego fue Immaculada Concepción”<sup>49</sup>.

La siguiente pareja de emblemas nos presentan a la Virgen como *objeto que encierra gracias o virtudes*, simbolizadas en los perfumes, María como rosa y urna de maná. Ambas se encuentran junto a las puertas de los pies de la capilla, que la comunican con la de San Bruno y la de las Reliquias.

María como “ROSA / MYSTICA” aparece en el lado de la epístola, y por ello carece de epigrama y la pintura está a medias. Se corresponde con el emblema XXVIII de *Flores de Miraflores*<sup>50</sup> (“María, misteriosa rosa”), y en su epigrama debía figurar: “De las espinas de Adan / Intacta sale la Rosa, / Rosa en todo misteriosa”. Aunque está cortado se aprecia que la pintura era muy parecida a la del libro, una rosa florecida junto a varios capullos entre los tallos espinosos.

Se basa en San Alberto Magno, que situó a María como “Virgen de las Vírgenes”, igual que “Rosa flos florum id est dignissimus inter flores”<sup>51</sup>.

“Esta misteriosa rosa, nos ofrece el olor de su pureza, saliendo hermosa, suaue, agradable, y olorosa, del tronco rudo, aspero, espinoso, y basto. Por esso el Espiritu Santo compara la excelencia de Maria á la planta de la rosa, no a la rosa abstraendo de la planta,

<sup>45</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 157r.

<sup>46</sup> *Ora. de oblat. Deip.*

<sup>47</sup> Levítico 3, v. 6.

<sup>48</sup> Cantar de los Cantares 4, v. 7.

<sup>49</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 159r.

<sup>50</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 93v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 698, n° 1439.

<sup>51</sup> *In Marialia*, c. 118.

*quasi plantatio Rosa in Iericò.* Porque la excelencia desta Virgen, consiste en auer salido rosa pura, y sin resabio de espina, de vn tronco rudo, y espinoso, sin calidades de rosa<sup>52</sup>.

El tronco rudo no es otro que Adán y el pecado original, del cual se salva María por gracia de Dios. Lo interesante de este emblema es presentar a María como rosa que sale de las espinas, idea ligeramente diferente de María como rosa sin espinas, que suele aparecer ya desde los símbolos de la “Virgen tota pulchra”<sup>53</sup>.

Alano Varense utiliza el símil de la rosa sin espinas tanto para la Virgen como para Cristo: “Uterque rosa sine spina, & lilium inter spinas densissimas candidissimum, (...) vt quidquid venerationis in filio est, hoc totum in matrem referatur”<sup>54</sup>. Algo parecido dice también el gran devoto de la Virgen y escritor inmaculista fray Alonso de Orozco<sup>55</sup>, como lo cita en el libro, pues no fue beatificado hasta 1882.

E igualmente aparece en las letanias por el texto del Eclesiástico: “Et quasi plantatio rosæ in Iericho”<sup>56</sup>. En la obra de Francisco Javier Dorn, *Letanía lauretana*<sup>57</sup>, publicada en su primera edición en 1750 con grabados de los hermanos Joseph y Johan Baptist Klauber, y traducida al castellano en Valencia en 1768, con copias hechas por Lucchesini, se incluye la imagen de la Virgen saliendo de la rosa, acompañada por la inscripción “Coronemus nos rosis”, del libro de la Sabiduría<sup>58</sup>. Esta obra tubo también cierta repercusión, sobre todo en la zona mediterránea, reproduciéndose los grabados en pinturas como en el caso de la capilla de la Mare de Deu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)<sup>59</sup>.

Y del mismo modo que la rosa sin espinas, María es “VRNA / MANNA”, en el lado del evangelio, con el siguiente epigrama: “ESTE VASO DE MANÁ / VASO DE ORO ACRISOLADO / NO FVE VASO DE PECADO”. La pintura varía un poco respecto al emblema XXXIII de las *Flores de Miraflores* con que se corresponde<sup>60</sup> (“María, urna de Mana”), ya que en el libro es un vaso y en la Cartuja una urna con tapa.

Nicolás de la Iglesia, siguiendo el libro a los Hebreos (capítulo 9) lo relaciona con el emblema anterior, el XXXII (“Arca foederis”), donde María aparece como arca de testamento, en el cual se encerraba una urna o vaso de oro lleno de maná, la vara de Aarón

<sup>52</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 94r.

