

JEROGLÍFICOS MARIANOS EN EL SIGLO CUARTO DE LA CONQUISTA DE VALENCIA

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

Universitat de València

El siglo del barroco por excelencia, que fue el XVII, revistió un carácter altamente conmemorativo de fastos políticos y religiosos que se engalanaron de efímero ropaje hecho de arquitecturas, tapices y colgaduras, del que quedan minuciosas crónicas con sus brillantes relatos, y, en ocasiones, los grabados que ilustraron el verbo del escritor.

Uno de estos hechos, de gran impacto en la memoria del pueblo valenciano, fue la celebración del cuarto centenario de la conquista de Valencia por el rey Jaime I en 1238, del que quedó minuciosa y detallada relación escrita por Marco Antonio Ortí, Secretario de la Ciudad y Reino de Valencia. El Padre Maestro Provincial de la Orden de Nuestra Señora de la Merced en esta ciudad, alaba su "elocuente estilo, observación diligente y curiosa y relación verdadera" en la aprobación que precedió a la impresión del libro, que contiene asimismo los elogios expresados al autor en décimas, sonetos, quintillas y romances, por vates de la época.

Ya desde el primer discurso, Ortí lamenta los ciento cuatro lustros que estuvo Valencia sometida "al torpe yugo" de la secta de Mahoma, habiendo sido antes uno de los "más firmes apoyos y regalados albergues de la Religión Cristiana". A tal situación pondría fin el Rey Conquistador Jaime I que, con la ayuda divina, restituyó "al Supremo hacedor, lo que era tan propio suyo... castigando la tiranía que la oprimió y desterrando de sus muros la secta, que tan a su pesar se había introducido en ellos". Las páginas del libro, como se aprecia por estos términos, son una clara invectiva contra los musulmanes cuya "diabólica semilla" había acabado de extirpar Felipe III a comienzos de la XVII centuria. Esta animosidad contra la Media Luna es también una clara constante en los jeroglíficos que se pintaron sobre los tapices y colgaduras, reproducidos mediante sencillas xilografías en la obra de Ortí, resaltando como contrapartida la hazaña de Jaime I en la conquista de Valencia.

Aflora asimismo en la crónica el fervor mariano manifiesto en los altares que se levantaron en las calles y plazas señaladas para la solemne procesión, que se celebró el día de San Dionisio, fecha conmemorativa del Cuarto Centenario, y en algunos jeroglíficos, como de inmediato analizaremos. Ni qué decir tiene que el cronista describe con todo lujo de detalles las luminarias, fuegos y música de atabales, trompetas y chirimías, con que se celebraron los festejos, así como la comedia representada con sus galas, entremeses y bailes, y, sobre todo, la vuelta de la Procesión en la que había de trecho en trecho artificiosos altares compitiendo en gracia e ingenio. De ellos podemos hacernos también una ligera idea a través de las xilografías.

La efigie de la Virgen con el Niño se mostraba en el altar erigido por los carmelitas, donde aparecía bajo la advocación del Carmelo. En él se representaba asimismo un cuadro con el Concilio de Éfeso presidido por San Cirilo de Alejandría, y Nestorio a sus pies recibiendo la absolución de la censura en que había incurrido por negar la maternidad divina de María; otro cuadro con un árbol de la familia carmelitana se hallaba coronado por la Virgen. En uno de los dos altares colaterales se representó un simulacro del rey Don Jaime, espada en mano subyugando a un turco.

En el nicho principal del altar levantado por los dominicos, figuraba una bella imagen de nuestra Señora del Rosario rodeada de santos de la Orden colocados en sus respectivos nichos, simbolizando flores a las que la Virgen ennobleció como frutos de honestidad y hermosura. En la misma plaza de Cajeros donde se erigió este altar lucían ricas colgaduras, destacando tres retratos de religiosos dominicos, uno de ellos el de Fray Isidoro Aliaga, que era entonces Arzobispo de Valencia.

La capacidad de asombro de cuantos contemplaban tamaños artilugios e inventos, se puso a prueba en el transcurso de la Procesión, cuando, llegada a este lugar, apareció en el aire un anciano venerable con el hábito dominicano, representando a Fray Miguel de Fabra, fundador del convento de Valencia, con una espada en la mano derecha y un rosario en la izquierda, "como le vieron muchas veces en el aire peleando en las conquistas de Mallorca y Valencia", felizmente coronadas por el rey Don Jaime.

En este ambiente de exaltación cristiana y patriótica no estaba lejos la hazaña bélica contra los turcos en Lepanto, ni la más reciente expulsión de los moriscos de tierras valencianas. Hasta un romance prendido en la base del altar cantaba a Miguel de Fabra, a cuyos "mandobles y reverses las más defensivas armas de la canalla morisca eran muy débiles y frágiles".

Hubo altares que levantaron cristianos seculares, como el que realizó el carpintero José Roca en la calle de San Vicente, frente al convento de San Gregorio una de cuyas escenas mostraba al rey Zaén haciendo entrega de las llaves de la ciudad a Jaime I.

