

LAS PINTURAS DE JUAN DE BORGÑO EN LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO. APROXIMACIÓN CRÍTICA A SU HISTORIOGRAFÍA

Jesús Ángel Sánchez Rivera ()*

HISTORIOGRAFÍA DE LAS PINTURAS DE JUAN DE BORGÑO EN EL CABILDO TOLEDANO

Los frescos de historias sagradas y los retratos de los arzobispos toledanos que adornan las paredes de la sala capitular de invierno de la catedral de Toledo, construida bajo el auspicio del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), constituyen la obra cumbre de Juan de Borgoña (?-1536). Empresa artística de primer orden en el panorama toledano de su tiempo y, por ende, del arte español, no siempre ha recibido la atención que merecía, bien sea por su carácter privado, bien por el atraso o por un cierto sesgo de la historiografía artística española que, dedicada a los grandes nombres de nuestra pintura, a veces olvidó a otros artistas. Presentamos aquí un breve pero exhaustivo panorama de las noticias y de los estudios que estas pinturas han motivado a lo largo de la historia.

En 1549 el doctor Blas Ortiz, canónigo en la catedral de Toledo, publica, treinta años después de que Borgoña comenzara las pinturas del cabildo, la que habría de ser la primera descripción arquitectónica de la sede toledana. Ya en esta temprana obra, en la que su autor realiza un recorrido topográfico por las diferentes capillas y dependencias del edificio –y que emana un espíritu crítico de inspiración humanista–, se describe el cabildo, alabando la excelencia de las historias representadas en sus paredes y el

(*) Licenciado en Historia del Arte. Becario del Programa de Formación del Profesorado Universitario del MECD en el Departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense de Madrid.

realismo de los retratos arzobispaes. No es de extrañar tal ponderación en un tipo de obra laudatoria como ésta, repleta de contenidos paradigmáticos de la literatura corográfica; pero tampoco hay que desdeñarla, pues el conjunto era especialmente sobresaliente en aquel Toledo quinientista. El doctor Ortiz se limita a realizar una somera y global descripción de las pinturas, sin ofrecer el nombre del artista –tampoco lo hace al describir otras obras del templo, lo que demuestra que no era ese su interés, en consonancia con la escasa consideración que entonces se tenía a estos oficios en España–; sí refiere el promotor del nuevo cabildo, el cardenal Cisneros, aunque lo hace más adelante, al explicar el origen de la capilla Mozárabe. Sea como fuere, la obra de Ortiz no ha sido citada como fuente en los estudios específicos sobre las pinturas –sólo se ha hecho referencia a ella muy recientemente, en relación con la intervención de Borgoña en la librería de la sede¹.

Posteriores obras dedicadas para mayor gloria de la Ciudad Imperial no mencionarían, sin embargo, las magníficas pinturas encerradas en su cabildo catedralicio. Tal es el caso de la *Hystoria, o Descripción de la Imperial cibdad de Toledo* de Pedro de Alcocer, publicada en 1554, primera historia conocida de la ciudad². La explicación debe estar en que, mientras que Ortiz podía contemplar las pinturas a placer en su condición de canónigo, a Alcocer –y a otros muchos que también escribirían sobre la fábrica toledana y sus riquezas– este ámbito le estaría vedado; prueba de ello es que Alcocer sí dedica un capítulo entero de su *Hystoria* para hablar de las capillas de la iglesia, lugares de público acceso.

Dos siglos después, superado el humanismo y a la luz del nuevo espíritu ilustrado, otro miembro del cabildo, el canónigo-obrero Francisco Pérez Sedano, desempeñaría un papel crucial en el conocimiento y transmisión de un sinnúmero de noticias relativas a la catedral de Toledo. Y, en concreto, respecto a la actuación de Borgoña en la sala capitular, Pérez Sedano descubrió datos documentales básicos (los pagos que se realizaron al pintor, las fechas de inicio y fin de las obras, etc.), imprescindibles a la hora de abordar cualquier investigación seria sobre las pinturas³. Aunque

1 MARÍN CRUZADO, O.: 2000, p. 339, nota 64.

2 ALCOCER, P.: *Hystoria, o Descripción de la Imperial cibdad de Toledo*, Toledo, Juan Ferrer, 1554 (edición facsímil de: Toledo, Instituto Nacional de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1973).

3 De las noticias recogidas por Pérez Sedano, y su valoración, se ofrece una explicación más amplia en el epígrafe del presente trabajo dedicado a Zarco del Valle. Algo semejante se hace para los autores de los tres epígrafes siguientes (Post, Angulo y Marías).

las notas que extrajo durante años del archivo catedralicio el ilustre canónigo no fueron publicadas como tales hasta 1914, sí fueron larga y fructíferamente aprovechadas por muchos estudiosos de su tiempo y aún bastante posteriores.