<sup>53</sup> STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción...*, op. cit., pág. 34-39.

<sup>54</sup> *Germ. I de Laud. B. M.*

<sup>55</sup> *Annotat 7 in Cant.* El beato agustino fray Alfonso de Orozco es considerado una de las autoridades de la lengua castellana. Dejó varias obras escritas de índole inmaculista, a parte del Comentario al “Cantar de los Cantares” citado, como “Las siete palabras de la Virgen” y el “Tratado de la corona de Nuestra Señora”.

<sup>56</sup> Libro del Eclesiástico 24, 14.

<sup>57</sup> CASTILLO Y UTRILLA, M<sup>a</sup> José, *Iconografía de la letanía lauretana según Dorn*, Cuadernos de Arte e iconografía, 1989, tomo 2.3, pág. 220-223.

<sup>58</sup> Libro de la Sabiduría, 2.

<sup>59</sup> ROIG I TORRENTÓ, M<sup>a</sup> Assumpta, *Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)*, Archivo Español de Arte, 1983, n<sup>o</sup> 56 (221), pág. 1-18.

<sup>60</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 111v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 795, n<sup>o</sup> 1650.

que floreció y las tablas del testamento. La vara florecida aparece en el emblema número XII (“Virga Aaron”) de las *Flores*.

Para el caso del vaso de maná sigue como autoridades a Amadeo, Obispo Lausanense<sup>61</sup> y a Santo Tomás de Villanueva<sup>62</sup>. Además, ya en el Levítico se dice que “vas autem fictile in quo horum quicquam intro ceciderit polluetur et idcirco frangendum est”<sup>63</sup>. Por lo que De la Iglesia escribe:

“Quiere Dios en vn vaso de barro obrar vna marauilla. Quiere q. vn vaso de barro se conuierta en vaso de oro, para depositar en èl, la joya de mas calor, que Dios pudo fabricar. Forma este vaso de barro. Si en acabando de formarle, caiera dentro dèl vn raton muerto, no era forçoso quebrarle? Forma Dios á Maria, que segun lo natural, antes de considerarla, adornada con la gracia, y las virtudes, es vn vaso de barro sugeto á lo que los demas hijos de Adan. Cria Dios y forma a esta Virgen, para depositaria de la perla que siempre se està engendrando en el seno del Altissimo. Si en el instante que Dios fabricó este vaso de barro, entrara dentro dèl el mortificio del pecado, que deuia Dios hazer auiendo dado aquella ley a los Hebreos? Que auia de hazer, sino quebrar el vaso, ó arrojarle por inmundo. Porque el vaso de barro en que entrò el pecado original, no puede purificarse con la excelencia que conuiene, para poder ser despues depositario primero del mana. Antes de recibir el mana, ha de ser el vaso de oro, como lo fue Maria: vaso de oro por la excelencia de su vida, por su integridad y pureza, por la plenitud de gracia. El vaso de barro lo conuirtio en vaso de oro antes que el mortificio entrase en èl. No fue no olla sucia y inmunda, afeada por el moticinio del pecado, porque a serlo no fuera merecedora de recibir el mana dentro de su seno, ni de amasar el pan del cielo. Y assi vemos, que el vaso de oro en que se guardo el mana, no fue jamas vaso inmundo”<sup>64</sup>.

Y finalmente, en la pared frontera al retablo, se encuentran tres emblemas que nos presentan a *María como fortaleza e incorrupción*, a través de la zarza ardiendo, el arca de Noé y las columnas de Salomón. Son los emblemas que peor se han conservado por la humedad.

“RVBVS / INCOMBVSTVS” se encuentra más cerca de la capilla de las Reliquias. Está bastante estropeado, el lema apenas se lee; la pintura se intuye (con una zarza que se mantiene verde entre las llamas), y del epigrama sólo quedan algunas letras, en él debía decir: “El fuego que desde Adan / A todo el mundo abraso / A esta zarça respeto”. Se corresponde con el emblema XIII de *Flores de Miraflores*<sup>65</sup> (“María, zarza que entre las llamas no se quema”).

