

Entre el texto y la contemplación: simbolismo vegetal en los márgenes de los libros de horas (siglo XV)

Between text and contemplation: vegetal symbolism in the margins of fifteenth-century books of hours

AIDA FERRI RIERA

aida.ferri@ucv.es

ORCID: 0009-0006-6985-8808

*Escuela de Doctorado de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
IVEMIR-UCV (Institut Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes).*

ANNA PEIRATS

anna.peirats@ucv.es

ORCID: 0000-0001-6957-262X

*Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
IVEMIR-UCV (Institut Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes).*

Resumen: Los libros de horas del siglo XV constituyen uno de los espacios más complejos de interacción entre imagen, texto y contemplación. Este artículo analiza el simbolismo vegetal en los márgenes de cuatro códices iluminados pertenecientes a personajes vinculados con la realeza. Se tratan especies como el lirio, la rosa, la granada, la fresa y el cardo, las cuales configuran una teología visual silenciosa, vinculada a la *devotio moderna* y a una sensibilidad afectiva encarnada. Mediante un análisis iconográfico comparado y una base teológica patristica, se propone una lectura del margen como espacio simbólico activo. El estudio revela cómo los libros de horas ofrecían no solo oración, sino un itinerario visual y meditativo, en el que la vegetación iluminada actuaba como lenguaje devocional, pedagógico y político.

Palabras clave: libros de horas; simbolismo vegetal; márgenes; devoción; literatura medieval

Abstract: The fifteenth-century books of hours represent one of the most intricate spaces of interaction between image, text, and contemplation. This article examines vegetal symbolism in the margins of four illuminated codices associated with figures linked to royalty. It focuses on plant species such as the lily, rose, pomegranate, strawberry, and thistle, which together form a silent visual theology connected to the *devotio moderna* and an embodied affective spirituality. Through a comparative iconographic analysis grounded in patristic theological sources, the study proposes an interpretation of the margin as an active symbolic space. It reveals how books of hours offered not only prayer but also a visual and meditative itinerary, in which illuminated vegetation functioned as a devotional, pedagogical, and political language.

Keywords: books of hours; vegetal symbolism; margins; devotion; medieval literature

DATA PRESENTACIÓ: 03/06/2025 ACCEPTACIÓ: 29/06/2025· PUBLICACIÓ: 01/12/2025

1. Introducción

La Baja Edad Media constituyó una etapa de profunda renovación espiritual, en la que las estructuras litúrgicas tradicionales se articularon con nuevas formas de interiorización devocional. En este contexto surgieron los libros de horas como expresiones complejas de religiosidad privada, en las que convergían el texto litúrgico, la imagen narrativa y la decoración marginal de carácter vegetal. Estos códices, más allá de su función estrictamente oracional, condensaban una concepción encarnada de la fe, en la que se integraban dimensiones estéticas, teológicas y de afirmación del estatus social.

Lejos de constituir un mero recurso ornamental, la vegetación marginal en los libros de horas se configura como una auténtica gramática visual cargada de simbolismo, orientada a mediar la experiencia espiritual del lector. Esta tradición iconográfica se fundamenta en una sólida herencia exegética y patristica: textos como el *Physiologus*, el *Hexameron* de san Ambrosio (PL 14: 123–138) o el *De Genesi ad litteram* de san Agustín (PL 34: 223–246) ofrecen interpretaciones alegóricas de la naturaleza en las que flores, frutos y espinas adquieren un valor tipológico, aludiendo respectivamente a las virtudes, la gracia divina y la redención.

Entre los siglos XII y XV, este legado simbólico fue recuperado y ampliado en el marco de la *devotio moderna* y la espiritualidad afectiva propia de la Baja Edad Media. Autores como san Bernardo de Claraval, Ricardo de San Víctor o Ludolfo de Sajonia incorporaron en sus meditaciones elementos vegetales como figuras del alma orante y de los misterios de Cristo y de la Virgen María. La flor abierta pasó a representar la revelación interior; el fruto dulce, la caridad encarnada; y la espina, la penitencia redentora (San Bernardo, *Sermones super Cantica canticorum*, PL 183: 785–1198). En este contexto, la naturaleza deja de ser un simple fondo decorativo para convertirse en un vehículo de interiorización teológica y experiencia devocional.

En los libros de horas estas asociaciones simbólicas se manifiestan visualmente en los márgenes, que operan como dispositivos visuales de acompañamiento espiritual. No se trata de decoración superflua, sino de un lenguaje simbólico que articula la meditación visual con la interiorización teológica. La vegetación marginal no responde a un deseo estético superficial. En el contexto de una espiritualidad visual y afectiva profundamente integrada, la flora funciona como lenguaje simbólico, como itinerario cifrado, como glosa silenciosa del texto que enmarca. No es un adorno: es una gramática contemplativa. Este universo vegetal, que aparece especialmente en códices flamencos y en manuscritos iluminados vinculados a personajes de la alta nobleza, hombres como el monarca Carlos VIII o el duque de Berry y mujeres como Juana Enríquez o María de Borgoña, articula una visión teológica de la interioridad, en la que la flora representa virtudes, pasiones y misterios eclesiales (Wieck 1988).

Estos elementos visuales, aparentemente discretos, se convierten en caminos de lectura espiritual en el que los márgenes vegetales configuran una segunda lectura, paralela al texto, que modela el

alma en la contemplación. A través de un enfoque que combina el análisis iconográfico, la exégesis teológica y la historia de la cultura visual, se explora cómo lirios, rosas, granadas, fresas o cardos no son simples adornos, sino dispositivos de contemplación, memoria e interiorización.

En sus formas se cifra una espiritualidad encarnada, afectiva y silenciosa, que no adorna la página, sino que la transforma en un jardín simbólico del alma. El libro de horas se convierte, así, en un espacio místico total, un oratorio portátil, un espejo del interior y un campo de significación teológica donde color, textura y forma vegetal dialogan con la plegaria.

2. Objetivos y metodología

El estudio analiza el simbolismo vegetal en los márgenes de cuatro libros de horas bajomedievales, centrándose en su función teológica y su papel en la contemplación devocional. La investigación explora cómo estos motivos constituyen un lenguaje visual paralelo que expresa virtudes, emociones, tensiones espirituales y aspiraciones políticas. También se estudia la relación entre la decoración marginal, identificando similitudes y diferencias entre tradiciones regionales. El objetivo principal, por tanto, no es solo catalogar motivos vegetales, sino ofrecer una lectura espiritual del margen iluminado como espacio devocional, presentando el libro de horas como un microcosmos contemplativo donde lo vegetal actúa como símbolo de lo trascendente.

El corpus seleccionado se compone de cuatro manuscritos cuya riqueza ornamental, calidad pictórica y densidad simbólica los convierten en ejemplos paradigmáticos de la espiritualidad bajomedieval. Se incluye el *Libro de Horas de María de Borgoña* (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857), muestra de la exuberancia vegetal flamenca de finales del siglo XV; el *Libro de Horas de Juana Enríquez* (Real Biblioteca, Ms. h.I.14), atribuido erróneamente a Isabel la Católica, y que ofrece claves fundamentales sobre la religiosidad regia aragonesa; el *Libro de Horas de Carlos VIII* (Biblioteca Nacional de España, Ms. Vitr. 24-1), representativo de la sobriedad simbólica del humanismo francés tardogótico; y las *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Musée Condé, Ms. 65), con una ornamentación más dispersa, pero profundamente integrada en la liturgia del tiempo y del calendario cósmico.

Esta elección viene motivada por tener una representatividad pareja, dado que dos de los libros son para dos mujeres y los otros dos para dos hombres. Los cuatro, aunque realizados en talleres flamencos y franceses tienen estilos diferentes, si bien coinciden en la riqueza y pluralidad de las miniaturas. Del mismo modo, están destinados a personalidades concretas del ámbito real y cortesano, dos reinas, un monarca y un duque, que, además, aparecen incluidos en las obras, otorgando una significación especial a los libros, que más que objetos devocionales, se erigen como símbolos de poder dinástico.

En cuanto a la metodología empleada, se parte de un enfoque iconográfico e interdisciplinar que combina el análisis visual con la hermenéutica teológica y la historia cultural. La investigación se

apoya en fuentes primarias digitalizadas y repertorios especializados, y se desarrolla en tres fases: documentación visual, interpretación simbólica comparada y contextualización transversal. Se ha llevado a cabo un examen de cada manuscrito y se ha realizado una identificación de las especies vegetales más significativas de las representadas en los márgenes: el lirio, la rosa, la granada, la fresa y el cardo. Cada especie ha sido estudiada desde una triple perspectiva: teológica, recurriendo a fuentes patrísticas y escolásticas; visual, en relación con el programa iconográfico general del códice; y cultural, considerando su contexto de producción, recepción y uso.

Este enfoque ha permitido articular una lectura integral que conecta lo iconográfico con lo teológico, lo devocional con lo simbólico, y lo local con lo comparado. Más allá de ofrecer un simple inventario, este estudio propone una lectura espiritual de la imagen vegetal en el margen orante de la página medieval. En ese jardín visual cifrado, cada flor, hoja o fruto se convierte en una vía simbólica hacia lo trascendente.

3. Imagen y espiritualidad en la devoción bajomedieval

La espiritualidad bajomedieval fue escenario de una de las transformaciones más profundas en la experiencia de lo sagrado. Entre los siglos XIV y XV se consolidó una sensibilidad religiosa caracterizada por la interiorización, la afectividad y la imitación compasiva de Cristo. Esta renovación no se limitó al ámbito monástico o clerical, sino que permeó la religiosidad laica, penetrando especialmente en los hogares urbanos, donde las mujeres alfabetizadas desempeñaron un papel activo en la gestión espiritual del entorno doméstico (McGinn 2006; Van Engen 1988).

Uno de los principales vehículos de esta interiorización fue la *devotio moderna*, corriente espiritual nacida en los Países Bajos que promovía una vida cristiana sencilla, basada en la lectura personal, la meditación afectiva y la oración silenciosa. Esta nueva devoción transformó el vínculo entre el creyente y el objeto devocional: la imagen, el libro o incluso la flor pintada en un margen ya no eran solo medios de instrucción, sino instrumentos para “sentir” la fe. El alma no accedía a la verdad únicamente mediante la razón, sino también a través de la mirada, la contemplación y la identificación afectiva con las escenas de la vida de Cristo y de la Virgen (Higgitt 2000; Bynum 2011; García Mateo 2022: 35-41).

En este contexto, el libro de horas se consolidó como el soporte privilegiado de la espiritualidad bajomedieval. Se trataba de un objeto portátil, íntimo y visualmente atractivo. Estos manuscritos no eran contemplados con distancia ni pasividad; por el contrario, eran tocados, besados y recorridos tanto con la mano como con la mirada, en un sentido que abarca lo literal y lo figurado, tal como se evidencia en el *Libro de horas de Carlos VIII* (Fig. 1) (Planas Badenas y Docampo Capilla 2016: 17-41).



Fig. 1. *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 13v–14r, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España.

En este libro se pueden identificar dos escenas significativas. En el folio 13v aparece el monarca, propietario del manuscrito, en actitud orante, siendo introducido en la composición por la figura de Carlomagno. Esta imagen se encuentra enmarcada por dos escudos heráldicos: a la izquierda, el blasón de “Francia moderno”, adornado con el collar de la Orden de San Miguel; y a la derecha, el escudo de “Francia antiguo”, que integra elementos vinculados a la casa de Anjou, la cruz de Jerusalén y la Orden del Creciente, acompañada por la divisa *Loz Croessant*. Este simbolismo regio y dinástico adquiere pleno sentido al considerar que su siguiente propietario, Luis XII, encargó a Jean Bourdichon o Jean de Perréal la realización de un repinte, sustituyendo el rostro de Carlos VIII por el suyo propio (Salinas Cano de Santayana 2014).

