

Hortus deliciarum et flos spineti : el jardín y las flores de María, de la poesía litúrgica a la lírica hispánica medieval

Santiago Disalvo
Universidad de La Plata (Argentina)

En mi primera visita à Universidade Federal de Minas Gerais durante el I Congreso Internacional de la Asociación Brasileña de Hispanistas (2008), la Professora Viviane Cunha se refirió al *locus amoenus* en el repertorio mariano hispánico de la Edad Media, deteniéndose especialmente en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y en la cantiga 103 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. Este trabajo –que es en honor y agradecimiento de ella por su gentil invitación y por la amistad de estos años– pretende ser una continuación de este tema, también en el *corpus* latino himnódico, litúrgico o “paralitúrgico”.

En su célebre obra, al tratar sobre el *tópos* del paraje ameno, el grande medievalista Ernst R. Curtius señala:

El *locus amoenus* era, como vimos, parte del escenario de la poesía bucólica, y por lo tanto de la poesía amorosa; de ahí que lo adoptaran también los llamados “goliardos”; lo encontramos en los *Carmina Burana*. Los poetas cristianos aplicaron al paraíso la descripción virgiliana de los Campos Elisios.¹

¹ CURTIUS, 1955, p. 285.

Pero, si bien menciona los *Milagros* de Berceo en una nota hacia el final del capítulo,² Curtius no menciona la rica utilización que los poetas medievales hicieron del jardín o del paisaje natural para referirse a la Virgen María.

Por su parte, en un comentario marginal, al tratar sobre las letras en ámbito monástico, nos recuerda el estudioso benedictino Jean Leclercq:

Todos los temas utilizados tienen un origen bíblico, lo que no excluye el que se recurra, en determinados casos, a reminiscencias literarias clásicas, así, para hablar de la felicidad del cielo, se evocará el *locus amoenus*, la edad de oro, el Elíseo, cuya descripción por Píndaro y Aristófanes dejaron huellas en el neoplatonismo de san Agustín y, especialmente por mediación suya, en la literatura medieval. Sin embargo, la inspiración primaria viene de la Sagrada Escritura.³

El jardín de María es uno de los logros artísticos más refinados y elevados de la Europa medieval, con innumerables manifestaciones en la plástica, la poesía y la música. Es en la confluencia del *locus amoenus* de los clásicos con la tópica amatoria y, como raíz primaria, las Escrituras, que se desarrolla y florece en la poesía medieval el jardín mariano. El jardín o huerto cerrado y fértil, *hortus conclusus*, que no por ser casto deja de estar lleno de placeres, *hortus deliciarum*, se va nutriendo de una historia de imágenes florales y de figuras del vergel, desde las composiciones litúrgicas de toda Europa (como la himnodia en general y, en especial, las *sequentiae*, como las de Adán de San Víctor, siglo XII), alimentadas a su vez por la imaginería bíblica, hasta las diversas manifestaciones específicamente hispánicas,

² CURTIUS, 1955, p. 288-289, nota.

³ LECLERCQ, 1965, p. 73.

tanto latinas (Juan Gil de Zamora; *Códice Alcobacense*; *Códice de Las Huelgas*) como en romance (*Cantigas de Santa María*; la poesía mariana de Gonzalo de Berceo; *Llibre Vermell* de Montserrat).

Haré, entonces, un recorrido de poemas tomando algunas de las piezas más interesantes, en tres breves pasos: 1) la presentación de la Virgen como flor y como jardín en algunas muestras de poesía litúrgica europea; 2) un momento de confluencia entre el *locus amoenus* amatorio (¿trovadoresco?) y el jardín mariano; y 3) cómo se da esto en la poesía hispánica medieval.

