

## Les fresques de la campagne d'Oran peintes par Juan de Borgoña dans la chapelle Mozarabe de la cathédrale de Tolède

Sophie Dominguez-Fuentes

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6032>

DOI : 10.4000/cdlm.6032

ISSN : 1773-0201

**Éditeur**

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 33-42

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

**Référence électronique**

Sophie Dominguez-Fuentes, « Les fresques de la campagne d'Oran peintes par Juan de Borgoña dans la chapelle Mozarabe de la cathédrale de Tolède », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6032> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.6032>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

---

# Les fresques de la campagne d'Oran peintes par Juan de Borgoña dans la chapelle Mozarabe de la cathédrale de Tolède

Sophie Dominguez-Fuentes

---

- 1 Tolède devint, en 657, archevêché primatial de l'Hispaniae wisigothe. Conquise par les Maures, en 712, ce ne fut qu'en 1086 que la cathédrale de Tolède réintégra pleinement sa fonction de centre spirituel de l'Espagne chrétienne en accueillant de nouveau le siège primatial. Son histoire est donc étroitement liée à celle du royaume de Castille comme le montrent les fresques de la chapelle Mozarabe, peintes en 1514 par Juan de Borgoña, qui illustrent la campagne d'Oran menée par le cardinal Cisneros<sup>1</sup>, en 1509, pour mettre fin à la course barbaresque en Méditerranée Occidentale.
- 2 Considéré comme étant à l'origine des fondements apostoliques de la foi catholique en Espagne, le rite mozarabe<sup>2</sup> était sur le point de disparaître lorsque Cisneros renoua avec cette tradition. Pour y parvenir, il multiplia la publication de livres liturgiques afin de célébrer la messe et les chœurs en arabe dans une enceinte réservée à cet effet au sein du temple primatial. Avec le soutien du clergé tolédan qui lui céda, pour 75 300 réaux de billon, l'ancienne salle capitulaire d'hiver et la chapelle adjacente du Corpus Christi, il fonda, en 1502, la chapelle Mozarabe et sa sacristie. Édifiée par les maîtres Mahoma et Farax sous la direction d'Enrique Egas, cette chapelle de plan octogonal fut terminée en 1510<sup>3</sup>. Le culte mozarabe, pratiqué encore de nos jours, y fut pourtant célébré dès 1504<sup>4</sup>, Jules II (1503-1513) ayant confirmé ce privilège, unique dans toute la chrétienté.
- 3 Située dans les fondations de ce qui aurait dû être la seconde tour, cette chapelle donne sur la façade principale de la cathédrale et ferme la nef de l'Épître. L'intérieur se compose d'un carré (87 x 89 mètres) auquel sont adossés deux rectangles qui forment un angle droit. Le mur nord, lisse, abrite l'autel tandis que les trois autres accueillent un arc ; celui de l'orient ouvre sur la sacristie de plan rectangulaire.

