

LA VIRGEN DE LA HUMILDAD Y LA VIRGEN DE LA ROSALEDA. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS ESPECIES VEGETALES EN LAS IMÁGENES DE MARÍA

THE MADONNA OF HUMILITY AND THE MADONNA OF THE ROSE GARDEN. AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF PLANTS IN THE IMAGES OF MARY

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ

(Universitat de València)

ÀNGEL ENRIQUE SALVO-TIERRA

(Universidad de Málaga)

RESUMEN

Los tipos iconográficos conceptuales de la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda presentan una amplia variedad de especies vegetales con significación mariana. El objetivo de este estudio es identificar y analizar las flores predominantes en cada uno de ellos para llevar a cabo una interpretación iconográfica. Esta se fundamenta en las fuentes teológicas y literarias medievales, así como la floricultura y diseño de jardines a finales de la Edad Media. Paralelamente, se llevará a cabo una breve historia de ambos tipos, para justificar su distinción iconográfica.

Palabras clave: Virgen, Humildad, Rosaleda, jardín, transición de la Edad Media a la Edad Moderna.

ABSTRACT

The conceptual iconographic types of the Madonna of Humility and the Madonna of the Rose Garden present a wide variety of plant species with religious significance. This study aims to identify and analyse the predominant flowers in each of them in order to carry out an iconographic interpretation. This is based on medieval theological and literary sources, as well as floriculture and garden design in the late Middle Ages. Additionally, a brief history of both types will be provided.

Key words: Madonna, Humility, Rose Garden, garden, Middle Ages, Modern Times.

RESUM

LA MARE DE DÉU DE LA HUMILITAT I LA MARE DE DÉU DEL ROSERAR APROXIMACIÓ A L'ESTUDI DE LES ESPÈCIES VEGETALS EN LES IMATGES DE MARIA

Els tipus iconogràfics conceptuals de la Mare de Déu de la Humilitat i la Mare de Déu del Roserar presenten una àmplia varietat d'espècies vegetals amb significació mariana. L'objectiu d'aquest estudi és identificar i analitzar les flors predominants en cadascun d'ells per dur a terme una interpretació iconogràfica. Aquesta es fonamenta en les fonts teològiques i literàries medievals, així com la floricultura i disseny de jardins a finals de l'Edat Mitjana. Paral·lelament, es realitzarà una breu història d'ambdós tipus. .

Paraules clau: Mare de Déu, Humilitat, Roserar, jardí, transició de l'Edat Mitjana a l'Edat Moderna.

En otra ocasión, se ha abordado el estudio de las imágenes marianas con presencia de especies vegetales en relación con las fuentes patrísticas y teológicas medievales en el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad (Mocholí Martínez, 2019). El objetivo, en este caso, es llevar a cabo una identificación de las más frecuentes [Fig. 1] y un estudio de su significado, teniendo en cuenta la floricultura y el diseño de jardines, en dos tipos iconográficos que se configuran a finales de la Edad Media y que, prácticamente, desaparecen una vez iniciada la Edad Moderna: la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Paralelamente, se ha llevado a cabo una breve historia de ambos tipos, para justificar su distinción iconográfica. Respecto a la primera, conviene recordar que su origen se sitúa en la década de 1340, entre Francia e Italia. Se caracteriza por representar a María sentada en el suelo y, en gran parte de las imágenes, también amamantando al Niño, al menos durante el siglo XIV. A partir de 1360, empiezan a ser frecuentes los casos en los que la Virgen se sienta sobre una pradera de hierbas y flores.¹ La ausencia de cercas u otros elementos que recuerden a un jardín, huerto o cualquier otro terreno caracterizado por la intervención humana, da a entender que se trata de un manto vegetal natural, sin influencia antrópica.

1 Estudios recientes sobre el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad: Mocholí Martínez (2019, 2022); Mocholí Martínez y Montesinos Castañeda (2021); Williamson (2009).

	VIRGEN DE LA HUMILDAD									Total de flores	VIRGEN DE LA ROSALEDA																																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9		10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39					
ESPECIE																																													
Alhelí blanco					X					1	3	2	X																																
Belionta									X	1	8	7	X																																
Cerezo / Cereza										0	1	1	X																																
Clavel								X		1	7	6	X																																
Fresa	X				X				X	3	15	12	X	X																															
Granado / Granada									X	1	3	2																																	
Higuera										0	2	2																																	
Lino										1	4	3	X																																
Lino azul							X			0	4	4																																	
Lino de los valles										0	5	5	X																																
Llantén			X	X					X	3	6	3	X																																
Mahza real										0	1	1	X																																
Manzano / Manzana									X	1	3	2	X																																
Margarita										0	4	4	X																																
Narciso										0	1	1																																	
Olivo										0	1	1																																	
Parra										0	4	4																																	
Rosa rojas								X		1	24	23	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rosas blancas						X	X			2	21	19	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Violeta	X					X			X	3	14	11	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X



Fig. 1. Especies localizadas en 39 obras pertenecientes a los tipos de la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Las imágenes de cada tipo están ordenadas cronológicamente. En el texto, la referencia a las obras seleccionadas se realiza de la siguiente manera: se cita la fig. 1 y, tras dos puntos, el número asignado a la imagen o imágenes de la lista siguiente. Por ejemplo: [Fig. 1:24] o [Figs. 1:1 y 1:2] Si existe figura de alguna de las obras, se indica a continuación. Por ejemplo: [Fig. 1:18] [Fig. 9].

- 1 *Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360, procede de la iglesia de los Santos Pedro y Pablo de Vyšehrad, Praga, National Gallery
- 2 *Virgen de la Humildad*, Giovanni da Bologna, ca. 1370, Venecia, Gallerie dell'Accademia
- 3 *Virgen de la Humildad*, Lippo di Dalmasio, ca. 1390, Londres, National Gallery
- 4 *Virgen de la Humildad*, Lippo di Dalmasio, ca. 1397, Bolonia, Pinacoteca Nazionale
- 5 *Virgen de la Humildad*, Maestro de Ronciette, ca. 1390, Pinacoteca Nazionale de Siena
- 6 *Virgen de la Humildad*, Domenico di Bartolo, ca. 1420, Pinacoteca Nazionale de Siena

- 7 *Virgen de la Humildad*, Pietro di Domenico da Montepulciano, 1420, Nueva York, Metropolitan Museum
- 8 *Madonna Branchini*, Giovanni di Paolo, 1427, Pasadena, The Norton Simon Foundation
- 9 *Virgen de la Humildad*, Giovanni di Paolo, ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts
- 10 *Jardincillo del Paraíso o Paradiesgärtlein*, Maestro del Jardín del Paraíso, 1410-1420, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut
- 11 *Virgen de la codorniz*, Pisanello, 1420-1430, Verona, Museo del Castelvecchio
- 12 *Virgen del Rosal*, Stefano da Verona, ca. 1420-1435, Verona, Museo del Castelvecchio
- 13 *Virgen de la Rosaleda*, Stefan Lochner, ca. 1448, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum
- 14 *Virgen de la Rosaleda*, Ranuccio Arvari, 1410-1424, Porto di Legnago, Santuario della Madonna della Salute
- 15 *Tríptico de la Virgen*, Maestro del altar de la parentela, ca. 1420, Berlín, Gemäldegalerie
- 16 *La Virgen y el Niño en el hortus conclusus*, ca. 1410, Madrid, Museo Thyssen
- 17 *Virgen de las fresas*, Maestro del Alto Rin, ca. 1425, Soleura, Kunstmuseum Solothurn
- 18 *Virgen de la Rosaleda*, Stefano da Verona, ca. 1430, Worcester Museum
- 19 *Tondo del canónigo Bartholomew Boreschow*, ca. 1440, catedral de Frombork
- 20 *Virgen de la Fuente*, Jan van Eyck, 1439, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
- 21 *Virgen junto a un banco de hierba*, Robert Campin, ca. 1425, Berlín, Gemäldegalerie
- 22 *Horas Coëtivy*, Bedford Master, ca. 1443, Dublín, Chester Beatty, W.82, fol. 228v
- 23 *Horas Coëtivy*, Bedford Master, ca. 1443, Dublín, Chester Beatty, W.82, fol. 201v
- 24 *Virgen de la Rosaleda*, Sano di Pietro, 1440-1450, Fondazione Musei Senesi
- 25 *Virgen sobre la luna creciente*, Maestro de 1456, 1450-1460, Berlín, Gemäldegalerie
- 26 *Tríptico*, discípulo de Robert Campin, segunda mitad s. XV, Huesca, Museo Diocesano
- 27 *Virgo inter virgines*, círculo del Maestro de la Vida de María, ca. 1470, Berlín, Gemäldegalerie
- 28 *Virgo inter virgines*, Maestro de la leyenda de Santa Lucía, 1475-1480, Detroit Institute of Arts
- 29 *Virgen de la Rosaleda*, Hans Memling, 1480-1490, Madrid, Museo del Prado
- 23 *Libro de horas*, 1475-1499, Nueva York, Morgan Library and Museum, G.4, fol. 140v
- 31 *Virgen de la Rosaleda*, taller de Martin Schongauer, segunda mitad s. XV, Boston, Isabella Seward Gardner Museum
- 32 *Virgen con el Niño, san Juan Bautista y ángeles*, Francesco Botticini, ca. 1490, Florencia, Galleria Palatina
- 33 *Adoración del Niño*, Francesco Raibolini, Francia, 1500-1505, Múnich, Alte Pinakothek
- 34 *Grosse Madonna*, Hans Burgkmair el Viejo, 1509, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum

- 35 *Madonna del Roseto*, Bernardino Luini, ca. 1510, Milán, Pinacoteca de Brera
- 36 *Libro de Horas*, ca. 1510, M. 646, fol. 14v, Nueva York, Morgan Library and Museum
- 37 *Virgen de Stuppach*, Matthias Grünewald, 1514-1519, Bad Mergentheim, iglesia de la Asunción de María
- 38 *Descanso en la Huida a Egipto*, diseño de Hans Baldung Grien, talla de Hans Wydyz, 1514-1515, catedral de Friburgo, Capilla Schnewlin
- 39 *Virgen de la Leche junto a una fuente*, Bernaert van Orley, ca. 1516, Milán, Pinacoteca Ambrosiana

Una de las primeras imágenes conocidas de la Virgen de la Humildad sentada en un tapiz herbáceo corresponde a la *Virgen de Vyšehrad* [Fig. 1:1]² [Fig. 2], donde destaca María delante de un fondo azul, que evoca al cielo. Sin embargo, una gran mayoría de obras mantiene fondos neutros tras la figura mariana, poco acordes con el espacio natural sobre el que se asienta.