Las llamadas «Apuntaciones» del texto de Pérez Sedano son notas hechas como para completar en una cuarta edición el tomo I –dedicado a Toledo– del conocido *Viage de España* de Antonio Ponz. Parece ser que Ponz no llegó a tener conocimiento directo de estas noticias y, por tanto, no las incorporó a su obra. Por el contrario, en la tercera edición, de 1787, al hablar de las pinturas del cabildo dice: «... según he oído, fueron executadas por un Pedro Berruguete, padre del célebre Alonso: dudo que haya habido tal Pedro Berruguete Pintor: por lo menos no he podido averiguarlo con certeza...». Estas palabras son muy reveladoras de esta clase de estudios, basados muchas veces en opiniones sin apoyo documental alguno, y del desconocimiento que se tenía hasta la fecha no sólo del ejecutor las pinturas que nos ocupan, sino también de un artista como Pedro Berruguete, dudando incluso de su existencia. Pero también hay que señalar que Ponz es el primero que puso en relación los frescos de historias sagradas con el arte italiano contemporáneo a éstas, concretamente con la obra de Pietro Perugino. En este sentido, Ponz, como buen neoclásico, ve en estas pinturas un anuncio del admirado arte del Pleno Renacimiento, que él denomina «el día de las Artes» –por oposición al Gótico o al tan denostado Barroco–⁴. No pasa por alto tampoco la serie de los arzobispos toledanos, pero nada nuevo aporta salvo el distinguir entre los realizados al fresco, «*executados en tiempo del Cardenal Cisneros*», y los pintados al óleo.

Juan Agustín Ceán Bermúdez sería el primero en aprovechar los datos proporcionados por Pérez Sedano. Con la honradez intelectual que le caracterizaba, Ceán agradeció en el prólogo a su *Diccionario* las noticias ofrecidas por las notas del canónigo, con «*más de doscientos profesores de mucho mérito*» que habían trabajado en la sede toledana. Respecto a los frescos de historias, Ceán corrige la atribución a Berruguete –pero sin citar a Ponz–, dando noticia de su verdadero artífice, de las fechas de encargo y terminación, y del coste de las mismas. Copia literalmente las palabras de Pérez Sedano en sus apuntaciones en relación con los retratos, al atribuirle a Borgoña, siempre según los datos documentales, todos los pintados al fresco –hasta el cardenal Cisneros inclusive– y los dos siguientes, al óleo

4 No hay que olvidar que Perugino había sido maestro de Rafael, modelo a imitar para los académicos dieciochescos, y Ponz no se olvida de recordarlo en una nota al pie del texto.

–los cardenales Croy y Fonseca–⁵. Se ha de tener en cuenta que la obra de Ceán tiene un planteamiento completamente diferente al *Viage* de Ponz, no sólo en su estructura externa, sino también en sus objetivos y la metodología empleada. En este sentido, Ceán realizó un rastreo de los archivos mucho más amplio y riguroso que su predecesor, gracias a una amplia red de colaboradores, en busca de bases documentales en que fundamentar positivamente su estudio. Ello se traduce, además, en una prosa más seca y austera.

Otros autores utilizarían los apuntamientos de Pérez Sedano sin desvelar su fuente de información, como Rodrigo Amador de los Ríos⁶ o Sixto Ramón Parro. Este último, al escribir su guía de Toledo, demuestra su conocimiento de la obra de Ponz, al que vuelve a corregir en la atribución primera a Berruguete, pero de quien reconoce el acierto de comparar la obra con las de Perugino. Parro, sin embargo, se equivoca en la interpretación de los datos proporcionada por sus antecesores, al incluir la serie de retratos de los prelados en los 165.000 maravedíes que se pagaron a Borgoña por las historias sagradas. No obstante, ha de atribuírsele como mérito a este autor el que proporciona la primera descripción detallada del ciclo sagrado: explica su situación en los muros, los temas iconográficos –con especial atención a la representación del *Juicio final*– e, incluso, realiza una valoración estética del mismo. Habla también con extensión de la galería de retratos, aunque en este caso sólo se limita a recopilar noticias y observaciones ofrecidas por autores precedentes. Empero hace una interesante observación hasta entonces ignorada: Borgoña sólo pudo conocer en vida a los cardenales Mendoza, Cisneros, Croy y Fonseca, y, por lo tanto, sí considera sus retratos como *verdaderos*, a diferencia de los anteriores, que serían inventados por el pintor⁷.

Por el contrario, algunas plumas ignoraron los datos ya conocidos. Tal es el caso de la descripción que hizo de la catedral Pascual Madoz en su

5 La galería de retratos se ha continuado desde entonces hasta la actualidad. Algunos pintores de renombre, como Tristán, Francisco Ricci o Zacarías Velázquez, contribuirían a su ampliación.

6 R. Amador de los Ríos, en sus tomos de Toledo de la fracasada serie *Monumentos Arquitectónicos*, cita frases textuales del original de Pérez Sedano, pero no a su nombre, sino al de Ricardo Parreño (véase la noticia, proporcionada por Elías Tormo, en: PÉREZ SEDANO, F., 1914, p. IV, nota I).

7 Doce años antes José Amador de los Ríos publica su *Toledo Pintoresca*, donde no olvida agradecer a S.R. Parro los datos facilitados para su composición; por ello no es casualidad el que en las obras de ambos haya notables semejanzas respecto a la sala catedralicia.

famoso *Diccionario*, donde únicamente menciona la existencia de los retratos de los arzobispos en lo concerniente a las pinturas del cabildo.

