

In altum mittis radices humilitatis. Un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza

María Elvira Mocholí Martínez¹

Recibido: 10/12/2018 / Aceptado: 13/03/2019 / Publicado: 01/08/2019

Resumen. Ciertos tipos iconográficos marianos se han mostrado especialmente propicios a las representaciones de la Virgen en relación con algunos elementos naturales. La Madre de Dios se encuentra, a menudo, en contacto directo con la tierra en numerosas imágenes de la Virgen de la Humildad y en un jardín, rodeada de flores, en la Virgen de la Rosaleda; mientras que, tras su Asunción, lirios y rosas asoman del sepulcro vacío. En todos estos casos, según podemos inferir de su estudio iconográfico, a partir de las fuentes patrísticas y teológicas, la naturaleza es un símil de las virtudes de la Virgen, aunque no siempre. En algunas imágenes de la *Scala Salutis*, el suelo permite fijar a María en su condición humana, a diferencia de Cristo, con quien comparte espacio. En conclusión, el elevado número de imágenes donde la naturaleza, por una u otra razón, se encuentra asociada a la Madre de Dios, no son producto de la casualidad, ni anecdóticos, sino fruto de una compleja retórica visual.

Palabras clave: Madre de Dios, naturaleza, historia de los tipos iconográficos, imagen medieval, cultura visual.

[en] *In altum mittis radices humilitatis*. A Study of Marian Images in touch with Nature

Abstract. Certain Marian iconographic subjects have proved to be especially propitious to the representations of the Virgin in relation with some natural elements. The Mother of God is, often, in direct contact with the land in numerous images of the Virgin of Humility and in a garden, surrounded with flowers, in the Virgin of the Rose Garden; whereas, after her Assumption, lilies and roses bloom in the empty sepulcher. In all these cases, as we can figure out from their iconographic study, based on the Patristic and theological sources, the nature is an analogy of the virtues of the Virgin, but not always. In some images of the *Scala Salutis*, the ground allows to fix Mary in her human condition, unlike Christ, with whom she shares space. In conclusion, the high number of images where the nature, for any reason, is associated with the Mother of God, are not even neither casual or anecdotal, but a product of a complex visual rhetoric.

Keywords: Mother of God, Nature, History of Iconographic Types, Medieval Image, Visual Culture.

Sumario. 1. La Virgen de la Humildad. Origen del tipo iconográfico. 2. Las raíces de la humildad se hunden en lo profundo. La Virgen en contacto con la tierra. 3. Las flores de María. La Virgen de la Rosaleda y la Asunción de la Virgen. 4. El ámbito terrestre en las imágenes de la *Scala Salutis*. 5. Fuentes y Bibliografía.

¹ Departament d'Història de l'Art, Universitat de València, Grupo APES
e-mail: m.elvira.mocholi@uv.es
ORCID: 0000-0001-5664-4460

Cómo citar: Mocholí Martínez, M. E. (2019), “*In altum mittis radices humilitatis*. Un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza”, *De Medio Aevo* 13, 119-146.

En la Antigüedad paleocristiana y la alta Edad Media, numerosos mosaicos absidiales presentaban a los personajes sagrados sobre un fondo dorado y hollando un suelo con verde hierba y flores, en representación del Paraíso celestial (San Juan de Letrán, siglo IV, Roma; San Apolinar in Classe, primera mitad del siglo VI, Rávena). Durante la Baja Edad Media, algunos elementos naturales, también yermas montañas, vuelven a aparecer a los pies de Cristo y ciertos santos, entre los que destaca significativamente la Madre de Dios. En este trabajo repasaremos algunos de los tipos iconográficos que propician la representación de la Virgen en contacto con el suelo, más concretamente con la tierra, esté o no cubierta de hierba y plantas silvestres o en un jardín.

Podríamos suponer *a priori* que estos elementos remiten, de nuevo, al ámbito celeste. Sin embargo, en algunas imágenes, la relación de los personajes con el espacio natural permite extraer otras conclusiones. En *La Anunciación* de Fra Angélico (1425-1426, Madrid, Museo del Prado), María recibe el anuncio del ángel en un pórtico abierto al Paraíso terrenal, de donde Adán y Eva son expulsados después de haber desobedecido a Dios. El exuberante ámbito natural, en este caso, remite al pecado original y al Paraíso después de haber sido perdido. Pero ni la Virgen ni el ángel pisan la hierba florida del prado, al que se dirigen los padres de la humanidad tras abandonar el Edén.

También en la parte inferior de la *Virgen de la Leche* de Paolo di Giovanni Fei (después de 1370, San Marino, colección privada), se recuesta la figura semidesnuda de Eva como tipo de la Virgen. Contrariamente a la mayoría de interpretaciones, el papel de la primera mujer en esta imagen no es tan negativo como pudiera parecer en un principio.² Ciertamente, su ofrecimiento a Adán tendrá como consecuencia la introducción del pecado y la muerte en el mundo; mientras que la Virgen proveerá del cuerpo eucarístico de Cristo y de la vida eterna. Así pues, la desobediencia de aquella fue un mal necesario, que propició la llegada del Redentor. Hasta tal punto se consideró fundamental el papel de Eva en la historia de la salvación, que es representada incluso con un halo octogonal y acompañada de sus hijos, resaltando su condición de madre de la humanidad, del mismo modo que Cristo Niño acentúa la maternidad divina de María y su condición de corredentora.

De nuevo, es Eva la que pisa un suelo herbáceo repleto de flores silvestres, además del atributo vegetal que alude a su pecado, es decir, el fruto prohibido, que sujeta con una mano; mientras que la Madre de Dios se sienta en un trono dorado sobre un estrado ligeramente elevado respecto a la tierra. En otros casos, no obstante, es María quien, habiendo “producido de antemano la hierba de santos pensamientos, afectos, palabras y acciones”,³ es identificada con “tierra de fertilísima fecundidad”,⁴

² Williamson, Beth (1996), *The Virgin Lactans and the Madonna of Humility in Italy, Metz and Avignon in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, tesis, University of London, Courtauld Institute, 295-313.

³ “[...] prius tamen germinando herbam sanctorum cogitationum, affectionum, locutionum et operationum”, San Buenaventura, *De Annuntiatione B. Virginis Mariae. Sermo III* (trad. esp. en San Buenaventura (1963), *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe*, t. IV, Madrid, La Editorial Católica, 619).

⁴ “[...] terra fertilissima fecunditate”, *Ibid.*

que se abrió para dejar brotar al Salvador (Is 45,8). Y es por ello que la encontramos asociada a la tierra en numerosas imágenes pertenecientes al tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad.

1. La Virgen de la Humildad. Origen del tipo iconográfico

Este tipo se caracteriza por presentar a la Madre de Dios sentada en el suelo, a veces sobre un cojín, con el Niño sobre su regazo. En ocasiones, incluyen alguna referencia visual a la Anunciación (representación diminuta del episodio narrativo o elemento simbólico: azucena, libro) y/o a la Mujer del Apocalipsis (sol, luna y/o estrellas). En un interior o en plena naturaleza, contemplando al Niño o jugando con Él, dándole el pecho la mayoría de las veces, su disposición sobre el suelo no varía, aun cuando la imagen sea mayestática.

Es la diferencia fundamental respecto al tipo iconográfico de la Virgen de la Leche, con el que se la confunde. De hecho, Réau considera que este tipo es una variante de la *Galaktotrophousa* bizantina.⁵ Por el contrario, Trens admite que la Virgen de la Humildad es una digresión del arte humanizante del siglo XIV, pero considera que su ascendencia se remonta al siglo IV y que sería una plasmación de la primitiva devoción al reposo de María durante la huida a Egipto.⁶ Quizás por el ambiente rural de estas imágenes, Trens sugiere que el tipo de la Divina Peregrina está ideológicamente relacionado con la Virgen de la Humildad.⁷

Como avanza Trens, el tipo iconográfico no se desarrolló hasta el siglo XIV y alcanzó una gran popularidad a finales de esa centuria y principios de la siguiente. La relación física entre la Virgen y el Niño acordaba con la espiritualidad de la época, pues destacaba el hecho físico de la encarnación de Dios y el origen de su naturaleza humana. Esto facilitaba, además, la identificación del espectador con un Dios cada vez más compasivo y alejado del juez que había sido durante la Edad Media.⁸

Respecto a la creación del tipo, Opicino de Canistris, un escriba de la curia papal, cuenta en su autobiografía que la Virgen sentada en el suelo y sosteniendo al Niño en su regazo se le apareció en un sueño⁹ cuando estaba enfermo, fortaleciendo su espíritu. Esta visión de la Virgen de la Humildad, ocurrida en Aviñón y datada en la noche del 15 de agosto de 1334, pudo haber sido inspirada por una obra de arte. De ser así, se trataría de una de las imágenes originarias del tipo, bastante anterior a las primeras datadas con seguridad.

