

Entre telas anda la palabra de Dios: la compleja iconografía de la *Virgen con el Niño y san Juanito* de Joan de Borgonya

Araceli Moreno Coll
Universitat de València ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.93496>

Recibido: 10 de enero de 2024 • Aceptado: 24 de junio de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Resumen: Nos proponemos ahondar en el elaborado programa iconográfico de la pintura la Virgen con el Niño y san Juanito (Barcelona, MNAC, 005690-000), creada por Joan de Borgonya (doc. 1496-1525). Esta obra exhibe un notable despliegue de recursos visuales y presenta escenas vinculadas con María, protagonista de algunos episodios clave para la historia de la redención humana, y con la Infancia de Jesús. Hasta el momento, no se ha identificado ninguna obra que contenga todos los elementos representados; no obstante, es evidente que el artista se inspiró en el trabajo de otros maestros, como detallaremos a lo largo del texto. A través de nuestro análisis, buscamos ofrecer una posible interpretación: la Salvación del hombre a través de la palabra divina y la conversión.

Palabras clave: Joan de Borgonya; Cataluña; Valencia; iconografía; tejido nazari; renacimiento; Sabiduría

ENG The Word of God treads through fabrics: the complex iconography of the *Virgin with the Child and the Young Saint John* of Joan de Borgonya

Abstract: The aim of this paper is to study the iconographical program of the painting the Virgin with the Child and the Young Saint John (Barcelona, MNAC, 005690-000), created by Joan de Borgonya (doc. 1496-1525). This work displays a remarkable array of visual resources and presents scenes related to Mary, the protagonist of some key episodes in the history of human redemption, and the Childhood of Jesus. So far, no work has been identified that contains all the elements represented; however, it is evident that the artist was inspired by the work of other masters, as we will detail throughout the text. Through our analysis, we seek to offer a possible interpretation: the Salvation of man through the divine word and conversion.

Keywords: Joan de Borgonya; Catalonia; Valencia; iconography; Nasrid textile; Renaissance; Wisdom

Sumario: 1. Introducción. 2. La lectura de las escenas. 3. Una posible interpretación de la obra a modo de conclusión. 4. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Moreno Coll, Araceli. "Entre telas anda la palabra de Dios: la compleja iconografía de la Virgen con el Niño y san Juanito de Joan de Borgonya". En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2025), e93496. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.93496>.

1. Introducción

La obra *La Virgen con el Niño y san Juanito* se considera pintada entre 1515 y 1525 por Joan de Borgonya y forma parte, desde 1906, de la colección del Museu d'Art de Catalunya (Barcelona, 005690-000) (Fig.1).¹ Sobre este maestro se tienen pocas noticias. Se sabe que su padre fue un orfebre platero de Estrasburgo y que pasó algún tiempo en Italia.² En 1496 se encontraba viviendo en Orihuela (Alicante), localidad en la que contrajo matrimonio, y trabajó en Valencia entre 1502 y 1509.³ Allí estuvo en contacto con artistas de renombre, como los Hernandos (Fernando de los Llanos y Fernando Yáñez de Almedina). Tras este periodo, se trasladó a Cataluña, donde pintó principalmente en Barcelona y Girona. Antes de ser identificado, se le conocía como el Maestro de san Félix debido al retablo mayor que realizó alrededor de 1519 para la colegiata de este lugar.⁴ Según la documentación de archivo, tuvo numerosos encargos de gran envergadura, aunque, desafortunadamente, no se han conservado.⁵

En Cataluña, durante el tiempo que Borgonya estuvo activo, se produjo un proceso de transformación en la pintura, que pasó gradualmente del modelo gótico internacional al incipiente renacimiento peninsular,

que aunaba los presupuestos italiano con las innovaciones flamencas.⁶ En los talleres persistían las formas nórdicas debido a la importación de obras extranjeras y a la presencia de pintores provenientes de esas tierras. Conforme avanzó el siglo, se asentaron más maestros extranjeros, incluidos castellanos e italianos. En primera instancia, los artistas locales mostraron resistencia a adoptar las fórmulas artísticas renacentistas, permanecieron anclados en la tradición anterior aplicando dorados en la indumentaria y en los fondos.⁷ Esto resultó en una hibridación de formas y estilos compositivos.⁸ Fueron los artistas foráneos quienes obtuvieron los encargos más prestigiosos. Finalmente, los maestros catalanes abandonaron las formas góticas y se abrieron al nuevo gusto denominado a "lo romano", lo cual se reflejó, entre otros elementos, en la representación de la arquitectura.

La tabla objeto de estudio es de madera de roble (181x127 cm), un material poco frecuente entre los pintores hispanos del siglo XVI. Está pintada al óleo, técnica en la que, según Joaquim Garriga, Borgonya "mostrà un domini de virtuos." En esta obra se observa la influencia de artistas flamencos, holandeses, alemanes y venecianos. La composición se divide en dos secciones: el cielo y la tierra. La conexión entre ambas es la Virgen entronizada con su hijo en brazos y san Juan Bautista a sus pies. Estos personajes están rodeados por una intrincada red de escenas, figuras, paisajes y arquitecturas, generando un efecto de *horror vacui* que contribuye a crear una sensación un tanto claustrofóbica permitiendo varios niveles de análisis. A Borgonya también se le atribuye una Natividad (Museo de Bellas Artes de Valencia, 84/2023).¹⁰ En esta tabla, con una cronología anterior a la de Barcelona, se observa la misma complejidad narrativa creada a partir de la sucesión de diferentes escenas, que lleva al espectador a perder su mirada entre la infinidad de detalles representados, lo que sugiere que seguramente tuvo una persona guiando al maestro. Desafortunadamente, no se conocen los contratos de ninguna de estas obras, pero es probable que fueran orquestadas por alguien que conocía de primera mano las fuentes canónicas y las apócrifas. No resulta sorprendente que un ilustrado comitente supervisara estos intrincados trabajos, organizando meticulosamente cada uno de los elementos que componen su mensaje. Esto, por ejemplo, ocurrió en algunas de las creaciones artísticas del pintor valenciano Joan de Juanes (c. 1503-1579).¹¹

¹ No hay documentación que acredite que fue realizada por este artista. La tabla le ha sido asignada estilísticamente, pero en el museo donde se encuentra se da por válida la mano de este maestro. Véase: Francesc Quilez, "Atribuïda a Joan de Borgonya. Mare de Déu amb el nen Jesús i sant Joanet," en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992), 334-338. En adelante cuando nos refiramos al Museu Nacional de Catalunya lo haremos como MNAC.

² Acerca del pintor y su obra véase: Joaquim Garriga, *L'Època del Renaixement s. XVI, Història de l'Art Català*, vol. IV (Barcelona: Edicions 62, 1986), 68-70; Joaquim Garriga, "Biogr. 1. Joan de Borgonya. Notícies 1503-1525 (+)," en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Girona: Museu d'Art de Girona, 1998), 175-177; Joaquim Garriga, "Joan de Borgonya, pintor del XIX.º capítol de la orden del Toisón de Oro," en *De la unió de coronas al imperio de Carlos V*, coord. Ernest Beleguer (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), no 3, 121-180, y Joan Hilari Muñoz, "El pintor Joan de Borgonya al bisbat de Tortosa: els retaules d'Horta de Sant Joan i Arenys de Lledó," *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 82 (2006): 307-321. Una reciente publicación recoge brevemente el trabajo de Borgonya, véase: Alberto Velasco, "Joan de Borgonya: fantasía mediterránea," *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo* 59 (julio/septiembre 2023): 108-118.

³ Agustín Nieto, *Orihuela en sus Documentos* (Murcia: Espigas, 1984), 67. Para algunos de los trabajos realizados en Valencia consúltese: María José López Azorín y Vicente Samper, "Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental," en *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coord. Lorenzo Hernández (Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2006), 133-148, esp., 136-139, y Mercedes Gómez-Ferrer, "La capilla del gremio de Armeros de la catedral de Valencia (1492-1505)," *Ars Longa* 20 (2011): 69-82.

⁴ Joaquim Garriga, "Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant Rufi," en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, dirigido por Joan Bosch i Ballbona y Joaquim Garriga i Riera (Girona: Museu d'Art de Girona, 1998), 55-61, y Francesc Ruiz y Joan Yeguas, "L'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona. Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari," *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 20 (2016): 20-21.

⁵ Garriga, *L'Època del Renaixement s. XVI, Història de l'Art Català*, 68-70.

⁶ Joaquim Garriga, *L'Època del Renaixement s. XVI, Història de l'Art Català*, vol. IV (Barcelona: Edicions 62, 1986), 60-78, y Joan Bosch y Joaquim Garriga, "De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona," en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, dirigido por Joan Bosch i Ballbona y Joan Garriga i Riera (Girona: Museu d'Art de Girona, 1998), 1-20.

⁷ Para la pintura de este periodo véase: Salvador Sanpere y Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña siglo XV*, 2 vols (Barcelona: L'Avenç, 1906).

⁸ Este concepto ha sido estudiado en: Peter Burke, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture* (Budapest: Central European University Press, 2016).

⁹ Garriga, *L'Època del Renaixement s. XVI, Història de l'Art Català*, 70.

¹⁰ Véase: Velasco, "Joan de Borgonya: fantasía mediterránea," 108-118.

¹¹ Borja Franco, "Releyendo la obra de Joan de Juanes. Nuevas aportaciones en torno al Bautismo

Tras esta breve explicación sobre el pintor y el contexto artístico en que fue creada la obra, el propósito de este artículo es ofrecer una interpretación renovada a la tabla de Borgonya. Hasta ahora, pocos autores se han aventurado a realizar un estudio minucioso de cada una de las escenas. Entre ellos destaca Santiago Sebastián, quien interpretó la personificación de la Sabiduría en la Madre de Dios como una imagen de la Iglesia.¹² Francesc Quílez amplió un poco más su estudio, pero le confirió el mismo significado.¹³ Nuestro objetivo es ir más allá y profundizar en el análisis detallado de los elementos que componen esta magnífica tabla. Utilizando el método iconográfico y cotejando fuentes e información extraída del trabajo de otros investigadores, demostraremos que el maestro, con esta compleja pintura, buscaba transmitir la idea de la Salvación del hombre, una salvación que solo puede lograrse a través de la palabra divina y la conversión.



Figura 1. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputació de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024.

de Cristo de la Catedral de Valencia y la conversión morisca," *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.º del Arte* 25 (2012): 67-82, y Borja Franco y Francisco Javier Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (Madrid: Cátedra, 2019), 416-435.

¹² Santiago Sebastián, "Mare de Déu, amb el Nen Jesús i Sant Joanet," en *L'època dels genis: Renaixement, barroc* (Girona: Museu d'Història de la Ciutat, 1988), 108-112.

¹³ Quílez, "Atribuïda a Joan de Burgonya. Mare de Déu amb el nen Jesús i sant Joanet," 334-338.