Tras esta estela de aprovechadores y plagiarios de Pérez Sedano, Manuel Zarco del Valle sería su más capacitado sucesor en la tarea de recuperar noticias de manera sistemática en el archivo de Obra y Fábrica de la catedral. En 1870 vería la luz el tomo LV de los *Documentos inéditos para la Historia de España*, donde Zarco, entre otros documentos, incluiría algunos de los que, a petición suya, se habían copiado del archivo toledano. La obra de Zarco vino a ampliar o a rectificar algunos de los datos aportados por Pérez Sedano –errores, a veces, fruto de una mala lectura paleográfica–, aunque en el caso concreto de las pinturas que nos ocupan no aparecen noticias novedosas significativas. Sí hay que decir, sin embargo, que la publicación de estos documentos constituyó una contribución muy importante para la investigación histórico-artística del momento, dadas las enormes dificultades que entonces había para estudiar los fondos de la Catedral Primada.

Mención aparte merecen los viajeros franceses. Hombres como el barón I.J. Taylor (1826), A. Cordier (1866) o H. Regnault (1872) no hablan de las obras del cabildo –no las podrían contemplar seguramente al ser un espacio reservado–, pero sí conocían a Borgoña y algunos de sus trabajos, como los frescos de la capilla Mozárabe. Ello es buena prueba de los frutos que dieron los trabajos de Ceán o de Parro, y más tarde de Zarco, en la difusión de los nuevos datos que proporcionaron las fuentes documentales, que sacarían del anonimato al artista.

En 1890 se publicaba *Toledo. Guía artístico-práctica*, escrita por el Vizconde de Palazuelos, más tarde Conde de Cedillo; una edición bilingüe –en español y francés– de gran utilidad, donde se hacía una extensa mención de las pinturas capitulares. También en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* se escribiría sobre la sala, a raíz de la visita de P. A. Berenguer a la ciudad del Tajo en abril de 1893.

Entrado ya el siglo XX, el Conde de Cedillo emprendería la redacción de un Catálogo Monumental de la Ciudad de Toledo; lamentablemente este trabajo quedó inconcluso, siendo publicado parcialmente en 1991 bajo el título de *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo*⁸.

8 Este trabajo hubiera venido a complementar la labor de sus predecesores. En lo concerniente a las historias sagradas, el autor tiene muy presente la descripción de Parro, aunque elimina cualquier valoración estética y estilística, limitándose a los datos objetivos; en este sentido, nada nuevo hubiese aportado a la investigación. De los

Autores extranjeros como Bertaux (1911), Von Loga (1923) o Mayer (1928) no olvidarían la obra de Borgoña en sus trabajos, incidiendo en la filiación italiana del artista. Réau (1933), por el contrario, encontraría paralelos con ciertos pintores franceses.

No obstante, habría que esperar hasta 1947 para encontrar un estudio de entidad sobre las pinturas. En el volumen IX de la historia de la pintura española de Chandler R. Post se analizaba de manera sistemática la figura de Juan de Borgoña, apoyándose en todas las fuentes e investigaciones hasta entonces realizadas –ya en el volumen III, de 1930, demostraba su conocimiento de las fuentes básicas para el conocimiento de Borgoña–. Si Pérez Sedano había sacado de las tinieblas del olvido al pintor, Post le situó en el lugar que merecía dentro del panorama artístico de su época: desempeñando un papel protagonista en la introducción de la técnica –el fresco– y de los lenguajes del *Quattrocento* italiano en la pintura española. En relación con este asunto, además, el investigador dedicó todo un capítulo a los seguidores de Borgoña y a sus contemporáneos en Toledo, poniendo de relieve la hegemonía del pintor en la ciudad del Tajo.

Como consecuencia de la obra de Post, en 1954 vio la luz la primera monografía dedicada a Borgoña de la mano de uno de nuestros más insignes historiadores del arte, Diego Angulo. Hay que señalar que Angulo fue el estudioso español que más atención dedicó a Borgoña, pese a que sus aportaciones se limitan a tres años de la década de los cincuenta, estando al corriente de los trabajos aparecidos que se ocupaban del pintor, tanto en España como en el extranjero; y quizás en ello reside su mayor mérito. En su contra habría que achacarle el abordar el estudio de las pinturas desde una perspectiva formalista muy parcial.

En las décadas de los años sesenta y de los setenta las investigaciones sobre Juan de Borgoña proliferaron sobre el campo ya abonado por quienes las precedieron, sobre todo gracias a la labor ya citada del profesor Angulo. Durante los sesenta aparecieron trabajos aún anclados en el magisterio de la escuela formalista abanderada por Angulo. Varios autores publican artículos en diferentes revistas especializadas, como José Camón Aznar (1962) –de la misma generación de Angulo–, un breve escrito sobre la *Anunciación* del Museo Lázaro Galdiano; José María Caamaño (1964), que

retratos, por el contrario, ofrece una descripción más pormenorizada, tal como corresponde a un tipo de obra de catalogación: señala, individualizadamente, las medidas, la técnica, los letreros, fechas y firmas –si las hubiera–, y describe cada uno de ellos bajo el nombre exacto del arzobispo retratado.

escribe «Sobre la influencia de Juan de Borgoña»; o Alfonso E. Pérez Sánchez (1968) –discípulo de Angulo–, apuntando la posible procedencia de una tabla de Borgoña perteneciente al Museo del Prado.