Frente a la puerta principal de la iglesia de este mismo convento los padres franciscanos erigieron un altar dedicado al seráfico San Francisco, en cuyo centro se colocó un cuadro de la Concepción de María, con la media luna a sus pies y corona sobre sus sienes. No podemos olvidar los postulados imperantes en la sociedad española de la época, claramente imbuidos de fervor inmaculista, que se puso de nuevo de manifiesto en el majestuoso altar que los jesuitas levantaron en lugar próximo al Colegio de San Pablo por ellos regentado, presidido por un cuadro de la Inmaculada Concepción, similar en su iconografía al de Juan de Juanes conservado en la actual iglesia de la Compañía de Valencia. En las paredes contiguas al altar y de enfrente había damascos carmesés y pajizos con cuadros, poesías, laberintos y jeroglíficos, también reproducidos en el libro de Ortí con el tema belicista del rey Jaime contra el Islam. Como no podía ser menos, los franciscanos del convento de Nuestra Señora de Jesús fabricaron un primoroso altar en cuya cúspide colocaron una figura de la Concepción de María bajo dosel de damasco verde, y los religiosos agustinos del convento de Nuestra Señora del Socorro otro con una imagen de la titular, defendiendo a un niño del diablo, bajo un rico y hermoso dosel de terciopelo carmesí con franjas de oro. Lo propio hicieron los mercedarios en su altar con tres tronos, ocupando el central la Virgen de la Merced con dos cautivos arrodillados a sus plantas.

La estrecha relación del rey Don Jaime con la Orden de redención de cautivos explica la colocación de un cuadro de plata dorada en campo de terciopelo carmesí, con la imagen de Nuestra Señora y las efigies del rey Don Jaime y la reina a los lados, que el monarca solía llevar en la época de la conquista para ser utilizado como altar en la celebración de la Misa, y que, tras la conquista de la ciudad, regaló a la Merced.

Por la gran vinculación del hecho central del Cuarto Centenario con la Virgen del Puig, en el tablado del altar mercedario se representó el hallazgo de la imagen, milagrosamente anunciado por siete estrellas que descendían del cielo señalando el lugar en donde se escondía; de ahí que en el artilugio se abriera artificiosamente un montículo para mostrar una bellísima imagen de Nuestra Señora del Puig con corona imperial llevando al niño en sus brazos; en las faldas del monte aparecían San Pedro Nolasco y Guillen Ramón de Entenza, personajes vinculados a la persona y a la gesta del Conquistador.

Ortí recoge en su crónica la "letra" que cantó ante este altar Fray Francisco Ferrer, al son del arpa, la cual transcribimos por su interés y por juzgarla como una de las claves para la comprensión de los jeroglíficos marianos que centrarán nuestra atención. Dice así:

Para bien del Cristianismo
aparece esta doncella
dentro el monte que miráis,
que es el "Puche" de Valencia.
Advierte Ciudad insigne
las luminosas estrellas

que descubre la luz pura,
 principio de tu nobleza.
 Parió el monte este prodigio,
 y el Rey don Jaime comienza
 tu conquista con su amparo,
 que es blanco de sus empresas.
 Nolasco santo le anima,
 San Jorge en visión se muestra,
 y de San Dionís el día
 canto la victoria cierta.
 Mira bien lo que debes,
 Valencia noble,
 a María, Dionisio,
 Nolasco, y Jorge.

En otras partes de este altar había sonetos aludiendo a la intercesión de la Virgen en la victoria cristiana sobre el Islam:

Que el ser del Rey don Jaime conquistada
 del grande Areopagita el santo día,
 merced fue de la Virgen, no su espada.

Y en otro se alude a las estrellas como señal evidente de la protección de la Virgen del Puig sobre Valencia, a la que debe el volver a ser cristiana:

Indicios fueron claros, y evidentes
 aquellas luces, que brillantes, bellas,
 despidió el cielo de lustrosas fuentes,
 representadas en las siete estrellas.
 No fueron estas luces aparentes,
 ni del ígneo elemento las centellas,
 pues indican tan claro,
 que en el monte hallarán su fiel amparo.

Por ello en nuevo soneto se incita a la Ciudad a dar gracias a la Señora, pues:

...sin duda que la Virgen santa
 el bien que tienes pudo merecerte.

En otros altares figuró igualmente la Virgen, como el de los jesuitas de la casa profesa de la Compañía de Jesús en la plaza del Mercado, junto a la Lonja, de gran suntuosidad, presidido por una imagen de la Virgen en su Inmaculada Concepción, o el de los padres mínimos de la Orden de San Francisco de Paula del convento de San Sebastián, erigido en el Toçal, con un cuadro de la Virgen, imitando los llamados de San Lucas, que había realizado Juan de Juanes, y otro con la Virgen de la Victoria, a cuyos pies se hallaban San Francisco de Paula y el rey Don Fernando.

En la calle de Caballeros la antiquísima parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás hizo un curioso altar, a modo de retablo, en cuyo ático se representaba el retrato del rey Don Jaime y en la base un cuadro de la Virgen de las Fiebres, venerada en aquella iglesia.