El célebre poeta angloamericano, T. S. Eliot, escribió a principio del siglo XX, en el segundo canto de su poema *Ash Wednesday* (“Miércoles de Ceniza”), una invocación a la Virgen (“Lady of silence”), que felizmente condensa todos estos aspectos de la poesía mariana: la única rosa se ha transformado en el jardín...⁴

Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and life-giving
Worried reposeful
The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end
Terminate torment
Of love unsatisfied

T. S. Eliot, *Ash Wednesday*, II

I. La Virgen flor y la Virgen jardín

La tradición poética siempre ha identificado a la Virgen con vocablos florales: *Lilium*, *Rosa* o, más genéricamente, *Flos*. El versículo del *Cantar de los Cantares*, “*Ego flos campi et lilium*

⁴ ELIOT, 1948, p. 83-84.

convallium” (Cn 2, 1), ya contenía una figura que haría eclosión en la himnodia mariana. El lirio, como símbolo de la virginidad, es un tópico tanto de la iconografía (escenas de la Anunciación) como de la poesía litúrgica, tal como lo muestra la *Sequentia in assumptione Beatae M. V. de Adán de San Víctor*:

*Virgo parit filium,
Quae conceptu veritatis
Incorruptae castitatis
Non amittit lilium.*

(Seq. XXXVII, vv. 21-24)⁵

Las imágenes no son sólo florales, sino vegetales en general: María es árbol, rama y raíz. Estas advocaciones de origen veterotestamentario sólo se pueden comprender recurriendo al acervo tradicional de la liturgia. Recuérdese la antífona *Ave Regina Caelorum* saluda a María “*salve radix, salve porta / ex qua mundo lux est orta*”. Así, por ejemplo, Adán de San Víctor, en su II *Sequentia in Nativitate Domini*, desarrolla la imagen tipológica de María como árbol o rama de Jesé (padre del rey David), combinándola con la raíz y la flor:

*Virga Jesse floruit.
Radix virgam, virga florem,
Virgo profert salvatorem
Sicut lex praecinuit.*

(Seq. II, vv. 1-4)⁶

Los himnarios y prosarios (colecciones de *sequentiae cum prosa*, para ser cantadas durante la misa), confeccionados durante los siglos centrales de la Edad Media, contienen

⁵ WELLNER, 1955, p. 234.

⁶ WELLNER, 1955, p. 35.

innumerables imágenes florales y vegetales. La Virgen es presentada como una flor o bien adornada con flores que simbolizan belleza, pureza y fecundidad. Así lo demuestran algunos ejemplos, dos extraídos del *Hymnarius Moissacensis* (himnario de la abadía francesa de Moissac, siglo X) y, el siguiente, del *Prosarium Lemovicense* (compilación de secuencias del monasterio de San Marcial de Limoges, siglo X):

*Rosis ornata et lilio,
Nardo manans et balsamo,
Regina et decus virginum,
Christi Jesu sacrarium.*

(43. *Hymnus de beata*)⁷

*Stirps Jesse florigera
Germinavit virgulam,
Virga florem roscidum,
Ubi sanctus requiescat spiritus.*

*Ut a stirpe spinea
Mollis rosa pullulat,
Sic ab Evae miserans
Processisti, Maria, germine.*

(72. *Alius hymnus*)⁸

*7a. Haec est virgo
non irrigata
sed Dei gratia
florigera.*

...

8a. Velut rosa

⁷ AHMÆ, 1889, II, p. 46.

⁸ AHMÆ, 1889, II, p. 62.

*decorans spineta,
sic quod laedat
nil habet Maria.*

(98. In Nativitate B. M. V.)⁹

Como se ve en este último ejemplo, una imagen cultivada con frecuencia en la poesía litúrgica es la de la flor del espino, o bien la flor entre las espinas, que tiene su origen en el *Cantar de los Cantares*: “*sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*” (Cn 2.2). Adán de San Víctor ha llevado la imagen a un alto grado de elaboración. Así, nuevamente en una secuencia victorina, se simboliza el nacimiento de María sin pecado original, como una flor que surge en medio de los espinos:

*Salve, verbi sacra parens,
Flos de spinis, spina carens,
Flos, spineti gloria;
Nos spinetum, nos peccati
Spina sumus cruentati,
Sed tu spinæ nescia.*

(vv. 7-12)¹⁰

Pero, tal como decía Eliot (“la Rosa **es ahora** el Jardín”), la representación de la Virgen como flor parece no haber sido suficiente en la poesía medieval para expresar toda la fuerza del acontecimiento de la Encarnación, del parto virginal y de la perpetua virginidad de María.