Fig. 2. *Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360, Praga, National Gallery.

2 En el texto, la referencia a las obras seleccionadas se realiza de la siguiente manera: se cita la fig. 1 y, tras dos puntos, el número asignado a la imagen o las imágenes mencionadas en la lista siguiente. Por ejemplo: [Fig. 1:24] o [Figs. 1:1 y 1:2]. Si existe figura de alguna de las obras, como en este caso, se indica a continuación. Por ejemplo: [Fig. 1:18] [Fig. 9].

Una década después, encontramos otra Virgen de la Humildad [Fig. 1:2], cuya figura se recorta ante el resplandor del sol que la Mujer del Apocalipsis (Ap 12, 1) presta a María, junto con otros símbolos astrológicos (luna y/o corona de doce estrellas). En el caso de la *Virgen de Vyšehrad*, la representación del sol se había limitado a una corona de rayos, alrededor de la cual se dispone la de doce estrellas; y la luna, a sus pies. Algo similar se observa en dos obras de Lippo di Dalmasio [Figs. 1:3 y 1:4], en las que la figura de María se recorta sobre el disco dorado del sol. A excepción de imágenes como la del Maestro de Roncaille [Fig. 1:5], donde la vegetación invade casi todo el espacio, muchas de las que se realizan ya en el siglo XV [Figs. 1:6; 1:7 y 1:8] mantienen las características mencionadas anteriormente: pradera de asiento y fondo dorado.

Es a principios del siglo XV, cuando esta variante de la Virgen de la Humildad se extiende a Francia y Países Bajos. En Francia, de hecho, alrededor de 1400, se origina paralelamente el tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda o Virgen en el Jardín del Paraíso. Si en el anterior, la Virgen podía aparecer sedente en un espacio herbáceo con plantas y flores silvestres, en este tipo se encuentra, principalmente, en un terreno ajardinado, sentada en el suelo o sobre un banco cubierto de hierba. La naturaleza ha sido domesticada, bien creando un espacio íntimo para María y Cristo, bien encauzando el crecimiento de las plantas con emparrados o pérgolas. La posible relación causal entre la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda podría plantear dudas a la hora de establecer diferencias tipológicas entre ambas. No obstante, la intervención humana y la abrumadora presencia de una flor concreta, tan significativa como la rosa, supone una variación suficientemente sustancial como para considerar que se trata de un tipo iconográfico en sí mismo.

FLORES EN EL PRADO

Las plantas, y en concreto las flores, representadas en cada uno de estos tipos iconográficos ofrecen en muchos casos un significado específico en torno a las cualidades y virtudes marianas. La identificación de las especies vegetales en numerosas representaciones de la Virgen de la Humildad resulta complicada, debido al estilo poco naturalista de las mismas o a una técnica pictórica sumaria, lo que reduce considerablemente la muestra de imágenes que ha podido ser empleada en este estudio.³ Además, esta falta de atención al detalle podría plantear dudas sobre la importancia que la individualización de las plantas pudo haber tenido en la construcción del significado de las imágenes.

Sin embargo, aunque no en todos los casos, es posible identificar algunas especies, cuya presencia en obras posteriores sugiere que no fueron

escogidas al azar. Por el contrario, la localización de algunas plantas en tan solo una de las obras seleccionadas dificulta la consideración de su importancia significativa. Cabe plantearse también que estas especies minoritarias no se hallen presentes en las imágenes de la Virgen de la Humildad por su significado, sino por ser habituales en el territorio en el que se realizaron las obras. En este sentido, su condición silvestre podría reforzar la virtud de la humildad que se le asigna a María.

Azucena y lirio

Entre las plantas que más se repiten en las imágenes estudiadas, la más frecuente es la azucena. Esta especie se encuentra en cuatro de las nueve, incluyendo también, por su similar aspecto y simbología, al lirio. La azucena se asocia a María, en tanto que alude a su virginidad y pureza, virtudes que también se han vinculado con la representación del lirio.⁴ La confusión entre ambas flores ha dado lugar a un intercambio en la visualidad mariana que goza de una larga tradición.

En relación con el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad, las azucenas presentes en el terreno donde se sienta María podrían ser interpretadas como una reminiscencia de las referencias visuales (jarrón de azucenas, san Gabriel y, a veces, la propia Anunciada, o ambos) o escritas (AVE GRATIA PLENA) al episodio de la Anunciación y la Encarnación de Cristo que fueron frecuentes en las primeras imágenes del tipo. Como se ha planteado anteriormente (Mocholí Martínez; Montesinos Castañeda, 2021; Mocholí Martínez, 2019), las continuas alusiones al momento en que María se reconoce como “esclava del Señor” (Lc 1,38) podrían explicar que, desde un primer momento, el tipo haya sido conocido en relación a la humildad de María, tal y como se desprende de las inscripciones que se repiten en las primeras obras.⁵ La progresiva desaparición de estas referencias podría

- 3 Este es el principal criterio de selección de las imágenes pertenecientes al tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad. Respecto al tipo de la Virgen de la Rosaleda o Virgen en el Jardín del Paraíso, se han buscado imágenes representativas de sus distintas variantes (con rosales o sin ellos, con bancos de hierba y/o pérgolas, en jardines cerrados o no, etc.) en un porcentaje proporcional a la importancia cuantitativa de las mismas. También se procurado ofrecer una representación de todo el arco cronológico de pervivencia del tipo, desde inicios del siglo XV a inicios del siglo XVI.
- 4 Aunque también puede remitir a la realeza celestial (Beck, 2000: 386).
- 5 N[OST]RA D[ON]NA DE HUMILITATE (Bartolomeo Perellano da Camogli, 1346, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia); S[AN]CTA MARIA D[E] HUMILITATE (ca. 1360, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza); LA NOSTRA DONNA D[E] UMILITA (Fra Paolo da Modena, ca. 1370, Modena, Galleria Estense); S[AN]TA MARIA DE UM[I]LITATE (Caterino Veneziano, fines de la década de 1370, Cleveland Museum of Art).

explicar la necesidad de trasladar, de manera más orgánica, la única de ellas que podía encajar en la variante del tipo que nos ocupa: la Virgen de la Humildad sobre suelo herbáceo.

Por otro lado, como también se ha expuesto (Mocholí Martínez, 2022), la virginidad de la madre de Dios se pone especialmente de manifiesto en este tipo iconográfico. Numerosas imágenes del mismo, principalmente realizadas durante el siglo XIV, muestran la lactancia de la Virgen, incidiendo en su maternidad divina, por encima de su humildad. Pero una maternidad virginal. La creencia bajomedieval de que la actividad sexual y reproductiva era incompatible con la calidad de la leche de las mujeres lactantes pone de manifiesto que, tras el nacimiento de Cristo, María iba a continuar siendo virgen, por lo que no necesitaba recurrir a nodrizas, como solían hacer las madres, especialmente nobles, que se veían en la necesidad de seguir teniendo descendencia. Así pues, es probable que, más allá de su origen y de posibles referencias a la Anunciación, la presencia de azucenas en este tipo recuerde la pureza de la madre de Dios.

Violeta

Las violeta, por sus flores sencillas que se inclinan hacia la tierra, ha sido vinculada a las virtudes de la humildad y de la obediencia (Beck, 2000: 386). En este sentido, en relación con María, recuerda la modestia que mostró al acatar la voluntad divina.⁶ San Bernardo ya la había proclamado "*viola humilitatis*" (*Ad Beatam Virginem Deiparam*, 4; PL 184, 1012). Esta flor se encuentra, con seguridad, en tres de las nueve imágenes estudiadas, siendo una de las plantas más repetidas, junto con la fresa [Fig. 3] y el llantén. La razón de su ausencia en el resto de los casos, si el tipo busca ensalzar la humildad de María, podría deberse, como ya hemos avanzado, a que esta virtud también estaba implícita en las diferentes referencias a la Anunciación que se aprecian en las imágenes pertenecientes a las primeras décadas de existencia del tipo. Así, por esta razón, la azucena, incluso el lirio, podrían aludir, de manera implícita, no solo a la pureza de la Virgen, sino también a su humildad.

Fresa

Entre las imágenes seleccionadas, tan trascendente como la violeta, resulta la fresa. Su simbología es considerablemente más rica: las hojas trilobuladas aluden a la Trinidad y evocan el Paraíso perdido, el color rojo del

6 La violeta también alude a la humildad de Cristo, quien manifiesta tal virtud cuando, siendo Dios, se hace hombre (Impelluso, 2003: 128).