La impronta mariana podía verse también en las banderas de muchos gremios, que desfilaron con sus galas en la procesión conmemorativa de este Cuarto Centenario. Así los arrieros llevaban la Virgen con el Niño, acompañados de San José, en la Huida a Egipto, los colchoneros la Virgen de las Nieves, los cordoneros y sombrereros la Virgen del Rosario y Santiago, los toqueros la Virgen de la Misericordia, los molineros la Virgen del Carmen, los canteros una Virgen de plata, los corredores la Virgen de la Salutación, los carpinteros las figuras de San José y la Virgen, y hasta los tejedores de lino sacaron un carro triunfal adornado vistosamente, representando en la proa a San Jorge sobre un caballo blanco.

A todo este alarde de riqueza, suntuosidad e ingenio se unieron las composiciones poéticas y los jeroglíficos pintados, entre los que Marco Antonio Ortí destaca los teinta y dos que cubrían las paredes en torno al altar levantado por los jesuitas del Colegio de San Pablo, y los diecisiete, "maravillosamente ordenados" sobre los tapices y colgaduras que ornaban las paredes de la plaza de los Duques de Mandas, próxima al templo de Santo Tomás, donde los religiosos del convento de Nuestra Señora de los Remedios habían erigido un suntuoso altar.

De estos diecisiete jeroglíficos "pintados con mucha valentía", destacamos fundamentalmente dos, el XV y el XVI con el XVII. En todos ellos, fundamentalmente en el XV y XVII, se advierte un carácter marcadamente mariano, acorde con el ambiente y fervor de la época, a la par que el patrocinio de la Virgen en la empresa de la conquista de Valencia sometida al yugo islámico. El hecho, resuelto con claridad meridiana por nuestro cronista, imbuido de la animosidad contra los sarracenos, daría lugar a uno de los temas más debatidos en la historiografía española: la cuestión de los moriscos. Expulsados finalmente durante el pontificado del patriarca Juan de Ribera en la diócesis valentina, pese a su empeño evangelizador, los odios ancestrales afloraron con fuerza en la rememoración de las contiendas belicistas del siglo XIII que ensangrentaron las tierras hispanas.

Fray Isidoro Aliaga había sucedido a San Juan de Ribera en la sede episcopal de Valencia desde 1612 a 1648, encarnando al típico prelado de la reforma postridentina: "sobrio, defensor de la Iglesia, severo en la administración de justicia, cuidadoso en el culto, generoso para con los pobres y atento a las necesidades del clero"¹.

1 Vicente CÁRCEL ORTÍ, *Historia de la Iglesia en Valencia*, Arzobispado de Valencia, 1986, p. 223.

En su pontificado tuvieron lugar los hechos celebrativos que recoge el *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* de Ortí, que Juan Bautista Marçal, Impresor de la Ciudad, sacó a la luz en 1640. El estilo ciertamente barroco de las arquitecturas que contiene el libro está en correlación con la que enmarca el título de la portada, flanqueada por Jaime I y Felipe IV, monarca entonces reinante, y rematada, sobre partido frontón, por los Santos Vicentes Mártir y Ferrer y el "Rat penat" en el ápice del escudo de la Ciudad.

El valor artístico de estas arquitecturas, así como el de los jeroglíficos, no corre pareja con su juego intelectual y mensaje plástico, infinitamente más rico y expresivo. Jesús María González de Zárate hizo una incursión en la obra de Ortí estudiando algunos de los jeroglíficos y sus fuentes emblemáticas en su artículo "La tradición emblemática en la Valencia de 1640"². Los dos que hemos elegido no fueron, precisamente, abordados por él.

Ambos tienen una clara componente político-religiosa que exalta la protección de María sobre los defensores de la fe cristiana, sin que se advierta en ellos de modo tan patente como en otros jeroglíficos la psicomaquia que atribuye la virtud a los cristianos y el vicio a los musulmanes.

El jeroglífico XV (Figura 1) tiene como lema: *Haec regit, Ille tuetur*; en él se muestra un brazo armado saliendo de una nube llevando una espada, en cuya punta luce una estrella. El epigrama reza:

Oy María con don Juan
la defensa a medias parte,
a don Juan toca el ser Marte,
y a María Capitán

El comentario de Ortí queda perfectamente enmarcado en el contexto del altar levantado por los religiosos del convento de Nuestra Señora de los Remedios, al aclarar que "Esto fue renovar la memoria, de que el día que se celebraba la fiesta de la Virgen de los Remedios, se consiguió la victoria tan nombrada de Túnez y la Goleta, por el Señor don Juan de Austria".

Hay por tanto una traspolación de personajes: don Juan de Austria en lugar de Jaime I, pero el sentido último sigue siendo el mismo: María es la que dirige y protege, María es la estrella, don Juan el brazo que blande la espada. En paralelo a este jeroglífico se halla el XI de la serie, que representa un león rampante sobre una media luna partida, enarbolando una bandera con el crucificado como insignia y en su diestra una espada que apunta hacia una estrella, repitiendo el gesto del jeroglífico XV.