Esta representación por sí sola sería una muestra más de cómo la monarquía y la alta nobleza realizaban sus prácticas de devoción privada. Sin embargo, se encuentra situada junto a otra cuya carga simbólica resulta fundamental. En el folio 14r se representa una imagen de la Piedad en donde la Virgen María sostiene en sus brazos el cuerpo sin vida de Jesucristo tras la crucifixión.

La composición transmite una intensa carga emotiva, enfatizando la humanidad y el sacrificio de Cristo, que muestra signos evidentes de sufrimiento, como heridas en las manos, los pies y el costado, así como la ternura y el sufrimiento de María, con el rostro marcado por el dolor y la resignación. Además, busca evocar en el espectador un profundo sentimiento de compasión y devoción, apelando al pathos mediante la expresión facial y corporal de ambos personajes, así como por la proximidad física que refleja la unión inseparable entre madre e hijo en su momento de dolor.

Esta escena se contempla de manera doble: tanto por parte del lector del manuscrito como por el personaje representado. De esta forma, el contacto físico y simbólico con el libro de horas ofrecía al lector una experiencia de oración encarnada, que trascendía la mera lectura para convertirse en un acto profundamente vivido y sentido.

La imagen, en este marco, adquiriría una dimensión performativa. No se limitaba a ilustrar el texto: lo activaba. La imagen devocional bajomedieval no solo representa el objeto de la fe, sino que participa activamente en la experiencia de la fe. Ver una imagen del Niño Jesús, de la Virgen María o de un mártir no constituía un ejercicio estético, sino un acto espiritual. Esta eficacia simbólica se fundamentaba en una pedagogía visual que integraba lo emocional, lo simbólico y lo doctrinal: no se trataba de “entender” una imagen, sino de establecer una relación con ella (Hamburger 1998: 149-196). Hay que tener en cuenta que la devoción era un pilar intrínseco del día a día de los fieles y que, hasta en las tareas más cotidianas, podían encontrar un nexo con las figuras santas (Huizinga 1996: 220-221).

Los elementos vegetales que pueblan los márgenes de los libros de horas se inscriben plenamente en esta lógica visual y espiritual, ayudando a transformar la naturaleza en exégesis. Aunque puedan parecer secundarios, constituyen una gramática simbólica rigurosamente codificada. La tradición exegética y litúrgica medieval había asignado significados teológicos a numerosas especies vegetales: el lirio representaba la pureza; la vid, la comunión eucarística; la rosa, la caridad; el cardo, la penitencia; la fresa, la humildad; y la granada, la fecundidad espiritual (Carruthers 2008).

Este repertorio simbólico no era invención de los iluminadores, sino que se enraizaba en la tradición patrística. San Bernardo de Claraval, en sus *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, dedica largos pasajes a meditar sobre el lirio entre espinas (Ct 2,2) como figura de María y del alma justa (PL 183: 859C). San Ambrosio, en su comentario al Evangelio de Lucas, describe a la Virgen como flor sin espinas, y a la Iglesia como *hortus conclusus*, jardín cerrado, donde florecen las virtudes (PL 15: 1604B). Esta teología botánica fue reelaborada por la escolástica y la mística medieval a través de tratados, himnos y sermones que circularon ampliamente en los entornos cortesanos donde se producían los libros de horas.



Fig. 2. *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 14v, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek.

En los márgenes de estos códices las flores ya no son adornos accesorios: se convierten en guías visuales de la meditación. Invitan al lector a detenerse, a evocar pasajes bíblicos, a contemplar virtudes. La oración deja de ser puramente verbal: se vuelve una experiencia contemplativa, visual, táctil y hasta olfativa. La página deviene un microcosmos simbólico, un jardín espiritual en miniatura. En este sentido, podríamos definir estos manuscritos como “teologías del margen”, donde el silencio vegetal se transforma en palabra mística.

Este lenguaje visual afectivo se vinculaba, además, con prácticas devocionales concretas, como huellas físicas de uso, manchas, desgastes, marcas, precisamente en los márgenes decorados. Estas señales revelan una interacción intensa con el objeto: el lector no lo observaba desde fuera, sino desde dentro. Tocaba el lirio, acariciaba la fresa, rezaba sobre la granada. Cada flor no era solo símbolo, sino interlocutora silenciosa. El margen vegetal se convertía en puente entre lo sensible y lo invisible. En este marco, la lectura espiritual no seguía un curso lineal. El lector podía detenerse en una flor sin relación directa con el texto y, desde allí, iniciar una meditación independiente. La página era un campo de resonancias simbólicas, y el margen, un espacio de apertura teológica. Esta experiencia se intensificaba con el uso del color, del dorado, de los pigmentos brillantes que convertían la flor en luz. El libro de horas funcionaba como un artefacto de iluminación interior en el que la imagen exterior despertaba el deseo de Dios (Camille 1992; Rudy 2019).

Las flores desempeñaron un papel fundamental como mediadoras simbólicas no solo en el interior de los libros de horas, mediante escenas narrativas o márgenes ornamentales, sino también en el entorno cotidiano del devoto. La contemplación diaria de una rosa o un lirio podía facilitar una conexión espiritual con lo divino, incluso cuando no estaban representadas directamente en las ilustraciones (Fig. 2). Esta dimensión sensorial de lo simbólico reforzaba la comprensión visual de los contenidos devocionales y favorecía una lectura meditativa. Así, el uso de motivos florales se consolidó como una estrategia iconográfica eficaz en los manuscritos bajomedievales, articulando de forma sutil, pero poderosa del vínculo entre lo visible y lo trascendente.

Un ejemplo especialmente elocuente de esta práctica se encuentra en el folio 14v del *Libro de Horas de María de Borgoña*. En primer plano, la propietaria del manuscrito aparece en actitud de lectura íntima, sosteniendo un libro de horas abierto; al fondo, visible a través de una ventana abierta, se despliega una visión de la Virgen con el Niño en el interior de una iglesia, acompañada por la misma figura femenina y otras dos jóvenes. Esta construcción visual sugiere que la escena contemplada en el espacio de la ventana constituye una experiencia mística generada a partir de la lectura, transformando el acto devocional en una vivencia espiritual interiorizada.

Cabe destacar que, en el espacio inmediato de la lectora, la miniatura incluye dos claveles y un jarrón con lirios, elementos florales cargados de simbolismo. Estas flores, comúnmente asociadas a la Virgen María y a Cristo, no solo refuerzan el contenido sacro del manuscrito, sino que funcionan como puentes entre lo cotidiano y lo sagrado. Su presencia en la escena real, es decir, en el entorno de la lectora, actúa como tropo visual que facilita la meditación, integrando el mundo sensible

en el ejercicio espiritual. Así, estos motivos florales operan como canales de significación que intensifican el vínculo afectivo y devocional entre la creyente y el objeto sagrado (Penketh 1997: 266; Havice 1995: 78).

4. El libro de horas: forma, función y símbolo

En el corazón de la espiritualidad bajomedieval, el libro de horas se erige como uno de los objetos devocionales más influyentes, complejos y simbólicamente cargados del Occidente cristiano. Su estructura litúrgica, su función afectiva y su riqueza visual lo convierten en un microcosmos espiritual: un compendio de teología práctica, estética contemplativa y autorrepresentación social. Su uso cotidiano, profundamente íntimo, no impidió que se convirtiera también en un objeto de prestigio, un emblema de estatus y una forma de herencia espiritual.

Derivado de la adaptación privada del Oficio monástico, el libro de horas integró una serie de textos distribuidos a lo largo del día, las *Horae Beatae Mariae Virginis*, el Oficio de Difuntos, los salmos penitenciales, letanías y oraciones, que permitían a laicos alfabetizados, particularmente mujeres de la nobleza y la burguesía urbana, acceder a un ritmo oracional antes reservado a comunidades regulares. Como ha subrayado Wieck (1988), su éxito entre el público laico no dependió únicamente de su contenido, sino de la forma en que dicho contenido se articuló material y visualmente: imágenes a página completa, orlas ricamente decoradas, uso de oro bruñido, pigmentos preciosos, tipografía gótica y una disposición textual que favorecía una lectura meditativa. El libro de horas era una sinfonía visual y simbólica puesta al servicio de la oración.

Desde un punto de vista formal, su arquitectura combinaba texto, imagen y decoración marginal con una intención profundamente devocional. El calendario inicial no solo indicaba las festividades litúrgicas locales, sino que ofrecía una visión del tiempo sagrado, a menudo acompañada por representaciones de los trabajos del mes o signos zodiacales. Las miniaturas que precedían a cada hora la Anunciación, la Natividad, la Crucifixión o la Coronación de la Virgen, no eran simples ilustraciones, sino umbrales simbólicos: al pasar la página, el lector se adentraba visualmente en la escena y disponía su alma a la plegaria (Planas Badenas y Docampo Capilla 2016: 17-41).

La propia materialidad del libro refuerza su carácter simbólico. El uso de pergamino fino, colores intensos obtenidos de minerales valiosos, como el azul de ultramar o rojo del cinabrio, junto al oro en lámina o en polvo y las encuadernaciones en terciopelo bordado o cuero repujado, convirtieron al códice en un objeto sagrado en sí mismo. Esta riqueza formal no respondía meramente al lujo cortesano: era una manifestación visual de una devoción encarnada. La belleza no se percibía como exceso, sino como vía hacia lo divino. El libro de horas materializaba, así, la lógica sacramental de lo visible, haciendo que lo invisible se hiciese presente mediante el esplendor de la materia.

No obstante, el libro de horas no era solamente un espacio litúrgico o contemplativo, sino también un objeto de identidad personal y social. Los escudos familiares, las letanías con santos patronos específicos, las plegarias personalizadas, las miniaturas votivas con la imagen del comitente orante y las especies vegetales asociadas al linaje o a la región, dotaban al códice de una dimensión autobiográfica cifrada. Era el “yo devoto” proyectado sobre el pergamino. En este sentido, el libro de horas no solo servía para rezar, pues narraba quién rezaba, cómo, cuándo y desde qué mundo simbólico. Se puede leer, por tanto, como una confesión sin palabras, una autobiografía espiritual en clave visual (Fig. 3).



Fig. 3. *Libro de Horas de Juana Enríquez*, fol. 343v, ca. 1447-1468, © Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Un ejemplo particularmente revelador de esta función lo encontramos en el *Libro de Horas de Juana Enríquez*, concretamente en el folio 343v. En esta escena, la propietaria se representa a sí misma en actitud orante, revelando ese “yo devoto” y proporcionando una visión concreta de las prácticas espirituales femeninas del entorno cortesano. Arrodillada ante un reclinatorio, sobre el cual reposa un texto devocional, Juana aparece acompañada por un ángel intercesor que subraya su vínculo con la esfera celestial. La ambientación, aunque detallada, se presenta con escaso mobiliario, lo que genera una atmósfera de aislamiento visual y espiritual, coherente con los principios de recogimiento promovidos por la *devotio moderna*. Tal como han señalado López Montilla (2012) y Peirats y Gregori (2023), los libros de horas desempeñaron un papel fundamental en la articulación de esta nueva espiritualidad de cuño nórdico, combinando eficazmente imagen y texto para favorecer una meditación interiorizada.