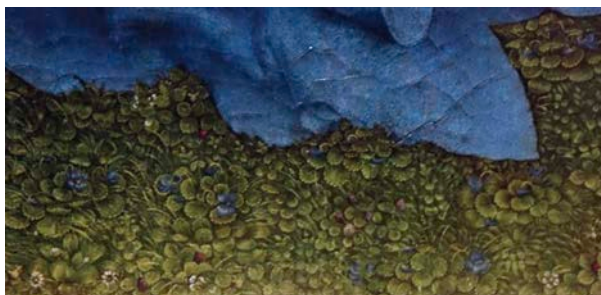


Fig. 3. El terreno se encuentra tapizado de violetas y fresas. *Virgen de la Rosaleda* (detalle), Stefan Lochner, ca. 1448, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

fruto recuerda la Pasión de Cristo, la sangre derramada de los mártires y, en relación con la madre de Dios, su futuro pesar por la muerte de su Hijo; mientras que sus flores blancas representan la pureza y la Encarnación de Cristo. Además, la capacidad de la fresa de florecer y dar fruto a la vez remite a la maternidad virginal de María. Ambas prerrogativas marianas, la maternidad divina y la virginidad perpetua, son las que destacan junto con la humildad, como hemos avanzado, en el tipo iconográfico al que pertenecen las imágenes.

La humildad, junto a las buenas acciones, es evocada por la propia fresa, debido a su condición de planta silvestre (Fallena Montano, 2021: 96; Beck, 2000: 387), en los sotobosques abrigados por una densa techumbre nemoral, como tapizante, pegada a la tierra y sin espinas. Estas características botánicas de la planta están en consonancia con la disposición de María, cuya humildad se evidencia, no solo con referencias a su conformidad con la voluntad divina, sino también en el hecho de estar sedente sobre la tierra, en lógica conexión etimológica de la palabra *humilitas*, cuya primera acepción es proximidad al suelo, con el término latino para tierra, *humus* (Mocholí Martínez, 2019).

Cabe añadir que el cultivo de la fresa, por sus frutos carnosos y su carácter ornamental, no se desarrolló hasta el fin de la Edad Media (Botánica, 2023: 379), lo que posibilitó la obtención de frutos de mayor tamaño,⁷ así como su proliferación en jardines cortesanos (Fallena Montano, 2021: 96). Es importante considerar que, en el momento de la realización de las obras que nos ocupan, esta planta era una especie silvestre y su presencia en las

7 De hecho, en la tabla central del *Tríptico del Jardín de las delicias* (El Bosco, 1490-1500, Madrid, Museo del Prado) las enormes fresas adquieren connotaciones sexuales y simbolizan la voluptuosidad y lo efímero de los placeres mundanos.

imágenes de la Virgen de la Humildad contribuiría a fortalecer la idea de que María se asemeja a un ambiente natural no antropizado, como es el prado sobre el que se acomoda (Mocholí Martínez, 2019).

Así, según san Bernardo de Claraval, Cristo “[...] es flor del campo, no de jardín (Ct 2,1). El campo florece sin intervención humana. Nadie lo siembra, nadie lo cava, nadie lo abona. De la misma manera floreció el seno de la Virgen. Las entrañas de María, sin mancha, integras y puras, como prados de eterno verdor, alumbraron esa flor” (*Sermones de Tempore. In Adventu Domini. Sermo II, 4*; PL 183, 42; San Bernardo, 1985: 75). Adán de San Víctor se refiere a María como “*Terra non arabilis, / Quae fructum parurit*” (*Sequentiae. XXV. In Assumptione Beatae Virginis*; PL 196, 1503) y san Buenaventura la define como “tierra no trabajada por el hombre” (*De Annuntiatione B. Virginis Mariae. Sermo III*; San Buenaventura, 1963: 618).

Resulta especialmente llamativo que en la *Virgen de Vyšehrad* [Fig. 1:1] [Fig. 2], la obra más antigua conocida entre las imágenes de esta variante de la Virgen de la Humildad y, por tanto, la más cercana al propósito original del tipo iconográfico, aparecen las tres especies hasta ahora mencionadas. Es probable, por tanto, que estas tres plantas tenga el mismo significado: destacar la humildad de María. Así, además de la violeta, también sirve a este propósito el recuerdo a la Anunciación a través de la azucena. Pero, con estas flores, también se contraponen su condición de madre y virgen.⁸ En este sentido, la azucena y la fresa remiten a la virginidad de María, entre otras tantas especies que contribuyen a configurar un prado. La obra de Giovanni di Paolo, bien avanzado el siglo XV [Fig. 1:9] [Fig. 4], se enmarca en unidades de paisajes antropizadas perfectamente delimitadas (agrosistemas y ciudades comunicadas por caminos).⁹ Hacia el frente se recrea, entre cultivos de árboles frutales (granados, manzanos, etc.), un claro ocupado por una pradera de plantas silvestres. Entre las especies identificables, también encontramos la fresa y la violeta, además de la aguileña, entre otras. Esta última, que en estado salvaje es de color azul (Botánica, 2023: 103) como en esta obra, no está claramente representada en otras imágenes de la Virgen de la Humildad, pero sí de la Virgen de la Rosaleda, que tratamos a continuación.

8 De hecho, en Roma, la azucena estaba consagrada a Juno y se vinculaba a la fecundidad femenina (Impelluso, 2003: 85).

9 A la naturaleza inculta, como un lugar de santidad y pureza, se contraponen el ámbito urbano, lo que enfatiza su separación moral, pues las ciudades se erigen como lugares de vicio y degradación humana (Moseley-Christian, 2013: 62).



Fig. 4. *Virgen de la Humildad*, Giovanni di Paolo, ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts.

LA ROSALEDA

Se ha dado por hecho que la relación de María con la rosa se origina en el *Cantar de los Cantares*, en el que la Sulamita, identificada con la Virgen, se equipararía a esta flor. Si bien la blancura de la azucena, que remite a la pureza, la había convertido en símbolo mariano por excelencia, su supuesta proximidad a la rosa en las escrituras (Ct 2,1) habría hecho prevalente a esta última por la ambivalencia de su significado. Para Ambrosio, no solo era un símbolo mariano, sino que también representaba la sangre de Cristo y, por tanto, su Pasión (*Expositio in Psalmum CXVIII*, 14; PL 15, 1390). Debe aclararse que las plantas, y en especial las flores, mencionadas en el *Cantar* han sido identificadas con especies muy diversas, debido al uso de nombres vernáculos poco precisos, así como por la pluralidad implícita en las traducciones.

Aunque la primera flor mencionada se ha trasladado como rosa o narciso de Sarón,¹⁰ la Biblia griega Septuaginta traduce el versículo de la siguiente

10 Llanura costera entre el Carmelo y Yaffo (Fernández Marcos; Spottorno Díaz-Caro, 2013: 398).

manera: “Yo flor de la pradera, lirio de los valles. Como lirio en medio de espinos, así es mi amiga en medio de las hijas” (Fernández Marcos; Spottorno Díaz-Caro, 2013: 398). Conforme a lo anterior, la Vulgata dice: “*Ego flos campi, et lilium convallium. Sicut lilium inter spinas, sic amica inter filias*” [Yo flor del campo y lirio de los valles. Como lirio entre las espinas, así mi amiga entre las hijas] (Scio, 1808: 193-194).

Respecto a “*lilium convallium*”, el término hebreo *shoshaunáh*, que significa flor de seis hojas y que es difícil de vincular a una determinada especie, ha sido así traducido por lirio, mientras que, en otras versiones, han preferido hacerlo como azucena. Como es sabido, no se trata de la misma especie, como tampoco lo es *Lilium convallium*, término latino de la especie conocida en castellano con el nombre vernáculo de “lirio del valle”, que curiosamente sí aparece en algunas de las imágenes estudiadas. No parece ser esta última especie a la que se refieren los Padres de la Iglesia, que manejaban la versión griega; aunque algunos, como Orígenes o san Jerónimo, también sabían hebreo.¹¹ El primero pone el versículo del *Cantar* en boca del Esposo-Cristo y compara a la Esposa con la Iglesia:

Se llama campo a un terreno llano dedicado al cultivo y labrado por agricultores; en cambio los valles señalan más bien lugares rocosos e incultos. Pues bien, por el campo podemos entender también aquel pueblo que se cultivaba mediante los profetas y la ley; por el valle, en cambio, el lugar rocoso e inculto de los gentiles. Por eso este esposo fue flor en el pueblo judío; mas, como quiera que la ley no condujo a nadie hasta la perfección, por eso el Verbo de Dios no pudo en él hacer progresar la flor hasta alcanzar la perfección del fruto. En cambio, en este valle de los gentiles fue lirio. Pero, ¿qué clase de lirio? Indudablemente, la misma de aquel que en los Evangelios dice que el Padre viste: Ni siquiera Salomón en toda su gloria se vistió como uno de estos [Mt 6, 28ss]. Por eso el esposo se hace lirio en este valle, porque en él el Padre celeste le vistió con un vestido tal de carne, cual ni siquiera Salomón en toda su gloria pudo poseer (*Comentario al Cantar de los Cantares*, lib. 3, cap. 4; Orígenes, 2015: 200-201).

Pero, en la primera mitad del siglo XII, Adán de San Víctor se refiere a María como rosa de paciencia –además de equipararla a otras especies–, en relación con el versículo anterior, a partir del cual identifica a la Virgen con un valle de humildad y a Cristo con el lirio nacido en él: “*Myrtus tem-*

11 Agradezco a Guadalupe Seija sus indicaciones sobre esta cuestión.

perantiae, / Rosa patientiae, / Nardus odorifera. / Tu convallis humilis / Terra non arabilis, / Quae fructum parturiit. / Flos campi, convallium / Singulare lilium / Christus, ex te prodiit" (*Sequentiae. XXV. In Assumptione Beatae Virginis*; PL 196, 1503).