2 Publicado en *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*, Departamento de Arte, Universidad de Valencia, s.a. Número dedicado en homenaje a D. Diego Angulo, pp. 109-118.

Tanto el epigrama como el comentario del XI pueden entenderse sin dificultad en el mismo sentido que el XV:

GEROGLIFICO XV.

Hac regit ,

Ille tuetur.

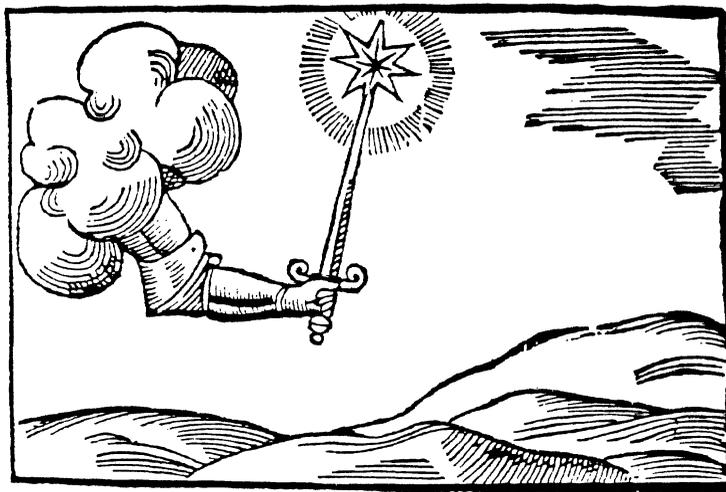


Figura 1.

Ella en mis armas influye,
el ampara mi valor
con que no teme el rigor,
quien la aniquila, y destruye.

Y explica Ortí: "Aviendo favorecido la Divina Piedad al Rey don Jaime en todas sus empresas, no le pudo faltar lo benévolo de la estrella, que le dio sucessos tan felizes, con que le fue fácil prevalecer a sus enemigos, y alcançar dellos tan heroicos triunfos".

En el fondo de ambos subyace asimismo el discurso político de la imagen del príncipe en la España de los Austrias, lo cual ya hemos puesto en evidencia en la correlación entre Felipe IV y Jaime el Conquistador, que figuran en la

portada, y no es ocioso repetir la expresa alusión a don Juan de Austria en el XV. En todo caso trata del poder persuasor del emblema y del mensaje simbólico emitido por la imagen³.

Las fuentes inspiradores de este jeroglífico XV se hallan fundamentalmente en Gabriel Simeon⁴ y Gabriel Rollenhagen⁵.

POR EL ILLVSTRISSIMO SEÑOR
ET CONDESTABLE DE FRANCIA.

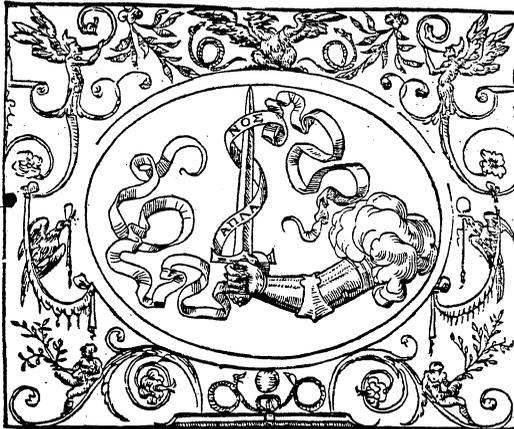


Figura 2.

El emblema de Gabriel Simeon (Figura 2) está dedicado al Condestable de Francia Duque de Montmorensi:

Por el ilustrisimo Señor
et Condestable de Francia

En el centro, una buena xilografía, en forma de medallón ovalado, representa un brazo armado de espada saliendo de una nube, cuyo filo contornea

3 En esta línea véase: Víctor MÍNGUEZ CORNELLES, *Las Virtudes Emblemáticas del Príncipe. Arte e Ideología durante el reinado de los últimos Austrias*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, s.a.; Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Literatura Emblemático-política del siglo XVII español*, Tesis doctoral, Valencia, 1984.

4 Gabriel SYMEON, *Devisas o emblemas heroicas y morales, hechas por el noble varon ..., al muy ilustre Señor Condestable de Francia*, en León de Francia, en casa de Guilliello Roville, 1561, con privilegio Real. (En la edición que hemos utilizado figura a continuación de las *Empresas militares y amorosas* de Paolo GIOVIO, en León de Francia, en casa de Guilliello Roville, 1561).

5 *Nucleus emblematum selectissimorum, quae itali vulgo impresas vocant...* Arnheim, 1611.

una filacteria con el mote ΑΠΛΑΝΟΕ (sin engaño). Alrededor del óvalo se explaya toda una teoría de aves, águilas, serpientes, figuras aladas, roleos y ramas vegetales de refinado estilo manierista. El comentario explicativo dice así:

Porque el blasón del Duque de Borbón Condestable de Francia fue altivo, el de V. Excellencia es y a sido hallado modesto y de muy linda gracia, representando un brazo armado con una espada, y un dicho en griego alrededor que dice, ΑΠΛΑΝΟΕ que quiere dezir sin engaño, queriendo significar (como es verdad) que V.E. tiene servido lealmente los reyes así en tiempo de guerra como en tiempo de paz, aviendo avido esta buena dicha y el saber tan grande que aya regido prosperamente y mucho tiempo los negocios de Francia

LEX REGIT ET ARMA TVENTVR.