- 4 De l'époque de Cisneros, seules demeurent les fenêtres gothiques géminées réalisées par Juan de la Cuesta, en 1513, et les trois peintures à fresque peintes par Juan de Borgoña, en 1514, sur le mur occidental qui fait face à l'entrée (fig. 1).
- 5 La présence de Juan de Borgoña, venu très certainement d'Italie<sup>5</sup>, est attestée dès 1495 à Tolède où il exécuta, aux côtés de Pedro Berruguete, les fresques du cloître bas de la cathédrale. Considéré à la mort de Berruguete (1504) comme le maître incontesté de la technique florentine de la fresque, il travailla au sein du temple jusqu'en 1517.
- 6 Entre 1509 et 1511, il réalisa, par exemple, le décor de la nouvelle salle capitulaire qui comprend des épisodes de la Vie de la Vierge et de la Passion du Christ ainsi que 84 portraits d'archevêques tolédans<sup>6</sup>. Très influencé par l'art italien du Quattrocento, l'artiste bourguignon sut répondre aux critères esthétiques de Cisneros, d'où son intense activité au sein du temple primatial sous son cardinalat.
- 7 Cette activité déclinait après le décès du prélat (1517), et il dut alors travailler pour des églises et des couvents tolédans jusqu'à sa mort en 1536. Il réalisa ainsi plusieurs retables à Camarena (1518-1523 et 1534-1535), à Talavera de la Reina (1527-1530), à Pastrana (1535) et à Escalona (1536). Son style, très personnel, joua un rôle déterminant en Vieille Castille et donna naissance à une école qui poursuivit son influence jusque dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.
- 8 Comme pour le programme iconographique de la salle capitulaire, Juan de Borgoña soumit au cardinal Cisneros celui de la chapelle Mozarabe qui, au lieu de privilégier le statut clérical du prélat, mettait en avant sa personnalité politique. Pour ce travail, il reçut 2 352 réaux et 17 maravedis contre 126 000 maravedis pour celui de la salle capitulaire, dont le décor était plus important<sup>7</sup>.
- 9 Peintes entre janvier et juin 1514, les fresques de la *Bataille d'Oran* rappellent, par leur composition, les bas-reliefs de la *Conquête de Grenade* sculptés sur les stalles basses du chœur par Rodrigo Alemán en 1495<sup>8</sup>. Il s'agit de peintures indépendantes relatant trois épisodes de la campagne d'Oran, celles de droite et de gauche étant plus petites que celle du centre.
- 10 Sous la scène centrale figure, de nos jours, une inscription en espagnol. Elle fait référence à la conquête d'Oran par Cisneros (1509), à sa perte en 1708 et à sa reconquête par les troupes de Philippe V (1732) tandis que l'inscription latine, qui n'est plus visible aujourd'hui, faisait allusion aux miracles qui se produisirent pendant cette conquête, dont les récits ont été partiellement publiés par Diego Angulo Iñiguez<sup>9</sup>.
- 11 Selon Cazalla, qui fut témoin présumé de cette expédition avant de devenir évêque de Troyes, il y eut plusieurs temps forts. L'un d'entre eux fut l'arrivée à la tombée de la nuit des troupes au port de Mers el-Kébir, place forte espagnole depuis 1505. Si l'on en croit l'auteur, Cisneros et Pedro Navarro, général en chef de cette expédition, demeurèrent sur leurs navires pour veiller au débarquement des hommes. Sur ordre de Navarro, les bateaux contenant les chevaux furent en revanche maintenus en mer, obligeant Cisneros à intervenir pour que la cavalerie puisse disposer de ses montures. Ce n'est qu'une fois ce problème réglé qu'il débarqua.
- 12 Dans la scène de droite représentant le débarquement (fig. 2), Juan de Borgoña choisit d'illustrer le moment précis où Cisneros, vêtu de la pourpre cardinalice, foule, en le bénissant, le sol africain. Deux hallebardiers et le chanoine Algora, qui porte la croix primatiale, le précèdent. Juste derrière eux, un soldat, debout dans une barque, porte l'étendard échiqueté or et gueules du prélat. Ce soldat est accompagné d'un franciscain

et de deux hommes, élégamment vêtus, qui font partie de la suite du cardinal. Sur la gauche, au pied d'une falaise, des musiciens jouent en bord de mer pour célébrer, en grande pompe, l'arrivée de Cisneros. Au fond, on aperçoit, sur une mer d'huile, des barques qui font la navette entre la terre et deux vaisseaux ancrés le long des côtes de Mers el-Kébir.

