

UN PROGRAMA EMBLEMÁTICO DE EXALTACIÓN MARIANA: LOS AZULEJOS DE LA *ERMIDA DA MEMÓRIA* EN EL *SÍTIO* DE NAZARÉ (PORTUGAL)

José Julio GARCÍA ARRANZ

LEYENDA Y ORIGEN DE LA ERMITA¹

La legendaria narración de los orígenes de la imagen de *Nossa Senhora* de Nazaré y de la pequeña construcción conocida como *Ermida* o *Capela da Memória*, situada en una saliente roca suspendida sobre la cara sur del escarpado *Terreiro*, en el lugar denominado *Sítio* de la localidad portuguesa de Nazaré, fue dada a conocer por vez primera a fines del siglo XVI por el cronista Frei Bernardo de Brito, monje bernardo de Alcobaça. El relato se basaba en la carta de donación del *Sítio* a la *Senhora* de Nazaré por el caballero D. Fuas Roupinho, alcaide de la fortaleza de Porto de Mós y almirante de D. Alfonso Henriques en los años finales del siglo XII. Dicho documento, localizado por Frei Bernardo en su monasterio, será incluido más tarde en su *Monarquia Lusitana*, obra que contaría con una primera y una segunda parte publicadas, respectivamente, en 1597 y 1609.

Según esta leyenda, la venerada imagen de la *Senhora* de Nazaré fue esculpida en oriente por San José, y policromada por San Lucas en presencia de la Madre de Cristo. A continuación pasó por diversas vicisitudes, hasta acabar custodiada en el monasterio de Cauliniana, en Mérida. Con la derrota de los cristianos en Guadalete, el rey goda D. Rodrigo se vio obligado a retroceder y refugiarse en dicho monasterio. Sin embargo, a consecuencia del rápido avance islámico, el rey, acompañado de Fray Romano –uno de los monjes residentes en el monasterio emeritense–, decidió continuar su peregrinación hacia occidente en busca de un lugar seguro, llevando consigo la pequeña imagen mariana entre otras importantes reliquias. En noviembre

¹ Para los distintos detalles sobre la leyenda de la imagen de *Nossa Senhora* de Nazaré y de la creación de la *Capela da Memória*, hemos consultado los siguientes trabajos: MENDES BOGA, PADRE M., *D. Fuas Roupinho e o Santuário de Nazaré*, Porto, [s. e.], 1988 (1.ª ed. en 1929; existen varias ediciones y reimpressiones); GODINHO GRANADA, J. A., *Nazaré. Nossa Senhora e D. Fuas Roupinho. Lenda, História e Tradição*, Batalha, el autor, 1998; PENTEADO, P., *Peregrinos da memória. O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré 1600-1785*, Col. Estudos de História Religiosa 1, Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 1998; «A construção da memória nos centros de peregrinação», *Communio. Revista Internacional Católica* (número especial «Peregrinações»), ano XIV, 1997/4, pp. 329-344.

del 714 alcanzan el monte de San Bartolomé, en las proximidades de la actual población de Nazaré, separándose en este punto monarca y religioso. El primero se estableció temporalmente en el lugar, continuando el segundo, con el icono y las reliquias, hasta un monte vecino. Allí Fray Romano construyó como refugio una pequeña galería cubierta entre dos rocas al borde del acantilado, en el actual promontorio del *Sítio*. Con la muerte del monje y la partida de D. Rodrigo hacia el norte, la imagen quedó depositada en un pequeño altar también edificado por el religioso.

En el siglo XII la talla fue descubierta por unos pastores, siendo venerada por el ya mencionado Fuas Roupinho siempre que se dirigía hasta aquel lugar para la práctica de la caza. En septiembre de 1182, un día de niebla, el caballero fue atraído por un venado que corría en dirección al abismo del promontorio, y emprendió su persecución sin percatarse del peligro. En el momento en que el caballo llegaba al borde del roquedo, a punto de precipitarse al vacío, D. Fuas recordó la imagen depositada en las proximidades e invocó su auxilio. Inmediatamente el caballo detuvo su marcha, y así el jinete salvó su vida de forma milagrosa. En señal de agradecimiento, el caballero donó aquel territorio a la Señora de Nazaré y mandó edificar una ermita en honor de su protectora, denominándola *Capela da Memória* con el fin de conmemorar el singular hecho que allí tuvo lugar. Convocados por la fama del milagro, empezaron a acudir los peregrinos, entre los cuales se incluyeron el primer portugués y los principales nobles de su corte.

Según la tradición, para la construcción de la primitiva ermita se trasladaron al lugar artífices de Leiria y Porto de Mós, demoliendo el altar de Fray Romano, y levantando una capilla de dimensiones similares a la actual, abierta al exterior por medio de cuatro arcos para que la imagen pudiera ser vista desde tierra y mar². Parece que el paso del tiempo, el viento, la lluvia y las brumas marinas empezaron a afectar gravemente a la talla, por lo que el rey D. Fernando de Portugal mandó cegar los arcos de la capilla en 1370 para preservar su reliquia³. El propio rey visitó el *Sítio* en el verano de 1377, cuando el concurso de los peregrinos era numeroso. Al darse cuenta de las dificultades de acceso a la reducida ermita, ordenó la construcción, en su mismo enclave, de un santuario más amplio; seguramente serían razones de seguridad las que aconsejaron levantar el nuevo templo en un lugar más firme y alejado del acantilado, donde actualmente se sitúa la iglesia de *Nossa Senhora* de Nazaré, permitiendo esta circunstancia que la vieja *Capela* haya permanecido en pie hasta nuestros días. Cuenta también el relato tradicional que la segunda capilla se acaba el 5 de agosto de 1377, siendo trasladada la imagen de la Virgen a su nueva y más accesible ubicación.