Simultáneamente, estos códices cumplían una función representativa y social, al actuar como marcadores de prestigio tanto en contextos privados como públicos. Esta dimensión simbólica se

intensificaba en los espacios femeninos de la nobleza, donde el libro de horas no solo reforzaba la virtud piadosa de su propietaria, sino que también afirmaba visualmente su lugar dentro del tejido dinástico y devocional. En este sentido, resulta significativo que en el margen inferior de la escena aparezca el escudo de armas de Juana Enríquez, insistiendo en el carácter personalizado del manuscrito y en su función ejemplarizante: este libro no solo pertenecía a Juana, sino que también mostraba cómo debía comportarse una dama noble y devota (Flora 2021).

5. El libro de horas como objeto de poder, herencia y representación dinástica

En la Baja Edad Media, el libro de horas trascendió su función como manual de oración para convertirse en un objeto multifuncional. Como ha destacado Hindman y Marrow (2013), estos códices actuaban simultáneamente como “retratos espirituales” y como manifestaciones tangibles del estatus. Su carácter híbrido, litúrgico, simbólico, afectivo y político, les otorgó un lugar central en la cultura cortesana de los siglos XIV y XV. Se trataba de objetos que se rezaban, se contemplaban, se mostraban y se legaban.

Los manuscritos ricamente iluminados no eran únicamente expresiones de espiritualidad refinada, sino también testimonios visuales de vínculos familiares, aspiraciones dinásticas y proyección pública de sus promotores (Fig. 4). Su encargo en los entornos nobiliarios implicaba una participación activa de copistas, iluminadores y talleres especializados, responsables de ejecutar un programa iconográfico adaptado a la identidad de la persona destinataria. El resultado era un objeto profundamente personalizado, donde las miniaturas, especies vegetales o escudos familiares contribuía a un universo simbólico cargado de significación política y espiritual.



Fig. 4. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 1v, 1411-1498 © Musée Condé.

Este tipo de representación, en la que el comitente aparece integrado en escenas significativas de su vida, encuentra un ejemplo destacado en *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. En este manuscrito, Jean de Berry, promotor de la obra y figura clave del mecenazgo artístico del gótico internacional, es representado en diversas miniaturas del calendario. En particular, el folio 1v, correspondiente al mes de enero, muestra un fastuoso banquete cortesano presidido por el duque, quien ocupa el eje central de la composición, sentado a la mesa en actitud de autoridad y generosidad, mientras distribuye obsequios a sus allegados y miembros de su séquito.

Detrás de él, se alza un dosel heráldico decorado con el emblema del duque, un campo azul sembrado de flores de lis doradas, lo que refuerza visualmente su autoridad y linaje. Aún más, un monumental tapiz colgado sobre la chimenea representa la guerra de Troya, recreada según la sensibilidad y el imaginario medieval. Esta escena no solo celebra la magnificencia de su corte, sino que también refuerza su imagen como príncipe ideal, generoso, culto y piadoso, integrando su figura dentro del ciclo anual como parte del orden simbólico que rige tanto el tiempo litúrgico como el político.

Esta densidad simbólica dotaba al libro de horas de un valor patrimonial transmisible. Numerosos testamentos y protocolos notariales del siglo XV y XVI documentan su inclusión en inventarios de bienes, especialmente en los ajuares espirituales, muchos de ellos en clave femenina. Rudy (2019) ha identificado más de un centenar de casos en los Países Bajos donde estos códices eran heredados por hijas, sobrinas o nueras como expresión de continuidad espiritual y legado familiar. El libro de horas no era solo objeto de uso, transformándose en vehículo de identidad, transmisor de oraciones y valores, portador de memoria devocional y genealógica.

En el caso femenino, la herencia de un libro de horas no implicaba únicamente una transmisión material, sino una inscripción activa en la historia espiritual del linaje: leer el códice equivalía a integrarse en una cadena devocional heredada. Este valor simbólico se intensificaba particularmente en el marco de los esponsales y las alianzas dinásticas, donde el libro funcionaba no solo como objeto de devoción, sino como un instrumento de legitimación. Su entrega como regalo nupcial trascendía el mero gesto piadoso, aludiendo a la promesa de descendencia, la consagración de las virtudes marianas y la afirmación de una legitimidad espiritual compartida. En estos contextos, la iconografía floral adquiría una carga semántica notable: lejos de ser simples elementos ornamentales, los motivos vegetales actuaban como símbolos operativos que codificaban la misión espiritual y política asignada a la mujer noble. Así, el códice devocional no solo fomentaba la oración, sino que articulaba una auténtica teología de la virtud femenina en clave regia.

5.1. Libro de Horas de María de Borgoña

Flandes, ca. 1477, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857

Este manuscrito iluminado es ampliamente reconocido como una de las creaciones más sobresalientes de la Baja Edad Media, tanto por su calidad artística como por su valor devocional (Hamel 2019: 598). Su elaboración tuvo lugar en Flandes, probablemente en los centros artísticos de Gante o Brujas. Está escrito en latín, sin embargo, contiene algunas anotaciones y rúbricas en neerlandés, especialmente en las secciones más prácticas o personales.

Aunque en un primer momento se consideró que Carlos I pudo haber sido su destinatario original, se ha planteado también la hipótesis de que el manuscrito fuera concebido como libro luctuoso destinado a su hija tras su fallecimiento. Esta interpretación se ve reforzada por el tratamiento de las primeras 34 páginas, en las que las letras doradas y plateadas se inscriben sobre pergamino teñido de negro, siguiendo una técnica característica de los denominados libros de horas negros, vinculados tradicionalmente al duelo y la conmemoración (Ferreiro Pérez 2024: 4).

No obstante, existe un consenso más firme en torno a la posibilidad de que Margarita de York pretendía que el volumen fuera un regalo para su hija adoptiva, María de Borgoña, quien estaba a punto de casarse con un miembro de la familia Habsburgo (Eörsi 2020: 19-20). Es posible que por esta última circunstancia se explique la denominación con la que también se conoce el libro.

En cuanto a su autoría, el manuscrito se atribuye a varios artistas vinculados al entorno flamenco, lo que explica la presencia de notables variaciones en los patrones estilísticos y compositivos. No obstante, entre todos ellos, destaca de manera singular el denominado Maestro de María de Borgoña, a quien se atribuyen las miniaturas más célebres del códice: La Virgen en una iglesia gótica, representada a través de la ventana de una estancia en la que aparece María de Borgoña en actitud devocional (fol. 14v) (Fig. 2), y Cristo en la cruz, en una visión ampliada del Calvario, también aparentemente observada a través de una ventana (fol. 43v). En ambas composiciones, la escena de fondo se erige como el eje narrativo y visual, mientras que la imagen en primer plano funciona como marco o umbral hacia el espacio sagrado. Estas innovadoras estrategias visuales han llevado a considerar al Maestro de María de Borgoña como una figura clave en el desarrollo de un nuevo lenguaje de iluminación flamenca durante las décadas de 1470 y 1480, cuya influencia se extendió ampliamente entre sus contemporáneos e imitadores (Baker 2023).

En total hay 20 miniaturas a página completa, 14 miniaturas más pequeñas, 24 hojas de calendario, 14 letras historiadas y 78 bordes ornamentales. En estos, el naturalismo flamenco logra una minuciosidad sin precedentes pues cada flor parece pintada con lupa. Este detallismo extremo no es un alarde técnico vacío, pues responde a una concepción afectiva de la devoción según la cual, el ojo contempla para amar, y el detalle se vuelve ejercicio espiritual. Además, este modelo incorpora elementos que no solo representan la creación, sino que la redimen. La flor marginal, en este caso, no es naturaleza sin más, es criatura, es signo del paraíso perdido y del paraíso prometido. Por ello, la riqueza vegetal de los márgenes no responde solo a una estética naturalista, sino que establece un tejido simbólico donde flora y figura dialogan teológicamente.

5.2. Libro de Horas de Juana Enríquez

Bruias, 1447–1468, Madrid, Real Biblioteca, Ms. h.I.14

Tradicionalmente identificado como el *Libro de Horas de Isabel la Católica*, este manuscrito fue recibido por la reina como obsequio nupcial de su prometido, Fernando de Aragón. Sin embargo, investigaciones más detalladas han confirmado que su destinataria original fue Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II de Aragón. En este sentido, el códice trasciende su función devocional

para convertirse en un artefacto de proyección dinástica y simbólica (Ferri y Gregori 2024). Destaca por su excepcional calidad artística y riqueza ornamental, con un total de 72 miniaturas a página completa y 24 ilustraciones menores asociadas al calendario litúrgico.

El manuscrito, redactado principalmente en latín, presenta rúbricas en catalán que indican acciones específicas que debía realizar el fiel al ingresar en la iglesia (Planas Badenas 2020a: 14). Asimismo, el calendario litúrgico contiene festividades propias de la ciudad de Barcelona, lo que refuerza su vinculación territorial. Según Planas Badenas (2020b: 104; 2020c: 175), este libro de horas constituye un ejemplo revelador de las estrechas conexiones artísticas entre los territorios septentrionales del Ducado de Borgoña y Cataluña en el siglo XV, siendo muy probablemente elaborado en el sur de los Países Bajos por un copista catalán, por encargo directo de la reina Juana Enríquez o destinado expresamente a su uso personal.

Un rasgo singular es la inclusión de dos oficios marianos, uno conforme al uso romano y otro dedicado a los Siete Gozos de María. Aunque este último es común en manuscritos del siglo XV, raramente va acompañado de una iconografía tan extensa y detallada como la que ofrece este ejemplar, lo que lo convierte en un caso excepcional (Domínguez Rodríguez 1991: 16).

En cuanto a la autoría de las miniaturas, tradicionalmente se ha atribuido a Willem Vrelant y su taller. Sin embargo, dos miniaturas no se ajustan a su estilo habitual y probablemente sean obra de otro artista. Vrelant no fue un innovador, sino un iluminador destacado por su habilidad para integrar influencias estilísticas e iconográficas previas, desarrollando así un lenguaje visual propio. Su estilo, caracterizado por una ejecución refinada y detallista, refleja una notable destreza técnica y una constante evolución formal. Esta capacidad de adaptación le permitió atraer encargos de clientes influyentes, entre ellos miembros de la nobleza, clérigos y burgueses acomodados (Bousmanne 1997: 33).

Los márgenes florales del *Libro de Horas de Juana Enríquez* destacan por su refinada composición vegetal y simbólica, propia del estilo gótico flamenco tardío. Estos encuadres ornamentales están minuciosamente decorados con roleos entrelazados, tallos entrelazados, frutos y flores naturalistas junto a aves y criaturas híbridas. La disposición es simétrica y densa, pero equilibrada, priorizando la claridad visual. Esta sobriedad organizada, frente a la exuberancia flamenca, refleja un programa iconográfico codificado que transforma el marco en un espacio de contemplación simbólica y pedagógica. La gramática ornamental queda subordinada a una lógica teológica y dinástica, en la que prima una espiritualidad mariana que trasciende lo individual y construye un imaginario colectivo. La flora, en este modelo, adorna tanto como consagra.

5.3. Libro de Horas de Carlos VIII

París, 1494–1496, Madrid, Biblioteca Nacional de España, VTTR/24/1

Este libro de horas, elaborado entre 1494 y 1496, constituye un destacado ejemplo de manuscrito iluminado tardomedieval. Redactado en latín y francés en escritura gótica, fue producido en el

taller parisino de Antoine Vérard conocido por la elaboración tanto de libros manuscritos como impresos. El códice, de gran formato y destinado al propio monarca, presenta características litúrgicas propias del uso parisino, como se observa en el calendario y las fórmulas devocionales que incluye.