Sin embargo, los especialistas no se ponen de acuerdo sobre su génesis ni su lugar de origen, dado que este tipo iconográfico existió en Francia y Alemania, pero donde tuvo una especial acogida fue en Italia y España. Según Meiss, habría surgido del aislamiento de la Virgen y el Niño de escenas de la Natividad, en las que María da de mamar a Cristo sentada en el suelo. Su teoría es aceptada por otros autores que, no

⁵ Réau, Louis (1996), *Iconografía del Arte Cristiano. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 105.

⁶ Trens, Manuel (1946), *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 447.

⁷ Trens 1946, 349.

⁸ Williamson, Beth (2009), *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge, The Boydell Press, 12.

⁹ “*Hac nocte vidi in sompnis virginem Mariam cum filio in gremio, triste sedentem in terra*”, Polzer, Joseph (2000), “Concerning the origin of the Madonna of Humility”, *RACAR. Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review* 27, 1-2, 28; Williamson 2009, 68.

obstante, contemplan alternativas en imágenes italianas con María sentada en el suelo pertenecientes a otros tipos iconográficos. Así la encontramos, durante el siglo XIII, en escenas de la Anunciación, la Adoración de los Magos, la Sagrada Familia y especialmente en la Crucifixión. La formación del tipo habría estado precedida, por tanto, de un progresivo descenso de la Virgen al suelo, sobre el que se arrodilla, se sienta o se recuesta, en escenas de diversos episodios de su vida.¹⁰ Sin embargo, ninguno de estos tipos narrativos ofrece una base para todos los elementos iconográficos presentes en las imágenes de la Virgen de la Humildad desde 1340, por ejemplo, los apocalípticos.¹¹

Las analogías entre el descenso al suelo de la Virgen con la Pasión narrada en las *Meditationes Vitae Christi*, que inciden en la prudencia y humildad de la Virgen ante la aparición del arcángel Gabriel¹², sugiere una conexión del tipo con el pensamiento franciscano. El ejemplo de la proverbial humildad del fundador de la orden contribuyó a que, a partir del siglo XIII, se popularizara esta virtud, en conexión con la tierra, que había estado asociada al demonio y la carne hasta que la naturaleza adquirió una consideración positiva como creación de Dios, asociada también al espíritu de san Francisco de Asís. A medida que el culto medieval a la Virgen ganaba en popularidad y las órdenes mendicantes predicaban sobre su vida y la de su hijo encarnado, la virtud de la humildad fue asociándose estrechamente a su persona.¹³

Pero no existe consenso respecto a la orden que promocionó el tipo. Debido a la gran proporción de imágenes de la Virgen de la Humildad en iglesias dominicas, Meiss se decanta por la influencia de los predicadores,¹⁴ pese a haber defendido las *Meditationes* como fuente del tipo y ser la humildad la virtud más valorada por los franciscanos después de la pobreza. De los dominicos se ha dicho que favorecieron este tipo iconográfico para oponerlo a la Inmaculada Concepción. La identificación de la Mujer del Apocalipsis, que habría concebido al niño sin mancha, con la Virgen de la Humildad, que inclina la cabeza y se sienta sobre el suelo, pondría de manifiesto la modestia y humildad de María, frente a la equiparación en dignidad con Cristo que implica la doctrina inmaculista.¹⁵

¹⁰ Polzer 2000, 2; Sallay, Dóra (2012), “The Avignon type of the Virgin of Humility. Examples in Siena”, en Radványi, Orsolya (ed.) (2012), *Geest en gratie. Essays Presented to Ildikó Ember on Her Seventieth Birthday*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 104-105; Williamson 2009, 121.

¹¹ Respecto a estos últimos, siguiendo a san Bernardo, la Virgen comenzará a ser representada como en la visión de san Juan en Patmos, desde el siglo XII.

¹² “*Tandem prudentissima virgo, auditis verbis angeli, consensit, et cum profunda dilectione genuflexa et iunctis manibus dixit: ‘Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum’. Tunc filius Dei statim totius et sine mora intravit in uterum virginis, et ea carnem assumpsit, et totus remansit in sinu patris*”, *Meditationes devotissimae S. Bonaventurae Card. super totam vitam Domini nostri Iesu Christi*, Venecia, 1555, 14, cit. por Polzer 2000, 29. Más tarde, san Vicente Ferrer describe la escena de forma similar, pues en el mismo acto de ser Dios humanado y convertida ella en “*Mare de Deu, la beneyta, incliná’s e adorá’l, e lo angel ficá los genolls a dorá’l*” (*De Incarnatione verbi sermo*), vid. Saralegui, Leandro de (1935), “Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano* 21, 33-34.

¹³ Polzer 2000.

¹⁴ Meiss, Millard (1936) “The Madonna of Humility”, *Art Bulletin* 18, 4, 450. También Saralegui, Leandro de (1928), “La Virgen de la Leche. Subsidia iconográfica”, *Archivo de Arte Valenciano* 14, 87; 1935, 20. Kirschbaum afirma que el tipo de la Virgen de la Humildad se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIV en Italia del Norte por influencia de la espiritualidad dominica, vid. Kirschbaum, Engelbert (1971), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, Herder, vol. 3, 563.

¹⁵ Meiss 1936, 463; Stratton, Susan (1994), *The Immaculate Conception in Spanish art*, Nueva York, Cambridge University Press, (trad. esp. de Checa Cremades, José Luis [1998], *La Inmaculada Concepción en el arte español*, tirada aparte de Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, Fundación Universitaria Española, <http://www.fuesp.com> [12-10-2013]).

Por otro lado, King atribuye el carácter apocalíptico de la Virgen de la Humildad al interés de los *fraticelli* por el último libro de la Biblia.¹⁶ San Buenaventura, en su primer sermón sobre la Anunciación, en el que trata sobre el misterio de la Encarnación y las doce metáforas por las que se puede aprehender, es el primero en asociar a María con la Mujer del Apocalipsis y el concepto de humildad:

Queda, pues, establecido cómo el misterio de la Encarnación es designado por las doce metáforas explicadas, que comienzan en la tierra de la humildad y terminan en el sol de la divina sabiduría, porque *donde hay humildad habrá sabiduría, y el principio de la sabiduría es el temor del Señor*. De ahí que, aludiendo estas dos metáforas a la bienaventurada Virgen y a su Hijo, se apliquen a ella con justeza las palabras del Apocalipsis: *Una mujer vestida de sol*, o sea, con los claros esplendores de la Divinidad; teniendo *la luna*, o sea, la mutabilidad de las cosas temporales, *debajo de sus pies*; en *su cabeza una corona de doce estrellas*, por el misterio designado por las doce metáforas.¹⁷

También Agustín de Ancona, en su *In canticum Deiparae Mariae Virginis*, hace abundantes referencias a la humildad de la Virgen.¹⁸

Retomando el texto de san Buenaventura, la *terra* es un símbolo medieval de la humildad de la Virgen¹⁹, pero solo el siglo XIV representa de modo natural la relación entre ambas, sentando a María en el suelo, sin perder su significado simbólico. El *sole* es un atributo bastante menos habitual y toma la forma de mandorla, de rayos proyectados por la figura de la Madre de Dios o de disco dorado sobre su ropaje o a su lado. La conexión entre la *lunam* y la Virgen ya había sido establecida por Jacobo de la Vorágine²⁰, mientras que las *duodecim stellarum* podían prefigurar a los apóstoles.²¹ De este modo, uno de los primeros tipos iconográficos que presenta una identificación de la Madre de Dios con la *Mulier amicta sole* es el de la Virgen de la Humildad, en el siglo XIV.

Especialmente en este período, varios autores la declararon, así mismo, como el más humilde de los seres²², siendo la humildad una virtud cristiana esencial, pues es la *radix (o mater) virtutum*, la raíz de la que crece el árbol de las virtudes (Árbol de las Virtudes, *Speculum Virginum*, después de 1140, Londres, British Library, MS. Arundel 44, fol. 29r) [Fig. 1]. También la Virgen, que es la condición *sine qua non* para que se lleve a cabo la encarnación de Cristo, se convierte en *radix sacra*.²³ Los conceptos de *radix virtutum* y *radix sacra* son análogos e interdependientes, pues la

¹⁶ King, Georgiana Goddard (1935), "The Virgin of Humility", *The Art Bulletin* 17, 4, 477-490.

¹⁷ San Buenaventura, *De Annuntiatione B. Virginis Mariae. Sermo I* (trad. esp. en San Buenaventura 1963, t. IV, 582).

¹⁸ "Respexit humilitatem [...] in hoc umilitatem Virginis respexit ipsam suo servitio, et obsequio dedicando: matrem sui benedicti filii faciendo; ut illum suo utero conciperet, pareret et ultimo lactaret [...] et commendat Virgo beata hanc suam humilitatem, per quam fuit divino servitio, et divino culti dedicata", vid. Williamson 2009, 68.

¹⁹ Alberto Magno, *De Laudibus B. Mariae, Liber Octavus*, I.

