

JUAN DE BORGOÑA Y LOS INICIOS DEL CLASICISMO EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

JUAN DE BORGOÑA AND THE BEGINNINGS OF CLASSICISM IN TOLEDO CATHEDRAL

Juan Luis Blanco Mozo¹

Recibido: 15/03/2022 · Aceptado: 21/10/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.33495>

Resumen

La restauración de las pinturas murales de la sala capitular de la Catedral de Toledo y el análisis de dos obras que han pasado desapercibidas a la crítica artística, el sotabanco pintado de su retablo mayor y los diseños para el terno de Cisneros, permiten ofrecer un nuevo acercamiento a la significación artística de Juan de Borgoña. Su firme propósito de introducir un renovado lenguaje formal, nítidamente distanciado de las inercias goticistas, y su interés en aplicar la perspectiva a su pintura sobre la base de las arquitecturas que urdían sus composiciones, le afianzan como uno de los principales introductores del clasicismo de progenie florentina en la sede catedralicia de Toledo y su arzobispado.

Palabras clave

Juan de Borgoña; Francisco Jiménez de Cisneros; Catedral de Toledo; Sala capitular; Retablo mayor; Clasicismo; Renacimiento en España; Perspectiva lineal

Abstract

The restoration of the murals in the chapter house at Toledo Cathedral and the analysis of the two works that have passed largely unnoticed by art critics, the lower part of the high altarpiece and the designs for the «terno de Cisneros», offer us a new insight into the artistic importance of Juan de Borgoña. His commitment to introducing a new formal language, clearly distanced from the inertia of the Gothic period, as well as his interest in applying perspective to his painting, based on the architectures that so characterise his compositions, hail him as one of the key proponents of Florentine Classicism in Toledo's Cathedral complex and its archbishopric.

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: juanluis.blanco@uam.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1979-3242>

Keywords

Juan de Borgoña, Francisco Jiménez de Cisneros; Cathedral of Toledo; Chapter room; High altarpiece; Classicism; Spanish Renaissance; Linear Projection

.....

La restauración de las pinturas murales de la sala capitular se ha convertido en una oportunidad única para revisar algunos aspectos de la actividad profesional de Juan de Borgoña en la Catedral de Toledo. Además de ofrecer una visión renovada de este espacio privilegiado, ha permitido conocer de primera mano la técnica empleada por el enigmático maestro, así como la naturaleza de los cambios introducidos en este ámbito a lo largo de sus más de quinientos años de existencia. De igual modo ha sido posible comprender mejor la significación religiosa que alcanzó este ciclo iconográfico, creado por el arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), y la trascendencia histórica del episcopologio toledano que se extiende en sus muros².

Las pinturas de la sala capitular no se realizaron al fresco y parece más que probable que tampoco se empleara esta técnica en las que decoran la antesala o zaguán³. A primera vista, esta constatación podría trastocar la consideración que se tenía sobre la formación de su autor y, en consecuencia, sobre su arte, pues buena parte de la historiografía había relacionado el uso del fresco con una supuesta estancia de Juan de Borgoña en Italia, donde habría aprendido los rudimentos de esta técnica pictórica mural⁴. Sin ser una cuestión clave, no cabe duda de que ha de ser tratada en un contexto más amplio, el de su actividad en la sede Primada en los años cruciales para la introducción del clasicismo en Castilla.

Este estudio nace con el objetivo de revisar los primeros años de la actividad del pintor en el templo toledano, abordando algunas obras aparentemente menores, pero cruciales para evaluar la naturaleza de sus novedades y ponerlas en relación con las pinturas de su sala capitular.

EL «REDROPIÉS» DEL RETABLO MAYOR

Este recorrido comienza con una obra olvidada por la historiografía moderna, que hay que atribuir a Juan de Borgoña, el sotabanco pintado del retablo mayor de la Catedral de Toledo⁵. Según los documentos que enseguida vamos a desgranar, fue realizado en 1504 como parte de los trabajos de finalización de esta magnífica estructura. Es, por lo tanto, la primera obra del pintor realizada en la iglesia catedralicia que ha llegado a nuestros días, si tenemos en cuenta que sus trabajos en el claustro, donde su

2. Las cartelas pintadas del episcopologio fueron renovadas entre 1591 y 1592, siguiendo los criterios del canónigo obrero Juan Bautista Pérez, en Blanco Mozo, Juan Luis: «Juan de Borgoña y las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo», en *Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo*. Madrid, Fundación ACS, 2020, pp. 65-79.

3. *Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo*. Madrid, Fundación ACS, 2020, pp. 103-114.

4. Angulo, Diego: *Juan de Borgoña*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954, p. 10; Marías, Fernando: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989, p. 203; y Gaeta, Letizia: *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*. Galatina, Mario Congedo, 2012, p. 14. Ver además, Sánchez Rivera, Jesús Ángel: «Las pinturas de Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral de Toledo. Aproximación crítica a su historiografía», *Anales toledanos*, 40 (2004), Toledo, pp. 149-164.

5. Se denomina «rebanco alto», en Revuelta Tubino, Matilde: *Inventario artístico de Toledo. La catedral primada*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, I, p. 95. Preferimos el uso del término «sotabanco» para designar al cuerpo bajo del retablo sobre el que se levanta su banco o predela.



FIGURA 1. JUAN DE BORGÑO, SOTABANCO PINTADO, LADO DEL EVANGELIO, 1504, RETABLO MAYOR, CATEDRAL DE TOLEDO. Catedral Primada de Toledo-David Blázquez fotografía



FIGURA 2. JUAN DE BORGÑO, SOTABANCO PINTADO, LADO DE LA EPÍSTOLA, 1504, RETABLO MAYOR, CATEDRAL DE TOLEDO. Catedral Primada de Toledo-David Blázquez fotografía

figura emerge en 1495, han desaparecido⁶; y que las pinturas murales de la portada de la capilla de San Pedro no están documentadas y tienen una filiación incierta⁷.

Se trata de un revestimiento de madera policromada y dorada (FIGURAS 1 y 2) que recorre dos de los tres lados de la base del retablo. El central tiene una decoración totalmente nueva, que nada tiene que ver con Juan de Borgoña ni con su época, hecha para cubrir el frente donde en otro tiempo estuvo adosado el altar mayor (FIGURA 3). Las pinturas de los laterales son originales si bien tienen importantes repintes que han tratado de paliar los deterioros que todavía son fáciles de apreciar⁸. En los extremos del sotabanco se sitúan dos puertas decoradas con sendos profetas que no pertenecen al periodo que nos ocupa: la del lado del Evangelio conecta con la escalera que conduce al camarín del Santo Sacramento; y la de la Epístola se abre a un pequeño espacio de almacenaje. Los paneles de estas puertas fueron pintados en 1732 por Andrés Tomé, dentro de los trabajos complementarios a la obra del Transparente dirigida por su hermano Narciso (1694-1742)⁹. Antes debieron de existir otras

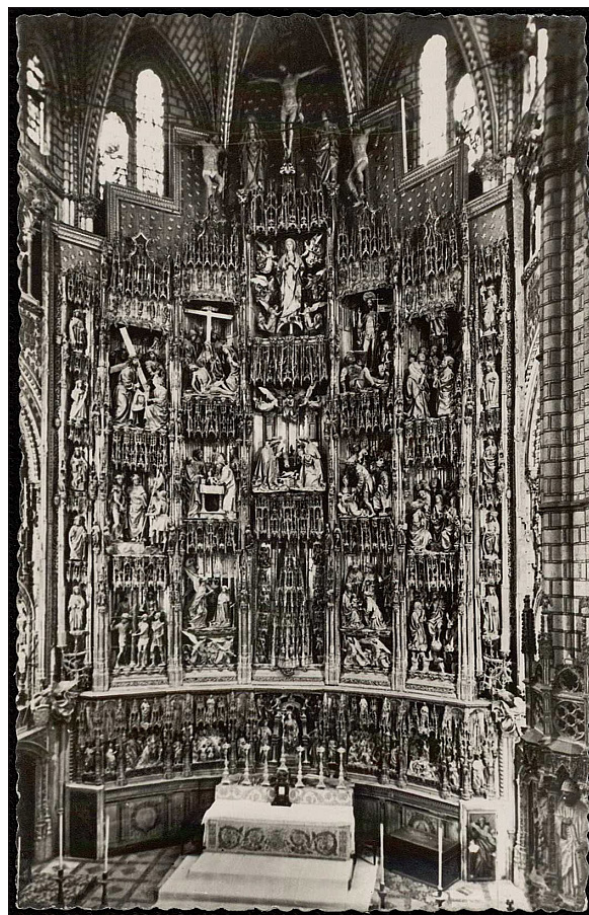


FIGURA 3. RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, C. 1953, TARJETA POSTAL, EDICIONES GARCÍA GARRABELLA. Archivo Municipal de Toledo, p-2542

6. Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia 24-26 abril de 2003. Palencia, Diputación, 2004, pp. 152-153 y 162-165; Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas», *Goya. Revista de Arte*, 319-320 (2007), pp. 217-222; y González Ramos, Roberto: «Memorial de Juan de Borgoña sobre la decoración del claustro de la catedral de Toledo (1498 (¿))», *Archivo Español de Arte*, 316 (2006), pp. 422-425.

