

LA NATIVIDAD DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA ANÁLISIS NARRATIVO DE LA TABLA ATRIBUIDA A JOAN DE BORGONYA (DOC. 1496-1525)

THE NATIVITY OF THE MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA NARRATIVE ANALYSIS OF THE PANEL ATTRIBUTED TO JOAN DE BORGONYA (DOC. 1496-1525)

Araceli Moreno Coll (Universitat de València)
Araceli.Moreno@uv.es

Recibido: 03 de diciembre 2024 / Aceptado: 24 de enero 2025

Resumen: En este texto, se propone realizar un análisis iconográfico e iconológico de la tabla de la *Natividad* del Museo de Bellas Artes de Valencia (84/2023). Esta obra, atribuida a Joan de Borgonya (doc. 1496-1525), fue adquirida por la Generalitat Valenciana en una subasta organizada por Setdart (Barcelona) el 7 de marzo de 2023. La escena principal representa a la sagrada familia, un tema ampliamente desarrollado en la pintura religiosa. Sin embargo, un examen detenido de la composición revela una estructura visual compleja. El espectador se adentra en un intrincado laberinto, donde arquitecturas, escenas secundarias, paisajes y motivos ornamentales van más allá de una mera función decorativa. Estos detalles encierran significados profundos y narrativos que requieren una análisis más completo para ser plenamente comprendidos. A pesar de la relevancia de esta obra dentro del corpus pictórico renacentista de la Corona de Aragón, hasta el momento no se ha publicado ningún estudio que aborde exhaustivamente cada uno de los elementos representados en la pintura. Para desentrañar el mensaje subyacente, este trabajo adopta un enfoque metodológico que combina la observación directa con el análisis de diversas fuentes textuales. El objetivo es interpretar el significado que el artista o su comitente desearon transmitir, un mensaje teológico centrado en la salvación de la humanidad a través del sacrificio, la penitencia y la fe en Dios.

Palabras clave: Renacimiento; Iconografía; Iconología; Natividad; Religión; Siglo XVI

Abstract: This paper proposes an iconographic and iconological analysis of the *Nativity* panel from the Museum of Fine Arts of Valencia (84/2023). This work, attributed to Joan de Borgonya (doc. 1496–1525), was acquired by the Generalitat Valenciana at an auction organized by Setdart (Barcelona) on March 7, 2023. The central scene depicts the Holy Family, a theme widely explored in religious painting. However, a close examination of the composition reveals a complex visual structure. The viewer is drawn into an intricate labyrinth where architectural elements, secondary scenes, landscapes, and ornamental motifs go beyond mere



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

decoration. These details contain profound narrative and symbolic meanings that require a more in-depth analysis to be fully understood. Despite the significance of this work within the Renaissance pictorial corpus of the Crown of Aragon, no study has yet been published that comprehensively examines each of the elements represented in the painting. To unravel its underlying message, this study adopts a methodological approach that combines direct observation with the analysis of various textual sources. The objective is to interpret the meaning intended by the artist or his patron, a theological message centered on the salvation of humanity through sacrifice, penance, and faith in God.

Keywords: Renaissance; Iconography; Iconology; Nativity; Religion; 16th Century

Cómo citar este artículo:

Moreno Coll, A. (2025) La Natividad del Museo de Bellas Artes de Valencia. Análisis narrativo de la tabla atribuida a Joan de Borgonya (doc. 1496-1525). *Revista Eviterna*, (17), 92- / <https://doi.org/10.24310/re.17.2025.20921>

1. Introducción

Son pocos los datos que conocemos sobre el origen y formación de Joan de Borgonya (doc. 1496-1525).¹ Se piensa que era hijo de un platero de Estrasburgo (Garriga, 1998, pp. 175-177; 2001, pp. 121-180) y que pasó un tiempo en Italia. Su estancia en este territorio se sugiere por un retrato que lleva la firma «Johannes Burgundi» (Keresztyén Múzeum, Esztergom, Hungría) y por la huella de modelos desarrollados por artistas de Padua y Venecia en su trabajo (Velasco, 2024).² Tras esta supuesta estancia, residió en la Península Ibérica hasta su fallecimiento. En 1496, contrajo matrimonio y vivió en Orihuela (Alicante) (Nieto, 1984, p. 67). Existen documentos que lo sitúan trabajando en Valencia entre 1502 y 1509 (López y Samper, 2006, pp. 136-139). En esta ciudad, firmó en 1503 un contrato con el gremio de armeros para realizar un retablo dedicado a san Martín, aunque no llegó completarlo. No obstante, se conservan otros encargos suyos o atribuidos, como las tablas con escenas de san Andrés pintadas para la iglesia del Milagro que hoy decoran la capilla del Pilar de la catedral de Valencia (Gómez-Ferrer, 2011).

Después de este breve tiempo, se trasladó a Cataluña donde continuó desarrollando su producción artística, concentrándose especialmente en Barcelona y Gerona (Muñoz, 2006, pp. 307-321). Fue precisamente en esta última ciudad donde adquirió el nombre de maestro de san Félix, en alusión al retablo mayor que realizó en 1519 para la colegiata de sant Feliu (Garriga, 1998a, pp. 55-61; Ruiz y Yeguas, 2016, pp. 20-21). Su estilo, distintivo en algunas tablas, marcado por la impronta del renacimiento italiano y flamenco, ha resultado clave para la identificación de nuevas atribuciones. Asimismo, recientes adquisiciones han permitido profundizar el conocimiento de su legado (Velasco, 2023).³

¹ No debe confundirse con el pintor Juan de Borgoña (fl. 1494-1536). Más información de este pintor en Mateo (2004).

² Una biografía actualizada en Yeguas (2024) y Velasco (2024), así como en Bosch y Cornudella (2024), quienes también analizan su vida y obra, sugiriendo en su trabajo que no hubo tal estancia en Italia.

³ Véanse los trabajos de Moreno y Franco (2024) y Moreno (2025).

En este contexto, la Generalitat Valenciana compró en una subasta realizada por Setdart el 7 de marzo de 2023 la *Natividad* que se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Valencia [Fig. 1]. Según el informe realizado por el historiador Alberto Velasco (2023) para la citada galería de arte y antigüedades, la tabla (129,5x92,5 cm) formó parte de un retablo pintado entre 1485 y 1505 por el citado maestro. Dicha atribución se sustentó en la repetición de determinados rasgos estilísticos observables en otras de sus obras como, por ejemplo, la *Virgen con el Niño y san Juanito* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, 005690-000).⁴ En ambas se constata el gusto por la representación de motivos ornamentales grecorromanos, grisallas, arquitecturas clásicas o escenas distribuidas en planos que van serpenteando a los ojos del espectador.