²⁰ "Luna dicitur Maria propter quattuor causas. Primo propter humilitatem suam. Sicut enim luna omnibus planetis est inferior; sic et Maria fuit omnibus sanctis humilior", *Mariale*, Venecia, 1497, 35v., vid. Meiss, 1936, 462.

²¹ *Speculum Humanae Salvationis*, 36; Alberto Magno, *Opera Omnia*, París, 1899, 38, 653, vid. Meiss 1936, 462.

²² "L'umilità profonda che nel tuo cor abonda", Jacobo da Todi, *Lauda*, II, 16; "Vergine umana e nemico d'orgoglio", Petrarca, *Canzone*, XXIX, 118; "Potuistis etiam attendere in utroque profundissimam humilitatem in hac ipsa Nativitate, Meditationes vitae Christi", Giovanni da San Gimignano, *Opera Omnia S. Bonaventurae*, París, 1871, XII, 519, vid. Meiss 1936, 461.

²³ Sermón de santa Humildad, *Acta Sanctorum*, mayo V, 215.

Virgen llega a ser la madre de Cristo por su humildad²⁴, ya que esta virtud vino a representar la perfecta pureza de la Virgen requerida para su selección por Dios como el vehículo apropiado de la encarnación de Cristo²⁵. Como en seguida veremos, la Virgen de la Humildad está estrechamente ligada al episodio de la Anunciación y Encarnación de Cristo, tanto en el origen del tipo iconográfico como en su continuidad durante la Baja Edad Media.

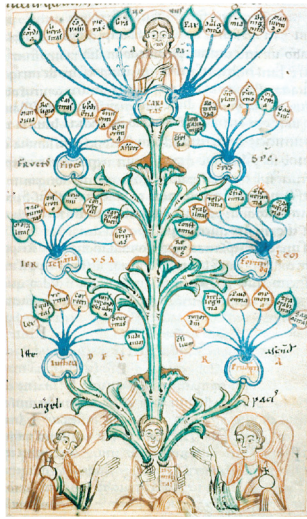


Fig. 1. Árbol de las Virtudes, Conrado de Hirsau, *Speculum Virginum*, después de 1140, procedente de Alemania, Londres, British Library, MS. Arundel 44, fol. 29r.

Por otro lado, dado que la mayor parte de imágenes de este tipo presentan a María dando el pecho a su hijo, la relación con la Virgen de la Leche parece inevitable y muy estrecha. Meiss le otorga cualidades morales, como benevolencia o misericordia, que la harían apropiada para ser representada en el contexto del tipo que nos ocupa.²⁶ La humildad acrecentaría la carga teológica de aquella: si la representación de María amamantando a Cristo y ejerciendo, consecuentemente, de nodriza de los fieles significaba su caridad; la postura humilde expresaría su solicitud por todas las almas²⁷.

En cualquier caso, el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad, con María sentada en el suelo, dando el pecho a Cristo y con los símbolos apocalípticos, aparece plenamente desarrollado en una serie de manuscritos –libros de horas y misales–

²⁴ “[...] porque ha puesto los ojos en la humildad de su esclava, por eso desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada”, Lc 1,48; “*Facta est certe humilitas Mariae scala coelestis per quam descendit Deus ad terras*”, Aug. serm. 208, 10; PL 39, 2133; san Bernardo, *De Laudibus Virginis Matris*, 9; PL 183, 61-62; santa Brígida, *Revelationes*, Amberes, 1626, II, 389, vid. Meiss, 1936, 461.

²⁵ “*Si igitur Maria humilis non esset, super eam Spiritus sanctus non requievisset [...] nec impraegnasset [...] Et si placuit ex virginitate, tamen ex humilitate concepit*”, san Bernardo, *De Laudibus Virginis Matris*, I, 5; PL 183, 58, vid. Polzer 2000, 2.

²⁶ Meiss 1936, 460.

²⁷ “*Hic ostendit Domina Nostra suam veram humilitatem, quia amat peccatores eisque Misericordissima est*”, Sermón de santa Humildad, *Acta Sanctorum*, mayo V, 215.

producidos en Metz o alrededores durante la primera mitad del siglo XIV. Aunque ninguna de las miniaturas se ha podido datar con seguridad –si bien algunos libros de hacia 1350 pueden ser más antiguos–, Williamson se muestra convencida de que el tipo surgió en la miniatura francesa de la adaptación de la *Mulier amicta sole*.

El uso devocional del Apocalipsis, con la *Mulier amicta sole* sentada en el suelo y sosteniendo al Niño, habría dado lugar a la aparición de una nueva imagen mariana de devoción. Aquella debió abstraerse de su contexto narrativo para desarrollarse como un tipo independiente de la Madre de Dios, a la que se añadiría la disposición de amamantar al Niño. Dado que también remite a la encarnación de Cristo, la Virgen de la Leche, rodeada de los símbolos del Apocalipsis, se empieza a representar en los libros de horas, en el lugar antes reservado a la Anunciación (Matins *incipit*), hasta sustituirla. La aceptación de María (“*Ecce ancilla Domini*”, Lc 1,38) acabaría asociando el tipo de nueva creación a la humildad de la Virgen. Esta conjunción explicaría las referencias a la escena neotestamentaria en algunas pinturas tempranas de la Virgen de la Humildad y reforzaría la hipótesis de Williamson,²⁸ anteriormente mencionada.

El libro cerrado que aparece en el suelo, junto a una Virgen de la Humildad de Silvestro dei Gherarducci (después de 1350, Florencia, Accademia), remite también a la Anunciación, como lo había hecho la azucena, pues en imágenes contemporáneas de este episodio la Virgen aparece leyendo un libro.²⁹ Lo mismo puede decirse del Espíritu Santo enviado por un Padre cristomorfo desde la parte superior de la obra. A la Anunciación, así como a la virtud de María, hace referencia igualmente el texto que se encuentra en el borde inferior de la obra: RESPEXIT HUMILITATEM ANCILLE SUE ECCE E[NIM] EX HOC B[EA]TA[M] ME, una cita del *Magnificat*, el himno pronunciado por la Virgen en respuesta a las alabanzas que le dirige su prima Isabel en la Visitación.

Una de las primeras obras datadas de este tipo iconográfico (1346) [Fig. 2], con la Virgen dando de mamar a su hijo, la escena completa de la Anunciación y algunos símbolos apocalípticos, es la de Bartolomeo Perellano o Bartolomeo da Camogli, conservada en la Galleria Regionale della Sicilia, en Palermo. Una inscripción la identifica como N[OST]RA D[ON]NA DE HUMILITATE, pues en la adaptación del tipo a la pintura italiana ya habría sido reconocido su potencial para representar la humildad de María, que se puso de manifiesto en la Anunciación, al aceptar ser la Madre de Dios.³⁰ A diferencia de esta imagen, María recibe un título diferente en una obra contemporánea, atribuida a Roberto d’Oderisio (ca. 1345, Nápoles, Museo di Capodimonte). En el halo se puede leer AVE MARIA, GRATIA PLENA, que remite de nuevo a la Anunciación; mientras que a ambos lados de la Virgen un texto la identifica como MAT[ER] OMNIUM, aunque el título no se corresponda con el tipo iconográfico, pues la maternidad divina de María, manifestada aquí en la *Virgo Lactans*, es lo que le confiere su condición de *mediatrix*, e incluso *salvatrix*. La esperanza depositada en la intervención de la Madre de Dios en tanto que “mediadora y abogada nuestra”, en palabras de san Bernardo, explica el éxito alcanzado por tipos iconográficos marianos como la Virgen de Misericordia, también llamada *Mater Omnium*, o incluso la *Scala Salutis*, que mencionaremos más adelante. Pero también la Virgen de la Humildad, debido al potencial que

²⁸ Williamson 2009, 44-45, 55-59; Williamson, Beth (2007), “Site, Seeing and Salvation in Fourteenth-Century Avignon”, *Art History* 30, 1, 13; 1996, 55, 93, 182.

²⁹ Williamson 2009, 127.

³⁰ El título habría sido tomado de estas imágenes, vid. Polzer 2000, 1; Williamson 2009, 67, 150; Van Os, Henk (1969), *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei, 1300-1450*, La Haya, 109, cit. por Williamson 2009, 53.

le otorga san Bernardo a esta virtud de María: “Tu integridad excusa en tu presencia la culpa de nuestra corrupción. Y que tu humildad, tan agradable a Dios, obtenga el perdón de nuestra vanidad”.³¹ Sin embargo, es posible que, al menos entonces, Virgen de la Humildad no fuera un título asociado al tipo iconográfico, como tampoco lo era el de *Mater Omnium*, sino solo un epíteto en recuerdo de las cualidades de la Virgen.



Fig. 2. *Virgen de la Humildad*, Bartolomeo Perellano o Bartolomeo da Camogli, 1346, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.