- 13 La plupart des détails représentés correspondent au récit de Cazalla. Juan de Borgoña, en revanche, ne fait aucune allusion aux problèmes qui opposèrent le cardinal à Pedro Navarro, totalement absent de la composition. Il focalise volontairement l'attention du spectateur sur le prélat et la croix primatiale montrant qu'en sa personne c'est le clergé tolédan qui foule le sol africain.
- 14 Dans son récit, Cazalla raconte comment Cisneros, vêtu de la pourpre cardinalice, partit pour le combat sur sa mule. Suivi de clercs et de religieux armés, il fut précédé de la croix qui avait été plantée, en 1492, sur les tours de l'Alhambra de Grenade par le cardinal Mendoza (1482-1495). Selon l'auteur, cette croix fut portée par le frère franciscain Hernando, monté sur une jument blanche, et non par le chanoine Algora de Sigüenza comme le prétend la tradition. Les premiers combats eurent lieu, semble-t-il, dans la montagne qui séparait Mers el-Kébir d'Oran. Le cardinal, haranguant ses troupes, incita les fantassins à traverser une rivière, située dans la partie la plus aride de la montagne, qui les conduisit aux pieds des murailles d'Oran, comme le relate Illán, l'un des secrétaires du prélat, également témoin présumé de cette campagne. Ordonnant l'assaut de la ville, malgré la tombée de la nuit, les gardes du cardinal montèrent sur leurs piques et, au cri de « saint Jacques et Cisneros », ils commencèrent à assaillir la forteresse, où l'on vit bientôt flotter l'étendard du prélat portant au revers la croix. La victoire fut si rapide que certains virent en elle un signe divin. Cazalla ajoute que, dès le début des combats, on put observer dans le ciel des vautours tournoyant au-dessus des têtes des Maures.
- 15 Ce sont tous ces épisodes que Juan de Borgoña représente dans la lunette centrale entièrement consacrée à la conquête d'Oran (fig. 3), qui eut lieu le 17 mai 1509. Il situe la ville portuaire du nord-ouest de l'Algérie en bord de mer et met en scène la bataille sur un vaste paysage montagneux censé représenter, à l'ouest, le mont Aïdour haut de 375 mètres. Il accorde cependant une grande importance aux édifices ainsi qu'aux soldats, notamment à la cavalerie. Cette allusion, qui renvoie à l'incident des chevaux survenu lors du débarquement, montre que Cisneros, en grand tacticien, eut raison de s'appuyer sur ce corps d'armée. À droite, en arrière-plan, nous retrouvons la place forte espagnole de Mers el-Kébir symbolisée par de hautes murailles sur lesquelles flotte un drapeau avec une croix et le mont Aïdour qui la sépare d'Oran. Juste en dessous, au premier plan, apparaît le cardinal, vêtu de la pourpre cardinalice, monté sur une mule, chevauchant aux côtés de Pedro Navarro. Il est précédé par le chanoine Algora qui porte la croix primatiale et non par le frère franciscain Hernando. Devant eux, un groupe de fantassins armés de fusils et de canons, portant l'étendard du cardinal orné du timbre archiépiscopal, ouvre la marche et livre déjà bataille à l'orée d'un bois.
- 16 Au centre, à l'arrière-plan, des cavaliers maures, reconnaissables à leur drapeau à trois croissants et à leurs tenues inspirées du *Roi David* de Pedro Berruguete (ca 1483, Paredes de Nava, église Sainte Eulalie), fuient devant la cavalerie espagnole qui porte un drapeau à croix. Dans le ciel, des oiseaux noirs renvoient aux vautours cités par Cazalla tandis qu'un soleil rayonnant brille dans l'angle supérieur gauche pour rappeler l'intervention divine qui prolongea le jour malgré la tombée de la nuit. Au pied du mont

Aïdour, on aperçoit le ravin de l'oued Rhi et la rivière empruntée par les fantassins qui jaillissent devant la ville fortifiée d'Oran, située à gauche, dont l'architecture a subi une réduction d'échelle à la manière des peintres nordiques. Prise d'assaut par les gardes du cardinal, ces derniers se hissent sur leurs piques pour escalader les murailles et les portes de la citadelle défendues par des Maures munis de sabres, et qui lancent des pierres du haut des tours sur leurs assaillants qui se protègent à l'aide de boucliers ronds.