7. Laínez Alcalá, Rafael: *Pedro de Berruguete, pintor de Castilla*. Madrid, Espasa Calpe, 1943, p. 40; Silva Maroto, Pilar: *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, p. 244; Marías, Fernando; Pereda, Felipe: *Pedro Berruguete en Toledo...*, pp. 165-167.

8. Las fotografías antiguas permiten comprobar que los nichos pintados del sotabanco estaban ocultos bajo una capa de pintura que tal vez fue aplicada en una intervención general de la Catedral, que afectó a su retablo mayor, dirigida por Ventura Rodríguez (1717-1785) entre los años 1774 y 1775, en Blanco Mozo, Juan Luis: «La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 12 (2000), pp. 120-124. Los repintes del sotabanco se mantuvieron hasta por lo menos los años 60 del siglo pasado, siendo retirados poco tiempo después, tal vez cuando la mesa del altar mayor fue separada del retablo, como consecuencia de la reforma litúrgica promovida en el Concilio Vaticano II. Ya estaban descubiertos cuando se restauró el retablo mayor entre 1998 y 1999. El sotabanco no fue incluido en esta intervención.

9. Zarco del Valle, Manuel R.: *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916, II, p. 395; Nicolau Castro, Juan: «Miscelánea sobre pintura toledana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 55 (1989), p. 433; Nicolau Castro, Juan: *Narciso Tomé arquitecto/escultor 1694-1742*. Madrid, Editorial Arco, 2009, pp. 81-82.

puertas de naturaleza desconocida, tal vez integradas en el sotabanco, ya que hay constancia de la presencia desde principios del siglo XVI de un pequeño espacio situado detrás del retablo y aparejado como si de una capilla se tratase¹⁰.

La inscripción con letras góticas que recorre la parte alta del sotabanco es original, aunque en la actualidad presenta algunas pérdidas y no pocos repintes:

[Lado del Evangelio] «RĒDISIMO S DŌ FRȚ FRĀN XIMĒZ ARÇOBPBO DESTA STĀ YGLIĀ REINĀDO EN CASTILLA LOS [...] NISIMŌS PRĪCIPES D FERNANDO Y DOÑA».

[Lado de la Epístola] «ISABEL SYENDO OBRERO ALVAR PEREZ DE [...] MAYOR ACABOSE AÑO DEL SENOR IHSU XPO DE MILL Y QUINIĒTOS E QUATRAN»¹¹.

Con anterioridad fue recogida en dos descripciones de la Catedral escritas en los primeros años del pontificado de Luis Fernández de Córdoba (1755-1771), con la única salvedad de incorporar una frase final que hoy no existe y que decía así: «ESTE AÑO FALLECIO LA REINA A 26 DE NOVIEMBRE»¹². Es muy probable que esta coletilla estuviera en el lugar que hoy ocupa la puerta del lado de la Epístola y que fuera eliminada cuando se renovó el acceso al camarín del nuevo Transparente del otro lado¹³.

Este largo epígrafe es la única referencia directa al papel ejercido por el cardenal Cisneros en la configuración de este retablo que culminaba una profunda transformación de la capilla mayor¹⁴. Sus escudos, que pronto se harían habituales en otras

10. De hecho, consta documentalmente que su interior fue decorado por Luis de Medina entre 1509 y 1510, en Zarco del Valle, Manuel R.: *op. cit.*, p. 126. Da noticia sobre este espacio, Quintanilla y Mendoza, Pedro de: *Archetipo de virtudes espejo de prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. Palermo, 1653, p. 108; ver además, en Prados García, José María: «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 196 (1976), pp. 387-388; Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 471-472.

11. Con algunas variaciones mínimas, se transcribe, en Cedillo, conde de: *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, 1890, p. 64; y Revuelta Tubino, Matilde: *op. cit.*, I, p. 95.

12. Biblioteca de Castilla-La Mancha (BC-LM), Fondo Antiguo, ms. 186, f. 102v, «Descripción de la S.^{ta} Primada de Toledo», 1757; y BC-LM, Fondo Antiguo, ms. 194, f. 103r, «Descripción de la S.^{ta} Yglesia Primada de Toledo», [1757]. Los dos manuscritos proceden del Fondo Borbón-Lorenzana, siendo su autor Francisco Antonio de Lorenzana cuando todavía era canónigo (1754-1765) de la Catedral de Toledo, ver además Pereda, Felipe: «Leer en la Catedral: La Experiencia de la Arquitectura en 1549», en *La Catedral de Toledo 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripción Gráfica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*. Madrid, Antonio Pareja Editor, 1999, pp. 89-91. En estos textos se recopilaron y actualizaron noticias tomadas, en Ortiz, Blas: *Summi templi Toletani perquam graphica descriptio*. Toledo, 1549; y del manuscrito que se conserva, en el Archivo de la Catedral de Toledo (ACT), Secretaría Capitular I, 37 y 38, Bravo de Acuña, Juan: «Libro de la Fundación de la Santa Yglesia de Toledo», 1604. Por cierto, en ninguna de estas dos obras se menciona la inscripción que nos ocupa.

13. Cedillo, conde de: *op. cit.*, p. 64, quien además señaló que por el mismo motivo faltarían las primeras palabras de la inscripción gótica. La citada coletilla fue recogida, en PARRO, Sixto Ramón: *Toledo en la mano: o descripción histórico-estética de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*. Toledo, 1857, t. I, 101.

14. Sobre la disposición y funciones de la capilla de Santa Cruz o Reyes Viejos en relación con la mayor, ver García Rey, Verardo: «La capilla del rey don Sancho IV El Bravo y los cenotafios reales en la Catedral de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12 (1922), pp. 128-148; Pérez Higuera, Teresa: *op. cit.*, pp. 471-480; Gutiérrez Baños, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 163-194; Ruiz Souza, Juan Carlos: «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 18 (2006), Madrid, pp. 22-24; Miquel Juan, Matilde: «La capilla real de la Santa Cruz

obras catedralicias ejecutadas durante su pontificado, no aparecen en el retablo mayor, como tampoco los del deán¹⁵. Sí lo hacen los del arzobispado de Toledo, con el cordón franciscano y el texto de la bordura, que figuran de forma muy discreta tanto en la predela como en los laterales del retablo. De mayor tamaño son los escudos arzobiscales pintados en el sotabanco en los que no se introdujo ninguna referencia al prelado de Torrelaguna (Madrid).

Este hecho podría explicarse por el rango de los propietarios del espacio donde se levantó esta obra, la antigua capilla de los Reyes Viejos. Recordemos que la ampliación de la capilla mayor se produjo a costa de incorporar este ámbito privilegiado, sometido al patronato real, que se encontraba aislado del viejo presbiterio por un muro que tuvo que ser derribado¹⁶. La propiedad real del espacio quedó señalada por los dos pequeños escudos de los Reyes Católicos, sostenidos por el águila de san Juan, que se situaron en la parte alta de las entrecalles laterales del retablo mayor.

Los documentos confirman que Juan de Borgoña participó, asociado a otros pintores, en la ejecución de las policromías de la predela (1500-02)¹⁷ y de los cuerpos superiores del retablo mayor (1503)¹⁸. Además, como albacea de Peti Jean, fallecido en abril de 1503, se encargó de proseguir el destajo del guardapolvo y el asiento de su estructura¹⁹, mientras la obra de escultura tocaba a su fin²⁰. En el verano de 1504 Juan de Borgoña y Francisco de Amberes comenzaron a cobrar diferentes cantidades por las «demasiás» y «enmiendas» realizadas en el retablo. Entre éstas se anotan los 10.000 maravedíes que el primero recibió en noviembre de ese mismo año «por la pintura e asiento del oro del redropiés del altar mayor»²¹; y un mes después otros 20.560 de los 52.065 maravedíes que costaron el propio valor y el asiento de 10.413 panes de oro²².

en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales*, 47/2 (2017), pp. 737-768; Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral de Toledo. Historia, Liturgia y Arte*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018, pp. 67-76.