La rosa, en cambio, sí se menciona expresamente en la versión latina del *Eclesiástico*: "*quasi plantatio rose in Jericho*" (Si 24,18), que Scio traduce "como planta de rosa en Jerichó" y matiza, en nota: "como los rosales"¹² (1808: 440). Sería esta rosa –y no la del *Cantar*– con la que se compara a la madre de Dios. San Pedro Damiano, en el siglo XI, asimila la rosa de Jericó a la Virgen ("*Beata Dei genitrix, virgo Maria [...] Tu virga de radice Jesse. Tu cedrus in Libano. Tu rosa purpurea in Jericho*", *Carmina et Preces*, 49; PL 145, 935); mientras que Alain de Lille hará lo propio en la siguiente centuria ("*Beata Virgo Maria est quasi lilium inter spinas (Cant. II), quasi oliva speciosa in campis, quasi plantatio rosae in Jericho (Eccl. XXIV)*", *Liber sententiarum*, 31; PL 210, 247).

Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XIII, no solo se hizo frecuente la identificación de la Virgen con la rosa (Chabrowe, 1967: 35-36), sino que esta adquirió preeminencia sobre el resto de las flores. Así se puso de manifiesto en una de las cantigas de Santa María y sus correspondientes miniaturas. La cantiga 10 es de loor y afirma *Como Santa María é rosa das rosas* y *Como Santa María é fror das frores* [Fig. 5]. De este modo, la miniatura que representa el primer verso muestra a María rodeada de flores, que pretenden ser rosas de distintos colores; mientras que en la segunda se mezclan distintas especies.



Fig. 5. Cantiga 10 (detalle), *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, 1280-1284, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, T I 1, fol. 18.

12 Aunque en Palestina había varias especies del género rosa, esta flor sería más bien la adelfa (*Nerium oleander*), muy abundante alrededor de Jericó (1808: 440).

Pese a todo ello, destaca la ausencia de la rosa en la práctica totalidad de las imágenes de la Virgen de la Humildad, a excepción de la *Madonna Branchini* [Fig. 1:8], obra ya del siglo XV. En dicha imagen las rosas están cortadas, como el resto de la flores, sobre un suelo tan dorado como el fondo. Por el contrario, lógicamente, la rosa es la flor más representada en el tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda.

Rosas blancas y rosas rojas

San Bernardo, además del consabido "*lilium castitatis*", también denominaba a María "*rosa charitatis*" (*Ad Beatam Virginem Deiparam*, 4; PL 184, 1012). Pero en un texto atribuido a este autor, al compararlas con la Virgen, se otorgaba distintos sentidos a las rosas en función de su color: "*Maria autem rosa fuit candida per virginitatem, rubicunda per charitatem*" (*Item De Beata Maria Vergine Sermo*, 10; PL 184, 1020). Así pues, cada color manifestaba cualidades espirituales de María. La rosa blanca, como la azucena, aludía a su virginidad, mientras que la rosa roja lo hacía a su caridad. En cualquier caso, el principal significado de la rosa roja es el martirio, pues su color recuerda al de la sangre.

En el siglo XIII, san Alberto Magno escribía sobre la rosa roja como símbolo del dolor de la Virgen en la Pasión de Cristo (*compassio Mariae*). Para el autor, el Hijo padeció en el cuerpo tanto como la madre padeció en el corazón: "*Ipsa [María] vero non suo sanguine, sed sanguine Fili rubicata; et ideo quasi rosa: quantum enim Filius passus est corporaliter, tantum ipsa compassa est praecordialiter. Ipsa enim fuit rosa Jericho, quod ponat defectus, quia compassa est Filio, quando fides in omnibus defecerat ipsa*" (*Mariale de Laudibus*; Levi d'Ancona, 1977: 339). De hecho, *De Laudibus B. Mariae Virginis*, escrito hacia 1240, erige a la rosa en símbolo de ambos; mientras que, en el siglo XV, un poema mariano todavía remite a la rosa roja para aludir al dolor de la Virgen por la Pasión de su Hijo (*Analecta*, vol. 42, p. 95, n. 88, estrofa, 4b, 5^a; Levi d'Ancona, 1977: 337).

El "rosal" de Jesé

La interpretación de la raíz de Jesé ("*Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet*", Is 11,1) contribuyó a la formación del simbolismo de la rosa. Los Padres de la Iglesia, desde muy temprano, habían llamado la atención de los creyentes sobre el juego de palabras entre *virga* [vara] y *virgo* [virgen] (Ammann, 1966: 185). Partiendo de la exégesis patrística del versículo anterior,¹³ Alain de Lille, no solo identifica *virga* con *virgo*, sino también *radix* con árbol y *flos* con Cristo ("*Haec eleganter dicitur virga, ratione nominis, ratione significationis, ratione proprietatis*).

Ratione nominis, quoniam mutatione A in O, de virga fit virgo", *Liber sententiarum*, 28; PL 210, 246). De hecho, basada en la equiparación de la Virgen con una rosa, san Bernardo había dado pie a la relación del árbol de Jesé con un rosal:

O Virgo, virgo nobilis, virga Jesse, per quam in ramo convaluit, quod perierat in radice. Radix amaritudinis Eva, radix aeternae dulcedinis Maria. Haec est miranda, et profundissima dispensatrix sapientiae, quae talis virga nascetur de tali radice talis filia de tali matre, talis libera de tali proscripta, talis imperatrix de tali captiva, tam florens rosa de tam sicca spina! (Tractatus ad laudem gloriosae V. Matris; PL 182, 1144).

Paralela a la analogía establecida por Alain de Lille, que veía a Cristo en la flor, se da la asociación de esta con María y la de Jesús con el fruto (Hodne, 2012: 30), que san Bernardo había anticipado: "¡Oh Virgen, vara sublime! [...] ¡Árbol de vida, el único capaz de traer el fruto de salvación!" (*Sermones de Tempore. In Adventu Domini. Sermo II*, 4; PL 183, 42; San Bernardo, 1985: 75). También el poema *De Beata Maria*, escrito entre 1228 y 1264 y conservado en la catedral de Tortosa, reitera la idea de la Virgen como "ilustre rama de Jesé, / repleta de dulce fruto" (López Calderón, 2023: 59). Sin embargo, en el ámbito profano, el juglar Rutebeuf dice abiertamente de la Virgen: "*Tu es rosiers qui porte rose / Blanche et vermeille*" (*L'Ave Maria*, 116-117; Rutebeuf, 1990: 282-290).

El *Eclesiástico* (24,18) no habla de una rosa, sino de rosales y, entre los siglos XIV y XVI, la poesía asocia a María con una rosaleda (Schiller, 1980: 206). De hecho, en un *Cantionale* del siglo XV, María se equiparaba a un enrejado con rosas delicadas (*Analecta*, vol. 9, p. 77, n. 97, estrofa 3a; Levi d'Ancona, 1977: 337). Así pues, como un rosal es como se representa el árbol de Jesé (Chabrowe, 1967: 35) en algunas obras del alto Rin de los siglos XIII y XIV,¹⁴ que anticipan el tipo iconográfico de la Virgen de la

13 Jerónimo, *Comentario a Isaías*, 4, 11, 1-3; Tertuliano, *Contra Marción*, 3, 17, 3-4; Gregorio de Elvira, *Tratados sobre los libros de las santas Escrituras*, 6, 35-36; Ambrosio, *Sobre los patriarcas*, 4, 19; Cromacio de Aquileya, *Comentario al Ev. De Mateo*, 2, 5; Beda el Venerable, *Homilias sobre los Evangelios*, 1, 6 (Merino Rodríguez, 2007: 144-149).

14 El origen de las estas imágenes explica la profusión de casos de la Virgen de la Rosaleda en el centro y norte de Europa, aunque destacan igualmente en la península itálica y Francia.

Rosaleda. En el coro de la catedral de Estrasburgo (1248-1251), ya desaparecido pero conocido por dibujos realizados por Johann Jakob Arhardt hacia 1660, había una imagen de María con el Niño sentado sobre un



Fig. 6. *Virgen de la Rosaleda*, ca. 1300, Múnich, Bayerisches Nationalmuseum.

rosal, en alusión al árbol de Jesé. María, como nueva Eva, y en señal de redención, ofrece al nuevo Adán el fruto del Árbol del Conocimiento, que había provocado la caída (Chabrowe, 1967: 36).

También remite a la raíz de Jesé una imagen escultórica bávara [Fig. 6], en la que un rosal florido crece ante la figura de María. Sobre él, como rosa florecida, se sienta el Niño. Este acaricia la barbilla de su madre y ella le sonríe. Schiller ha querido ver en estos gestos una referencia a los esposos del *Cantar*, de modo que la Virgen sería la *Mater-Sponsa* y Cristo el *Filius-Sponsus*. La autora también ha interpretado la pequeña guirnalda con cuatro rosas que corona la cabeza del Niño en relación con las cuatro llagas de Cristo, que los místicos comparaban con rosas (Schiller, 1980: 206).

Rosa sin espinas

San Ambrosio relata que, antes de florecer en la tierra, la rosa había crecido en el cielo sin espinas y que se llenó de ellas tras la pérdida del estado de gracia por parte de la humanidad. Su fragancia y belleza, no obstante, recordaban el esplendor del Paraíso perdido (*Hexameron*, lib. 3, cap. 11; PL 14, 175). De hecho, la *Corona de la B. Virgen María*, atribuida a san Ildefonso de Toledo, dice que la rosa "es llamada por excelencia [sic] flor de las flores [...] Pero tú, Señora, no eres rosa de la tierra, que al poco

tiempo que nace se seca y se marchita: sino que eres rosa del Paraíso, que te lleva en la mano el Rey del cielo" (Ildefonso de Toledo, 1874: 70).