- 17 L'ensemble de la composition est couronné par le blason du cardinal Cisneros reposant sur une croix d'or à double traverse, surmonté du timbre archiépiscopal tandis que figure, dans la partie inférieure, un simple écu composé de cinq étoiles de sinople en sautoir sur champ or. Ces armes correspondent au blason de don Sancho de Rojas (1415-1422), prélat tolédan qui régla la confrérie du Corpus Christi, et non à celles du cardinal Fonseca car, bien que très similaires (cinq étoiles de gueules en sautoir sur champ or), leurs couleurs diffèrent, les premières étant vertes et les secondes rouges. Plus petit que celui du cardinal Cisneros et non timbré, ce blason est une allusion à l'ancienne chapelle du Corpus Christi sur laquelle fut édifiée la chapelle Mozarabe. L'héraldique est également utilisée pour symboliser l'union mystique qui existe entre l'archevêque de Tolède et son archidiocèse afin d'éviter de déifier la figure de Cisneros. Elle permet aussi d'identifier les camps qui s'affrontent et les villes déjà aux mains des Espagnols.
- 18 Juan de Borgoña utilise les détails, fournis par Cazalla et Illán, pour montrer le rôle primordial joué par le prélat dans la conquête d'Oran qui demeura sous la juridiction spirituelle de l'archidiocèse de Tolède jusqu'en 1792<sup>10</sup>. Tout comme eux, il associe faits historiques et miracles pour rappeler aux fidèles le milieu hostile dans lequel survécut le culte mozarabe pendant la domination arabe de l'Espagne. Il privilégie ainsi les combats entre Maures et Chrétiens afin de montrer que la foi catholique l'emporte sur celle des infidèles avec l'aide d'interventions divines puisque la bataille ne dura que quatre heures, si l'on en croit les récits. Il évite, en revanche, d'illustrer le caractère tragique et sanglant de la guerre, inapproprié dans un lieu de culte, d'autant plus que l'emploi du sang est réservé à la Passion du Christ dans l'iconographie chrétienne. Il préfère suggérer la violence des combats par des jets de pierres ou des tirs de canons plutôt que de représenter des cadavres qui choqueraient les fidèles. Les oiseaux ont également cette fonction puisque cette métaphore, employée par Cazalla, est reprise ici pour indiquer le sort tragique réservé aux Maures. Seul un homme à terre, dans l'angle inférieur gauche, et un cavalier désarçonné, au centre, font référence aux pertes qui, selon l'inscription latine, s'élevèrent à plus de 4 000 hommes pour les Maures contre 30 pour les Espagnols. Les deux seules victimes représentées appartiennent donc au camp maure.
- 19 Juan de Borgoña n'hésite pas, en revanche, à montrer les difficultés tactiques auxquelles furent confrontées les troupes espagnoles. Avec un certain réalisme, il met en scène l'embuscade tendue par les Maures à l'orée du bois ou encore les efforts déployés par les soldats pour prendre d'assaut la citadelle protégée par des remparts et de grandes portes en bois. Pour accroître la valeur symbolique de ce haut fait d'arme, il dépeint la scène sur un paysage accidenté, en multipliant les pièges que durent affronter les troupes espagnoles (arbres, rochers, ravins, rivière, etc.). Ces éléments naturalistes servent à créer la notion de temps et d'espace, conformément à l'esprit du Quattrocento qui confère davantage d'importance au paysage. Le traitement des

rochers demeure cependant flamand, même si certains, taillés à angles vifs, suggèrent l'œuvre de Fra Angelico. Borgoña applique aussi au pinceau des zones d'ombre, par un système de hachures, qui rappellent la manière de Berruguete. Il parvient ainsi à maintenir un certain équilibre entre le naturalisme nordique et le goût italien pour l'organisation rigoureuse des volumes et de l'espace dans un style simple et clair empreint de touches archaïsantes propres au gothique international.