La asociación entre el tipo iconográfico y su título quedará establecida más tarde. En otro ejemplar conservado en Módena (Fra Paolo da Modena, ca. 1370, Modena, Galleria Estense), con la Anunciación y los símbolos apocalípticos magnificados, un rótulo identifica a la Virgen con LA NOSTRA DONNA D[E] UMILITA. Un texto similar en una obra de Caterino Veneziano (finales de la década de 1370, Cleveland Museum of Art) [Fig. 3], remite al título ya consolidado de s[AN]TA MARIA DE UM[I]LITATE –que la web del museo traduce erróneamente como Santa María, leche de Dios–; mientras que en una imagen anterior (ca. 1360, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), una inscripción la identifica como s[AN]CTA MARIA D[E] HUMILITATE. En ambos casos, la relación de la Virgen de la Humildad con la Mujer del Apocalipsis se mantiene, aunque se manifiesta de manera diferente. El sol, semejante a los que se representan en el vientre de la Virgen de la Esperanza, aparece sobre el pecho de María en la primera imagen y a modo de broche, sujetando su manto³², en la segunda.

³¹ “Excuset apud ipsum integritas tua culpam nostrae corruptionis, et humilitas Deo grata nostrae veniam impetret vanitati”, San Bernardo, *Sermones de Tempore. In Adventu Domini. Sermo II*, 4. PL 183, 42 (trad. esp. en San Bernardo [1985], *Obras completas. Edición bilingüe*, t. III, Madrid, La Editorial Católica, 77).

³² No se trata de un águila, como ha interpretado Williamson y con la que pretendía identificar al donante, vid. Williamson 1996, 266.



Fig. 3. *Virgen de la Humildad*, Caterino Veneziano, fines de la década de 1370, Cleveland Museum of Art.

Aunque perteneciente al tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad por estar sentada sobre un cojín en el suelo, la *Madonna del Parto* de Antonio Veneziano (segunda mitad del siglo XIV, iglesia de San Lorenzo, Montefiesole, Pontassieve) [Fig. 4] es propiamente una Virgen de la Esperanza. Y, pese a tratarse de una rareza entre las imágenes del tipo, remite al origen del mismo según ha quedado establecido por Williamson. De ahí, la presencia de dos jarrones de azucenas blancas, en recuerdo del momento en que se produjo la Encarnación de Cristo. Por otro lado, María reposa sobre un suelo con decoración vegetal, pero no se trata de un espacio natural, a diferencia de otras imágenes de la Virgen de la Humildad, que se sientan sobre un prado cuajado de hierba y, a veces también, de flores.



Fig. 4. *Madonna del Parto*, Antonio Veneziano, segunda mitad del siglo XIV, iglesia de San Lorenzo, Montefiesole, Pontassieve (Florencia).

2. Las raíces de la humildad se hunden en lo profundo. La Virgen en contacto con la tierra

La Virgen de la Humildad no siempre se sienta directamente sobre la tierra, pero el elevado número de ejemplares que la asocian a ella dejan claro que se no trata de una cuestión anecdótica, pues no es tan habitual en ningún otro tipo iconográfico mariano.³³ Las primeras obras que presentan a María sobre un prado con hierba son relativamente tempranas, como la *Virgen de Vyšehrad* (ca. 1360, procedente de la iglesia de los Santos Pedro y Pablo de Vyšehrad, Praga, National Gallery) [Fig. 5] o la *Madona dell'umiltà* de Giovanni da Bologna (ca. 1370, Accademia de Venecia). De fines del siglo XIV, es un altar portátil (Accademia de Venecia) [Fig. 6] donde, a diferencia de los santos de las tablas laterales, María se sienta sobre la hierba, aunque se recorta sobre un fondo dorado. Esta variante, de hecho, se desarrolla en Italia, principalmente al norte,³⁴ hacia 1380. Pero no será hasta el siglo XV cuando adquiera relevancia. A principios de siglo, pasará a Francia y de ahí a Holanda.³⁵



Fig. 5. *Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360, procedente de la iglesia de los Santos Pedro y Pablo de Vyšehrad, Praga, National Gallery.

Independientemente del posible origen del tipo iconográfico en manuscritos franceses, se ha dicho que la humildad de la Virgen se evidencia en el hecho de estar sentada en el suelo, debido a la conexión etimológica de la palabra *humilitas*, cuya primera acepción es proximidad al suelo, con el término latino para tierra, *humus*.³⁶

³³ En la *Virgen de la Leche* de Robert Campin (1430, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut), por ejemplo, la Virgen está de pie, pero sobre un suelo de hierba, si bien se recorta sobre un rico tejido que le sirve de fondo.

³⁴ Sallay considera que estas representaciones son características del Veneto y que, a principios del siglo XV, llegarían a Siena de la mano de Andrea de Bartolo. Sallay 2012, 108. Las hemos visto ya, no obstante, fuera de la península itálica (*Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360 [Fig. 5]) antes del 1400.

³⁵ Meiss 1936, 450.

³⁶ Meiss 1936, 462.

Esta relación había sido observada por Isidoro de Sevilla y, en esta época, santo Tomás de Aquino cita esta etimología en su *Summa Theologiae*.³⁷



Fig. 6. Altar portátil con Virgen de la Humildad (detalle), fines del siglo XIV, Accademia de Venecia.

Aunque los términos latinos *terra* y *humus* pueden ser considerados equivalentes, hasta el momento solo el primero ha sido mencionado en las fuentes asociadas a María y a la virtud que la llevó a la obediencia. En algunas imágenes, la *terra* donde se sienta la Virgen puede tratarse del orbe terrestre, como en la *Virgen de la Humildad* de Caterino Veneziano (fines de la década de 1370, Cleveland Museum of Art [Fig. 3]), donde la superficie se arquea considerablemente. Lo mismo sucede en algunas obras, en las que el suelo curvo está además cubierto con tierra (*humus*), como en la *Madona dell'umiltà* de Giovanni da Bologna (ca. 1370, Accademia de Venecia) o la *Virgen de la Humildad* de Andrea di Bartolo (fines del siglo XIV o principios del siglo XV, Nueva York, The Frick Collection) [Fig. 7].

Así pues, la tierra bajo la Virgen (*humus*), entendida como elemento natural y no como suelo u orbe, pudo haber sido incorporada a partir del título otorgado al tipo iconográfico (*humilitas*), en sentido inverso a la relación etimológica entre ambos términos. Cabe la posibilidad, por tanto, que esta variante de la Virgen de la Humildad, con María sobre la tierra, se haya creado desde su advocación, la cual podría haber quedado definitivamente asociada al tipo iconográfico más o menos a la vez que se llevan a cabo las primeras imágenes conocidas de la Virgen en un ámbito natural, y no al revés. Sin embargo, una imagen de fines del siglo XIV o principios del XV (Andrea di Bartolo, Nueva York, The Frick Collection) [Fig. 7], también sobre un suelo esférico cuajado de hierba y fondo dorado, podría poner en entredicho la

³⁷ “*Humilis, quasi humo acclinis*”, Isid. orig. 10, 116; PL 86, 379, vid. Williamson 2009, 18-19; Polzer 2000, 2.

identificación del título Virgen de la Humildad con el tipo iconográfico, si atendemos al texto en la inferior de la obra: AVE MARIS STELLA DEI MATER AL[MA].



Fig. 7. *Virgen de la Humildad*, Andrea di Bartolo, fines del siglo XIV o principios del siglo XV, Nueva York, The Frick Collection.

En sus sermones sobre la Asunción, en cualquier caso, se pregunta san Bernardo quién es esa mujer de la tierra, donde solo hay trabajo y dolor, que sube al cielo destilando delicias espirituales, que son sus virtudes; entre ellas, la humildad.³⁸ De hecho, dice de María:

¡Oh Virgen, vara sublime!, en tu ápice enarbolas al santo. Hasta el que está sentado en el trono, hasta el Señor de majestad. Nada extraño, porque las raíces de la humildad se hunden en lo profundo. ¡Oh planta auténticamente celeste, más preciosa que cualquier otra, superior a todas en santidad! ¡Árbol de vida, el único capaz de traer el fruto de salvación!³⁹

³⁸ “*Quae est ista, quae de sub sole, ubi nihil est nisi labor et dolor et afflictio spiritus, ascendit deliciis spiritibus affluens?*” *Quidni delicias dixerim, virginitatis decus cum munere fecunditatis, humilitatis insigne, distillantem caritatis favum, misericordia viscera, plenitudinem gratiae, praerogativam gloriae singularis?*”, San Bernardo, *In Assumptione B. Mariae Virginis. Sermo IV*, 1. PL 183, 425 (trad. esp. en San Bernardo 1986, t. IV, 363).

