

# Textos sin imágenes: jeroglíficos en las exequias celebradas en Alicante a la muerte de Sor Ursula Micaela Morata (1703)

JOAQUÍN SÁEZ VIDAL

## SUMMARY

*One of the essential components of what has been described as «the baroque feast» are the funeral rites that are celebrated at the death of important civil and ecclesiastical figures. In this context are those dedicated by the city of Alicante in 1703 to Sister Ursula Micaela Morata, founder and mystic nun of the Chapuchin convent in this city. In remembrance of such an exemplary figure, a distinguished canon gave the corresponding panegyric sermon which was worthy of publication. The same did not occur with the hieroglyphics dedicated to her which occupy an important place in the convent church and above all in the so-called catafalque that was erected. Although the hieroglyphics, as emblems, usually contain a literary and graphic part, this is not the case, the images being substituted by their descriptions. An analysis highlights the anonymous author's knowledge of the principal classical sources (Ripa, Alciato) by the fact that he exalts the virtues of the nun demonstrating the traditional persuasive psychological action that constitutes one of the fundamental traits of baroque culture.*

**PALABRAS CLAVE:** Fiesta barroca, exequias, jeroglífico.

A lo largo de la época barroca la ciudad de Alicante participa con la misma intensidad que cualquier otra ciudad española del conjunto de manifestaciones y signos que son expresión de lo que se ha dado en llamar el espectáculo de la fiesta barroca. A través de toda una retórica de amplio contenido propagandístico dirigida por autoridades civiles y eclesiásticas, el espacio ciudadano, que es el marco natural de las celebraciones, se verá por unos días ilusoriamente alterado por una serie de rituales que escenifican los más variados acontecimientos, como natalicios de príncipes, proclamaciones reales, certámenes literarios, canonizaciones, recibimientos de importantes personajes, exequias reales, etc.

---

1 El estudio de los espectáculos festivos que tienen por marco la ciudad de Alicante en la época barroca, se recoge en mi libro : *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca*, Alicante, 1985, cap. III.

Aunque toda la ciudad es contemplada metafóricamente en su dimensión teatral, el escenario que acoge tales manifestaciones es tanto la plaza y la calle, como la catedral, la iglesia o el convento. En este ámbito hay que situar los funerales celebrados el 24 de mayo de 1703 en la iglesia de las capuchinas de Alicante en honor de sor Ursula Micaela Morata, fundadora de dicho convento<sup>2</sup>. Esta circunstancia, pero sobre todo sus íntimas experiencias de lo divino y sus hechos milagrosos, merecieron general admiración tanto dentro como fuera de la ciudad. Ello explica que a su muerte, ocurrida el 9 de enero de ese año, el municipio alicantino organizara unas solemnes honras fúnebres para pocos meses más tarde.

Como es bien sabido, el desarrollo de tales festejos, pues como una "fiesta" hay que considerarlo, seguía un protocolo claramente establecido y que en líneas generales era el siguiente: Una vez fijada la fecha de los funerales (en nuestro caso el 24 de mayo), se designaba un comisario que se ocupaba tanto de la elección del artista para la confección del túmulo, como de la búsqueda de un predicador encargado de la confección del correspondiente sermón. Mientras, por la ciudad se pregonaban los lutos y se convocaba a los ciudadanos a asistir a los actos.

Llegado el día de las exequias, y aunque no ha quedado la relación de las mismas, es de suponer que la iglesia de las capuchinas, concebida en este caso como escenario de la fiesta, estaría convenientemente adornada y ocupados sus lugares preferentes, como solía ser lo usual, por las más altas autoridades civiles y eclesiásticas<sup>3</sup>. Uno de los soportes principales de las honras fúnebres sin duda lo constituyó el panegírico que para dejar recuerdo imperecedero de la ejemplaridad de la monja predicó el canónigo Isidro Sala y que duró cuatro horas. De la importancia del sermón da cuenta el hecho de merecer ser recogido en un texto impreso<sup>4</sup>. El discurso, que al decir de un cronista local fue escuchado "con admiración de sus oyentes"<sup>5</sup>, se dirigía a todo el cuerpo social allí presente, y respondía a la manifiesta intencionalidad suasoria propia de la cultura barroca, cuyos rasgos ha descrito tan magistralmente J.A. Maravall en su conocidísimo libro<sup>6</sup>.

2 Sobre su vida y hechos milagrosos, puede consultarse mi obra: *Sor Ursula Micaela Morata. Experiencia religiosa y actividad personal (1628-1703)*, Alicante, 1987.

3 El cronista Viravens describe la iglesia conventual en los siguientes términos: "El templo no es muy grande; consta de una sola nave, y en su trazado presenta la forma de una cruz latina con una cúpula en el centro del crucero. El Presbiterio, cerrado con una verja de hierro, se eleva 30 cm. del solado general: en el testero está el altar mayor, del que se alza un retablo de madera... En los muros laterales del Presbiterio hay puertas que dan comunicación a la Sacristía y al Comulgatorio de las religiosas, y dos capillas con retablos. El coro bajo de las monjas está a la izquierda del crucero; el alto descansa sobre la puerta principal que se encuentra a los pies del edificio, y la iglesia se ve adornada con altares y retablos". Cf. R. Viravens: *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante, 1876, p.267.

4 Isidro Sala: *Panegírico piadoso que en las Honrras que a la Venerable Madre Sor Ursula Michaela Morata... Hizo celebrar la Muy Noble y Leal Ciudad de Alicante... que predicó el Dr. Isidro Sala, canónigo en la Santa Iglesia Cathedral de la ciudad de Orihuela*, en Orihuela, 1703. Este mismo Dr. Sala se encargó de la predicación del sermón a la muerte de Luis I, que se celebró en el convento del Carmen de Alicante. Cf. mi obra *La ciudad de Alicante...*, p. 64.

