

Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV



Matilde Miquel Juan

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 2, 13a, 13b, 14a, 15a, 16a y 16b
- © Cabildo Primado, Toledo: figs. 3, 6 y 8
- © Colección de don Fernando Chueca Aguinaga: fig. 5 y 16d
- © Iglesia parroquial de Illescas, Toledo: fig. 11
- © Museo de Bellas Artes de Valencia: fig. 7
- © Museo Nacional del Prado: figs. 4, 13f y 16c
- © Museo de Valladolid: figs. 12, 13e y 15c
- © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michèle Bellot: fig. 17
- © Seminario Conciliar de Cuenca: figs. 9, 13c, 13d, 14b, 15b y 15d
- © The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York: fig. 10

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 7, 2013, pp. 49-88.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

«Amigas las que paristes
ved mi cuita desigual,
las que maridos perdistes
que amastes y quesistes
llorad conmigo mi mal;
mirad sy mi mal es fuerte,
mirad qué dicha la mía,
mirad qué captiva suerte,
que le están dando la muerte
a un Hijo que yo tenía.»

Alonso del Campo, *Auto de la Pasión*
Catedral de Toledo, c. 1485-1486, versos 542-551

En 1959 el Museo de Bellas Artes de Bilbao adquirió dos lienzos pintados al temple de una Natividad y un Cristo atado a la columna junto a una Piedad de la Colección Espinal de Barcelona, procedentes de un convento de Toledo. Ambas obras debieron de formar parte de un mismo conjunto dedicado a la Pasión de Cristo, confeccionado a principios del siglo XV para un monasterio toledano y empleado como imagen principal de una capilla, o bien como una cortina que ocultaba un retablo especialmente utilizado en determinadas festividades¹. Durante mucho tiempo a estas piezas se les ha llamado sargas, pero su correcta denominación debería ser la de lienzos, puesto que existe una preparación previa a la pintura que niega la posibilidad de que se trate de una sarga y que desmiente una calidad inferior o una consideración económica menor.

Artículo redactado dentro del proyecto de investigación HAR2012-32720, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Esta investigación se ha realizado gracias a la ayuda de don Fernando Chueca Aguinaga y don Gonzalo Marín López, rector del Seminario Conciliar de Cuenca.

¹ Es posible que el conjunto de estas telas pintadas ejerciera como principal imagen de una iglesia o capilla, o bien como cortinajes en las fiestas de Cuaresma y Semana Santa, y que con el tiempo fuera reubicado en otro espacio del templo. En este sentido se puede recordar la similar función que ejercía el Paramento de Narbona [fig. 17]. Véase Markschie 2009, especialmente pp. 111-113.



1. Maestro de Horcajo
La Natividad, principios del siglo XV
 Temple sobre lienzo. 101 x 195,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 69/128



2. Maestro de la Piedad
Cristo atado a la columna y Piedad, finales del siglo XIV-principios del siglo XV
 Temple sobre lienzo. 84,8 x 125,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 69/129

La pieza de la Natividad [fig. 1] representa a la Virgen arrodillada frente a la cuna del Niño, que recibe el calor del aliento de la mula y el buey mientras que con un gesto de cariño acaricia el hocico de la acémila. De la boca de la Virgen sale la siguiente inscripción: «Ille est deus meus et filius meus et dominus meus» (Éste es mi dios, mi hijo y mi señor). A la derecha y sentado en el suelo figura San José llevándose la mano al rostro. El pintor ha optado por primar y potenciar a los protagonistas, eliminando las habituales alusiones al pesebre, la estrella o los ángeles anunciadores de la buena nueva, rodeándoles de un fondo neutro azulado, en cuya parte inferior se atisba la silueta de unos pequeños montículos. Aunque los personajes están completos, la obra parece estar recortada, lo que hace pensar en unas dimensiones originales ligeramente mayores.