Además, en esta obra, al igual que en la anterior, se usó madera de roble como soporte. Según Velasco (2024, pp. 29-31), este material era poco común entre los pintores hispanos del siglo XVI, siendo más recurrente en artistas de tradición nórdica. No obstante, como sugiere, su uso se documenta en Valencia desde el siglo XV. La misma elección de madera se observa en la *Anunciación* (MNAC, 254234-000), también atribuida a Borgonya. Esto lleva al investigador a suponer que las tres piezas fueron realizadas en el mismo período de la trayectoria del maestro. Sin embargo, no se conocen los contratos de ninguna de estas obras ni tampoco se han realizado exámenes científicos, como la reflectografía infrarroja (IRR), que permitiría observar el dibujo subyacente. Por ello, no es posible confirmar con certeza ninguna de estas tres atribuciones. Bosch y Cornudella (2024) han publicado recientemente un estudio en el que sostienen que las tablas no fueron realizadas por este maestro. En su lugar, las atribuyen a un artista al que denominan «Pseudo-Borgonya». Según los investigadores, este pintor estuvo activo en Cataluña y probablemente fue discípulo o colaborador de Borgonya. Lo identifican con el maestro d'Estanyol, un pintor anónimo que podría corresponder a Joan Bigorra.

⁴ Para esta atribución véase Quílez (1992, pp. 334-338). Museu Nacional d'Art de Catalunya en adelante MNAC.



Fig. 1: *Natividad*, c. 1485-1505, Joan de Borgonya (MBAV). Fotografía: autor.

2. Marco teórico y objetivos

Desde que la *Natividad*, atribuida a Joan de Borgonya, salió al mercado de las subastas, se han publicados sobre ella dos artículos. En el primero de ellos, Velasco (2023) estableció conexiones entre la tabla y la obra de otros maestros, abordando de manera superficial su complejidad narrativa. En el segundo estudio, el citado investigador (2024) analizó en ella la influencia de los modelos italianos de Padua y Venecia, así como los referentes con los que Borgonya pudo estar en contacto mientras trabajó en la Corona de Aragón. Aunque en este último texto se profundiza más en el análisis de la obra (pp. 7-13), aún queda margen para una exploración e interpretación mucho más detallada.

El núcleo de la composición lo ocupa la sagrada familia, cobijada entre los vestigios de una arquitectura de estilo clásico. A su alrededor aparecen otros personajes, como pastores, ángeles o Dios Padre, figuras que se repiten en otras pinturas, tal es el caso de la *Adoración del infante Jesús* de Vicent Macip (MBAV, 64/2024). Sin embargo, la tabla de Borgonya presenta numerosos elementos que requieren ser revisados en profundidad. Para ello, el presente estudio adopta una metodología basada en un enfoque iconográfico e iconológico. Se ha trabajado directamente con la obra a través de la observación minuciosa, identificando cada asunto representado y su relación con otras producciones contemporáneas. Además, el análisis se complementa con fuentes textuales clave, como la Biblia, la *Leyenda dorada*, el *Libro de la vida de los santos* y los Evangelios apócrifos, junto con otros textos de referencia.

De este modo, ha sido posible interpretar los símbolos presentes en la tabla y esclarecer el mensaje que el artista buscó transmitir.

3. Resultados de la investigación

La tabla aborda el tema de la natividad, uno de los episodios más significativos de la religión cristiana, que relata el nacimiento de Jesús en Belén. Este hecho, descrito en los Evangelios de Lucas (2, 1-20) y Mateo (1, 18-25), presenta al Niño en un humilde pesebre. Los ángeles anuncian la buena nueva a los pastores, quienes son los primeros en acudir a adorarlo. Aunque el pasaje en las fuentes canónicas se narra de manera sencilla, ha sido enriquecido por los artistas a lo largo de la historia con elementos devocionales y anecdóticos, apoyándose en los Evangelios apócrifos como el de *Pseudo-Mateo*, entre otros. Es en este texto, por ejemplo, donde se menciona el buey y el asno, animales que también representó Borgonya (Ps M 14). Su pintura desarrolla una secuencia narrativa minuciosamente elaborada, en la que los detalles se entrelazan para conformar una intrincada maraña visual cuyo significado descubriremos progresivamente.

Iniciaremos la lectura desde la parte central e inferior de la composición, donde descansa el Niño, rodeado por ángeles, la Virgen y san José. En esta obra, el maestro reemplazó el tradicional pesebre, escenario del nacimiento, por una arquitectura de la antigüedad clásica en ruinas. Este recurso, adoptado por numerosos artistas para representar la natividad, la anunciación o la adoración, responde a un claro valor metafórico (Linares y Mendoza, 2022, p. 188). Las edificaciones derruidas representan la caída del paganismo y el triunfo de Cristo (Revilla, 2009, p. 584). En este entorno, Jesús aparece desnudo sobre una tela blanca que forma parte del manto de su madre, confeccionado con dos tejidos. Su cara externa, de color blanco, alude a la pureza y la virtud de María, pero también fue símbolo de la verdad y la sabiduría (Sánchez, 2001, pp. 90-91). Por su parte, el rojo se vincula con la sangre y, por extensión, con la muerte. El Niño manifiesta su naturaleza humana, marcando este momento como la afirmación del principio fundamental del cristianismo. Del mismo modo, este episodio nos guía hacia la comprensión del misterio trinitario de Dios y su voluntad redentora, ofrecida al mundo a través del sacrificio de su Hijo (Canals, 2003). Este se rodea de rayos de luz que enfatizan su procedencia divina.

San José se encuentra arrodillado sobre los restos de la basa de un edificio decorada con amorcillos [Fig. 2]. Estos aparecen en pareja o en solitario, portando guirnaldas y moviéndose en diferentes direcciones. Elementos similares fueron pintados por el maestro en la tabla de la Anunciación del MNAC (Velasco, 2023). Estas criaturas evocan las que decoran numeroso sarcófagos romanos, como el realizado en pórfido en el siglo IV para el descanso eterno de santa Elena, madre de Constantino (Museos Vaticanos, 238). Es especialmente relevante el uso del color rojizo por parte de Borgonya para representar esta arquitectura. Este tono podría asociarse con este material muy valorado por sus cualidades, como su dureza y su color relacionado con la púrpura. La roca ígnea se empleó desde la antigüedad para hacer columnas, obeliscos y estatuas, otorgando a sus propietarios un estatus de poder y legitimación

(Rodríguez Peinado, 2014, pp. 477-480). Por esta razón, su reutilización fue frecuente a lo largo de los siglos.