5 Cf. Lorenzo López: *Illice Ilustrada. Historia de las grandezas y antigüedades... de la ciudad de Alicante*, ed. dc 1991, p. 298.

6 Cf. José A. Maravall: *Ln cultura del Barroco*, Madrid, 1975.

En toda ambientación funeraria resultaba igualmente imprescindible el tradicional túinulo, que por lo general se alzaba en el crucero del templo. En los lutos que analizamos nada dicen las fuentes acerca de la existencia de un catafalco que recordara a sor Ursula. Es sabido, por otra parte, que tales estructuras estaban exclusivamente reservadas para los reyes y su familia, aunque en 1696 el monarca Carlos II dictó una pragmática autorizando su erección para particulares<sup>7</sup>. Ello nos permite suponer que muy probablemente debió de erigirse un inonumento funerario a ella dedicado. En este sentido la existencia de los que se levantaron en Valencia y Vallada, por ejemplo, a la Hermana Leocadia Estopiña (1716) y a Fray Andrés Garrido (1728) parecen abonar nuestra tesis<sup>8</sup>. A dicho túinulo y así como para ser conteinplados colgados de los muros de la iglesia conventual, formando parte de una función decorativa efimera, irían destinados los jeroglíficos dedicados a la Madre Ursula Micaela que van a ser objeto de nuestro estudio. Sermón y jeroglíficos completaban el doble mensaje lingüístico y pictórico que requería el discurso ideológico implícito en la fiesta barroca. Y es que, como se ha señalado, "la palabra pinta, crea, suscita imágenes; la imagen (esculpida, pintada) ayuda, determina la palabra"<sup>9</sup>. Al mismo tiempo, tanto uno como otro se convierten en elementos indispensables de acción psicológica sobre la sociedad barroca utilizados por el poder<sup>10</sup>.

Los jeroglíficos en cuestión<sup>11</sup> resultan anónimos, si bien por reflejar un conocimiento muy directo de la vida de sor Ursula acaso pudieran atribuirse al propio Isidro Sala o a su hermano Francisco, quien a la muerte de la monja era cura propio de la insigne colegial de San Nicolás de Alicante; de ambos consta el frecuente trato espiritual que mantuvieron con sor Ursula. Cabe pensar, así mismo, en la posibilidad de que el mentor de los jeroglíficos fuera algún jesuita, pues a esta orden pertenecían algunos de sus confesores y directores espirituales<sup>12</sup>. Los jesuitas, como es sabido, estaban especialmente versados en el

7 Cf. Antonio Bonet: "La arquitectura efimera del Barroco en España", *Norba-Arte*, Universidad de Extremadura, Cáceres, n° 13 (1993), p. 38.

8 Cf. Federico Revilla: "Dos túmulos valencianos del siglo XVIII", *Ars Longa*, Universidad de Valencia, n° 2 (1991), pp. 63-67.

9 Cf. G. Ledda: "Predicar a los ojos", *Edad de Oro*, 8 (1989), p. 130. La relación entre la sermónística y los jeroglíficos como formas del discurso barroco, lo analiza la misma autora en: "Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra", en *Literatura Emblemática Hispánica*, actas del I Simposio Internacional, Universidade da Coruña, 1996, pp. 111-128.

10 Véase el artículo de A. Bonet Correa: "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53-87. Sobre la importancia que los jeroglíficos desempeñan en la vertebración de las celebraciones religiosas barrocas, puede verse el artículo de Giuseppina Ledda: "Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca", en actas del *I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1994, pp. 581-597.

11 Los jeroglíficos forman parte de una colección de pliegos sueltos manuscritos conservados cuidadosamente en el archivo del convento de las MM. Capuchinas de Alicante y que muy amablemente las monjas nos han permitido por primera vez su consulta. Entre los papeles se encuentran también numerosas poesías, firmadas muchas de ellas, e igualmente dedicadas a sor Ursula.

12 A este propósito no está de más recordar que fueron precisamente sacerdotes jesuitas quienes predicaron los sermones, que incluían la presencia de jeroglíficos, en los funerales celebrados en Alicante por la reina M<sup>a</sup> Luisa de Saboya (1714), el rey Luis I (1724), Felipe V (1747) y Bárbara de Braganza (1758). Cf. mi obra *Ln ciudad de Alicante...*, pp. 60, 63, 67 y 69.

conocimiento de este género de literatura, en el que la conceptualización de imágenes y texto resultaba un medio muy eficaz de persuasión ideológica y de meditación<sup>13</sup>.

No parece, por otro lado, que los jeroglíficos conservados fueran la totalidad de los que se debieron de realizar para cubrir los distintos espacios del templo. Así se desprende de lo afirmado por el anónimo recopilador, seguramente una monja de su orden: "De los muchos Sonetos y Geroglíficos que hubo en las honrras de N<sup>ra</sup> Venerable Madre Soror Michaela Ursola Morata Fundadora y Abadesa deste pobre y Real Convento de los Triumphos del Ssmo. Scto. de Capuchinas de Alicante; los que hemos podido recoger son los siguientes..."<sup>14</sup>. Otra cuestión importante es la de dilucidar si los jeroglíficos de la Madre Ursula Micaela se pensaron sólo para ser expuestos públicamente en la iglesia, o bien para ser impresos una vez se hubieran desmontado a la terminación de los funerales. Es posible que éste hubiera sido el destino final de los jeroglíficos que analizamos: el de constituir un libro en el que además del texto figuraran también las pinturas que nos describen, y acaso por motivos económicos no pudo llevarse a cabo su impresión. Con todo, no se olvide que son muchos los ejemplos, es el caso del libro con los jeroglíficos de Alfonso Ledesma<sup>15</sup>, en que las publicaciones incluían sólo la descripción de los jeroglíficos pero no sus pinturas. Como advierte Aurora Egido: "En muchas ocasiones sólo la letra alcanzaba el honor de verse impresa y los dibujos se perdían inexorablemente"<sup>16</sup>.