El otro lienzo de cáñamo [fig. 2], restaurado en 1989 y de menor superficie, se compone de dos escenas enmarcadas y separadas por una franja decorativa de carácter geométrico de color rojo y negro, y una inscripción sobre cada una de las escenas. A la izquierda está Jesús atado a una columna, un monumental Cristo arrodillado y ligado del cuello y de las manos a una columna con un pie en forma de capitel. Porta un paño de pureza, pero destaca sobre todo la desnudez de su cuerpo y la mirada de un rostro barbado dolorido, cansado y triste por las humillaciones y tormentos padecidos. La inscripción de la parte superior forma parte del Libro veterotestamentario de Isaías y, como una prefiguración de los sucesos del martirio de Cristo, recuerda: «Vulneratus est propter iniquitates nostras, attritus est propter accelera nostra» (Mas él herido fue por nuestras rebeliones, molido por nuestros pecados)². A la derecha y con unas dimensiones mayores está la Virgen vestida con una negra túnica, afligida y llorosa, sosteniendo en su regazo el cuerpo inerte de su hijo muerto en la cruz. Mientras que en la composición de Cristo atado a la columna el fondo es de un neutro azul oscuro, en la Piedad las figuras se recortan sobre el negro sombrío de la noche y el gris de unas montañas bajas que, como entes mudos, acompañan el sufrimiento de la madre. El juego de contrastes entre la belleza de María, su oscuro manto y la desnuda palidez de la muerte de Cristo definen el patetismo y dolor de esta escena, que además está acompañada por las palabras del Libro de las Lamentaciones, atribuido a Jeremías, y que la Virgen podría recordar, como se hacía en el responso de tinieblas del Sábado Santo: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte; si est dolor similis sicut dolor meus» (Oh, vosotros todos, que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor semejante al dolor que yo padezco)³.

Historiográficamente, el primero que hizo alusión a estas pinturas fue José Gudiol en 1955, al relacionarlas con un pintor español autor del retablo incompleto de Horcajo de Santiago, hoy en día en la capilla del Seminario Conciliar de Cuenca, aunque les concedía cierta vinculación con la pintura italiana de finales del *Trecento*⁴. La profesora M.^ª Ángeles Piquero, en su tesis doctoral sobre la escuela trecentista de Toledo, confirmaba al Maestro de Horcajo (o de Cuenca) como su autor, aunque reconocía advertir en la figura de la Virgen de la Piedad la participación de otro maestro posiblemente conocedor de las novedades del gótico internacional⁵. Con ciertas reservas Juan J. Luna aceptaba la propuesta de Gudiol en 1989 e introducía comentarios como la existencia de dos manos o los nexos de la mitra toledana con el área conquense⁶. José M.^ª de Azcárate, en su síntesis sobre el arte gótico en España, acercaba el estilo de estas telas a Rodríguez de Toledo y las fechaba en torno a 1430-1440⁷. Más recientemente Joan Sureda claramente distinguió al

2 Antigo Testamento, Libro de Isaías 53, 5.

3 Antigo Testamento, Libro de las Lamentaciones 1, 12. Empleado como responso de tinieblas del Sábado Santo.

4 Gudiol 1955, pp. 211-213. Las posteriores referencias bibliográficas son los catálogos del museo: Lasterra 1969, n.ºs 128 (Natividad) y 129 (Cristo atado a la columna y Piedad); Bengoechea 1978, p. 42.

5 Piquero 1984, pp. 313-324.

6 Luna 1989.

7 Azcárate 1990, pp. 311-313.

Maestro de la Piedad, autor de *Cristo atado a la columna* y *Piedad*, del pintor de *La Natividad*, que efectivamente asociaba al Maestro de Horcajo, como hasta ahora se mantenía. Al Maestro de la Piedad lo consideró un pintor italiano formado en el ámbito del giottismo napolitano de la segunda mitad del siglo XIV, o bien un artista español con influencias franco-góticas que habría trabajado en la Italia meridional. Sureda aproximó el lienzo de la Piedad de Bilbao al conjunto de obras atribuidas al napolitano Maestro de las Témperas Franciscanas (quizás identificable con Pietro Orimina) y definió al Maestro de la Piedad como un pintor fruto de la expansión del giottismo mediterráneo en la ciudad partenopea, posteriormente establecido en la Península Ibérica, donde dejaría su influjo y la semilla para la formación de la escuela italianizante de Toledo. En esta inspiradora y elocuente ficha de catálogo, Sureda databa las piezas en torno a 1350-1360, aunque reconocía que se trataba de un pintor activo hacia 1400⁸.

El retablo mayor de la Catedral Primada y los inicios de la escuela pictórica de Toledo

Una de las dificultades de la escuela italianizante internacional de pintura de Toledo es la complejidad para distinguir la personalidad artística de sus maestros. Hoy en día, con las obras parcialmente conservadas y la escasa documentación con la que se cuenta, resulta muy complicado diferenciar la actividad de uno o varios pintores, sus principales obras y establecer una secuencia temporal. Un dato conocido, publicado en 1920, es el encargo del obispo Pedro Tenorio del retablo mayor de la Catedral de Toledo el 17 de julio de 1387 al pintor Esteve Rovira, de Chipre, en la ciudad de Brihuega (Guadalajara). Dicho contrato no se conserva, pero proporciona una gran cantidad de datos el requerimiento que se hace el 14 de abril de 1388 al artista en la ciudad de Valencia para que regrese a Toledo y termine la obra. Esteve Rovira debía confeccionar un retablo de 66 palmos de ancho y 20 de alto, es decir, de una estructura apaisada de trece de ancho por cuatro metros de alto, de dos registros con ocho calles más la central, a los que se debían añadir ocho tablas cimera con una imagen cada una de ellas y el guardapolvo [fig. 3]. Entre las obligaciones del maestro se encontraba la de trabajar en exclusividad en el encargo hasta que fuera concluido, proporcionar todo lo necesario para confeccionar unas bellas figuras, el uso de azul de lapislázuli y fino oro, y sobre todo debía permanecer en Toledo todo el tiempo que requiriera la obra, aunque con ciertas licencias para regresar a su «casa» los días de fiesta, un máximo de veinte. El obispo Tenorio le proporcionaría la mazonería del conjunto ya confeccionada y le abonaría la desorbitada cantidad de 1.500 florines de oro de Aragón⁹.