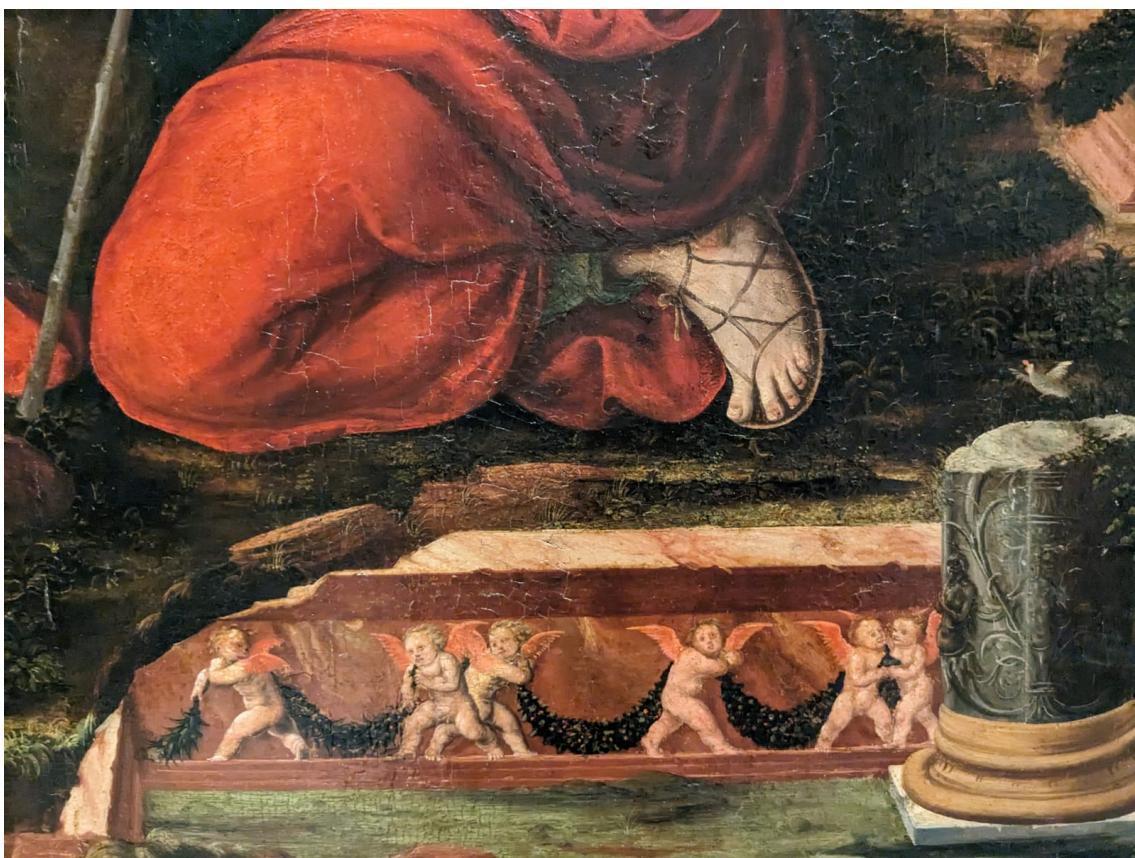


Fig. 2: *Natividad* (detalle), c. 1485-1505, Joan de Borgonya (MBAV, 84/2023). Fotografía: autor.

Delante de la basa se sitúan los restos de lo que fue una columna decorada profusamente con grutescos (Chastel, 2000; Gest, 2016, pp. 494-598). En ella se observa un estípite central con el torso descubierto, cuyos miembros inferiores presentan un diseño de tipo vegetal. De forma simétrica, emergen a cada lado otras figuras. Sin embargo, solo la del medio sostiene una urna sobre su cabeza, similar a la que se muestra en una estampa del italiano Perino del Vaga (circa 1501-1547), conservada en la colección del Victoria and Albert Museum (Londres, E.1384-1897). Motivos decorativos de inspiración clásica, representados también en grisalla, fueron empleados por otros pintores, entre ellos los Hernandos. Estos artistas vinculados, al menos uno de ellos, a una estancia en Italia (Benito, 1998). En ese contexto, pudieron observar este tipo de ornamentación tanto *in situ*, en la decoración arquitectónica, como en los trabajos de otros maestros.

Estos elementos llegaron asimismo a la Península Ibérica mediante estampas, que difundieron modelos decorativos posteriormente copiados o reinterpretados (Ferrer, 2014, pp. 41-42). Yáñez y Llanos, por ejemplo, utilizaron estos diseños ornamentales en la tabla de la *Presentación de Jesús en el templo*, perteneciente a las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507-1509). Resulta significativo que en esta tabla y en la de Borgonya

se perciba la mezcla de elementos renacentistas (como las hojas de acanto o *putti*) con otros de raigambre islámico, como el manto que cubre a la Virgen en la *Natividad* o las inscripciones árabes de la alfombra del mencionado trabajo de los manchegos (Moreno, 2018, p. 243). Estos bienes inmuebles pudieron ser usados no solo como recurso para aportar historicidad a las escenas, sino también, por su suntuosidad, destacando con ellos la majestad de los personajes o sus acciones (Moreno y Franco, 2024).

Sobre la columna se posa un pájaro con las alas extendidas, un ave que puede interpretarse de diversas maneras (Levi d'Ancona, 2000, pp. 2001). Sin embargo, debido al color rojo de su cabeza, es probable que se trate de un jilguero común o cardelina (*Carduelis carduelis*). Este es uno de los animales más representados en el arte religioso desde el siglo XIII, ya que se le considera un símbolo de la redención y del alma. Además, junto con el petirrojo y el pinzón, prefiguran la Pasión de Cristo (Charbonneau-Lassay, 1997, p. 533). Su ubicación sobre este elemento arquitectónico, decorado con grutescos y situado delante de una procesión de *putti* cargados con festones, resulta significativa. Alude al tránsito hacia la otra vida (Gest, 2016, p. 512).