La iluminación del códice ha sido debatida; habiéndose atribuido a diversos maestros activos en el círculo de Vérard, finalmente parece que fue realizado por François Le Barbier. El estilo se caracteriza por su tradicionalismo y homogeneidad, sin influencias renacentistas evidentes (Planas Badenas y Docampo Capilla 2016: 157). Entre sus rasgos distintivos destaca la ausencia de orlas florales y la adopción de composiciones pictóricas similares a los retratos sobre lienzo para las figuras a página entera.

Desde el punto de vista iconográfico, el manuscrito puede dividirse en tres bloques. El primero está compuesto por 16 miniaturas a página completa que representan escenas de la Sagrada Familia, la Pasión, episodios del Nuevo Testamento, y motivos simbólicos. El segundo grupo consta de 16 miniaturas a media página, dedicadas en su mayoría a la representación de santos, enmarcando textos litúrgicos en latín. Por último, el tercer conjunto lo forman miniaturas de menor tamaño: las del Calendario, que ilustran signos zodiacales y labores agrícolas mensuales, y aquellas que narran la vida de la Virgen en los márgenes, acompañadas por poemas en francés. Esta última estructura, inspirada en los libros de horas impresos, refleja una transición formal entre manuscrito e imprenta (Salinas Cano de Santayana 2014).

El marco ornamental responde a una concepción simbólica y teológica refinada, en la que imagen, texto y alegoría se articulan como una unidad devocional coherente. Frente a la ornamentación exuberante de tradición flamenca, este manuscrito adopta una estética deliberadamente sobria: las especies vegetales se estilizan, las orlas se ordenan cuidadosamente, y el repertorio floral de las especies botánicas se limitan a un repertorio simbólico claramente definido. Esta contención formal refleja la influencia del pensamiento humanista en la espiritualidad de finales del siglo XV, caracterizada por una aspiración a la armonía entre razón, fe y contemplación. La decoración floral no es solo un elemento estético, sino un lenguaje pedagógico destinado a guiar al lector por un itinerario espiritual donde la belleza se asocia al orden, y la virtud, a la forma. Esta estética revela una espiritualidad más introspectiva, centrada en la meditación y la interiorización, antes que en la exaltación emocional.

5.4. Les Très Riches Heures du Duc de Berry

Francia, ca. 1412–1416, Chantilly, Musée Condé

El *Libro de Horas del Duque de Berry*, producido entre 1412 y 1416, constituye una de las obras cumbre de la iluminación gótica internacional y del mecenazgo artístico de finales de la Edad Media.

Encargado por Jean de Berry, uno de los más célebres mecenas del siglo XV y hermano del rey Carlos V de Francia, este códice no solo cumplía una función devocional, sino que también actuaba como símbolo de estatus, erudición y sofisticación cultural. La obra fue realizada principalmente por los hermanos Limbourg, Herman, Paul y Jean, artistas de origen flamenco, cuya minuciosa atención al detalle y sensibilidad por la naturaleza marcaron un hito en la historia de la miniatura.

El manuscrito quedó inconcluso tras la muerte de sus iluminadores principales, los hermanos Limbourg y de su mecenas, el duque Jean de Berry, probablemente como consecuencia de la epidemia de peste que asoló la región en 1416. Esta interrupción en el proceso de ejecución es visible en ciertos folios, como el 26r, donde se representa un jarrón con un iris sin terminar. La ausencia de acabado en esta flor, contrastando con el detallismo característico del resto de la obra, constituye un indicio elocuente del abrupto cese de la labor artística y ofrece una valiosa huella material del contexto histórico que afectó la producción del códice (Gracioli Silva 2017: 57).

Fue concluido con posterioridad, y tanto su decoración como sus miniaturas, márgenes y caligrafía evidencian la intervención de múltiples artistas, en su mayoría originarios de los Países Bajos, cuyo número exacto sigue siendo objeto de debate. El texto está redactado en francés, una elección significativa que, frente al uso litúrgico habitual del latín, subraya el carácter devocional privado del manuscrito, concebido para la meditación personal de un laico perteneciente a la alta nobleza.

El códice alberga un total de 66 miniaturas de gran formato y 65 de menor tamaño, junto con aproximadamente 300 letras capitales doradas y más de 1800 cenefas iluminadas con pan de oro. Su diseño, extenso y de notable complejidad, se distingue por el uso de pigmentos ricos y difícil de conseguir y por la notable influencia del arte italiano y la tradición clásica. A lo largo del tiempo, el manuscrito ha experimentado modificaciones, adiciones y pérdidas que han transformado su configuración original. No obstante, su excepcional calidad artística y riqueza iconográfica le han conferido una reputación destacada, particularmente a partir de los siglos XIX y XX, consolidándolo como una de las cumbres indiscutibles de la iluminación gótica internacional

La estructura del manuscrito sigue el formato típico de los libros de horas, incluyendo un calendario litúrgico ilustrado, pasajes evangélicos, oraciones y salmos, con un especial énfasis en las *Horas de la Virgen*. No obstante, lo que distingue a este libro de horas es la extraordinaria calidad de sus ilustraciones y su innovador tratamiento del espacio, la luz y el paisaje. Las famosas miniaturas del calendario, doce escenas que representan los meses del año, ofrecen una representación idealizada pero sorprendentemente realista de la vida campesina y cortesana del momento, estableciendo un diálogo visual entre lo sacro y lo mundano, lo celestial y lo terrenal (Husband 2008).

En lo que respecta a la decoración marginal presenta una ornamentación relativamente sobria si se la compara con la de otros manuscritos estudiados, pues carece de los márgenes ricamente iluminados que caracterizan a muchas obras devocionales de la misma época. No obstante, a pesar de esta contención formal, mantiene un repertorio iconográfico vegetal semejante al de otros libros

de horas, compartiendo con ellos un mismo sistema simbólico. Esta afinidad visual subraya el carácter devocional y contemplativo del códice, en el que lo vegetal funciona como vehículo de significados espirituales y morales.

Desde esta perspectiva, Millard Meiss (1974) ha interpretado la obra como un auténtico “breviario del cosmos”, en el que incluso los elementos marginales articulan una visión sacramental de la historia, integrando naturaleza, tiempo litúrgico y experiencia devocional en un mismo tejido visual coherente.

6. Raíces del símbolo: un recorrido comparado por la flora emblemática

6.1. El lirio

Entre las diversas especies vegetales representadas en los libros de horas bajomedievales, el lirio se erige como uno de los símbolos de mayor densidad teológica, mariológica y sacramental. Su morfología estilizada, su blancura inmaculada y su disposición tripartita lo configuran como emblema visual privilegiado para expresar la virginidad de María, el misterio de la Encarnación y la transparencia espiritual del alma abierta a la gracia divina.

En los primeros siglos del cristianismo, el lirio blanco fue considerado atributo de los santos no martirizados, mientras que la rosa roja se vinculaba con los mártires, en alusión a la sangre derramada por su fe (Levi d’Ancona 1977: 211). Con el paso del tiempo, el lirio adquirió un significado más específico, convirtiéndose en símbolo de la castidad y la virginidad, lo que propició su asociación directa con la figura de la Virgen María a partir del siglo VIII.

Esta identificación iconográfica alcanzó especial relevancia en las escenas de la Anunciación, episodio clave en la vida de María en el que los lirios adquieren un papel central como emblema de su pureza. La consolidación de esta simbología se ve reforzada en el pensamiento teológico y devocional del siglo XV, particularmente en los escritos de san Agustín, donde se subraya la relación entre el lirio y las virtudes marianas.

Si observamos las diversas imágenes en donde se representa la Anunciación en los libros de horas analizados, vemos que tanto en el *Libro de Horas de Juana Enríquez* (fol. 89v) (Fig. 5) y en el *Libro de Horas de María de Borgoña* (fol. 19v) (Fig. 6), se presenta un jarrón con tres varas de lirios justo en el centro entre el ángel y la Virgen. Conviene enfatizar que el jarrón con la vara de lirio, más que un elemento «accesorio», fue en la Baja Edad Media un símbolo fundamental, pues su presencia testimonia la pureza de María, a la vez que es signo cristológico. A partir de la interpretación exegética del pasaje de la vara de Jesé (Is 11, 1) y de la mención de la estirpe de Jesús en el Evangelio de Lucas (Lc 1, 23-38), María es el tallo del que proviene la flor que será Jesús. De esta manera, el lirio deviene en un signo-imagen en el que se prefigura la virginidad de María y la Encarnación (Salvador González 2013: 183-222; Fallena 2021: 106).



Fig. 5. *Libro de Horas de Juana Enríquez*, fol. 89v, ca. 1447-1468, © Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



Fig. 6. *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 19v, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek.

En ciertas representaciones iconográficas, el lirio aparece con tres flores o tres tallos, símbolo de la triple virginidad de María: antes, durante y después del parto. Esta concepción teológica, ampliamente difundida en la Edad Media, subraya la excepcional pureza de la Madre de Dios. Autores como san Alberto Magno (1898: 194) contribuyeron a consolidar esta imagen simbólica al describir el vientre de María como un “campo rodeado de lirios”, metáfora que alude a su inquebrantable virginidad y al carácter sagrado de su maternidad.

En este contexto, la virginidad de la Madre de Dios se enfatiza de manera particular. Diversas representaciones iconográficas, especialmente producidas durante el siglo XIV, ilustran a la Virgen en acto de amamantar al Niño, destacando así su condición de madre divina, pero también de madre virginal. Esta iconografía responde, en parte, a una creencia extendida en la Baja Edad Media según la cual la actividad sexual y la reproducción comprometían la calidad de la leche materna. Desde esta perspectiva, la lactancia de María se interpretaba como prueba de que, tras el parto, había conservado su virginidad, lo que la eximía de delegar la alimentación del Niño a nodrizas, una práctica habitual entre las mujeres, especialmente entre las de clase noble, que deseaban continuar con su descendencia (Mocholí Martínez 2022).

Retomando la miniatura de la Anunciación en el *Libro de Horas de Juana Enríquez* (fol. 89v), la presencia de tres lirios, dos en flor y uno aún por abrir, podría interpretarse como una alusión simbólica a la

Trinidad. La disposición de las flores, donde dos se encuentran abiertas y una permanece cerrada, sugiere una posible referencia al Hijo, quien, aún no nacido en el momento representado, no ha “florecido” plenamente en su naturaleza encarnada. Esta sutil articulación visual permite leer en los lirios no solo un símbolo de la pureza de María, sino también una reflexión teológica sobre el misterio trinitario y la inminencia de la Encarnación (Ferri y Gregori 2024).



Fig. 7. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 26r, 1411-1498 © Musée Condé.

Fig. 8. *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 73r, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España.

En algunas representaciones de la Anunciación, el arcángel Gabriel aparece portando un lirio que ofrece a la Virgen María, como se observa en *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (fol. 26r) (Fig. 7). Esta acción ha sido interpretada a la luz de la doctrina de la Purificación, según la cual María fue liberada de toda mancha del pecado original en el mismo momento de la Anunciación. Desde esta perspectiva, el gesto de Gabriel al presentar el lirio no solo subraya la pureza virginal de María, sino que también podría ilustrar visualmente dicha doctrina teológica. Asimismo, el lirio se convierte en atributo distintivo del arcángel precisamente porque fue el mensajero elegido para anunciar a aquella que, por su pureza sin igual, había hallado gracia ante los ojos de Dios.

No obstante, esta convención iconográfica no se encuentra de forma sistemática. En el *Libro de Horas de Carlos VIII*, por ejemplo, las escenas de la Anunciación contenidas en los folios 29v y 73r (Fig. 8) omiten deliberadamente la presencia del lirio, lo que sugiere variantes iconográficas que pueden responder a decisiones estilísticas, interpretativas o devocionales específicas dentro de cada programa visual.