Se desconoce si este retablo mayor fue finalmente realizado por Esteve Rovira, puesto que la documentación nada informa de su traslado a Toledo y más bien, al conocer el maestro el requerimiento, se muestra muy reticente a cumplir el acuerdo. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el 4 de septiembre de 1389 establece dos contratos de aprendizaje en Valencia con los jóvenes Arnau de Camprodón y Alfonso de Córdoba, hijos de los pintores Bernat de Camprodón y Alfonso de Córdoba respectivamente, que deben de responder a una intensa vida de obrador de la que sólo la documentación podría confirmar si se corresponde con la confección de este gran retablo¹⁰. El hecho de que el pacto con los jóvenes se estableciese por un año

8 Sureda 1991.

9 Almarche 1920; Sanchis 1928, pp. 20-21. Las noticias del período valenciano del chipriota, con nuevas aportaciones revisadas, así como el requerimiento íntegro de su regreso a Toledo, pueden leerse en Company... [et al.] 2005, pp. 289, 302-306 (Toledo), 322-323. En 1387 seguía manteniendo relaciones en Barcelona, como referencia Madurell 1949, p. 58. Pueden obtenerse otras noticias del pintor en Barcelona en Madurell 1950, p. 77. Miquel (en prensa)_a contiene la identificación de este conjunto y una propuesta de reconstrucción.

10 Company... [et al.] 2005, pp. 322-323. Sobre los contratos de oficialato, véase Miquel 2008, pp. 166-182. Destaca la procedencia cordobesa del oficial Alfonso, que coincidiría con el origen de otros pintores coetáneos documentados como Alonso Martínez (Laguna 2005). Sobre la pintura cordobesa gótica, véanse Medianero 1989, concretamente pp. 15-57; Laguna 1992, pp. 77-79, 243. Se ha vuelto a leer sin éxito el maltrecho registro donde se documenta el contrato de oficialato entre Esteve Rovira, por un lado, y Alfonso de Córdoba y Arnau de Camprodón, por otro, por si aparecían otras noticias que aclarasen sus identidades.



5



6



8



9



10



12



13



14



15



16

3. Esteve Rovira y taller (atribuido a)

Retablo mayor de la Catedral de Toledo, c. 1387-1418 (reconstrucción)

1. Santa María Magdalena

2. San Lorenzo

3. Anunciación o Encuentro ante la Puerta Dorada

4. Natividad

5. Adoración de los magos

6. Huida a Egipto

7. Crucifixión

8. Circuncisión

9. Jesús entre los doctores

10. Bautismo de Cristo

11. Las bodas de Canaan

12. Oración en el huerto

13. Prendimiento

14. Lavatorio

15. Camino del Calvario

16. La Virgen con el Niño

17. La negación de San Pedro

18. Pentecostés

19. Ascensión

20. Bajada al Limbo



4. Rodríguez de Toledo y taller
Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420
 Temple sobre tabla. 532 x 618 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 N.º inv. P01321

y no por cuatro, como es habitual en un convenio de aprendizaje, además de que fueran hijos de pintores, apunta más bien a un contrato de oficialato y a una labor que se centraría en actividades de mayor responsabilidad, como podría ser la producción de un retablo de estas características. Ninguna otra noticia se conoce de Esteve Rovira, ni un contrato en Valencia que ayudara a despejar dudas ni su presencia en Toledo.