³⁹ “*O Virgo, virga sublimis, in quam sublime verticem sanctum erigis! Usque ad sedentem in throno, usque ad Dominum maiestatis. Neque id mirum, quoniam in altum mittis radices humilitatis. O vere caelestis planta, pretiosior cunctis, sanctorum universis! O vere lignum vitae, quod solum fuit dignum portare fructum salutis!*”, San Bernardo, *Sermones de Tempore. In Adventu Domini. Sermo II*, 4. PL 183, 42 (trad. esp. en San Bernardo 1985, 75). Por otro lado, san Cromacio de Aquilea (335/340-407) compara a María con la vara de Aarón que germinó

La tierra a la que se refiere el Doctor de la Iglesia es el orbe, pero aquella en la que hunde sus raíces la humildad que adorna a la Virgen es la que aparece cubierta de hierba y flores silvestres en numerosas imágenes de este tipo. Recordemos su posición en la raíz del árbol de las virtudes (Árbol de las Virtudes, *Speculum Virginum*, después de 1140, Londres, British Library, MS. Arundel 44, fol. 29r) [Fig. 1] y su equiparación con María como *radix sacra*.

Volviendo a la *Mulier amicta sole*, la visión de san Juan se adaptó también para representar a la Reina de los Cielos y después a la Virgen del Rosario, la Asunción y la Inmaculada Concepción.⁴⁰ Así pues, la Virgen es *Nostra domina de humilitate*, tanto como *Regina coeli*, y así *Regina humilitatis*⁴¹. Todos estos conceptos se ponen de manifiesto en las imágenes de la Virgen de la Humildad y en los símbolos apocalípticos, de los que carecen otros tipos. Según Meiss, aquellos mostraban la majestuosa sublimidad de María, de acuerdo con cierta polaridad presente en el pensamiento cristiano. Las imágenes de este tipo no solo representaban la humildad de la Virgen, debido a su posición sedente, sino también su sublimidad, mostrando a María como Reina de los Cielos, con el sol, la luna y la corona de doce estrellas.

Algunas de estas imágenes, además, presentan a la Virgen coronada, pero pocas veces coinciden con las que se sientan sobre la hierba. Una de ellas es la *Madonna dell'Umilitàà* del Maestro del Trittico di Imola (primera mitad del siglo XV, Ferrara, Palazzo dei Diamanti). Otra particularidad es el respaldo sobre el que se recuesta la Virgen en un retablo procedente de Chelva (detalle del *Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad*, taller de Llorenç Saragossà, último cuarto del siglo XIV, procedente de Chelva, Barcelona, MNAC). No se trata propiamente de un trono, pues María se sienta sobre un cojín rojo, directamente en el suelo. Sin embargo, la representación de un respaldo con brazos y pináculo, a modo de trono, pretende paliar la humildad de María,⁴² por la que precisamente merece ser enaltecida. También es el caso de una imagen atribuida al segon Mestre d'Estopanya (*Virgen de la Humildad*, ca. 1450, Barcelona, MNAC) [Fig. 8]. María no solo está coronada, sino que se sienta sobre una estructura en forma de trono, aunque directamente en el suelo, como permite constatar el cojín que asoma por los lados. La mayoría de las imágenes coronadas de la Virgen de la Humildad proceden de la Corona de Aragón, sobre todo del reino de Valencia. Benozzo Gozzoli, en la *Virgen con el Niño y ángeles* (ca. 1449-1450, Bérgamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara) [Fig. 9], confía el enaltecimiento de la Virgen a un rico brocado que unos ángeles extienden tras ella. La tela tapa un fondo vegetal repleto de flores, pese a que la Virgen se encuentra aparentemente en un espacio doméstico determinado por un suelo marmóreo.

sin el humus de la tierra, es decir, sin concurso varonil, vid. 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 patristica y teológicas”, *De Medio Aevo* 1, 99.

⁴⁰ Stratton 1994.

⁴¹ Sermón de santa Humildad, *Acta Sanctorum*, mayo V, 215.

⁴² También la virtud de la Humildad había sido representada en un trono como si fuera una reina, vid. Blaya Estrada, Nuria (1995), “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”, *Ars Longa* 6, 169.



Fig. 8. *Virgen de la Humildad*, segon Mestre d'Estopanyà, ca. 1450, Barcelona, MNAC.



Fig. 9. *Virgen con el Niño y ángeles*, Benozzo Gozzoli, ca. 1449-1450, Bérghamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara.

A modo de compendio, en una tabla italiana algo más temprana (*Virgen de la Humildad*, Pietro di Domenico da Montepulciano, 1420, Nueva York, Metropolitan

Museum), la Virgen de la Humildad sostiene a un Niño dormido, al que contempla tiernamente. En referencia a su futuro sacrificio, quita el velo que cubre a Cristo, el cual ostenta un collar de coral rojo, que devendrá en inútil protección y símbolo de la Pasión. A diferencia de otras imágenes, María no se sienta sobre un cojín, sino sobre un rico brocado que, a su vez, se extiende sobre un suelo de hierba. La corona casi imperceptiblemente, está suspendida en el aire, sobre la cabeza de la Virgen. Son interesantes también las numerosas inscripciones que cubren a María, aparte de la fecha y la firma del pintor que podemos ver en la base del marco, pues ninguna de ellas la identifica como Virgen de la Humildad, algo que ya no ha de sorprendernos: AVE GRATIA PLENA D[OMIN]US TECU[M], en el halo; ACCIPE CORONAM, en la corona; MARIA VIRGO SPONSA CHR[ISTI], en el borde del manto; REGINA C[O]ELI, en el cuello de la túnica, y AVE MARIA, en el borde de las mangas. Así pues, la Virgen se identifica aquí con la Esposa de Cristo y con la Reina del Cielo, pero además es significativa la referencia a la salutación angélica y, por tanto, a la Anunciación, antesala de la Encarnación y razón de todas sus prerrogativas. Cabe recordar, de nuevo, que la Anunciación ha estado desde el principio intrínsecamente unida al tipo de la Virgen de la Humildad.

La paradoja que supone la glorificación de María mediante coronas, tronos bajos y ricas telas brocadas, que vamos a encontrar sobre todo a partir del siglo XV, se fundamenta en el Nuevo Testamento: “[Dios] derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes” (Lc 1,52), lo que expresa a la perfección el desarrollo del tipo de la Virgen de la Humildad, depuesta del trono y luego exaltada. Así pues, en el pensamiento cristiano, la humildad implica sublimidad.⁴³ Y así es como mejor se evidencia la majestuosa sublimidad de María a la que se refería Meiss.

Fuera del ámbito de la corona de Aragón, destacan las Vírgenes coronadas sobre suelo de hierba, pero en un jardín. En el espacio natural donde se sienta la Madre de Dios hemos visto, hasta el momento, un prado verde repleto de flores. A partir, sobre todo, de principios del siglo XV, en algunas imágenes se hace evidente que la naturaleza ha sido acotada, bien cerrando una parcela, bien encauzando el crecimiento de las plantas con emparrados. Así pues, la identificación del ámbito natural con un espacio domesticado por el hombre, junto a otros elementos simbólicos, introduce en las imágenes de la Virgen de la Humildad una variación suficientemente importante como para considerarlo un tipo iconográfico en sí mismo: la Virgen de la Rosaleda.⁴⁴

Al tipo de la Virgen de la Humildad, en sentido estricto, podríamos aplicar el comentario de san Bernardo a la profecía de Isaías, pues dice de Cristo, parafraseado al *Cantar de los Cantares*, que “[...] 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,

⁴³ “*Quanto humilior, tanto sublimior*”, Ricardo de San Víctor, *De eruditione hominis interioris*, II, 32; PL 196, 1330; “*Virtutum fundamentum est humilitas, quia omnis qui se humiliat exaltabitur*”, Hugo de San Víctor, *De fructibus carnis et spiritus*, I; PL 186, 997-998; “*Vergine madre, figlia del tuo figlio, umile e alta più che creatura*”, Dante, *Paraíso*, XXXIII; “*Vergine santa [...] che per vera ed altissima umiltate salisti al ciel*”, Petrarca, *Canzone*, XXIX, 40-43; “*Quanto Maria più umile sedeva, tanto maggiore grazia riceveva*”, Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*, en 1354, vid. Williamson 2009, 68.

⁴⁴ Meiss 1936, 435, 448.

cuya hermosura no siente la corrupción, ni su gloria se marchita para siempre”.⁴⁵ Del mismo modo, san Buenaventura define a María como “tierra no trabajada por el hombre”.⁴⁶

Las referencias a la Virgen como parte de la naturaleza salvaje se remontan a la alta Edad Media. Según José María Salvador González, “un texto anónimo, atribuido a un escritor griego de hacia el siglo VI, o incluso al muy anterior san Gregorio Taumaturgo (c. 210-c. 270), tras alabar a María [...], la enaltece por sus virtudes aclamándola como ‘un prado fragantísimo’”.⁴⁷ Más tarde, san Ildefonso de Toledo (607-667) “se refiere a Cristo como la flor del campo y el lirio de los valles, el cual brilló como el ornato del mundo al nacer del surco virginal de María, y refulgió por la gracia de la humildad de la Virgen”.⁴⁸

Por otro lado, se atribuye al benedictino Ambrosio Autperto, en el siglo VIII, una carta sobre la Asunción de la Virgen, en la que es comparada con un “verdadero jardín de delicias, donde nacen toda clase de flores y los perfumes de todas las virtudes, jardín bien cerrado, en el que no pudo entrar el demonio ni siquiera con sus trampas insidiosas”.⁴⁹ Las virtudes de María se enaltecen aquí con una metáfora diferente que, por sí sola, justifica el establecimiento de un nuevo tipo iconográfico, aun cuando la Virgen siga tomando asiento sobre el suelo. No obstante, Kirschbaum hace responsable de la difusión de estas imágenes mariológicas, desde Italia del Norte hasta los Países Bajos, al despertar de la experiencia de la naturaleza hacia el año 1400,⁵⁰ momento en que surge este nuevo tipo iconográfico.