## ESTUDIO DE LOS JEROGLÍFICOS.

El conjunto del que vamos a hablar a continuación está formado por una colección constituida por unos treinta y tres jeroglíficos sin numerar y algunos otros que se repiten. El anónimo autor emplea el término de "jeroglíficos", aunque más bien parecen encuadrarse en el amplio campo que abarca la literatura emblemática<sup>17</sup>. Incluso modernamente la línea divisoria entre las múltiples variantes del género (jeroglíficos, emblemas y empre-

---

13 La bibliografía sobre la utilización pedagógica de los jeroglíficos por parte de los jesuitas es muy amplia. Resultan imprescindibles, entre otros, los libros de Mano Praz: *Studies in seventeenth-century imagery*, Roma, 1975; Fernando R. de la Flor: *Atenas castellana. Ensayo sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, 1989; Julián Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1972.

14 En archivo del convento de MM. Capuchinas de Alicante. Papeles sueltos.

15 Cf. Fernando R. de la Flor: "El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca (a propósito de treinta y tres jeroglíficos de Alonso de Ledesma. para las fiestas de beatificación de san Ignacio en el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, 1610)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, VIII, 1982, pp. 84-102.

16 Cf. Aurora Egido: "Emblemática y literatura en el siglo de oro", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Vitoria, II, 1990, p. 146. En relación con el tema de la literatura sin imágenes, resulta también esclarecedor el artículo de Víctor Infantes: "La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas" en *Literatura Emblemática Española*, actas del I Simposio Internacional, Coruña, 1996, pp.93-109.

17 Para Fernando R. de la Flor, "es bajo esta forma - la del jeroglífico - cómo la literatura emblemática se populariza en los Últimos decenios del siglo XVII", cf. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid 1995, p.54.

sas, sobre todo), resulta un tanto frágil<sup>18</sup>. Bien es verdad que, en nuestro caso, si nos atenemos al criterio de precisión terminológica, en el sentido que lo hace Antonio Palomino al distinguir entre jeroglíficos y emblemas, más parece se corresponden con el segundo que con el primero, pues la figura humana completa, como ocurre en nuestro caso, no debía aparecer en el jeroglífico y sí en el emblema<sup>19</sup>. En efecto, como vamos a tener ocasión de comprobar, son numerosos los casos en los que el motivo de algunas de las pinturas es la propia monja, apareciendo tanto como si estuviera viva como muerta.

Lo que sí resulta claro es el engarce de los tres componentes que definen los jeroglíficos: *pictura*, *inscriptio* y *descriptio*, o, como en el repertorio que analizamos: pintura, lema y letra. Las "letras" glosan el contenido de las pinturas, con las que están directamente relacionadas. En un lenguaje arrebatado y de honda exaltación espiritual, van desfilando todo un conjunto de escenas alusivas a las virtudes de sor Ursula, cuyo propósito no es otro sino servir de modelo y de guía al público que los contempla. Para ello se sirve su autor de un conjunto de poesías de escasa calidad literaria, compuestas por metros tradicionales octosílabos<sup>20</sup>, a excepción de una de ellas formada por versos de diez sílabas, sin aparecer nunca los metros italianos. Más variedad se da en lo relativo a las formas poéticas, en las que aun predominando las estrofas de tres y cuatro versos (tercetos, redondillas), no faltan las de cinco (quintillas) e incluso de ocho versos.

Otra parte, aunque menos relevante por su extensión, que conforma la estructura literaria de los jeroglíficos que estudiamos, son los "lemas". Se trata de sentencias breves totalmente escritas en latín en las que se dan consejos y advertencias de carácter moral de indudable proyección práctica. La lengua en que están escritos los hacían por su dificultad sólo accesibles a una minoría intelectual. Además, el hecho de su dependencia con fuentes bíblicas (Salmos, Job, Deuteronomio, Jeremías...), nos induce a pensar que su autor debió de ser sin duda un eclesiástico. Esta doble estructura literaria constitutiva del jeroglífico (lema y letra), resulta incompleta sin la evocación de la imagen, la "pintura", el recurso a la vista, en suma.

Las pinturas dedicadas a exaltar las virtudes de sor Ursula, reemplazan su reproducción pictórica por la descripción de las mismas. El conjunto de jeroglíficos no resulta espe-

18 Cf., por ejemplo, Pilar Pedraza: "Breves notas sobre la cultura emblemática barroca", *Saitabi*, 28 (1978), Valencia, pp.181-192. Para José A. Maravall: "En conjunto se puede llamar literatura emblemática a toda variedad de tipos que hemos enunciado, (empresas, enigmas, jeroglíficos, divisas, blasones, etc.)", en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972, p.153. Por su parte, Julián Gallego dice al respecto que "en el Siglo de Oro el jeroglífico es un auténtico emblema", cf. *Visión y símbolos...*, p.24.

19 Antonio Palomino: *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid. Aguilar, 1947, p.106. Más recientemente se adhiere a la misma opinión, entre otros. Fernando R. de la Flor: *Atenas castellana...*, pp. 59- 66. "En realidad la crítica moderna, casi en su totalidad ha aceptado ya la parcialización conceptual y terminológica que es preciso utilizar cuando se trata de la cultura emblemática barroca", véase "El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca...", op. cit. p. 87.