“Por mas que gruña Caluino, dize Cornelio de Lapide, el Mysterio de la zarza, significa la Concepcion, y Nacimiento de Christo, de las entrañas de Maria, salua su Virginitad. Assi lo sienten Thèodoreto, Ruperto, Bernardo, Gregorio Niseno; y esto

<sup>61</sup> *Herm. I de Laudib. Virg.*: “Vrna aurea Beata est Maria, aurea per excellentia vita, aurea per integritatem, & puritatem, aurea per plenitudinem gratia: hæc vrna manna reconditum habuit que panem Angelorum, qui de cælo descendit, & dat vitam mundo sacrosanto gessit in vtero”

<sup>62</sup> *Serm. 3 de Natiuit.*: “Non enim decebat vrna mana calestis aliquam in se labem habere”.

<sup>63</sup> Levítico 11, v. 33

<sup>64</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 113r. y v.

<sup>65</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 52v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 832, nº 1727.

mismo canta toda la Iglesia catholica. Segun lo qual, esta zarza sin quemarse en medio del fuego, es Maria Virgen, antes del parto, en el parto y despues de auer parido. Pero tiene tal conexion en esta Virgen, el Mysterio de su admirable Concepcion actiua, y Encarnacion del Verbo, y parto suyo virginal, con su concepcion pasiua, pura y sin mancha de pecado, que siendo zarza intacta, tan intacta ha de ser de la culpa, como de la corrupcion<sup>66</sup>.

Está claro que la idea viene de la vocación de Moisés en el pasaje del Éxodo, 3, 2-3, en el que el ángel de Yahvéh se aparece a Moisés diciéndole: “Apparuitque ei Dominus in flamma ignis de medio rubi, et videbat quid rubus arderet, et non combureretur”. Los Santos Padres y otros escritores lo adoptaron como símbolo de la virginidad de María, así Cornelio de Lapide, Pedro Berchorio<sup>67</sup>, Ambrosio Cathario<sup>68</sup> y San Luis Beltrán<sup>69</sup>.

“por el fuego, se entiende el ardor de la concupiscencia, padre de la corrupcion, y cuchillo de la virginidad. Este, como siempre acompañaua a la concepcion actual de las mugeres, parece que exteriormente en opinion de algunos, cercaba a Maria, viendo la Madre: pero segun la verdad no la quemò, pues siempre fue virgen pura<sup>70</sup>”.

Es una imagen que suele aparecer en las representaciones simbólicas marianas, entre otras podemos citar el ejemplo del Camarín de la Virgen de Guadalupe en su monasterio jerónimo extremeño, donde en unas pinturas realizadas por Pedro José de Uceda en 1736, figura la zarza ardiendo junto a otros<sup>71</sup>.

Pero además de salvarse de la concupiscencia, María lo hace también del pecado y da origen a la vida, ya que es “ARCA / NOE”.

Este emblema está colocado en la pared de enfrente del retablo, en el medio, entre las escenas de la Visitación y la casa de Nazareth. Está bien conservado, presentando en la pintura el arca en un mar con ligero oleaje, pero sin el diluvio que aparece en el libro, en el emblema VI<sup>72</sup> (“María, arca de Noé”), y con el epigrama: “SINO ESTVVIE<sup>A</sup>. BAÑADA / DE GRACIA POR DENTRO I FVE<sup>A</sup>. / TODO EL MVNDO PERECIERA”.

Esichio<sup>73</sup> ya la había llamado así, diciendo además que es arca de vida, lo mismo que San Alberto Magno<sup>74</sup>. Por lo cual,

<sup>66</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 53v.

<sup>67</sup> *In reductor mor 3. verbo rubus.*

<sup>68</sup> *In opusculo de Immaculata Conceptione.*

<sup>69</sup> Serm. de Conceptio. 4 part.

<sup>70</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 54r.

<sup>71</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, fr. Sebastián y TEJADA VIZUETE, F., *El Camarín de Guadalupe: historia y esplendor*, Madrid, 1996. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Guadalupe: un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Salamanca, 2000.

<sup>72</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 32v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 95, nº 149

<sup>73</sup> *Hom. 2 de B. Vir. tom. 7. bibliot. vet. patr.*

<sup>74</sup> *In Biblia Virg. ad cap. Gen. 6*

“por la excelencia del tessoro que encerro esta arca que es la Vida, podíamos colegir su excelencia, dandole los efectos de arca de vida, y si de vida, no de muerte, ni da culpa”<sup>75</sup>.