2. La lectura de las escenas

Comencemos la lectura de la tabla por la parte superior, donde observamos un rompimiento de gloria entre un vasto océano de nubes. En este celestial escenario se vislumbra la figura de Dios Padre con el globo crucífero, coronando la obra desde el interior de una mandorla compuesta por rayos de luz (Fig. 2). Alrededor de Él, cabezas aladas de ángeles resaltan por la intensidad de su color. Respecto a estos seres celestiales, es esencial mencionar el tratado de Pseudo-Dionisio Areopagita (s. V-VI), quien, basándose en los textos bíblicos, los clasificó en tres jerarquías, cada una compuesta por tres órdenes.¹⁴ La más importante es la que está más próxima a Dios, pues recibe directamente sus iluminaciones, siendo Él la verdadera fuente; a su imitación, la luz pasa del ser superior al inferior hasta llegar a los hombres.¹⁵ Este primer grupo, como apuntó el teólogo y místico cristiano, actúa como portavoz y mensajero de la divinidad, desempeñando un papel esencial en la liturgia que rodea al Creador.¹⁶ Transmite la enseñanza de que la Deidad es Unicidad, siendo Uno en Tres Personas, además su espléndida providencia se extiende desde los seres más elevados en el Cielo hasta las ínfimas criaturas de la Tierra. En este primer nivel se encuentran, junto con los tronos y los querubines, los serafines, unos seres que, a través de la llama y el rayo luminoso, tienen el poder de purificar. Su nombre en hebreo equivaldría a "inflamado" o "incandescente",¹⁷ razón por la cual Borgonya utilizó un tono rojo brillante para representarlos.

Además de estas cabezas aladas, el artista pintó unos ángeles músicos y cantores (Fig. 3). Los primeros, según la clasificación de Pseudo-Dionisio, pertenecen al tercer orden de la última jerarquía, el más próximo a las criaturas terrenales.¹⁸ Para comprender su incursión en la obra, es crucial considerar la transcendencia del culto angélico, promovido entre otros, por la difusión entre los siglos XV y XVI del *Llibre dels Sancts Angels*, escrito por el fraile franciscano y gran teólogo Francesc Eiximenis (c. 1330-1409), nacido en Gerona, si bien desarrolló la mayor parte de su vida en territorio valenciano.¹⁹ Este tratado tenía como

¹⁴ De este modo encontramos un total de nueve coros angélicos que se dividen en tres órdenes. La primera triada está formada por los consejeros donde están los serafines, querubines y tronos; el segundo se sitúan los gobernadores y están las dominaciones, principados y potestades; por último, encontramos los ministros, en el que se incluyen virtudes, arcángeles y ángeles. Pseudo-Dionisio Areopagita, "La Jerarquía celeste," en *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, ed. Teodoro H. Martín, presentación de Olegario González de Cardedal (Madrid: Autores Cristianos, 1990), 117-186. También son importantes los estudios incluidos en: Rafael García Mahiques, dir., *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los ángeles I. La gloria y sus jerarquías* (Madrid: Encuentro/Fundación Las Edades del Hombre, 2015). Para su representación en el arte véase M.ª Dolores Barral Rivadulla, "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval," *Cuadernos del CEMYR 11* (2003): 211-235, esp. 213-217, e Irene González Hernando, "Los ángeles," *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1, no 1 (2009): 1-9.

¹⁵ Pseudo-Dionisio Areopagita, "La Jerarquía celeste," 169.

¹⁶ Pseudo-Dionisio Areopagita, "La Jerarquía celeste," 152.

¹⁷ Pseudo-Dionisio Areopagita, "La Jerarquía celeste," 145.

¹⁸ Pseudo-Dionisio Areopagita, "La Jerarquía celeste," 157-161.

¹⁹ Estudiado en: Paulino Rodríguez Barral, "Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán," *Annals de l'Institut*

uno de los objetivos principales fomentar la devoción de estos seres celestiales, quienes actuaban como intermediarios entre Dios y los hombres, y que fue traducido en varios idiomas. Es importante destacar el culto a los ángeles custodios, promovido desde inicios del siglo XV entre los reinos de la Corona de Aragón, donde eran protectores de las personas y ciudades.²⁰

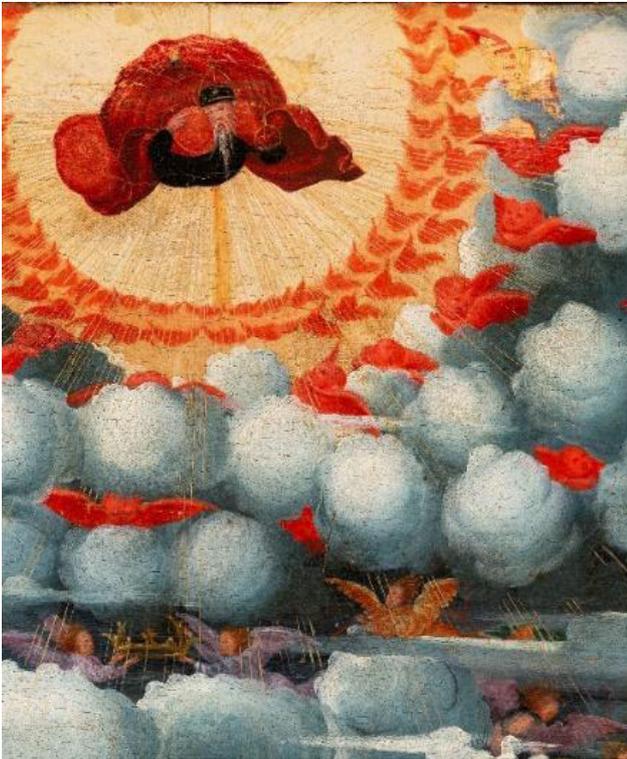


Figura 2. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

En cuanto a los ángeles músicos, sus raíces se encuentran en los textos bíblicos y en los comentarios de los Padres de la Iglesia, quienes describieron la música de las esferas como las armoniosas melodías de las cohortes celestiales.²¹ Estos seres forman coros asociados con temas marianos, desde finales del siglo XIV María y el Niño se presentaron rodeados de sonoridad, figuras que se encuentran presidiendo el centro de la tabla.²² Como apunta Candela Perpiñá,

la inclusión de la música angélica en la imagen mariana cumplía un papel simbólico, evocando conceptos teológicos tan importantes como la armonía cósmica, la naturaleza divina de Cristo, la redención de la humanidad y la constante presencia de Dios en el plan de salvación humana trazado desde el principio de los tiempos.²³

El artista también incorporó en la tabla ángeles turiferarios que portan los Arma Christi, instrumentos que simbolizan el sufrimiento de Cristo y, al mismo tiempo, hacen referencia a las armas con las que venció a la Muerte y al Demonio (Fig. 3).²⁴ El número de estos elementos varió, dependió del artista que los representara. Mientras que en el siglo XIII era común incluir la corona de espinas, la columna, las varas de la Flagelación, la cruz, los clavos, la inscripción INRI, las cinco llagas, la esponja y la lanza; en las siguientes centurias se añadieron otros instrumentos, como la Santa Faz en el lienzo de la Verónica, y la venda de los ojos, estos últimos pintados en nuestra obra. Fue entre los siglos XIV y XV cuando recibieron el nombre de Escudo de Salvación (*Scutum Salvationes*) y se convirtieron en emblemas de la victoria terrenal y espiritual de Cristo.



Figura 3. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

Hemos mencionado que en la parte superior se representa a Dios, la primera persona de la Trinidad, un misterio en el cual un único ser existe como

d'Estudis Gironins 46 (2005): 111-124.

²⁰ Asunto analizado por: Gabriel Llopart, "El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico," *Boletín de la Cámara oficial del comercio de Palma de Mallorca* 673 (1971): 147-188. Véase también: Marc Millán Rabasa, "El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI," *Santander. Estudios de Patrimonio* 5 (2022): 379-406.

²¹ La relación entre los ángeles músicos y la Virgen en: Candela Perpiñá, "Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica" (tesis doctoral, Universitat de València, 2011), 242-273, consultada el 30 de noviembre de 2023, <http://hdl.handle.net/10550/60647>.

²² Josemi Lorenzo Arribas, "La Virgen con Niño y ángeles músicos. Connotaciones sexuales en el imaginario musical medieval," *Vínculos de Historia* 10 (2021): 52-70, esp. 55-62.

²³ Perpiñá, "Los ángeles músicos," 248. Los instrumentos que se incluyen en la obra han sido analizados en: Josep Almaceillas, "Una visita musical a la colección permanente del MNAC," *Revista Catalana de Musicologia* 5 (2012): 163-196, esp. 177.

²⁴ Para este tema véanse los artículos de: Santiago Sebastián, "Los 'Arma Christi' y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI," en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, dir. Juan José Martín (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990), 265-272, y Diana Lucía Gómez Chacón, "Los 'Arma Christi,'" *Base de datos digital de iconografía medieval* (2017), consultado el 30 de noviembre de 2023, <https://www.ucm.es>. Asimismo, el estudio de: Lisa H. Cooper y Andrea Denny-Brown, *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of 'O Venice'* (Nueva York: Ashgate Publishing, 2014)

encarnación de tres individuos diferentes: Padre, Hijo y Espíritu Santo.²⁵ Todos ellos son mencionados durante el bautismo de Jesús, llevado a cabo por su primo Juan, un evento narrado por los cuatro Evangelistas.²⁶ Según Mateo: “Bautizado Jesús, salió luego del agua; he aquí que se abrieron los cielos, y vio al Espíritu de Dios descender como paloma y venir sobre él, mientras una voz del cielo decía: ‘Este es mi hijo amado, en el que tengo mis complacencias’” (Mt 3, 16-17). Los tres personajes se observan en la pintura: Dios el Padre en la parte superior, Jesús el Hijo sentado sobre el regazo de su madre, y la Paloma. Este animal desde la Antigüedad adquirió un importante simbolismo, pues fue considerada el ave del amor, de la fertilidad, del alma redimida, de la paz, de la pureza y símbolo y personificación de la tercera persona de la Santísima Trinidad.²⁷ Como señala Santiago Sebastián, fue imagen de la Iglesia, ya que con sus patas de color rojo aludía a la sangre de los mártires.²⁸ Además, se le consideró emblema del pudor, de la inocencia, de la humildad, de la mansedumbre, de la caridad, de la contemplación y de la prudencia contra las asechanzas del enemigo.