Un conocido texto medieval en honor a la Virgen, el *Tractatus ad Laudem gloriosae Virginis Matris*, escrito en prosa latina en el siglo XII y atribuido a San Bernardo, invoca, con

⁹ AHMÆ, 1889, VII, p. 110.

¹⁰ WELLNER, 1955, p. 262.

expresiones evidentemente extraídas del Antiguo Testamento: “*Beatissima Virgo Maria, tu es vivum vivi Dei templum, Spiritus sancti sacrarium, cella pigmentaria, thalamus Sponsi, aureum vivi Salomonis reclinatorium, lectus coelestium nuptiarum, coetus aromatum, paradisus omnium deliciarum*”.¹¹ El auge de la poesía mariana en los siglos XII y XIII propició la acumulación de advocaciones a la Virgen, con un valor simbólico, las más de las veces tipológico. El estudio de Raby (1953) sobre la poesía religiosa latina de la Edad Media, lista los siguientes símbolos: la mata ardiente (“*The Burning Bush (Rubus)*”); la vara de Aarón (“*Aaron’s Rod*”); el maná del cielo (“*The Manna, Exod. xvi*”); el vellocino de Gedeón (“*Gideon’s Fleece, Judges vi*”); la vara de Jesé (“*The Rod of Jesse*”); la puerta cerrada de Ezequiel (“*The Closed Door of Ezekiel*”); la montaña de Daniel (“*Daniel’s Mountain*”), entre los cuales se encuentra “**The Paradisus Malorum and Fons Hortorum**”, es decir, el Paraíso de las Manzanas (o las Frutas) y la Fuente de los Jardines.¹²

El *Index Marianus* de la *Patrologia Latina* de Jacques-Paul Migne enumera por lo menos cinco advocaciones de la Virgen como *hortus*, en autores tan diversos como San Jerónimo, San Ildefonso, San Pascasio Radberto, Alain de Lille, San Bernardo, entre otros:

- *Hortus aromatizans, arbusta non continens*. Philippus de Harveng, *In Cantic.*, CCII.
- *Hortus deliciarum et conclusus*. S. Hieronymus, *Epist.* XXII; S. Hildephonsus, *Serm.*, XCVI; S. Paschasius Radbert., *In Matth.*, CXX; S. Bernardus, *Serm. in Nativit.*; CLXXXIV.

¹¹ MIGNE, 1844-1865, vol. 182, col. 1144A.

¹² RABY, 1953, p. 369-375.

- *Hortus floridus*. Ricardus a S. Victore, CXCII; S. Bernardus, CLXXXIII; S. Amedeus Lausan., CLXXXIII; Alanus de Insulis, CCX; Adamus Persen., *Mariale*, CCXI.
- *Hortus fructiferus*. Adamus Persen., *Mariale*, CCXI.
- *Hortus santitatis*. Philippus de Harveng, *In Cantic.*, CCIII.¹³

La Virgen se ha vuelto Jardín, no sólo flor, porque era necesario que representara un lugar y no sólo un objeto. La Virgen es el primer Templo de Cristo encarnado, el sagrario del cuerpo de Jesucristo, el Palacio que viene a habitar el Espíritu Santo y, por lo tanto, su Jardín y un *antitypus* del Paraíso terrenal que contenía el fruto prohibido, porque ahora su fruto será fruto de salvación.



Representación pictórica del *Hortus conclusus*.
(*Paradiesgärtlein*, ca. 1410. Städelsches Kunstinstitut,
Museum Städel, Frankfurt)

¹³ MIGNE, 1844-1865, v. 219, col. 509.