El mote y la idea general procede del Génesis y el pasaje del diluvio universal, y sobre todo de la construcción del arca. María es el arca perfectamente terminada antes de que se produzca el diluvio, y se cubre de un betún que es la caridad. Además lo enlaza con el emblema ya visto en que María aparece como Madre de Dios y ejemplar suyo, tal y como dice:

“Bien segura queda la arca, aora venga el diluuiio, lleua sobre ella toda la agua del abismo, que por mas que caiga, *las aguas multiplicadas, leuantaran la arca, y la subiran à lo alto*. Tan lejos estará de anegarse q. antes las aguas mismas la han de leuantar y sublimar. Parece que se carea esta eleuacion, con la exaltacion de la palma. Y que es la causa de todo esto? El estar bien embetunada la arca. Porque si esto no fuera, anegaráse ella, y con ella todo el mundo. Porque? Porque si Maria no huuiera sido concebida en gracia, no fuera Madre de Dios, ni exemplar suyo. Y si Dios no se huuiera encarnado en las entrañas de Maria, quedaramos todos anegados en las aguas de aquel vniversal diluuiio”<sup>76</sup>.

Y por último, María es la fortaleza y la firmeza, ya que se la hace corresponder con la “COLUMNNA SALOMONIS”. Es un emblema bastante perdido en la pintura de la Cartuja. El lema apenas se lee, en la pictura se aprecian dos columnas, pero muy borrado, y en el epigrama no hay nada de texto, debería poner: “En esta fuerte columna / Y en otra que ella nos dio / El *non plus vltra* se hecho”, pues corresponde al emblema XIX de *Flores de Miraflores*<sup>77</sup> (“María, columna de Salomón”).

Una vez más nos encontramos con comparaciones con el templo de Salomón. Antes hemos visto como se asimilaba a los altares de su interior, y aquí aparece como las columnas de metal colocas en el pórtico que, según el libro de los Reyes, se llamaban firmeza y fortaleza<sup>78</sup>. En los emblemas XXXI y XLV del libro alude otras dos veces más al templo de Salomón en las *Flores*, ya que dice que es templo y trono de Salomón, respectivamente.

La idea viene del Apocalipsis (capítulo 3, vers. 12), donde Cristo afirma “qui vicerit faciam illum columnam in templo Dei”, lo cual aprovechan San Bruno y Dionisio para hacer a María una de esas columnas. Y además, según el cartujo autor de las *Flores de Miraflores*:

“Estas dos columnas son la cosa primera, que à los que entran en la Iglesia, se les pone delante de los ojos. Y si bien se mira à los que entran en la Iglesia militante, lo que primero se les pone delante de los ojos es, IESVS MARIA”<sup>79</sup>.

<sup>75</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 33r. y v.

<sup>76</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 34r.

<sup>77</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 68v. Vid. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas...*, op. cit., pág. 225, nº 426.

<sup>78</sup> I Reyes, 7, 21: “et statuit duas columnas in porticum templi cumque statuisset columnam dexteram vocavit eam nomine Iachin similiter erexit columnam secundam et vocavit nomen eius Booz”.

<sup>79</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 69v.

Pero además Dom Nicolás de la Iglesia las compara con las columnas hercúleas, colocando el “non plus ultra”, con lo que quiere indicar lo siguiente:

“El *non plus vltra* pues, que tyranicamente poseieron las columnas profanas, pongo yo con reuerencia en las sagradas, y assentando en cada vna dellas *non plus vltra*, digo que en ellas se echò el resto de la Diuina omnipotencia”<sup>80</sup>.

Y así, situó a María en lo más alto de la creación, de forma que por encima de ella sólo se encuentra Dios, por lo que debe ser completamente pura.

Finalmente, queremos dejar también constancia aquí de la existencia de otro símbolo mariano bastante habitual en la iconografía inmaculista. Se trata de la “**porta coeli**”. Está colocado en una de las aristas de la bóveda, en concreto en el lado del evangelio hacia la cabecera. Debieron existir otros tres, pero se han perdido y no sabemos qué representaban. Es una imagen independiente del conjunto emblemático estudiado, realizado en las reformas de mediados del XVIII.