20 Fernando R. de la Flor al referirse a los jeroglíficos de Ledesma es de la opinión, que acaso pueda trasladarse a nuestro caso, de que "esa especialización de Ledesma en los metros tradicionales puede explicarse por el hecho de que son éstos, como más breves, más fácilmente trasladables a las tarjas, cartelas, banderas...". Cf. *Atenas castellana...*, p. 70. nota nº 66.

cialmente significativo por su riqueza simbólica, pero sí indican por parte del desconocido mentor, además de la lógica inspiración en las Sagradas Escrituras, una familiaridad con los textos de literatura emblemática de más amplia difusión en la época. Así, el contenido de numerosas "pinturas" procede, genéricamente, de autores como Covarrubias, Juan de Borja, Alciato, Ripa, Picinelli, el Fisiólogo y tantos otros. Autores, en suma, que formaban parte del bagaje cultural de cualquier clérigo de un cierto nivel intelectual. De todas formas, los jeroglíficos sí parecen responder a un deliberado programa iconográfico en el que a través de distintas secuencias se nos evoca todo un muestrario de episodios y experiencias conocidas de su vida, como los que se describen en el ya mencionado panegírico del P. Isidro Sala, y que dan cuenta de la dimensión mística de la difunta. El mensaje ideológico contenido en los jeroglíficos, dispuesto de manera progresiva, como si estuvieran destinados a ocupar distintos niveles del presunto catafalco a ella destinado, parece explicitar un sencillo programa de salvación, en el que se pone bien claro cómo, siguiendo su ejemplo, se alcanza la salvación eterna. El camino para conseguirlo no resulta fácil, pero mediante una severa disciplina espiritual, prácticas de caridad y un profundo amor a la Eucaristía, los cristianos pueden acceder a la meta prometida por Dios. El seguir el comportamiento de sor Ursula así parece asegurarlo. Veamos algunos ejemplos.

La lectura del programa se inicia con un recorrido biográfico: su nacimiento en Cartagena y su venida a Alicante con la misión de fundar el primer convento de monjas capuchinas. Así dice un jeroglífico:

*Píntese un Arbol y un Angel que le quita una rama*

Lema.

Non aliter quam cum ramum sibi ramus  
adoptat, sic tibi non idem, nec tamen alter ero

Letra: Aunque de tu Patria suelo  
esta rama se enagena  
siempre tendras Cartaxena  
sabroso fruto y consuelo.

El árbol, de amplias resonancias simbólicas asociadas a ideas de fortaleza y resistencia (Alciato, Vaenius, Borja, Horozco...), parece evocar en este caso el símbolo de la vida, o más exactamente de la vida religiosa, de cuyo tronco se excindirá nuestra protagonista para poner en marcha el proyecto conventual en Alicante.

Parecido simbolismo se expresa en esta otra composición, y siempre en el inisino contexto relacionado con su venida a Alicante:

*Píntese el Castillo de Alicante y al lado  
una Ciudad donde saldrá un Rosal  
con variedad de Rosas y una mayor que  
sobre salga inclinada asia el Castillo.*

Lema

Florebit santificatio mea

Letra: En Cartaxena nacio  
esta Rosa tan fragante  
para lustre de Alicante

A la asociación tradicional de la ciudad de Alicante con su castillo, se añade, sin que tampoco tenga ninguna dificultad su aclaración, el sentido del rosal y las rosas, relacionadas con las virtudes que adornan su alma y la de sus monjitas: pureza, hermosura espiritual, etc.

Al árbol se dedica también otro jeroglífico cuya imagen le sirve a su autor para ponderar el esfuerzo que ha tenido que desarrollar sor Ursula para dar cumplimiento a uno de los principales objetivos de su vida: ver por fin levantada una nueva casa de la orden en Alicante

*Píntese Nuestra Venerable Madre  
en un campo puesta en Cruz, y de la  
Cabeça le nacerá un Arbol pendiente de  
sus ramas instrumentos de penitencia.*

Lema

Flores mei fructus Edes. Cap.74. Ver. 23.

Letra: Al riego de tu clemencia,  
Crecieron mis escoxidas  
conque mis ramas floridas  
son frutos de penitencia.

A exaltar la fundación del convento, concebido como un microcosmos en el que el alma se enriquece con las gracias divinas, le dedica el relator varios jeroglíficos. Las capuchinas celebrarían en todo momento los triunfos del Santísimo.

Dice uno de ellos:

*Píntese el convento, iglesia y pórtico, y sobre  
la media naranxa, un cáliz con una ostia y una  
bandera encarnada*

Lema

nulli veniunt sinc mater Triumphi. Mant. 9

Letra: Pues Triumphos del Sacramento,  
Dio a este Templo en adelante,  
Justo es verla en el Triunphante

El contenido ideológico de los símbolos resulta transparente. Queda claro que el desarrollo espiritual de las religiosas se encuadra en el marco de la Iglesia, que, siguiendo a Ripa, se representa con un templo cupulado, y allí poder iniciarse en el camino de perfección a través de la devoción al Santísimo simbolizado con el cáliz y la hostia, de acuerdo, por ejemplo, con Covarrubias (Emblemas morales, 2). Con tan decisiva ayuda el alma, reforzada con la penitencia (bandera encarnada), tiene asegurada la victoria espiritual.

En términos parecidos se expresa este otro jeroglífico

*Píntese la planta de un Templo, y junto a el un convento y un jardín con variedad de Rosas y Asuzenas, y sobre el Templo y jardín una nube de adonde saldrá una mano inclinada hasi a los dos*

Lema

ut edifies et plantes- Jerem. Cap. I

Letra: Alta virtud comunica,  
Dios de essa mano al exemplo  
por que contra puesta explica,  
que lo que planta es el Templo,  
y flores las que edifica.