Detrás de san José se encuentran un grupo de cinco pastores, cada uno realizando una acción diferente [Fig. 3]. Esto da lugar a una atmósfera dinámica y cargada de narrativa. Solo el personaje arrodillado en primer plano, que sostiene un cordero, parece presentar sus respetos al Niño. Llama la atención la licencia que se ha tomado el artista al vestirlo a uno de ellos con una coraza metálica profusamente decorada con grutescos. Otro de los pastores lleva un tocado vegetal, un elemento que evoca al dios griego Dionisio y que podría esconder algún significado oculto. En la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1, 13), los protagonistas, en camino a un entierro, se cruzan con un grupo de pastores que llevan las cabezas coronadas con guirnaldas de ciprés y amarga adelfa (Cervantes 1996, 1, p. 146). Según el estudio de Heras (2005, pp. 140-141), el escritor emplea en algunos pasajes nombres de especies asociadas a ciertos sentimientos. En este caso, el ciprés es un árbol fúnebre y la adelfa, un arbusto venenoso. Es posible que la inclusión de este tipo de tocado en la obra de Borgonya, esté relacionada con la prefiguración de la futura muerte del Niño.



Fig. 3: *Natividad* (detalle), c. 1485-1505, Joan de Borgonya (MBAV). Fotografía: autor.

Más allá de los pastores se distinguen varias arquitecturas. En una de ellas, edificada con un material gris claro, se observa un friso decorado con tondos circulares que enmarcan rostros de perfil. En lo alto del entablamiento del edificio que está enfrente, el maestro ha dispuesto un par de palomas blancas. Este animal, desde la Antigüedad, ha poseído un profundo significado. Ha sido considerado el ave del amor, de la fertilidad, del alma redimida, de la paz y la pureza, así como la representación de la tercera persona de la Santísima Trinidad (Muzj, 2005, pp. 295-301). También se ha asociado con la imagen de la Iglesia, ya que sus patas rojas evocan la sangre derramada por los mártires (Sebastián, 1994, p. 261). Además, ha sido vista como emblema del pudor, la inocencia, la humildad, la mansedumbre, la caridad, la contemplación y la prudencia frente a los peligros del enemigo. Al alzar la vista, también se distingue una ventana y una figura masculina que eleva su mirada al cielo.

Volviendo a la escena principal con la sagrada familia, tras ellos se observa una fuente de la que brota agua, símbolo de la vida y, al mismo tiempo, una prefiguración del bautismo de Cristo en el río Jordán (Rodríguez Velasco, 2016, p. 13) [Fig. 4]. Más arriba, se alza una pared rocosa que enmarca la huida hacia Egipto, un acontecimiento que tuvo lugar pocos días después del nacimiento del Niño (Mt 2,13-23).⁵ Esta escena también fue representada por el maestro en la *Virgen con el Niño y san Juanito* (MNAC). Del mismo modo, se repite la alusión

⁵ Para Velasco (2024, p. 9) no se trataría de la sagrada familia. Según el investigador, serían un hombre y una mujer montada sobre un asno realizando la misma acción.

a los cisnes blancos, asociados tanto a la pureza de María como a la muerte, debido a su melodioso canto, que, según la tradición, precede su fallecimiento (Malaxecheverría, 1986, p. 105).



Fig. 4: *Natividad* (detalle), c. 1485-1505, Joan de Borgonya (MBAV). Fotografía: autor.

Es fácil perderse entre un mar de arquitecturas y diminutas escenas anecdóticas, dispersas a un lado y otro del río, que permanecen en un segundo plano respecto a la escena principal. Resulta interesante destacar el cambio de perspectiva utilizado por el maestro. Mientras que para la sagrada familia empleó la técnica de la perspectiva *sotto in su*, lo que permite al espectador ver al conjunto de personajes desde el suelo, otorgándoles magnificencia, en el paisaje optó por una vista aérea, lo que da a la obra una visión panorámica y un mayor dinamismo. Volviendo al río, en sus azules aguas navegan barcos de vela, nadan cisnes blancos y emerge la imponente figura de san Cristóbal⁶. Este santo, cuyo nombre significa 'el portador de Cristo', puede representarse con diferentes atributos (Grau, 1994-1995, pp. 168-169). En la tabla se le muestra como una figura colosal, musculosa y barbuda, ataviado como peregrino con un manto rojo, símbolo de su martirio, mientras lleva un niño sobre sus hombros.

El culto de san Cristóbal proliferó desde el siglo XIII, así como su representación, debido a su significado. Fue considerado un ser apotropaico y psicopompo, ya que su figura hunde sus raíces en tradiciones paganas (García, 2000). Además, se convirtió en patrón de muchos oficios. Es habitual encontrarlo en la predela de los retablos, como se observa en el Tríptico de

⁶ Para su leyenda véase Vorágine (1990, 1, pp. 405-409).

la Virgen de la leche del MBAV (294), del círculo de Nicolás Falcó, o en grandes dimensiones en las fachadas de las iglesias, o recorriendo de arriba a abajo los muros del crucero, como sucede en la catedral Primada de España. No obstante, en el siglo XVI, su culto comenzó a entrar en decadencia en Occidente, aunque se mantuvo en Oriente hasta el siglo XIX (Grau, 1994-1995, p. 167; García, 2000, p. 346). Finalmente, su leyenda hagiográfica fue deslegitimada por el catolicismo en el siglo XX.

En el lado izquierdo de la tabla se encuentra la Virgen, representada con los brazos cruzados sobre el pecho en una actitud de recogimiento y devoción. Detrás de ella se sitúan el buey y la mula (o el asno), animales mencionados en el evangelio apócrifo del *Pseudo Mateo* (Ps M 14) [Fig. 5]. A su lado, se alza una columna con el fuste estriado, recorrido por una cinta con cabezas de ángeles alados. Esta reposa sobre un alto pedestal decorado con motivos a *candelieri*, sobre los que sobresalen una cartela. Según Velasco (2023, p. 110), en ella se lee: PETRUS CARLEWI//TZ-ME-FECIT 1467 [Pedro Carlewitz me hizo 1467], lo que le sugiere al investigador que este personaje pudo haber sido el promotor del retablo, aunque su ejecución tuvo lugar años más tarde (p. 114).⁷

Esta y otras columnas con capiteles corintios, rematados con cabezas de ángeles alados, sostienen un entablamento mutilado. El friso presenta cinco metopas decoradas con diferentes escenas en grisalla, separadas por finas columnillas. Es importante señalar que, en algunos casos, resulta difícil identificar a los personajes representados. Esto se debe a que fueron pintados con pocos atributos, lo que puede generar confusión. Además, las sombras proyectadas por la propia arquitectura oscurecen las figuras, difuminando aún más los detalles.