En el año 1600 el monje y cronista Bernardo de Brito, tras descubrir el muy polémico documento de donación de D. Fuas a la Virgen de Nazaré, acude al *Sítio* como cumplimiento de un voto piadoso. Procuró, a expensas suyas y con el auxilio de algunos devotos, poner al descubierto la gruta de la Virgen que se ocultaba bajo

² MENDES BOGA, PADRE M., *op. cit.*, p. 24.

³ MENDES BOGA, PADRE M., *op. cit.*, p. 27.

la capilla, y que hoy resulta fácilmente accesible desde el interior del edificio por medio de unos escalones.

DESCRIPCIÓN DE LA CAPILLA

En la actualidad, la *Ermida da Memória* (Fig. 1) es un modesto edificio de planta cuadrangular, totalmente encalado en los muros exteriores a excepción de la sencilla puerta adintelada, los refuerzos esquineros y los dos arcos laterales embutidos y ciegos, todo ello de piedra caliza, y los detalles de azulejería a los que más adelante nos referiremos. Sobre una sencilla cornisa con acanaladuras descansa la cubierta a cuatro vertientes, revestida de azulejos en la totalidad de sus superficies exteriores y rematada con una pequeña cruz pétrea.

Coronando la entrada de la capilla, a modo de reducido frontón, se conserva un tosco grupo escultórico sobre piedra calcárea, tal vez un exvoto alusivo a la llegada legendaria de la imagen de *Nossa Senhora al Sítio de Nazaré*. Bajo triple arcada formando un nicho, parecen estar modeladas cinco figuras –tan sólo cuatro resultan hoy distinguibles–, que fueron así identificadas por el cronista Manuel de Brito Alão en 1628: en el centro se sitúa la Virgen de Nazaré con el Niño en brazos; a nuestra derecha, San Blas y San Bartolomé con sus respectivas reliquias en las manos, y, al otro lado, D. Rodrigo y el monje Romano, todos ellos arrodillados. La pieza se viene fechando entre los siglos XII y XIII⁴.

En el interior del edificio, una vez atravesada la puerta, nos encontramos con el espacio principal, presidido por un altar azulejado, que, si bien tradicionalmente exponía a los fieles una imagen de *Nossa Senhora da Conceição*⁵, hoy muestra una pequeña efigie de Cristo crucificado.

Embebida en el arco del lado derecho de la capilla, junto a la escalera que desciende hacia la minúscula gruta, se encuentra, labrada en una lápida de mármol, una inscripción en latín compuesta por Frei Bernardo de Brito en la que se describe brevemente la historia de la imagen, el milagro de Fuas Roupinho y la fundación del santuario por el rey D. Fernando. Frente a esta inscripción, mandada instalar por Rui Lourenço, Proveedor de la Comarca de Leiria y Superintendente y Visitador de la Real Casa de *Nossa Senhora da Nazaré*, se encuentra, en el arco opuesto, una traducción portuguesa de la primera con un aditamento, colocada por orden de los hermanos de la *Confraria de Nossa Senhora* hacia 1623. La lápida se conserva parcialmente ilegible a consecuencia de una ampliación del altar.

La mencionada escalera conduce a la cripta, producto del acondicionamiento de las excavaciones realizadas en 1600 por Bernardo de Brito. Está formado este ni-

⁴ SAAVEDRA MACHADO, M.^a A. G. y SAAVEDRA MACHADO, J. L. (textos), *Nossa Senhora de Nazaré na Iconografia Mariana. Exposição Comemorativa do VIII Centenário de Devoção a Nossa Senhora de Nazaré*, Museu etnográfico e arqueológico do Dr. Joaquim Manso, Nazaré, 1982, p. 29, n.º 1 del catálogo de escultura.

⁵ MENDES BOGA, PADRE M., *op. cit.*, p. 30.



FIG. 1. *Ermita da Memória (Sítio, Nazaré). Exterior.*

vel inferior (Fig. 2) por una cámara alargada cubierta con bóveda vaída; en uno de sus lados largos se abre un pequeño ventanuco que ilumina directamente la pequenísima gruta situada enfrente, hoy enrejada y acristalada, en cuyo interior reposa una popular imagen de la Virgen de Nazaré, de barro policromado, fechada en el siglo XV⁶.

La mayor parte de los muros y abovedamientos del interior de la ermita se encuentra revestida de azulejos, empleándose en todos ellos la técnica de azul cobalto sobre esmalte blanco. El programa es esencialmente decorativo, a excepción de los cinco jeroglíficos de la bóveda de aristas que corona el espacio principal de la ermita (Fig. 3), y la escena del milagroso suceso de Fuas Roupinho con la que se ilustra el remate de la cripta⁷. De igual modo encontramos forrada de azulejos, como ya adelantamos, la cubierta exterior a cuatro aguas, con motivos ornamentales que podrían corresponder a la misma cronología que los interiores, si bien en el entramado geométrico y vegetal se introducen elementos dorados que nos hacen recordar

⁶ SAAVEDRA MACHADO, M.^a A. G. y SAAVEDRA MACHADO, J. L., *op. cit.*, p. 30, n.º 3 del catálogo de escultura.

⁷ En la base de uno de los plementos de la bóveda del nivel superior de la capilla se conservan, colocados de forma arbitraria, azulejos con decoración figurativa que parecen referidos a algún pasaje bíblico. Posiblemente se trate de fragmentos supervivientes de alguna reforma del rico programa iconográfico de la cercana iglesia de *Nossa Senhora* de Nazaré, al que en seguida nos referiremos, utilizados para recubrir desperfectos ocasionados en esa zona de la ermita.