Realmente, Nicolás de la Iglesia sí que dedica un “geroglífico” a María como puerta del cielo. En concreto el XV, donde representa en la pintura a la puerta del cielo, situada entre nubes y un paisaje en la parte baja. Mientras que en el epigrama dice: “Por esta puerta del Cielo / No pudo entrar el pecado / Pues de allá fue desterrado”<sup>81</sup>. Pero en la capilla cartujana no se copia exactamente esta pintura, y no aparece ni el lema ni el epigrama como en las otras estudiadas. Creemos que más bien en esta zona se pintaron símbolos inmaculistas más habituales, correspondiendo ésta a las letanías.

### El libro *Flores de Miraflores* de Dom Nicolás de la Iglesia

El libro de Dom Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*<sup>82</sup>, fue escrito después de realizada la capilla, incluyendo cincuenta y un emblemas:

“Viòse la obra, y no reparando los deuotos, en la cortedad del que la sacò à luz, pareció à algunos, seria bien vista de todos, si à las manos, y vista de todos, pudiesse llegar, y que era corta esfera la de vna Capilla, para predicada en Geroglificos, la pureza de Maria.

Yo pues, considerando que muchas vezes, suele Dios hazer obras grandes, por medio de flacos instrumentos. Verdad, que se cifra en el Mysterio presente. Pues vemos vencido al tirano maior q. tiene el mundo, por medio de vna muger, en el primer instante de su ser, y en el punto primero de su vida, me resolui el mismo dia de la Concepcion, año de 1653, estando celebrando en el Altar, y Capilla desta Señora, y determinè estampar los Geroglificos, que aùn no se auian pintado, sin tener en esta resolucion otro motiuo, que sola la gloria de aquella que fue concebida *entre los resplandores de los Santos*”<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 70r.

<sup>81</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 57v.

<sup>82</sup> Vid. LUIS Y MONTEVERDE, J., *Sobre un libro de la Cartuja de Miraflores*, B.C.P.M.B., 1948, n° 102, pág. 34-38.

<sup>83</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., prólogo 6r.-7v.

En el último “jeroglífico” da algunos datos más de cómo escribe el libro. Así, como suelen decir los escritores místicos, realmente no sabía que escribía. En este caso dice que tarda sólo dos meses:

“Bien sabes Reyna del Cielo, que en la hora, y punto, q. resolui adomar tu capilla con estos breues Geroglíficos, te supliqué, y pedí con sencillo corazon no permitieses llegàse a efecto mi desseo, sino auia de redundar en gloria tuya, y en apoyo de la verdad del mysterio, que en ellos se figuraua. Y al fin veo que *El señor y la Señora, oieron el desseo deste pobre, y inclinaron sus oidos à la preparacion de su bien intencionado corazon*. Otros sin duda alegaran muchos milagros con que probar la verdad deste mysterio. Y yo digo, que para mi el maior milagro ha sido, o Virgen de los Milagros, disponer, y entablar el que tan sin pensar, y sin saber, salga a luz este libro, para que le gozen todos, no teniendo otro origen que el desseo de pintar en vna sola capilla la pureza de tu Concepcion gloriosa. El dia mismo de tu inmaculada Concepción resolui ampliar los Geroglíficos, y buscar autoridad, que apoyase lo que ellos tan sucitamente predicauan. Y disteme tan copiosa materia en espacio limitado de dos meses, que al fin en esse breue espacio, estando oprimido con el peso de vn Conuento, se concluyò todo el libro, oy viernes dia 10 del mes de Enero, año de 1654. Y bien sabes Señora, que el ordinario estilo era sentarme à escriuir, sin saber por don auia de començar, ni entender donde acabaria mi discurso”<sup>84</sup>.

En una nota impresa en el margen, dice que se refiere a un primer borrador y que posteriormente se corrigió y amplió.

Es una obra que tuvo una cierta repercusión, pues vemos su influencia por ejemplo en Galicia, aunque es un tema que todavía está por investigar. La originalidad de los mismos es clara, sin que hasta el momento se hayan encontrado las fuentes para las imágenes y los epigramas. El propio autor nos dice las autoridades en las que se basa en las ideas, pero todo lo demás es de su propia cosecha. No sigue las pinturas de otros emblemistas, salvo en el caso del emblema I inspirado como él mismo nos dice en Alciato.

Está organizado en cincuenta y un emblemas, colocados tras las pertinentes licencias y el prólogo en que cuenta cómo se le ocurrió llevarlo a cabo y la historia de la Cartuja. Son propiamente emblemas, ya que aparecen con la estructura triplex que les dio Alciato, aunque el epigrama, muy breve y en forma poética, está en castellano. Todos ellos se sitúan en el vuelto de las hojas, comenzando a continuación una larga explicación indicando el pasaje bíblico y autoridades en las que basa cada “geroglífico” como los llama.