También estudiosos de Italia como A. Condorelli (1960) y R. Longhi (1965) prestaron atención al artista, insistiendo en su formación italiana, aunque la primera apunta aspectos que le vinculaban a la tradición flamenca.

En los años setenta observamos un cambio de rumbo en la metodología de estudio sobre nuestro pintor, acorde con una corriente de renovación general en nuestra historiografía. Un paso más en la consolidación de un sistema de investigación más científico. En estos años se rastrearon muchos de los antiguos archivos españoles, bastante olvidados en la mayoría de los casos, en busca de datos positivos en relación a la vida y la obra de nuestros artistas. En este contexto hay que situar los artículos de María Carmen González (1974) y de Fernando Marfías (1976). Este último aportaría importantes datos documentales sobre la biografía de Borgoña y sobre algunas de sus obras, siguiendo los pasos del historiador toledano José Gómez-Menor (1968). También hemos de ubicar en este contexto, aunque con un sentido y un objetivo totalmente distintos, la rigurosa y sistemática labor de catalogación que realizaron en el archivo de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo Carmen Torroja y Almudena Sánchez-Palencia (1977), modernas continuadoras de aquel Pérez Sedano que abrió la investigación del mismo en el siglo XVIII.

En 1980 el profesor José M. Cruz Valdovinos daría a conocer nuevas intervenciones de nuestro pintor en tres parroquias de la archidiócesis toledana; un valioso estudio que relacionaba estas obras con la biografía y la producción artística de Borgoña, revisando ciertas cuestiones y sugiriendo nuevas vías de investigación –e, inevitablemente, las alusiones al conjunto catedralicio son constantes–.

Durante la última década se han publicado en el *Archivo Español de Arte* varios trabajos sobre aspectos concretos de las pinturas del cabildo toledano, que han venido a enriquecer su conocimiento desde ópticas distintas. Isabel Mateo Gómez (1992) ofrece una interpretación iconológica del conjunto: todo él, incluidas las pinturas de la antesala, giraría en torno a la devoción y la defensa de la Virginitad de María. Ana Ávila (1990) y Olga Marín Cruzado (2000) se han ocupado del papel que desempeñan los frescos en la concepción espacial de ambas piezas –antesala y sala-, en términos perceptivos y estilísticos. Además, esta última hace un breve repaso de la historiografía de las pinturas.

Hay que decir que en lo que atañe la investigación de las pinturas del cabildo poco se ha avanzado, en términos absolutos, desde mediados de

siglo hacia acá. Sin embargo, sí se han realizado interesantes aportaciones profundizando en problemas concretos (programáticos, formales y de filiación). El paso de los estudiosos que se ocuparon de ellas a través de la historia no ha sido en balde: actualmente el magnífico conjunto ejecutado por Borgoña ocupa un lugar principal en cualquier aproximación a la pintura española del siglo XVI. Como sabiamente sentencia Camón Aznar (1983) es «*el conjunto de frescos más importantes que nos ha dejado la pintura española del primer Renacimiento*».

«*Historia veritatem illuminat, historiographus Historiam*».

PRINCIPALES APORTACIONES AL ESTUDIO DE LAS PINTURAS

1. Zarco del Valle, sucesor de Pérez Sedano

Durante el periodo revolucionario de 1868-1874, dentro de una serie de medidas dictatoriales aprobadas por el nuevo gobierno, se declaró de la Administración pública el archivo de la catedral de Toledo, nombrándose archivero a José Foradada y Castán. En este interregno, Manuel Zarco del Valle abandonó su cargo de Bibliotecario Mayor de la Biblioteca de Palacio, y se dedicó por completo a la investigación histórica, artística y literaria. Y fue entonces cuando encargó al archivero Foradada que revisara y copiara ciertos documentos del archivo de Obra y Fábrica de la catedral toledana —así pues, en rigor, fueron seleccionados y transcritos por Foradada, aunque a petición de Zarco—. Una pequeña parte de este encargo sería incluida en los *Documentos inéditos para la Historia de España* (1870). Años después, en 1916, se publicarían de nuevo estos documentos, donados por Zarco, en una edición dirigida por don Elías Tormo y preparada por Francisco Javier Sánchez Cantón. Es ésta una edición muy útil, por incluir anotaciones puntuales que remiten a los predecesores de Zarco (Pérez Sedano, Ceán. Parro).