II. Confluencia de tradiciones

Existe un curioso himno contenido en el *Prosarium Lemovicense*, recogido en los *Analecta Hymnica Medii Aevi* bajo el rótulo de “Ad Beatam Mariam V.”. Se trata de una invocación a la amada, llamada aquí “amica”, y contiene una descripción del *locus amoenus* como lugar del amor. El poema ha sido tratado por Peter Dronke (1984) en un capítulo titulado “Song of Songs and Love Medieval Lyric”. La amada es invitada a entrar al tálamo del esposo, en el que todo está dispuesto para los deleites y el amor: los ornamentos, los perfumes, la comida y el vino, la música. En las estrofas finales se introduce la voz de la amiga que, en un movimiento similar al de la voz femenina del *Cantar de los Cantares*, habla de que ha querido evitar el tumulto de la gente para poder encontrar a su amado en la soledad, y describe la llegada de la primavera como momento en el que se enciende el amor en el corazón:

1. *Jam dulcis amica venito,
Quam sicut cor meum diligo,
Intra cubiculum meum
Ornamentis cunctis ornatum.*
2. *Ibi sunt sedilia strata
Atque velis domus ornata,
Floresque in domo sparguntur,
Herbaeque fragrantis miscentur.*
3. *Est ibi mensa apposita,
Universis cibis ornata,
Ibi clarum vinum abundat
Et quidquid te, cara delectat.*
4. *Ibi sonant dulces harmoniae,
Inflantur et altius tibiae,
Ibi puer et docta puella
Cantant tibi cantica pulchra.*

5. *Hic cum plectro citharam tangit,
Illa melos cum lyra pangit,
Portantque ministri pateras
Universis [dapibus] plenas.*
6. *Ego fui sola in silva
Et dilexi loca secreta,
Et frequenter effugi tumultum
Et vitavi populum multum.*
7. *Jam nix glaciesque liquescit,
Folium et herba virescit,
Philomela jam cantat in alto,
Ardet amor cordis in antro.*
- (91. *Ad Beatam Maria V.*)¹⁴

La presencia del *locus amoenus* amorio se hace evidente, con la irrupción de lo que parece una canción de mujer con algunos elementos letrados. Según otras versiones, el canto incluye otras estrofas, que lo vuelven un amor claramente carnal:

*Karissima, noli tardare;
studeamus nos nunc amare,
Sine te non potero vivere;
iam decet amorem perficere.*

*Quid iuvat deferre, electa,
que sunt tamen post facienda?
Fac cito quod eris factura,
in me non est aliqua mora.*¹⁵

Existe una evidente relación con cantos goliardescos amorios de los *Carmina Burana* y, específicamente, en la Península Ibérica, con los *Carmina Rivipullensia* (cantos de amor escritos en

¹⁴ AHMÆ, 1891, XI, p. 57-58.

¹⁵ DRONKE, 1984, p. 221.

el monasterio de Ripoll, Cataluña), tales como “*Levis exurgit Zephyrus*” (que describe también el *locus amoenus* del amor) y otros que contiene invocaciones similares a la “amiga”. Que se haya utilizado como canto mariano un canto de amor que describe la amistad con la Virgen María, o que simplemente se trate de un error de rotulación, no lo sabemos con exactitud. Lo cierto es que la poesía medieval no es ajena a la confluencia y mutua influencia de la expresividad de la poesía amatoria cortés y la tradición poética mariana. Esto llegará, ya en un momento de absorción consciente de lo cortesano, a los cantos trovadorescos marianos de Gautier de Coinci en Francia (siglo XII) y, en España, a las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (siglo XIII).

III. El Jardín de María en la lírica hispánica medieval

Existe, por supuesto, como en toda Europa, una rica influencia de lo latino litúrgico en lo vernáculo. Por ejemplo, la confrontación de la *Cantigas de Santa María* con las secuencias victorinas permite comprender mejor ciertos símbolos que en las primeras están apenas aludidos y que las secuencias, en cambio, desarrollan más detalladamente. Ciertas imágenes simbólicas profusamente utilizadas en la lírica litúrgica, especialmente en las secuencias mencionadas, también han pasado al lenguaje de las cantigas, como aquella de la *virga de radice Jesse*.