En la pintura se conectan tales personajes con la Virgen, mediante unos filamentos dorados o rayos de luz que emergen del Padre y que, guiados por el Espíritu Santo alcanzan a María.²⁹ El artista representa esta sucesión de figuras para referirse a la persona divina del Verbo encarnado. Esta noción está enraizada en el prólogo del *Evangelio de San Juan* (1, 1-18), un texto del Nuevo Testamento que ha ejercido una influencia perdurable en el pensamiento y la cultura del mundo occidental.³⁰ Precisamente, es en

esta obra donde hallamos la afirmación del principio fundamental del cristianismo: “Y el Verbo se hizo carne” (Jn 1, 14a), resaltando la existencia humana de Cristo, cuya concepción se atribuye a la intervención divina del Espíritu Santo (Lc 1, 35). Esta revelación del Verbo encarnado nos guía hacia la comprensión del misterio trinitario de Dios y su voluntad redentora, la cual se ofrece al mundo a través de su Hijo.³¹

A la derecha del Padre se encuentra san Miguel, ataviado con una resplandeciente armadura, sometiendo a una criatura maléfica de apariencia no humana bajo sus pies (Fig. 3). Este arcángel, líder de la milicia celestial y defensor de la Iglesia, se enfrentó a los ángeles rebeldes y al dragón apocalíptico (Ap 12,7-12). Además, es el encargado de guiar a los muertos y pesar sus almas el día del Juicio Final.³² Aunque generalmente se le representa con una lanza crucífera, en esta obra empuña una espada, esta imagen le sitúa como un caballero cristiano luchando contra el pecado y el mal. Según el estudio de Paulino Rodríguez Barral, su culto se arraigó tempranamente en la antigua Corona de Aragón.³³ El estamento militar fue el principal promotor de su devoción, la cual fue en aumento debido a su papel como combatiente de la oscuridad, su función psicopompa y sus cualidades apotropaicas, atribuidas por la veneración popular. Como señala el citado autor, san Miguel se convirtió en uno de los santos más representados en la retabística gótica, y su proyección creció especialmente después de la publicación del *Llibre dels Sancts Angels* de Eiximenis. Este escrito, especialmente el capítulo V, ejerció gran influencia en la iconografía adoptada durante la segunda mitad del siglo XV por los pintores, quienes destacaron sus milagros y su enfrentamiento con el Anticristo. Existen numerosos ejemplos donde san Miguel aparece derrotando a este último. Entre muchas otras, destaca la tabla de proporciones colosales (308x178 cm) que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia (449), pintada hacia 1520 por Miquel Esteve (c. 1485-1527) para la capilla adscrita bajo la misma advocación del convento de Nuestra Señora de Montesa (Valencia), donde aparece el arcángel derrotando al demonio.³⁴

El centro de la tabla es la figura de Virgen, para la cual el artista tomó como modelo la estampa de la *Virgen y el mono* del pintor y grabador Alberto Durero

²⁵ El origen de la representación visual de la Trinidad en el arte cristiano en: M.^a Elvira Mocholí Martínez, “El salmo 109 como origen de la iconografía de la Trinidad,” en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, ed. Rafael Zafra y José Javier Aranza (Pamplona: Sociedad Española de la Emblemática, 2011), 495-505. Para su iconografía en la pintura valenciana véase: J. Enrique Peláez, “La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana,” *Ars Longa* 9-10 (2000): 307-312.

²⁶ María Rodríguez Velasco, “El bautismo de Cristo,” *Revista Digital de Iconografía Medieval* 8, no. 15 (2016): 5-25.

²⁷ Véase: José Antonio Iñiguez, “La iconografía del Espíritu Santo en la iconografía latina,” *Scripta Theologica* 30, no. 2 (1998): 559-586; María Encarnación Cabello Díaz, “Palomas eucarísticas,” en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, ed. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Sevilla: Ediciones Escorialenses, 2003), vol. 2, 563-586, y María Giovanna Muzi, “El Espíritu Santo en la creación y en la anunciación,” *Cuadernos monásticos* 154 (2005): 295-316, esp. 295-301.

²⁸ Santiago Sebastián, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1994), 261.

²⁹ Es importante el estudio de Juana C. Bernal Navarro, quien profundiza en las fuentes escritas mariológicas, así como en los tratados de arte que guiaron a los artistas en la representación de la Virgen. Juana C. Bernal Navarro, *Representación iconográfica de la vida de la Virgen María* (Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2020), esp. 294-304, para el tema de la coronación.

³⁰ Analizado en: Miguel Rodríguez Ruiz, “La cristología del prólogo de San Juan en la investigación Joánica más reciente,” *Fortvante* 28 (2017-2018): 315-351. Para profundizar en el misterio de la encarnación del Verbo se recomienda la lectura de: Antonio Aranda, “La cuestión teológica de la encarnación del Verbo. Relectura de tres posiciones características,” *Scripta Theologica* 25 (1993/1): 49-94. En cuanto a la relación entre la encarnación del Verbo y la Trinidad véase: Pedro Luis Vives Pérez, “La encarnación como acontecimiento trinitario,” *Scripta Fulgentia: revista de teología y humanidades* 32, no.

63-64 (2022): 67-106, esp. 72-87. También es interesante la lectura de: Salvador Vergés Ramírez, “La Encarnación del Verbo y la Iglesia en San Agustín. Teología de símbolos bíblico-eclesiales,” *Estudios eclesiásticos: Revista de investigación e información teológica y canónica* 42, no. 160 (1967): 73-112.

³¹ Francisco Canals Vidal, “La encarnación redentora, principio fundamental de la concepción católica de la vida,” *Verbo: Revista de formación cívica y de acción cultural, según el derecho natural y cristiano* 417-418 (2003): 649-662.

³² Sobre este tema véase: José Joaquín Yarza Luaces, “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicoastais y el pesaje de las acciones morales,” *Boletín Fundación J. Camón Aznar* 6/7 (1981): 5-37; Paulino Rodríguez Barral, *La justicia del más allá*, (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007), 141-191, esp. 146, y Laura Rodríguez Peinado, “La Psicostasis,” *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no. 7 (2012): 11-20.

³³ Paulino Rodríguez Barral, “Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico Catalán,” 111-124.

³⁴ Otra muestra en: Alberto Velasco González, ed., *Spanish Paintings: From 14th to 16th Centuries* (Madrid and London: Caylus and Sam Fogg, 2019), 102-107.



Figura 4. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

(1471-1528). Representó a la madre de Dios sentada en un trono y coronada con un nimbo que parece estar siendo sostenido por la paloma del Espíritu Santo. Es desde el ámbito celestial, y a través de unos hilos de oro, como se dijo, por donde parece que va descender una corona. Esta tiene que atravesar un tejido que adopta la forma de dosel, portado por ángeles (Fig. 4). La tela está ornamentada a base de registros de distintos colores y lo que parece ser algún tipo de caligrafía. El textil es similar a los salidos de las manufacturas nazaries (siglos XIV-XV), entre ellos, la muestra que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid, 2084) (Fig. 5).³⁵ Los tejidos islámicos y andalusíes disfrutaron de una alta demanda entre los estratos superiores de la sociedad desde la Edad Media, y fueron empleados por los pintores para ensalzar la magnificencia de los personajes de sus obras.³⁶ Es por este motivo que Borgonya los utilizó reiteradamente como referencia en muchas de sus pinturas.³⁷ A pesar de que el texto del dosel es ilegible, consideramos que el artista intentó simular inscripciones similares a las que decoraban aquellas telas.³⁸ Según Blair, quien ha

estudiado las pseudoinscripciones en el arte italiano relacionadas con la *Maiestas Mariae*, su uso reflejaría la importancia del idioma árabe como lengua sagrada, asociada a la antigüedad bíblica en regiones como Palestina, Siria y Egipto.³⁹ La citada autora sugiere que su uso, por ejemplo, en el nimbo o en el manto de la Virgen, podría estar vinculado con su representación como mediadora de la sabiduría divina entre lo divino y lo mundano.⁴⁰



Figura 5. Tejido nazari, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (2084).

Fuente: autor.

La representación de la Virgen en majestad, como se muestra aquí, sentada con el Niño en su regazo, hace alusión a la Virgen Trono de Sabiduría. Esto es debido a que sostiene a Cristo, el *Logos*, entendido

³⁵ Araceli Moreno Coll, "¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico en el Mundo Moderno (Siglos XIV-XVII)" (tesis doctoral, Universitat de València, 2022), no 3, 74-78, consultado el 30 de noviembre de 2023, <https://hdl.handle.net/10550/85749>.

³⁶ Podemos verlos incluidos, por ejemplo, en tres tablas de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia que han sido estudiadas en: Araceli Moreno Coll, "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema ' izz li-mawlānā al-sul ān' en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia," *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 6 (2018): 237-258.

³⁷ Para analizar su uso respecto esta pintura véase: Araceli Moreno Coll y Borja Franco Llopis, "The use of Islamic-inspired fabrics in the *Virgin with Child and Saint John* by Joan de Borgonya at the Museu Nacional d'Art de Catalunya," *Il capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage*, 29 (2024): 213-236.

³⁸ Podría identificarse "...ORGUNIA" según Santi Torras, "Pintura olvidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades," *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern* 2 (2014): 99-115, esp. 105, not. 7.

³⁹ Kathryn Blair, "Kufesque between Pilgrimage and Polemic representations of Arabic in Italian painting," *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 7, no 4 (2021): 152-215, esp. 159.

⁴⁰ "I have suggested that representations of Arabic script in Italian altarpieces might have been perceived as a visual incorporation of the Arabic language into the embodiment of Mary as the mediator of divine wisdom between the celestial and terrestrial realms." Blair, "Kufesque between Pilgrimage and Polemic representations of Arabic in Italian painting," 170.

como la palabra encarnada y el conocimiento.⁴¹ Del mismo modo, está asociada con la figura de la madre de Iglesia, ya que dio a luz a Cristo, quien es considerado la cabeza de esta.⁴² Además, como mencionamos, está siendo coronada, aludiendo con ello a María como reina del cielo (*regina coeli*). Como sugiere María Cruz García Torralbo, la realeza de Cristo se refleja en la de María a través de tres aspectos: la realeza teológica, debido a su divina maternidad que la une íntimamente con Dios; la realeza física, al ser la Madre del Rey; y la realeza metafórica, por su plenitud de virtudes.⁴³ Según Santiago Sebastián, a partir del siglo XIII, surgió un notable desarrollo de la Mariolatría, que se manifestó en distantes formas: desde tanto del tipo de la Virgen Orante, ya sea en actitud contemplativa, jubilosa o dolorosa; del tipo Activa como protectora o intercesora; y por último como Virgen Entronizada.⁴⁴

La Santísima sujeta con su mano izquierda un libro abierto con la intención de dirigir nuestra atención hacia él (Fig. 6). Está profundamente decorado con una orla de motivos vegetales, la imagen de la Dormición de María⁴⁵ y contiene un fragmento escrito en latín extraído del libro del *Eclesiástico*, que reza:

Ego in altissimis habito, et thronus meus in columna nubis. Gyrum caeli circuivi sola, et profundum abyssi penetravi; et in fluctibus maris ambulavi, et in omni terra steti (Yo salí de la boca del Altísimo, /y como niebla cubrí la tierra. /Yo establecí mi tienda en las alturas/ y mi trono era una columna de nube. / Sola recorrí el círculo de los cielos/ y me paseé por las profundidades del abismo. / Por las ondas del mar y por toda la tierra. / En todo pueblo y nación imperé (Eclo 24, 3-6).

Un texto que continúa de la siguiente manera:

Tras todas estas cosas busqué donde descansar, /buscando una herencia para instalarme en ella. /Entonces el Creador de todas las cosas me dio una orden, /y el que me creó reposó a mi tienda. /Y me dijo: "Pon tu tienda en Jacob, /y sea tu heredad Israel. / Antes de los siglos, desde el principio, me creó, /Y por los siglos de los siglos subsistiré (Eclo 24, 10-13).