3. Las flores de María. La Virgen de la Rosaleda y la Asunción de la Virgen

Su origen se remonta a principios del siglo XV y su ejemplar más antiguo es el áureo *Caballito de Altötting*, una pieza de orfebrería parisina. La relación de María con las rosas, por otro lado, tiene su fuente en el *Cantar de los Cantares*, donde se equipara a la Sulamita con una rosa. Más tarde, se introdujo en la pintura renana, donde “su popularidad se explica por la mística tierna y un poco amanerada que florecía en los conventos de monjas bajo la influencia del beato Enrique de Berg, y por el gusto tan difundido de los jardines privados llamados *cerrados*, *cercados* o *paraísos*”⁵¹. Fue en ese medio donde se pintó el *Jardincillo del Paraíso* (*Paradiesgärtlein*, Maestro del Jardín del Paraíso, ca. 1410-1420, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) [Fig. 10], que se inspiró en las miniaturas francesas. Presenta a María en un jardín cuajado de todo tipo de flores fragantes (24 plantas), que simbolizan sus virtudes, más 12 espe-

⁴⁵ San Bernardo, *Sermones de Tempore. In Adventu Domini. Sermo II*, 4. PL 183, 42 (trad. esp. en San Bernardo 1985, t. III, 75).

⁴⁶ “*Terra ista, in qua homo non est operatus, fuit Virgo [...]*”, San Buenaventura, *De Annuntiatione B. Virginis Mariae. Sermo III* (trad. esp. en San Buenaventura 1963, t. IV, 618).

⁴⁷ Escritor griego anónimo (ca. siglo VI) o san Gregorio Taumaturgo, *In Annuntiatione sanctae Virginis*, cit. por Salvador González 2013, 100.

⁴⁸ San Ildefonso de Toledo, *De itinere deserti*, 30, cit. por *Ibid.*

⁴⁹ “*Vere hortus deliciarum, in quo consita sunt universa florum genera et odoramenta virtutum: sicque conclusus, ut nesciat violari neque corrumpi ullis insidiarum fraudibus*”, Ambrosio Autperto (atribuido), *Epistola IX Ad Paulam et Eustochium De Assumptione beatae Mariae Virginis*. PL 30, 132, vid. Salvador González 2013, 102.

⁵⁰ Kirschbaum 1971, 78.

⁵¹ Réau 1996, 108-109.

cies de aves⁵², cuyo significado dejaremos para otra ocasión. La Virgen coronada se sienta sobre un cojín, junto a una mesa, pero ya no sostiene a Cristo, sino que lee un libro. El Niño, por el contrario, aprende a tocar un instrumento de la mano, quizás, de santa Cecilia, uno de los seis personajes sagrados que acompañan a Cristo y a su madre a modo de Sacra Conversación; entre ellos san Jorge, reconocible por el dragón. Réau también cree ver a san Miguel y a santa Dorotea recogiendo flores⁵³. Completa la composición la pequeña figura de un mono, que representa el mal. Un muro almenado, bordeado por los árboles de la vida y del conocimiento, cierra el jardín (*Hortus conclusus*), en referencia a la virginidad de María⁵⁴.



Fig. 10. *Jardincillo del Paraíso*, Maestro del Jardín del Paraíso, ca. 1410-1420, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Igualmente, vemos a María en un espacio vegetal cerrado por una verja y acompañada de santas en un tríptico alemán (ca. 1410-1420, Berlín, Gemäldegalerie) y en un jardín cercado por rosas y sobre un cojín en la obra de Stefano da Verona (*Virgen del Rosal*, Stefano da Verona, ca. 1420-1435, Verona, Museo del Castelvecchio) [Fig. 11]. En esta última, sí tiene en su regazo al Niño, que se vuelve para mirar a un grupo de ángeles. Así pues, aparte de estar sentada en el suelo, la figura de María no presenta prácticamente nada del tipo de la Virgen de la Humildad, salvo una co-

⁵² Städel Museum <<http://www.staedelmuseum.de>> 6-5-2014. Al comparar con flores las virtudes de María, dice san Bernardo que Cristo “en María sí se apacentaba, y con suma complacencia, por la abundancia de sus azucenas. ¿No son azucenas el esplendor de su virginidad, el renombre de su humildad, y su ilimitada caridad? [Apud Mariam utique pascabatur, idque copiosius pro multitudine lilyorum. Annon Lilia virginitatis decus, humilitatis insigne, supereminentia caritatis?]”. San Bernardo, In Nativitate B. Mariae Virginis. Sermo, 18, PL 183, 446 (trad. esp. en San Bernardo 1986, t. IV, 441).

⁵³ Réau 1996, 109.

⁵⁴ Trens 1946, 456.

rona de cinco estrellas que recuerda a los símbolos apocalípticos característicos de aquella. Santa Catalina, coronada, se encuentra presente en la escena, así como una fuente, en referencia a la Virgen como *Fons Gratiae*.

Más cercana a la Virgen de la Humildad, aunque algo más moderna, es la *Virgen de la Rosaleda* o *del emparrado de rosas* de Stefan Lochner (ca. 1440, Colonia, Walraf-Richartz-Museum). Ni siquiera la aparición de Dios Padre enviando el Espíritu Santo difiere de este tipo, pues lo hemos visto en otras imágenes. Sin embargo, la presencia de un rosal y un banco con césped tras la Madre de Dios es suficiente para negar su pertenencia al tipo de la Virgen de la Humildad, pues claramente se sitúa en un espacio ajardinado.



Fig. 11. *Virgen del Rosal*, Stefano da Verona, ca. 1420-1435, Verona, Museo del Castelvecchio

Del mismo modo, en una imagen alemana con idéntico título (Círculo del Maestro de la Vida de María, ca. 1470, Berlín, Gemäldegalerie) [Fig. 12], la Virgen con el Niño, acompañada de tres santos y un nutrido grupo de fieles se encuentran cercados por un banco con hierba y un emparrado con diversidad de flores.

Por el contrario, la obra de Giovanni di Paolo (ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts) [Fig. 13], y otras sienesas del siglo XV,⁵⁵ presentan a la Virgen en un espacio abierto, rodeada de árboles frutales y montañas al fondo, junto a campos

⁵⁵ Polzer 2000, 1.

de cultivo y ciudades amuralladas. El espacio circular y abierto creado por los árboles, deja a María en el centro de la composición, sobre un prado con flores más semejante a los que hemos visto en las imágenes de la Virgen de la Humildad. El contexto, por tanto, totalmente diferente al *Hortus conclusus* y carente, al parecer, de la significación de las imágenes anteriores, nos permite considerar esta imagen como perteneciente a este tipo. Podemos aventurar, no obstante, que anticipa las representaciones del descanso en la huida a Egipto. La contraposición con el ámbito claramente antropizado del fondo podría remitir a la comparación antes mencionada, establecida por san Bernardo, entre María y una “flor del campo”, que “florece sin intervención humana”.⁵⁶



Fig. 12. *Virgen de la Rosaleda*, Círculo del Maestro de la Vida de María, ca. 1470, Berlín, Gemäldegalerie.

Un caso especial es la *Virgen con santos* de Rossello di Jacopo Franchi (primer cuarto del siglo XV, Barcelona, MNAC) [Fig. 14]. No es el único en el que la Virgen de la Humildad no aparece en contacto directo con el suelo y, sin embargo, no podemos sino contemplar su pertenencia a este tipo iconográfico, pues su postura es la misma que las de otras imágenes del mismo: sobre un cojín y con una rodilla por encima de la otra. Bajo María, en el ámbito terrenal, el suelo es herbáceo y hay además un jarrón con azucenas y rosas rojas. La ausencia de un jardín podría verse suplido con estas flores, dispuestas artificialmente y, por tanto, alejadas del estado silvestre del prado. Más allá de esta interpretación, las flores son las mismas que predominan en otras imágenes, que veremos a continuación.

⁵⁶ Vid. supra n. 39.



Fig. 13. *Virgen de la Humildad*, Giovanni di Paolo, ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts.



Fig. 14. *Virgen con santos*, Rossello di Jacopo Franchi, primer cuarto del siglo XV, Barcelona, MNAC.