15. Circunstancia ya referida, en Heim, Dorothee: «Entre Mendoza y Cisneros: la gestación del retablo mayor de la Catedral de Toledo», *Anales toledanos*, 39 (2003), p. 103.

16. Gómez de Castro, Álgar: *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. José Oroz Reta (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984, p. 75; Pisa, Francisco de: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables*. Toledo, 1605, p. 230r.; Salazar de Mendoza, Pedro: *Cronica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoça, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas*. Madrid, 1625, p. 372; Quintanilla y Mendoza, Pedro de: *op. cit.*, pp. 106-107; Meseguer Fernández, Juan: «Cartas inéditas del Cardenal Cisneros al cabildo de la Catedral Primada», *Anales Toledanos*, VIII (1973), pp. 7 y 22; y Meseguer Fernández, Juan: «Relaciones del cardenal Cisneros con su cabildo catedral», *V Simposio Toledo Renacentista*. Toledo, Publicaciones del Centro Universitario de Toledo, 1980, t. I (Primera parte), pp. 60-62.

17. En compañía con Hernando del Rincón, Francisco de Amberes y Frutos Flores, en ACT, Obra y Fábrica (OF) 795, f. 212 (5-XI-1500); y 796, f. 62 (1501), en Zarco del Valle, Manuel R.: *op. cit.*, I, pp. 30-79.

18. En este caso con Francisco Guillén, Andrés Segura y con los citados Rincón y Flores, en ACT, OF 798, f. 94r (13-I-1503).

19. ACT, OF 799, f. 91(1504).

20. Heim, Dorothee: «El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 521-537; Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 386-390; y Pereda, Felipe: «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía», en Redondo Cantera, María José; Gimaraes Veríssimo, Vitor Manuel (eds.): *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 370-381.

21. ACT, OF 799, f. 85v (29-XI-1504).

22. ACT, OF 799, f. 86v (24-XII-1504).

La gran cantidad de oro utilizado y la alusión al «redropiés» del altar mayor bastarían para identificar estos pagos con la obra que nos ocupa. El citado término –de uso antiguo en el lenguaje que define la indumentaria litúrgica– se refiere a las decoraciones del faldón frontal del alba sacerdotal que normalmente iban en consonancia con las que ornaban las mangas de esta prenda. De esta forma, a falta de un vocablo mejor para describir el sotabanco pintado del retablo mayor, se empleó un paralelismo que tan bien expresa su naturaleza: estar situado en la zona inferior de esta estructura y ser una parte decorativa de la misma.

SU SIGNIFICACIÓN

Considerando que las pinturas del sotabanco son contemporáneas a la realización del retablo, hay que analizar en su justa medida la propuesta de Juan de Borgoña. Su planteamiento nace de una engañifa arquitectónica tramada a partir de varios planos superpuestos. El más cercano al espectador es el entablamento (FIGURA 4), a su vez graduado en cuatro partes en función de su proyección en el espacio: sobresale en la superior una cornisa de decoración vegetal, de madera dorada, rematada con una cadena de pequeños balaustres tumbados del mismo material; más abajo, una hilera de dentículos pintados en perspectiva, que precede al friso donde se extendió la inscripción ya citada; un remate decorativo, también pintado; y otro encadenamiento de balustres de madera dorada.



FIGURA 4. JUAN DE BORGOÑA, SOTABANCO PINTADO, DETALLE DEL ENTABLAMENTO, 1504, RETABLO MAYOR, CATEDRAL DE TOLEDO. Catedral Primada de Toledo-David Blázquez fotografía

Nótese que su autor combinó elementos tallados y pintados para entretejer esta parte superior del trampantojo. En la inferior empleó solamente la pintura para representar un sistema arquitectónico fingido (FIGURAS 1 y 2) que se proyecta en dos planos: una primera línea de columnas pareadas, que parecen sostener el entablamento ya descrito; y un fondo articulado con nichos avenerados, retropilastras y paneles decorados con los escudos simplificados del arzobispado de Toledo. Para unir estos dos planos y darles continuidad se extendió una línea de casetones también en perspectiva.

Resulta muy significativo que estas columnas pintadas se distribuyeran siguiendo el mismo ritmo que las pilastras goticistas que separan las escenas de la predela que, recuérdese, se articularon ajenas a la estructura escalonada establecida en las calles y cuerpos del retablo²³. Dicho de otro modo, la predela y el sotabanco formaron una unidad visual, diferenciada de la parte superior del retablo. Si bien con una alteración sustancial y realmente sorprendente, el lenguaje formal. Borgoña planteó en este sotabanco pintado una obra a la romana con columnas pseudo corintias rematadas con capiteles muy variados en cuanto a su composición y decoración. En el lado izquierdo se dispusieron dos modelos de capiteles, con y sin cuentas perladas, que nacen de un alto collarín del que salen dos caulículos con una flor en el centro; mientras, en el lado de la Epístola, se sustituyeron los collarines por hojas de acanto y una flor, de las que surgen los caulículos, dos de ellos también con cuentas perladas. Llama la atención que estos modelos de capiteles se diseñaran prácticamente para la ocasión. Difieren de los planteados en la Casa de la Reina del claustro y en el sepulcro de Mendoza o de los que se pintaron en los muros de la sala capitular.

Con los personajes pintados dentro de los nichos sucede lo mismo. Son una continuidad de los que más arriba, en la predela, de escultura, se cobijan bajo doseles goticistas; y a la vez una evidente ruptura formal al situarse bajo veneras renacentistas. En origen eran cuatro –tal vez seis, si contáramos los que pudieron haber estado en las antiguas puertas laterales– de los que hoy solo quedan dos figuras completas en los extremos del basamento pintado y otras tantas de las que sólo se perciben sus manos sosteniendo el extremo de una filacteria. En el lado de la Epístola se encuentra Zacarías (FIGURA 2), perfectamente identificado por el nombre pintado en el borde de su esclavina. Porta una filacteria en la que se puede leer la primera estrofa de su canto (san Lucas 1: 68): «BENEDITVS : DOMINVS : [Deus] ISRAEL». En el otro lado (FIGURA 1) se sitúa un personaje, también de frente, con una filacteria sin texto en su mano izquierda y un objeto alargado, sin identificar, en la derecha. Viste un sombrero alto con corona. Con solo estas figuras resulta imposible, por ahora, reconstruir la iconografía de este conjunto.

El modelo heráldico empleado por Juan de Borgoña remite también a la tradición italiana. Los escudos arzobispales se pintaron a grisalla sobre fondo dorado y delimitados por laureas vegetales que nacen de dos cuernos de la abundancia. Se representaron con esa característica forma recortada, a *testa di cavallo*, ajena a la tradición heráldica española. En la Catedral de Toledo es muy probable que este

23. Circunstancia ya anotada por diferentes autores, como Pérez Higuera, Teresa: *El retablo mayor...*, p. 386; y Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral...*, p. 74.

modelo ya hubiera sido utilizado en las decoraciones del claustro. Un ejemplo temprano se encuentra en el terno del cardenal Mendoza, manufacturado en Florencia²⁴; y es el mismo tipo que Pedro Berruguete representó en la tabla de la «Misa de San Gregorio» de la Catedral de Segovia, de cronología incierta²⁵. Pocos años después, también sería utilizado en la portada pintada de la antesala capitular toledana, de notoria progenie florentina.

Estas laureas heráldicas, con escudos a la española o a la italiana, sostenidas o no con ángeles, fueron utilizadas con profusión en las obras de la Catedral de Toledo en aquellos años. Además de estar presentes tempranamente en la fachada de la capilla de San Pedro, rodeando las armas de su fundador, aparecen en la sala capitular y en la capilla Mozárabe alrededor de los escudos de Cisneros y de Pedro [López] de Ayala y Dávalos, deán y desde 1507 obispo electo de Canarias²⁶. Son, en definitiva, la expresión última de un naturalismo pictórico que se estaba imponiendo en el gusto de los promotores de las obras catedralicias.



FIGURA 5. DETALLE DEL ARROCABE DE LA SALA CAPITULAR, CATEDRAL DE TOLEDO. Foto del autor

24. Casamar, Manuel: «Casulla del cardenal Mendoza», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 102; Martín i Ros, Rosa M.^a: «Terno del cardenal Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, p. 290; y López, María del Prado: «Terno del Cardenal Mendoza. Capa y Dalmática», en *Cisneros. Arquetipo de Virtudes. Espejo de Prelados*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017, p. 301.

25. Datada en torno a 1490, en Collar de Cáceres, Fernando: «Misa de San Gregorio. Pedro de Berruguete», en *Pedro de Berruguete en Segovia*. Segovia, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, 2013, p. 142; y hacia 1500, en Silva Maroto, Pilar: «Misa de san Gregorio», en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Madrid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 214-215.