Diversos himnos litúrgicos, o bien la mencionada secuencia victorina *Salve Mater Salvatoris*, pudieron haber constituido algunas de las fuentes primigenias de motivos y de advocaciones también para un número considerable de *cantigas de loor*. Por ejemplo, el estribillo de la cantiga 310 es asimilable a la segunda estrofa de dicha secuencia, en la que se habla de la flor del espino:

*Muito per dev' a Reynna
dos ceos seer loada
de nos, ca no mundo nada
foi ben come Fror d'Espynna.*

(310, 2-5)¹⁶

En cuanto al léxico floral, en las *cantigas de loor* encontramos, además de “*Fror d'Espynna*” (310), “*Rosa do mundo*” (70),¹⁷ “*dos santos fror*” (350).¹⁸ Pero paradigmática, en este sentido, es la cantiga 10 (“*Rosa das rosas e Fror das frores*”),¹⁹ que se presenta como una de las composiciones más interesantes a la hora de considerar la hipótesis de la génesis de los *loores*: como decíamos antes, un proceso de síntesis de dos tradiciones líricas, la himnódica latina y la cortesana. Así, pues, en esta cantiga de amor trovadoresca, la *Sennor* a quien el trovador canta es calificada con términos muy propios de la tradición latina culta. Por un lado, es muy sugestiva la comparación con la poesía latina goliardesca, que ya mezclaba los motivos religiosos con los amorios. Algunos ejemplos de esos versos “escolares”, escritos por alguno de los *clerici vagantes*, atestiguan la existencia de una forma de expresión común en la lírica del siglo XIII: “*Flos est puellarum, quam diligo/et rosa rosarum, qua caleo*” (3^a estrofa del canto “*Tempus est iocundum, o virgines!*”).²⁰ De todas maneras, caben pocas dudas acerca del origen del primer verso de la cantiga 10, “*Rosa das rosas, e Fror das frores*”, puesto que Gautier de Coinci ya lo había enunciado de forma idéntica: “*Rose des roses et fleurs des fleurs*” (I Ch 8, v. 6).²¹

¹⁶ METTMANN, 1989, p. 117.

¹⁷ METTMANN, 1986, p. 235.

¹⁸ METTMANN, 1989, p. 209.

¹⁹ METTMANN, 1986, p. 84.

²⁰ HILKA, 1930.

²¹ KOENIG, 1966, p. 44.

También algunas cantigas llaman a la Virgen “*Virga de Jesse*” (la cantiga 20 y la cantiga narrativa 31, vv. 7-8²²) o bien “*Ram’e Rayz*” (cantiga 70):²³

*Virga de Jesse,
quen te soubesse
loar como mereces,
e sen ouvesse
per que dissesse
quanto por nos padeces!*
(20, 2-7)²⁴

Este simbolismo que hemos mencionado al inicio, aplicado tanto a Jesús como a la Virgen, proviene de un pasaje de Isaías (“*Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet*”, 11, 1) y, según el iluminador estudio de Ana Domínguez Rodríguez (1999) ha sido profusamente empleado en la iconografía medieval y especialmente en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*. La Virgen, así, es presentada como flor destacada en el jardín de la humanidad (flor de espino, “*spineti gloria*”, “*rosa das rosas e fror das frores*”).

El tópico es utilizado también por Juan Gil de Zamora (erudito franciscano de la corte de Alfonso X y de su hijo Sancho IV), en el himno de Maitines de su *Officium*:

*Virga de Jesse prodiit,
Virga virens tenella,
Quae tota florens exiit
De materna fiscella;
Purissima, sanctissima,*

²² METTMANN, 1986, p. 136.

²³ METTMANN, 1986, p. 235.

²⁴ METTMANN, 1986, p. 109.