- 20 Si les détails se révèlent exacts et très précis, l'attitude des personnages, représentés de profil, de trois quarts ou de face, conformément à l'art flamand du xv<sup>e</sup> siècle, demeure rigide. Elle s'éloigne également de la stylisation géométrique des corps de la *Bataille de San Romano* divisée en trois panneaux par Paolo Uccello (ca 1450, Florence, *Galleria degli Uffizi*; Londres, *The National Gallery*; Paris, *musée du Louvre*). Borgoña utilise, en revanche, certains canons idéalisés, notamment pour la figure du cardinal Cisneros qui rappelle son portrait de la salle capitulaire. Si les visages sont, pour la plupart, inexpressifs et empreints de gravité, certains traits féminins et enfantins se rapprochent des canons utilisés par Antoniazio Romano dans le triptyque conservé au Prado (Madrid). Les mains sont fines et élégantes, de même que les pieds, traités plus sommairement néanmoins. Quant à la gestuelle, elle rappelle l'œuvre de Berruguete.
- 21 Selon Cazalla, la libération des captifs chrétiens fut le dernier fort de cette campagne. Elle fut aussitôt suivie par le départ précipité pour l'Espagne du cardinal qui, après quelques jours passés à Oran, repartit pour Carthagène, suite à un nouvel incident avec Pedro Navarro. Si l'on en croit l'auteur, le prélat embarqua, en compagnie de ses proches, sur une galère avec plusieurs esclaves maures et des chameaux transportant la part du butin revenant à la couronne, ainsi qu'une riche collection de livres arabes pour l'université d'Alcala de Henarés qu'il avait fondée en 1498.
- 22 C'est ce dernier passage que Borgoña représente dans la fresque de gauche, et non le départ des troupes pour la terre africaine depuis le port de Carthagène. Il s'agit, en effet, d'une scène postérieure à la conquête d'Oran dans laquelle Cisneros fait ses adieux à la ville (fig. 4). Au premier plan, dans l'angle inférieur droit, nous retrouvons le prélat, vêtu de la pourpre cardinalice, debout dans une barque, donnant sa main à baiser aux fidèles venus lui faire leurs adieux. Juste derrière, on aperçoit la côte et la citadelle d'Oran qui se détachent sur un paysage montagneux et boisé. De l'autre côté, au premier plan, se trouve un navire, toutes voiles déployées, prêt à partir, et dans lequel figurent trois soldats et plusieurs captifs. Il est peu probable que ces derniers, représentés les mains attachées, symbolisent des Chrétiens sur le point d'être libérés, comme l'a supposé Diego Angulo Iñiguez<sup>11</sup>, car il s'agit d'un programme conçu à la gloire de Cisneros, sous forme de croisade, illustrant leur victoire sur les Maures. Les tenues et les expressions hagardes des visages suggèrent plutôt les esclaves maures, cités par Cazalla. Fidèle aux propos du narrateur, cette composition s'éloigne du ton optimiste et de l'apparat employé dans le débarquement car, au lieu de la flotte, il n'y a qu'une seule galère et seuls quelques fidèles font leurs adieux au prélat, sans faste, ni musique.
- 23 Ces peintures, très dynamiques, montrent clairement comment l'artiste sut s'adapter à la piété et au pouvoir religieux en concevant un programme iconographique très ambitieux, où le concept d'événement politico-historique prime sur l'aspect individuel. L'importance didactique, symbolique et idéologique du message délivré par cette bataille contemporaine était telle que les considérations esthétiques semblaient secondaires. Malgré la facture très achevée et la palette très lumineuse semblable à

celle de Piero della Francesca, où prédominent les tonalités bleue, verte et ocre, ces fresques sont donc loin d'égaliser celles de la salle capitulaire, terminées trois ans plus tôt<sup>12</sup>. Les réalisant en six mois à peine, Juan de Borgoña se contenta d'y perpétuer la tradition gothique flamande qu'il enrichit, tout comme Berruguete, d'apports de la Renaissance italienne, notamment par la technique employée et par un agencement rigoureux des compositions spatiales.