Concretamente, este pasaje es un himno o alabanza a la Sabiduría.⁴⁶ Una sabiduría cuyo origen se encuentra en el mismísimo Dios, ya que fue creada

por él y permanece en él. Debe entenderse como la metáfora de la palabra divina.⁴⁷



Figura 6. Joan de Borgonya, *Virgen con el Niño y san Juanito*, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

María sostiene a su hijo con la mano derecha. El Niño va vestido con una prenda transparente que le permite mostrar su naturaleza más humana: Jesucristo murió como todos los hombres.⁴⁸ Con una extremidad agarra un pájaro, mientras que con la otra parece sujetar una espiga de trigo. Es muy frecuente la representación de aves en el arte cristiano, unos animales que, según su especie, ofrecen múltiples lecturas e interpretaciones.⁴⁹ Aquí podríamos suponer que el ave es un jilguero, uno de los animales más recurrentes en el arte desde el siglo XIII, símbolo de la redención y el alma. Este pájaro junto con el petirrojo y el pinzón, también prefiguran la Pasión de Cristo.⁵⁰ Sin embargo, Borgonya representó otro tipo de ave, una con un pico ganchudo y robusto, similar al que tienen las cotorras, los loros o los papagayos (Fig. 7). Conocemos los trabajos de otros maestros que incluyeron este tipo de pájaros, como la estampa de la *Virgen, el niño y el loro* realizada por Martin Schongauer entre 1470-1491 (MET, 37.3.6) (Fig. 8).⁵¹

⁴⁷ Daniel Doré, "Eclesiastés y Eclesiástico o Qohélet y Sirácida," *Cuaderno Bíblico* 91 (1997): 4-72, esp. 60-61.

⁴⁸ Para este tema tan complejo recomendamos la lectura de: Jorge Costadoat, "Características y alcances de la humanidad de Jesucristo," *Teología y Vida* 38, no 3 (1997): 163-174.

⁴⁹ La simbología de las aves ha sido estudiada en: Arthur H. Collins, *Symbolism of Animals and Birds* (New York: McBride, Nast, 1913); Willene B. Clark y Meredith T. McMunn, eds., *Beasts and Birds of the Middle Ages* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1989); Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, traducido por Francesc Gutiérrez (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997), y Mirella Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento: Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo* (Lucca: Pacini Fazzi Editore, 2001).

⁵⁰ Cf. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, 533 y Herbert Friedmann, *The Symbolic Goldfinch*, 18-36.

⁵¹ Otros ejemplos de la inclusión de estos animales en el arte se encuentran en: Richard Verdi, *The Parrot in Art: From Dürer to Elizabeth Butterworth* (London: Scala Arts & Heritage Publishers, 2007). También es significativo el libro de: Christine E. Jackson, *Bird Painting*, 2 vols (New York: Antique Collectors Club Limited, 1994), donde identifica científicamente las aves representadas en la pintura. También podemos incluir el trabajo de investigadores que han estudiado la simbología del pájaro en determinadas obras. Podemos destacar, por ejemplo, el estudio de Emil Karel Josef Reznicek, "De reconstructie van „t' Altaer van S. Lucas van Maerten van Heemskerck," *Oud Holland* 70, no. 4 (1955): 233-246, esp.

⁴¹ Irene González Hernando, "Iconografía de la Virgen y grandes temas Marianos II. Figuras Aisladas," *Liceus* (2008): 1-22, esp. 6-9. Para su representación se recomienda: Manuel Trens, *María, iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Plus Ultra, 1946).

⁴² Analizado por: Sebastián, "Mare de Déu," 108.

⁴³ María Cruz García Torralbo, "Arte, Fe y tradición," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 202 (2020): 221-242, esp. 224.

⁴⁴ Sebastián, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, 421.

⁴⁵ Para los textos que abordan este asunto, así como su representación en el arte véase: José María Salvador, "La iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XIX. Análisis a partir de las fuentes legendarias," *Anales de Historia del Arte* 21 (2011): 9-52.

⁴⁶ Teofil Moldovan, "La Sabiduría. Tema escriturístico y de nuestra cultura," *Revista Española de Teología* 62 (2002): 135-136, esp. 135-137.

Estos animales, debido a su capacidad para transmitir un mensaje hablado sin modificarlo, fueron vistos como mensajeros confiables de la revelación y se relacionaron con la Anunciación.⁵² Además, se les consideró símbolo del nacimiento virginal de Cristo y se les vinculó con la interpretación de María como la nueva Eva.⁵³ Ambos son aspectos esenciales de la teología cristiana, ya que explican la redención del pecado original y la restauración del orden divino a través de la encarnación del Verbo.



Figura 7. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

Hemos dicho que Jesús lleva entre sus dedos lo que parece ser una espiga de trigo.⁵⁴ En la mitología clásica es uno de los atributos de Démeter (Ceres romana), diosa de la agricultura y la fertilidad.⁵⁵ En el contexto cristiano, es símbolo de la existencia y la mortalidad, ello es debido a la alternancia de la muerte del grano y de su resurrección en múltiples granos.⁵⁶ Juan aplica esta metáfora a Cristo y a su glorificación: "En verdad, en verdad os digo que, si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; pero si muere, llevará mucho fruto" (Jn 12, 23). En este pasaje bíblico se resalta la idea de que el sacrificio o la muerte son imperativos para abrir paso a

una nueva vida, aludiendo a la resurrección de Cristo como un acontecimiento crucial para la redención y la fertilidad espiritual. Sin embargo, el alimento que Jesús ofrece al pájaro, también podría ser una rama de mijo, puesto que las dos espigas son similares. Según ha investigado Mirella Levi D'Ancona, este cereal era considerado un símbolo de vida eterna debido a su incorruptibilidad. Además, las palomas se alimentaban de él, por lo que, en el simbolismo cristiano, representaba el alma impregnada con la gracia del Espíritu Santo.⁵⁷



Figura 8. Martin Schongauer, Virgen, el niño y el loro, 1470-1491, Metropolitan Museum of Art (37.3.6).

Fuente: MET. Dominio Público. Detalle.

Bajo el libro del *Eclesiástico* que sujeta la Virgen, se encuentra san Juan Bautista Niño, hijo de Isabel y Zacarías, considerado por los Evangelistas como el último de los Profetas en un sentido cronológico, quien anuncia la venida del Mesías y le precede (Mt 11,13).⁵⁸ San Juanito con las manos sobre el pecho como gesto de humildad, va vestido con una piel de animal y un manto rojo, prefigurando su martirio. A sus pies, el Agnus Dei, tocado con el nimbo crucífero, sostiene entre sus patas el estandarte de la resurrección (Fig. 9).⁵⁹ Este animal se identifica como el Mesías, ya que cuando Jesús se aproximó al río Jordán para ser bautizado, Juan, que camina detrás suyo, dijo: "He ahí el Cordero de Dios" (Jn 1, 36). Además, simboliza la victoria espiritual y la redención (Ap 14, 1-4).⁶⁰ Llama la atención la inclusión de una mosca (*musca depicta*) que se posa sobre su lomo, un detalle casi imperceptible utilizado por los maestros para demostrar su virtuosismo pictórico

238-243, y el de Erwin Panofsky, *Problems in Titian Mostly Iconographic. The Wrightsman Lectures Delivered Under the Auspices of the New York University Institute of Fine Arts* (London: Phaidon Press, 1969), 28-29, en relación con la estampa de la *Caida del hombre* de Duero.

⁵² Cf. Heather Dalton, "A Sulphur-crested Cockatoo in fifteenth-century Mantua: rethinking symbols of sanctity and patterns of trade," *Renaissance Studies* 28, no 5 (2013): 676-694, esp. 683-684.

⁵³ Cf. Panofsky, *Problems in Titian Mostly Iconographic. The Wrightsman Lectures Delivered Under the Auspices of the New York University Institute of Fine Arts*, 28-29.

⁵⁴ Según Quílez, "Atribuída a Joan de Burgunya," 335, sería una rama florida.

⁵⁵ María José López Terrada, "El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística," *Ars Longa* 14-15 (2005-2006): 27-44, esp. 27-29.

⁵⁶ Cf. Julio Lamelas, "Notas de simbolismo bíblico en el arte (II). El mundo vegetal: el árbol de los origenes, la higuera, la vid, el trigo y el olivo," *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 9 (2002): 53-66, esp. 59-60.

⁵⁷ Levi d'Ancona, Mirella, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting* (Firenze: Leo S Olschki, 1977), 230.

⁵⁸ Para este personaje véase los estudios incluidos en: Jacques Sys y Jean-Marc Vercautere, eds., "Jean le Baptiste," *Graphè* 16 (2007). También: David Vilaplana, "Iconografía de los santos Juanes," *Saitabi* 45 (1995): 393-412, esp. 393-400, para su iconografía en el arte valenciano.

⁵⁹ Para profundizar en este animal véase: Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, 157-175.

⁶⁰ María Rodríguez Velasco, "El bautismo de Cristo," *Revista Digital de Iconografía Medieval* 8, no. 15 (2016): 5-25.

imitando a la naturaleza a través de la técnica del trampantojo. Sin embargo, la presencia de este insecto también podía llevar consigo un significado.⁶¹ Como sugiere Esperanza Aragonés, su uso pudo ser anecdótico o moral, ya que la mosca se asocia al *Memento mori*, o podría tener un 'valor pecaminoso', identificándose con Beelzebub. Además, simbolizaría el pecado original redimido por el sacrificio de Cristo. Esta metáfora visual se observa en la pintura de la *Virgen con el niño* (MET, 49.7.5) realizada hacia 1460 por el pintor italiano Carlo Crivelli (1430-1495), donde el insecto se muestra sobre la balaustrada en la que descansa Jesús.⁶² Otro ejemplo lo encontramos en el *Cristo portacruz entre sayones* pintado por Rodrigo de Osona (c. 1440-1518), donde el maestro pintó una mosca en la frente de uno de los soldados.⁶³



Figura 9. Joan de Borgonya, *Virgen con el Niño y san Juanito*, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputació de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

El núcleo formado por la Virgen y el Niño se sitúa sobre una alfombra de tipo Holbein, llamada así por el uso que hizo Hans Holbein el Joven (1497-1543) de este tipo de manufacturas en su obra. No obstante, aunque muestren un patrón decorativo similar, estos textiles ya habrían sido utilizados como modelo por

otros artistas.⁶⁴ Fue común representar este tipo de mobiliario para ensalzar a los protagonistas o enriquecer los interiores de obras de temática religiosa y cortesana.⁶⁵ Además de la Virgen, el Niño y el Bautista, aparece un simio de la especie mono verde (*Chlorocebus aethiops*) copiado de la mencionada estampa de Dürero, aunque en la obra del MNAC es de menor tamaño y está dispuesto de manera inversa, mirando hacia el exterior. Borgonya también representó un pequeño perro, ambos animales situados en el lado opuesto del Bautista.