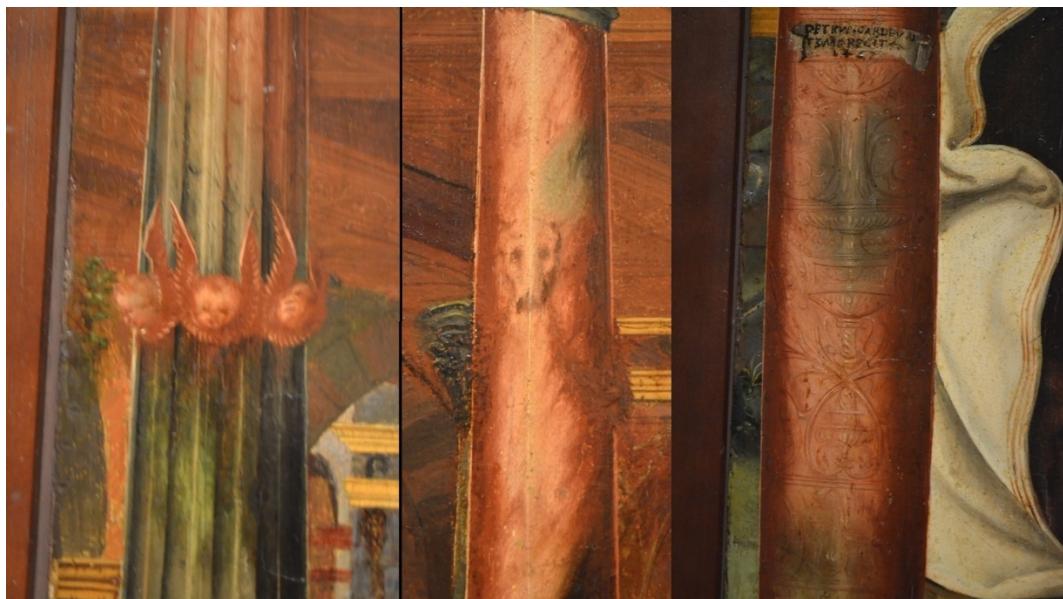


Fig. 5: *Natividad* (detalle de las columnas), c. 1485-1505, Joan de Borgonya (MBAV). Fotografía: montaje autor.

⁷ Según Bosch y Cornudella (2024, p. 112), apuntan «Petrus Cablevister me fecit 1467», como posible lectura.

Siguiendo el orden de lectura de izquierda a derecha, en la primera aparecen dos personajes [Fig. 6].⁸ Uno de ellos es san Juan Bautista, hijo de Isabel y Zacarías. Este es 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). Viste con una piel y señala al cordero acostado a su lado. El Agnus Dei sostiene entre sus patas el estandarte de la resurrección (Charbonneau-Lassay, 1997, pp. 157-175). Este animal se identifica con 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, representa la victoria espiritual y la redención (Ap 14, 1-4).

Frente a san Juan, se encuentra otra figura masculina que podríamos identificar como san Antonio Abad. Tiene una larga barba, lleva un hábito con capucha y sujetá un bastón. Este anacoreta es uno de los primeros padres del desierto, lugar donde se retiró y fue tentado en reiteradas ocasiones por el diablo (Monreal, 2000, pp. 192-193). Se asocia con la vida en soledad y recogimiento, estableciendo una relación íntima con Dios y un momento espiritual vinculado al sacrificio y la humildad. El cerdo, animal que le acompaña, era considerado un ser impuro. Sin embargo, al situarlo junto a los pies del eremita, representa que ha vencido a la impureza (Fernández, 2008, p. 682).

En la siguiente metopa vemos a san Onofre⁹ orando de rodillas, con barba larga y cabello que le cubre parcialmente el cuerpo. Se encuentra en un entorno árido y rocoso, en alusión al desierto de Tebaida (Egipto), donde pasó su vida como ermitaño, dedicado a la oración y retiro espiritual. Cuando Dios vio que el ermitaño perseveraba en su ayuno y se mantenía dedicado a las prácticas ascéticas, envió un ángel para que le proporcionara alimento y realizó varios milagros para evitar que pereciera (Rivas y Gómez, 2001, p. 493). Este santo gozó de cierta estima entre los mercaderes (Barniol, 2008, pp. 185-190). También fue venerado en la devoción personal como intercesor en caso de tempestad en alta mar, muerte súbita y otras peticiones más cotidianas.

⁸ Velasco (2024, p. 9) considera que los santos son: san Antonio Abad, san Juan Bautista, san Pablo, san Jerónimo, san Onofre y la Magdalena. Bosch y Cornudella consideran que «de D'esquerra a dreta hi podem identificar: sant Antoni i sant Pau eremites, sant Onofre, santa Maria Magdalena elevada al cel pels àngels, sant Jeroni penitent i santa Maria Egipciaca» (2024, p. 111). No obstante, consideramos que ambos se confunden en la identificación de san Pablo.

⁹ También conocido como Onofrio.