En un reciente estudio se han podido identificar algunas de las tablas originarias del retablo mayor de la Catedral de Toledo con las piezas conservadas en el retablo de San Eugenio, de la misma catedral¹¹. Las pinturas se encuentran muy repintadas y resulta hoy en día un problema distinguir a partir de ellas a su autor. Pero es muy probable que Esteve Rovira definiera el inicio de la escuela de pintura en Toledo, formara a otros pintores transmitiendo su maestría y personalidad, y su lenguaje italianizante se mantuviera en las obras que ahora estudiamos. A partir del trabajo de la investigadora M.^ª Ángeles Blanca Piquero se ha podido identificar un corpus de obras de la escuela pictórica toledana de principios del siglo XV, entre las que se encuentran estos lienzos de *La Natividad* y *Cristo atado a la columna* y *Piedad*, las pinturas murales de la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo, el retablo de Sancho de Rojas [fig. 4], la tabla de la Virgen junto a Santa Catalina y donantes (Museo de Valladolid), la imposición de la casulla a San Ildefonso y el retrato del

11 Miquel (en prensa)_a.



5. Maestro de Horcajo
Cristo camino del Calvario con donantes protegidos por San Pedro Mártir, 1407-1410
 Temple sobre lienzo. 156 x 73 cm
 Colección de don Fernando Chueca Aguinaga

donante Fray Hernando de Illescas (iglesia parroquial de Illescas, Toledo), la decoración mural del convento de la Concepción Francisca de Toledo y el retablo de la Virgen de Horcajo de Santiago (Seminario Conciliar de Cuenca)¹². A través del estudio de Carmen Rebollo se han podido añadir a este repertorio las pinturas murales del presbiterio de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)¹³, y a partir del trabajo que tienen en sus manos, un lienzo de Cristo camino del Calvario con donantes de la colección privada de don Fernando Chueca, que analizaremos [fig. 5]. La principal razón de esta directa relación que se presenta son las correspondencias estilísticas de origen italianizante entre las tablas conservadas del retablo mayor de Toledo y las pinturas citadas, en detalles como el gusto por los fondos de arquitectura, la monumentalidad de las figuras, los plegados de los ropajes y la repetición de diseños geométricos, rostros y personajes.

Sin duda, las características estilísticas de las piezas remiten a la pintura postgiottesca. Como ya se ha apuntado, Joan Sureda, en su estudio de la Piedad del museo de Bilbao, ha aventurado las conexiones con la pintura napolitana de entre 1350 y 1360 o sus vínculos con el Maestro de las Témperas Franciscanas. No obstante, cronológicamente la actividad pictórica en la ciudad de Toledo debió de iniciarse, como muy pronto, a partir de 1388, fecha en que Esteve Rovira es requerido para regresar a Toledo, o de 1395, año en que está documentada la presencia de Starnina en la urbe cobrando por un paño pintado. La hipótesis de Sureda que vincula la escena de la Piedad con la pintura postgiottesca del sur de la península itálica sólo es factible

¹² Puede consultarse el fundamental trabajo de Piquero 1984.

¹³ Elvira-Hernández 1991; Rebollo 2008. El excelente estudio de la investigadora Carmen Rebollo añade las pinturas murales de la iglesia parroquial de Laguna de Negrillos (León), donde aprecia la influencia italiana, las semejanzas estilísticas y formales con la pintura toledana y las conexiones con los Álvarez de Toledo.



6. Esteve Rovira y taller
Bautismo de Cristo
Retablo de San Eugenio, Catedral de Toledo



7. Starnina (c. 1360-antes de 1413)
Bautismo de Cristo
Retablo de los Siete Sacramentos de Bonifacio Ferrer, c. 1397-1399
 Temple sobre tabla
 Museo de Bellas Artes de Valencia
 N.º inv. 246

mediante su atribución a un pintor procedente de Chipre que, formado en la Italia meridional en el tercer cuarto del siglo XIV, hubiera pasado a los territorios de la Corona de Aragón, donde habría desarrollado su actividad, como sucede con el maestro Esteve Rovira. La primera referencia que se tiene de éste lo cita en Zaragoza; a continuación, se sabe que entre 1384 y 1385 está en Barcelona; y desde enero de 1387 consta como vecino de Valencia. En julio de 1387 firmaba en Brihuega el contrato del retablo mayor de la Catedral de Toledo, y la reclamación que se fecha en 1388 está emitida en Valencia, siendo en casa del mercader florentino Joan Esteve donde se lee el requerimiento y éste quien se encarga de hacer llegar la información al pintor.

La escuela toledana de pintura a principios del siglo XV

Además de la posible actividad de Esteve Rovira, en Toledo se conocía al florentino Gerardo di Jacopo, también llamado Starnina, y a sus dos discípulos, el pisano Nicolao d'Antonio y el sienés Simone di Francesco¹⁴. Documentalmente no es posible vincular a D'Antonio y a Di Francesco con ninguna obra conservada ni datar con precisión su estancia hispánica, mientras que las pinturas italianas de Starnina han permitido conocer toda su trayectoria y relacionarlo en Valencia con el retablo de los Siete Sacramentos del Museo de Bellas Artes de la ciudad, la predela con escenas de la Pasión del retablo de Collado de Alpuente (Valencia) y la

14 Fernández Vallejo 1785, fol. 133. Sobre Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco, véanse Torroja 1974; Cerveró 1964, p. 111. Sus nombres se citan en la documentación italiana en Concioni/Ferri/Ghilarducci 1994, pp. 334, 367-368, 374-375; Lazzareschi 1938; Paoli 1986, p. 176. Véase una revisión en Miquel 2007.