FIG. 2. *Ermida da Memória (Sítio, Nazaré). Aspecto de la cripta.*

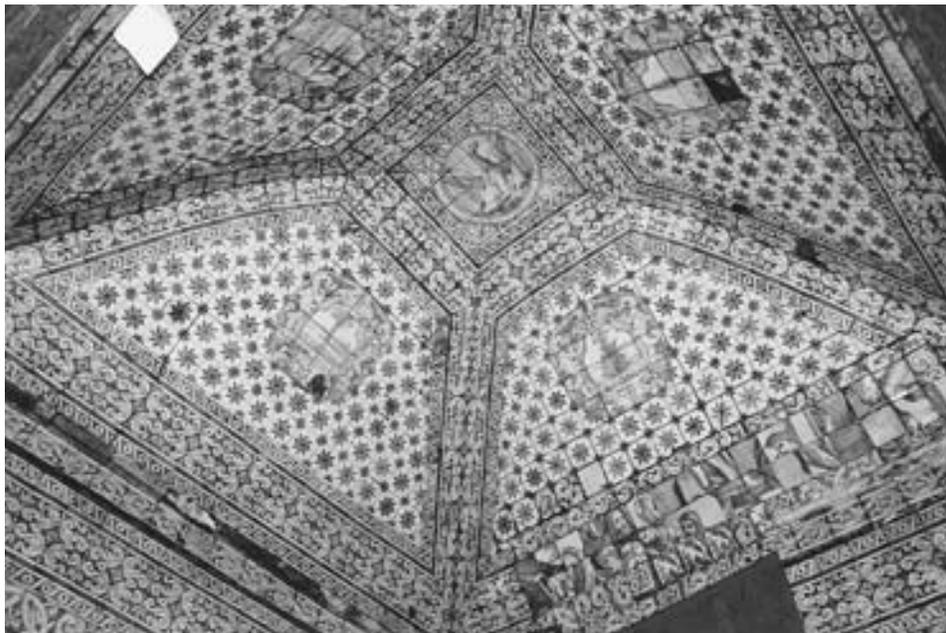


FIG. 3. *Ermida da Memória (Sítio, Nazaré). Bóveda del espacio principal.*

las composiciones polícromas características del estilo «tapete» del seiscientos portugués⁸.

No se conoce hasta el momento documentación que nos aproxime con precisión a la cronología y autoría del revestimiento cerámico de la capilla. Partiendo siempre de referencias indirectas, son dos las hipótesis que nosotros vamos a proponer al respecto. La primera de ellas se basa en la fecha de 1709 que, inscrita en el interior de un medallón sostenido por cuatro ángeles-niños, se conserva en uno de los laterales del altar superior de la capilla. Sabemos que en ese mismo año el rector de la iglesia de *Nossa Senhora* de Nazaré, António Caria, encomendó al artista holandés Willem Van der Kloet una serie de paneles destinados a los dos brazos del crucero del templo⁹. Se trata de un interesante programa historiado de tema alegó-

⁸ La ornamentación cerámica del edificio se completa con dos paneles más instalados en el exterior: la representación del escudo de Portugal dentro de una venera rodeada de roleos vegetales, flores y frutos, todo ello flanqueado por pináculos sobre volutas, configurando el barroco frontón de la puerta de acceso; y, por último, una nueva reproducción del prodigioso acontecimiento del caballero Roupinho embutido en el muro que se encuentra suspendido directamente sobre el precipicio. Ambos paneles, aparentemente coetáneos, son también piezas barrocas fechables a caballo entre los siglos XVII y XVIII.

⁹ PENTEADO, P., *Peregrinos da memória...*, p. 153, nota 90; la cuestión es desarrollada por el propio Penteado con más detalle en su trabajo «Os azulejos holandeses da Igreja do Sítio: un documento inédito sobre a sua vinda em 1709», en prensa. Esta obra se integra perfectamente dentro de la amplia producción de azulejos azules y blancos que una serie de artistas holandeses produjo para diversos mercados ibéricos, en especial durante el último cuarto del siglo XVII y primer decenio de la centuria siguiente. Para la actividad de Van der Kloet en Portugal *vid.* MARGGRAF, R., «Os azulejos de Van der

rico y bíblico, estando algunas de las escenas, como indica Pedro Penteadó¹⁰, extraídas de la vida de David y de José, hijo de Jacob. La exacta coincidencia de fechas permite hacernos pensar que el encargo realizado a Van der Kloet pudo incluir diversos elementos para la modesta *Capela*, y tal vez el repertorio simbólico ya indicado.

Sin embargo, hemos detectado que los paneles y motivos decorativos del interior de la ermita –roleos vegetales, estrellas, aves afrontadas en torno a recipientes con flores...– son idénticos a los existentes en distintos lugares de los corredores que conducen a la sacristía nueva, y en la escalinata que da acceso a la tribuna del siglo XVII, en la misma iglesia de *Nossa Senhora*. Estos últimos fueron instalados en 1714, año en el que se documenta la presencia en el lugar del azulejero portugués Manuel Borges, que proporcionó paneles ornamentales para los espacios indicados; de igual modo se atribuyen otros conjuntos iconográficos al maestro António de Oliveira Bernardes, en especial el revestimiento de una de las bóvedas del mencionado corredor de la sacristía, con la representación de la Asunción de Nuestra Señora, inspirado en un grabado francés que a su vez reproduce un cuadro de Rubens¹¹. La imagen de la Asunción aparece flanqueada por cuatro emblemas sin mote –dos de ellos con representaciones de árboles–, de diseño similar a los de la *Ermita da Memória*. Es posible, por tanto, que corresponda al taller de ambos autores portugueses la mayor parte del desarrollo ornamental del interior de la ermita, así como los cinco jeroglíficos del techo¹².

EL PROGRAMA EMBLEMÁTICO

Como ya indicamos, las imágenes simbólicas que vamos a analizar forman parte de la cobertura cerámica de la bóveda de aristas suspendida sobre el espacio principal o superior de la ermita. La serie está formada por cinco emblemas o jeroglíficos: cuatro de ellos ocupan aproximadamente la zona central de cada uno de los plementos, embutidos en medio de un campo estrellado de forma trapezoidal, en tanto el quinto ocupa la cúspide de la cubierta, a modo de clave. Este último posee una forma totalmente circular –el marco es una sencilla corona vegetal interrumpida por el breve lema latino–, inscrita en una cenefa cuadrada con figuraciones flo-

Kloet em Portugal», en *Os azulejos de Willem Van der Kloet em Portugal*, Comissariado Lisboa Capital Europeia da Cultura '94, Lisboa, 1994, pp. 15-32.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ PENTEADO, P., *Peregrinos da memória...*, pp. 153-54.