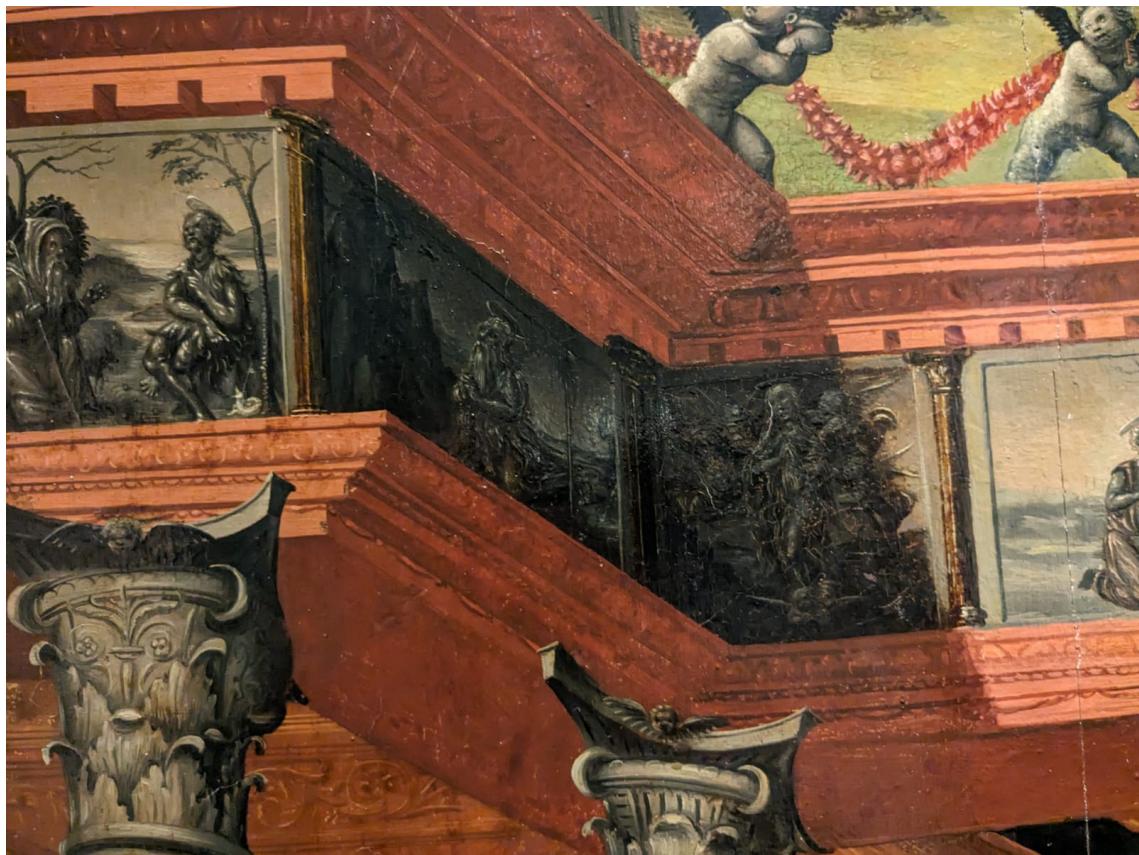


Fig. 6: Natividad (detalle), c. 1485-1505, Joan de Borgonya (MBAV, 84/2023). Fotografía: autor.

En la tercera escena aparece María Magdalena, una figura mencionada en diversos pasajes del Nuevo Testamento vinculados con la Pasión y Resurrección de Cristo (Mc 16, 9-10, Lc 8,1-3, Mt 28, 1-10 y J 20, 11-18).¹⁰ La falta de consenso sobre su vida dio lugar a múltiples reinterpretaciones, y su identidad se confundió con la de otras mujeres bíblicas por autores de la patrística. Por ello, Gregorio Magno unificó la persona de esta, María de Betania y la pecadora de Lucas (Amo, 2008, p. 618-621; Monzón, 2011). Se le identificó erróneamente con esta última y se fusionaron en un solo personaje (Lc 7, 37-38), dado que dicho episodio precede a su presentación (Lc 8, 1-3).¹¹

En la cuarta metopa hay una figura masculina con barbada, arrodillada, sosteniendo un crucifijo en la mano mientras ora frente a un árbol [Fig. 7]. Borgonya parece haber plasmado a un eremita en actitud devota. Podría tratarse de san Jerónimo (circa 347-420), reconocido por traducir la Biblia al latín (*Vulgata*), versión que se convirtió en oficial para la Iglesia. Sin embargo, su protagonismo en esta tabla se debe a la ejemplaridad de su vida, caracterizada por la penitencia y el retiro ascético en el desierto, donde se dedicó a la meditación y al estudio de las Escrituras (Lahoz, 2020). Por último, se representa nuevamente

¹⁰ Me gustaría agradecer a Elena Monzón Pertejo, especialista en la imagen de María Magdalena, por las valiosas aclaraciones sobre esta figura tan controvertida.

¹¹ Sobre la leyenda de este personaje véase Santiago de la Vorágine (1990, 1, pp. 237-239). Para el debate sobre la fusión de María Magdalena véase Tripp (2020). Más información sobre su representación en el arte en Piñar (2020).

a María Magdalena, aunque en esta ocasión su figura se fusiona con elementos conceptuales de María Egipciaca. Su cuerpo desnudo está cubierto por una larga cabellera y sostiene en una de sus manos el tarro, objeto característico de la pecadora de Lucas. En la otra mano porta una cruz, símbolo de su fe en Jesús y de su papel como testigo de la crucifixión. Ante ella se presenta un ángel con una filacteria. Es posible que el maestro haya querido representar el momento en el que el mensajero divino le anuncia la victoria sobre la muerte y la resurrección de Cristo, destacando la relevancia de la santa como testigo clave de este evento (Mt 28, 1-7; Mc 16, 5-7; Lc 24, 4-7 y Jn 20, 11-13).



Fig. 7: *Natividad (detalle)*, c. 1485-1505, Joan de Borgonya (MBAV). Fotografía: autor.

Sobre la cornisa se sitúan un grupo de amorcillos arrastrando guirnaldas de flores y frutos, elementos que como vimos decoraron los sarcófagos romanos por ser símbolos, estas últimas, alusivas a la abundancia espiritual después de la muerte (Quiñones Costa, 1992, 2, p. 471). Otro detalle que llama la atención es el bucráneo que aparece en una de las columnas, un motivo ornamental de inspiración clásica (Beltrán, 1984-1985) [Fig. 5]. Cabe reflexionar sobre el propósito de este elemento pagano en la tabla: ¿fue utilizado únicamente con un fin ornamental o tuvo un significado más profundo? Es posible que cumpliera con una función conceptual, ya que se sabe que estaba asociado con el ritual del sacrificio (Bowerman, 1913, pp. 82-94).

A continuación, el artista presenta un paisaje repleto de escenas en miniatura. En la orilla izquierda del río se observa un rebaño de ovejas blancas, mientras que en la orilla opuesta

se ve un edificio al que entran varias personas, junto con una barca que se acerca con más individuos. El paisaje rocoso y las arquitecturas continúan a lo largo del curso del agua hasta llegar a la cúspide, donde, entre un mar de nubes, emerge Dios Padre rodeado por cabezas aladas de ángeles. El tratado de Pseudo-Dionisio Areopagita (siglos V-VI) clasifica a los seres celestiales en tres jerarquías, cada una con tres órdenes, basándose en los textos bíblicos. La jerarquía más alta está más cerca de Dios, recibiendo directamente su luz, que luego transmite a los seres inferiores hasta llegar a los hombres. Este grupo, que incluye a los tronos, querubines y serafines, actúa como mensajero de la divinidad, y tiene un papel crucial en la liturgia celestial. Los serafines, cuyo nombre en hebreo significa «inflamado» o «incandescente», poseen el poder de purificar a través de la llama y la luz, razón por la cual Borgonya los representó en un brillante tono rojo.