26. Dolphin, Erika: *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral*. Nueva York, New York University, 2008, pp. 61-63; y Blanco Mozo, Juan Luis: *Juan de Borgoña...*, p. 33 y nota 41.

La engañifa arquitectónica diseñada en el sotabanco del retablo remite al arte de Juan de Borgoña. Se puso al servicio de aquella, no solo la perspectiva, planteada desde una posición central del presbiterio, no muy lejana del antiguo altar adosado al retablo, sino también la propia materialidad con la introducción de las pequeñas piezas de madera que se incrustaron en el entablamento pintado. Esta manera de componer la arquitectura fingida pronto se trasladaría a los arrocabes de las armaduras de la sala capitular (FIGURA 5) y del zaguán, convertidos en entablamentos clásicos, así como a las decoraciones desaparecidas de la capilla Mozárabe. En la documentación de las obras del zaguán se alude a estas piezas de madera como «bolitas» y «mazorquetas» talladas por el tornero Diego Juárez, quien también fabricó las «rosetas» y «bolicas» de la Mozárabe²⁷. Todos estos recursos favorecieron la transición entre las arquitecturas pintadas en los muros de estas salas y las reales de sus armaduras, consiguiendo con ello una mayor efectividad ilusionista.



FIGURA 6. JUAN DE BORGOÑA, *SAN JUAN BAUTISTA*, C. 1502-1504, RETABLO DE LA CONCEPCIÓN, CATEDRAL DE TOLEDO. Foto del autor

Las pinturas del sotabanco también se pueden relacionar con las tablas pintadas del retablo de la Epifanía de la Catedral de Toledo, contratado por Borgoña en ese mismo año de 1504²⁸; en concreto, con las figuras de san Pedro y san Pablo que ocupan las calles laterales del segundo cuerpo. Ambas fueron pintadas de cuerpo

27. Los pagos a Juárez por las piezas de madera torneadas para el zaguán, en ACT, OF, 804, f. 59 (1-X-1510) y 109v (7-II-1510); y para la capilla mozárabe, en ACT, OF, 804, f. 113r (17 y 30-IV-1510) y 113v (14-V-1510).

28. Viver-Sánchez Merino-Pérez, Jesusa: *Documentos sobre arte y artistas en el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo: 1500-1549*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, 1990, t. II, pp. 1052-1055; Marías, Fernando; Pereda, Felipe: *Pedro Berruete en Toledo...*, pp. 160 y 168.

entero, portando sus respectivos atributos, y dentro de nichos dorados y rematados en veneras de nueve concavidades, similares a las del pedestal del retablo mayor. El profeta del lado del Evangelio de este último se puede poner en relación formal con el san Juan Bautista de la predela del retablo de la Concepción (FIGURA 6), también en la Catedral, que tradicionalmente ha sido atribuido a Juan de Borgoña²⁹.

Por su significación y contexto preciso, esta obra supuso un paso importante en la expansión del clasicismo a la italiana en la seo toledana, como continuación de las novedades formales y tipológicas introducidas en las desaparecidas decoraciones del claustro. Coincide en el tiempo –y en el espacio– con otras expresiones tridimensionales planteadas desde la escultura y la arquitectura, como los capiteles a la romana empleados por Felipe Vigarny en la escena de la «Natividad» del retablo mayor y el innovador sepulcro del cardenal Mendoza atribuido a Andrea Sansovino³⁰. No obstante, este sotabanco del retablo mayor, como luego lo harían las arquitecturas pintadas del zaguán y de la sala capitular, manifiesta el interés de su autor por el uso de la perspectiva como base de su puesta en acción, siempre al servicio de la ficción. Su propuesta enlaza con otras expresiones de esta naturaleza que se estaban desarrollando en aquellos años en Italia y, más en concreto, en Florencia; y que no solamente procedían de la pintura. La más conocida, asociada a la vía explorada por Filippo Brunelleschi, había sido elaborada por Masaccio en su mural de la «Trinità» en Santa María Novella donde se incluía una mesa de altar pintada en perspectiva. Tuvo su extensión a una disciplina artística que había experimentado una renovación profunda generada por la aplicación de la perspectiva, la taracea en madera. En el desarrollo de esta especialidad, que alcanzaría un gran esplendor durante el primer Renacimiento, desempeñaron un papel primordial los arquitectos que concebían sus composiciones ficticias y los pintores que diseñaban los cartones con las escenas que se trasladaban a la madera³¹. El basamento pintado de la Catedral de Toledo –salvando las distancias materiales y artísticas– es deudor de este espíritu sincrético regido por la perspectiva que tuvo, también en la ciudad de Florencia, un magnífico ejemplo en las taraceas de la *Sacrestia delle Messe* de su catedral, en concreto, en la arquitectura ilusionista de su muro oriental (FIGURA 7), diseñada por Giuliano da Maiano (1432-1490) con la colaboración de su hermano Benedetto (1442-1497) y de los pintores Maso Finiguerra (1426-1464), Antonio Pollaiuolo (c. 1431-1498) y Alesso Baldovinetti (1425-1499)³².

29. Post, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Harvard University Press, 1947, v. IX-1, pp. 209-212; Angulo, Diego: *op. cit.*, p. 28; y Mateo Gómez, Isabel: *Juan de Borgoña*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 36-38.

30. Justi, Karl: *Estudios de Arte Español*. Madrid, 1913, pp. 41-66; Pereda, Felipe: «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, 1996)*. Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 97-103; PEREDA, Felipe: «Sepulcro de Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 395-398; Heim, Dorothee: «Spurensuche in Spanien. Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69-4 (2006), pp. 489-507; Pereda, Felipe: *Andrés (¿Sansovino?)...*, pp. 386-387.

31. Ferretti, Massimo: «I maestri di prospettiva», en Zeri, Federico (dir.): *Storia dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1982, v. 11, pp. 4-35; y Haines, Margaret: «I maestri di prospettiva», en Camerota, Filippo (ed.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*. Florencia, Giunti, 2001, pp. 99-104.

32. Ferretti, Massimo: *op. cit.*, pp. 43-44; Haines, Margaret: *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1983, pp. 16-173; Quinteiro, Francesco: *Giuliano da Maiano «grandissimo domestico»*. Roma, Officina Edizioni, 1996, pp. 180-186; Haines, Margaret: *I maestri di prospettiva...*, pp. 99-100.



FIGURA 7. BENEDETTO Y GIULIANO DA MAIANO, *COMPOSICIÓN DE TARACEA*, 1463-1465, SACRESTIA DELLE MESSE (MURO ORIENTAL), SANTA MARIA DEI FIORE, FLORENCIA. Licencia Creative Commons

CARTONES PARA FLORENCIA

Hasta la fecha, la única relación directa y documentada de Juan de Borgoña con el mundo italiano data de 1508. El 22 de abril de este año el pintor cobró 265 maravedíes de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo por unas «muestras que pyntó para enbiar a Florençia para que se hiziesen unos brocados»³³. Apenas un mes después recibió 680 maravedíes «por otras quatro muestras», sin que se den más detalles, pero que debieron tener el mismo destino³⁴. Que fueran muestras para brocados podría interpretarse como cartones para tejer escenas figurativas de alguna vestimenta litúrgica encargada en un taller de la ciudad toscana. No son muchas las que se manufacturaron en estos años en la Catedral. La Manga del Corpus Christi (FIGURA 8) fue realizada en Toledo por ocho bordadores entre 1507 y 1514 con un coste aproximado de casi medio millón de maravedíes. Es una pieza documentada en la que no intervino Juan de Borgoña, aunque sí un joven pintor asociado a su taller, Lorenzo de Ávila, quien diseñó tres de sus cuatro capilletas del tambor: *Los*

33. ACT, OF, 802, f. 127 (22-IV-1508), citado por Viver-Sánchez, Jesusa: *op. cit.*, t. II, p. 779.

34. ACT, OF, 802, f. 128 (17-V-1508).



FIGURA 8. LA MANGA DEL CORPUS CHRISTI, 1507-1514. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

*Reyes Magos, La degollación de san Eugenio y San Ildefonso cortando el velo de santa Leocadia. El bordador Martín Ruiz dio el cartón de la cuarta, La Asunción*³⁵.