8. Rodríguez de Toledo y taller
Vistas de la capilla de San Blas, Catedral de Toledo, c. 1400-1420

tabla del Juicio Final de la Alte Pinakothek de Múnich, principalmente. Los estudios dedicados al florentino precisan su presencia en España entre 1395 y 1401, pero la más reciente aportación realizada por Alberto Lenza no contempla la posibilidad de atribuirle las piezas de pintura toledana¹⁵. Además, comparando la composición del Bautismo de Cristo del retablo mayor de la Catedral de Toledo (actualmente en el retablo de San Eugenio) con la misma escena del políptico de los Siete Sacramentos de Valencia, se advierte el diferente lenguaje compositivo y formal [figs. 6 y 7].

A partir de estos cuatro maestros italianizantes –Esteve Rovira, Starnina, Simone di Francesco y Nicolao d’Antonio–, que podrían conformar el primer asentamiento de pintores en Toledo, se conocen otros artistas que seguirán los estilemas aprendidos y mantendrán la producción artística a partir de 1400. El más conocido es Rodríguez de Toledo, autor de algunas de las pinturas de la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo [fig. 8]. Pero entre la documentación también es posible reconocer a los pintores Alfonso González, que figura alquilando una casa al cabildo en 1395¹⁶; Juan García, que arrienda unas viñas al cabildo en 1403¹⁷; Juan Alfonso, hijo del artista del mismo nombre y autor de la pintura de un facistol y de la confección y pintura de las puertas y del retablo del sagrario, ambas para la Catedral de Toledo, en 1418; y finalmente, Pedro García,

15 No es posible citar toda la bibliografía sobre Starnina en estas líneas, pero remitimos a los últimos estudios donde se pueden encontrar un resumen de su trayectoria y las referencias anteriores: Strehlke 2004, Lenza 2010 (agradezco al doctor Alberto Lenza su generosidad en el envío de su investigación). Sobre la presencia del florentino en Valencia, véase Strehlke 2002.

16 Archivo de la Catedral de Toledo (=ACT), protocolo 1071, fol. IXv-Xv, 2 de septiembre de 1395. Parece que seguía en Toledo en 1403 cuando se renueva el contrato, aunque dichos folios del mismo registro no se han conservado (fol. CXXXVI).

17 ACT, protocolo 1071, fol. 4r.



9. Maestro de Horcajo y Rodríguez de Toledo
Retablo de la infancia de Cristo, c. 1430

Temple y oro sobre tabla

Capilla del Seminario Conciliar de San Julián, Cuenca (procedente de Horcajo de Santiago)

Tablas con la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los magos y la Huida a Egipto

que acompaña a Juan Alfonso en 1424 en la pintura de unos elementos de la Puerta del Perdón¹⁸. Por último, hay que recordar que es posible que Esteve Rovira viajara a Toledo con sus discípulos Alfonso de Córdoba y Arnau de Camprodón. Se desconoce la actividad que pudieron llegar a desarrollar estos maestros, pero lo importante en este punto es, al menos, reconocer su presencia y su capacidad como pintores, tal y como se les cita en la documentación. Por otra parte, a lo largo de la última centuria los historiadores han reconocido por nombres de laboratorio a dos pintores de esta escuela, que posiblemente se identifiquen con alguno de los antes mencionados, denominados Maestro de Horcajo (o de Cuenca) y Maestro de la Piedad.

En la mayoría de las pinturas conservadas de la escuela de Toledo se aprecia la existencia de más de un maestro. Por ejemplo, Rodríguez de Toledo, al que se considera autor de las pinturas de la capilla de San Blas tras identificar su nombre en una inscripción¹⁹, es el pintor al que más piezas se le atribuyen, pero en la capilla de San Blas tuvieron que participar varios artistas. No es posible que él mismo confeccionara el registro inferior con las escenas de las vidas de San Pedro y San Pablo y a la vez los evangelistas Juan y Mateo, y algunas de las escenas superiores del Credo de los Apóstoles²⁰. En el retablo de Sancho de Rojas [fig. 4] intervienen varios maestros, como demuestran las diferentes tipologías de los personajes de la tabla central y de sus adyacentes, con la Ascensión de Cristo y la Llegada del Espíritu Santo. En el retablo de Horcajo de Santiago [fig. 9] se ha reconocido a Rodríguez de Toledo como autor de la tabla de la Huida a Egipto, así como al llamado Maestro de Horcajo, al que se le atribuyen las mejores del conjunto, es decir, la Anunciación, la Natividad y la Adoración de los magos. Mientras que en los lienzos de Bilbao colaboran el Maestro de Horcajo y el de la Piedad.