En lo referente a las pinturas del cabildo realizadas por Juan de Borgoña, Zarco proporciona anotaciones y documentos transcritos parcialmente de los pagos concernientes a las pinturas. Éstos se comenzarían el 26 de septiembre del año 1509, y se acabarían de pagar el 8 de octubre de 1512. Por las quince historias sagradas el pintor había de recibir, según Zarco, 175.000 maravedíes, «*a 11.000 maravedíes cada una*». Es evidente que la cantidad total ha de ser 165.000 maravedíes y, de hecho, así consta en los datos recogidos por Pérez Sedano; nos llama la atención que este error —que no errata, pues se repite en varias ocasiones— le pasara por alto a un investigador tan competente como Sánchez Cantón en

la edición por él revisada. Otra objeción que ha hacersele a Zarco es la parcialidad de la documentación presentada y la poca transparencia en su exposición, pues no queda clarificado el proceso de los pagos ni en las cantidades ni en su distribución.

Zarco, en cierto sentido, no es sino el continuador de lo que ya en el siglo XVIII había hecho el canónigo Francisco Pérez Sedano. Sin embargo, la trascendencia y las aportaciones de uno y otro fueron muy distintas. Las notas recogidas por Pérez Sedano en el archivo, que tan bien debía conocer, ya habían sido aprovechadas por Ceán y Parro, entre otros. Gracias al canónigo, Borgoña salió del anonimato. Además, ofreció datos documentales que arrojarían luz sobre las funciones e intervenciones de Borgoña en la catedral toledana, y permitirían trazar una parte su biografía artística. De la sala capitular dice que ya en 1509 Borgoña pintaba en ella –aunque ofrece datos que vinculan su intervención en el cabildo, como tasador, desde el 5 de junio del año anterior–; y cifra el último pago de las historias el 8 de noviembre de 1511. Por lo tanto, difiere en las fechas con Zarco, cuestión que sólo podría aclararse tras un exhaustivo trabajo en el archivo. Respecto a los retratos, sólo atribuye a Borgoña –en función de los datos encontrados– los que corresponden a los cardenales Guillermo de Croy y Alfonso de Fonseca, pagados al pintor en 1522 y 1526, respectivamente.

La novedad de la obra de Zarco para nuestro interés reside en la publicación de los documentos íntegros –antes sólo se habían extraído, con mayor o menor fortuna, los datos más significativos de los mismos–. Ello es muestra de la importancia que cobra el documento en sí mismo, dentro del espíritu positivista del XIX, como el elemento principal sobre el que ha de sostenerse la investigación histórica.

2. Chandler R. Post, *a learned lover of Spanish painting*

En 1930 el historiador del arte Chandler R. Post comienza a publicar una obra monumental, *A history of Spanish painting*, que constituye el primer gran intento en el siglo XX de articular un discurso riguroso, coherente y globalizador en torno a la pintura española. Una empresa titánica que se vería interrumpida en 1961, habiéndose editado ya catorce volúmenes.

Afortunadamente, sí vio la luz el libro dedicado al primer Renacimiento en Castilla, donde Juan de Borgoña ocupa un lugar principal. En dicho volumen, el extenso capítulo dedicado a Borgoña está dividido en tres apartados, referentes a su vida, a sus obras documentadas y a las obras atribuidas a él por su estilo. Es el segundo el que más nos interesa, pues gran parte de él se ocupa de las pinturas que hizo para la sala capitular. Post

hace un repaso del ciclo dedicado a las vidas de Cristo y de la Virgen, realizando interesantes observaciones iconográficas (por ejemplo, los condenados por sus pecados capitales en la escena del *Juicio Final*), valoraciones estéticas (por ejemplo, en lo referente a composición y perspectiva) y relaciones estilísticas. Este último aspecto es quizás el más novedoso y sugestivo, y al que presta más atención. Post señala la formación italiana de Juan de Borgoña, pese al posible origen septentrional que revela su nombre. Su estilo, en opinión del historiador, es de estirpe florentina; apunta la posibilidad de que se formara en el taller de Ghirlandaio, no sólo por sus semejanzas estilísticas, sino por la coincidencia de la muerte del italiano, 1494, con la aparición inmediata de Borgoña en España, ya documentada por Pérez Sedano desde 1495. También ofrece relaciones de estilo con otros pintores italianos: cita a Piero della Francesca y a su discípulo Melozzo da Forlì en lo referente a los efectos lumínicos; el parecido con los fondos de Piero di Cosimo o de Filippino Lippi; cierta severidad en algunos modelos que recuerdan a Andrea del Castagno; y las coincidencias con el pintor del norte Ambrogio Fossano, *il Borgognone* –dándole pie a sugerir una posible presencia de Borgoña en esa zona–. Incluso sugiere una segunda estancia del pintor en Italia, que le hubiera permitido conocer las nuevas obras de Fra Bartolomeo o de Rafael.

En función de la formación del pintor, y a propósito de su comitente, Post escribe: «*Jiménez de Cisneros ... would logically choose for the job an artist thoroughly educated in Italian modes, and Juan de Borgoña was certainly his man*». En un artículo posterior, de 1956, publicado en la *Gazette des Beaux Arts*, Post abundaría en el estudio de las relaciones entre los modelos italianos y la obra de Borgoña, apuntando las afinidades de éste con ciertas pinturas de Signorelli.

No olvida Post el estudio de los retratos. Vuelve a insistir en contextualizar esta obra dentro del espíritu italiano, tanto por su estilo como por su carácter de galería de hombres ilustres. Por lo demás, no hace sino repetir a quienes le precedieron.