¹² No resulta infrecuente en la extensa producción de António de Oliveira Bernardes el empleo de los emblemas como complemento de sus barrocos y eruditos programas historiados. Podemos encontrar ejemplos de series emblemáticas ilustrando temas marianos en la bóveda de la sala de acceso a la sacristía de la iglesia de la Merced, en Lisboa, obra también de 1714, o en el revestimiento de la nave del santuario de Los Remedios, en la pequeña localidad de Remédios, próxima a Peniche, firmado por António, pero probablemente realizado por su hijo Policarpo de Oliveira Bernardes. Este último prosiguió la tradición «emblemática» de su padre, como puede observarse en la deslumbrante decoración integral que realizó para la iglesia de San Lorenzo en Almansil (Loulé). *Vid.* sobre estos autores MECO, J., *Azulejaria portuguesa. Coleção património português*, Bertrand Editora, Lisboa, 1985, pp. 50 y ss.

rales. El resto de los motivos emblemáticos –incluyendo *pictura* y lema– permanecen dentro de marcos cuatrilobulados, también configurados mediante una textura vegetal, envueltos en una intrincada y barroca trama de cueros recortados y roleos de acanto.

El programa consiste en diversos motivos vegetales, a excepción del emblema central, en el que se representa al ave fénix entre las llamas (Fig. 8)¹³. Se trata del cedro (Fig. 7), el ciprés (Fig. 4), la palmera (Fig. 5) y el rosal (Fig. 6), cuyos respectivos lemas son los que facilitan tanto la identificación de las figuras como la fuente literaria de la que proceden. Éstos son los siguientes:

QVASI CEDRVS/ EXALTATA SVM/ IN LIBANO
 QVASI CIPRESSVS/ [...] NTE SION
 QVASI PALMA/ EXALTATA SVM/ IN CADIS
 QVASI PLANTA/ TIO ROZA EM/I IRICHO

Los cuatro motes proceden de un mismo pasaje bíblico, el *Eclesiástico* 24, 13-17, versículos 17-23 según la *Vulgata*, en cuyo texto se inspiran de forma casi literal:

Quasi cedrus exaltata sum in Libano
Et quasi cypressus in monte Sion;
Quasi palma exaltata sum in Cades,
Et quasi plantatio rosae in Iericho.

Con estos y los sucesivos versos del mismo pasaje¹⁴, Ben Sirac, autor del libro bíblico¹⁵, desarrolla un canto a la grandeza, belleza y beneficios derivados de la Sa-

¹³ No coincidimos, por tanto, con la identificación que llevó a cabo MENDES BOGA –*op. cit.*, p. 30–, único autor del que tenemos noticia que haya aludido al programa emblemático de la ermita. Este estudioso se refiere a la serie como emblemas *com versículos bíblicos, dedicados à Virgem Maria*, e interpreta al ave del remate como pelícano y, en consecuencia, presunta divisa del rey D. João II.

¹⁴ La traducción del pasaje completo (texto de la versión NÁCAR-COLUNGA) es la siguiente:

Como cedro del Líbano crecí
 como ciprés de los montes del Hermón.
 Crecí como palma de Engadi,
 como rosal de Jericó.
 Como gallardo olivo en la llanura,
 y he crecido como un plátano.
 Como la canela y el bálsamo aromático exhalé mi aroma,
 y como la mirra escogida di suave olor.
 Como gálbano, estacte y alabastrino vaso de perfume,
 como nube de incienso en el tabernáculo.
 Como el terebinto extendí mis ramas,
 ramas magníficas y graciosas.
 Como vid eché hermosos sarmientos,
 y mis flores dieron sabrosos y ricos frutos.

¹⁵ Ben Sirac, o Sirá, o el Sirácida, parece haber sido un escriba que gozó de buena posición social, y que muy probablemente ejerció su profesión en Jerusalén, donde debió abrir una escuela de instrucción moral para sus conciudadanos. *Vid.* PROFESORES DE SALAMANCA, *Biblia comentada*, vol. IV «Libros Sapienciales» (ed. y estudio de Maximiliano García Cordero y Gabriel Pérez Rodríguez), B.A.C., Madrid, 1967, pp. 1074-75.