Descartada la Manga de Cisneros, cabe preguntarse si no podría ser el terno de este prelado el que se encargara en Florencia, en parte o en su totalidad, con los dibujos de Juan de Borgoña. En principio parece que no fue así ya que desde Ceán Bermúdez se viene asignando el llamado «ornamento rico de Cisneros» a un taller textil toledano del que formaron parte Marcos de Covarrubias, Pedro de Burgos, Alonso Hernández, Hernando de la Rica, Juan de Talavera y el citado Martín Ruiz³⁶. Es evidente que el historiador asturiano siguió las notas recopiladas por el canónigo obrero Francisco Pérez Sedano, quien se refiere a ellos como autores de este conjunto litúrgico en 1514³⁷. Este «ornamento rico» ha sido identificado con el terno del arzobispo madrileño que se conserva en la Catedral de Toledo³⁸.

Sin embargo, con los documentos de la Obra y Fábrica se podría matizar la atribución de Pérez Sedano. Es cierto que en 1520 se realizaron algunos pagos por el citado ornamento de Cisneros, fallecido tres años antes. El 8 de marzo de ese año Juan de Covarrubias recibió

1.500 maravedíes por las muestras que hizo para este fin³⁹; y el 11 del mismo mes los bordadores Marcos de Covarrubias, Juan de Talavera, Esteban Alonso y Andrés de Vargas cobraron 30.000 maravedíes por hacer «una frontalera e quatro faldones e quatro bocas de mangas para el ornamento del señor cardenal»⁴⁰. Las cantidades recibidas nada tienen que ver con los 497.000 maravedíes que costó, por ejemplo,

35. Romero Ortega, Francisco: «La Manga Bordada del Corpus de la Catedral de Toledo», *Arte, Individuo y Sociedad*, 2 (1989), pp. 107-146.

36. Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. I, pp. 181, 368-369; t. II, p. 260; t. IV, pp. 195-196, 282; y t. V: p. 1.

37. Pérez Sedano, Francisco: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914, pp. 135-136.

38. Floriano Cumbreño, Antonio Cristino: *El bordado*. Barcelona, Alberto Marín, 1942, p. 141; Martín i Ros, Rosa M.ª: «Terno del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, p. 301.

39. ACT, OF, 814, f. 40v (8-III-1520).

40. ACT, OF, 814, f. 40v (11-III-1520). Tan solo 15.000 maravedíes según Pérez Sedano, Francisco: *op. cit.*, p. 42. Hay que descartar que la cenefa de la Asunción de la Virgen que bordaba Pedro de Burgos fuera para el terno de Cisneros pues esta escena no está contemplada en ninguna de sus piezas.

la citada Manga del Corpus Christi. Este dato y lo tardío de la fecha podrían indicar que a los citados bordadores solo se les pagó por el trabajo de alguna de las piezas del terno de Cisneros que en la actualidad consta de una capa (FIGURA 9), una casulla, dos dalmáticas, dos collarines, dos estolas, dos manípulos y un frontal de altar; y que el resto, además de realizarse fuera de Toledo, se comenzó tiempo atrás, en vida del cardenal. Esta hipótesis pasaría por entender que las «muestras» realizadas por Juan de Borgoña en 1508 y enviadas a Florencia serían para algunas de las piezas de este famoso terno. Que no se hayan encontrado pagos de este encargo tal vez pudiera justificarse por ser una obra contratada directamente por Cisneros, sin intervención de la catedral toledana, lo cual no explicaría del todo el endoso a su Obra y Fábrica de los gastos por las muestras que se enviaron a la ciudad del Arno.



FIGURA 9. CAPA DE CISNEROS (ESPALDA). Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

La naturaleza técnica, material y estilística de este magnífico conjunto litúrgico abona su origen florentino. De hecho, guarda un estrecho parentesco con el *parato* del cardenal Silvio Passerini (FIGURA 10), realizado en un taller de la capital toscana en los primeros años del Quinientos⁴¹. Compuesto por una docena de piezas, se

41. El conjunto fue donado por Margherita Passerini a la Catedral de Cortona en 1526, en cuyo museo diocesano se conserva hoy, en Devoti, Donata: «Parato Passerini», en Collareta, Marco; Devoti, Donata: *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*. Florencia, SPES, 1987, pp. 56-59; Boccherini, Tamara: «Parato Passerini», en Maetzke, Anna Maria (ed.): *Il Museo Diocesano di Cortona*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1992, pp. 207-213; Monnas, Lisa: *Merchants, Princes and Painters: Silks Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2008, pp. 60-61. Se ha pensado que fuera manufacturado antes de 1515, por haber sido usado entonces por el Papa León V en una ceremonia celebrada en Cortona. Sin embargo, el escudo de cardenal de Silvio

trata de un trabajo confeccionado a base de terciopelo labrado sobre un fondo de oro dibujado, con un brocado en seda roja carmesí y azul. Si por algo destaca es por la calidad de sus brocados sobrepuestos de *or nué* con escenas figurativas tramadas sobre diseños asociados a Raffaellino del Garbo y Andrea del Sarto.



FIGURA 10. CAPA DEL CARDENAL SILVIO PASSERINI. Museo Diocesano del Capitolo di Cortona

A la espera de hallar más documentos que aclaren esta atribución, lo que resulta evidente es que las escenas del terno de Cisneros son deudoras de las composiciones de Juan de Borgoña desarrolladas en sus obras del templo toledano, en especial, en sus pinturas murales de la sala capitular. En todas ellas destaca el deseo de su creador de jerarquizar su perspectiva monofocal con un marcado punto de fuga central,

Passerini contenido en el tondo del frontal, dignidad alcanzada en 1517, invita a pensar que algunas piezas pudieron ser tejidas después de este último año, según Shearman, John: *Andrea del Sarto*. Oxford, Clarendon Press, 1965, II, p. 400.

construido de forma nítida con los pavimentos y las arquitecturas. Estas últimas, además de presentar cierta complejidad estructural, fueron articuladas «al romano» sin ninguna concesión a la tradición hispana, al igual que los brocados decorativos que les acompañan. El mejor ejemplo es la *Presentación del Niño Jesús en el templo* (FIGURA 9) del capillo de la capa, quizás la más compleja de todas al combinar en su arquitectura una estructura adintelada, que recuerda la del *Nacimiento de la Virgen* de la sala de reuniones toledana o la que cobija la *Última Cena* del tríptico de Alonso de Salcedo, que se encuentra en la sacristía de la citada Catedral; y un espacio abovedado central más en la línea de la tabla del mismo tema del retablo mayor de la catedral de Ávila. Bóvedas sobre espacios centralizados que también se repiten en las capilletas de los *Desposorios de la Virgen* (frente) y de la *Anunciación* (trasera) (FIGURA 11) de la casulla cisneriana.



FIGURA 11. LA ANUNCIACIÓN, DETALLE DE LA ESPALDA DE LA CASULLA DE CISNEROS. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

La complejidad compositiva también se halla presente en la capileta del escapulario de la capa que representa a *Jesús entre los doctores* (FIGURA 12). La ocupación del espacio de algunos personajes y la presencia del joven Mesías en el centro de la escena recuerda la lección de Starnina y sus colaboradores de la tabla del mismo título del retablo de la capilla de San Eugenio. Recordemos que este altar fue conformado con las pinturas procedentes del antiguo retablo mayor de la Catedral de Toledo, desmembrado en los primeros años del pontificado de Cisneros para dejar paso al actual; y que en 1515 Borgoña se encargó de la compostura de estas pinturas⁴².



FIGURA 12. CAPA DE CISNEROS (FRENTE). Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

Más allá de cuestiones iconográficas, cabe preguntarse cuál era la relación de Juan de Borgoña con los talleres textiles de Florencia y, en general, con las manufacturas de lujo procedentes de aquel centro productor. Esta última cuestión es más fácil de responder que la primera pues su obra pictórica está cuajada de reproducciones de tejidos de alta gama ya sea como vestimenta de personajes principales, sagrados y laicos; o como fondos textiles que vestían espacios interiores o, simplemente,

42. Sobre esta adaptación de las tablas procedentes del retablo mayor, con la bibliografía actualizada, ver Blanco Mozo, Juan Luis: «Gerardo Starnina en la catedral de Toledo. Una revisión historiográfica sobre la capilla de San Blas», en Teijeira, María Dolores; Herráez, María Victoria; Cosme, María Concepción (eds.): *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Madrid, Sílex, 2014, pp. 313-314; y Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral...*, pp. 127-128. En el estado actual del retablo de San Eugenio es muy difícil calibrar hasta donde llegó la tarea de «renovar e pintar un pedazo del retablo viejo del altar mayor» acometida por Juan de Borgoña, en ACT, OF, 809, fs. 80 y 93 (4-VII-1515); 810, f. 91 (1516).

cerraban sus composiciones. Muchos de estos tejidos pintados simulan destacadas producciones florentinas a base de brocados y terciopelos con motivos de granadas, piñas y cardos⁴³. Los brocados de oro perfilados en azul y rojo sirvieron para decorar las telas extendidas de las tablas pintadas de los retablos catedralicios de la Epifanía y de la Concepción. Son las mismas telas ricas de la casulla de san Ildefonso y de la túnica del sacerdote que recibe a la Virgen en el templo de las pinturas murales de la sala capitular, así como de algunas capas de los obispos toledanos. También fueron una especialidad toscana las sedas de colores en brocados y terciopelos tejidos a varias alturas que aparecen en el mismo lugar⁴⁴, tanto en las escenas superiores como en las capas de los citados prelados. Realmente esplendorosa es la tela que sirve de fondo al templete donde se sitúa la Virgen de la *Anunciación* que, por cierto, tiene el mismo diseño a base de flores y granadas que la túnica del sacerdote judío que toma en sus manos al Niño Jesús, en la *Presentación en el templo*, también en la sala capitular; y de la dalmática del san Ildefonso de la tabla del Meadows Museum de Dallas, que procede de uno de los retablos de la capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares⁴⁵.