*Rorifera, fructifera,
Carens omni procella.*

(vv. 8-14)²⁵

Por pedido de Alfonso X, Gil de Zamora elabora un *Officium* en honor a la Virgen, con himnodia de su autoría. Los textos son de una gran erudición y rica elaboración poética, y están llenos de imágenes florales y vegetales, muchas tomadas del capítulo 24 del libro del *Eclesiástico* (o *Sirácida*) del Antiguo Testamento, por ejemplo, un fragmento de la canción *Quid vigoris, quid amoris* (*Oratio XXIII^a*...):

*Tuber rubi, rubens rosa,
Violarum gratiosa,
Acanthus et lilium.
Tu myrtetum, oliuetum,
Tu lauretum et rosetum,
Flos campi convallium.
Nardus, mirrha, thus, pigmentum,
Cinnamomum, calamentum,
Crocus, muscus, fistula;
Storax, stacte et amomum,
Nux, resina, replens domum
aromatum cellula.
Mel dulcoris, flos odoris,
Fons stuporis, pons laboris,
Incorrupta balsamus.
Arca, liber, testamentum,
Virga, manna, condimentum
Castitatis thalamus.*

...

²⁵ FITA, 1885, p. 381.

*Hortus clausus, fons signatus,
Austro levi qui perflatus*

...

Paradisus voluptatis...

(vv. 43-60, 82-84, 88)²⁶

Como vemos, nuevamente, la flor se vuelve jardín, como lo intuía genialmente Eliot: no ya solamente *flos, rosa, lilium*, sino *rosetum, myrtetum, lauretum, olivetum*.

En la poesía en romance, la tradición del jardín llegará, por supuesto, a Gonzalo de Berceo, con su prólogo a los *Milagros de Nuestra Señora*, en el que narrará “caeçí en un prado / verde e bien sençido, de flores bien poblado...” (2cd),²⁷ para describirlo después con todas las características del *locus amoenus* paradisíaco: “Semeja esti prado egual de Paraíso, / en qui Dios tan grand graçia, tan grand bendición miso” (14ab).²⁸ Alfonso X en sus *Cantigas de Santa María*, no desarrolla muy extensamente el tópico, pero ciertamente lo incluye en la mencionada cantiga 10, con el concepto de “rosa das rosas” (que en la iconografía demuestra ser un jardín de flores en el que se destaca la Virgen como figura central). La cantiga 103, sobre el monje que en el huerto de su monasterio tiene la visión del Paraíso,²⁹ al igual que otras cantigas narrativas de diversas maneras, también describe el *hortus* o jardín en relación con María. La Virgen es llamada *orto dos viços do paraíso*, es decir, “Jardín de los deleites del Paraíso”, en la cantiga 357 (vv. 6-7).³⁰

²⁶ FITA, 1885, p. 381.

²⁷ GERLI, 2003, p. 69.

²⁸ GERLI, 2003, p.72.

²⁹ METTMANN, 1988, p. 16-18.

³⁰ METTMANN, 1989, p. 226.

Hay códices de poesía litúrgica muy importantes para el estudio de la lírica mariana en la Península Ibérica. Menciono dos de los más importantes, además del ya mencionado de Gil de Zamora: el manuscrito *Alcobacense* y el *Códice de Las Huelgas*. El *Códice Alcobacense*, de la ciudad de Lisboa, que menciono aquí muy brevemente, contiene, además de una colección de milagros en prosa latina, muy similares a los que han servido de fuente a Berceo, también una rica sección de himnodia mariana en la que se suceden profusamente imágenes florales y de jardín.³¹ Entre toda esta poesía, encontramos una secuencia cuyo autor es Adán de San Víctor, signo claro de la difusión que este gran poeta francés del siglo XII tuvo en la Península Ibérica.

He querido dejar para el final la mención de un manuscrito sumamente interesante, que aún hoy se conserva en Burgos, en el monasterio cisterciense femenino donde fue confeccionado. Se trata del *Códice de Las Huelgas*, que data del siglo XIV, pero recoge toda una tradición de, por lo menos, un siglo y medio de poesía litúrgica: himnos, antífonas y secuencias, todos conservados con su música. Entre estas piezas, se destacan especialmente las composiciones en honor a Santa María. Algunas de ellas de gran belleza y compleja elaboración poética, además de utilizar todas las imágenes florales que ya he mencionado (147, "*Flos de spina procreatur*";³² 128a, "*Ex semine / rosa prodit spine*";³³ etc.) contienen el motivo del jardín mariano. En la pieza 58, por ejemplo, "*Flavit Auster flatu levi*",³⁴ observamos que el elemento de la brisa o el viento propio del *locus amoenus* (el Austro) se ha convertido en el Espíritu Santo que fecunda a María.