Es una obra que realmente se conoce, pues ya Martínez Añibarro<sup>85</sup>, Tarín<sup>86</sup>, o Domingo Hergueta<sup>87</sup> lo citan en sus obras<sup>88</sup>, aunque sin hacer referencias a los aspectos de literatura emblemática.

<sup>84</sup> IGLESIA, Dom Nicolás de la, *Flores de Miraflores...*, op. cit., pág. 179v.

<sup>85</sup> MARTÍNEZ AÑIBARRO Y RIVES, Manuel, *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*, Madrid, 1889.

<sup>86</sup> TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores...*, op. cit.

<sup>87</sup> HERGUETA Y MARTÍN, Domingo, *Historia de la imprenta en Burgos*, s.l., 1997.

<sup>88</sup> Además en el Boletín de la Institución Fernán González de Burgos, en 1948, se le dedicó un artículo, aunque sin hablar propiamente de los aspectos de emblemática. Vid. *Sobre un libro de la*

Ya hemos citado cómo además se incluyen dos grabados de portada, ambos firmados por “I. Seguenot F.”, del que podemos recordar algún otro grabado suyo, como el que ilustra la *Historia de la imagen sagrada de Maria Santissima de Valvanera* de Diego Silva y Pacheco<sup>89</sup> o los *Villancicos que se han de cantar en el Real Monasterio, y Parroquia de San Martin, desta Corte, en la colocacion de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Valvanera*<sup>90</sup>.

En la portada se ha realizado un retablo con columnas salomónicas, cuyo ático preside la imagen de la Virgen con el Niño, flanqueada por San Hugo y San Antelmo. Por debajo figura el título completo de la obra: “FLORES DE MIRAFLORES / Hieroglicoficos Sagrados, Verdades Figuradas / Sombras Verdaderas del mysterio de / la Inmaculada concepcion de la Virgen, / y Madre de Dios Maria Señora nuestra”. En el centro se encuentra una cúpula de un templo del que cuelga un estandarte con la Anunciación a María, escudo de la Cartuja de Miraflores como indica la inscripción: “Sigillum Cartus de Miraflores / MR preseruatiōis signi”. Y una vista de la cartuja burgalesa. Todo ello flanqueado por dos santos cartujos, San Bruno y San Dionisio, el primero con una cruz en la mano y el segundo con una palma, además llevan cada uno un libro en que dice “MR / ub om/ni pec/ati // cota/cione / libe/ra” y “MR conce/pta / fuit // sancta / et / nata”, respectivamente. Una última inscripción indica el autor en la parte inferior: “OFRECELAS A LA REYNA DE MI-/RAFLORES F. NICOLAS DE LA YGLES-/SIA. P.<sup>E</sup>. Y PROFESO INDIGNO De esta Cartusa”.

El otro grabado, situado antes del índice, casi parece un emblema más, pues tiene idéntica estructura: título, pintura y epigrama. El lema reza: “VIDI SPECIOSAM SICVT / COLVMBAM ET CIRCVN/DABANT EAM FLORES / ROSARVM ET LILIA CON/VALIUM”. En la pintura aparece la imagen de María dando el pecho al Niño, coronada, con una estrella tras la cabeza y sobre la misma el Espíritu Santo, todo ello rodeado de una corona de flores. En los ángulos de la parte superior el sol y la luna. Y el epigrama dice: “FLORES QVE OS CIÑAN OFR-/EZCO VVESTRAS SON / TODAS LAS FLORES O REY-/ÑA DE MIRAFLORES”.

### La repercusión de *Flores de Miraflores* en otros conjuntos marianos

Esta obra de Dom Nicolás de la Iglesia tuvo cierta repercusión o ecos iconográficos. Algunos estudiosos como la profesora Vila Jato afirman que en Galicia circularon bastantes ejemplares durante el siglo XVIII y en esa región se han publicado tres conjuntos donde aparecen copiados los emblemas de De la Iglesia.

Así ocurre en la *capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo*, construida, en el centro de la girola, por Fernando de Casas y Novoa<sup>91</sup> entre 1726 y 1736.

---

*Cartuja de Miraflores*, Boletín de la Institución Fernán González y de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Burgos, nº 102, 1948, pág. 34-38.