En imágenes como las anteriores, flores y plantas asumen una significación simbólica de carácter positivo para distinguir a María por encima del resto de la humanidad, pues la Madre de Dios es como “como una rosa nacida de espinos, y una oliva hermosa en el campo”.⁵⁷ Pero también Cristo ha sido determinado como un brote de la tierra.⁵⁸ Quizás por ello, cuando María abandona el mundo, las flores que brotan de su sepulcro en el momento de su Asunción podrían ser un recuerdo de su fruto, que es Cristo. José María Salvador González remite a san Juan Damasceno, según el cual, en su segunda homilía sobre la Dormición de la Virgen, pasados tres días del entierro, al abrir los apóstoles el sepulcro de María para que Tomás pudiera ver su cuerpo, solo hallaron “los vestidos funerarios puestos allí, de los que emanaba un perfume inefable que los penetraba”, representados por las flores.⁵⁹ Y añade que, con ello, Cristo honra “su cuerpo virginal e inmaculado con el privilegio de la incorruptibilidad; y con una traslación [al cielo] antes de la resurrección común y universal”.⁶⁰ Las flores, de hecho, ya habían asumido una función similar como símbolo de incorruptibilidad y frescura ante la putrefacción, en otros casos. En el siglo VI, Gregorio de Tours creía que los cuerpos de los mártires podían ser detectados por su dulce fragancia;⁶¹ mientras que en el siglo XII, Cesáreo de Heisterbach aporta el siguiente testimonio de un caballero llamado Alardo:

Cuando volvió el convento, con rostro sereno habló de la siguiente manera: Jesucristo, su Madre y sus santos están aquí presentes; tienen puestas sus manos bajo mi mentón y ya van a recibir mi alma. Si dentro de un momento no he muerto no me creáis. No hubo terminado de decir estas palabras y al instante expiró, confirmando así con su muerte lo que había dicho. De su cuerpo comenzó a salir un olor tan penetrante que todos los que allí había salieron confortados con su suavidad.⁶²

Por lo que respecta a las flores, la hagiografía las ha utilizado en diversas ocasiones para señalar e identificar cuerpos santos, como el de san Esteban, o no tan santos. La cantiga 56, por ejemplo, relata “*como Santa María fez nacer as cinco rósas na boca do monge depós sa mórte, polos cinco salmos que dizia a onrra das cinco lêteras que á no séu nome*” (Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, El Escorial, códice rico) [Fig. 15].

⁵⁷ Pierre de (la) Celle (Petrus Cellensius episcopus), *Sermo LXIX De Assumptione Beatae Mariae Virginis III*. PL 202, 855, vid. Salvador González 2013, 106.

⁵⁸ “Los cielos derramaron su rocío en la anunciación del Ángel y en la misión del Espíritu Santo; la tierra se abrió al dar la Virgen su consentimiento, y brotó al Salvador cuando fue concebido el Hijo de Dios por solo el divino mandato [*Caeli roraverunt in angelica denuntiatione et Spiritus sancti missione; terra aperta est in Virginis consensu, et germinavit Salvatorem in Filii Dei conceptione, solo divino imperio faciente*]”. San Buenaventura, *De Annuntiatione B. Virginis Mariae. Sermo III* (trad. esp. en San Buenaventura 1963, t. IV, 619).

⁵⁹ San Juan Damasceno, *Homilia II in Dormitionem Beatae Virginis Mariae*, PG 96, 750, vid. Salvador González, José María (2017), “La doctrina de San Juan Damasceno sobre la muerte y la ascensión de María al cielo, y su posible influencia en las correspondientes iconografías medievales”, *Eikón Imago* 12, 2, 162; 2013, 109. Réau especifica que son lirios y rosas blancas, vid. Réau 1996, 639.

⁶⁰ *Hom II Dorm*. 18. PG 96, 750, vid. Salvador González 2013, 109.

⁶¹ Koudoumaris, Paul (2013), *Heavenly bodies: cult treasures & spectacular saints from the catacombs*, Londres, Thames & Hudson, 36.

⁶² Heisterbach, Cesáreo de, *Diálogo de milagros* (trad. esp. de Zacarías Prieto Hernández, *Diálogo de milagros de Cesáreo de Heisterbach*, Zamora, Monte Casino [1998], vol. II, capítulo XIX, 895).

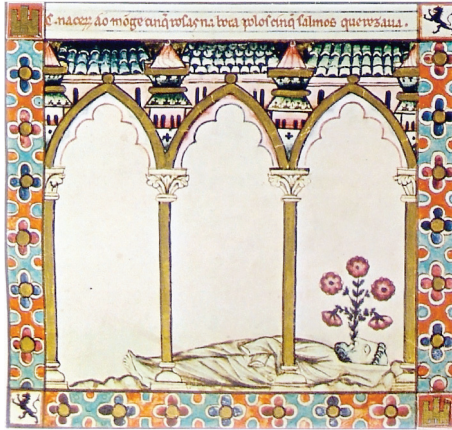


Fig. 15. Cantiga 56, *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, El Escorial, Códice Rico.

Las imágenes de la Asunción de María en las que brotan flores del sepulcro, como muchas de las Vírgenes de la Humildad, son obras italianas bajomedievales⁶³ o incluso modernas. Así, en la *Madonna della Cintola* de Benozzo Gozzoli (1450, Museos Vaticanos) [Fig. 16], de la tumba surgen azucenas y rosas rojas y blancas, igual que en el *Retablo Oddi* de Rafael (1502-1503, Museos Vaticanos) [Fig. 17]. El sepulcro también se encuentra repleto de flores blancas en *La Asunción* del taller de Andrea della Robbia (Madrid, Museo Arqueológico Nacional). En esta última obra, según Salvador González, la esfera terrestre a los pies de María representa “su distanciamiento y negación de todo lo mundano”,⁶⁴ además de su viaje al cielo, donde está siendo coronada por dos ángeles como *Regina Coelorum*.



Fig. 16. *Madonna della Cintola*, Benozzo Gozzoli, 1450, Museos Vaticanos.

⁶³ Salvador González 2013, 68.

⁶⁴ Salvador González 2013, 69.



Fig. 17. *Retablo Oddi*, Rafael, 1502-1503, Museos Vaticanos.

4. El ámbito terrestre en las imágenes de la *Scala Salutis*

Aunque sin llegar a este punto de rechazo, la naturaleza adquiere una connotación diferente a la que tenía el jardín en las imágenes de la *Scala Salutis* (Escala de Salvación), donde María puede encontrarse sujeta a la tierra, en lugar de otras figuras sagradas de mayor rango. Este tipo iconográfico presenta a Cristo y a María intercediendo ante Dios por uno o varios devotos en circunstancias difíciles. Como argumento, para doblegar la voluntad del Padre, Cristo le muestra las llagas de su Pasión, en alusión a su misión reparadora de los pecados cometidos por el ser humano. Este, no obstante, interviene a instancias de su Madre, que intenta moverle a la piedad mostrándole los pechos que le criaron. La direccionalidad de ambas es lo que da lugar al escalonamiento en el que se basa el tipo iconográfico: la Madre ruega al Hijo y el Hijo al Padre; el Hijo satisface a la Madre, y el Padre al Hijo.

La representación conjunta de la mediación de Cristo y de María, pues no podríamos hablar de *Scala Salutis* si no está presente uno de los dos, acabará dando lugar a una intercesión combinada, obviando así el fundamento teológico del tipo: la intercesión escalonada. En estos casos, ambos mediadores se dirigen directamente a Dios, dando lugar a una composición triangular, en la que tanto Cristo como María se encuentran a la misma altura, en la base de una pirámide que tiene en la cumbre al Padre. Esta disposición no solo desvirtúa el tipo, sino que elimina cualquier jerarquía entre María y el Hijo de Dios. A partir del siglo XVI, no obstante, empezamos a encontrar imágenes que devuelven a María al lugar que le corresponde: la tierra, en tanto que su naturaleza es exclusivamente humana, a diferencia de Cristo, que además comparte con el Padre la divina.

Una imagen de las *Très belles heures de Turin*, que había pertenecido al duque de Berry (entre 1385 y 1390, París, Museo del Louvre, hoja II, RF 2025) [Fig. 18], ejemplifica uno de los recursos utilizados para mostrar esta distinción, aunque de forma sutil. A cada lado de un Dios Padre entronizado se distribuyen los mediadores sobre un suelo de hierba florido. Pero, mientras que María se arrodilla directamente en tierra, Cristo lo hace sobre la columna de su flagelación, separándolo ligeramente del espacio natural que recuerda su naturaleza humana. Otras obras, sin embargo, algunas más modernas incluso (Maestro de la santa Parentela, entre 1470 y 1475, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum), sitúan a María, y también a Cristo, en una burbuja “celestial” con pavimento de azulejos, separada del ámbito terrestre, ocupado aquí por un grupo de santos con donante. El escalonamiento, y con él la graduación jerárquica entre Cristo y su madre, se manifiesta aquí casi imperceptiblemente con la postración de la Virgen, frente a la postura estante de Cristo. También a finales del siglo XV, en una pintura mural austríaca (Simon von Taisten, 1488, Lienz, Schloß Bruck), María y Cristo se encuentran a la misma altura, si bien ella tiene una presencia mayor por encontrarse de pie y con el manto desplegado para proteger a un nutrido grupo de fieles de las flechas que el Padre dispara desde lo alto. Cristo, por el contrario, se arrodilla sobre su sepulcro, por lo que tiene una menor presencia, pero a la vez ello le permite “aislarse” del suelo sobre el que sitúa el grupo mariano.