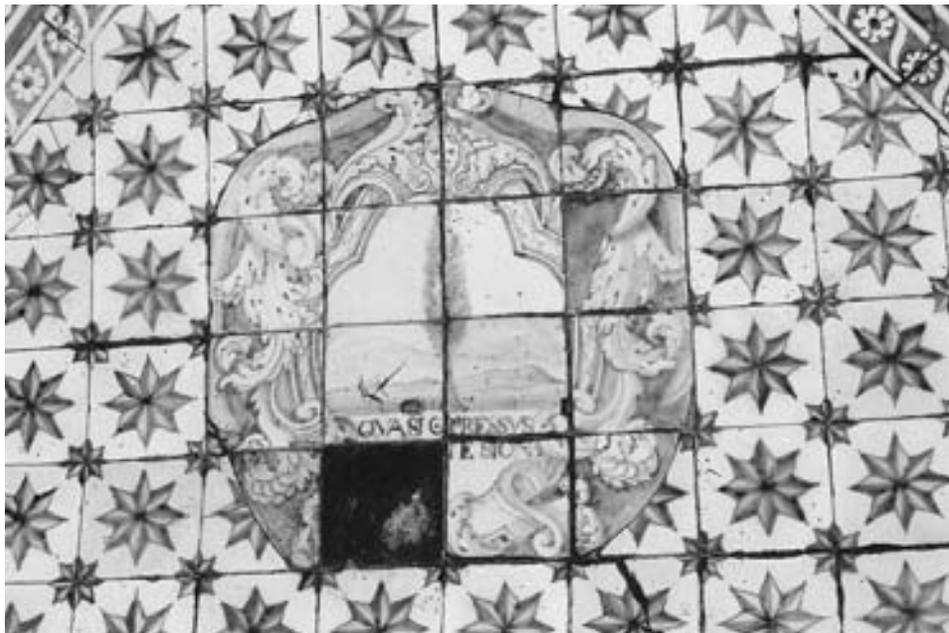


FIG. 4. *Emblema del ciprés.*



FIG. 5. *Emblema de la palmera.*



FIG. 6. *Emblema del rosal.*



FIG. 7. *Emblema del cedro.*



FIG. 8. *Emblema del ave fénix.*

biduría, comparándola con las plantas más majestuosas de la flora de Palestina, y con las sustancias más aromáticas del oriente. La liturgia cristiana ha terminado por aplicar esta sugestiva estrofa a la dignificación de las virtudes atribuidas a la Virgen María, en perfecta sintonía con la función que se confirió a sus versos en la pequeña capilla de Nazaré. De hecho, estos cuatro motivos emblemáticos pasaron a formar parte de los atributos simbólicos que, incluidos en la *Letanía Lauretana* —obra compuesta hacia 1500 a partir de diversas letanías marianas utilizadas a fines del siglo XV—, acompañaban habitualmente a las imágenes grabadas o pintadas de la Inmaculada Concepción¹⁶. En las siguientes páginas revisaremos brevemente la tra-

¹⁶ Como indica STRATTON, S. —«La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, n.º 2, 1988, pp. 35-6—, el origen de la *Letanía* se encuentra en la aplicación a la Virgen que de los versos del *Cantar de los Cantares* destinados a elogiar a la mujer llevó a cabo Bernardo de Claravall; será Abelardo, en el siglo XII, el que identifique esta cita con la Inmaculada Concepción. El número de atributos se irá incrementando a partir de nuevas referencias bíblicas, como los que ahora nos ocupan, inspirados en el *Eclesiástico*.

dición simbólica de los cinco motivos emblemáticos –los cuatro procedentes del *Eclesiástico* y el ave fénix– en relación con la Madre de Cristo para comprender mejor su presencia en la ermita portuguesa.

EL CIPRÉS

El ciprés del Hermón es árbol notable por su grandeza y cualidades similares a las del cedro: siempre verde, puede contarse entre los más bellos y majestuosos de Palestina, llegando a alcanzar los 25 m de altura. Su ramaje es enhiesto y apretado, formando una copa larga y estrecha. La calidad de su madera es alabada desde tiempos de Teofrasto, por lo que será considerada una de las más aptas para la talla de imágenes.

Rafael García Mahíques recogió en su tesis doctoral sobre la flora emblemática¹⁷ diversos textos medievales en los que ya se asocia el árbol a Nuestra Señora. De este modo, en *De Universo*¹⁸, Rabano Mauro propone al ciprés como imagen de la Virgen María, de la Iglesia y de Cristo; y Peter de Celles, un escritor religioso del siglo XII, exaltó a María comparándola con el ciprés por lo elevado de su contemplación¹⁹. De igual modo, suele asociarse el ciprés a la idea de eternidad, a consecuencia de la durabilidad de su madera, y la suavidad de su olor, semejante al del incienso. Esto es lo que defendió San Gregorio Magno, para quien, debido a la incorruptibilidad de su tronco y ramas, el árbol es un apropiado signo de la eternidad celeste²⁰.

LA PALMERA

La palma de Engadi, ciudad situada en la ribera occidental del Mar Muerto que abunda en arboledas de palmeras, se distingue por su altura y belleza, así como por la duración y calidad de sus frutos. La *Vulgata* menciona, en lugar de Engadi, la ciudad de Cades, situada no muy lejos de la primera. De nuevo debemos a García Mahíques²¹ la enumeración de una serie de pasajes en los que se asocia la palma a la Virgen. Así lo propone Hugo de San Víctor²², para quien, tomando como referencia versículos del *Cantar de los Cantares* –7, 8: «Esbelto es tu talle como la palmera/ y son tus senos sus racimos»– y los ya reproducidos del *Eclesiástico*, la palmera es

¹⁷ *Flora emblemática, Aproximación descriptiva del código icónico*, vol. I, Universidad de Valencia, Valencia, 1991 (2 vols.), pp. 183-84. La tesis se encuentra editada en formato de microfichas. De este monumental trabajo hemos extraído la mayor parte de la información relativa a los cuatro motivos vegetales del programa emblemático.

¹⁸ MIGNE, J. P., *P.L.* CXI, cols. 517-18.

¹⁹ *Domina nostra... exaltatur quasi cypressus in monte Sion secundum altitudinem purissimae contemplationis*, «Sermo II de Assumptione», en *Bibliotheca Veterum Patrum*, vol. 23, part. III, 1, p. 717 D. La referencia procede de D'ANCONA, M. L., *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, 1977, p. 121.

²⁰ *Super Cantica Canticorum Expositio*, en MIGNE, J. P., *P.L.* LXXIX, col. 494.

²¹ *Op. cit.*, vol. II, pp. 639-40.

²² *Sermo XLVII in Assumptione B. Mariae*, en MIGNE, J. P., *P.L.* CLXXVII, col. 1027.

símbolo de la Virgen María. Tal vez esta aseveración inspirara el comentario de San Juan Crisóstomo en el que afirma que María es «palma elevada a la gloria, de cuyo encanto se llena el orbe»²³. Alberto Magno, en fin, llegó a alabar a la Virgen comparándola con la palmera que, como el signo de la cruz, es armadura especial contra el diablo²⁴.