- 24 Si ces fresques peuvent s'avérer quelque peu décevantes d'un point de vue purement stylistique, le programme iconographique constitue, en revanche, un véritable tour de force et, ce, pour plusieurs raisons. Pour commencer, il se révèle, malgré sa complexité, d'une lecture très facile pour les fidèles. Il illustre, en effet, un haut fait d'arme connu de tous, auquel peuvent facilement s'identifier les Mozarabes. L'emploi de l'héraldique, de canons vestimentaires tirés de l'œuvre de Berruguete et des attributs de la pourpre cardinalice contribuent fortement à la compréhension de cette lecture simplifiée puisque ces codes permettent de distinguer clairement les camps qui s'opposent ainsi que les vainqueurs. Ce programme, traité à la manière d'un documentaire, leur offre de surcroît un témoignage d'une étonnante précision historique. Mais la leçon didactique ne s'arrête pas là.
- 25 Le message délivré revêt un caractère hautement symbolique puisqu'il montre aux fidèles l'étendue du pouvoir du clergé tolédan en mettant en scène un épisode triomphal de son histoire sur le sol africain. Or, là encore, tous les détails topographiques sont présents pour faciliter la compréhension tout en amplifiant l'aspect symbolique et idéologique du message. En combinant l'héraldique et les attributs cardinalices, Juan de Borgoña transforme Cisneros non seulement en champion des Mozarabes et du clergé tolédan mais également en champion de toute la chrétienté en sa qualité de primat d'Espagne et de légat du pape. Il confère ainsi à l'événement politico-historique une dimension symbolique très importante qui justifie que le cardinal ait obtenu la restauration du culte mozarabe, privilège unique dans toute la chrétienté.
- 26 Aux notions didactique, symbolique, idéologique et politique s'ajoute le message dogmatique. L'artiste utilise cette bataille, en effet, pour illustrer, sous forme de croisade, tous les acquis obtenus par Cisneros sans omettre de contourner la principale difficulté : le risque de déification du prélat, contraire au dogme. Pour ce faire, il prend le parti de suivre scrupuleusement les récits des témoins présumés de cette campagne, très fortement empreints de métaphores « miraculeuses », pour transformer le cardinal en élu de Dieu. Borgoña le présente ainsi comme un héros vertueux au service de la Foi chrétienne et de l'Église et non comme un conquérant sanguinaire assoiffé de pouvoir. En outre, il insiste bien sur l'union mystique qui existe entre le clergé tolédan, son prélat, et l'entité divine, en associant pour parvenir à ses fins l'héraldique, la pourpre cardinalice et les métaphores. Il focalise également toute l'attention du spectateur sur la lunette centrale, qui fait face à l'entrée, les scènes latérales n'étant là que pour donner des repères chronologiques et replacer les faits dans leur contexte historique. Il souligne ainsi l'importance que cette bataille revêt pour le clergé tolédan et les fidèles, les résultats obtenus étant exceptionnels, voire miraculeux. En suggérant l'importance de l'intervention divine dans cette conquête, Cisneros devient alors un simple instrument de Dieu, ce qui permet à l'artiste d'accentuer l'aspect dogmatique de cet événement afin de créer une pieuse émulation auprès des fidèles, en amplifiant la

ferveur religieuse autour du culte mozarabe, du clergé tolédan et de son prélat, tout en facilitant la lecture du sujet.

- 27 Pour finir, Borgoña trouve le moyen de faire allusion à l'histoire de cette chapelle. S'il montre clairement aux fidèles qu'elle est l'œuvre du cardinal Cisneros, il n'omet pas, cependant, de rappeler que sa création n'aurait pu se faire sans l'appui du chapitre tolédan et que, pour y parvenir, sa vocation première fut modifiée : là encore il utilise l'héraldique qui joue un rôle primordial dans ce programme iconographique.
- 28 Tous ces facteurs contribuent à la mise en scène et à la lecture de cet événement politico-historique et cela, d'une façon magistrale. Sa complexité se transforme, en effet, en un atout majeur qui permet une parfaite compréhension du sujet. En outre, le message délivré est clair : la communauté prime sur l'individu, la Foi sur l'hérésie. Or, la richesse et la puissance dégagées par ce programme sont telles que l'on est en droit de se demander si le traitement stylistique, qui semble moins abouti que pour les fresques de la salle capitulaire, n'est pas la conséquence d'un choix délibéré de l'artiste afin d'accentuer l'impact du message sur les fidèles, par des touches archaïsantes qui facilitent sa réception puisque, rappelons-le, ce programme obtint l'approbation du prélat et du chapitre tolédan. Ces fresques ne donnèrent d'ailleurs lieu à aucun litige entre le temple primatial et son artiste qui perçut sans aucun problème le montant escompté, contrairement à d'autres cas<sup>13</sup>. Ceci tend à prouver que le cardinal Cisneros et le chapitre de la cathédrale de Tolède furent pleinement satisfaits par ces œuvres destinées aux fidèles et non à un public averti dominant parfaitement les éléments dogmatiques et iconographiques comme les fresques de la salle capitulaire réalisées dans une enceinte strictement réservée aux chanoines de la cathédrale.
- 29 Malgré les critiques émises sur leur qualité stylistique, il apparaît clairement que Juan de Borgoña sut tirer le meilleur parti de cet événement en concevant un programme iconographique qui s'adaptait parfaitement aux exigences idéologiques du commanditaire, en l'occurrence le clergé tolédan et son prélat. Avec une étonnante maîtrise, il évita tous les pièges inhérents au sujet qui auraient pu choquer les fidèles ou s'avérer contraire au dogme de l'Église catholique. Ne perdant de vue ni le commanditaire, ni le destinataire pour lesquels il œuvrait, l'artiste bourguignon parvint à faire une étonnante synthèse des tendances artistiques, passées et nouvelles, qui dominaient à cette époque à Tolède, tant dans les hautes sphères du pouvoir qu'auprès des humbles fidèles. Il conféra ainsi une valeur inestimable à ces fresques qui offrent, encore de nos jours, un témoignage historique, idéologique et stylistique incomparable sur les courants de pensée religieux, artistiques et politiques du Quattrocento en Espagne.