San Bernardo de Claraval, haciéndose eco de exégetas anteriores,¹⁵ compara a María con Eva e identifica a la primera con la rosa y a la segunda con la espina: "*Maria de spinoso et hispido Judaeorum populo et arido procreata est [...] Eva ergo spina fuit Maria rosa exstitit: Eva spina, vulnereando; Maria rosa, omnium affectus mulcendo. Eva spina, inficiens omnibus mortem: Maria rosa, reddens saluiferam omnibus sortem*" (*Sermo De Beata Maria Vergine*, 10; PL 184, 1020). Alain de Lille mantiene la analogía entre la espina y la defectuosa naturaleza humana, así como la comparación de María con la rosa, para destacar las cualidades sublimes de la madre de Dios: "*Cum ergo Jericho interpretatur defectus, beata Virgo quasi quaedam rosa in defectus humanae naturae plantata, fuit caeteris mulieribus virtute formosior, rubore terrenarum tribulationum per patientiam venustior, odore bonorum operum redolentior*" (*Liber sententiarum*, 31; PL 210, 247-248).

Igualmente, los poemas e himnos marianos del siglo XIII hacen referencia a la "rosa sin espinas", como el mencionado *De Beata Maria*: "Hermosa rosa sin espinas / a la que no quema el sol" (López Calderón, 2023: 59). Este epíteto alude a la Inmaculada Concepción, la única exenta del pecado original y sus consecuencias; pero, en conjunción con el *hortus conclusus* (Ct 4,12), que se desarrolla en el siglo XII, también podía representar la pureza de la Virgen (Levi d'Ancona, 1977: 332, 334). Así, se ha dado por hecho que en las imágenes de la Virgen de la Rosaleda se delimita el espacio ocupado por María.

¿Hortus conclusus?

Un muro almenado rodea el *Jardincillo del Paraíso* en una de las primeras obras que representan a María en un jardín [Fig. 1:10] [Fig. 7]. Junto al muro, hay un banco florido, pero María coronada se sienta sobre un cojín en el suelo, como la Virgen de la Humildad. Sin embargo, ya no sostiene a su Hijo, sino que lee un libro. Pese a tratarse de una obra tan temprana, es la que presenta una mayor variedad floral y faunística –pues se han diferenciado más de 30 especies de plantas, pero también numerosas aves e insectos–, además de otras figuras. Aunque se puede distinguir un rosal rojo, la rosa no destaca sobre el resto de las flores, como sucede en otras

15 El poema *In festis Beatae Mariae Virginis per annum ad vespras*, escrito hacia el año 950, compara la simiente de Eva con un rosal espinoso, del que procede: "*Ut a stirpe spinea / Mollis rosa pullulat / Sic ab Evae miserans / Processisti, Maria, germine*" (Levi d'Ancona, 1977: 335).

imágenes. Podría tratarse simplemente de una representación naturalista de un jardín,¹⁶ si bien la mayoría de las especies vegetales pueden ser interpretadas en sentido mariológico.



Fig. 7. *Jardincillo del Paraíso* o *Paradiesgärtlein*, Maestro del Jardín del Paraíso, 1410-1420, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut.

La peculiaridad de esta obra no solo reside en su diversidad vegetal, sino también en la consistencia del muro que delimita el jardín. En la mayoría de las imágenes de la Virgen de la Rosaleda, el cerramiento suele ser un enrejado o una valla y, a veces, la misma rosaleda. Este último es el caso de una obra de Ranuccio Arvari [Fig. 1:14], la conocida como *Virgen de la Codorniz* de Pisanello [Fig. 1:11] [Fig. 8] y una obra de Stefano da Verona [Fig. 1:18] [Fig. 9]. Estas imágenes presentan todavía similitudes con la Virgen de la Humildad, concretamente el cojín sobre el que se sientan o el fondo dorado de las últimas y el fulgor anaranjado de la primera: el sol que viste a María y que oculta, casi por completo, la rosaleda tras ella. Algo más reciente, pero en la misma línea, es la imagen de Sano di Pietro [Fig. 1:24]. La Virgen con el Niño no solo se recorta sobre un fondo dorado, sino que también es dorado el suelo en el que se sienta, a excepción de una franja, en primer plano, con rosas rosadas¹⁷ y blancas, como las que cubren los rosales que envuelven a María.

16 No es solo una cuestión de estilo. Contribuye a la difusión de estas imágenes la rehabilitación de la naturaleza y del mundo sensible en el siglo XIV (Beck, 2000: 377-378), pero sobre todo a partir de 1400 (Kirschbaum, 1971: 78).

17 En la rosa rosada, el dolor del martirio se ensambla con el blanco de la virginidad (Martínez, 2022: 12).



Fig. 8. *Virgen de la Codorniz*, Pisanello, 1420-1430, Verona, Museo del Castelvecchio.



Fig. 9. *Virgen de la Rosaleda*, Stefano da Verona, ca. 1430, Worcester Museum.

La clasificación de estas imágenes en uno de los dos tipos estudiados es difícil, pues mantiene características de la Virgen de la Humildad, pero incorporan una rosaleda y, además, el Niño, mayoritariamente, ya no es amamantado. Sin embargo, no es posible apreciar si la planta tiene continuidad alrededor de María. Varias décadas después, se mantiene el recurso a la rosaleda como elemento de separación [Fig. 1:29]. Si bien, en este caso, una muralla torreada cierra el espacio ajardinado ocupado por las figuras sagradas, separándolas del resto del ámbito natural, en el que también se vislumbra una ciudad.

Por el contrario, el espacio en el que se sienta la *Virgen del Rosal* [Fig. 1:12] está cercado por una valla, que sirve de sostén a una rosaleda nutrida de flores rojas y blancas. Conceptualmente no se aleja en exceso de las obras anteriores; es más, esta se abre por delante, dando a entender que el jardín no se encuentra totalmente cerrado, como sí se puede apreciar en *La Virgen y el Niño en el hortus conclusus* [Fig. 1:16], que no es propiamente una Virgen de la Rosaleda.

En dos miniaturas de las *Horas Coëtivy* [Figs. 1:22 y 1:23], a diferencia de esta última, no se aprecia el cierre. En ambas, María está sentada sobre un

cojín en un espacio ajardinado y delimitado por rosas blancas y rojas [Fig. 1:23] o acompañadas por azucenas en un enrejado [Fig. 1:22]. En esta última imagen, la madre de Dios está coronada y, sobre las flores, asoma el busto de Dios Padre, unido por unos rayos al Espíritu Santo, que se posa sobre la cabeza del Niño.

Varias décadas posterior es otro libro de horas [Fig. 1:30], en donde se representa a María también coronada y sentada sobre un banco herbáceo. Tras él, un enrejado cuajado de rosas llega hasta el límite superior de la imagen, pero se pierde en los bordes de la miniatura.¹⁸ Similar es el caso de aquellas imágenes cuyo único elemento de separación con el exterior del jardín es el banco cubierto de césped, como el del *Jardincillo del Paraíso* [Fig. 1:10] [Fig. 7], cuyos extremos desaparecen en los límites de la imagen, como las rosaledas de Pisanello [Fig. 1:11] [Fig. 8], Arvari [Fig. 1:14] o Stefano da Verona [Fig. 1:18] [Fig. 9]. Entre ellas, se encuentran dos trípticos centrados por imágenes de la Virgen de la Rosaleda: la primera también pertenece al tipo de la *Virgo inter virgines* [Fig. 1:15]; mientras que la segunda, pese a estar datada en la segunda mitad del siglo XV, presenta aun el fondo dorado y la única rosa visible es una de color blanco en manos de María [Fig. 1:26].

Pero una gran mayoría de obras combina el banco vegetal con un emparado o una pérgola con aves, más o menos tupida y, por tanto, con dispar función delimitadora. Un estadio intermedio estaría representado por la *Virgen de las fresas* [Fig. 1:17] [Fig. 10], que mantiene el fondo dorado, donde los rosales, rojos y blancos, se enredan en un entramado sencillo, pero continuo.¹⁹ En otras obras, la pérgola es más bien un armazón que actúa a modo de dosel de María, por lo que carece de continuidad y capacidad separadora. En algunas, que mantienen el fondo dorado [Figs. 1:19 y 1:27], también se aprecian los extremos del banco cubierto de hierba frente al que se sienta María. Así pues, a diferencia de la mayoría de las imágenes anteriores, se hace evidente que el banco tampoco actúa como elemento liminal.

18 En el ámbito librario, se van a dar pocos cambios, a juzgar por otras miniaturas del siglo XVI [Fig. 1:36].

19 También es blanca la rosa que María entrega al Niño, lo que Schiller interpreta como signo del amor de Dios (1980: 205). Ammann, por el contrario, considera que una rosa blanca en manos de María alude a su maternidad virginal (1996: 185), interpretación que podría corroborar el jarrón de cerámica blanco con decoración azul que lleva el Niño en esta imagen. Según Morales y Marín, las vasijas o jarrones, por tratarse de contenedores, simbolizan la matriz (1984: 329), lo que, unido a la flor blanca que toma el Niño para introducirla en el recipiente, señalaría el carácter virginal de la maternidad de María.



Fig. 10. *Virgen de las fresas*, Maestro del Alto Rin, ca. 1425, Soleura, Kunstmuseum Solothurn.



Fig. 11. *Virgo inter virgines*, Maestro de la leyenda de Santa Lucía, 1475-1480, Detroit Institute of Arts

Cabe añadir, además, una particularidad del *Tondo del canónigo Bartholomew Boreschow* [Fig. 1:19]: la planta trepadora no es un rosal, sino una vid, otro símbolo mariano con origen en el Antiguo Testamento (Si 24,23; Sal 127,3). También el Árbol de Jesé había sido asociado a la vid, como en el *Misal Stammheim* (1170-1180, Los Ángeles, Getty Museum, Ms. 64, fol. 146), en el que aparece repleto de racimos de uva. Además, al vincularse la vid con María y, por consiguiente, su fruto con Jesús, se refuerza la alusión de la uva a la Pasión y la Eucaristía (López Calderón, 2016: 417).