La introducción de textiles florentinos en la pintura no es exclusiva de la obra de Juan de Borgoña. Está presente de una forma similar en las creaciones de Pedro de Berruguete y de otros pintores castellanos y aragoneses de la segunda mitad del siglo XV. Tan solo demostraría que estos tejidos de lujo circulaban en el mercado peninsular y que eran muy apreciados por los comitentes de algunas de estas obras, como el propio Juan de Salcedo, presentado con un rico atuendo en la tabla de la *Epifanía* del retablo de la Concepción de la Catedral de Toledo.

Ahora bien, la actividad como pintor de cartones de Juan de Borgoña le acerca a una práctica artística muy específica que venía desarrollándose desde hacía no mucho tiempo en algunos talleres textiles florentinos, el bordado figurativo aplicado a las vestimentas litúrgicas de alta calidad material sobre modelos proporcionados por pintores de reconocido prestigio como Paolo Schiavo, Parri Spinelli, Sandro Botticelli, Antonio y Piero del Pollaiuolo, o los ya citados Andrea del Sarto y Raffaellino del Garbo⁴⁶. Se trataba, de hecho, de una especialización nacida en el sector más lujoso de la seda de la ciudad toscana que había dirigido su oferta hacia los textiles litúrgicos y que, en cierto modo, había evolucionado al paso que se había desarrollado la nueva cultura figurativa de la mano de la pintura y en conexión con la estampa xilográfica⁴⁷. De esta forma los brocados y terciopelos de estas prendas

43. Fáciles de identificar como producciones florentinas, por ejemplo, en *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.). Trento, Provincia Autónoma di Trento, 2019, pp. 174-215.

44. Peri, Paolo: «Accostamenti cromatici e tessili nella Firenze del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento, Provincia Autónoma di Trento, 2019, pp. 79-95.

45. González Ramos, Roberto: *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*. Alcalá de Henares, Universidad, 2007, pp. 40-43.

46. Monnas, Lisa: *op. cit.*, pp. 56-65; y Carmignani, Marina: «Ricami ecclesiastici del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento, Provincia Autónoma di Trento, 2019, pp. 33-35.

47. Borgioli, Cristina: «Wearing the Sacred Images: Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 190-191 [en línea] <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/21142> [Consultado: 1 de marzo de 2022].

se convirtieron en un exclusivo soporte para la figuración historiada que alcanzó una suerte de secuencia o programa iconográfico en los espacios de las vestimentas sagradas más visibles a los fieles y que, por supuesto, como el caso de Cisneros, se podía vincular visualmente a los intereses de sus propietarios. Como apunta Cristina Borgioli, el alto coste de los materiales, la elaborada técnica empleada por los bordadores, el largo tiempo requerido en su ejecución y la participación de los pintores más notables de la época convirtieron a estas manufacturas en el producto más apreciado de la industria del lujo de la ciudad, solo al alcance de unos pocos⁴⁸.

Este tipo de trabajo textil no era desconocido en la Catedral de Toledo⁴⁹. Tenía su antecedente más próximo en el terno del arzobispo Pedro González de Mendoza, fabricado en algún taller florentino y donado en 1487 al ajuar catedralicio por su propietario. En su capa pluvial despunta la escena del capillo *La prueba de resurrección de un muerto ante Santa Elena*, muy próxima al mismo tema que se había representado con anterioridad en las pinturas murales de la bóveda absidial de la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén, adscrita al cardenalato de Mendoza, prueba de las estrechas relaciones entabladas entre la pintura y el bordado figurativo⁵⁰.

Llegados a este punto habría que preguntarse si con anterioridad Juan de Borgoña había tenido la oportunidad de trabajar en algún taller textil de Florencia. La hipótesis resulta tan sugerente como difícil de comprobar ya que hasta la fecha no se ha encontrado ninguna prueba documental de una supuesta estancia en Italia⁵¹. La manufactura de la Manga de Cisneros demuestra que esta colaboración entre pintores y bordadores era una práctica, si no habitual, sí conocida en Toledo, aunque para fabricar textiles de una calidad inferior a los florentinos; y que el cardenal aspiraba a incorporar al vestuario catedralicio piezas tan singulares como el terno de Mendoza o el *paliotto* de Sixto IV (basílica de San Francisco, Asís) que tal vez conociera.

48. Borgioli, Cristina: «Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture», *Revista Diálogos Mediterráneos*, 10 (2016), p. 118 [en línea] <http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/207> [Consultado: 1 de marzo de 2022].

49. No habría que descartar que con anterioridad existiera en el ajuar catedralicio un conjunto de vestiduras litúrgicas del arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña (1410-1482), del que tan solo han llegado a nuestros días dos capillos historiados con sus armas, en Casamar, Manuel: «Dos capillos del arzobispo Carrillo», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 103.

50. Pereda, Felipe: «Pedro González de Mendoza, de Toledo A Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología», en Lemerle, Frédérique; Pauwels, Yves; Toscano, Gennaro (dirs.): *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, pp. 217-243 [en línea] <https://books.openedition.org/irhis/233> [Consulta: 1 de marzo de 2022].

51. Menos aún para considerar que hiciera un segundo viaje a Italia en 1505-06, como fue planteado en virtud de unas supuestas influencias formales que se detectarían en sus pinturas de esta época, en Post, Chandler Rathfon: *op. cit.*, IX-1, p. 186; y Condorelli, Adele: «Il problema di Juan de Borgoña», *Commentari*, 11 (1960), p. 52. Se refuta esta posibilidad, en Dolphin, Erika: *op. cit.*, pp. 151-152.

LA ESTELA FLORENTINA

Las obras de Juan de Borgoña tratadas hasta ahora han dejado de manifiesto dos aspectos cruciales de su arte relacionados entre sí y un mismo posible origen: su firme propósito de introducir un nuevo lenguaje formal, nítidamente distanciado de las inercias goticistas; y su interés en aplicar la perspectiva a su pintura sobre la base de las arquitecturas que urdían sus composiciones. Los documentos confirman que las decoraciones «al romano» surgieron en la renovación de las habitaciones del claustro asociadas a sus armaduras⁵², en detrimento de los tradicionales motivos mudéjares, para poco tiempo después extenderse a las que cubrirían el zaguán, la sala capitular y el alfarje ya desaparecido de la capilla Mozárabe. En todas estas obras, el pintor desempeñó una responsabilidad principal, en lo que respecta a su especialidad, sobre todo, desde que Berruguete se trasladara a trabajar a la Catedral de Ávila (1497).

Las armaduras del cabildo catedralicio adaptaron el nuevo repertorio clasicista a las estructuras de la carpintería de armar española. Han de ponerse en relación con la renovación a la antigua que había seguido esta especialidad arquitectónica en Florencia, de la mano de artífices como el ya mencionado Giuliano da Maiano y sus colaboradores más cercanos entre los que no tardarían en despuntar su hermano Benedetto, Baccio Pontelli (c. 1459-1494) o el Francione (1428-1495); y con ejemplos tan miríficos como las armaduras lignarias (1475-1480) de las salas de los Lirios y de la Audiencia del Palacio de la *Signoria*, decoradas con casetones hexagonales y octogonales respectivamente, derivados de los antiguos modelos romanos realizados en piedra⁵³. El deseo por integrar esta arquitectura de la madera con las arquitecturas pintadas de sus muros, como sucede en la sala de los Lirios con las pinturas de Domenico Ghirlandaio, parece casi un precedente de la misma práctica planteada en el capítulo toledano y en su zaguán. Lo mismo podría decirse de la representación de la portada pintada en este último que tanto recuerda la que tallara con extraordinaria maestría Benedetto da Maiano en la citada sala del Palacio de la *Signoria*.