---

## ANNEXES



Fig.1. Juan de Borgona, Vue d'ensemble des fresques de la Bataille d'Oran, 1514, Tolède, chapelle Mozarabe de la cathédrale, Cabildo Primado, Toledo



Fig.2. Juan de Borgona, Fresque du débarquement des troupes espagnoles à Mers-el-Kébir, 1514, Tolède, chapelle Mozarabe de la cathédrale, Cabildo Primado, Toledo



Fig.3. Juan de Borgona, Fresque de la Bataille d'Oran, 1514, Tolède, chapelle Mozarabe de la cathédrale, Cabildo Primado, Toledo

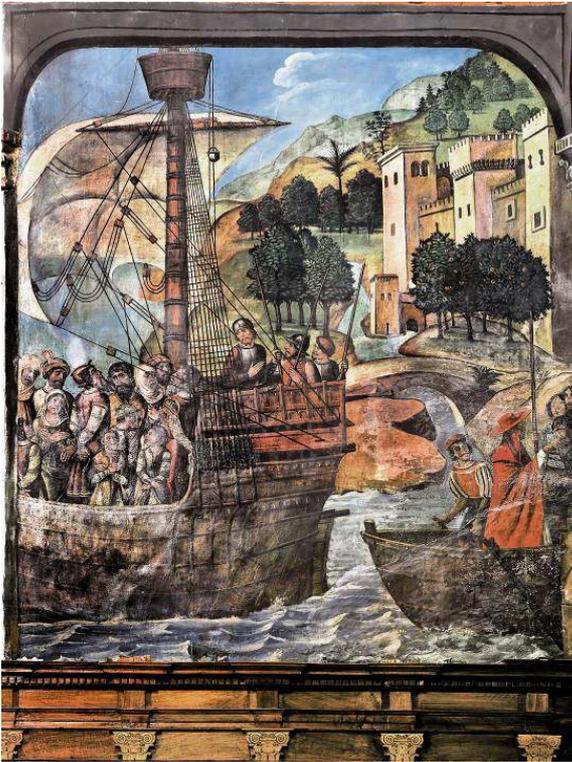


Fig.4. Juan de Borgoña, Fresque du départ pour l'Espagne du cardinal Cisneros, 1514, Tolède, chapelle Mozarabe de la cathédrale, Cabildo Primado, Toledo

## NOTES

1. . Francisco Ximénez de Cisneros, né à Torrelaguna, près de Madrid, en 1436, entra dans l'ordre franciscain à l'automne 1484. Nommé archevêque de Tolède, le 20 février 1495, il fut chargé par le pape Alexandre VI (1492-1503) de redresser les mœurs relâchées du clergé espagnol. Il obtint du souverain pontife, en 1502, l'autorisation de ressusciter le culte mozarabe, officiellement aboli à Tolède au XI<sup>e</sup> siècle. Nommé cardinal en mai 1507 et Grand Inquisiteur en juin de la même année, ce remarquable homme d'État prit, à 73 ans, le commandement de la campagne d'Oran. Ce prélat humaniste, profondément marqué par la Renaissance italienne et instigateur du premier ouvrage polyglotte du monde : la *Biblia Sacra Complutense*, décéda le 8 novembre 1517 au monastère de Roa (province de Burgos).
2. . Angel Fernández Collado, *La catedral de Toledo en el siglo XVI*, Tolède, Diputación Provincial, 1999, p. 125-129.
3. . Matilde Revuelta Tubino, *Inventario artístico de Toledo. La catedral Primada*, Tolède, Ministerio de Cultura, 1989, t. II, p. 118-119.
4. . Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano*, Tolède, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1978 (1857), t. I, p. 257.
5. . Isabel Mateo Gómez, *Juan de Borgoña*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 2004, p. 16 et 30.
6. . Sophie Dominguez, *Les portraits des archevêques dans la salle capitulaire de la cathédrale de Tolède*, Mémoire de maîtrise inédit sous la direction d'Antoine Schnapper, Université Paris IV - Sorbonne, 1994, t. I, f<sup>os</sup> 35-43 et 69-113.
7. . *Ibid.*, t. I, f<sup>o</sup> 40 ; Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano*, *op. cit.*, t. I, p. 267.
8. . Isabel Mateo Gómez, *La sillería baja de la catedral de Toledo*, Tolède, C.S.I.C., 1982.
9. . Diego Angulo Iñiguez, *Juan de Borgoña*, Madrid, C.S.I.C., 1954, p. 21-23.