El maestro también pintó un rompimiento de gloria en la *Virgen con el Niño y san Juanito* (MNAC), aunque existen diferencias sutiles entre ambas, especialmente en la actitud de la figura divina. En la tabla valenciana, Dios, vestido únicamente con un toga enrollada al cuerpo, extiende los brazos abiertos, como si intentara abarcar a los personajes que se encuentran bajo sus pies en el plano inferior. En cambio, en la obra de Barcelona, Dios aparece vestido con manto y capa, sosteniendo el globo crucífero en su mano izquierda. Además, en la primera obra, está flanqueado por dos ángeles, y las tonalidades rojizas de los seres celestes son menos intensas (Moreno, 2025, p. 3).

4. Conclusiones

Cada escena y detalle de esta obra está cargado de significado, sin que nada se deje al azar. El foco principal de la composición es el nacimiento de Jesús, el Verbo de Dios, quien vino a redimir a la naturaleza humana y es considerado la Palabra del Padre. Este último, ubicado en la parte superior de la tabla, extiende sus brazos para abrazar a todas las figuras que se encuentran debajo de Él, reflejando su acogida a la humanidad. Aunque, en su infancia, Jesús y sus padres huyeron a Egipto, su vida culminó en la cruz. Este episodio se prefigura visualmente a través de varios elementos en la pintura. El color del manto de su madre, el pájaro posado sobre los restos de la basa, los cisnes, el bucráneo en la columna, la vegetación que asciende por las columnas y las guirnaldas de los amorcillos. Todos estos detalles evocan temas cristianos relacionados con el sacrificio y la expiación.

San Cristóbal, el patrón de los viajeros, está representado cerca de la escena de la huida a Egipto. Este personaje encarna el sacrificio y la generosidad, convirtiéndose en un modelo de servicio desinteresado. Su proximidad a la sagrada familia refuerza la conexión entre la protección divina y la ayuda al prójimo, reflejando la importancia de la solidaridad y el cuidado mutuo en la tradición cristiana. El friso que muestra a los santos ermitas, refleja la vida austera y penitente que estos individuos llevaron en el desierto, renunciando a los placeres mundanos para dedicarse por completo a Cristo. Su dedicación y sacrificio les permitió alcanzar la gloria celestial. Estos santos, alejados del mundo material, ejemplifican la pureza espiritual que se busca la fe cristiana. Además, los ángeles desempeñaron un papel

clave en sus vidas, brindándoles alimento, y son el punto de unión directa entre Dios y la humanidad.

En resumen, esta pintura ilustra cómo la salvación de la humanidad se logra a través del sacrificio, con el niño Jesús como figura central. Mediante su muerte y resurrección, expía los pecados y abre los caminos hacia la salvación eterna. Los santos representados también comparten este acto de entrega, enfatizando el poder transformador del arrepentimiento y la penitencia. Un claro ejemplo de ello es la doble representación de María Magdalena, quien encarna la renovación espiritual a través de su arrepentimiento.

En este contexto, la fuente presente en la composición puede interpretarse como una prefiguración del bautismo, simbolizando la purificación y el renacer espiritual que solo se alcanza a través de la fe y el sacrificio de Cristo. La figura de san Juan, con su papel central en el bautismo de Jesús, refuerza esta conexión, aludiendo a la iniciación cristiana como parte fundamental del camino hacia la salvación.

Además, la inclusión de la arquitectura clásica en ruinas subraya este mensaje, aludiendo a la caída del paganismo y el renacer de una nueva era espiritual con el cristianismo. Esta misma idea se refleja en otras obras contemporáneas de Borgonya, como la *Adoración de los magos*, pintada por los Osona.¹² En la tabla del Victoria and Albert Museum (Londres, 1484-1865), los personajes se cobijan en el interior de un edificio destruido, ornamentado con grutescos y metopas en grisalla. Estos elementos refuerzan la misma temática de la transición de lo antiguo a lo nuevo, de la decadencia a la redención.

5. Referencias bibliográficas

- Aliaga Morell, J., Franco Llopis, B. y Ramón Marqués, N. (2024). Estudio de dibujo subyacente de Fernando Yáñez de Almedina a través de cuatro tablas del Museo de Bellas Artes de Valencia. *De Arte*, 23, 57-76. <https://doi.org/10.18002/da.i23.8155>
- Amo Horga, L. M. de (2008). María Magdalena, la «Apostola apostolorum». En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte* (pp. 613-636). Ediciones Escurialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Barniol López, M. (2008). El culto a San Onofre en Cataluña durante los siglos XIV y XV. En *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte* (pp. 177-199). Ediciones Escurialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Beltrán Fortes, J. (1984-1985). El tema decorativo de bucranios y guirnaldas en las áreas béticas. *Mainake*, 6-7, 163-176.
- Benito, F. (1998). *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

¹² Para la controversia de la autoría véase Samper y López (2017)