Por el contrario, cubierto con rosales de rosas rojas y blancas, encontramos al cenador de la *Virgen de la Rosaleda* de Stefan Lochner [Fig. 1:13], cuyo banco herbáceo también es finito. Ocurre lo mismo en la *Virgen de la Fuente* [Fig. 1:20] y en sendas imágenes de Robert Campin [Fig. 1:2] y un seguidor suyo (1450-1470, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 77. PB. 28). Sin embargo, las tupidas rosaledas tras el banco de las dos primeras –y, en el caso de la obra de Van Eyck [Fig. 1:20], el rico tejido que sostienen dos ángeles detrás de la Virgen– acentúan la separación con el entorno. Por el contrario, solo en la última obra apreciamos un paisaje no

antropizado, con una ciudad al fondo, como en las imágenes analizadas por Moseley-Christian (2013), una tendencia que llegará hasta el siglo XVI [Figs. 1:32 y 1:33].

En otra imagen de la *Virgo inter virgines* [Fig. 1:28] [Fig. 11], se abre un minucioso paisaje con la ciudad amurallada de Brujas que, según Roberts, representa a la Jerusalén celestial, en contraposición con el jardín celestial del Paraíso, en primer plano (1998: 58). En la parte superior de la imagen, sobre la cabeza María, dos ángeles sostienen una corona. Se distribuyen por la tierra diversas plantas silvestres, entre las que se aprecian algunas fresas. Una única azucena está siendo ofrecida al Niño por una de las vírgenes. El grupo está cercado por un banco con césped que, a su vez, se encuentra rodeado por una frondosa rosaleda con rosas rojas, enmarcada por una pérgola, a la que trepan vides cuajadas de racimos de uva, como en el *Tondo del canónigo Bartholomew Boreschow* [Fig. 1:19]. En todo caso, más allá de su significado, estos elementos delimitadores se ajustan, en la mayoría de los casos, a la práctica medieval.

En la Edad Media, se pueden individualizar diversos tipos de jardines (Valéry; Le Toquin, 2002: 36-51), cuyas características coinciden con algunas de las que acabamos de exponer. Los monásticos, que acabaron influyendo en otros, se dividían en varias parcelas: con parterres de hierbas, una huerta, un huerto y/o un prado florido o *violaria* (Goody, 1993: 125). En el ámbito rural, los jardines situados en los recintos de castillos, fortalezas o abadías se encontraban totalmente separados del exterior; todo lo contrario que en la ciudad, a juzgar por las miniaturas de la época [Fig. 12].

En el ámbito urbano, los jardines podían tener huerto y parterres con plantas medicinales, además de colmenas y estanques para viveros. Para disuadir a los animales, estaban rodeados de árboles con ramas entrelazadas, a la vez que huertos y herbolarios se delimitaban con vallas y pérgolas con enredaderas o viñas (Fallena Montano, 2021: 88). En el entorno urbano, es donde se desarrollaron por primera vez los jardines privados, concretamente, en los suburbios de las ciudades libres de Italia y Alemania (Goody, 1993: 161), donde se les conocía como cerrados, cercados o paraísos.

Pero los jardines para el esparcimiento se encontraban solo entre la nobleza. En el siglo XIII, se trataba de pequeñas praderas con emparrados, pequeños árboles, flores y asientos de hierba. En el XIV, su estructura se complicó y se añadieron pabellones (Goody, 1993: 161). Los denominados jardines de príncipes, situados en el interior de los castillos, se constituían en prados elevados divididos en rectángulos, con césped y flores silvestres recolectadas en el campo (violeta, fresa, lirio de los valles, aguileña...²⁰),



Fig. 12. Elocuencia, *Les Douze Dames de la Rhétorique*, Brujas, ca. 1470, Cambridge, University Library, MS Nn. 3.2, fol. 27v.

que inspiraron los tapices *millefleurs* entre los siglos XV y XVI. También se cultivaban claveles rojos –a menudo, en macetas [Fig. 13]–, lirios, peonías y escaramujos; y, traídos por los cruzados de Constantinopla y Damasco, espinos albares, malvas reales y lilas. En cuanto a los árboles, podía haber un manzano o un cerezo, con un banco circular alrededor del tronco (Valéry; Le Toquin, 2002: 48).

Pese a todo, el jardín real de Westminster destaca, en el siglo XIII, por su profusión de rosas y lirios; mientras que solo se nombran rosas en el jardín del conde de Lincoln (Goody, 1993: 161). Rodeados de paredes o murallas, estos jardines se completaban, a menudo, con un enrejado por el que trepan rosas, abierto hacia una fuente y, por consiguiente, con bancos cubiertos de vegetación en solo tres de sus lados [Fig. 13]. Sobre ellos era posible sentarse y conversar entre margaritas, fresas o aguileñas.

OTRAS PLANTAS EN LA VIRGEN DE LA ROSALEDA

Tras la rosa (veintitrés imágenes con rosas rojas y diecinueve con rosas blancas), las flores cuantitativamente más importantes en este tipo iconográfico son la azucena y la fresa, presentes en doce imágenes cada una -a

20 También primula, aciano, margarita, manzanilla, amapola, coronaria, vinca, ranúnculo, campanilla, campanilla de invierno, digital, cuco, pensamiento, escabiosa, azafrán o cólquico.



Fig. 13. *Renaud de Montauban*, vol. 1, Loyset Liédet, 1462-1470, París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5072, fol. 71v.

la azucena habría que sumar siete lirios; mientras que la violeta aparece en once. En estos casos, el significado de las flores no difiere del que tienen en el tipo de la Virgen de la Humildad. Así, una imagen del taller de Schongauer [Fig. 1:31] reúne las tres primeras flores, además del Padre y el Espíritu sobre dos ángeles que sostienen una corona sobre la cabeza de María; si bien, casi todas las rosas son rojas, a excepción de una única rosa blanca.²¹ Las siguientes flores en número de representaciones, siete, son la aguileña y la bellorita, mientras que el clavel se encuentra en seis de las obras estudiadas y el lirio de los valles en cinco.²² Cabe destacar que, a diferencia de las anteriores, no hemos localizado esta especie entre las imágenes seleccionadas de la Virgen de la Humildad.



Fig. 14. *Virgen sobre la luna creciente*, Maestro de 1456, 1450-1460, Berlín, Gemäldegalerie.

21 Según Beck, en esta obra, la rosas rojas simbolizan el amor, la belleza, la virginidad y los sufrimientos de la Virgen, mientras que la rosa blanca representa la muerte (2000: 390).

22 Supuestamente mencionada en el *Cantar de los Cantares* (2,1), se le suponía propiedad de medicinales y aludía a Cristo como *Salus Mundi* (Schiller, 1980: 209).

Clavel

Sin ser una de las especies más frecuentes, se encuentra ya en una imagen de la Virgen de la Humildad y la encontramos también en otras seis de la Virgen de la Rosaleda. El clavel podía combinarse con azucenas y/o lirios para conseguir la dualidad cromática, obtenida también con las rosas rojas y blancas, que permitía aludir a la pureza de los mártires, a la vez que a su sangre sacrificial (Fallena Montano, 2021: 106). En referencia a María, el legendario medieval lo vincula a las lágrimas vertidas por la madre de Dios al ver crucificado a su Hijo, las cuales florecen como claveles al caer al suelo (Impelluso, 2003: 115). En relación con la fidelidad y constancia en el amor conyugal, esta combinación alude a los esposales de María con el Espíritu Santo en el momento de la Encarnación, el cual, cabe recordar, se encuentra presente en algunas de las obras estudiadas [Figs. 1:8, 1:9, 1:13, 1:18 (Fig. 9), 1:22, 1:25, 1:31 y 1:38], solo o con el Padre.

Sin embargo, a excepción del exuberante *Jardincillo del Paraíso* [Fig. 1:10] [Fig. 7], en el resto de las obras, los claveles no conviven ni con azucenas ni lirios. Todos ellos, además, son de color rojo, lo que no solo apunta a la Encarnación, sino a la sangre derramada por el Cordero (Fallena Montano, 2021: 101). La *Virgen sobre la luna creciente* [Fig. 1:25] [Fig. 14] sería la única excepción, pues combina los claveles rojos, no con azucenas o lirios, sino con otros claveles blancos. Es más, aquí sustituyen a la rosaleda sobre el banco herbáceo, al menos, en primer plano. No es un hecho aislado, pues a finales de la Edad Media, el clavel llegó a sustituir a la rosa como símbolo mariano, aunque también lo era de Cristo. Debido a su olor, el clavel asumió parte del simbolismo de la especia del clavo (Freeman, 1976: 148; Braun, 2007: 78). Igualmente, por la forma de sus capullos, semejantes a clavos, se asocia a la Pasión de Cristo.

Aguileña (o aquilegia)

Entre las imágenes de la Virgen de la Humildad, solo está presente en la obra de Giovanni di Paolo [Fig. 1:9] [Fig. 4]. Sin embargo, a la luz de lo expuesto anteriormente sobre los distintos tipos de jardines, no hay que descartar la posibilidad de que el prado con flores silvestres rodeado de árboles frutales fuera uno de ellos y que el huerto, como la rosaleda en algunas imágenes, actúe a modo de cercado. No hay que perder de vista que, en el momento de llevarse a cabo esta imagen, el tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda estaba ya plenamente desarrollado y convivía con el de la Virgen de la Humildad.