El mensaje no puede ser más aleccionador. La vida de penitencia, las renunciaciones humanas, tienen su recompensa: el alma camina iluminada por la divinidad.

Muy similar en cuanto al contenido ideológico, ponderando los beneficiosos efectos que Dios manda a las religiosas, es un tercer jeroglífico:

*Píntese Nuestro Convento como un jardín y un árbol grande que sobresalga a todos caiendole copos de nieve del Cielo que lo cubren todo.*

Lema

Qui precipit nive ut descendat. Job.

Letra: Dios sobre la mayor planta,  
manda a la nieve decienda  
que en ella el candor del cielo,  
las demas cria y sustenta.

El análisis de los símbolos remite, en efecto, a ideas que exaltan las gracias espirituales de la vida conventual. El autor compara el convento con un jardín, emblema maria-

no así como alegoría de la Iglesia y del paraíso<sup>21</sup>. Por otra parte, el árbol grande está en relación con la Madre Ursula, en su calidad de superiora y fundadora de la Orden en Alicante. Sobre ella derramará Dios todo cúmulo de beneficios que a su vez transmitirá a sus hijas de comunidad.

En un segundo nivel de lectura, los jeroglíficos nos evocan lo que podemos definir como perspectiva mística de su vida. En ella la materia, el cuerpo, pone en práctica todo un conjunto de acciones de índole penitencial y purgativa, que van a ir preparando el alma a gozar del privilegio inenarrable del encuentro con el Amado. Una vez llegado a este punto el alma se abandona y se inflama de amor a Dios. Esta segunda fase es la que cuantitativamente reúne un mayor número de jeroglíficos. Veamos algunos de ellos.

*Píntese el Niño Jesús en una corona de Asuzenas en una mano, y otra de espinas en la otra, y a la Venerable Madre que toma la de espinas*

Lema

Accipe coronani. Eccl. In Offic. Virg.

Letra: Inclito si tu Esposo te ofrece  
candida corona de Asuzenas  
rígida para que la de espinas  
solidas eligió tu Cabeça  
arbitros por no ser los mortales  
luzidas de pisar las estrellas  
tremulos sin provar los errores  
lugubres de la Cruz verdadera.

El texto constituye, como puede verse, prueba elocuente de lo antes señalado: La aspiración a alcanzar la unión directa con Dios sólo se consigue mediante la aceptación voluntaria del sacrificio que ello impone.

Un simbolismo semejante se adivina en otra composición:

*Píntese en un campo una caña de Asuzenas de la qual saldrán dos ramas, en la drecha abrá una Rosa y en la izquierda una Asuzena y a la parte de la Rosa una fuente de Sangre, y a la parte de la Asuzena, una fuente de leche que las dos regarán la caña.*

Lema

sicut Ilium. Cantic.2 sicu Rosa alia vere.

---

21 Idea que desarrolla, por ejemplo, Núñez de Cepeda. Cf. Rafael García Mahiques: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, prólogo de Santiago Sebastián, Madrid, 1988, empresa VIII, pp. 57- 60.

Letra: Como las dos la fecundan,  
Hazen gala de el favor  
La púrpura y el candor.

Todos los símbolos que aparecen proclaman la virtud de la pureza, cuyos dos componentes esenciales son la hermosura y el sacrificio.

En otros pasajes el autor nos remite a toda una serie de referencias alquimistas para glosar la virtud de la caridad, a través de la cual un ser se transfigura en otro, se funde en otro.

*Píntese una alquitara sobre el fuego, distilando  
agua en un vidrio.*

Lema

Ecquid ad huc dubitas?. Testis sit lacrima  
tlamme semper ut ocluso, stillat ab igne liquor.

Letra: Si, sobre el amor que encierra  
la Madre, duda tuvieres,  
acude al pecho si quieres  
y verás qual la destierras.

O este otro donde se insiste en la misma idea:

*Píntese un alambin sobre un monte de flores  
distilando agua.*

Lema

Que sunt dispersa in inferioribus  
in superbus sunt unita.

Letra: De este jardin de la Iglesia  
supo sacar con primor  
lo mejor de lo mejor.

Muy semejante es la versión que se ofrece en el siguiente jeroglífico:

*Píntese un alambin sobre el fuego  
distilando agua en un vidrio.*

Lema

Labia eius distillantia mirram  
primam sant. 5.

Letra: Hizo distilar ferviente  
agua de Angeles que es llanto,  
con fuego de un zelo santo.

Todavía uno más:

*Pintese en un Paiz diferentes fuentecillas, y en  
medio una piedra grande distilando Azeite.*

Lema

Oleum que de saxo. Deteronomii, 32.

Letra: No son milagro las fuentes  
si que distila licor  
la que no contiene humor.

Esta insistencia machacona en los jeroglíficos alquímicos (el alambique), tan utilizados en el Siglo de Oro, expresa el poder transformador del amor<sup>22</sup>. Mediante un esfuerzo de purificación, el ser que se sirve de la Gracia divina evoluciona hacia Dios. Pero al mismo tiempo los jeroglíficos refuerzan la idea, acorde con la teología católica de la época, de que la experiencia mística es más fruto de la actividad (proceso ascético) que del "quietismo". A este propósito resulta muy oportuna la cita de J. L. Abellán cuando afirma que "la tendencia al activismo no es algo exclusivo de la Santa de Avila, sino un rasgo general de la mística española"<sup>23</sup>.