El mono en el cristianismo tiene diferentes significados.⁶⁶ Ha sido vinculado con la imagen del demonio.⁶⁷ También se le relaciona con el pecado, tal y como sucede en la puerta de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela, donde se esculpió alado comiendo la manzana del Edén y rodeado de la caída del hombre.⁶⁸ Sin embargo, cuando porta un espejo puede personificar la idolatría, la lujuria y la vanidad. La representación de estos animales encadenados se encuentra en los capiteles románicos realizados entre finales del siglo XI y el segundo tercio del siglo XII, tanto en las parroquias del norte de España como en las francesas. Además de interpretarse como símbolos del vicio generalizado, se han identificado con las figuras de los condenados al infierno. Por otro lado, los autores cristianos utilizaron el significado peyorativo de la palabra 'simio', para describir a los enemigos de Cristo, como fueron los paganos, apóstatas, herejes e infieles, convirtiéndolos en la imagen del hombre que rechaza la salvación de Dios.⁶⁹ No obstante, entre los siglos XIII y XIV, se transformó en símbolo de estatus social, un significado que se mantuvo hasta el siglo XVI. Es por lo que el mono se representa junto a personajes de alta alcurnia.⁷⁰ Como se indicó con anterioridad, Borgonya tomó como inspiración el trabajo del grabador alemán. Siguiendo la sugerencia de Panofsky respecto a la estampa de este último, el mono es considerado el símbolo de la lascivia, la avaricia y la gula, asociado con la Sinagoga, y más concretamente con Eva.⁷¹ Es por ello, que su presencia junto a María respondería a la contraposición entre la conducta de Eva en el *Génesis*, que representa todas las cualidades indeseables que la llevaron a provocar la pérdida de la gracia, y la virtud de la Virgen. María, como una Eva renovada, actúa como reparadora del pecado original. Otra obra donde aparece el primate es el tríptico de la *Adoración de los Reyes Magos* atribuido

⁶¹ Esperanza Aragonés, "El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes," *Archivo Español de Arte* 75, no. 300 (2002): 439-446. Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer* (Princeton: Princeton University Press, 1948), vol. 2: 12, fue el primero en señalar la representación en el trabajo de algunos artistas. Más sobre el origen y difusión del simbolismo de este animal en el arte, así como obras en las que se incluye en: Andor Pigler, "La mouche peinte. Un talisman," *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 24 (1964): 47-64; André Chastel, *Musca depicta* (Milano: FMR, 1984); Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1996); Lubomír Konečný, "Catching an Absent Fly," en *Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands, 1506-2006*, ed. por Olga Kotková (Praga: Národní galerie v Praze, 2006), 41-51; Florence Chantoury-Lacombe, "L'insectarium de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse)," *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review* 34, no. 2 (2009): 20-27.

⁶² Su análisis en: Norman Land, "Giotto's Fly, Cimabue's Gesture and a Madonna and Child by Carlo Crivelli," *Notes in the History of Art* 15, no. 4 (1996): 11-15.

⁶³ José Gómez Frechina, "Rodrigo de Osona," en *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XV. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 27 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006* (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2006), 39.

⁶⁴ José Sánchez, *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1986), 204.

⁶⁵ Analizado en: Moreno Coll y Franco Llopis, "The use of Islamic-inspired fabrics in the *Virgin with Child and Saint John* by Joan de Borgonya at the Museu Nacional d'Art de Catalunya," 213-236.

⁶⁶ Para toda su complejidad iconográfica tómesese como referencia el estudio de: Horst Woldemar Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (London: Warburg Institute, 1952).

⁶⁷ Ignacio Malaxecheverría, ed., *Bestiario medieval* (Madrid: Siruela, 1986), 38-41.

⁶⁸ Mónica Ann Walker, "Los simios," *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, no. 9 (2013): 63-77, esp. 68.

⁶⁹ Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, 29, y Walker, "Los simios," 69.

⁷⁰ Walker, "Los simios," 72.

⁷¹ Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Dürero*, trad. María Luisa Balseiro (Madrid: Alianza, 1982), 90, Fig. 102.

al taller de Adrian Isenbrandt (Museo de Pinturas y Esculturas Antiguas, Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Cáceres). Según José Julio García, el mono que sostiene una manzana evocaría al mismo diablo tentando a la humanidad, provocando la caída. Este se contrapone a la figura del Niño, cuyo sacrificio permite la recuperación del favor de la gracia divina.⁷²

Hemos mencionado que junto al mono se sitúa un pequeño perro blanco, un animal que, dependiendo de la fuente y del contexto, adquiere también diferentes connotaciones, ya que la mentalidad del hombre ha cambiado a lo largo de la historia.⁷³ Así, encontramos que es un animal que ha sido asociado con el pecado, la codicia, la envidia, la muerte, lo impuro, la lujuria, la pereza, la gula, pero también con la amistad y fidelidad. También es la razón por la que suele representarse a los pies del difunto en la escultura funeraria, ya que acompañará a su propietario como fiel vasallo. Según san Isidoro de Sevilla:

No existe animal alguno más sagaz que el perro, pues tiene los sentidos más desarrollados que todos los demás. Son también los únicos animales que atienden por su nombre; aman a sus dueños, cuyas casas defienden; por sus amos se exponen a la muerte, con ellos van de buen grado a la caza, y los hay incluso que no abandonan el cuerpo muerto de su dueño. Este último rasgo de su carácter no puede encontrarse fuera de los hombres (*Etimologías*, lib. 12, 2).

Es significativo señalar, como ya lo hizo Santiago Sebastián, que el perro lleva un collar en el que se lee *Gelosía*, palabra que significa celos.⁷⁴ ¿Podemos tomar este término como sinónimo de envidia? Sí es así, ¿se estaría refiriendo a uno de los Siete Pecados Capitales? En su obra *Historia Natural* (s. I), Plinio el Viejo abordó la conexión entre el perro y la envidia. Relató que cuando un perro es mordido por una serpiente, busca ciertas hierbas como antídoto.⁷⁵ Sin embargo, debido a su naturaleza envidiosa, el animal

actúa con precaución para evitar que los humanos descubran el remedio. Sabemos, por ejemplo, que, en la Edad Media en los *exempla* con animales, la atribución prototípica entre estos y el pecado se encontraba la envidia y el perro.⁷⁶ No obstante, consideramos que este no es el caso. Seguramente, el pintor lo representó como símbolo de fidelidad lo que justifica su disposición debajo del Niño, prefigurando su muerte. Además, si nos centramos en su actitud, parece que le esté protegiendo del mono. Esta escena no es el único caso en la obra donde aparece este animal; podemos verlos hasta en tres ocasiones más, pero no se trata de un pequeño blanco. Aunque del mismo color, el artista ha incluido a un galgo o lebre, este último, según Lidia Girola, era una raza utilizada por los nobles para la caza.⁷⁷ Es bastante común encontrarlos en la escena de la Adoración, como sucede en la presente obra.⁷⁸

A toda esta complejidad narrativa se le debe añadir que las figuras centrales se encuentran envueltas por diferentes escenas vinculadas con María, protagonista de algunos episodios clave para la historia de la redención humana, y otras que relatan los principales episodios de la Infancia de Jesús.⁷⁹ A la derecha de la Virgen, apreciamos una arquitectura clásica adornada con arcos de medio punto y capiteles corintios. Además, destaca un friso en el que consideramos que se representa un rito pagano, la *suovetaurilia*.⁸⁰ En la antigua Roma, este ritual implicaba el sacrificio de tres animales machos: un ternero, un cerdo y un cordero, ofreciéndolos a Marte con el fin de bendecir y purificar la tierra.⁸¹ Escena que haría referencia al acto redentor de Cristo. En el interior de este edificio aparecen dos escenas sucesivas: la Anunciación y la Natividad. La primera de ellas donde el ángel anticipa el nacimiento de Jesús según san Lucas (Lc 1, 26-38), sigue el esquema de Durero en una estampa que aborda el mismo tema (MET, 18.65.16). La Virgen se encuentra en un extremo de la habitación arrodillada frente a una mesa. En el otro lado de la alcoba, Gabriel y la paloma, símbolo del Espíritu Santo, y en el centro se dispone un jarrón con una azucena blanca, aludiendo a la inocencia, castidad, virginidad y pureza de María.⁸² Al fondo, se observa una inscripción que parece ser ilegible.

⁷² José Julio García Arranz, "El mono frugívoro y la Epifanía: en torno a la iconografía del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, atribuido a Adrian Isenbrandt, en el Museo del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres)," en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, coord. Miguel Ángel Zalama y Pilar Moggollón (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013), 211-219, esp. 214-219.

⁷³ Véase: M.^a Dolores Carmen Morales Muñoz, "El simbolismo animal en la cultura medieval," *Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, no. 9 (1996): 229-255, esp. 244; Laura D. Gelfand, *Our dogs, our selves: dogs in Medieval and Early Modern Art, literature, and society* (Leiden: Brill, 2016), 97-162, y Lidia Girola, "Imaginario medievales acerca de los animales. Con especial mención a los imaginarios sobre perros y gatos en la Edad Media y el Renacimiento Europeos (parte I)," *Imogonautas* 17, no. 12 (2023): 47-63. Es interesante el trabajo de Elena Monzón Pertejo, "¿Fedelta o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI," *Boletín de Arte-UMA*, no. 40 (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2019): 195-206, donde se analiza el cambio de significado del animal con respecto al personaje que le acompaña tras el acto de conversión.

⁷⁴ Sebastián, "Mare de Déu", 108.

⁷⁵ Cf. Miguel Ángel León, "Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza," *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* 2 (1990): 312-316, esp. 314.

⁷⁶ Jessica Cáliz, "Representación de los pecados capitales en el Libro del buen amor," *Cartaphilus* 10 (2012): 21-27, esp. 25.

⁷⁷ Girola, "Imaginario medievales acerca de los animales. Con especial mención a los imaginarios sobre perros y gatos en la Edad Media y el Renacimiento Europeos (parte I)," 58.

⁷⁸ Algunas Adoraciones donde se ha representado este tipo de perro en: Francisco Morales Padrón, "Los perros en la pintura," *Laboratorio de Arte* 5, no. 1 (1992): 265-274, esp. 271.

⁷⁹ La infancia de Jesús desde su nacimiento hasta los doce años en la literatura medieval castellana ha sido analizada en: María Eugenia Díaz, "La infancia de Jesús en la literatura medieval castellana," *Via Spiritus, Revista de Historia da Espiritualidade e do Sentimento Religioso* 17 (2010): 9-45.

⁸⁰ Esto podría tener dos interpretaciones: la primera relacionada con la ubicación cronológica, indicando que esto sucedió durante el Imperio romano; la segunda, vinculada con una nueva alianza que supera el paganismo.

⁸¹ Maria João Correia Santos, "El sacrificio en el occidente de la Hispania romana: para un nuevo análisis de los ritos de la tradición indoeuropea," *Palaeohispanica* 7 (2007): 175-217, esp. 176-191.