Nuestro autor demuestra tener un gran conocimiento de las fuentes documentales conocidas hasta entonces (Pérez Sedano, Zarco) y de las plumas que habían tratado el asunto (Ponz, Ceán, Parro). Además, relaciona estas noticias con investigaciones más recientes como las obras de E. Tormo, C. Gamba o V. Loga.

La historia de la pintura española de Post, en sus ediciones sucesivas, fue todo un acontecimiento para los historiadores españoles. Su influencia se dejó notar en muchos de ellos, hasta el punto de ser continuada por dos

nombres ilustres de la historiografía artística española: Diego Angulo Íñiguez y su discípulo Alfonso E. Pérez Sánchez. Ambos publicaron tres conocidos volúmenes sobre la pintura madrileña y toledana del siglo XVII, labor continuada por Enrique Valdivieso y Juan M. Serrera en lo referente a la pintura sevillana del mismo siglo, y que lamentablemente se vio de nuevo interrumpida, hasta la fecha.

3. Diego Angulo o la metodología formalista

Diego Angulo Íñiguez, uno de los historiadores del arte más relevantes en el ámbito español del pasado siglo, escribió la que constituye la única monografía hasta la actualidad sobre Juan de Borgoña. La obra fue publicada en 1954, dentro de una colección dedicada a grandes artistas de nuestro país, y editada por el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., cuya dirección ocupaba el propio Angulo.

Primera incursión del señor Angulo en el estudio de Juan de Borgoña, esta breve monografía es, a nuestro entender, la consecuencia inmediata de la lectura de Post por parte del historiador español. Efectivamente, en 1947 Post había dedicado un largo capítulo de su historia de la pintura española al pintor en cuestión, y otro a sus seguidores (Antonio de Cómontes, Pedro de Cisneros, Juan Correa de Vivar, Francisco de Comontes) y contemporáneos toledanos. De modo claro, el libro de Angulo es deudor en gran medida de los estudios de Post, al cual cita continuamente; esto es evidente, por ejemplo, a la hora de establecer filiaciones estilísticas con los pintores italianos.

Pero Angulo también sugiere relaciones novedosas y originales. Por ejemplo, al conectar algunos aspectos compositivos con obras de los flamencos Gerard David y Roger van der Wayden, o con Yáñez. O también, en lo puramente iconográfico, al observar el cingulo franciscano con que se representa una parienta de Santa Ana en la escena del *Abrazo ante la Puerta Dorada* del cabildo y relacionarlo con el cardenal Cisneros, miembro de la orden del santo de Asís.

Sin embargo, no son estos los aspectos concretos que más diferencian al señor Angulo de su predecesor. Lo que más le distingue es el método empleado a la hora de abordar el estudio de la obra: mientras que Post se preocupa más del aparato documental que sostiene la investigación y de establecer filiaciones de estilo con los italianos, Angulo se centra en el análisis formal de las pinturas. Bajo el epígrafe destinado a «Las pinturas murales de la Sala Capitular» analiza, una por una, todas las historias referidas a la vida de la Virgen y de Cristo, ocupándose de la luz –aspecto éste que resalta especialmente–, de los

colores, de la composición, de los fondos arquitectónicos y paisajísticos, y de las figuras representadas. Un análisis que incide en lo descriptivo y, a partir de ahí, teje las relaciones con otros pintores por comparación puramente formal. El profesor Angulo fue el principal valedor y difusor en nuestro país de la metodología de la escuela formalista germánica, una manera de construir un discurso histórico-artístico que ha sido criticada desde otras tendencias, y que hoy día parece superada, al menos como visión historiográfica única.

En cuanto a los retratos arzobispales hay que decir que son comentados escasa y superficialmente por nuestro autor.

No sería la única vez que Angulo dedicara un escrito para hablar de Borgoña: ese mismo año de 1954 vio la luz el tomo del *Ars Hispaniae* sobre la *Pintura española del Renacimiento*, donde se ofrece un resumen de lo escrito sobre el pintor en su monografía, como corresponde a una obra de carácter más general; y dos años más tarde, en un artículo aparecido en el *Archivo Español de Arte* –revista del C.S.I.C. dirigida por él mismo–, volvería a ocuparse de nuestro pintor, aunque esta vez para dar noticia de otras obras del maestro y de su escuela.

4. Fernando Marías y *El largo siglo XVI*

El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español, escrito por Fernando Marías y publicado en 1989, constituye un lúcido repaso de ciertas manifestaciones artísticas de la España quinientista a la luz de una nueva visión historiográfica, a la que Marías ha contribuido de modo notable. Un libro que ofrece toda una panorámica secular, poniendo el acento en aspectos epistemológicos claves para su estudio, y relacionando a los artistas y sus obras con el contexto social, político, religioso y cultural al que pertenecieron.