En cuanto al uso de la perspectiva, la restauración de las pinturas del capítulo toledano ha permitido localizar en el muro unos pequeños orificios que sirvieron al pintor para fijar los puntos de fuga de sus composiciones (FIGURA 13), así como la trama de líneas dibujadas y subyacentes a las policromías que le ayudaron a sustentar la geometría de estas escenas. Son la prueba del interés de su autor por implementar una perspectiva monofocal relativamente científica, siguiendo el modelo italiano, muy alejada del uso intuitivo y recetario de la pintura hispana del momento. La mayoría de estas escenas fue construida con un punto de fuga lateral en una línea del horizonte baja que permite percibir la profundidad de las escenas gracias a las arquitecturas que se proyectan en su interior⁵⁴. Esta disposi-

52. González Ramos, Roberto: *Memorial de Juan de Borgoña...*, pp. 423-424.

53. Quinteiro, Francesco: *op. cit.*, pp. 273-284.

54. Sobre la perspectiva empleada en estas escenas, ver Marías, Fernando: *El largo siglo XVI...*, pp. 204-205; Ávila, Ana: «La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 252 (1990), pp.

ción favoreció el movimiento del espectador que, situado en el centro de la sala, avanzaba sobre su eje longitudinal (Oeste-Este) siguiendo el orden de las historias⁵⁵.



FIGURA 13. JUAN DE BORGOÑA, ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA, DETALLE DEL ORIFICIO QUE MARCA EL PUNTO DE FUGA, 1509-1511, SALA CAPITULAR (MURO SUR), CATEDRAL DE TOLEDO. Foto del autor

También se adaptaba mejor al formato vertical de las escenas. Solo dos de ellas, de las pintadas en los muros largos de la sala, la *Asunción de la Virgen* y la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, presentan una perspectiva centrada, como los dos grandes murales que decoran los fondos: la *Pasión de Cristo* (Este) y el *Juicio Final* (Oeste).

Las arquitecturas pintadas de Juan de Borgoña se introdujeron como soporte de esta construcción espacial. También, por supuesto, como complemento narrativo de algunas escenas, como la Puerta Dorada o la portada flamígera que acoge a la Virgen que impone la casulla al santo toledano. La mayoría de estas construcciones, a excepción de la catedral gótica de la *Presentación de Jesús en el templo*, presenta soluciones clasicistas que se desdoblan desde el interior donde se plasma la acción hasta el paisaje abierto en los fondos, como sucede, por ejemplo, en el *Nacimiento de la Virgen* o el *Tránsito de la Virgen*. Todas ellas tienen un poderoso desarrollo que a veces se enriquece con arquitecturas que se abren en otras direcciones como en el caso de la extraña complejidad del pórtico en el que san Joaquín y santa Ana se abrazan.

549-553; Marín Cruzado, Olga: «Las pinturas de la sala capitular de la catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio», *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 321-339; y Garriga, Joaquín: «'Diestros en el contra açer de la vista...': la perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI», en Redondo Cantera, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Universidad, 2004, pp. 143-144.

55. El estudio más completo y contextualizado del programa iconográfico de la sala capitular, en Dolphin, Erika: *op. cit.*, pp. 186-220.

Como ya se ha reiterado más arriba, algunas de estas soluciones arquitectónicas tienen su antecedente inmediato en el contexto visual florentino. En la *Anunciación*, por ejemplo, la Virgen recibe la visita del ángel bajo un edículo de planta cuadrada abierto y en proyección hacia la izquierda del espectador. Esta solución recuerda la transmitida por una estampa atribuida, con todas las



FIGURA 14. ATRIBUIDO A BACCIO BALDINI (GRABADOR), *TEMPLUM PILATI*, C. 1460, 27 x 37 CM. British Museum

reservas, a Baccio Baldini, el *Templum Pilati*, cuya cronología ha sido situada entre 1460 y 1485. Ha llegado a nuestros días en su versión completa, apaisada (Museo del Louvre y Museum of Fine Arts de Boston) y sometida a un punto de fuga central; e incompleta (British Museum)⁵⁶, con una sola hoja, quedando el citado punto en el margen izquierdo (FIGURA 14).

La estampa de Baldini también nos sirve para poner en valor el uso de la figura en la pintura de Borgoña, inserta en el interior de estas complejas estructuras arquitectónicas en perspectiva. El escalonamiento de su tamaño en relación con la reducción de las proporciones de los edificios y, en especial, de las columnas, es un recurso empleado con asiduidad en la sala capitular, en la mayoría de los casos con figuras en perfil. Este papel fue desempeñado por san Joaquín en las primeras escenas del ciclo mariano. A partir de su tamaño se proporcionaron las figuras secundarias, con cierta torpeza en algunos casos, como en el pastor y en la joven del *Abrazo ante la Puerta Dorada* o en los niños, demasiado grandes, situados en la segunda estancia del *Nacimiento de la Virgen*.

En general, el pintor borgoñón representó las arquitecturas clasicistas de sus composiciones con bastante libertad, tanto desde el punto de vista filológico, en lo que atañe al orden clásico, como estructural; en cierta manera, como lo hubiera hecho un artífice que no estaba acostumbrado al desempeño de responsabilidades constructivas. Esto último se observa con bastante notoriedad en el zaguán capitular, donde estableció una nueva engañifa que en este caso favoreció el «ensanchamiento» visual de este reducido ámbito, abriendo en sus muros un jardín de naturaleza domesticada. Esta estructura arquitectónica pintada, constituida por un pedestal sobre el que se articularon dos niveles extrañamente adintelados, no responde a una tipología edilicia conocida. Nació, más bien, de una combinación libre e imaginativa que solo se pudo plasmar con los pinceles y que –como ya se comentó más arriba– se intentó fundir con la armadura del cielo a través de su arrocabe, articulado como si de un entablamento se tratara. De forma paradójica, esta arquitectura fingida quedó cuestionada por las dos portadas interiores del zaguán: la pintada, que sirve de entrada a este espacio, de marcado sabor florentino, como ya se adelantó; y la yesería a la morisca –tal vez una imposición de Pedro Gumiel– que guarnece el acceso a la sala capitular. Si la primera no traba bien con el sistema adintelado del trampantojo, la segunda es incompatible con el lenguaje clasicista de las arquitecturas representadas en el muro. Supusieron, en definitiva, más que una hibridación como la que se proyecta en la armadura, una aposición que caracteriza el uso indiscriminado de estas inercias artísticas tan arraigadas en el arte toledano.

56. Goldsmith, John: *Early Florentine Designers and Engravers: Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo, Baccio Baldini, Sandro Botticelli, Francesco Rosselli. A Comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press & The Metropolitan Museum of Art, 1955, pp. 58-59.

CONCLUSIONES

Con este bagaje, no cabe más que concluir que el autor de las pinturas capitulares conocía de primera mano la cultura visual italiana y estaba familiarizado con las producciones florentinas realizadas en las décadas anteriores a su aparición en las obras del claustro toledano. Resulta difícil de creer que todo este conocimiento artístico pudiera haberse transmitido a través de la estampa, un medio que todavía no había comenzado a expandir su influencia iconográfica, o del contacto con otros artífices que procedían de la península italiana. Su práctica del oficio de la pintura, en la que tanto peso tuvo la perspectiva, remite directamente a un contexto radicalmente diferente al hispano o por lo menos al que imperaba en los últimos años del siglo XV en la catedral toledana.

A falta de aclarar el origen y la naturaleza de las novedades aportadas por Pedro de Berruguete y de perfilar la personalidad artística de Pedro Gumiel, hay que valorar en su justa medida el papel ejercido por Juan de Borgoña en la introducción y, en especial, en la difusión del clasicismo en Toledo. A diferencia de otros artífices como Sansovino o Vigarny, cuya presencia en la Catedral fue circunstancial, la prolongada actividad profesional del pintor borgoñón en la ciudad de Tajo y en las obras de su arzobispado, al amparo del cardenal Cisneros, le aseguraron un rol principal en la expansión de un peculiar modelo clásico, vehiculado a través de la pintura y mediatizado por su ascendencia nórdica. Este último aspecto –no tratado en este estudio– no ha de ser minusvalorado en la misma medida que la influencia ejercida por la pintura flamenca en algunos centros artísticos italianos como Florencia.