⁸² Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, 210-220; María José López Terrada, "El mundo vegetal en la pintura española del Renaci-

El relato secuencial que se representa es el de la Natividad, siendo san Lucas el único evangelista que ofrece una visión más detallada de este pasaje (Lc 2:1-20). Este relato reviste una gran importancia en el cristianismo, puesto que alude directamente a la encarnación de Dios y, por ende, a la redención y a la salvación de la humanidad gracias al sacrificio de Cristo. Borgonya pintó a la Virgen arrodillada y con las manos en oración adorando a su hijo.⁸³ Enfrente san José, y en un segundo plano el buey y la mula (o el asno), unos animales que aparecen en el evangelio apócrifo del *Pseudo Mateo* (Ps M 14). Vemos también que Borgonya pintó a los pastores asomándose para contemplar la escena.

Detrás de la arquitectura que alberga la Anunciación y la Natividad, se aprecia un edificio ovalado con columnas que evoca construcciones como la del antiguo foro romano de Gerasa, en Jordania. Asimismo, se distingue otro inmueble de dimensiones menores que recuerda al templo de Vesta o al de Hércules Víctor, ambos ubicados en Roma y caracterizados por tener una celda circular, que podría haber conocido el artista a través de las estampas de antigüedades romanas que circulaban por el Mediterráneo o durante su estancia en Italia. En el lado opuesto de la tabla se encuentra la escena de la Adoración de los Magos (Fig. 10). Es otro de los acontecimientos religiosos más importantes del cristianismo, ya que se reconoce la divinidad de Jesús y la universalidad de la salvación.⁸⁴ El maestro Borgonya dispuso en la tabla a la Virgen con el Niño en su regazo, a san José a su espalda y a los Magos. Dos de ellos se encuentran frente a los personajes principales, mientras que el tercero está a punto de ascender a la plataforma donde se halla el grupo. En un segundo plano y al fondo, se observa a su séquito montado a caballo, donde también se distinguen camellos. Estos animales, que presentan el cuello extremadamente largo, pudieron ser tomados de los folios de los bestiarios, manuales medievales sobre la salud y el bienestar, como el *Tacuinum Sanitatis* (BNF, Ms. Lat 9333, f. 72r) o incluso de los tejidos que circulaban por el Mediterráneo, como el que sirvió para confeccionar una casulla que pertenece a

miento al siglo XIX,” en *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, dir. José María López Piñero (Valencia: Fundación Bancaja, 1996), 86-95, esp. 88.

⁸³ Para profundizar en su representación y en las fuentes véase: Irene González, “El nacimiento de Cristo,” *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2, no 4 (2010): 41-59, esp. 42. También Luz María del Amo Horga, “La iconografía de la Navidad. I ciclo de la Navidad o Encarnación,” en *La Natividad, arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (17. 2009. San Lorenzo de El Escorial)*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009), 233-252, y Carmen Rodrigo Zarzosa, “La Natividad y la Epifanía en la pintura gótica valenciana (1400-1450),” en *La Natividad, arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (17. 2009. San Lorenzo de El Escorial)*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009), 253-270.

⁸⁴ Para las distintas fuentes literarias consúltese: Rafael García Mahiques, *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad* (Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz/Instituto de Estudios iconográficos Ephialte, 1992), 39-45. Véase también: Laura Rodríguez Peinado, “La Epifanía,” *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no 8 (2012): 27-44.

la colección del Victoria and Albert Museum (Londres, T.256 al B-1967) (Fig. 11).



Figura 10. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.



Figura 11. Ibn Butlân, *Tacuinum Sanitatis*, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits (Ms. Lat 9333, f. 72r).

Fuente: <https://gallica.bnf.fr> (16-12-2023).

Arriba de la arquitectura que cobija la Epifanía, se despliega un paisaje que muestra, a la izquierda, en el interior de una gruta en la montaña, un sarcófago rodeado de soldados. En lo alto de la pared rocosa, Cristo emerge portando una cruz estandarte símbolo de la victoria (Fig. 12). Él resucitó al tercer día de entre los muertos, un acontecimiento que constituye uno de los pilares fundamentales de la fe cristiana

(Hch 13, 32-35). A la derecha de la escena de la resurrección, se observa un individuo hablando a la multitud. Según Quílez, este personaje sería san Juan.⁸⁵

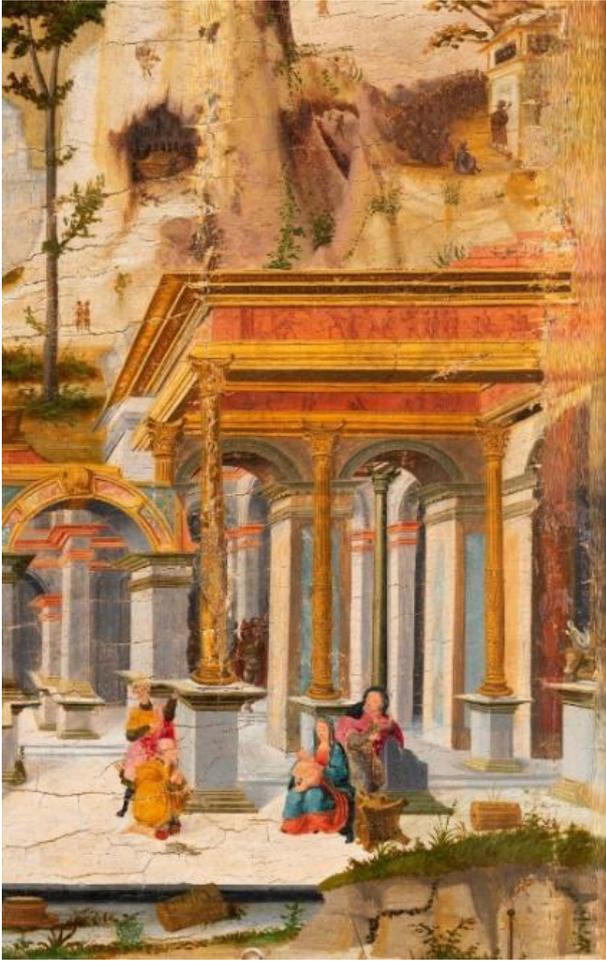


Figura 12. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

A continuación, y bajo la escena de la Epifanía, Borgonya ha capturado el momento de la huida a Egipto (Mt 2,13-23). José, el esposo de María, lidera la marcha, mientras ella sostiene a su hijo en brazos y viaja sobre el burro. El artista también ha incluido en la obra el descanso durante su huida (Ev Ps M 20, 1-2). Para ilustrar este momento, sigue un esquema similar al utilizado por los Hernandos en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507-1509), ciudad donde, como mencionamos, trabajó durante un breve tiempo.⁸⁶ Al igual que en la pintura de los manchegos, Borgonya representa a la Virgen sentada en el suelo, mientras san José recolecta dátiles de una palmera en la que se observan cabezas de ángeles alados (Fig. 13). Este árbol, en la simbología cristiana, evoca el triunfo sobre la muerte y la

eternidad.⁸⁷ En la representación de este hecho, el artista ha plasmado una fuente como símbolo de vida, aunque también se considera un precedente del bautismo de Cristo en el río Jordán.⁸⁸



Figura 13. Joan de Borgonya, Virgen con el Niño y san Juanito, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

En paralelo a la escena de la huida, y en el lado opuesto de la tabla, se representa la Matanza de los inocentes, un episodio trágico que solo se narra el *Evangelio de Mateo* (Mt 2, 16-18).⁸⁹ En la obra, se combinan dos secuencias narrativas: a la izquierda, el rey montado a caballo dando la orden para la matanza; a la derecha, sus soldados llevándola a cabo con una crueldad desgarradora (Fig. 14). El artista ha plasmado este momento con un alto grado de dramatismo. Las madres huyen aterrizadas con sus pequeños, quienes no logran escapar de la muerte. Estos niños serán considerados los primeros mártires del cristianismo. Según señaló Santiago Sebastián, Borgonya se inspiró en la actitud de algunos personajes representados en una estampa sobre el mismo tema realizada en 1509 por el grabador italiano Marcantonio Raimondi (MET, 22.67.21), quien, a su vez, se basó en un trabajo previo de

⁸⁵ Quílez, "Atribuïda a Joan de Burgunya," 337.

⁸⁶ Sobre las tablas valencianas véanse Fernando Benito, *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo* (Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998), 23-42, y María Gómez Rodrigo, et al., *La restauració de les portes del Retable Major de la Catedral de València* (València: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1998).

⁸⁷ Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, 279-289.

⁸⁸ Rodríguez Velasco, "El bautismo de Cristo," 13.

⁸⁹ Para profundizar sobre la representación de este tema en el arte y las fuentes escritas donde aparece, véase: Francisco de Asís García García, "La matanza de los Inocentes," *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3, no 5 (2011): 23-37.

Rafael Sanzio.⁹⁰ En ambas obras vemos a una mujer deteniendo con su mano izquierda la espada del verdugo, mientras que con el brazo derecho sujeta a su pequeño.



Figura 14. Joan de Borgonya, *Virgen con el Niño y san Juanito*, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

Resulta notable la armadura de dos de los soldados, en particular, sus yelmos con aspecto de grotescos animales fantásticos. En uno de ellos, se puede observar una visera sobresaliendo en forma de pico.⁹¹ En el otro, llama la atención lo que parece ser una ornamentación en forma de ala, característica que se encuentra en las armaduras de la época y que muchos artistas plasmaron en sus obras.⁹² Con este atuendo, el artista intentó aumentar el impacto, mostrando seres infernales y maléficos que persiguen a los niños para exterminarlos.

Finalmente, el programa iconográfico de la tabla del MNAC se complementa con la representación de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia latina, figuras clave en la defensa de la virginidad de la Virgen frente a los herejes (Fig. 15).⁹³ A la derecha de la Virgen, se observa un río que divide en dos partes la composición. En una orilla, encontramos a san Ambrosio (340-397), rodeado por juncos, una planta que simboliza la salvación y que guarda relación con la función del obispo con su lucha contra

la herejía arriana.⁹⁴ Detrás de él se sitúa Gregorio Magno (540-604), quien fue elevado a papa de la Ciudad Eterna y desempeñó un destacado papel como gran reformador de la liturgia. Por último, está representado san Jerónimo (c. 347-420), junto al león y orando ante un crucifijo. Fue el traductor de la Biblia al latín (*Vulgata*), la cual se convirtió en la versión oficial de la Iglesia. Es en este libro donde encontramos el texto que muestra la Virgen. En la orilla opuesta, vemos a san Agustín (354-430). Este practicó el maniqueísmo hasta una visión le llevó a Milán, donde fue bautizado por san Ambrosio y se convirtió al cristianismo. En la pintura Borgonya representó una leyenda surgida en el siglo XIII en la que se hace referencia al misterio de la Trinidad. Detrás de san Ambrosio hay dos garzas blancas, aves que se identifican con la prudencia, ya que solo tienen un nido y no necesitan buscar otro hogar.⁹⁵ Este simbolismo transmite al fiel que debe considerar a la santa Iglesia como su única morada y no buscar otra religión. Al fondo observamos unos cisnes blancos recorriendo el curso del río, un animal conocido por su dulce canto, el cual se asocia con la muerte, ya que sus melodiosas notas la prefiguran.⁹⁶ Las aves enriquecen el sentido espiritual de la pintura sugiriendo el prelude de la vida eterna tras el sacrificio de Cristo.