Si hemos elegido esta obra como importante para el estudio de las pinturas capitulares de Borgoña es por esta razón. Frente a los estudios extremadamente concretos, *El largo siglo XVI* permite distanciarse, tomar perspectiva, y tener una visión contextualizada de este conjunto en su siglo⁹. Ello no implica que Marías descuide su aproximación concreta a las pinturas. Todo lo contrario. Este autor aborda cuestiones no tratadas con anterioridad, como las relativas a los pagos de los

9 Como ya hemos dicho, trabajos más recientes se ocupan del conjunto capitular desde diversas ópticas (Ávila, Mateo Gómez y Marín Cruzado); no realizamos un análisis en profundidad de los mismos por no hacer más extenso el trabajo presente.

retratos arzobispales y al incremento progresivo de sus precios –en honor a la verdad, anteriormente Cruz Valdovinos ya había señalado la necesidad de estudiar los precios pagados al pintor, recogiendo las cantidades conocidas y apuntando interesantes relaciones al respecto–.

Marías recoge algunas ideas de historiadores precedentes (Post, Angulo), como la más que probable formación italiana de Borgoña o ciertas filiaciones con algunos pintores nórdicos. Además, retoma e incide en una idea lanzada por Post, al presentar a este artista como el que realizaba una pintura más avanzada en la España de su tiempo, por delante de Berruguete. Valora extraordinariamente, en este sentido, su capacidad como fresquista, especialización que le permitió obtener los encargos pictóricos más importantes del momento.

No se olvida tampoco de realizar una valoración formal del conjunto pictórico, pero con un sentido muy diferente al de Angulo. Ya advierte Marías al comienzo de su libro sobre los problemas y peligros metodológicos que implica un formalismo parcial, apoyado «*sobre criterios difícilmente conciliables con el rigor histórico*». Si este autor habla de la importancia que en el conjunto tiene la figura humana, monumental e inserta en un espacio que finge ser prolongación del real, o del sabio manejo de la iluminación y del color, es para sostener una argumentación más allá de lo puramente formal: la idea de que se pretendía crear una atmósfera especial en la sala capitular, «*como si de una réplica a escala reducida la Capilla Sixtina de Roma se tratara*». Una idea original y sugerente la que lanza Marías, y que justifica más ampliamente en su libro.

Nuestro autor demuestra tener perfecto conocimiento de las investigaciones realizadas sobre Borgoña, integrándolas de modo coherente en su particular visión del arte del XVI. Hay que saber que Marías es especialista en el arte de este siglo, y más concretamente en la Ciudad Imperial –de hecho, su tesis doctoral versó sobre *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*–. Sin duda, *El largo siglo XVI* es la última obra de entidad en que se ha escrito sobre las pinturas de Borgoña de una manera rigurosa y original. Nada que ver, por ejemplo, con la reciente aparición de un artículo de Julio Martín Sánchez en el catálogo de la exposición *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad española*, última publicación hasta la fecha que aborda, aunque de modo colateral, el estudio de dichas pinturas. En él, Martín Sánchez se limita a recoger y sintetizar ideas ya conocidas, siendo deudor, en gran medida, de Fernando Marías.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Toledo pintoresca, ó descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, 1845.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: «Pintura española del Renacimiento», en: *Ars Hispaniae. Historia del Arte Hispánico*, XII, Madrid. Ed. Plus-Ultra, 1954, pp. 112-119.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: «Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca. Juan de Borgoña y su escuela. Pedro de Aponte en Atrí. Yáñez y Sebastián del Piombo», *Archivo Español de Arte*, XXIX, 113 (1956), pp. 43-58.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Juan de Borgoña*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1954.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: «Juan de Borgoña», *Archivo Español de Arte*, XXX, 120 (1957), p. 329.
- ÁVILA, A.: «La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, LXIII, 252 (1990), pp. 529-553.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: «Una traza de Juan de Borgoña», *Archivo Español de Arte*, XXI, 81 (1948), pp. 55-58.
- BERENGUER, P. A.: «La Sociedad Española de Excursiones en Toledo, I», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, I, 5 (1893), pp. 45-50.
- BERTAUX, É.: «La Renaissance», en: *Histoire de l'Art: depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, IV, París, 1911.
- BRANS, J. V. L.: *Isabel la Católica y el arte Hispano-Flamenco*, Madrid, 1952.
- BROWN, J.: *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.
- BUENDÍA, J. R.: «Tercera parte: Pintura», en: *Historia del Arte Hispánico III. El Renacimiento*, Madrid, Alhambra, 1980.
- CAAMAÑO, J. M.ª: «Sobre la influencia de Juan de Borgoña», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX (1964), pp. 292-305.
- CAMÓN AZNAR, J.: «Dos pinturas del Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 46 (1962), pp. 278 y 279.
- CAMÓN AZNAR, J.: «La pintura española del siglo XVI», en: *Summa Artis. Historia General del Arte*, XXIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1983 (3ª edición), pp. 132-145.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800 (edición facsímil, con prólogo de Miguel Morán Turina, de: Madrid, Istmo, 2001).
- CEDILLO, Conde de: *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo*, Madrid, IPIET-Diputación Provincial de Toledo, 1991 (redactado en 1919 por el autor, aunque permanecía inédito; la edición con introducción y notas de Matilde Revuelta Tubino).
- CHECA CREMADES, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983.
- CONDORELLI, A.: «Il problema di Juan de Borgoña», *Commentari*, XI, 1 (1960), pp. 46-59.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.: «Retablos inéditos de Juan de Borgoña», *Archivo Español de Arte*, LIII, 209 (1980), pp. 27-56.
- GÓMEZ-MENOR, J.: «Algunos documentos inéditos de Juan de Borgoña y de otros artífices toledanos de su tiempo», *Anales Toledanos*, II (1968), pp. 164-183.
- GONZÁLEZ MARTÍ, J.: «Cuatro retablos de la catedral atribuidos a Juan de Borgoña y Francisco de Amberes», en *Boletín de la Academia de Toledo* (1924), p. 197 y ss.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, M.ª C.: «El antiguo retablo de la colegiata de Talavera. Posible obra de Juan de Borgoña», *Archivo Español de Arte*, XLVII, 185 (1974), pp. 53-66.

- LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española*, I, Madrid, 1953 (4.ª edición; reeditado en: Madrid, Akal, 1987).
- LONGHI, R.: «Per Juan de Borgoña», *Paragone*, XVI, 189 (1965), pp. 65-71.
- MADDOZ, P.: Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar, Madrid, 1845-1850 (edición facsímil de Domingo Sánchez Zurro, *Castilla-La Mancha*, tomo II, Salamanca, Ámbito Ediciones, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987).
- MARIAS, F.: «Datos sobre la vida y la obra de Juan de Borgoña», *Archivo Español de Arte*, XLIX, 194 (1976), pp. 180-182.
- MARIAS, F.: *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.
- MARÍN CRUZADO, O.: «Las pinturas de la sala capitular de la catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio», *Archivo Español de Arte*, LXXIII, 292 (2000), pp. 315-339.
- MARTÍN SÁNCHEZ, J.: «El Toledo de la exposición. El mecenazgo artístico de los Arzobispos de Toledo», en: Catálogo de la exposición *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad española*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 75-93.
- MATEO GÓMEZ, I.: «Sugerencias sobre el programa iconográfico de la sala capitular de la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, LXV, 259-260 (1992), pp. 371-376.
- MAYER, A. L.: *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942 (2.ª edición; 1.ª edición de 1928).
- ORTIZ, B.: *Descripción Gráfica y Elegantísima de la Santa Iglesia de Toledo*, Toledo, 1549 (el texto latino de la edición de 1549 y la traducción española en: *La Catedral de Toledo. 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripción Gráfica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999; acompañado de sendos estudios de Ramón González y Felipe Pereda sobre el autor y su obra, respectivamente).
- PALAZUELOS, Vizconde de: *Toledo. Guía artístico-práctica*, Toledo, Menor Hermanos, 1890 (edición bilingüe, en español y francés).
- PARDO RODRÍGUEZ, A.: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid. Biblioteca de Castilla y León, 1989.
- PARRO, S. R.: *Toledo en la mano*, Toledo, 1857.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Sobre una obra de Juan de Borgoña», *Arte Español*, XXVI (1968-1969), pp. 13-14.
- PÉREZ SEDANO, F.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español, I. Notas de Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo-obrero D. Francisco Pérez Sedano*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914 (con prólogo de don Elías Tormo).
- PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1772-1794 (tercera edición, de 1787, tomo I).
- POST, Ch. R.: «Juan de Borgoña in Italy and in Spain», *Gazette des Beaux Arts*, XLVIII (1956), pp. 129-142.
- POST, Ch. R.: «Note on the article on Juan de Borgoña in Italy and in Spain», *Gazette des Beaux Arts*, (1957), p. 208.
- POST, Ch. R.: *A history of Spanish painting*, vols. III, IX y X, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, 1947 y 1950.
- QUADRADO, J. M.^a y DE LA FUENTE, V.: «Toledo», en: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia, Castilla La Nueva*, III, Barcelona, Daniel Cortezo y C.^a, 1886, pp. 221-224.
- RÉAU, L.: *Histoire de l'expansion de l'art français*, París, 1933.
- Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Electa, 1992 (catálogo de la exposición; la recopilación referente a Borgoña fue realizada por P. Martínez Burgos).
- REVUELTA TUBINO, M. (Dir.): *Inventario artístico de Toledo*, tomo II, La Catedral Primada, (vol.2), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

- SARALEGUI, L. DE: «El retablo mayor de Ávila», *Museum*, VII (1925-1926), p. 242 y ss.
- TORROJA MENÉNDEZ, C. y SÁNCHEZ PALENCIA, A.: *Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*, tomo I, Toledo, IPIET, 1977.
- VON LOGA, V.: *Die Malerei in Spanien*, Berlín, 1923.
- ZARCO DEL VALLE, M. R.: *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, vol. II, tomo I. *Documentos de la Catedral de Toledo. Colección formada en los años 1869-1874 y donada al centro por Manuel Zarco del Valle*, I, vol. 2, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1916.
- ZARCO DEL VALLE, M.R.: *Documentos inéditos para la Historia de España*, tomo LV. Madrid, C.O.D.O.I.N., 1870.