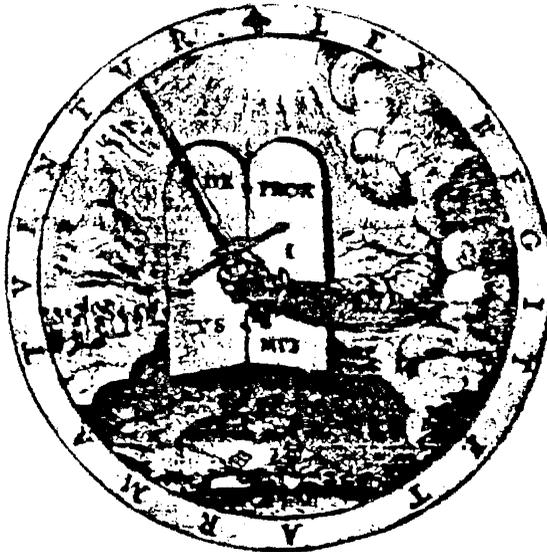


Figura 3.

Se echa de ver, de inmediato, que el significado último no es coincidente con el jeroglífico objeto de nuestro estudio, aunque sí en parte el modelo iconográfico. Distinto es el emblema de Rollehagen⁶, (Figura 3) que presenta como mote: "Lex regit et arma tventur" inscrito en el anillo que rodea el grabado.

⁶ Reproducido por A. HENKEL y A. SCHÖNE en *Emblemata*, Stuttgart, 1967, col. 1.848.

En éste surge igualmente un brazo empuñando una espada saliendo de una nube, pero tiene como fondo unas tablas en las que se hallan inscritas las palabras DEUS PROXIMUS.

A continuación el epigrama:

LEX REGIT, ET hostes contra Ducis, ARMA, TVENVR.
Hunc populum, Legis, qui sacra jussa, facit.

Comparando este emblema con el XV de Ortí podemos apreciar que existe una acomodación de éste a aquél, sustituyendo la ley divina por María estrella y capitana, aunque prevaleciendo en ambos casos los principios rectores: la ley sobre las armas que matan, la estrella sobre la espada; es éste precisamente el sentido moral y ejemplificador de la emblemática.

GEROGLIFICO XVII.

Buen viage.

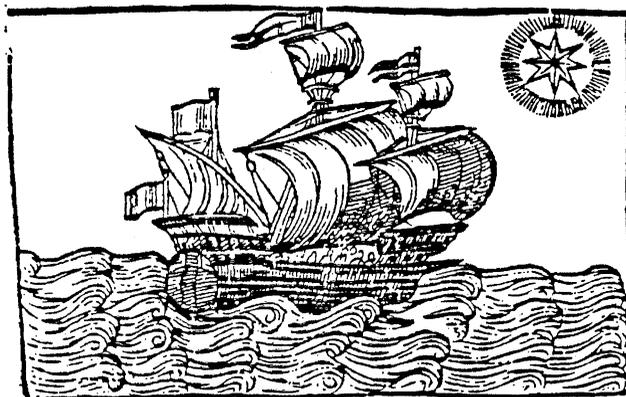


Figura 4.

El otro jeroglífico de trasunto mariano es el XVII de Ortí, que lleva por mote "Buen viage ", (Figura 4). En él un navío cruza las aguas, teniendo como norte una estrella. El epigrama lo explicita de este modo:

Porque es el que estoy mirando
de María,
seguro llevo la guía.

El comentario de Ortí no deja lugar a dudas: "Por el Norte se entiende la Virgen, y por la Nave el Rey, que en todas sus empresas tuvo puesta la mira en la que siempre facilitó el buen sucesso dellas".

Un jeroglífico próximo a éste en el mismo "Siglo cuarto" es el XII, que lleva por mote: *Congregationes aquarum vocavit Maria*. Gen. I. Su expresión gráfica representa un bajel en alta mar, al que acompaña el siguiente epigrama:

Es de gracias su cristal,
y hallé en mi navegación,
mi remedio y salvación.

El comentario redondea y sintetiza el transfondo mariano de toda la crónica, ya que expresa cómo "Lo feliz de los sucesos de las heroicas empresas del Rey don Jaime, acreditan la devoción que tuvo a la Virgen, y este Jeroglífico el fervor, con que libró el fin de sus esperanzas, en la seguridad de su patrocinio".

La fuente por excelencia de este jeroglífico XVII lo constituyen los *Emblemas* de Alciato, cuya edición príncipe se hizo en Augsburgo en 1531 por el grabador Jörg Breu⁷, (Figura 5).

SPES PROXIMA.