³¹ NASCIMENTO, 1979, p. 339-411.

³² ASENSIO PALACIOS, 2001, p. 145.

³³ ASENSIO PALACIOS, 2001, p. 132.

³⁴ ASENSIO PALACIOS, 2001, p. 69-70.

El poema 79, “*Intra viridarium*”, es uno de los más interesantes de la colección, ya que trata de la Encarnación del Verbo de Dios y de la salvación con múltiples imágenes agrícolas y una “imagen extendida” del vergel (*viridarium*):

- Ia. *Intra viridarium
virginale lilium
maritatur rose.*
- Ib. *In Marie gremio
nubit Dei Filio
caro gloriose,*
- Iia. *Hoc in orto solio
emulso a lilio
Verbi gloriosa*
- Iib. *Cum in carne vicio
pulso sit insicio
adoratur rosa.*
- IIIa. *Et rose plantacio
post hec in rosario
poli transmutatur*
- IIIb. *Cum mater a Filio
assumpta in solio
celi exaltatur.*
- IVa. *In hoc empto predio
precibus et precio
virginis a[c] matris*
- IVb. *Iuxta Verbi surculum
plantet nos in seculum
dextra Dei Patris.
Amen.³⁵*

³⁵ ASENSIO PALACIOS, 2001, p. 95.

Ofrezco aquí una traducción mía, que considero más adecuada que las que he encontrado publicadas: *Dentro del vergel / el lirio virginal / desposa a la rosa. // En el seno de María / se une al Hijo de Dios / la carne de la gloriosa, // En este jardín, trono / endulzado por el lirio / del Verbo, gloriosa // -ya que en la carne, / apartado el vicio, / está el injerto- / se adora a la rosa. // Y la plantación de la rosa, / después de esto, en rosal / del cielo se transmuta, // cuando la madre, / asunta por el Hijo al trono / del cielo, es exaltada. // En este terreno comprado / con oraciones y al precio / de la virgen y madre, / junto al renuevo del Verbo / plántenos por los siglos / la diestra de Dios padre. / Amén.*

Hacia el final, entendemos que esta plantación o injerto del Verbo de Dios en la carne de la Virgen es análoga a la inserción o plantación de María en el Cielo, con su Asunción en cuerpo y alma. He aquí un nuevo aspecto del Jardín mariano, que no hemos visto antes: no sólo el útero de la Virgen que es figura del Paraíso, sino esta suerte de nacimiento “hacia arriba”, que es la Asunción de María, en el rosedal del reino celeste.

Concluyo estas palabras con otro canto de la misma colección, la pieza número 57, “*Virgo sidus aureum*”³⁶ (una extensa secuencia en honor de la Asunción de la Virgen al Cielo), describe la entrada majestuosa de María al reino celestial. Allí, hacia la mitad del poema, se nos muestra cómo la Virgen es recibida por el Rey en un *locus amoenus* de rasgos claramente amorios, con el esplendor de una entrada nupcial:

VIIIb. *Flore vernant, redolent
lilia virenti,
viole, rosaria,
vario decenti,
decor, decus floreum,
ver ibi degenti.*

³⁶ ASENSIO PALACIOS, 2001, p. 66-69.

IXa. *Ortis in mellifluis
rex defert regine;
maiestati concinunt
organa divine,
flavi, fulvi, rosei
troni sine fine.*³⁷

... Brotan y perfuman los lirios, / las violetas, los rosales, / con flor reverdeciente, / variada y armoniosa; / belleza, florido esplendor, / [es] la primavera para quien allí habita. // Por los huertos melifluos / el rey se retarda para la reina; / para su Majestad divina / cantan organa [cantos polifónicos] / los tronos [ángeles] innumerables / amarillos, rojos y rosados...