Si exceptuamos el *Jardincillo del Paraíso* [Fig. 1:10] [Fig. 7] –y las miniaturas, pues aparecen en los márgenes [Figs. 1:23 y 1:30]–, las pocas aguile-

ñas presentes en el tipo de la Virgen de la Rosaleda se encuentran en obras datadas en la segunda mitad del siglo XV e inicios del XVI [Figs. 1:31; 1:34 (Fig. 15) y 1:35]. Aunque la variedad cromática de esta flor, que puede aludir al amor divino y a los dones del Espíritu Santo (Beck, 2000: 386), va del blanco al púrpura o violeta, el tono oscuro que adquiere en las cuatro obras se refiere al duelo de María por la muerte de su Hijo. También se ha vinculado a la Pasión de Cristo y, de hecho, en la *Madona del Roseto* [Fig. 1:35], es el Niño quien ase con una mano el tallo de la planta y la señala con la otra. La aguiluña adquiere, por tanto, un significado fúnebre en el Renacimiento (Impelluso, 2003: 109).

Higuera

Otras especies vegetales, ya presentes en imágenes anteriores del tipo, como el lirio de los valles, e incluso en la Virgen de la Humildad, como las fresas, también podían ser interpretadas de la misma manera. Pero, en el caso de la *Grosse Madonna* [Fig. 1:34] [Fig. 15], el elemento verdaderamente novedoso y significativo es la higuera en primer plano, que madre e Hijo parecen estar mirando. En un plano posterior, este árbol aparece también en la *Virgen de Stuppach* [Fig. 1:37]. En este período, la higuera había adquirido una connotación negativa como árbol de la muerte, en relación con el pecado original, y podía aludir, en consecuencia, al sufrimiento venidero del Niño. A ello podría contribuir que, en la *Grosse Madonna*, este sujeta una granada, un antiguo símbolo de fecundidad y vida



Fig. 15. *Grosse Madonna*, Hans Burgkmair el Viejo, 1509, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum.

que, en la visualidad cristiana, remite a la vida espiritual y a la resurrección (Schiller, 1980: 209).

Por otro lado, solo en la *Grosse Madonna*, encontramos varias plantas con flores. Entre ellas, hay un rosal con rosas blancas y rojas, que ya no se encuentra adherido a ninguna pérgola ni cercado, ni contribuye a delimitar el jardín.²³ En la *Virgen de Stuppach*, por el contrario, estas flores comparten jarrón con las azucenas. En cualquier caso, la rosa deja de ser la principal entre las flores.

De hecho, el rosal ha desaparecido por completo en una imagen flamenca de hacia 1516 [Fig. 1:39] [Fig. 16] y solo queda, de los elementos que caracterizan al tipo, un murete bajo que es, más bien, la baranda de una escalera. No obstante, siguen apareciendo flores que se encuentran estrecha y tradicionalmente relacionadas con la Virgen: azucenas, lirios azules, fresas y lirios de los valles. Por el contrario, destaca el tamaño y la situación preeminente de la fuente, y en especial la actividad de María, que da el



Fig. 16. *Virgen de la Leche junto a una fuente*, Bernaert van Orley, ca. 1516, Milán, Pinacoteca Ambrosiana.

- 23 Tampoco en una imagen escultórico-pictórica de la capilla Schnewlin de la catedral de Friburgo [Fig. 1:38], aunque tiene todavía un enrejado con rosas. Pero las flores se integran con el resto de elementos vegetales, que dejan ver una ciudad al fondo.

pecho al Niño. Su condición de *Virgo lactans* llama la atención en esta obra, dado que la mayoría de imágenes de la Virgen de la Rosaleda no la presentan.

En definitiva, en el arte italiano y de los Países Bajos, el rosal empieza a abrirse y a ofrecer vistas del paisaje situado detrás; mientras se acentúa la permeabilidad del tipo iconográfico, que llevaba tiempo en relación con otros (Adoración del Niño, Sacra Conversación, etc.) En el siglo XVI, por tanto, asistimos a la desaparición de la rosalada y, consecuentemente, del tipo que nos ocupa (Kirschbaum, 1971: 568).

FLORES EN EL PARAÍSO

Los cambios en la flora constatados en las obras anteriores han llevado a Schiller a afirmar que, en el cambio de siglo, la idea de Paraíso pierde importancia frente a las referencias a la Pasión del Hijo (1980: 208). Cabe plantearse, no obstante, hasta qué punto la Virgen había sido representada en Él.

Se considera que, en la baja Edad Media, “María está indisolublemente asociada al Paraíso en cuanto *hortus conclusus*”,²⁴ colmado de pájaros, plantas y flores (Martínez, 2022: 3, 12). La imagen por excelencia del Paraíso es el claustro del monasterio, propicio a la meditación y aislado de las tentaciones del mundo (Botineau, 2003 12; Beck, 2000: 385). Pero el jardín de María, en ocasiones, se asemeja más a los de ámbitos profanos; si bien, estos se consideran deudores de los monásticos. De ahí que cualquier jardín medieval pueda ser considerado una imagen del Paraíso (Valéry; Le Toquin, 2002: 58; Beck, 2000: 388).

El Paraíso del Génesis (2,8-10) era un área irrigada, con árboles frutales y otros con finalidad estética, además de animales, principalmente pájaros; pero no flores. Aunque ya en el siglo IV, san Basilio y san Ambrosio escribieron que, en el jardín del Edén, crecían rosas, azucenas y violetas (Freeman, 1976: 121). Desde el siglo XII, también se decía de la fresa que había brotado en el Paraíso (Fallena Montano, 2021: 100). El término fue utilizado por Tertuliano para aludir a la morada de los bienaventurados, lo que produjo un cambio gradual de significado de paraíso terrenal a celestial (Goody, 1993: 46).

24 Paraíso procede del término de origen persa *pardēs*, que alude a un recinto real amurallado. Este concepto oriental de jardín cerrado se dio en Francia, Inglaterra y los Países Bajos, entre los siglos XII y XV, gracias a los cruzados o los viajeros a Sicilia, el norte de África y Al-Andalus (Goody, 1993: 46, 115-116).

En cuanto a las flores, la rosa se menciona, por primera vez, en las visiones de Saturnino (*Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*) como ornamento del Paraíso celestial (Braun, 2007: 74; Goody, 1993: 124); pero también del terrenal. Según Draconcio, en el *Carmen de Deo* (l. 1 v. 442-4), Adán y Eva caminaron entre grandes rosales [*"lata rosaria"*] (Kirschbaum, 1971: 564; Goody, 1993: 127). Sin embargo, san Jerónimo había destacado a María como un *"vere hortus deliciarum, in quo consita sunt universa florum genera et odora menta virtutum: sicque conclusus, ut nesciat violari neque corrumpi ullis insidiarum fraudibus"* (*Epistola IX Ad Paulam et Eustochium De Assumptione beatae Mariae Virginis* IX; PL 30, 132; Winston-Allen, 1998: 85) y para Proclo, patriarca de Constantinopla, la Virgen se asimilaba al "Paraíso floreciente e incontaminado donde se plantó el Árbol de la Vida" (Hodne, 2012: 25).

A partir del siglo XII, la idea de un Paraíso florido pudo haber estimulado, en los jardines monásticos, la experimentación florícola y hortícola, que había decaído en Occidente tras la desintegración del imperio romano. Sus flores se emplearon en celebraciones litúrgicas y se cortaron para adornar los altares (Goody, 1993: 135, 146, 154; Botineau, 2003: 160). Se incorporaron también al gusto cortesano, lo que dio origen, en los siglos XII y XIII, a las rosaledas de los jardines reales (Goody, 1993: 115); si bien, hubo experiencias anteriores, como los jardines dispuestos en el plano del monasterio de Sankt Gallen, el carolingio *Capitulare De villis vel curtis imperii*, que encumbra a rosas y azucenas, o el poema de Walafrido Strabo, *Hortulus*, sobre el jardín monástico, en el que también destacan amapolas y lirios (Goody, 1993: 129).

A estas flores, en el siglo XIII, añade Pierre de Crescens, en su *Livre des profits champêtres et ruraux*, lirios y violetas, pero también árboles, como higueras, limoneros y moreras; mientras que el *Mesnagier de Paris* (1393) vuelve a destacar la azucena, la rosa y la violeta, además del alhelí, la peonía y el frambueso; y, entre los árboles frutales, el almendro, el níspero, el peral, el manzano, el membrillo y el castaño (Valéry; Le Toquin, 2002: 12-15, 51).

Por otro lado, los jardines monásticos pudieron haber influido en las visiones de las místicas del siglo XIII, especialmente Gertrude de Helfta, que sitúa a María en jardines de flores multicolores e, incluso, la asimilan a una azucena (*Le Héraut de l'Amour Divin*, libre III, ch. XIX, 4; Martínez, 2022: 8); mientras que, en el siglo siguiente, Enrique Susón encumbró a María a reina del jardín celestial, rodeada de rosas y lirios de los valles (Schiller, 1980: 208). Así pues, más allá del significado con el que cargan indudablemente las flores estudiadas, tanto estas como los espacios representados en la Virgen de la Rosaleda responden a la realidad de los jardines medievales, tanto monásticos como profanos.

El jardín de María remite al Paraíso, en el que reina desde su Asunción. De ahí que se encuentre coronada en numerosas imágenes de la Virgen de la Rosaleda (Winston-Allen, 1998: 84). Debido a ello y, teniendo en cuenta que algunas imágenes de este tipo carecen de rosales [Figs. 1:25 (Fig. 15) y 1:39 (Fig. 16)], un nombre alternativo para el mismo podría ser Virgen del Jardín del Paraíso. Y a la equiparación entre aquel, concebido como tierra virginal, y el vientre virginal de María podría contribuir la delimitación del espacio ajardinado como *hortus conclusus* que, junto con la *fons signatus*, también presente en algunas obras de este tipo, simbolizan la castidad y pureza de María.