De acuerdo con diversas narraciones apócrifas²⁵, en la plasmación iconográfica del tema de la Anunciación de la Muerte de la Virgen se incluye la palma, que es presentada por el Arcángel Gabriel como atributo de triunfo sobre la muerte. Incluso, en algunas ocasiones, la palma será portada por la propia Madre de Cristo cuando anuncia a los Apóstoles la proximidad de su muerte, o por San Juan Evangelista en el tránsito y en el entierro de la Virgen. Esto último puede estar basado en un episodio de la *Leyenda dorada*, en donde se habla de la «luminosísima palma» de la Virgen, la cual era llevada por San Juan, presidiendo el entierro²⁶. Como consecuencia de todas estas narraciones, el arcángel que entrega la palma a María se convertirá en tema frecuente en la pintura italiana del Trecento²⁷.

No faltan alusiones a esta asociación simbólica en la emblemática moderna. Filippo Picinelli dedica a la Virgen la empresa *Intacta maritor*, compuesta de dos palmeras, una inclinándose hacia la otra, en referencia al matrimonio de María con San José, y a la cualidad de la Virgen como Madre Intacta; otra empresa, *Parcere novit hyems*, se refiere a María en el Calvario, porque, igual que la palmera, no resulta perjudicada por las inclemencias del invierno²⁸. Fray Nicolás de la Iglesia incluye en sus *Flores de Miraflores*, el más conocido de los tratados españoles de emblemática ilustrada de temática mariana²⁹, un jeroglífico dedicado al árbol. Su *pictura* recoge, conforme al tópico emblemático implantado por Andrea Alciato, la imagen de un niño suspendido en el aire aferrado a una rama de una palmera, bajo el lema *Quasi palma exaltata sum*. Con tal símbolo se designa la victoria de María sobre el pecado, pues ella, dotada del estado de gracia y justicia original, no pudo ser doblegada por el peso que la quiso oprimir, igual que las palmas resisten cualquier presión que se ejerza sobre ellas³⁰.

²³ *De Beata Vergine Maria orationes*, en MIGNE, J. P., *P.G.* LIX, col. 711.

²⁴ «De Laudibus B. Virginis, lib. V», en *Alberti Magni Opera Omnia*, vol. 36, Ed. Borgnet, Paris, 1898, p. 319.

²⁵ *Vid.* «Narración del Ps. José de Arimatea», IV, en DE SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid, 1988, p. 643; *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, III, en DE SANTOS OTERO, A., *op. cit.*, pp. 609 y ss., o Pseudo Melitón, *De transitu Virginis Mariae*, en MIGNE, J. P., *P.G.* V, col. 1233.

²⁶ DE LA VORÁGINE, S., *La Leyenda Dorada*, Alianza Forma, Madrid, 1987, cap. CXIX «La Asunción de la Bienaventurada Virgen María», en ed. y trad. de Fr. José M. Macías, tomo I, pp. 477 y ss.

²⁷ GARCÍA MAHIQUES –*op. cit.*, vol. II, p. 641–, pone en relación este hecho con unos versos de la *Divina comedia* de DANTE («Paraíso» XXXII, 112-14): *Perch'elli è quelli che portò la palma/ Giuso a Maria, quando 'l Figliuol di-Dio/ Carcar si volse de la nostra salma.*

²⁸ *Mondo simbolico*, Francesco Mognagha, Milano, 1653, IX, c. 23, n. 204, p. 435; n. 215, p. 436.

²⁹ *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*, Diego de Nieva y Murillo, Burgos, 1659.

³⁰ *Op. cit.*, fols. 3 v. y ss.

LA ROSA DE JERICÓ

Especie diferente de la rosa propiamente dicha, la de Jericó designa a la adelfa, arbusto de la familia de las apocináceas, que constituye una de las grandes bellezas de Palestina. Puede alcanzar hasta 8 m de altura; sus hojas persistentes son semejantes a las del laurel, y sus flores, de color rosa o blanco, son muy olorosas. La tradición literaria en la que se asocia la flor con la Madre de Cristo se referirá, sin embargo, a la rosa común por lógico desconocimiento de las peculiaridades de la especie palestina.

Son numerosos los itinerarios simbólicos que conducen a la vinculación del personaje de María a dicha flor. Por una parte, la Virginitad será un concepto asociado tradicionalmente a la rosa. El tema de la virgen como flor intacta, guardada en un jardín cerrado, procede ya del mundo clásico³¹. Con relación al concepto de las espinas como recuerdo de la pérdida del Paraíso, se explica también que la Virgen Inmaculada fuera llamada «rosa sin espinas», ya que María fue el único ser humano no tocado por el pecado original y sus consecuencias. Así aparece en diversos textos desde el siglo XII³² hasta finales del XV, momento en el que Juan de Meppis escribe que María, producida en el espinoso árbol del pecado original, no resultó en su alma afectada por esta mancha³³.

La rosa y el rosal son uno de los más comunes atributos de la Virgen. La metáfora bíblica del «Jardín cerrado», basada en un versículo del *Cantar de los Cantares* —4, 12: «Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; / eres jardín cercado, fuente sellada»—, será muy pronto aplicada por la tradición cristiana a la Virgen María. Los pintores renacentistas italianos asociaron con frecuencia el tópico a la rosa sin espinas, que poseía idéntico simbolismo, y así crearon el icono de la Virgen encerrada en un seto formado por un rosal, o en un jardín de rosas. Esta imagen no tenía necesariamente que representar a la Inmaculada Concepción —tal cuestión era aún motivo de polémica—, pudiendo aludir simplemente, dependiendo del contexto o destino de la pintura, a la pureza de María. Dante habla de la Virgen como la «Rosa mística»³⁴, y un tema iconográfico frecuente es la «Virgen de la rosa», en donde Nuestra Señora —a veces su Hijo— porta una de estas flores en sus manos. Este asunto parece derivar de un pasaje de Bernardo de Claravall³⁵.