En ciertas representaciones pictóricas de la Asunción de la Virgen, los detalles iconográficos vinculados a su tumba se completan frecuentemente con la presencia de rosas rojas y lirios blancos. Esta elección simbólica se fundamenta en la tradición legendaria que sostiene que, tras su ascensión al cielo, el sepulcro de María quedó colmado de dichas flores, evocando tanto su pureza inmaculada como el amor sacrificial (Fulton Brown 2024: 19). Además de su evidente carga mariológica, estos elementos florales pueden aludir también a la dignidad regia de María como Reina del Cielo, reforzando así su papel en la jerarquía celestial (Beck 2000: 386).

En algunas representaciones artísticas, el Niño Jesús aparece ofreciendo un ramo de lirios a un santo, gesto que simboliza la castidad como don otorgado directamente por Cristo. En este contexto, el lirio se convierte en atributo de varios santos, como san José, considerado padre terrenal del Redentor, cuya pureza se enfatiza mediante este símbolo. De igual modo, el lirio puede referirse al propio Cristo, ya que alude tanto a la inocencia de su infancia como a la pureza de su naturaleza divina. Asimismo, este motivo floral se asocia con la misericordia de Cristo manifestada en la resurrección, especialmente en el contexto escatológico del Juicio Final, donde se presenta como emblema de vida renovada y salvación eterna.

Dado que el lirio simboliza la pureza de la vida eterna y la bienaventuranza de las almas santas en el Cielo, su presencia resulta habitual en las representaciones visuales del Paraíso. Este motivo floral actúa como emblema de la perfección espiritual alcanzada tras la muerte, y refuerza iconográficamente la idea de la recompensa divina reservada a los justos (Levi d'Ancona 1977: 215-216). Así, los lirios no solo evocan la castidad y la inocencia, sino también el estado glorificado de los santos en la visión celestial.

En los márgenes de los libros de horas analizados, se observa de forma recurrente la presencia de lirios, los cuales presentan una particularidad notable: todos ellos son representados en tonalidades azules (Fig. 9). Esta elección cromática no es arbitraria, sino que responde a un cambio significativo en el simbolismo visual occidental a partir del siglo XII, cuando el azul comenzó a adquirir un estatus privilegiado dentro del repertorio iconográfico cristiano.

Este fenómeno se relaciona estrechamente con la representación de la Virgen María, quien, hasta entonces, solía aparecer vestida con colores oscuros, asociados al luto por la Pasión de Cristo. A lo largo del siglo XII, sin embargo, se produce una paulatina sustitución de esos tonos sombríos por el azul, en paralelo con el fortalecimiento del culto mariano en Europa. Esta transformación iconográfica consolidó al azul como color asociado a la figura de la Madre de Dios, aunque su uso permaneció circunscrito al ámbito artístico y devocional, mientras que en el plano litúrgico el blanco continuó siendo el color representativo de María (Lotut 2017).



Fig. 9. Detalle de lirio en los márgenes, de izq. a der.: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 199v, 1411-1498 © Musée Condé; *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 34r, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek; *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 14v, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España; *Libro de Horas de Juana Enríquez*, fol. 96r, ca. 1447-1468, © Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En este último, la flor surge de un jarrón y se sitúa encima de una frase relativa a la Virgen María.

6.2. La rosa

En la antigüedad, la rosa fue considerada un símbolo funerario, lo que facilitó su incorporación en el imaginario cristiano como emblema del martirio. Particularmente, las rosas rojas adquirieron un significado específico al ser asociadas con la sangre vertida por los mártires, mientras que sus espinas se interpretaron como una alusión directa a los tormentos sufridos durante la persecución.

San Ambrosio ofrece una lectura teológica de esta transformación simbólica al afirmar que, originalmente, las rosas en el Paraíso no poseían espinas. Estas habrían surgido únicamente después de la caída del hombre, como consecuencia del pecado original. Así, la rosa, en su nueva configuración —bella y fragante, pero también herida de espinas— funcionaría como un recordatorio dual: por un lado, evocaría la gloria perdida del Edén mediante su perfección formal y sensorial; por otro, sus espinas serían testimonio permanente de la transgresión humana y de la consiguiente pérdida del estado de gracia (Ross 1996: 90).

A partir de esta tradición simbólica, la Virgen María, concebida sin pecado original, fue ensalzada como la *rosa sine spina*, la rosa sin espinas, metáfora que expresa su pureza inmaculada y su singular

condición dentro de la antropología cristiana. En este sentido, san Bernardo de Claraval establece una contraposición entre María y Eva, identificando a la primera con la rosa y a la segunda con la espina (*De Beata Maria Virgine Sermo*, 10, PL 184: 1020). Esta analogía no solo refuerza la imagen de María como figura exenta de culpa, sino que también subraya su rol privilegiado y único en el plan de salvación, al ser considerada la nueva Eva cuya obediencia contrasta con la transgresión original (Gregori 2016: 97).

En la tradición bíblica, la Virgen María es evocada como un *hortus conclusus* o “jardín cerrado”, una imagen extraída del *Cantar de los Cantares* (4,12) que se interpretó, en clave mariológica, como símbolo de su virginidad y pureza. Durante el Renacimiento italiano, los artistas retomaron esta metáfora y la integraron con el motivo de la *rosa sine spina*, iconografía asociada a la Inmaculada Concepción.

Fruto de esta síntesis visual es la representación de la Virgen en un jardín de rosas, una escena que, sin aludir necesariamente al dogma de la Inmaculada Concepción, podía aludir igualmente a su pureza e integridad moral, dependiendo del contexto devocional y de la función de la imagen. En este tipo de composiciones, María suele aparecer acompañada del Niño Jesús, adoptando la tipología de la *Virgen de la Humildad*, sentada en el suelo o sobre un cojín, en un entorno natural cargado de simbolismo (Levi d’Ancona 1977: 334-335).



Fig. 10. Detalle de rosas en los márgenes, de izq. a der.: *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 58v, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España; *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 92v, 1411-1498 © Musée Condé; *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 25r, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek; *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 57r, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek; *Libro de Horas de Juana Enríquez*, fol. 338v, ca. 1447-1468, © Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

En la iconografía cristiana, la Virgen María aparece a menudo coronada con rosas en el cielo tras su Asunción, en una escena que celebra su glorificación y entrada en la gloria celestial. Este motivo visual retoma una práctica de la Roma clásica, donde las coronas de rosas eran empleadas en los banquetes como símbolos de alegría y júbilo. La transposición de esta costumbre pagana al imaginario cristiano transforma la corona de rosas en emblema de la felicidad eterna y la recompensa celestial, aplicada a la figura de María como Reina del Cielo (Haig 1913: 71 y 75).

Asimismo, la contraposición simbólica se hace evidente al considerar la coronación de espinas de Cristo antes de la crucifixión, llevada a cabo por los soldados romanos. Este gesto, cargado de violencia y humillación, constituye una parodia de la coronación imperial, estableciendo un fuerte contraste entre la realeza burlesca impuesta a Cristo y la realeza auténtica y gloriosa conferida a la Virgen tras su asunción.

Por otro lado, las rosas rojas en el arte medieval también adquieren un profundo valor teológico y emocional, aludiendo simultáneamente al sufrimiento de María, especialmente en su condición de *Mater Dolorosa*, y a la Pasión de Cristo, cuya sangre se convierte en signo de redención (Mocholí y Salvo-Tierra 2024: 90). Así, estas flores se convierten en símbolo de dolor y de sacrificio, pero también de esperanza y salvación.

En el conjunto de manuscritos analizados, la rosa se halla presente de manera constante, ya sea en tonalidades rojas o rosadas, representada en tallos sueltos, en jarrones o incluso en su forma natural, como planta (Fig. 10). Los miniaturistas la reproducen con notable fidelidad, aunque resulta particularmente significativo que en ningún caso se representen espinas, lo cual remite simbólicamente a la pureza excepcional de la Madre de Dios. En la mayoría de las ocasiones, la flor aparece abierta y ornamentada con detalles dorados, aunque también puede representarse cerrada, en forma de capullo. En ciertas ocasiones, se la muestra junto a otras especies florales o frutales, como lirios o cardos, lo que enriquece su carga simbólica, especialmente en el *Libro de Horas de Carlos VIII*.

6.3. La granada

La representación de la granada en los márgenes de los libros de horas del siglo XV constituye una de las expresiones iconográficas más densamente cargadas de significado en la simbología vegetal cristiana. Por su configuración física, fruto cerrado, pero colmado de semillas, y su policromía rojiza, intensa y palpitante, la granada ofrecía a la mirada simbólica medieval una imagen de perfecta síntesis entre unidad y multiplicidad, pureza y castidad mariana, resurrección y ofrecimiento. Esta complejidad iconográfica la convirtió en figura del alma fecunda, del cuerpo místico y del propio Cristo redentor.

En el simbolismo cristiano, la granada representa a la Iglesia como comunidad de creyentes, fortalecida por la unidad interior de sus innumerables semillas reunidas en un solo y mismo fruto. San Gregorio Magno, en sus *Homiliae in Ezechielem* (PL 76: 1101a), afirma que la granada figura a la Iglesia “una en la fe, múltiple en los fieles”.

Por analogía, las frutas de forma redondeada, como las manzanas, naranjas o granadas, también pueden simbolizar la universalidad de la Iglesia extendida por todo el mundo, es decir, por toda la creación divina. Por esta razón, es frecuente encontrar representaciones de la Virgen o del Niño sosteniendo estos frutos, como alusión visual a dicha idea (Martín Martínez de Simón 2018: 64).

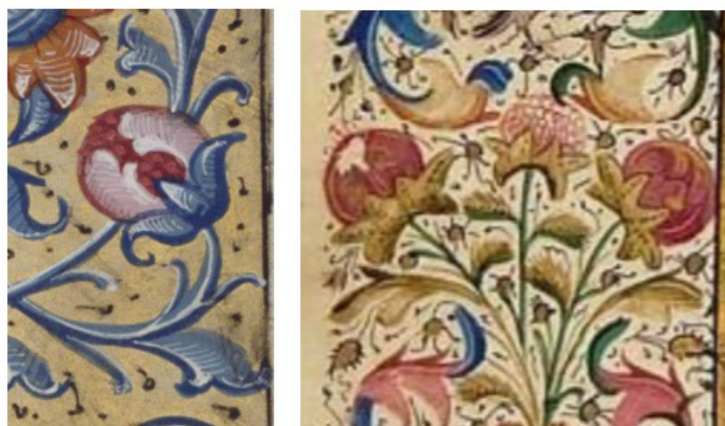


Fig. 11. Detalle de granadas abiertas en los márgenes, de izq. a der.: *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 54r, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España; *Libro de Horas de Juana Enríquez*, fol. 334v, ca. 1447-1468, © Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

En cambio, cuando esta se muestra abierta, con sus granos visibles, simboliza además la caridad cristiana, generosa y accesible a toda la humanidad. Este motivo iconográfico aparece, por ejemplo, en el *Libro de Horas de Carlos VIII* (fol. 54), donde se representa una granada estilizada, de tonos rojizos y azulados, parcialmente abierta y dejando entrever su interior. Un tratamiento similar se observa en el *Libro de Horas de Juana Enríquez* (fol. 334v), en el que se incluyen tres granadas de tonalidades rosáceas: dos de ellas cerradas y una completamente abierta (Fig. 11). Esta disposición visual puede leerse como una alegoría de la Iglesia: unidad formal en su exterior, pero rica en diversidad espiritual en su interior, en consonancia con la teología escolástica que consolida esta interpretación a partir del siglo XIII. No es casual que este símbolo se haya incorporado con frecuencia en los márgenes de códices devocionales, donde los elementos vegetales adquirirían una función doctrinal y contemplativa.