Pero la Virgen de la Rosaleda no siempre destaca por estar ubicada en un espacio claramente cerrado,²⁵ a diferencia de cuando el *hortus conclusus* es el símbolo mariano que se busca destacar [Fig. 1:16].²⁶ Pese a ello, no podemos concluir que no haya habido intención de aludir a este concepto, pues Alain de Lille decía que la Virgen misma era "*hortus deliciarum in quo non rosae patientiae, nec lilia virginitatis desunt [...] Hortus conclusus est soror mea sponsa; quia valle charitatis signatus, ne irrumperе possit malignus. Conclusus, quia angelorum custodia circumseptus*" (*Elucidatio in Cantica Canticorum*, 4; PL 210, 82). Sin embargo, como hemos visto, el tipo de la Virgen de la Rosaleda destaca, por el contrario, por la relación de María con determinadas especies vegetales, algunas de las cuales también aluden a su virginidad, como la azucena.

CONCLUSIONES

En definitiva, las tres plantas más representadas, la azucena –con el lirio–, la violeta y la fresa, aluden a la humildad de María por diversas razones: la primera flor, por su relación con la Anunciación y el tipo de la Virgen de la Humildad; la violeta, por las fuentes teológicas que la asocian con esta virtud, pero también por su condición tapizante, como la fresa. Por tratarse ambas de plantas silvestres, se relacionan con la maternidad virginal de María; así como la azucena.

Del mismo modo, lo hace la rosa blanca que, en la mayoría de las imágenes de la Virgen de la Rosaleda, se combina con la roja, símbolo de la caridad mariana, así como de su martirio (*compassio*) y el de su Hijo. Un

25 En la obra artúrica *Erec y Enide*, hay un jardín sin pared pero cerrado a cada lado por el aire, de modo que nada puede entrar en él (Goody, 1993: 157).

26 También en gran parte de las imágenes de la caza mística, como la del retablo de los Dominicos de Colmar de Martín Schongauer (1470-1480).

significado similar es el que ofrece el clavel que, en ocasiones, sustituye a la rosa. Esta reduce su presencia progresivamente, a favor de otras especies como la aguileña, que alude al duelo de María y a la Pasión de Cristo, y la higuera, también en referencia a esta última. De esta forma, la alusión al Paraíso, enseñoreado por la rosa, igualmente predominante en los jardines medievales, deja paso a referencias directas a la Pasión, coincidiendo con el desvanecimiento de los dos tipos iconográficos estudiados.

Así, en el caso de la Virgen de la Humildad, su pureza podría fundamentarse en la evidencia de que el espacio natural en el que se encuentra María no es un jardín, es decir, no se trata de un espacio domesticado. En este sentido, no son las especies silvestres las que ofrecen la clave de la interpretación de estos dos tipos, sino su disposición, y la de otros elementos, para conformar –o no– un jardín, pues ya hemos visto que estos incorporaban también plantas directamente procedentes del campo. En ambos casos, aun con estrategias representativas diferentes, el reducto natural que ocupa la madre de Dios se refiere a la tierra que recibió al Salvador (Schiller, 1980: 207), es decir, a su Encarnación.

Pero sí hay una especie, la rosa, que marca la diferencia en el siglo XV y que, junto al ámbito ajardinado, justifica la diferenciación del tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda, respecto al de la Virgen de la Humildad. En relación con lo expuesto anteriormente sobre el árbol de Jesé, las rosas presentan a María como un jardín y a Cristo como la rosa plantada en él, pero también puede estar relacionada con el desarrollo de la jardinería y con el progresivo naturalismo que adquieren las imágenes en el momento de su aparición.

En cualquier caso, la rosa aporta un simbolismo nuevo respecto a la Virgen de la Humildad, pues se asocia a la caridad y, en menor medida, a la paciencia. La primera de estas virtudes puede relacionarse con la capacidad nutricia de María, tanto hacia Cristo como hacia los fieles, es decir, con la Virgen de la Leche, que en el tipo de la Rosaleda no se representa de forma explícita con tanta frecuencia como en el de la Humildad. En última instancia, la lactancia de María, o su representación simbólica, remite de nuevo a la Encarnación y a su condición de madre virgen de Dios.

Sin embargo, la rosa también está relacionada con la Pasión y, más concretamente, con la *compassio* de María. Es posible que la mayor humanización de las figuras sagradas, a partir del siglo XV, haya llevado a destacar las flores con un simbolismo asociado al sufrimiento de la Virgen y de su Hijo. De ahí, quizás, la importancia que adquieren otras especies con similar significado, especialmente la aguileña, al término de la Edad Media.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMMANN, Hans (1966), "Die Solothurner Madonna in den Erdbeeren", *Jurablätter. Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde*, vol. 28, pp. 181-189.
- BECK, Bernard (2000), "Jardin monastique, Jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux", *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, vol. 48: 327, pp. 377-394
- BOTÁNICA. *Guía ilustrada de plantas* (2023), Potsdam, h. F. Ullmann.
- BOTINEAU, Michel (2003), *Les plantes du jardin médiéval*, París, Belin.
- BRAUN, Suzanne (2007), "Les fleurs dans l'iconographie chrétienne", *Religions & Histoire*, n° 14, pp. 74-81.
- CHABROWE, Barbara (1967), "Iconography of the Strasbourg Cathedral Choir Screen", *Gesta*, n° 6, pp.
- FALLENA, Rosa Denise (2021), "Jardines en un libro de horas: aspiración por el paraíso perdido", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n° 13, pp. 85-110.
- FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio; SPOTTORNO DÍAZ-CARO y M^a Victoria (coords.) (2013), *La Biblia griega septuaginta (III). Libros poéticos y sapienciales*, Salamanca, Sígueme.
- FREEMAN, Margaret B. (1976), *The Unicorn Tapestries*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- GOODY, Jack (1993), *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HODNE, Lasse (2012), *The Virginity of the Virgin. A study in Marian Iconography*, Roma, Scienze e Lettere.
- ILDEFONSO DE TOLEDO (1874), *Corona de la B. Virgen María* [trad. Niceto Alonso], Lérida, Imprenta del Carruez.
- IMPELLUSO, Lucia (2003), *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (1971), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, Herder.
- LEVI D'ANCONA, Mirella (1977), *The Garden of the Renaissance: botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, Leo S. Olschki.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2023), "La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n° 29, pp. 48-71.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2016), "Letanías emblemáticas: símbolos marianos de maternidad, virginidad y mediación en la edad moderna", en ARANDA, Juan y DE LA CAMPA, Ramón (coords.), *Regina Mater Miseri-*

cordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas, Córdoba, Litopress, pp. 413-430.

MARTÍNEZ, Adriana M. (2022), "Espacio evocado, espacio representado: el tópico bíblico del Paraíso en el medioevo", *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte*, vol. 9:1, pp. 1-15.

MERINO, Marcelo (2007), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento. 12. Isaías 1-39*, Madrid, Ciudad Nueva.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2019), "In altum mittis radices humilitatis: un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza", *De Medio Aevo*, vol. 8: 1, pp. 111-140.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2022), "Virgen, mujer y madre. La maternidad cristiana en la visualidad mariana", en MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles (coord.), *Marías. Entre la adoración y el estigma*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 19-39.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira; MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2021), "Humility: Virgin or Virtue?", *Religions*, vol. 12:11, 1019.

MOSELEY-CHRISTIAN, Michelle (2013), "The Nature of Virtue: Madonnas of the Wilderness and the Meanings of 'Wildness' in Early Modern German Prints", *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 2, pp. 32-41.

ORÍGENES (2015), *Comentario al Cantar de los Cantares*, intr. de Manlio Simonetti, trad. de Argimiro Velasco Delgado, O.P., Biblioteca de Patrística 1, Madrid, Ciudad Nueva.

POLZER, Joseph (2000), "Concerning the origin of the Madonna of Humility", *Revue d'Art Canadienne / Canadian Art Review*, n° 27: 1-2, pp. 1-31.

RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del Arte Cristiano. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Serbal.

ROBERTS, Ann M. (1998), "The City and the Convent: The Virgin of the Rose Garden by the Master of the Legend of Saint Lucy", *Bulletin of the Detroit Institut of Art*, vol. 72:1/2, pp. 56-65.

RUTEBEUF (1990), *Œuvres complètes*, 2 vol., ed. de Michel Zink, París, Bordas.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014), "Sicut lilium inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas", *Eikón / Imago*, vol. 3:2(6), pp. 1-32.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2013), "Nardus mea dedit odorem suum. Interpretación iconográfica de La Asunción de María con sepulcro florido en el arte italiano bajomedieval a la luz de fuentes patrística y teológicas", *De Medio Aevo*, n° 1, pp. 67-116.

SAN BERNARDO (1985), *Obras completas. Edición bilingüe*, t. III, Madrid, La Editorial Católica.

SAN BUENAVENTURA (1963), *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe*, t. IV, Madrid, La Editorial Católica.

SCHILLER, Gertrud (1980), *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, vol. 4: 2, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn.

SCIO, Felipe (1808), *La Biblia Vulgata latina traducida en español, y anotada conforme al sentido de los santos Padres y expositores católicos, por el ilustrísimo señor obispo de Segovia don Phelipe Scio de San Miguel...*, t. VIII, Madrid, imprenta de la hija de Ibarra.

STÉVENARD, Brigitte (1997), "Jardins clos et jardins des initiés. Le symbolisme du carré en Orient et en Occident", *Flore et jardins. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Age*, París, Le Léopard d'Or.

VALÉRY, Marie-Françoise y LE TOQUIN, Alain (2002), *Jardins du Moyen Âge*, Tournai, La Renaissance du Livre.

WILLIAMSON, Beth (2009), *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge, The Boydell Press.

WINSTON-ALLEN, Anne (1998), "Gardens of Heavenly and Earthley Delight: Medieval Gardens of the Imagination", *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 99:1, pp. 83-92.