Para expresar la idea de la justicia divina se apoya en la iconografía del santo pesador de las almas:

*Pintese el Mar y en él muchos Navíos y en el  
mayor San Miguel con un peso en la mano*

Lema

qui conculsit ostus mare. Job

Letra: Socorre a la que naufraga  
sin salir de su apretura,  
que todo el mar él es claresura.

Como es sabido la figura de san Miguel se liga con la idea de justicia divina, si bien suele representarse además con una espada, lo que no es éste el caso. El mar lo podemos asociar con el discurrir de la vida. La imagen del navío, por su parte, es alegoría de la espe-

22 Sobre ello advierte Aurora Egido: "Los emblemas abundaron en iconografía alquímica, como demuestran los alambiques y demás invenciones físicas aplicadas al aní y a otros temas... Para el uso de los alambiques, M. Praz, opus cit pp. 1405 ss., donde hay variada muestra de ese y otros símbolos... Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, I, 86, recoge el ejemplo simbólico del alquimista". Cf. "Emblemática y literatura en el siglo de oro", *Lecturas de Historia del Arte*, II, Ephialte, Vitoria, 1990, p. 157.

23 José Luis Abellán: "El impulso fundacional de Teresa de Jesús como forma pionera del feninismo". en *El sol a medianoche. Lo experiencia mística: tradición y actualidad*, Trotta, Madrid, 1996, p. 109.

ranza del alma<sup>24</sup>. La interpretación, en el ejemplo que nos ocupa, parece orientada a advertir de los peligros a los que se expone el alma humana, pero que con la iluminación divina (clausura) ayudará al cristiano en su peregrinar hacia el más allá. Aplicado a nuestra monja puede entenderse como una apelación a su sentido de la justicia, que superando cualquier dificultad conduce a su comunidad por el camino recto.

La imagen de sor Ursula, que guía con vigilancia y cuidado a su grey, se expresa así:

*Píntese un rebañico de ovejas y a una pastorsica  
que las guarda con una vara recta en la mano.*

Lema

Sedulitas venit et sistoria virtus ovid. 9

Letra: Vara fue de las virtudes  
que recta llevo el cuidado  
de no perder su ganado.

El itinerario místico de sor Ursula alcanza su dimensión más alta en una serie de jeroglíficos en los que siguiendo en gran parte los testimonios autobiográficos escritos por nuestra capuchina, se nos describen numerosas experiencias en las que, suspendidos los sentidos, el alma se abandona en la contemplación del Amado.

*Píntese un Aguila en el nido, y otra mas  
pequeña que buela en derecha al Sol.*

Lema

Nemo Profeta in Patria sua

Letra: Como mi Dios Soberano  
a remontarme se empeña,  
este camino me enseña,  
y el detenerme es en vano.

El simbolismo del águila que dirige su vuelo hacia el Sol se relaciona con la imagen del alma. Con este sentido lo representan Alciato, Borja, Covarrubias, Solórzano, Horapollo, etc. La imagen del águila en su nido puede entenderse como alusión a la fidelidad del alma que no se aparta jamás de Dios.

La misma intención encierra este otro jeroglífico en el que el alma ya purificada de nuestra religiosa, proclama su máxima aspiración: el gozo de la contemplación divina.

---

24 Así figura, por ejemplo, en el emblema XLIII de Alciato. En clave política y religiosa, como símbolo del Estado e Iglesia que conducen a sus súbditos por el buen camino, lo contempla Solórzano en el emblema XC. Cf. Jesús María González de Zárate: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solorzano*, ed. Tuero, Madrid, 1987, p.197.

*Píntese un Sol resplandeciente y un Aguila muy hermosa que le está mirando cara a cara.*

Lema

et nunc que est expetatio mea. Psal. 18

Letra: Que me queda que desear,  
si con vista tersa y clara  
al Sol miro cara a cara.

Para explicar la transformación del alma en Dios se hace uso de imágenes cuyo simbolismo resulta de fácil comprensión:

*Píntese una mesa con un tapete matizado y sobre él un espejo que da luz a todas partes y despides rayos hacia el Cielo.*

Lema

Especulum sine macula cap.7

Letra: Tanto ser su Esposo anhela  
que con una acción los dos  
Michaela se vio por Dios  
y Dios se vio por Michaela.

El motivo del espejo se aclara al remontarnos a las más prestigiosas fuentes emblemáticas. Entre las varias interpretaciones, (para Ripa, por ejemplo, es emblema de la verdad), la que nos ocupa, enmarcada en un contexto más propiamente religioso, se refiere al alma de sor Ursula como espejo de virtudes (pureza, verdad) capaz de reflejar la divinidad. Los rayos dirigidos hacia el Cielo nos habla de la transformación de su alma en los asuntos divinos, o dicho de otro modo: del matrimonio místico.

Parecido simbolismo se expresa en este otro jeroglífico en el que establece una equiparación entre la limpieza cristalina del alma de la religiosa y su transcripción a lo divino.

*Píntese una nube y sobre ella un Cáliz con una ostia, y arriba un Sol y la ostia que se va remontando assi a él.*

Lema

niitit et cristallum suam sicut buccellas. Psal. 147

Letra : La misnia luz celestial  
para aumentar el reflexo,  
se comunica al espejo  
dando Christal al Christal.

La idea de la fecundidad divina ,cuya gracia desparrama Dios en la persona de sor Ursula, se nos desvela en otro pasaje:

*Píntese la Venerable Madre en oración,  
caiéndole un rocío del Cielo que la cubre  
toda y dándole los rayos del Sol en el rostro  
a quien está mirando.*

Lema  
aque multe non potueron  
extinguere eharitatem- cap. 8

Letra: Quando quiere la Deidad,  
templar su ardor con el agua,  
su pecho amorosa fragua,  
mas se enciende en Caridad.