Al disponer a los cuatro Padres de la Iglesia de Occidente, el artista articula un discurso visual en la defensa de las doctrinas claves del cristianismo. Estos Padres lucharon contra los herejes y, a través de sus escritos y enseñanzas, establecieron una base teológica que ha perdurado hasta hoy. Cimentaron las bases doctrinales del bautismo, defendieron la maternidad divina de María y su papel en la salvación de la humanidad, y la naturaleza trinitaria de Dios, aspectos todos ellos que están presentes en la pintura.



Figura 15. Joan de Borgonya, *Virgen con el Niño y san Juanito*, 1515-1525, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (005690-000), aportación de la Diputación de Barcelona, 1906.

Fuente: © Museu d'Art de Catalunya, 2024. Detalle.

⁹⁰ Santiago Sebastián, "Mare de Déu, amb el Nen Jesús i Sant Joanet," 108.

⁹¹ Un tema habitual para decorar las armaduras fue el marino, véase: María Isabel Rodríguez López, "Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid," *Gladius* 22 (2002): 235-270.

⁹² Stuart W. Pyhrr y José-A. Godoy, *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998), 115-146, esp. 125-131; Álvaro Soler, com., *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España Imperial* (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2009), 68-69.

⁹³ Véase el trabajo de Pilar Martino Alba, "Iconografía de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción," en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 2 (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005), 717-734, donde se analizan varias obras en las que aparecen estos personajes en relación con la figura de la Virgen.

⁹⁴ Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, 73-74. Sobre esta planta en la literatura véase: Alejandro Serrano, "La flora hispana en Estrabón, Plinio el Viejo y otros autores clásicos", *Anahgramas* 5 (2018): 236-270, esp. 259-260.

⁹⁵ Ignacio Malaxecheverría, ed., *Bestiario medieval* (Madrid: Síruela, 1986), 105.

⁹⁶ Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, 58-62.

3. Una posible interpretación de la obra a modo de conclusión

Aunque no contemos con documentación que detalle su encargo y el destino original para el que estuvo concebida, es esencial interpretar cada elemento de esta para comprender su significado teológico. Como mencionó Santiago Sebastián, “la obra de arte no es sólo combinación de elementos plásticos (formas, superficies, colores, etc.). Es también con mucha frecuencia la portadora de un mensaje y la ilustradora de un pensamiento.”⁹⁷ En la pintura la *Virgen con el Niño y san Juanito*, la Palabra de Dios emerge como tema central, reflejando la voluntad redentora de Dios a través de su hijo, quien guía a la humanidad hacia la comprensión del misterio trinitario y la promesa de la vida eterna.

Cada elemento en la tabla se une para proclamar la verdad divina y el camino de la humanidad hacia la redención. Los argumentos que sustentan esta afirmación se fundamentan en la interpretación iconográfica y simbólica de sus figuras. En primer lugar, encontramos la representación de ángeles músicos y portadores de los Arma Christi, evocando la presencia constante de la Palabra de Dios en la liturgia celestial y terrenal, personaje que corona la obra. La música angelical, en este contexto, puede interpretarse como un símbolo de la proclamación continua de la Palabra divina y su poder redentor. La paloma, que simboliza el Espíritu Santo, se asocia con la revelación de la Palabra de Dios y la santificación de la humanidad. La conexión de este animal con la Virgen María y Cristo sugiere la acción del Espíritu Santo en la obra de salvación, mediada a través de la Palabra. María es representada con el Niño Jesús, se resalta de este modo la figura de Cristo como el Logos, la Palabra Encarnada. La inclusión del pájaro (símbolo del nacimiento virginal de María) y la fuente (símbolo de la vida eterna y bautismo) refuerza la temática de la redención. También encontramos esta conexión en la presencia de san Juan Bautista, el precursor de Cristo, quien predicó el arrepentimiento y anunció la venida del Mesías, conectando directamente con la idea de la Palabra de Dios que llama a la conversión. El bautismo, simboliza el inicio de la vida cristiana y la entrada en el camino de la salvación. Del mismo modo, el símbolo del *Agnus Dei* refuerza el mensaje de Cristo como el sacrificio que redime el pecado original, nuevamente vinculando la salvación con la Palabra hecha carne. A esto debemos sumar las escenas que se desarrollan en segundo plano y a una escala menor, pero no por ello menos importantes. Borgonya representó la Natividad, la Adoración de los Magos, y otros momentos clave de la vida de Jesús, narrando visualmente la historia de la encarnación de Dios y la redención de la humanidad. Estas escenas no solo celebran la venida de Cristo al mundo, sino que también ilustran el cumplimiento de las promesas divinas expresadas a través de las Escrituras. Por último, los cuatro grandes Doctores de la Iglesia representados en el retablo son figuras clave en la defensa y explicación de la doctrina cristiana. Sus escritos y enseñanzas se basaron en la Palabra de Dios, y ellos jugaron un papel crucial en la interpretación de las Escrituras y en la articulación

de los dogmas fundamentales de la fe, incluyendo la redención y la naturaleza trinitaria de Dios.

En resumen, aunque para algunos espectadores la *Virgen con el Niño y san Juanito*, les pueda parecer solo una obra de exaltación mariana, su contexto iconográfico la vincula con la historia de la salvación y la importancia de la llegada de Cristo a la tierra.

4. Fuentes y referencias bibliográficas

- Almacellas, Josep. “Una visita musical a la col·lecció permanent del MNAC.” *Revista Catalana de Musicologia* 5 (2012): 163-196.
- Amo Horga, Luz María del. “La iconografía de la Navidad. I ciclo de la Navidad o Encarnación.” En *La Natividad, arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (17. 2009. San Lorenzo de El Escorial)*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 233-252. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009.
- Aragonés, Esperanza. “El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes.” *Archivo Español de Arte* 75, no 300 (2002): 439-446. <https://doi.org/10.3989/aearte.2002.v75.i300.327>
- Aranda, Antonio. “La cuestión teológica de la encarnación del Verbo. Relectura de tres posiciones características.” *Scripta Theologica* 25 (1993/1): 49-94.
- Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.
- Barral Rivadulla, M.^a Dolores. “Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval.” *Cuadernos del CEMYR* 11 (2003): 211-235.
- Benito, Fernando. *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Bernal Navarro, Juana C. *Representación iconográfica de la vida de la Virgen María*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de València, 2020.
- Bestiario medieval*. Edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 1986.
- Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- Blair, Kathryn. “Kufesque between Pilgrimage and Polemic representations of Arabic in Italian painting.” *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 7, no 4 (2021): 152-215.
- Bosch, Joan, y Joaquim Garriga. “De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona.” En *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, dirigido por Joan Bosch i Ballbona y Joan Garriga i Riera, 1-20. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998.
- Burke, Peter. *Hybrid Renaissance: culture, Language, Architecture*. Budapest: Central European University Press, 2016.
- Cáliz, Jessica. “Representación de los pecados capitales en el Libro del buen amor.” *Cartaphilus* 10 (2012): 21-27.
- Canals Vidal, Francisco. “La encarnación redentora, principio fundamental de la concepción católica de la vida.” *Verbo: Revista de formación cívica y de acción cultural, según el derecho natural y cristiano* 417-418 (2003): 649-662.

⁹⁷ Sebastián, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, 54.

- Chantoury-Lacombe, Florence. "L'insectarium de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse)." *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review* 34, no. 2 (2009): 20-27.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Vol. 2. Traducido por Francesc Gutiérrez. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997.
- Chastel, André. *Musca depicta*. Milano: FMR, 1984.
- Clark, Willene B., y Meredith T. McMunn, eds. *Beasts and Birds of the Middle Ages*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- Cohen, Simone. *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. Boston: Brill, 2008.
- Collins, Arthur H. *Symbolism of Animals and Birds*. New York: McBride, Nast, 1913.
- Cooper, Lisa H., y Andrea Denny-Brown, eds. *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of 'O Venice'*. Nueva York: Ashgate Publishing, 2014.
- Correia Santos, Maria João. "El sacrificio en el occidente de la Hispania romana: para un nuevo análisis de los ritos de la tradición indoeuropea." *Palaeohispanica* 7 (2007): 175-217.
- Costadoat, Jorge. "Características y alcances de la humanidad de Jesucristo." *Teología y Vida* 38, no 3 (1997): 163-174.
- Dalton, Heather. "A Sulphur-crested Cockatoo in fifteenth-century Mantua: rethinking symbols of sanctity and patterns of trade." *Renaissance Studies* 28, no 5 (2013): 676-694. <https://doi.org/10.1111/rest.12042>
- Del-valle, Carlos Miguel. "Introducción a la biología y ecología de las psitácidas neotropicales." *Memorias de la Conferencia Interna en Medicina y aprovechamiento de fauna silvestre, exótica y no convencional* 4, no 1 (2008): 4-6.
- Díaz, María Eugenia. "La infancia de Jesús en la literatura medieval castellana." *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso* 17 (2010): 9-45.
- Doré, Daniel. "Eclesiastés y Eclesiástico o Qohélet y Sirácida." *Cuaderno Bíblico* 91 (1997): 4-72.
- Enrique Peláez, J. "La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana." *Ars Longa* 9-10 (2000): 307-312.
- Franco Llopis, Borja. "Releyendo la obra de Joan de Joanes. Nuevas aportaciones en torno al Bautismo de Cristo de la Catedral de Valencia y la conversión morisca." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte* 25 (2012): 67-82. <https://doi.org/10.5944/etfvii.25.2012.9284>
- Franco Llopis, Borja y Francisco Javier Moreno Díaz del Campo. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Friedmann, Herbert. *The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art*. Washington, D.C.: Pantheon Books for Bollingen Foundation, 1946.
- García Arranz, José Julio "El mono frugívoro y la Epifanía: en torno a la iconografía del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, atribuido a Adrian Isenbrandt, en el Museo del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres)." En *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, coordinado por Miguel Ángel Zalama y Pilar Mogollón, 211-219. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- García García, Francisco de Asís. "La matanza de los Inocentes." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3, no 5 (2011): 23-37.
- García Mahiques, Rafael. *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz/Instituto de Estudios iconográficos Ephialte, 1992.
- García Mahiques, Rafael, dir. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los Ángeles I. La gloria y sus jerarquías*. Madrid: Encuentro/Fundación Las Edades del Hombre, 2015.
- García Torralbo, María Cruz. "Arte, Fe y tradición." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 202 (2020): 221-242.
- Garriga, Joaquim. "Joan de Borgonya, pintor del XIX.º capítulo de la orden del Toisón de Oro." En *De la unión de coronas al imperio de Carlos V*, coordinado por Ernest Beleguer, no 3, 121-180. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Garriga, Joaquim. *L'Època del Renaixement s. XVI, Història de l'Art Català, vol. IV*. Barcelona: Edicions 62, 1986.
- Garriga, Joaquim. "Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant Rufí." En *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, dirigido por Joan Bosch i Ballbona i Joan Garriga i Riera, 55-61. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998.
- Garriga, Joaquim. "Biogr. 1. Joan de Borgonya. Notícies 1503-1525 (+)." En *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, dirigido por Joan Bosch i Ballbona y Joan Garriga i Riera, 175-177. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998.
- Girola, Lidia. "Imaginarios medievales acerca de los animales. Con especial mención a los imaginarios sobre perros y gatos en la Edad Media y el Renacimiento Europeos (parte I)." *Imogonautas* 17, no. 12 (2023): 47-63.
- Gómez-Ferrer, Mercedes. "La capilla del gremio de Armeros de la catedral de Valencia (1492-1505)." *Ars Longa* 20 (2011): 69-82.
- Gómez Chacón, Diana Lucía "Arma Christi." *Base de datos digital de iconografía medieval*, 2017. Consultado el 30 de noviembre de 2023. <https://www.ucm.es>.
- Gómez Frechina, José. "Rodrigo de Osona." En *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XV. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 27 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006*, 39. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2006.
- Gómez Rodrigo, María, et al. *La restauració de les portes del Retaule Major de la Catedral de València*. València: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1998.
- González Hernando, Irene. "Iconografía de la Virgen y grandes temas Marianos II. Figuras Aisladas." *Liceus* (2008): 1-22.
- González Hernando, Irene. "Los ángeles." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1, no 1 (2009): 1-9.