De igual modo, la rosa roja puede ser un motivo alusivo al dolor de María en la Pasión de Cristo, según el testimonio de Alberto Magno³⁶. A veces es mostrada la Virgen en el interior de una especie de umbráculo o pérgola de rosas, rodeada de ángeles y de santos. Mirella Levi D'Ancona ha señalado que su origen puede estar

³¹ CÁTULO, *Carmenes* LXII, 39-47.

³² Vid. GARCÍA MAHIQUES, R., *op. cit.*, vol. II, p. 729.

³³ *Tractatus de Inmaculata Conceptione Beatæ Virginis*. La ref. procede de D'ANCONA, M. L., *op. cit.*, pp. 333-34.

³⁴ *Divina Comedia*, Paraíso XXIII, 73-5.

³⁵ *Tractatus ad Laudem Gloriosæ V. Matris*, en MIGNE, J. P., *P.L.* CLXXXII, cols. 1147-48.

³⁶ «Mariale de Laudibus», en *Opera Omnia*, vol. 36, p. 669, n. 33.

basado en un texto de Hugo de San Víctor en el que la Virgen es denominada, en íntima relación con el correspondiente emblema de Nazaré, «plantación de rosas en Jericó»³⁷. En un cancionero del siglo XV es también María llamada «emparrado de delicadas rosas»³⁸.

Según se narra en un pasaje ya citado de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine³⁹, en las escenas de la Asunción de la Virgen, el interior de su tumba aparece recubierto de un lecho de rosas y lirios. Puesto que el episodio de la Coronación de la Virgen sigue cronológicamente al de la Asunción, muchos pintores italianos, como ya apuntó D'Ancona, seguirán incluyendo rosas en la escena. Se ha señalado que este detalle puede estar basado, entre otros, en un texto de San Pedro Damiano, en el que se dice que María fue coronada con rosas, vestida de lirios y hermoorada con las flores de todas las virtudes⁴⁰. La imagen de María coronada de rosas en el cielo puede tener otro origen, como también sugiere D'Ancona. Las guiraldas de rosas eran signo de júbilo y alegría en los banquetes de los romanos según diversos testimonios⁴¹. Esta costumbre clásica fue asociada a la Virgen María en el *Salterio Mariano* atribuido a San Buenaventura⁴².

De nuevo una empresa recogida por Picinelli, *Innoxia floret*, nos indica que la Virgen, como rosa, nació de raíz espinosa y pecadora, pero fue preservada para la eternidad⁴³. Podemos encontrar en el mismo tratado otras empresas sobre la Virgen formadas con esta flor: *Inter omnes*, alusiva a su excelencia, que sobresale entre las demás criaturas, o *Et a longinquo*, la «Rosa Mística», en honor a la fama de su virtud⁴⁴. También Nicolás de la Iglesia incluye la rosa entre sus jeroglíficos marianos, bajo el lema *Rosa mystica*. La considera alusión a la pureza de la Virgen por «aver salido rosa pura, y sin resabio de espinas, de un tronco rudo, y espinoso»⁴⁵.

EL CEDRO

Ya comentamos que el cedro del Líbano fue uno de los atributos de la *Letanía Loretana* que, a partir del versículo del *Eclesiástico* y las profecías de Ezequiel⁴⁶, será incorporado a la iconografía de la Inmaculada Concepción. Caracterizado por su majestuosa altura y la sombra que esparce a su alrededor –lo que lo convierte

³⁷ *Sermo XLVII in Assumptione*, en MIGNE, J. P., *P.L.* CLXXVII, col. 1020.

³⁸ *Vid.* GARCÍA MAHIQUES, R., *op. cit.*, p. 731.

³⁹ Cap. CXIX, tomo I, p. 479 de la ed. cit.

⁴⁰ *Carmina et preces*, en MIGNE, J. P., *P.L.* CXLV, col. 940.

⁴¹ FILÓSTRATO EL VIEJO, *Imagines* I, 2, 30; ATENEO DE NAOCRATIS, *Deipnosophistae* XXVII, 680; MARCIAL, *Epigrammata* II, 59, 3 y 6, 80; SUETONIO, *De vita duodecim Caesarum* VI, 27 «Nerón»; PROPERCIO, *Elegiae* II, 5, 21-22.

⁴² *The Psalter of the Blessed Virgin Mary Illustrated*, Dublin, 1840, sal. 47, p. 33; la ref. procede de D'ANCONA, M. L., *op. cit.*, p. 340.

⁴³ *Op. cit.*, XI, c. 18, n. 200, p. 529.

⁴⁴ *Op. cit.*, XI, c. 18, n. 157 y 153, p. 523.

⁴⁵ *Op. cit.*, fols. 93 v. y 94 r.

⁴⁶ STRATTON, S., *op. cit.*, p. 36.

en habitual emblema bíblico de grandeza, nobleza y fuerza: el «árbol de Dios»—, el cedro es también célebre por la duración de sus incorruptibles maderas sin nudos. Esta característica será remarcada por numerosos escritores religiosos, ya desde Orígenes en el siglo II, quienes, tomando como referencia los comentarios del *Cantar de los Cantares*, propondrán al árbol como símbolo de la inmortalidad. Fue por esta razón que los hebreos, en tiempos de Salomón, fabricaron con esta madera las armaduras del Templo de Jerusalén así como las estructuras de los palacios⁴⁷.

EL AVE FÉNIX

Gracias a la enorme popularidad que el mito del fénix llegó a adquirir durante los siglos medievales⁴⁸, la fabulosa criatura —habitual alusión simbólica a la resurrección de Cristo— llegó a convertirse en un nuevo atributo mariano. Ya Lactancio⁴⁹ incidió en la asexualidad de esta singular ave para proponerla como símbolo de aquéllos que ya logran una completa abolición de la concupiscencia —estado que caracteriza a los ángeles y elegidos en la gloria— en esta vida terrena, participando de la *vita angelica* antes de la muerte. Por esta razón Rufino compara, a comienzos del siglo V, a la Virgen María, que concibió por obra del Espíritu Santo, con el fénix:

«¿Y por qué debe ser considerado maravilloso que una virgen conciba, cuando es bien conocido que el Ave de Oriente, a la que llaman fénix, nace y nace de nuevo de tal modo que, sin la intervención de un macho, permanece siendo continuamente una [...]?»⁵⁰.