Numerosos textos emblemáticos hacen referencia al carácter benefactor del rocío que hace que la naturaleza se perfeccione. Con este sentido lo encontramos en Picinello<sup>25</sup>, en los Hieroglyphica de Horapolo<sup>26</sup>, en S. Covarrubias<sup>27</sup> y en Saavedra Fajardo<sup>28</sup>.

No faltan entre las experiencias místicas por ella relatadas el conocido episodio en el que, al igual que la Santa de Avila, cuenta cómo un ángel le atravesó el corazón con una flecha, símbolo del alma abandonada al puro gozo contemplativo de Dios. El autor de los jeroglíficos que comentamos se muestra fiel a la fuente literaria donde se inspiró.

*Píntese la Venerable Madre arrebatada  
delante del Santísimo Sacramento y a un ángel  
que le da un flechazo en el corazón.*

Lema  
Vidit caelos apertos. Apocalip. 7

Letra: Si tu pecho se abrasa  
con el bolcan del Sol Sacramentado,  
ábrele un ángel luego,  
respire por la llaga del costado.

La experiencia extática en la que el alma se fusiona en la sustancia divina, se refuer-

25 F. Picinello: *Mundus Symbolicus* , Colonia (1694), L. II, cap. XI.

26 Horapolo: *Hieroglyphica*, ed. de J.M. González de Zárate, Akal, Madrid, 1991, p. 114.

27 S. Covarrubias: *Emblemas morales*, ed. facsímil de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978, emblema LXXXVI.

28 D. Saavedra Fajardo: *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas* ,ed. de la Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1994, empresa XXIII, p. 155.

za en este otro jeroglífico emparentado con el anterior:

*Pintese un coraçon en medio de un círculo  
blanco y un ángel enfrente con arco y flecha  
que dispara al coraçon.*

Lema  
sagitam electam Isaie 49

Letra: Aunque obediente no ve,  
no obstante assi al punto azecha,  
y dio en el blanco la flecha,  
al impulso de su Fe.

El círculo blanco confiere un significado solar, o mejor celeste en nuestro caso<sup>29</sup>, en el que el corazón, símbolo del amor como centro de iluminación y felicidad, se funde en él. La imagen de la flecha clavada en el corazón es igualmente un símbolo de conjunción<sup>30</sup>.

En parecido contexto nos presenta el antiguo mito del cazador y su presa concebido en su correlato religioso. Se trata de un ejemplo en el que quiere dar a entender cómo Dios (el cazador) pone el arma espiritual de la oración para llegar a El.

*Pintese un casador con arco que tira suelas  
a muchos coraçones, y que esté cada uno  
traspasado en una flecha.*

Lema  
scis quo more suo qua dirigat  
arte sagitas claud. 9

Letra: Hirió para dar salud  
con saetas de oraciones  
a infinitos coraçones.

Ese hipotético nivel simbólico de lectura, culmina con un grupo de jeroglíficos de carácter eminentemente funerario. En ellos se nos presenta la muerte de la capuchina bajo algunas de las formas iconográficas más habituales. Pero su muerte encierra un mensaje esperanzador y, desde luego, moralizador. Quien como ella ha puesto su meta en agradar a Dios mediante el ejercicio de las virtudes de las que hizo gala en vida (fidelidad, pureza, sacrificio, oración, caridad, adoración al Santísimo...), alcanza la inmortalidad. Su recuerdo perdurará en Alicante, y en su comunidad de religiosas dejará el benéfico ejemplo espiritual que les permitirá, superando dificultades y obstáculos de toda índole, ir avanzando

29 Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1981, p. 131.

30 Cf. *Ibid.*, p.205.

por el sendero por ella trazado que lleva a la suma perfección.

El balance de su vida puede resumirse en el deseo de su alma de unirse definitivamente a Dios.

*Píntense tres soles, uno corno queriendo arnanaser  
en el oriente, otro en medio de él todo lleno, otro  
al otro lado opuesto ya en el ocaso arrojando  
por entre montes rayos.*

Lema

A solis ortu usque ad occasum.

Letra: En su tierna edad lució,  
fue llama en su juventud,  
y aun en el frío ataud,  
muestra de su incendió dio.

Mediante la equiparación de nuestra protagonista con la imagen de la montaña y los rayos solares se quiere dar a entender la idea de elevación espiritual que presidirá todas las fases de su vida.

La representación de la muerte en su más cruda realidad, aunque sin ninguna predilección por lo macabro, se hace patente en este ejemplo:

*Píntese un túmulo todo rodeado de cipreses.*

Lema

iluctus testata supresos. Lucan. 9.

Letra: La tristeza que ha causado  
este túmulo que ves,  
publica tanto ciprés.

Con gran economía expresiva establece una clara identificación entre la muerte de sor Ursula y algunos de los emblemas más comúnmente relacionados con dicha idea: el túmulo y el ciprés. Este árbol aparece junto a los túmulos ya desde la Antigüedad. Los romanos, por ejemplo, lo consagraron al dios infernal Plutón. Ese mismo sentido tendrá desde entonces en todos los escritores que se ocupan del estudio de los emblemas, así Alciato<sup>31</sup> o Covarrubias<sup>32</sup>. Pero el simbolismo del ciprés se enriquece también con alusiones a la inmortalidad del alma<sup>33</sup> y a la vida contemplativa<sup>34</sup>.

Tras su muerte, su alma vuela por fin al encuentro definitivo con el Amado.

31 Alciato: *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985, emblema CXCVIII, p.242.

32 S. Covarrubias: *Ob*, cit, emblema 167.

33 Cf. J. A. Pérez-Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1971, p. 129.

34 Así lo explica también G. Ledda: "Los jeroglíficos en los sermones barrocos...", en *Literatura emblemática hispánica*, p. 120.