Fig. 18. *Très belles heures de Turin*, entre 1385 y 1390, París, Museo del Louvre, hoja II, RF 2025.

En el *Tríptico del abad Antonius Tsgrooten* (Gossen van der Weyden, 1507, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), la disposición horizontal de las figuras, que obliga a una lectura de derecha a izquierda, recupera el escalonamiento original del tipo. El trono del Padre, rodeado de nubes, se encuentra en el cielo; pero solo el fondo dorado de la tabla central de Cristo, en el que se distribuyen los instrumentos de la Pasión, recuerda su naturaleza divina, mientras que la humana está representada en el suelo cubierto de hierba a sus pies. La tabla donde se encuentra María, acompañada de un devoto, la sitúa en un paisaje absolutamente terrestre. Algo parecido ocurre en la tabla de un tríptico dedicado a María (Sebastian Dayg, 1511, Heilsbronn, Iglesia de Santa María) [Fig. 19], aunque aquí Cristo se introduce en el cielo delimitado por nubes, mientras que María permanece en tierra, justo al lado, encabezando esta vez a un grupo de autoridades eclesiásticas y civiles. La naturaleza humana de Cristo se pone de manifiesto, no obstante, por la sombra que proyectan sus pies.⁶⁵



Fig. 19. *Scala Salutis*, *Tríptico de María* (detalle), Sebastian Dayg, 1511, Heilsbronn, iglesia de Santa María

Se recupera la composición simétrica en una tabla alemana (1519, taller de Bernhard Strigel, Karlsruhe, Kunsthalle), donde Cristo y María se encuentran a la misma altura. El ingenioso recurso que ha utilizado el autor para evidenciar la doble naturaleza de Cristo frente a la de su madre ha sido anclar a María a su naturaleza humana mediante su disposición en la cima rocosa de una montaña, junto a los fieles por los que ruega. Su Hijo, por el contrario, se arrodilla sobre su cruz, que levita en el

⁶⁵ Mocholí Martínez, María Elvira (2015), "La sombra de Cristo. Corporalidad y sentidos en el ámbito celestial", en Morales Folguera, José Miguel; Talavera Esteso, Francisco José; Escalera Pérez, Reyes (eds.) (2015), *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*, Anejos de Imago III, 363-374.

aire. Ya de 1567 es el *Juicio particular de san Juan de Ribera*, pintado por Luis de Morales (Valencia, Real Colegio Seminario del Corpus Christi). Esta obra culmina la separación entre ambos intercesores. Cristo se sienta en un cielo nuboso junto al Padre, mientras que María, a un lado, se encuentra inserta en un paisaje rocoso, del mismo modo que san Juan en la tabla contraria.⁶⁶

Podríamos decir que estas imágenes “ponen a María en su lugar”⁶⁷: el ámbito terrestre, en un momento en que se pretende reafirmar su naturaleza humana ante las críticas prerreformistas sobre la veneración excesiva a la Madre de Dios. Lo que en las imágenes de la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda pretendía enaltecer a María, representando simbólicamente sus virtudes, en las de la *Scala Salutis*, la ubican sobre la tierra en alusión a su naturaleza exclusivamente humana, sin dejar de presentarla, en ningún momento, como una intercesora tan válida como Cristo, e incluso más accesible, para la humanidad.

La tierra florece a los pies de la Virgen en la *Visitación de María a Isabel con ángeles* (fines del siglo XV, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi) [Fig. 20]. Por el contrario, el suelo que pisa su prima está repleto de piedras. Estas no siempre transmiten una connotación negativa, como hemos visto en la obra de Bernhard Strigel, en la que María va a pisar un suelo yermo de roca, en referencia a su naturaleza exclusivamente humana. Lo hace también en la obra *Virgen con el Niño, santos y dos donantes* de Eusebio Ferrari, solo unos años posterior a la alemana (1519, Turín, Palacio Madama). En esta Sacra Conversación, María se encuentra entronizada sobre un promontorio rocoso que la separa del resto de personajes. Tras ella, un par de angelitos despliegan las cortinas de un dosel, que deja entrever en su interior un florido vergel. En el caso de la imagen turinesa, la roca podría remitir a la virginidad de María, comparada por san Buenaventura con un suelo árido:

[...] así como la tierra abandonada a su aridez es imposible que germine, pero regada con aguas se hace fértil, así también la virginidad, abandonada a su infecundidad, no concibe si no es fecundada por la gracia divina. Y como no es increíble que una tierra antes árida germine después de regada con la lluvia, tampoco lo es que conciba una virgen fecundándola la gracia del Espíritu Santo⁶⁸.

No obstante, esta referencia no explica la diferenciación del suelo que pisan María e Isabel en la obra anterior. Así pues, quedan todavía muchas imágenes con elementos de naturaleza vegetal que, indudablemente, tenían un significado, más allá de pertenecer al contexto espacial en el que se ubican la figuras, y a las que se confiaba no pocas sutilezas teológicas.

⁶⁶ Mocholí Martínez, María Elvira (2012), “El Juicio del alma de san Juan de Ribera en el contexto de la Escala de Salvación”, *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, 639-655.

⁶⁷ Mocholí Martínez, María Elvira (2012), “El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 4, 7-22.

⁶⁸ San Buenaventura, *De Annuntiatione B. Virginis Mariae. Sermo III* (trad. esp. en San Buenaventura 1963, t. IV, 615).



Fig. 20. *Visitación de María a Isabel con ángeles*, fines del siglo XV, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

5. Fuentes y Bibliografía

- Blaya Estrada, Nuria, 1995, "La Virgen de la Humildad. Origen y significado", *Ars Longa* 6, 163-171.
- Heisterbach, Cesáreo de, 1998, *Diálogo de milagros* (trad. esp. de Zacarías Prieto Hernández, *Diálogo de milagros de Cesáreo de Heisterbach*, Zamora, Monte Casino).
- King, Georgiana Goddard, 1935, "The Virgin of Humility", *The Art Bulletin* 17, 4, 474-491.
- Kirschbaum, Engelbert, 1971, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, Herder.
- Koudounaris, Paul, 2013, *Heavenly bodies: cult treasures & spectacular saints from the catacombs*, Londres, Thames & Hudson.
- Meiss, Millard, 1936 "The Madonna of Humility", *Art Bulletin* 18, 4, 435-465.
- Mocholí Martínez, María Elvira, 2012, "El Juicio del alma de san Juan de Ribera en el contexto de la Escala de Salvación", *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, 639-655.
- Mocholí Martínez, María Elvira, 2012, "El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 4, 7-22.
- Mocholí Martínez, María Elvira, 2015, "La sombra de Cristo. Corporalidad y sentidos en el ámbito celestial", en Morales Folguera, José Miguel; Talavera Esteso, Francisco José; Escalera Pérez, Reyes (eds.), 2015, *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y arteficio retórico*, Anejos de Imago III, 363-374.

- Polzer, Joseph (2000), "Concerning the origin of the Madonna of Humility", *RACAR. Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review* 27, 1-2, 1-31.
- Réau, Louis (1996), *Iconografía del Arte Cristiano. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Serbal.
- Sallay, Dóra, 2012, "The Avignon type of the Virgin of Humility. Examples in Siena", en Radványi, Orsolya (ed.), 2012, *Geest en gratie. Essays Presented to Ildikó Ember on Her Seventieth Birthday*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 104-111.
- 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* 1, 67-116.
- Salvador González, José María, 2017, "La doctrina de San Juan Damasceno sobre la muerte y la ascensión de María al cielo, y su posible influencia en las correspondientes iconografías medievales", *Eikón Imago* 12, 2, 139-168.
- 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.
- Saralegui, Leandro de, 1928, "La Virgen de la Leche. Subsidia iconográfica", *Archivo de Arte Valenciano* 14, 85-98
- Saralegui, Leandro de, 1935, "Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano* 21, 19-56.
- Stratton, Susan, 1994, *The Immaculate Conception in Spanish art*, Nueva York, Cambridge University Press, (trad. esp. de Checa Cremades, José Luis [1998], *La Inmaculada Concepción en el arte español*, tirada aparte de Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, Fundación Universitaria Española, <http://www.fuesp.com> [12-10-2013]).
- Trens, Manuel, 1946, *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra.
- Williamson, Beth, 1996, *The Virgin Lactans and the Madonna of Humility in Italy, Metz and Avignon in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, tesis, University of London, Courtauld Institute, 295-313.
- Williamson, Beth, 2007, "Site, Seeing and Salvation in Fourteenth-Century Avignon", *Art History* 30, 1, 1-25.
- Williamson, Beth, 2009, *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge, The Boydell Press.