Bibliografía

ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos y Josemi, LORENZO ARRIBAS (Ed.). *El Códice de Las Huelgas*. Madrid: Fundación Caja Madrid - Editorial Alpuerto, 2001.

ANALECTA HYMNICA MEDII ÆVI [AHMÆ], eds. Clemens Blume, Guido M. Dreves, Henry M. Bannister, 55 vols. (más índices), Reiland: Leipzig, 1886-1922. [reimpresión: London- New York: Johnson, 1961; 1978 (índices)]. Vol. II "*Hymnarius Moissacensis*. Das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrhundert (Nach einer Handschrift der Rossiana)", ed. Guido M. Dreves, 1889; vol. VII "*Prosarium Lemovicense*. Die Prosen der Abtei St. Martial zu Limoges", ed. Guido M. Dreves, 1889; vol. XI. "*Hymni Inediti*. Liturgische Hymnen des Mittelalters", Zweite Folge, ed. Guido M. Dreves, 1891.

³⁷ ASENSIO PALACIOS, 2001, p. 68.

CURTIUS, Ernst R. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. M. Frenk y A. Alatorre. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*", *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (Ed.), Madrid: Editorial Complutense, 173-214, 1999.

DRONKE, Peter. *The Medieval Poet and His World*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

ELIOT, T. S. *Selected Poems [A Selection by the Author]*, Penguin Books - Faber & Faber, 1948.

FITA, Fidel. Poesías inéditas de Gil de Zamora. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 379-409, 1885.

GERLI, Michael (Ed.). Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra, 2003.

HILKA, A., O. SCHUMANN y B. BISCHOFF (Ed.). *Carmina Burana*. Heidelberg: Carl Winter, 1930-1970.

KOENIG, Frédéric (Ed.). Gautier de Coinci. *Les Miracles de Nostre Dame*. Vol. I (2. ed.). Genève: Droz, 1966.

LECLERCQ, Jean. *Cultura y vida cristiana. Iniciación a los autores monásticos medievales*. Trad. A. M. Aguado A. M. Masoliver, Salamanca: Sígueme, 1965. [versión castellana de *Initiation aux auteurs monastiques du moyen âge. L'amour des lettres et le désir de Dieu*, 2. ed., Paris: Cerf, 1963].

METTMANN, Walter (Ed.). Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*. Vols. I, II y III. Madrid: Castalia, 1986, 1988, 1989.

MIGNE, Jacques-Paul (Ed.). *Patrologia Latina [PL]*. ¿Bernardus Claraevallensis? *Tractatus ad Laudem Gloriosae Viriginis Matris*. Vol. 182, col. 1141B-1148C. *INDEX MARIANUS. Sectio VII, Encomiastica*. Vol. 219, col. 502-522, París, 1844-1865.

NASCIMENTO, Aires A. “Um Mariale alcobacense”. *Didaskalia*, IX, 339-411, 1979. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=29565>

RABY, F. J. E. *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon, 1953.

WELLNER, Franz (Ed.). Adam von Sankt Victor. *Sämtliche Sequenzen*. Munich, 1955.

Resumen

El jardín de María es uno de los logros artísticos más refinados y elevados de la Europa medieval, con innumerables manifestaciones en la plástica, la poesía y la música. El tema se presenta aquí en tres breves pasos: el motivo de la Virgen como flor y la Virgen como jardín en algunas muestras de poesía litúrgica europea, un momento de confluencia entre el *locus amoenus* amoroso y el jardín mariano, y el jardín de María en la lírica hispánica medieval, de tipo litúrgico.

Abstract

Mary's garden is one of the most refined and elevated artistic accomplishments in medieval Europe, with countless expressions in art, poetry, and music. The subject is presented here in three brief steps: the motif of the Virgin as a flower and the Virgin as a garden in some samples of European liturgical poetry, the possible confluence of *locus amoenus* love topic and the Marian garden, and Mary's garden in the medieval Hispanic liturgical lyric.