Aunque los historiadores anteriores habían advertido la mayor calidad de la pintura de *Cristo atado a la columna y Piedad*, fue Joan Sureda quien contundentemente definió al Maestro de la Piedad como un pintor de ascendencia italiana, o conocedor de esta corriente, creador de unos ojos afinados, que moldea las formas a partir del uso del color y que compone figuras de una mayor idealización, estilización y finura. Las alusiones a la obra de Giotto se hacen patentes tanto en la monumentalidad de los personajes, como en los ropajes o el azul del fondo, pero también se debe aludir al camino recorrido por la pintura italiana durante todo el siglo XIV, que tiene en ésta una de sus últimas expresiones fuera de sus fronteras. Sobre la identificación de este Maestro de la Piedad no se puede ser concluyente. Quizás se trate del mismo maestro Esteve Rovira o de un discípulo suyo que reproduce con gran acierto el más directo influjo giottesco napolitano. Pero hay que indicar que la presencia de Rovira, un pintor de origen chipriota seguramente formado en el sur de Italia y posteriormente activo en los territorios peninsulares de la Corona de Aragón, permite comprender mejor los orígenes de la escuela toledana de pintura de principios del siglo XV y sus obras.

18 ACT, Libro de Obra, sign. 761 (1418), fol. CLVr (en junio de 1418 Juan Alfonso pintó dos tablas de un facistol); fol. 155v (el 20 de julio el pintor Juan Alfonso cobra 5333 maravadíes por la pintura del armario y del retablo de las reliquias del sagrario); Libro de Obra, sign. 762 (1424), fol. 73v (Juan Alfonso pintó el chapitel de la silla del arzobispo en el coro y junto a Pedro García se encargó de unos trabajos de pintura en la Puerta del Perdón).

19 Polo 1925. José Polo Benito, en su discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes, aludía a la inscripción que había descubierto con motivo de la eliminación del altar mayor: «[...] Rodríguez, de Toledo, pintor, lo pinto». El autor interpretaba la palabra anterior a Rodríguez como Joan o Maestro. En 1930 a Chandler R. Post le parecía más correcto leer «maestro» (Post 1930, p. 226). En el repertorio de datos del archivo de la Catedral de Toledo, Pérez Sedano localizaba a un miniaturista llamado Juan Rodríguez, lo que ha hecho que se identificase con el autor de la inscripción. Pero primero habría que matizar que el miniaturista está fechado en 1459 (Pérez Sedano 1914, pp. 13-14) y que las pinturas se consideran posteriores a la terminación de la capilla (según la documentación, en 1399-1400). Por otra parte, Juan Rodríguez es miniaturista y el otro pintor está especializado en pintura sobre tabla y muro. Con la obra que resta no es posible establecer una línea tan directa entre dos artistas que posiblemente comparten nombre pero que tienen distinta cronología y especialidad. Hoy en día dicha inscripción ha desaparecido, por lo que sería adecuado denominar a este pintor únicamente «Rodríguez».

20 Las diferencias han sido advertidas por gran parte de los historiadores y, tras su restauración, por Castañón... [et al.] 2005. La principal bibliografía sobre la capilla es la siguiente: Vegue y Goldoni 1930, nota 3 (lo atribuye a Starnina); Angulo 1931 (relaciona el Juicio Final con el del Campo Santo de Pisa); Tormo 1910 (Starnina); Bertaux 1908 (Starnina); Almarche 1920 (Esteve Rovira); Piquero 1984, cap. 1 (Starnina el registro superior y Rodríguez de Toledo el inferior); Waadenoijen 1983 (Starnina); Post 1930, pp. 221-228 (Rodríguez de Toledo); Miquel 2007 (plantea la hipótesis de la participación de Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco); Nickson 2010.