10. . En 1792, le cardinal Lorenzana (1772-1800) décida de faire évacuer Oran, surnommée « la radieuse », car son maintien devenait trop coûteux et dangereux pour les Espagnols.
  11. . Diego Angulo Iñiguez, *Juan de Borgoña*, op. cit., p. 24.
  12. . Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano*, op. cit., t. I, p. 267.
  13. . Sophie Dominguez, *L'entrée publique et solennelle de Luis María de Borbón dans la cathédrale de Tolède en février 1801*, Mémoire de DEA inédit sous la direction d'Antoine Schnapper, Université Paris IV - Sorbonne, 1995, t. I, f<sup>os</sup> 79-83.
- 

## RÉSUMÉS

L'histoire du temple primatial de Tolède, considéré comme étant le centre spirituel de l'Espagne chrétienne, est étroitement liée à celle du royaume de Castille. Les fresques de la chapelle Mozarabe, peintes en 1514 par Juan de Borgoña, en sont un bon exemple. Elles représentent la campagne d'Oran menée par le cardinal Cisneros, en 1509, pour mettre fin à la piraterie barbaresque en Méditerranée Occidentale. L'artiste bourguignon utilisa cet événement politico-militaire contemporain, à la gloire du prélat tolédan, pour symboliser l'union mystique qui existait entre l'archevêque de Tolède et son archidiocèse. Ce programme iconographique officiel, à caractère idéologique, fait allusion au privilège, unique dans toute la chrétienté, obtenu par le cardinal Cisneros auprès du pape Alexandre VI, à savoir la restauration du culte mozarabe dans une chapelle spécialement conçue à cet effet.

The history of the temple Primate of Toledo, which is considered as the spiritual center of Christian Spain, is closely linked to the kingdom of Castile. The frescoes of the Mozarabic Chapel were painted 1514 by Juan de Borgoña and are a good example. They represent the Oran campaign led by Cardinal Cisneros in 1509, to end the Barbary piracy in the Western Mediterranean. The Burgundian artist used this contemporary politico-military event to celebrate the bishop of Toledo, symbolizing the mystical union that existed between the archbishop of Toledo and the archdiocese. The official iconographic program ideologically alluded to the unique privilege obtained by Cardinal Cisneros from Pope Alexander VI. This privilege consisted in the restoration of religion in a Mozarabic Chapel specially designed for this purpose.

## INDEX

**Mots-clés** : campagne d'Oran, cardinal Cisneros, cathédrale de Tolède, chapelle Mozarabe, culte mozarabe, Juan de Borgoña

**Keywords** : Cardinal Cisneros, cathedral of Toledo, Juan de Borgoña, Mozarabic Chapel, Mozarabic worship, Oran campaign

## AUTEUR

### SOPHIE DOMINGUEZ-FUENTES

Sophie Dominguez-Fuentes, docteur de l'Université Paris IV - Sorbonne, organise des cours d'été d'Histoire de l'Art en Espagne. Commissaire d'expositions (Espagne, estampes & peintures), elle est l'auteur de nombreux articles (*Revue de l'Art*, *Revue du Louvre*, *Mélanges de la Casa Velázquez*, *Goya*, *Archivo Español de Arte*, etc.) et d'une monographie trilingue (espagnol-anglais-français) sur le Palais de la Mosquera de l'Infant don Luis à Arenas de San Pedro (2009, Ávila, Espagne).