- Bosch Ballbona, J. y Cornudella i Carré, R. (2024). Joan Gentilhom de Borgonya i el seu Pseudo (Joan Bigorra?). *Locus Amoenus*, 22, 87-122. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.529>
- Bowerman, H. C. (1913). *Roman Sacrificial Altars. An Archaeological Study of Monuments in Rome*. Lancaster.
- Canals Vidal, F. (2003). 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, 649-662.
- Cervantes, M. (1962). *Don Quijote de la Mancha* (F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Eds.). Alianza Editorial y Centro de estudios Cervantinos.
- Charbonneau-Lassay, L. (1997). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media* (F. Gutiérrez, Trad.). José J. de Olañeta.
- Chastel, A. (2000). *El grutesco*. Akal.
- Fernández Peña, M.ª R. (2008). San Antonio Abad, un santo antiguo pero muy actual. En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte* (677-690). Ediciones Escurialenses.
- Ferrer Orts, A. (2014). La ornamentación clásica en la creación artística: el grutesco en España. *Argos*, 31 (60-61), 33-51.
- García Cuadrado, M.ª D. (2000). San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico. *Antigüedad y cristianismo: revista de estudios sobre antigüedad tardía*, 17, 343-366. <https://revistas.um.es/ayc/article/view/69231>
- Garriga, J. (1998). 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* (pp. 175-177). Museu d'Art de Catalunya.,
- Garriga, J. (1998a). Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant Rufí. En *De Flandes a Itàlia* (pp. 55-61). Museu d'Art de Girona.
- Garriga, J. (2001). Joan de Borgonya, pintor del XIX.º capítulo de la orden del Toisón de Oro. En E. Beleguer (Coord.), *De la unión de coronas al imperio de Carlos V* (vol. 3, pp. 121-180). Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Gómez-Ferrer, M. (2011). La capilla del gremio de Armeros de la catedral de Valencia (1492-1505). *Ars Longa*, 20, 69-82.
- Grau Lobo, L. A. (1994-1995). San Cristóbal, HOMO VIATOR en los caminos bajomedievales: avance hacia el catálogo de una iconografía singular. *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 4-5, 167-184.
- Gest, C. L. (2016). *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*. Brill.

- Heras Ibáñez, J. de las (2005). Referencias botánicas en el Quijote. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 20, 135-146.
- Lahoz, L. (2020). San Jerónimo: de la imagen a lo imaginario. *Mirabilia*, 31, pp. 495-527.
- Levi d'Ancona, M. (2001). *Lo zoo del Rinascimento: Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*. Pacini Fazzi Editore.
- Linares García, F. y Mendoza Rodríguez, I. (2022). Ruinas soñadas: el dibujo como recurso especulativo en el renacimiento para entender los restos arquitectónicos de la antigüedad. En Jiménez Vicario, P. M, Mestre Martí, M.ª y Navarro Moreno, D. (dirs.), *Más allá de las líneas. La gráfica y sus usos: XIX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (pp. 187-190). Universidad Politécnica de Cartagena.
- López Azorín, M.ª J. y Samper, V. (2006). Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental. En Hernández, L. (Coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación* (pp. 133-148). Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Malaxecheverría, I. (Ed.). (1986). *Bestiario medieval*. Siruela.
- Mateo Gómez, I. (2004). *Juan de Borgoña*. Alcaliber.
- Monzón Pertejo, E. (2011). La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena. En R. Zafra Molina y J. J. Azanza López (Coords.), *Emblemática transcendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto* (pp. 529-540). Universidad de Navarra.
- Monreal y Tejada, L. (2000). *Iconografía del cristianismo. Con viñetas de Alberto Romero sobre originales de las obras indicadas*. El Acantilado.
- Moreno Coll, A. (2018). Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'izz li-mawlānā al-sultān' en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 6, 237-258. <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.20711>
- Moreno Coll, A. (2025). Entre telas anda la palabra de Dios: la compleja iconografía de la Virgen con el Niño y san Juanito de Joan de Borgonya. En Metelo de Seixas, M. (ed.), *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, *Eikón Imago*, 14, 1-17. <https://doi.org/10.5209/eiko.93496>
- Moreno Coll, A. y Franco Llopis B. (2024). 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, 213-236. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/3438>
- Muñoz Sebastià, J. H. (2006). 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, 307-321.

- Muzj, M.ª G. (2005). El Espíritu Santo en la creación y en la anunciacón. *Cuadernos monásticos*, 154, 295-316.
- Nieto, A. (1984). *Orihuela en sus Documentos*. Editorial Espigas.
- Quílez, F. (1992). Atribuida a Joan de Burgunya. Mare de Déu amb el nen Jesús i sant Joanet. En *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (pp. 334-338). Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Quiñones Costa, A. M.ª (1992). *La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://docta.ucm.es/entities/publication/f3e586a1-95d7-4bfd-a44f-726d155c654d>
- Piñar Díaz, A. y Ruiz F. (2020). Lujuria y penitencia: la vida de santa María Egipciaca a través de la literatura y el arte. *Triangle: Languaje, Literature and Computation*, 18, 95-105. file:///C:/Users/arace/Downloads/urv2,+Lujuria_Penitencia.pdf
- Revilla, F. (2009). *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra.
- Ribandeira, P. de (1614). *Libro de los santos, que comúnmente la iglesia llama Extravagantes; porque la santa Iglesia no reza dellos en el Breviario romano*. Luis Sánchez.
- Rivas, F. y Gómez, P. (2001). Shenute (350-466). El monacato copto de ayer y de hoy. (tercera parte): los personajes. La vida de Onofrio, por Pafnucio. *CuadMon*, 139, 481-499.
- Rodríguez Peinado, L. (2014). Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media. *Anales de Historia del Arte*, 24, 471-495. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48289
- Rodríguez Velasco, M.ª (2016). El bautismo de Cristo. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8 (15), 5-25. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-06-30-El%20Bautismo%20de%20Cristo.pdf>
- Ruiz, F. y Yeguas, J. (2016). 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, 20-21.
- Sánchez Ortiz, A. (2001). *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/62664>
- Samper Embiz, V. y López Azorín, M.ª J. (2017). Los Osona desde una nueva perspectiva. *Ars & Renovatio*, 5, 40-53.
- Tripp, Jeffrey M. (2020). The Divided Magdalene: The Tree Magdalenes Debate (1517-1519): between Humanism and Enlightenment. En Lupieri E. F. (ed.). *Mary Magdalene from The New Testament to the New Age and beyond* (pp. 253-276). Brill.
- Velasco González, A. (2023). Joan de Borgonya: fantasía mediterránea. *Ars Magazine: revista de arte y colecciónismo*, 59, 108-118.

- Velasco González, A. (2024). Italia y Valencia en la pintura de Joan de Borgonya (doc. 1496-1525). Modelos y contextos para la Natividad del Museo de Bellas Artes de Valencia. *Ars & Renovatio*, 13, 3-56. <https://doi.org/10.47790/arsrenovatio.2024.12>
- Vorágine, S. de la (1990). *La Leyenda Dorada* (J. M. Macías, Trad.; 4º ed.). Alianza.
- Yeguas Gassó, J. (2024). Joan de Borgonya. En Fontbona i de Vallescar, F.; Vallès Pallarès, E. y Bassegoda i Hugas, B. (dirs.). *Diccionari d'artistes catalans, valencians i balears*. Institut d'Estudis Catalans. <https://artistes.iec.cat/artista.asp?id=293>