10. Anónimo
Apóstol San Judas Tadeo, c. 1387-1418
Temple y oro sobre tabla. 170,2 x 87,3 cm
The Frances Lehman Loeb Art Center
Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York
Donación de Frank L. Babbott, 1922.1

Las publicaciones de la profesora M.^a Ángeles Blanca Piquero han marcado los estudios de la escuela de pintores de Toledo y han permitido identificar una serie de piezas entre las cuales hay, sin duda, un germen común de aprendizaje y formación que se repite en diferente grado de calidad. Todas poseen unas mismas características estilísticas y formales, como la adecuación entre el discurso narrativo y el contenido simbólico, la abundancia decorativa, la amplitud del programa iconográfico y de fuentes empleadas y similares recursos espaciales. Pero también se observan otros detalles comunes, como la semejanza de tipos figurativos, ejemplificada en la repetición de la figura de San José en la Natividad de Bilbao y en el políptico de Horcajo; el uso de las cenefas geométricas en blanco, rojo y negro como elementos decorativos de enmarcación, también reiterado en la Piedad de Bilbao y en la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo (e incluso en el templo de la Adoración de los magos del retablo de San Eugenio); la abundancia de inscripciones y cartelas en gran parte de los conjuntos; las figuras sentadas sobre tronos en las tablas cimera de los retablos; o la preferencia por los nimbos dorados con una cruz roja inscrita. Incluso los restos de mazonería original de algunas de las tablas conservadas remiten a un mismo patrón, que quizás delate al mismo carpintero en la tabla del *Bautismo de Cristo* del retablo de San Eugenio (antiguo retablo mayor de la Catedral de Toledo), en el *San Judas* del Frances Lehman Loeb Art Center [fig. 10] y en la tabla de la *Virgen con el Niño, Santa Catalina* y *donantes* del Museo de Valladolid.

Según los datos que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el lugar originario de estas piezas es un convento de la ciudad de Toledo. Aunque las sargas pintadas aparecen en la documentación medieval de la época con bastante frecuencia dentro de los ajuares domésticos y los bienes religiosos de clérigos, nobles



11. Círculo de Rodríguez de Toledo
La Virgen con el Niño y donante fray Hernando de Illescas, siglo XV
 Temple sobre tabla. 70 x 45 cm
 Iglesia parroquial de Illescas, Toledo

y burgueses²¹, la alta calidad de las piezas, el contexto religioso toledano, que registra el abundante uso de este tipo de cortinajes, y finalmente la información sobre su procedencia conventual inducen a vincularlas a este uso de carácter público. A este respecto se conserva un documento muy significativo, y que principalmente ha sido valorado por ser el florentino Starnina el pintor contratado, que alude al encargo en 1395 de un paño de la Pasión para el altar mayor de la catedral, que podría emplearse como uno de los cortinajes²². El racionero Juan Chaves de Arcayos nos recuerda en su libro de ceremonias escrito entre 1589 y 1643 que los ceremoniales requerían de cortinas y paños que cubrían y descubrían los retablos e imágenes según la festividad, el horario y el día con gran precisión²³, y que podrían haber sido similares a las piezas conservadas en el museo. En este sentido resulta de gran interés constatar la existencia de una pieza que ha pasado desapercibida para la crítica al estar atribuida al pintor Bonanat Zahortiga en la monografía que Francisco Oliván Bayle hizo en 1978 sobre dicho maestro aragonés²⁴. Se trata de un lienzo pintado de *Cristo camino del Calvario* con un matrimonio donante arrodillado protegido por San Pedro Mártir, perteneciente a la colección

21 Por citar un caso toledano cercano al tema que se aborda, el clérigo de la Catedral Primada, Alonso del Campo, autor del Auto de la Pasión, tenía en su casa «doss lienços de ymágenes de la Santa Trinidad e un crucifixo» (Torroja/Rivas 1977, p. 194).

22 Torroja 1974; Vegue y Goldoni 1930, pp. 277-279. El documento dice así: «Yo, Gerardo Jacopo, pintor de Florencia, procurador que so de Nicolai de Antonio, otrosi pintor de Florencia, otorgo e conosco que reçibi de vos, Pero Ferrandez de Burgos, receptor del arçobispo de Toledo, quarenta florines de oro, del cuño de Aragón, los cuales dichos quarenta florines vos me distes e yo de vos recibí por razón de que yo e el dicho Nicolai de Antonio vos pintamos un panno de la Pasión de Jhesucristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la iglesia cathedral de santa Maria de aquí, de Toledo [...]».

23 ACT, Secretaría Capitular, Copia de Arcayos, fols. 39r, 416v-417, 295 (en la fiesta del Jueves Santo si no hay obispo, por ejemplo, no se descubren ni el altar ni las imágenes); fol. 390v-391 (fiesta de Todos los Santos); fol. 405v (San Nicolás), fol. 405v-406 (San Ambrosio), fol. 409v-410 (Santa Leocadia).