Paralelamente, la iconografía de la granada abierta permite una segunda lectura, vinculada a la Pasión de Cristo. La disposición de sus granos, de un rojo intenso, puede ser entendida como una alusión visual a las gotas de sangre derramadas durante el sacrificio redentor, tal como ha señalado Salvador González (2014: 11).

Por sus características botánicas, la granada también se convierte en símbolo de la multitud de buenas obras de la Virgen María, todas ellas reunidas en su firme fe en la pasión de Cristo. A través de este fruto se expresa la pureza y castidad de la Virgen, cuyo ejemplo nutre e inspira el alma de los fieles. En esta línea simbólica y vinculada a la figura de la Madre de Dios, el arte bajomedieval desarrolló una tradición iconográfica centrada en el *hortus conclusus*, concebido como una estructura simbólica de la castidad (Olivares Martínez 2017). Esta representación encuentra su fundamento en los versículos del Cantar de los Cantares (4, 12-13): “Un jardín cerrado eres, hermana mía, mi prometida, un jardín cerrado, una fuente sellada. Tu plantel forma un vergel de granados y los frutos más excelentes”.

Con relación a la concepción medieval del *hortus conclusus* como símbolo de la virginidad de María, el árbol del granado también fue incorporado con frecuencia en representaciones vinculadas a la temática nupcial. En este contexto, su presencia se asocia con la leyenda de la caza del unicornio, un motivo recurrente en diversas series de tapices del siglo XV, donde se funden los significados de pureza, fertilidad y unión sagrada (Villaseñor Sebastián 2009: 129).

En la mitología pagana, la granada era atributo de Perséfone y simbolizaba el retorno de la primavera a la tierra. Según el mito, la diosa fue raptada por Hades y llevada al inframundo. Aunque Zeus ordenó su regreso al mundo de los vivos, ella comió unos granos de granada durante su estancia, lo que la vinculó irrevocablemente a ese reino. Como consecuencia, quedó obligada a regresar durante una parte del año, lo que los antiguos interpretaron como la causa del ciclo estacional: su ascenso marcaba el renacer de la naturaleza en primavera, mientras que su descenso daba inicio al invierno. Así, la granada adquirió un valor simbólico ambivalente, asociado tanto a la vida y la fertilidad como a la muerte y el renacimiento (Homero 1978: 63-83).

Este simbolismo pagano fue progresivamente reinterpretado en clave cristiana, derivando en una asociación con la esperanza en la inmortalidad y la resurrección. En esta línea, Richard de Saint-Laurent (Alberto Magno 1898: 810) afirma: “María es el fruto, cuyo hijo, nuestro Señor Cristo, fue puro blanco al nacer, rojo en su Pasión, y rosado, esto es, el más bello en su Resurrección, cuando su carne volvió a florecer de nuevo”. En este pasaje, se establece una analogía simbólica en la que María es identificada con el fruto de la granada, mientras que Cristo representa tanto el árbol como sus flores. Esta lectura enfatiza la dimensión teológica del renacer espiritual a través de la figura mariana, articulando la continuidad entre nacimiento, sacrificio y glorificación.

El granado, también conocido como “milgranos”, ha sido considerado tradicionalmente como un árbol del Paraíso, e incluso en ciertos contextos se ha llegado a identificar con el árbol del conocimiento. El color rojizo de su jugo remite simbólicamente a la sangre y al sufrimiento de Cristo durante su pasión. A su vez, este fruto, en analogía con la figura del Hijo de Dios, encarna la imagen del hombre perfecto: aquel cuyas numerosas virtudes y buenas acciones se encuentran recogidas bajo la apariencia externa de humildad, representada por su dura cáscara. Además, el granado es símbolo de fortaleza. En la medicina simbólica medieval, se creía que las espinas del

árbol tenían propiedades vigorizantes y que su fruto contribuía a detener hemorragias, restaurando así la vitalidad del cuerpo humano (Levi d'Ancona 1977: 316-317).

Es también un símbolo asociado al rey Salomón, no solo porque, según la Biblia, se enorgullecía de poseer un huerto de granados, sino también porque este fruto figura entre los objetos más significativos hallados en el primer templo que mandó construir en Jerusalén, junto con las tablas de la Ley. Se trata de una pequeña granada tallada en marfil, con una antigua inscripción en hebreo que reza: “donación sagrada de los sacerdotes para la Casa de Yahvé” (García Garrido 2004: 128).

En el ámbito hispano, la granada adquirió una notable dimensión heráldica, convirtiéndose en un emblema recurrente en escudos de armas nobiliarios. Su forma, simbología y asociaciones tanto religiosas como políticas favorecieron su adopción como signo de identidad y distinción entre linajes y casas señoriales.

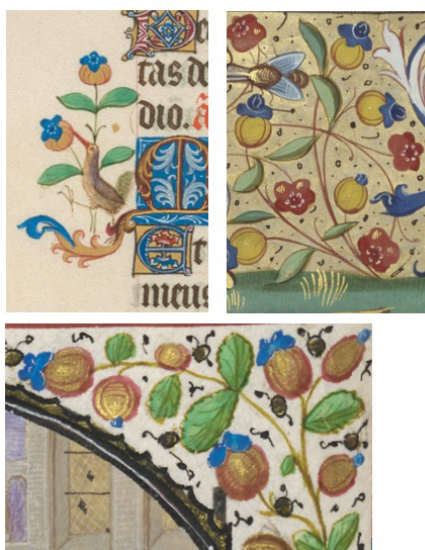


Fig. 12. Detalle de granadas en los márgenes, de izq. a der.: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 114v, 1411-1498 © Musée Condé; *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 93v, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España; *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 19v, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek.

La presencia recurrente de un fruto redondeado, con cáliz prominente en el extremo superior y tonalidades doradas o amarillas en los márgenes del *Libro de Horas de Carlos VIII*, el *Libro de Horas de María de Borgoña* y las *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Fig. 12), sugiere una representación estilizada de la granada. A pesar de su color poco habitual, los rasgos formales, como la forma esférica, hojas lanceoladas, la disposición en racimos y el elemento calicular, permiten identificarla con este fruto, ampliamente cargado de simbolismo.

En la pintura medieval, el uso del color no obedecía estrictamente a la fidelidad botánica, sino que respondía a convenciones simbólicas, compositivas o materiales. En este sentido, las granadas podían representarse en una amplia gama cromática —rojiza, rosada, dorada o azulada— según el contexto iconográfico y devocional. Su presencia reiterada en los tres manuscritos indica que no se trata de un recurso ornamental arbitrario, sino de un motivo visual codificado, dotado de un significado simbólico compartido en el imaginario tardo-medieval.

6.4. La fresa

Pequeña, discreta y próxima a la tierra, la fresa ocupa en los márgenes de los libros de horas bajomedievales un lugar privilegiado durante los siglos XIV y XV. Su presencia no responde a un criterio meramente decorativo, sino que se inscribe dentro de una lógica espiritual coherente con la teología medieval, en la que lo íntimo y oculto adquiere una relevancia salvífica. Como afirma Isaías: “Vere tu es Deus absconditus” (Is 45,15), la divinidad se manifiesta en lo pequeño, y la fresa se convierte así en figura vegetal de lo divino escondido, en signo de una gracia que florece y es fruto.

Esta planta, conocida desde la Antigüedad, ya era apreciada por griegos y romanos, quienes valoraban su viva tonalidad rojiza, así como su fragancia suave y su sabor dulce, aunque el cultivo de la fresa, tanto por el atractivo de sus frutos carnosos como por su valor ornamental, no se consolidó hasta finales de la Edad Media (Botánica 2023: 379). Este desarrollo permitió obtener frutos de mayor tamaño y favoreció su presencia en los jardines cortesanos, como el del duque de Hasting y el del rey francés, Carlos V el Sabio (Fallena 2021: 96).

Dentro de la simbología cristiana, la fresa adquirió un rico significado. En un primer momento, se asoció con el Paraíso, una idea que posiblemente tenga raíces clásicas. Según Ovidio (2008), en el episodio de *Las edades del Hombre* (vv. 90-150), los humanos se alimentaban de esta planta durante la Edad Áurea. En el Renacimiento, el Paraíso se concebía como un lugar ideal, equivalente a este periodo mítico.

La fresa, al crecer a ras del suelo y carecer de espinas, simbolizaba la humildad y las virtudes cristianas, representando el fruto del espíritu y evocando la imagen de un alma noble que surge en un entorno sencillo y modesto (Levi d’Ancona 1977: 365-366). Estas características botánicas se armonizan con la figura de María, cuya humildad se expresa en la plena aceptación de la voluntad divina. Esta conexión se refuerza desde un punto de vista etimológico, ya que el término *humilitas*, que remite a la cercanía con el suelo, comparte raíz con la palabra latina *humus*, que significa tierra (Mocholí Martínez 2019). De este modo, tanto la planta de la fresa como la figura de María reflejan un mismo ideal de sencillez y humildad, fundamentado en la proximidad a la tierra como símbolo de virtud y espiritualidad.

En la misma línea, este fruto también era considerado una prefiguración del nacimiento de la Virgen María y de la fecundidad de su seno virginal, ya que, al igual que esta planta que florece y da fruto al mismo tiempo, María fue simultáneamente flor y fruto. Esta particularidad botánica remitía simbólicamente a las dos prerrogativas marianas: la maternidad divina y la virginidad perpetua (Mocholí Martínez y Salvo-Tierra 2024: 85).

Asimismo, otros elementos vegetales como la fresa adquirieron significados cristológicos y marianos en el contexto de la iconografía devocional. Por sus flores blancas y su floración primaveral, la fresa se asoció con el misterio de la Encarnación. Sus flores simbolizaban la pureza de María, mientras que el fruto rojo evocaba la Pasión de Cristo y su sacrificio en la cruz. Esta lectura se hace especialmente visible en el *Libro de Horas de María de Borgoña* (fol. 15r) (Fig. 12), donde aparecen fresas en diferentes estados de maduración, acompañadas de flores blancas y amarillas que refuerzan esta dimensión simbólica.

En ocasiones, las flores de fresa son sustituidas iconográficamente por lirios, los cuales intensifican su connotación mariana, vinculándose a la fecundidad virginal y a la concepción inmaculada. Tal es el caso del *Libro de Horas de Carlos VIII* (fol. 52r), donde estas flores funcionan como tropos visuales de carácter teológico y devocional.