REFERENCIAS

- Angulo, Diego: *Juan de Borgoña*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.
- Ávila, Ana: «La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 252 (1990), pp. 529-533.
- Blanco Mozo, Juan Luis: «La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 12 (2000), pp. 111-130.
- Blanco Mozo, Juan Luis: «Gerardo Starnina en la catedral de Toledo. Una revisión historiográfica sobre la capilla de San Blas», en Teijeira, María Dolores; Herráez, María Victoria; Cosme, María Concepción (eds.): *Reyes y preladados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Madrid, Sílex, 2014, pp. 309-324.
- Blanco Mozo, Juan Luis: «Juan de Borgoña y las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo», en *Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo*. Madrid, Fundación ACS, 2020, pp. 21-101.
- Boccherini, Tamara: «Parato Passerini», en Maetzke, Anna Maria (ed.): *Il Museo Diocesano di Cortona*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1992, pp. 207-213.
- Borgioli, Cristina: «Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture», *Revista Diálogos Mediterráneos*, 10 (2016), pp. 113-134 [en línea] <http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/207> [Consultado: 1 de marzo de 2022].
- Borgioli, Cristina: «Wearing the Sacred Images: Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 169-196 [en línea] <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/21142> [Consultado: 1 de marzo de 2022].
- Carmignani, Marina: «Ricami ecclesiastici del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2019, pp. 31-41.
- Casamar, Manuel: «Dos capillos del arzobispo Carrillo», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 103.
- Casamar, Manuel: «Casulla del cardenal Mendoza», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 102.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.
- Cedillo, conde de [Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo]: *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, 1890.
- Collar de Cáceres, Fernando: «Misa de San Gregorio. Pedro de Berruguete», en *Pedro de Berruguete en Segovia*. Segovia, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, 2013, pp. 142-143.
- Condorelli, Adele: «Il problema di Juan de Borgoña», *Commentari*, 11 (1960), pp. 46-59.
- Devoti, Donata: «Parato Passerini», en Collareta, Marco; Devoti, Donata: *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*. Florencia, SPES, 1987, pp. 56-59.
- Dolphin, Erika: *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral*. Nueva York, New York University, 2008.

- Ferretti, Massimo: «I maestri di prospettiva», en Zeri, Federico (dir.): *Storia dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1982, v. II, pp. 459-585.
- Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento. Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.). Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2019.
- Floriano Cumbreño, Antonio Cristino: *El bordado*. Barcelona, Alberto Marín, 1942.
- Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral de Toledo. Historia, Liturgia y Arte*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018.
- Gaeta, Letizia: *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*. Galatina, Mario Congedo, 2012.
- García Rey, Verardo: «La capilla del rey don Sancho IV El Bravo y los cenotafios reales en la Catedral de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12 (1922), pp. 128-148.
- Garriga, Joaquín: «“Diestros en el contra açer de la vista...”: la perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI», en Redondo Cantera, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Universidad, 2004, pp. 131-152.
- Goldsmith, John: *Early Florentine Designers and Engravers: Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo, Baccio Baldini, Sandro Botticelli, Francesco Rosselli. A Comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press & The Metropolitan Museum of Art, 1955.
- Gómez de Castro, Álar: *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. José Oroz Reta (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984.
- González Ramos, Roberto: «Memorial de Juan de Borgoña sobre la decoración del claustro de la catedral de Toledo (1498 (?)», *Archivo Español de Arte*, 316 (2006), pp. 422-425.
- González Ramos, Roberto: *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*. Alcalá de Henares, Universidad, 2007.
- Gutiérrez Baños, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, Junta de Castilla y León, 1997.
- Haines, Margaret: *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1983.
- Haines, Margaret: «I maestri di prospettiva», en Camerota, Filippo (ed.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*. Florencia, Giunti, 2001, pp. 99-104.
- Heim, Dorothee: «El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 521-537.
- Heim, Dorothee: «Entre Mendoza y Cisneros: la gestación del retablo mayor de la Catedral de Toledo», *Anales toledanos*, 39 (2003), pp. 103-116.
- Heim, Dorothee: «Spurensuche in Spanien. Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69-4 (2006), pp. 489-507.
- Justi, Karl: *Estudios de Arte Español*. Madrid, 1913.
- Laínez Alcalá, Rafael: *Pedro de Berruguete, pintor de Castilla*. Madrid, Espasa Calpe, 1943.
- López, María del Prado: «Terno del Cardenal Mendoza. Capa y Dalmática», en *Cisneros. Arquetipo de Virtudes. Espejo de Prelados*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017, p. 301.
- Mariás, Fernando: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989.

- Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?», *Actas del Symposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno, Palencia 24-26 abril de 2003*. Palencia, Diputación, 2004, pp. 151-168.
- Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas», *Goya. Revista de Arte*, 319-320 (2007), pp. 215-230.
- Marín Cruzado, Olga: «Las pinturas de la sala capitular de la catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio», *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 315-339.
- Martín i Ros, Rosa M.^a: «Terno del cardenal Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 288-291.
- Martín i Ros, Rosa M.^a: «Terno del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 297-301.
- Mateo Gómez, Isabel: *Juan de Borgoña*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
- Meseguer Fernández, Juan: «Cartas inéditas del Cardenal Cisneros al cabildo de la Catedral Primada», *Anales Toledanos*, VIII (1973), pp. 3-47.
- Meseguer Fernández, Juan: «Relaciones del cardenal Cisneros con su cabildo catedral», *V Simposio Toledo Renacentista*. Toledo, Publicaciones del Centro Universitario de Toledo, 1980, t. I (Primera parte), pp. 25-147.
- Miquel Juan, Matilde: «La capilla real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales*, 47/2 (2017), pp. 737-768.
- Monnas, Lisa: *Merchants, Princes and Painters: Silks Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2008.
- Nicolau Castro, Juan: «Miscelánea sobre pintura toledana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 55 (1989), pp. 431-438.
- Nicolau Castro, Juan: *Narciso Tomé arquitecto/escultor 1694-1742*. Madrid, Editorial Arco, 2009.
- Ortiz, Blas: *Summi templi Toletani perquam graphica descriptio*. Toledo, 1549.
- Parro, Sixto Ramón: *Toledo en la mano: o descripción histórico-estética de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*. Toledo, 1857.
- Pereda, Felipe: «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, 1996)*. Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 97-103.
- Pereda, Felipe: «Leer en la Catedral: La Experiencia de la Arquitectura en 1549», en *La Catedral de Toledo 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripción Graphica y Elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*. Madrid, Antonio Pareja Editor, 1999, pp. 81-125.
- Pereda, Felipe: «Sepulcro de Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 395-398.
- Pereda, Felipe: «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía», en Redondo Cantera, María José; Gimaraes Veríssimo, Vitor Manuel (eds.): *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 357-387.
- Pereda, Felipe: «Pedro González de Mendoza, de Toledo A Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología», en Lemerle, Frédérique; Pauwels, Yves; Toscano, Gennaro (dirs.): *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, pp. 217-243 [en línea] <https://books.openedition.org/irhis/233> [Consulta: 1 de marzo de 2022].

- Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 471-480.
- Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 385-391.
- Pérez Sedano, Francisco: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914.
- Peri, Paolo: «Accostamenti cromatici e tessili nella Firenze del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento: Provincia Autonoma di Trento, 2019, pp. 79-95.
- Pisa, Francisco de: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables*. Toledo, 1605.
- Post, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Harvard University Press, 1930-1966.
- Prados García, José María: «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 196 (1976), pp. 387-416.
- Quintanilla y Mendoza, Pedro de: *Archetipo de virtudes espejo de prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. Palermo, 1653.
- Quinteiro, Francesco: *Giuliano da Maiano «grandissimo domestico»*. Roma, Officina Edizioni, 1996.
- Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo*. Madrid, Fundación ACS, 2020.
- Revuelta Tubino, Matilde: *Inventario artístico de Toledo. La catedral primada*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- Romero Ortega, Francisco: «La Manga Bordada del Corpus de la Catedral de Toledo», *Arte, Individuo y Sociedad*, 2 (1989), pp. 107-146.
- Ruiz Souza, Juan Carlos: «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 18 (2006), Madrid, pp. 22-24.
- Salazar de Mendoza, Pedro: *Cronica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoza, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas*. Madrid, 1625.
- Sánchez Rivera, Jesús Ángel: «Las pinturas de Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral de Toledo. Aproximación crítica a su historiografía», *Anales toledanos*, 40 (2004), Toledo, pp. 149-164.
- Shearman, John: *Andrea del Sarto*. Oxford, Clarendon Press, 1965.
- Silva Maroto, Pilar: *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001.
- Silva Maroto, Pilar: «Misa de san Gregorio», en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Madrid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 214-215.
- Viver-Sánchez Merino-Pérez, Jesusa: *Documentos sobre arte y artistas en el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo: 1500-1549*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, 1990.
- Zarco del Valle, Manuel R.: *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916.