*Píntese un Monte y en lo mas encumbrado del  
una Paloma bolando al Cielo.*

Lema

Columba mea in caverna maceria. Cant. 2.

Letra: Dio muestra que murió en Cruz  
a imitación de su Amado,  
la abertura del costado.

Para quien ha tenido la fortuna de gozar de experiencias místicas los conceptos de vida y muerte se intercalan, hasta el punto de que la muerte se acepta jubilosa pues tras ella el alma vive eternamente. Así se expresa en este discurso de resonancias teresianas:

*Píntese un Coraçon, a un lado la Muerte  
enseñandole un jardin ameno, al otro  
la Vida, enseñandole un campo lleno de  
abrojos, y encima entre la Muerte  
y la Vida este mote: Elige.*

Lema

Pati non quiesere.

Letra: Entre el morir y el vivir,  
el vivir he de escoger,  
no por vivir, por sentir,  
pues en llegando a morir  
se nie acaba el padecer.

Una cierta similitud encontramos en este otro jeroglífico:

*Píntese Nuestra Venerable Madre en el  
fèretro saliendole del coraçon una hoguera  
de llamas.*

Lema

Ego dormio et cor meum vigilat. Cant. Cap. 5.

Letra: Aunque a un letargo rendida  
me tiene mortal beleño  
los alientos de mi dueño  
nie despiertan a la Vida.

La desaparición de la Madre Micaela ha dejado entre sus religiosas el natural desconsuelo, pero no van a quedar desamparadas. Desde la otra vida ella velará por su comunidad, comunicándoles su benéfico influjo hasta el extremo de que su fuerza espiritual

seguirá nutriendo la sed de eternidad de sus monjas. A celebrar esto dedica el autor uno de los jeroglíficos más sugerentes y de mayores resonancias emblemáticas de todo el conjunto.

*Píntese en un campo un León muerto que le  
sale de la boca un panal de miel y un enjambre  
de Abejas.*

Lema

De forti egressa est dulcedo. Judic. 14.

Letra: Del ánimo valeroso,  
salió a su boca dulzura  
de gracia sincera pura.

Sin tratar de hacer un seguimiento exhaustivo de este emblema, sí nos referiremos a algunos de sus comentaristas más señalados. El jeroglífico parece ceñirse en su literaridad a la representación que figura en la Empresa XCIX del conocido libro de Saavedra Fajardo<sup>35</sup>. La fuente de inspiración se encuentra a su vez en el Libro de los Jueces, 14-8, en el que se narra el conocido episodio en el que Sansón dio muerte a un fiero león, el cual, pasado un tiempo, tenía en la boca un enjambre de abejas y un panal de miel.

Aunque es conocido el valor polisémico del león (imagen de Dios, del Príncipe, etc), en este ejemplo se impone la identificación con sor Ursula. A la abeja dedica también Saavedra Fajardo otra empresa (LXII) con el significado de benignidad, laboriosidad. Eii clave política, Alciato entiende la colmena como imagen del pueblo regido ordenadamente por un rey<sup>36</sup>. Núñez de Cepeda, por su parte, añade el sentido de comunidad de religiosas<sup>37</sup>, lo que se acerca más al contexto aquí expresado y que se resume en lo siguiente: A ella (sor Ursula = león) deberán acudir sus religiosas (colmena) para saborear las inieles espirituales.

El destino de su vida, en fin, siempre estará ligado a la ciudad donde llevó a cabo su obra fundacioniial y en la que dejará honda huella.

*Píntese el Castillo de Alicante, y  
sobre su eminencia un coraçon con dos  
alas extensas, y a la falda del Monte  
se pintará un fêretro con la guadaña  
de la muerte.*

35 Véase , Jesús María González de Zárate: *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática* , separata de *Traza y Baza*, nº 10, Valencia, 1985, p. 110.

36 Alciato: *Emblemas* , ed. de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985, emblenia CXLVIII, pp. 189-190.

37 Véase en Rafael García Mahiques: *Empresas sacras de Núñez de Cepeda* , Madrid, 1988, empresa XVII, p. 84.

Lema

Ego dormi et cor meum vigilat. Cantic. 5.

Letra: Aunque la miras dormida,

su coraçon vigilante

siempre esta sobre Alicante.

Los símbolos que aparecen no entrañan ninguna dificultad de comprensión. La imagen del corazón con alas significa el alma inflamada de amor puro, cuyo influjo derrama por la ciudad de Alicante. La alegoría de la muerte se representa en esta ocasión por algunos de sus atributos mas tópicos aunque no los únicos: féretro y guadaña.

Cabe suponer que, como expresión de eternidad, la figura del Ave Fénix rematará el posible túmulo a ella alzado, y en el que peldaños y antorchas ayudarían a entender el sentido trascendente.

*Píntese un Ave Fénix en medio  
de las llamas.*

Lema

uritur non comburitur.

Letra: Quien muere de enamorada,

no muere de su ceniza

renaciendo se eterniza.

El alma cristiana de la capuchina ha alcanzado la vida eterna.

Por último, el programa ideológico de exaltación religiosa de nuestra protagonista se cierra con la representación alegórica de la Fama. Con ella se perpetúa la idea de triunfo sobre la muerte.

*Píntese la Fama con una trompeta en la  
boca, y le sale un rótulo que dice Soror  
Michaela*

Lema

fama omnium celebrata est.

Letra: En anagrama del nombre,

publica la fama honrosa,

que ha sido miel, arco, rosa.

Para quienes al contemplar asombrados el despliegue de jeroglíficos a ella dedicados quisiesen imitarla, el mensaje final constituía el mejor resumen de su vida.