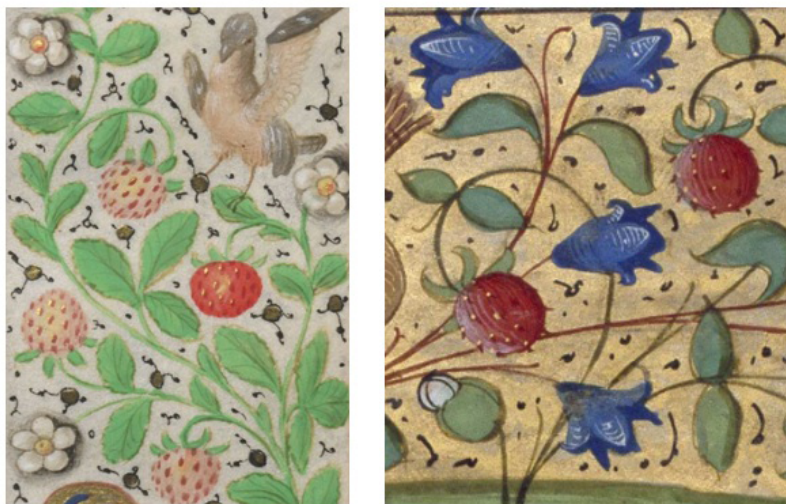


Fig. 12. Detalle de fresas en los márgenes, de izq. a der.: *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 15r, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek; *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 52r, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Originalmente, esta planta era una especie silvestre procedente de un ambiente natural no antropizado. Así, según san Bernardo de Claraval, Cristo “[...] es flor del campo, no de jardín (Ct 2,1). El campo florece sin intervención humana. Nadie lo siembra, nadie lo cava, nadie lo abona. De la misma manera floreció el seno de la Virgen. Las entrañas de María, sin mancha, íntegras y puras, como prados de eterno verdor, alumbraron esa flor” (*Sermones de Tempore, In Adventu Domini*, Sermo II, 4, PL 183: 42).

La fresa, debido a la forma trilobulada de sus hojas, fue adoptada como símbolo visual de la Santísima Trinidad, al tiempo que evocaba el recuerdo del Paraíso perdido. La blancura de sus flores ha sido tradicionalmente interpretada como emblema de la inocencia, mientras que la disposición trifoliada de su follaje, próxima a la forma del trébol, le confiere un carácter casi sacralizado en la iconografía cristiana. Esta dimensión simbólica se manifiesta de forma explícita en el *Libro de Horas de María de Borgoña*, fol. 2v (Fig. 13), donde, en el marco inferior del calendario, se observa una representación naturalista de la planta, que remite visualmente a estas asociaciones teológicas y espirituales.



Fig. 13. Detalle de fresas en el margen inferior, *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 2v, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek.

En la iconografía cristiana, la fresa también se ha interpretado como símbolo de la justicia perfecta y, en un sentido más amplio, como emblema del hombre justo, cuyos frutos, como los de la planta, representan las buenas obras (Haig 1913: 269-270).

En contraste con estas interpretaciones simbólicas, también se veía en la fresa una representación de la vanidad y la fugacidad de las cosas mundanas, pues su aroma, tan suave y efímero que apenas se percibe al pasar, refleja la naturaleza transitoria de los placeres terrenales. Para Behling (1964: 19), la fresa simboliza la seducción y el deseo, ya que, por mucho que se consuma, nunca logra saciar por completo el apetito, reflejando así una atracción constante e insaciable. De este modo, las fresas de tamaño desproporcionado, al igual que otras frutas y bayas, se asocian con la lujuria y la lascivia. Este sentido más sombrío se manifiesta claramente en El jardín de las delicias de El Bosco, donde estos frutos representan el lado más inquietante y corrupto del paraíso (Kessler 1997: 177-178).

En conjunto, la fresa aparece en todos los manuscritos analizados y se convierte en un elemento clave de espiritualidad profundamente interiorizada (Fig. 14). Estas se representan con un notable grado de naturalismo, a pesar de la estilización inherente al lenguaje miniado. Su fruto suele aparecer de tamaño reducido, con una superficie salpicada por pequeños puntos dorados o marrones que aluden a las semillas. El color varía desde el rojo intenso hasta tonalidades más rosadas y las hojas, por lo general trilobuladas, se muestran de un verde vivo, frecuentemente agrupadas en la base del fruto o distribuidas radialmente desde un tallo delgado.



Fig. 14. Detalle de fresas en los márgenes, de izq. a der.: *Libro de Horas de Juana Enríquez*, fol. 22v, ca. 1447-1468, © Biblioteca del Palacio Real de Madrid; *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 140r, 1411-1498 © Musée Condé; *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 14r, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Esta atención al detalle botánico sugiere una intención de reconocimiento visual inmediato por parte del lector-devoto. En algunos casos, las fresas aparecen alineadas a lo largo de los márgenes o dispersas entre otras especies florales, subrayando su carácter discreto pero reconocible dentro del repertorio vegetal miniado. En palabras de Hugo de San Víctor: “Fructus humilitatis est invisibilis, sed dulcissimus” (PL 176: 451b): “el fruto de la humildad es invisible, pero dulcísimo”. Así permanece en los márgenes de estos códices: discreta, baja, callada, pero cargada de una teología de la gracia que se ofrece sin imponerse.

6.5. El cardo

El cardo, caracterizado por su morfología agreste, tallo espinoso, hojas dentadas y floración en tonalidades púrpura, azul o blanca, se configura como uno de los motivos vegetales más intensamente cargados de simbolismo en la iconografía mariana bajomedieval, en la que remite tanto a la penitencia como a la redención. En los libros de horas analizados, esta especie se representa

de forma recurrente, con notable fidelidad naturalista y una amplia variedad cromática, llegando incluso a coexistir distintas variantes en una misma escena. Tal es el caso del *Libro de Horas de Carlos VIII* (fol. 16v), donde se aprecian cardos azules y rosados en armonía compositiva, o del *Libro de Horas de María de Borgoña* (fol. 5r), en cuya ilustración del calendario destacan varios cardos rosados acompañando a un buey como protagonistas de la escena (Fig. 15).



Fig. 15. Detalle de cardos rosados en los márgenes, de izq. a der.: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 55r, 1411-1498 © Musée Condé; *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 16v, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España; *Libro de Horas de Juana Enríquez*, fol. 327v, ca. 1447-1468, © Biblioteca del Palacio Real de Madrid; *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 5r, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek.

En la simbología cristiana medieval, el cardo se vinculaba con el sufrimiento terreno y con la naturaleza pecaminosa del ser humano, en directa relación con la maldición impuesta por Dios a Adán tras la caída. Según la interpretación exegética del pasaje bíblico, antes del pecado original la tierra no producía espinas ni cardos; fue a raíz de esta transgresión que comenzaron a brotar tales especies espinosas y otras plantas nocivas. Así lo recoge el Génesis (Gn 3,18): “Espinass y cardos te producirá la tierra”. La aparición de estas formas vegetales en el mundo postlapsario funcionaba, por tanto, como un símbolo persistente del pecado original, al tiempo que como advertencia moral destinada a recordar al hombre su fragilidad y a exhortarlo a evitar la repetición del pecado mediante el camino de la redención.

El cardo, por la presencia de espinas en su estructura, ha sido tradicionalmente asociado con los instrumentos de la pasión de Cristo, aludiendo al sufrimiento físico y espiritual que esta conlleva (Feuillet 2007: 25). No obstante, su simbolismo es ambivalente: sus hojas espinosas han sido también interpretadas como representación del pecado, la corrupción moral y la acción del demonio, debido a su carácter hostil y su capacidad de causar dolor (Martín Martínez de Simón 2018: 69).

En esta misma línea simbólica, el cardo se representa con frecuencia junto a los lirios, generando un contraste visual y teológico que representa la Inmaculada Concepción, en donde subraya la pureza inmaculada de la Virgen en medio de un mundo marcado por el pecado. Esta metáfora de la santidad en oposición al mal encuentra respaldo en la tradición patristica, como lo expresa San Juan de Damasco al referirse a María como “¡Oh, doncella bellísima y dulcísima! ¡Oh, lirio entre espinas, nacido de la generosísima y máximamente regia raíz de David!” (*In Nativitatem B.V. Mariae*, 6 PG 96: 670). La imagen del lirio entre cardos encarna así la figura de la Virgen como flor de virtud que brota en un entorno corrompido por la caída, reafirmando su papel como modelo de pureza y esperanza redentora.



Fig. 16. Detalle de cardos blancos en el margen superior, *Libro de horas de María de Borgoña*, fol. 16v, 1470-1479 © Österreichische Nationalbibliothek.

Dado que el color blanco ha sido tradicionalmente asociado con la pureza, el cardo de tonalidad blanca adquirió una significación simbólica destacada en el imaginario cristiano medieval, llegando a ser conocido como el “cardo de Santa María” (Levi d’Ancona 1977: 375). Esta denominación refuerza la vinculación entre la planta y la figura de la Virgen, subrayando su pureza inmaculada incluso en un mundo marcado por el dolor y el pecado. Una representación de esta asociación puede observarse en el *Libro de Horas de María de Borgoña*, fol. 16v, donde el cardo blanco aparece integrado con intención devocional en el programa iconográfico del manuscrito (Fig. 16).

Según la tradición legendaria, esta planta habría surgido a partir de una gota de leche derramada por la Virgen María sobre el suelo de la cueva en la que nació el Niño Jesús. A raíz de este prodigio, se atribuía al follaje de la planta un tono blanquecino, considerado testimonio visible de su origen sagrado (Krymow 2002: 60).

Según San Isidoro de Sevilla (*Etymologiae*, PL 82: 469), el jilguero recibe en latín el nombre de *Carduelis*, denominación que deriva de su predilección por alimentarse de cardos. Esta relación etimológica dio lugar a una rica interpretación simbólica en el pensamiento cristiano medieval, considerando al jilguero imagen del alma, y al cardo, por su aspereza y espinas, la pasión de Cristo. De esta manera, la figura del ave posada sobre la planta espinosa fue interpretada como una alegoría de la redención: el alma que se nutre del sufrimiento de Cristo para alcanzar la salvación. Esta iconografía

se manifiesta con claridad en el *Libro de Horas de Carlos VIII*, fol. 44v (Fig. 17), donde se representa al ave alimentándose de un cardo de tonalidad azulada, en un gesto cargado de simbolismo espiritual.



Fig. 17. Detalle de cardos azules con rosas rojas en el margen superior, *Libro de horas de Carlos VIII*, fol. 44v, 1494-1496 © Madrid, Biblioteca Nacional de España.

En esta escena, la representación conjunta del cardo y la rosa conforma un motivo simbólico de gran densidad teológica. El carácter punzante del cardo remite directamente al dolor físico y espiritual, mientras que el rojo intenso de la rosa, al igual que sucede con la fresa, evoca la sangre vertida por el Hijo de Dios, así, como por extensión, la de los mártires. Esta dualidad floral, en la que se contraponen el cardo azul y la rosa roja, funciona como una anticipación visual de la pasión de Cristo y del sufrimiento y amargura que esta provocó en el alma de la *Virgo Dolorosa*. A su vez, manifiesta la tensión inherente al sacrificio cristiano: el tránsito necesario por el dolor como medio para alcanzar la redención y restaurar la armonía perdida del Edén (Fallena 2021: 96).

Por ello, la teología patristica y monástica lo asocia con la tribulación necesaria para alcanzar la gracia. En este sentido, san Gregorio Magno lo interpreta como la imagen de los pensamientos punzantes que asedian al alma pecadora (PL 75: 801a), y san Bernardo de Claraval lo vincula a las pruebas espirituales que purifican el corazón contrito (PL 183: 890c).

7. Conclusión

El presente estudio ha demostrado que el simbolismo vegetal en los márgenes de los libros de horas del siglo XV no constituye un simple ornamento, sino una gramática visual articulada al servicio de la experiencia devocional, la pedagogía teológica y la representación del poder dinástico. A través del análisis comparado de cuatro códices vinculados a personas de la alta nobleza: María de Borgoña, Juana Enríquez, Carlos VIII y el duque de Berry, se ha puesto de manifiesto la densidad simbólica de especies como el lirio, la rosa, la granada, la fresa y el cardo, cuyos significados se insertan en una tradición exegética y patristica profundamente arraigada.