<sup>89</sup> SILVA Y PACHECO, Diego, *Historia de la imagen sagrada de Maria Santissima de Valvanera*, Madrid, 1679.

<sup>90</sup> *Villancicos que se han de cantar en el Real Monasterio, y Parroquia de San Martín desta Corte, en la colocación de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Valvanera*, Madrid, 1684.

<sup>91</sup> VILA JATO, Dolores, *El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo*, VI Congreso C.E.H.A., Santiago, 1989, pág. 361. Id., *La capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, un espacio de exaltación mariana*, “Ars Longa. Cuadernos de Arte”, Valencia, 1991, pág. 29-33.

Todo el espacio aparece decorado con emblemas marianos que toma de *Flores de Miraflores* y de las letanías.

Son un gran número de emblemas, de los que ahora nos interesan los relacionados con *Flores de Miraflores*. La principal diferencia, es que sólo algunos de ellos llevan epigrama. Entre los que derivan de la obra cartujana, podemos citar los titulados: “civitas refugii”, “urbs fortitudinis”, “hortus conclusus”, “castrorum acies”, “scala Iacob”, “stella matutina”, “turris Davidica”, o “arcus in nubis”.

También en Galicia existe otro conjunto decorado con emblemas marianos, todos ellos inspirados en *Flores de Miraflores*, nos referimos a la *iglesia de Nuestra Señora de las Ermitas*, en la provincia de Orense y Diócesis de Astorga<sup>92</sup>. Fue decorada en 1728 por el pintor Francisco Couselo de Villar. Gracias a la publicación de la *Historia del santuario*, de Manuel Contreras, sabemos las vicisitudes por las que pasó. Así tan sólo unos años después de pintarse la bóveda con emblemas, las pinturas fueron encaladas según el gusto neoclasicista. Una restauración reciente ha permitido recuperar algunas de ellas.

Ya en el libro de Contreras se dice que copian los emblemas de *Flores de Miraflores*. De todas las que existieron se conservan las tituladas “Scala Iacob”, “Turris davidica”, “Turris eburnea” (que corresponde con el emblema de De la Iglesia, “Castellum Iesu”), “Speculum sine macula”, “Stella maris”, “Fons salutis” (que se refiere a “Cisterna Bethlehem”) y “Templum salomonis”. Además, se habían pintado, hoy perdidas, “Oliva speciosa”, “Quasi palma exaltata sum”, “Porta coeli”, “Civitas dei”, “Porta orientalis clausa”, “Hortus conclusus” y “Civitas refugii”.

Destaca el hecho de que en todas ellas se copia el epigrama tal y como lo escribe De la Iglesia, mientras que en la pintura hay ligeras variaciones.

Otro conjunto gallego que parece seguir el modelo del cartujo, aunque sólo las pinturas, es una parte del guardapolvo de la *Sillería de la catedral de Tuy*<sup>93</sup>, obra de Francisco de Castro Canseso, contratada en 1699. Es muy conocida por incluir escenas de la vida de San Telmo en la sillería baja, mientras que en el guardapolvo se narra la vida de la Virgen junto a los emblemas marianos que nos interesan.

Son un gran número de símbolos, muchos de ellos habituales en la iconografía mariana, pero algunos están claramente inspirados en las pinturas de *Flores de Miraflores*, como la estrella (que puede corresponder a la “Stella maris” de De la Iglesia, aunque podría ser la de las letanías); la rosa (a la que le sucede lo mismo: es utilizada por el cartujo, pero también aparece en las letanías); la palmera, el olivo, el cordero, el vaso de maná, el incensario, o el pozo; mientras que otros recogen la idea de Miraflores pero varían la forma, como ocurre en el relieve que incluye un cesto lleno de uvas.

<sup>92</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel y HERVELLA VÁZQUEZ, José, *Emblemática y mariología: El Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas y los Hieroglíficos sagrados de Fray Nicolás de la Iglesia*, “Literatura emblemática hispánica. I Simposio Internacional”, La Coruña, 1996, pág. 501-514.

<sup>93</sup> ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *Elogia mariana: Las imágenes de una letanía esculpida en Tuy*, Cuadernos de Estudios Gallegos, 1995, nº 42 (107), pág. 393-429.



Figura 1. D. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*, Burgos, 1659. Portada.