- González, Irene. "El nacimiento de Cristo." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2, no 4 (2010): 41-59.
- Íñiguez, José Antonio. "La iconografía del Espíritu Santo en la iconografía latina." *Scripta Theologica* 30, no 2 (1998): 559-586.
- Jackson, Christine E. *Bird Painting*. 2 vols. New York: Antique Collectors Club Limited, 1994.
- Janson, Horst Woldemar. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Warburg Institute, 1952.
- Konečný, Lubomír. "Catching an Absent Fly". En *Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands, 1506-2006*, editado por Olga Kotková, 41-51. Praha: Národní galerie v Praze, 2006.
- Lamelas, Julio. "Notas de simbolismo bíblico en el arte (II). El mundo vegetal: el árbol de los orígenes, la higuera, la vid, el trigo y el olivo." *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 9 (2002): 53-66.
- Land, Norman. "Giotto's Fly, Cimabue's Gesture and a Madonna and Child by Carlo Crivelli." *Notes in the History of Art* 15, no. 4 (1996): 11-15.
- León, Miguel Ángel. "Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza." *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* 2 (1990): 312-316.
- Levi d'Ancona, Mirella. *The garden of the Renaissance: botanical symbolism in Italian painting*. Firenze: Leo S Olschki, 1977.
- Levi d'Ancona, Mirella. *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*. Lucca: Pacini Fazzi Editore, 2001.
- López Azorín, María José y Vicente Samper. "Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental." En *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coordinado por Lorenzo Hernández, 133-148. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2006.
- López Terrada, María José. "El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística." *Ars Longa* 14-15 (2005-2006): 27-44.
- López Terrada, María José. "El mundo vegetal en la pintura española del Renacimiento al siglo XIX". En *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, dirigido por José María López Piñero, 86-95. Valencia: Fundación Bancaja, 1996.
- Lorenzo Arribas, Josemi. "La Virgen con Niño y ángeles músicos. Connotaciones sexuales en el imaginario musical medieval." *Vínculos de Historia* 10 (2021): 52-70.
- Llompert, Gabriel. "El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico." *Boletín de la Cámara oficial del comercio de Palma de Mallorca* 673 (1971): 147-188.
- Martino Alba, Pilar. "Iconografía de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción." En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, vol. 2, 717-734. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005.
- Millán Rabasa, Marc. "El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI." *Santander. Estudios de Patrimonio* 5 (2022): 379-406.
- Mocholí Martínez, M.ª Elvira. "El salmo 109 como origen de la iconografía de la Trinidad." En *Emblemática trascendente hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, editado por Rafael Zafra y José Javier Aranza, 495-505. Pamplona: Sociedad Española de la Emblemática, 2011.
- Moldovan, Teofil "La Sabiduría. Tema escriturístico y de nuestra cultura." *Revista Española de Teología* 62 (2002): 135-136.
- Monzón Pertejo, Elena. "¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI." *Boletín de Arte-UMA*, no. 40 (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2019): 195-206. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5689>
- Morales Muñoz, M.ª Dolores Carmen. "El simbolismo animal en la cultura medieval." *Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, no. 9 (1996): 229-255. <https://doi.org/10.5944/etfiii.9.1996.3607>
- Morales Padrón, Francisco. "Los perros en la pintura." *Laboratorio de Arte* 5, no. 1 (1992): 265-274. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.1992.i05.16>
- Moreno Coll, Araceli. "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'Izz Li-Mawlān ā Al-Sultān' en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 6 (2018): 237-258. <https://doi.org/10.5944/etf.vii.6.2018.20711>
- Moreno Coll, Araceli "¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico en el Mundo Moderno (Siglos XIV-XVII)." Tesis doctoral, Universitat de València, 2022. <https://hdl.handle.net/10550/85749>.
- Moreno Coll, Araceli y Borja Franco Llopis. "The use of Islamic-inspired fabrics in the *Virgin with Child and Saint John* by Joan de Borgonya at the Museu Nacional d'Art de Catalunya." *Il capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage*, 29 (2024): 213-236. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/3438>
- Muñoz, Joan Hilari. "El pintor Joan de Borgonya al bisbat de Tortosa: els retaules d'Horta de Sant Joan i Arenys de Lledó." *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 82 (2006): 307-321.
- Nieto, Agustín. *Orihuela en sus Documentos*. Murcia: Espigas, 1984.
- Olivares Torres, Enric. "La influencia de los textos sagrados en la configuración visual de los santos guerrero." En *Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad Media a la actualidad*, editado por Borja Franco Llopis. Monográfico temático, *Eikón Imago*, no. 15 (2020): 75-103. <https://doi.org/10.5209/eiko.73285>
- Panofsky, Erwin. *Albrecht Dürer*. Vol. 2. Princeton: University Press, 1948.
- Panofsky, Erwin. *Problems in Titian mostly iconographic. The Wrightsman Lectures delivered under the auspices of the New York University Institute of Fine Arts*. London: Phaidon Press, 1969.

- Panofsky, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*, traducido por María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 1982.
- Perpiñá, Candela. "Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica." Tesis doctoral, Universitat de València, 2011. <http://hdl.handle.net/10550/60647>.
- Petit, Adolfo. "La muerte y Resurrección de Jesucristo en algunas homilías pascales griegas." Tesis doctoral, Universidad de Pamplona, 1998.
- Pigler, Andor. "La mouche peinte. Un talisman." *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 24 (1964): 47-64.
- Pseudo-Dionisio Areopagita. "La Jerarquía celeste." En *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, editado por Teodoro H. Martín, con presentación de Olegario González de Cardedal, 117-186. Madrid: Autores Cristianos, 1990.
- Pyhrr, Stuart W. y José-A. Godoy. *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negrolí and His Contemporaries*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Quílez, Francesc. "Atribuïda a Joan de Burgunya. Mare de Déu amb el nen Jesús i sant Joanet." En *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 334-338. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992.
- Reznicek, Emil Karel Josef. "De reconstructie van „t' Altaer van S. Lucas" van Maerten van Heemskerck." *Oud Holland* 70, no. 4 (1955): 233-246.
- Rodrigo Zarzosa, Carmen. "La Natividad y la Epifanía en la pintura gótica valenciana (1400-1450)." En *La Natividad, arte, religión y tradiciones populares*. *Actas Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (17. 2009. San Lorenzo de El Escorial)*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 253-270. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009.
- Rodríguez Barral, Paulino. "Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico Catalán." *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 46 (2005): 111-124.
- Rodríguez Barral, Paulino. *La justicia del más allá*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- Rodríguez López, María Isabel. "Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid." *Gladius* 22 (2002): 235-270. <https://doi.org/10.3989/gladius.2002.61>
- Rodríguez Peinado, Laura. "La Psicostasis." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no. 7 (2012): 11-20.
- Rodríguez Peinado, Laura. "La Epifanía." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no. 8 (2012): 27-44.
- Rodríguez Ruiz, Miguel. "La cristología del prólogo de San Juan en la investigación Joánica más reciente." *Fortvnate* 28 (2017-2018): 315-351.
- Rodríguez Velasco, María. "El bautismo de Cristo." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 8, no. 15 (2016): 5-25.
- Ruiz, Francesc y Joan Yeguas. "L'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona. Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari." *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 20 (2016): 20-21.
- Salvador, José María. "La iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XIX. Análisis a partir de las fuentes legendarias." *Anales de Historia del Arte* 21 (2011): 9-52. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.v21.39610
- Sánchez, José. *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1986.
- Sanpere y Miquel, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña siglo XV*. 2 vols. Barcelona: L'Avenç, 1906.
- Santos, Aurelio de, ed. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- Sebastián, Santiago. "Mare de Déu, amb el Nen Jesús i Sant Joanet." En *L'època dels gènis: Renaixement, barroc*, 108-112. Girona: Museu d'Història de la Ciutat, 1988.
- Sebastián, Santiago "Los 'Arma Christi' y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI." En *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, dirigido por Juan José Martín, 265-272. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- Sebastián, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994.
- Serrano, Alejandro "La flora hispana en Estrabón, Plinio el Viejo y otros autores clásicos." *Anahgramas* 5 (2018): 236-270. <https://doi.org/10.21071/ahgm.v0iV.12212>
- Sys, Jacques, y Jean-Marc Vercauysse, eds. "Jean le Baptiste." *Graphè* 16 (2007).
- Soler, Álvaro com. *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España Imperial*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2009.
- Torras, Santi. "Pintura olvidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades." *Acta Artis. Estudis d'Art Modern* 2 (2014): 99-115.
- Trens, Manuel. *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946.
- Velasco González, Alberto, ed. *Spanish Paintings: From 14th to 16th Centuries*. Madrid and London: Caylus and Sam Fogg, 2019.
- Velasco, Alberto. "Joan de Borgonya: fantasía mediterránea." *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo* 59 (julio/septiembre 2023): 108-118.
- Verdi, Richard. *The Parrot in Art. From Dürer to Elizabeth Butterworth*. London: Scala Arts & Heritage Publishers, 2007.
- Vergés Ramírez, Salvador. "La Encarnación del Verbo y la Iglesia en San Agustín. Teología de símbolos bíblico-eclesiales." *Estudios eclesiásticos: Revista de investigación e información teológica y canónica* 42, no. 160 (1967): 73-112.
- Vives Pérez, Pedro Luis. "La encarnación como acontecimiento trinitario." *Scripta Fulgentia: revista de teología y humanidades* 32, no. 63-64 (2022): 67-106.
- Walker, Mónica Ann. "Los simios." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, no 9 (2013): 63-77.
- Yarza Luaces, José Joaquín. "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicoastais y el pesaje de las acciones morales." *Boletín Fundación J. Camón Aznar* 6/7 (1981): 5-37.