El margen, tradicionalmente entendido como espacio periférico o decorativo, emerge en estos manuscritos como un lugar de alta carga simbólica, donde flora, liturgia e identidad confluyen para configurar un itinerario contemplativo visual. En este sentido, el libro de horas se revela como un objeto integral de espiritualidad encarnada: no solo se leía o se miraba, sino que se tocaba, se contemplaba y se heredaba, convirtiéndose en testimonio devocional, memoria dinástica y emblema de virtud.

Asimismo, se ha evidenciado cómo el simbolismo vegetal varía en función del contexto litúrgico, la identidad de género del comitente y el estilo regional de los talleres flamencos y franceses. Esta diversidad refuerza la idea de que la botánica iluminada no era un repertorio fijo, sino un código simbólico flexible, adaptado a las sensibilidades espirituales y políticas de cada destinatario. El lirio puede expresar pureza mariana o castidad masculina; la fresa, humildad o tentación; la granada, fecundidad eclesial o sacrificio redentor. Esta polisemia convierte al margen en un espacio hermenéutico de pluralidad y profundidad.

En definitiva, este trabajo ha propuesto una lectura integral del margen vegetal como teología visual silenciosa, en la que la contemplación de la naturaleza iluminada actúa como vehículo de interiorización, afecto y trascendencia. El libro de horas se presenta así no solo como objeto de oración, sino como jardín simbólico del alma, donde cada flor brota como palabra mística.

Bibliografía

- Alberto Magno, S. (1898) *Alberti Magni Opera Omnia*, 36, París, Editorial Borgnet.
- Baker, G. (2023) *Mirrors and Windows: Exploring Private Devotional Practice through the Miniatures in The Hours of Mary of Burgundy*, Master's tesis, Chicago, Universidad de Chicago. <https://doi.org/10.6082/uchicago.7109>
- Beck, B. (2000) “Jardin monastique, Jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux”, *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 48, 327, 377–394. <https://doi.org/10.3406/pharm.2000.5121>
- Behling, L. (1964) *Die Pflanzenwelt der Mittelalterlichen Kathedralen*, Bologna y Gratz, Böhlau.
- Biblioteca Nacional de España (1494–1496) *Libro de Horas de Carlos VIII* (Ms. Vitr. 24-1), Madrid. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037462>
- Botánica (2023) *Guía ilustrada de plantas*, Potsdam, H. F. Ullmann.
- Bousmanne, B. (1997) *Item a Guillaume Wyelant aussi enlumineur*, Bruselas, Brepols.
- Bynum, C. W. (2011) *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books.
- Camille, M. (1992) *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books.
- Domínguez Rodríguez, A. (1991) *Libro de Horas de Isabel la Católica*, Madrid, Patrimonio Nacional y Testimonio Compañía Editorial.
- Eörsi, A. (2020) “Imaige a la Vierge Marie. The Hours of Mary of Burgundy, her marriage, and her painter, hugo van der goes”, *Acta Historiae Artium*, 61, 19–53. <https://doi.org/10.1556/170.2020.00002>
- Fallena, R. D. (2021) “Jardines en un libro de horas: aspiración por el paraíso perdido”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 13, 85–110.
- Ferreiro Pérez, M. (2024) *Libros de horas negros: la liturgia más distinguida*, *ArqueoTimes*, 10, 12–16.
- Ferri, A. y Gregori, R. (2024) “The Illuminated Garden. The Visitation in the Book of Hours of Juana Enríquez (BPR, II/2104)”, *Religions*, 15, 10, 1238. <https://doi.org/10.3390/rel15101238>
- Feuillet, M. (2009) *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses universitaires de France.
- Flora, H. (2021) “Passion, Charisma and Gender in an Illuminated Manuscript of Bonaventure's Life of Saint Francis”, *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*, 1, 123–151.
- Fulton Brown, R. (2024) “The Virgin in the Garden, or Why Flowers Make Better Prayers”, *Spiritus A Journal of Christian Spirituality*, 4, 1, 1–23. <https://doi.org/10.1353/scs.2004.0008>
- García Garrido, S. (2018) “La granada, símbolo de reyes y de la monarquía española”, *Boletín de Arte*, 25, 127–148. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2004.v0i25.4612>

- García Mateo, R. (2022) “La *devotio moderna*: Un movimiento espiritual de reforma con dimensión europea”, en A. I. Peirats Navarro (coord.), *Isabel de Villena i l’espiritualitat europea tardomedieval*, València, Tirant Humanidades, 35–64.
- Gracioli Silva, P. de S. S. (2017) “The profane in the sacred: Representations of peasant life in *Les Très Riches Heures du duc de Berry*” *Mirabilia*, 7, 1–20.
- Gregori, R. (2016) “Ave Santa Eva. Revalorización de la primera mujer a partir del Calvario de la Redención del Maestro Perea y de la literatura catalana bajomedieval”, en E. Alba Pagán, B. Ginés Fuster, y L. Pérez Ochando (eds.), *De-construyendo identidades: La imagen de la mujer desde la modernidad*, Valencia, Universitat de València, 95–104.
- Haig, E. (1913) *The floral symbolism of the great masters*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- Hamburger, J. F. (1998) *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, Zone Books.
- Hamel, C. (2019) *Grandes manuscritos medievales*, Barcelona, Madrid y México D. F., Ático de los Libros.
- Havice, C. (1995) “Mujeres y la producción artística en la Edad Media: La importancia del contexto”, en N. Harris Bluestone (ed.) *Doble visión: Perspectivas sobre género y artes visuales*, Londres y Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 67–94.
- Higgitt, J. (2000) *The Murthly Hours: Devotion, Literacy, and Luxury in Paris, England, and the Gaelic West*, Londres y Toronto, The British Library y University of Toronto Press.
- Hindman, S. y Marrow, J. (eds.) (2013) *Books of Hours Reconsidered*, Belgica, Harvey Miller Publishers.
- Homero (1978) *Himnos Homéricos: La “batacomiomaquia”* (A. Bernabé Pajares, trad.), Madrid, Editorial Gredos.
- Husband, T. B. (2008) *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- Huizinga, J. (1996) *The Autumn of the Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Krymow, V. (2002) *Mary’s Flowers. Gardens, Legends and Meditations*, Cincinnati, St. Anthony Messenger Press.
- Kessler, E. (1997) “Le Jardin des délices et les fruits de mal”, en P. G. Girault (ed.), *Flore et jardins: usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Age*, París, Léopard d’Or, 177–198.
- Levi d’Ancona, M. (1977) *The Garden of the Renaissance: botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, Leo S. Olschki.
- López Montilla, M. J. (2012) *El Libro de Horas. Un libro seleccionado de devoción privada*, Madrid, Ediciones de La Ergástula.
- Lotut, Z. (2017) “The Use of Blue in the Middle Ages and Beyond”, *Acta Philologica*, 51, 19–28.
- Martín Martínez de Simón, E. (2018) “El mundo vegetal en la Edad Media”, *Biblioteca: Estudio e Investigación*, 33, 47–70.

- McGinn, B. (1998) *The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism (1200–1350)*, New York, Crossroad.
- Meiss, M. (1974) *French Painting in the Time of Jean de Berry*, Londres, Phaidon.
- Migne, J. P. (1857–1866) *Patrologiae cursus completus: Series graeca* (Vols. 1–161), París, Imprimerie Catholique.
- Migne, J. P. (1844–1865) *Patrologia Latina* (Vols. 1–221), París. En línea: <https://patristica.net/latina>
- Mocholí Martínez, M. E. (2022) “Virgen, mujer y madre. La maternidad cristiana en la visualidad mariana”, en M. A. MARTÍ BONAFÉ (coord.), *Marías. Entre la adoración y el estigma*, Valencia, Tirant Humanidades, 19–39.
- Mocholí Martínez, M. E. (2019), “In altum mittis radices humili-tatis: un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza”, *De Medio Aevo*, 8, 1, 111–140. <https://doi.org/10.5209/DMAE.66817>
- Mocholí Martínez, M. E y Salvo-Tierra, A. E. (2024) “La Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleta: Aproximación al estudio de las especies vegetales en las imágenes de María”, *Millars. Espai i Història*, 57, 75–110. <https://doi.org/10.6035/Millars.2024.57.4>
- Musée Condé (ca. 1412–1416) *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Ms. 65), Chantilly. En línea: <https://les-tres-riches-heures.chateaudechantilly.fr>
- Olivares Martínez, D. (2017) “Granada”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid*. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>
- Österreichische Nationalbibliothek (ca. 1477) *Stundenbuch der Maria von Burgund* (Cod. 1857), Viena. En línea: https://viewer.onb.ac.at/DTL_7456416
- Ovidio (2008) *Metamorfosis* (A. Pérez Vega, trad.), I, Sevilla, Orbis Dictus.
- Penketh, S. (1997) “Mujeres y Libros de Horas”, en J. Taylor y L. Smith (ed.) *Mujeres y el Libro: Evaluación de la Evidencia Visual*, Londres y Toronto, British Library y Toronto University Press, 266–81.
- Peirats, A. y Gregori, R. (2023) “Meditación y contemplación: Palabra e imagen al servicio de la espiritualidad medieval” *Religiones*, 14, 188. <https://doi.org/10.3390/rel14020188>
- Planas Badenas, J. (2020a) “La liturgia en los Libros de Horas de la Corona de Aragón: Plegarias para la misa”, en P. M. Cátedra y J. M. Valero (dir.) *Patrimonio Textual y Humanidades Digitales II. Libros, bibliotecas y Cultura Visual en la Edad Media*, Salamanca, IEMYRhd, 13–42.
- Planas Badenas, J. (2020b) “Bajo el signo de Flandes. Libros de Horas iluminados en la Corona de Aragón”, *Rivista di Storia della Miniatura*, 24, 95–108.

- Planas Badenas, J. (2020c) “La relación texto-imagen en los libros de horas iluminados en la Corona de Aragón”, *Goya. Revista de Arte*, 372, 175–191.
- Planas Badenas, J. y Docampo Capilla, J. (2016) *Horae. El poder de la imagen: Libros de Horas en las bibliotecas españolas*, Madrid, Orbis Mediaevalis.
- Real Biblioteca del Palacio Real (ca. 1447–1468) *Libro de Horas de Juana Enríquez* (Ms. h.I.14), Madrid. En línea: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/11497>
- Ross, L. (1996) *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Westport, Greenwood Press.
- Rudy, K. M. (2019) *Image, Knife, and Gluepot: Early Assemblage in Manuscript and Print*, Cambridge, Open Book Publishers.
- Salinas Cano de Santayana, M. V (2014) “El libro de horas de Carlos VIII de Francia, libro de devoción y galería de la pintura parisina del S. XV”, *Biblioteca Nacional de España*. En línea: <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/el-libro-de-horas-de-carlos-viii-de-francia-libro-de-devocion-y-galeria-de-la-pintura-parisina-del-s-xv>
- Salvador González, J. M. (2014) “Sicut lilium inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval”, *Eikón/Imago*, 3, 1–32. <https://doi.org/10.5209/eiko.73394>
- Salvador González, J. M. (2013) “Flos de radice Iesse. Aproximación hermenéutica al motivo del lirio en la pintura gótica española de La Anunciación a la luz de fuentes patristicas y teológicas”, *Eikón/Imago*, 2, 183–222. <https://doi.org/10.5209/eiko.73385>
- Van Engen, J. (1988) *Devotio Moderna: Basic Writings*, Mahwah, NJ, Paulist Press.
- Villaseñor Sebastián, F. (2009) *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*, Madrid, CSIC.
- Wieck, R. S. (1988) *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York, George Braziller.