Figura 2. Burgos. Cartuja de Miraflores. Capilla de la Virgen de Miraflores. H. 1648. Retablo



Figura 3. Burgos. Cartuja de Miraflores. Capilla de la Virgen de Miraflores. H. 1648.



Figura 4. D. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*, Burgos, 1659. Grabado de la Virgen.



Figura 5. Burgos. Cartuja de Miraflores. Capilla de la Virgen de Miraflores. H. 1648. Emblema “Forma Dei”.



Figura 6. D. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*, Burgos, 1659. Emblema III: “Forma Dei”.

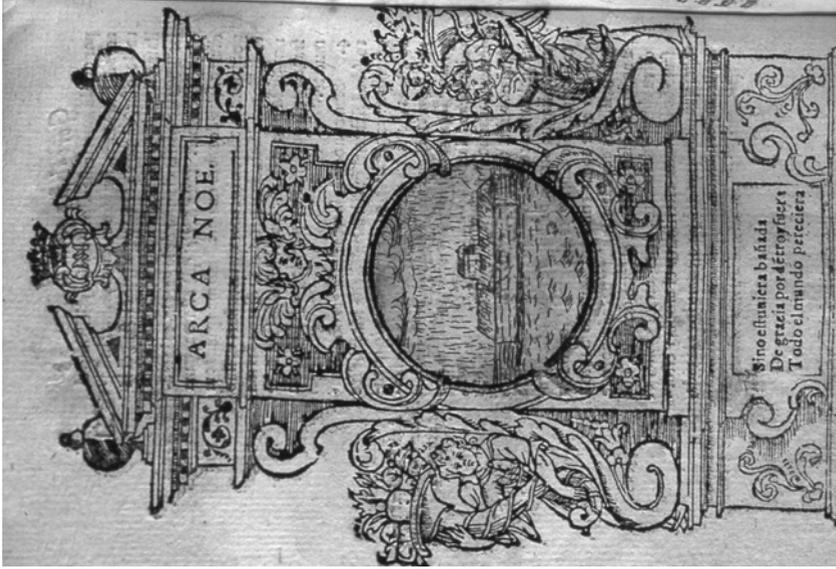


Figura 7. Burgos. Cartuja de Miraflores. Capilla de la Virgen de Miraflores. H. 1648 Emblema "Arca Noe"- Figura 8. D. Nicolás de la Iglesia. *Flores de Miraflores*, Burgos, 1659. Emblema VI: "Arca Noe".

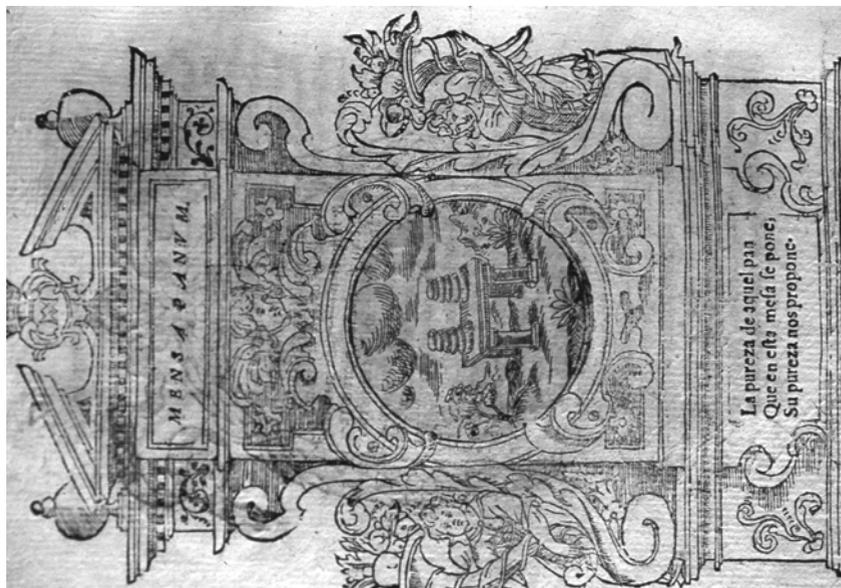


Figura 9. Burgos. Cartuja de Miraflores. Capilla de la Virgen de Miraflores. H. 1648. Emblema "Mensa Panum". -  
Figura 10. D. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*, Burgos, 1659. Emblema XXXV: "Mensa Panum".