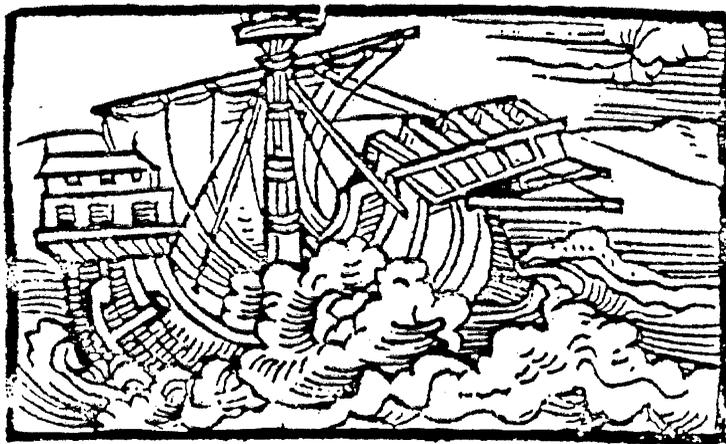


Figura 5.

El mote es *Spes Proxima* y la xilografía representa una nave en un mar proceloso con la proa mirando hacia una estrella.

El epigrama latino reza así:

Innumeris agitur respub, nostra procellis,
Et spes venturae sola salutis adest.

⁷ HENKEL & SCHÖNE, *cit.*, col. 1.462.

Non secus ac navis medio circum aequore venti,
 Quam rapiunt, salsis iamque fatiscit aquis
 Quod si Helenae adveniant lecentia sydera frates,
 Amissos animos spes bona restituit.

De la obra de Alciato se hicieron ediciones en varios idiomas, siendo la traducción al español de Bernardino Daza de 1549, una de las que representa grabados de elevada calidad, según las impresiones de Lyon hechas por Rovillio y Bonhomme, que se reproducen en la edición crítica preparada por Santiago Sebastián⁸, cuyo nº XLIII se corresponde con el XVII de Ortí, objeto de nuestro estudio. El grabado aparece en Daza en posición opuesta al de Ortí y dos estrellas en lugar de una. La traducción castellana es ésta:

LA ESPERANZA CERCANA

Nuestra República es zarandeada por innúmeras borrascas, y sólo queda la esperanza de una salvación futura: no de otro modo está en medio del mar la nave a la que arrastran los vientos y ya se abre a las aguas saladas. Pero si llegan a verse las lucientes estrellas que son los hermanos de Helena una buena esperanza devuelve los decaídos ánimos.

Diego López hizo también una traducción de Alciato que fue la que ejerció más notoria influencia, apareciendo en primer lugar en Nájera en 1615, en casa de Juan Mongastón con el título: *Declaración Magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüedades y Doctrinas tocantes a las buenas costumbres*. De ella se hicieron tres reediciones en Valencia a lo largo del siglo XVII.

Del significado originario de la nave como símbolo de la esperanza, según Ovidio⁹, se sirve Alciato, que interpreta las dos estrellas como símbolo de Cástor y Pólux —la constelación de Géminis— hermanos de Helena, cuya presencia en la bóveda del cielo era signo de calma y tiempo bonancible. Diego López por su parte, al comentar el emblema XLIII de Alciato, identifica a Cástor y Pólux con el Romano Pontífice y el emperador Carlos V, siendo el navío imagen de la Iglesia o de la República Cristiana y Helena la Iglesia de Roma, haciendo notar que era "constante muy usada comparar la República a navíos", citando a Cicerón en su libro 9.

8 Publicado en Madrid, por Akal en 1985.

9 *Fastos* IV, 18.

Esta concepción contrarreformista de Diego López tiene sus concomitancias con el tema de la Nave de la Iglesia en la iconografía cristiana¹⁰, y guarda también relación con el de la nave como imagen y alegoría del Estado¹¹, sentido éste que aparece en el jeroglífico XVII del *Siglo cuarto* de Ortí, donde la nave llega a identificarse con el propio rey. Para Víctor Mínguez este jeroglífico como el X y el XII de la misma crónica, que se colocaron en el altar de la placita de los Duques de Mandas, y los VII y VIII del altar del colegio jesuita de San Pablo, tenían una explicación histórica, puesto que aludían a los éxitos navales de Jaime I contra la morisca¹², aunque también emblemática por la rémora que aparece en las xilografías XII y VIII antes citadas, y que, sobre todo, en este último caso significan los vicios o percances que apartan del camino de la virtud o de la empresa iniciada.

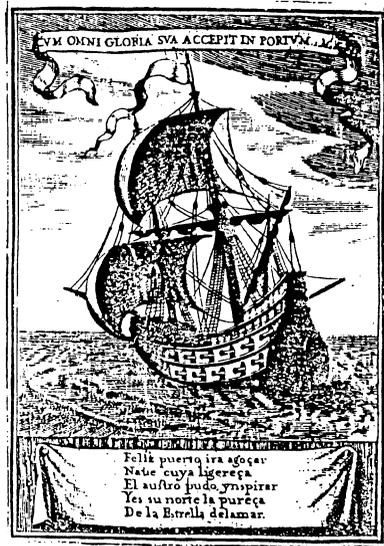


Figura 6.