Esta concepción dará lugar a que el ave se termine convirtiendo en símbolo de castidad durante los últimos siglos medievales, tal y como ilustra un detalle del rosetón en la fachada de Notre-Dame de París, o un relieve del zócalo de la catedral de Amiens. En ambos ejemplos, una dama sedente sustenta un escudo en el que aparece representado un ave entre llamas, animal que puede representar al ave fénix⁵¹. En la *Capela* de Nazaré la imagen del ave se completa con el lema *ET VIVAT*, clara alusión a la condición inmortal de Nuestra Señora.

* * *

La serie emblemática de la *Capela da Memória* es, en consecuencia, un programa de exaltación mariana, en perfecta simbiosis con el edificio que la cobija. En

⁴⁷ *Jue* 9, 15; 2 *Sam* 5, 11; 1 *Re* 5, 1-12.

⁴⁸ Vid. GARCÍA ARRANZ, J. J., *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Badajoz, 1996, pp. 340 y ss.

⁴⁹ *Carmen de ave phoenice*, vv. 161-70.

⁵⁰ *Comm. Symb. Apost.*, 11, en MIGNE, J. P., *PL*. XXI.

⁵¹ MÂLE, É., *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Librairie Armand Colin, Paris, 1931, p. 120, figs. 57 y 58; DEBIDOUR, V.-H., *Le bestiaire sculpté du Moyen-Âge en France*, Arthaud, Paris, 1961, p. 319, fig. 451.

efecto, igual que la pequeña ermita fue concebida expresamente como un monumento conmemorativo de su milagrosa intervención, así la decoración emblemática actúa como repertorio enumerativo y recordatorio de sus divinas virtudes. Este tipo de planteamiento simbólico no es, desde luego, un caso aislado: ya hemos señalado que artistas como António y su hijo Policarpo de Oliveira Bernardes emplearon con frecuencia emblemas como apoyatura alegórica de programas historiados marianos en diversos santuarios portugueses. También en España conservamos algún conjunto emblemático con idéntica finalidad: así sucede con el magnífico programa pintado realizado para la capilla de la Virgen de la burgalesa Cartuja de Miraflores, dado a conocer recientemente por la Dra. Andrés González⁵², y que, como la propia investigadora ha indicado, fue diseñado por Fray Nicolás de la Iglesia, sirviendo de precedente plástico a los emblemas de sus *Flores de Miraflores*, la techumbre pintada del santuario orensano de Nuestra Señora de las Ermitas, con una serie de jeroglíficos inspirados en el libro anterior⁵³, o las pinturas murales de la capilla sacramental de San Lorenzo, en Sevilla, en la que se combinan las alusiones marianas con las eucarísticas⁵⁴.

Esta proliferación resultó acorde con la aparición de numerosos tratados alegóricos ilustrados destinados a la exaltación simbólica de la vida de la Virgen, o de sus virtudes, generalmente inspiradas en los atributos de la *Letania Lauretana*. Tal proceso fue un producto más de la derivación que la emblemática, ya definitivamente en manos de las órdenes religiosas, experimentó hacia los temas doctrinales durante el siglo XVII y primeros decenios de la centuria siguiente⁵⁵. Tanto en los libros como en las bóvedas de los edificios sacros estas ilustraciones servirían, sin

⁵² ANDRÉS GONZÁLEZ, P., «Los emblemas marianos de la capilla de la Virgen en la cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica», comunicación presentada en el *III Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*, celebrado en el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán, en Zamora (México) en marzo de 2001, en prensa para las Actas.

⁵³ GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., «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*, Universidade da Coruña, La Coruña, 1996, pp. 501-14.

⁵⁴ FERRER GARROFÉ, P., «Un programa eucarístico y mariano. Las pinturas murales de la capilla sacramental de San Lorenzo en Sevilla», en MINGUEZ, V. (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. 1, Col·lecció Humanitats, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, 2000, pp. 499-536. Posiblemente el más impresionante ciclo emblemático mariano sea el que decora la iglesia de peregrinación de Hergiswald, cerca de Lucerna (Suiza); el programa, realizado en 1654, cuenta con 324 motivos jeroglíficos pintados sobre tabla que abarcan toda la cubierta; *vid.* DIETER, B., *Der Bilderhimmel von Hergiswald. Der barocke Emblemyklus der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald bei Luzern, seine Quellen, sein mariologisches Programm und seine Bedeutung*, Wiese Verlag, Basel, 1997.

⁵⁵ Resultaría demasiado extensa una lista con los tratados emblemáticos o paraemblemáticos que abordan esta temática. Por mencionar tan sólo alguno de los más célebres, recordemos A SANCTA CLARA, Abraham (ULRICH MEGERLE), *Stella ex Jacob orta Maria, cuius sacrae litaniae lauretanae tot symbolis*, Leopoldi Voigt, Viennae, 1680; CALLOT, J., *Emblesmes. Sur la vie de la Mere de Dieu. Vita Beatae Mariae Vir. Matris Dei Emblematibus Delineata*, Benoist Audran, Paris, (s. f.); o SANDAEUS, Maximilianus (MAXIMILIAN VAN DER SANDT), *Aviarum marianum, [Moguntiae]*, Ioh. Theob. Schönwetteri, 1628; *Maria Flos Mysticus*, Godefridum Schonwetterum, Moguntiae, 1629.

duda, de útiles instrumentos auxiliares para el religioso, especialmente indicados en usos litúrgicos y de predicación –con su carga inicial de hermetismo característica del jeroglífico, constituyen sugestivos puntos de partida visuales para sermones–, dentro de los típicos mecanismos que fueron desarrollados por la retórica devocional barroca.