Pese a estas interpretaciones, en nada desdeñables, insistimos en que la componente mariológica del jeroglífico XVII es la que tiene un mayor alcance, centrando su sentido en la estrella o Norte que sirve de guía al rey. Es la misma identificación que se hace en el jeroglífico XXXIV de las exequias por Felipe IV en el convento de la Encarnación en 1664 (Figura 6), donde el rey es el navío y su norte "la pureza de la Estrella de la mar".

10 Ver G. LLOMPART, "La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII", *Spanische Forschungen*, 25, 1970; S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981, p. 154.

11 Ver V. MÍNGUEZ, "La nave, imagen y alegoría del Estado en la emblemática barroca", *Millars*, Colegio Universitario de Castellón, nº XI, 1986-87, pp. 123-138.

12 *Ibidem*, p. 128.

Llegados a este punto observamos que el elemento común que sirve de soporte a nuestra tesis mariológica es, tanto en el jeroglífico XV como en el XVII de Ortí, el símbolo de la estrella. Horapolo expresa que entre los egipcios una estrella representaba a veces "divinidad", y González de Zárate propone algunos ejemplos en los que es imagen de la Providencia (Durero) o imagen de Dios, a la cual debe mirar como brújula y Norte todo ser creado (Saavedra Fajardo, empresa XXIV)¹³.

Para nada se alude al sentido mariano de la estrella, en cuyo contexto se inspiraron algunos jeroglíficos conmemorativos del *Cuarto Centenario de la Conquista de Valencia* necesariamente entroncados con las emblemáticas estrellas de Santa María de Puig, desde donde Jaime I daría el asalto definitivo para la conquista de la ciudad.

Este significado estelar aplicado a María estaría claramente expresado en la iconografía de la Virgen y su liturgia desde fechas muy tempranas. Filippo Picinelli en su *Mondo simbolico*¹⁴, posterior en casi veinte años a la "Crónica" de Ortí, se hace todavía eco de este sentido, considerando a María Virgen cual estrella que en el momento de la Encarnación une el cielo y la tierra, según canta la misma Iglesia: "Virgo Deum, et hominem, in se reconcilians ima summis". Ella llama y promueve a los hombres a participar en la gloria del cielo.

Muchos siglos antes habían surgido las antífonas finales del oficio divino, cantadas en el rezo de completas, que luego se extendieron a laudes y vísperas, a las que se unieron un considerable número de himnos y secuencias en honor de la Virgen, siendo el "Ave maris stella" —siglos VIII a IX— uno de los más populares, aunque la oración más apreciada fue el "Ave Maria" que, en su forma definitiva, apareció en 1568 en el breviario de San Pío¹⁵.

La interpretación del nombre de María como "Estrella del Mar" aparece tempranamente en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla y en la liturgia visigótica, a la vez que Venancio Fortunato componía el himno "Ave maris stella" en el siglo VI. Los monjes del Cister difundieron la doctrina de San Bernardo que daba a María el nombre de "Estrella", influyendo también de modo notorio en la configuración de esta advocación el escritor Ricardo de San Lorenzo que, en varios de sus escritos, aplicaba a la Virgen algunos textos de la Sagrada Escritura, como "Stella matutina", tomado del Apocalipsis 2,28.

Entre los franciscanos, San Buenaventura denominó también a María "estrella", y hasta llegó a existir una Orden de la Estrella, aunque de vida efímera, fundada por Alfonso V de Aragón.

13 HORAPOLO, *Hieroglyphica*, edición de Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Madrid, Akal, 1991, pp. 239-240.

14 Editado en Milán en 1659 en la Stampa di Francesco Vigone.

15 A. G., MARTIMORT, *La Iglesia en oración. Introducción a la Liturgia*, Barcelona, Herder, 1987, pp. 1036-1037.

Ya en la Edad Moderna, Santo Tomás de Villanueva comparaba a María con la "estrella de Jacob" que servía de guía para llegar a Dios, y el mismísimo Erasmo de Rotterdam, tan remiso a estos "títulos", admitía para María el de "Estrella".

La Escritura, la Teología y la Liturgia encontraron digno paralelismo en las imágenes marianas bajo el título de "Virgen de la Estrella" y de otras advocaciones próximas donde confluyen el símbolo de la estrella y de la nave, como "Virgen del Buen Puerto", "Virgen del Faro", "Virgen del Buen Viaje", "Virgen de la Buena Esperanza", "Virgen de los Buenos Temporales", "Virgen de la Guía", "Virgen de la Buena Guía", "Virgen de la Guía del Guerrero" (en perfecta consonancia con la estrella en la punta de la espada)¹⁶, cuyas denominaciones traen resonancias del mito de Helena y sus hermanos Cástor y Pólux, informando una corriente de espiritualidad perfectamente imbricada con el pensamiento clásico y con la sutil intelectualidad reflejada en los emblemas. Ni que decir tiene que todas estas advocaciones marianas están en perfecta consonancia con los jeroglíficos XV y XVII de la obra de Ortí aquí analizados.

Desde el punto de vista iconográfico, las imágenes de la "Virgen de la Estrella" o "Virgen de las Estrellas", con las variantes de "Virgen de la Estrella de la Mañana" o "Virgen de la Estrella de Jerusalén", han revestido formas diversas que la muestran con el Niño o sin él. El interés hemos de centrarlo más bien en la inspiración bíblica de muchas representaciones que, sin ostentar esta advocación o título, tienen, sin embargo, un profundo sentido teológico. Hay que remontarse a la Virgen apocalíptica o preexistente a la que la Iglesia aplica las palabras del libro de los *Proverbios* a la Sabiduría, emergiendo desde la eternidad y presidiendo el acto creador de Dios: "Yahveh me creó, primicia de su camino, antes que a sus obras más antiguas. Desde la eternidad fui moldeada, desde el principio, antes que la tierra (*Proverbios* 8, 22-23). Y hay que descubrirla en la visión del Águila de Patmos que describe una gran señal aparecida en el cielo: "una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza" (*Apocalipsis* 12, 1).

El arte bizantino, los "beatos" españoles y las miniaturas medievales construyeron el puente de plata que llevaría a la iconografía de la "Tota pulchra" y a la definitiva de la inmaculada Concepción, si bien, incorporando elementos procedentes de nuevas fuentes literarias más atentas a los seres que figuran en las Sagradas Escrituras, que al relato bíblico propiamente dicho¹⁷. En esta tipología, la efigie de María aparece rodeada de símbolos cual el sol, la luna, la puerta, el pozo, el árbol, el rosal, el cedro, el jardín cerrado, el olivo, el lirio, la fortaleza, la ciudad, el espejo, la fuente y la estrella, que figura en las filacterias como "Stella maris", según el himno litúrgico aludido.

16 Ver Juan VESGA CUEVAS, *Las Advocaciones de las Imágenes Marianas veneradas en España*, Valencia, C.E.S.P.U.S.A., 1988, pp. 341-343 e índices.

17 TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, pp. 152 y ss.

El arte valenciano cuenta en este sentido con uno de los precedentes más antiguos de la iconografía inmaculista, vinculada a los Macip, cuya bella Purísima de la iglesia de la Compañía, realizada por el más famoso de ellos, Juan de Juanes ostenta junto con otros símbolos el de la rutilante estrella. La idea original de esta iconografía mariana se atribuye a Isabel de Villena, abadesa del monasterio de la Trinidad de Valencia y autora de una deliciosa "Vita Christi" en lengua vernácula, aunque, como ya dijimos en otro lugar¹⁸, los símbolos litánicos habían aparecido también en un libro de horas francés, publicado en 1518 por Simón Vostre, justamente el mismo año en que Juan Viñau imprimía en Valencia el "Conceptu virginali" con la viñeta de la Virgen y los consabidos símbolos, que mas tarde el editor del "Spill" o "libre de les Dones", de Jaume Roig, colocaría frente de esta obra en 1531. El mismo Ribera en su inigualada Purísima de la iglesia del convento de las Agustinas de Monterrey en Salamanca, fechada en 1635, tan sólo un lustro antes de que Ortí escribiera su *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, colocó en lo más alto del dorado cielo una diminuta estrella cuyo brillo quedaría opaco ante la real presencia de la Inmaculada Virgen.

Sirvan estas reflexiones, aparte de otros muchos aspectos imposible de abordar por razón de espacio, como sencilla pauta para una lectura mariológica de los jeroglíficos XV y XVII de la "Cronica" de Ortí, que, una vez más, nos sirven de argumento para constatar la inexcusable necesidad de "saber ver" a través de los signos las razones profundas de los lenguajes herméticos.

RESUMEN

El artículo analiza dos de los jeroglíficos contenidos en el libro de Marco Antonio Ortí, titulado *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, publicado en esta ciudad en el año 1640. Sin embargo, no se limita a ellos sólo sino que describe otros jeroglíficos relacionados con aquéllos y numerosos altares que se levantaron en las calles y plazas de Valencia para conmemorar la conquista de la ciudad por el rey Jaime I en 1238. Tanto los jeroglíficos estudiados como los altares tienen un sentido claramente mariano, que siguen los postulados imperantes en la sociedad española de la época, impactada por el fervor inmaculista y por la religiosidad barroca transida de misterio y espectáculo. Altares y jeroglíficos vienen reproducidos en sencillas xilografías, cuyo estilo no puede competir con el de sus fuentes emblemáticas e iconográficas analizadas, pero sí en cuanto al ingenio y al sutil pensamiento emblemático, propio de los lenguajes arcanos. La autora llega a la conclusión de que el transfondo de esta crónica conmemorativa, y en particular los jeroglíficos reseñados, ponderan la ayuda de la Virgen María en la empresa de Conquista, que devolvió a Valencia su religiosidad cristiana tras muchos años de sometimiento al Islam.

PALABRAS CLAVE:

JEROGLÍFICO, VIRGEN MARÍA, XILOGRAFÍA, VALENCIA, JAIME I.

18 *María en la Diócesis de Valencia*, Arzobispado de Valencia, 1988, p. 127.