24 Oliván 1978, pp. 64-67.



12. Rodríguez de Toledo
La Virgen con el Niño y Santa Catalina con donantes,
principios del siglo XV
Temple sobre tabla. 59 x 37 cm
Museo de Valladolid

particular de don Fernando Chueca Aguinaga, que, a partir de este estudio, se propone incluirlo dentro del grupo de obras de la escuela de pintura toledana de principios del siglo XV y dentro de la órbita del maestro Rodríguez de Toledo [fig. 5]. Dicha pintura fue descubierta al restaurar un pequeño retablo barroco cuya imagen principal del *Ecce homo* ocultaba esta escena gótica. Tanto esta pieza como las conservadas en Bilbao están recortadas y, a pesar de su diferente factura y calidad, mantienen unos mismos rasgos estilísticos que las unen a la primera producción pictórica de la ciudad de Toledo y concretamente a las pinturas de la capilla de San Blas, en detalles como los tipos figurativos o el friso geométrico que enmarca las escenas.

Don Fernando Chueca Goitia recordaba que un antecesor paterno la había adquirido en el convento de la Madre de Dios de Toledo. El hecho de que el centro fuera fundado a finales del siglo XV hace muy difícil validar la posibilidad de que esta obra de principios de siglo procediera de dicho cenobio. Pero hay que tener en cuenta que el convento lindaba con el de San Pedro el Real, y que en 1846-1847, con motivo de la desamortización, el centro dominico de San Pedro se empleó como Colegio General Militar aglutinando los bienes muebles y unificando las piezas de devoción propias y las del anexo de la Madre de Dios, momento en que pudo ser vendida y confundido su verdadero origen²⁵. A favor de esta segunda posibilidad se ha de remitir a la figura de San Pedro Mártir que está protegiendo a los dos comitentes de la pintura de la Colección Chueca, que se podrían identificar con los principales donantes del monasterio: Guiomar de Meneses y su marido Alfonso Tenorio de Silva, que lo fundaron en 1407 gracias a la cesión de unas parcelas²⁶. Guiomar de Meneses era una importante noble del entorno toledano y Alfonso Tenorio de Silva fue adelantado de

25 Lorente 2002, pp. 103-104.

26 Martínez Caviro 1980, pp. 275-281; Izquierdo 1997; Cerro 1997; Lorente 2002.

Cazorla. Como promotores del monasterio dominico bien pudieran encargar esta pintura recordando para la posteridad su labor de mecenas. Además hay que tener en cuenta para reforzar dicha asociación que el tío de Alfonso Tenorio de Silva era el arzobispo de Toledo, Pedro Tenorio²⁷, el cual unos años antes, concretamente en 1387, había contratado a Esteve Rovira el retablo mayor de la Catedral de Toledo, hoy en día identificado con el políptico de San Eugenio y considerado el conjunto iniciador de la escuela pictórica de Toledo, con el que se atisban ciertas relaciones.

En correspondencia con esto, una de las características que se debe advertir en la escuela pictórica de Toledo es la capacidad de sus maestros para retratar a los donantes ante las imágenes principales, generalmente protegidos por un santo intercesor. Posiblemente como reflejo del creciente individualismo de la sociedad, que requería de un espacio íntimo y privado de devoción, surge en este momento la necesidad de representarse y hacerse recordar para mostrar el poder religioso, la devoción a la Virgen o la autoridad política. El arzobispo Sancho de Rojas y el monarca Fernando de Antequera o Juan II aparecen en la tabla principal del conjunto de Sancho de Rojas, destinado a la iglesia de San Benito de Valladolid [fig. 4]²⁸; fray Hernando de Illescas está arrodillado ante la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso en una pequeña tabla devocional conservada en la parroquial de Illescas [fig. 11]²⁹; una pareja de donantes que se ha considerado que podría ser el matrimonio formado por Catalina, hermana de Juan II, y el infante Enrique, hijo de Fernando de Antequera, protegidos por Santa Catalina, fueron efigiados ante la Virgen y el Niño en una pintura del Museo de Valladolid [fig. 12]³⁰; y además podría incluirse en esta nómina el retablo no conservado de la capilla de San Blas, que tenía representado al obispo Pedro Tenorio arrodillado junto al santo³¹.

Centrándonos en los lienzos conservados en Bilbao se ha de indicar la diferencia de autoría y calidad de ambas obras. El de *La Natividad*, aunque se debe advertir que no está restaurado, es de inferior nivel y quizá producto del obrador bajo la dirección del maestro, como parece asimismo transmitir la pieza de *Cristo camino del Calvario* de la Colección Chueca, que se podría vincular a la creatividad espacial y a los marcados rasgos faciales de Rodríguez de Toledo. Sin embargo, el lienzo de *Cristo atado a la columna y Piedad* mantiene íntegro su color, transmite una gran fuerza expresiva y retrata a un maestro con grandes aptitudes artísticas. Esta desigualdad se debe a los diferentes pintores que debieron de ejecutar los lienzos y responde a la práctica de los obradores medievales, donde existía un maestro y oficiales que trabajaban y participaban diariamente y a pleno rendimiento en las obras encargadas al taller [figs. 13-16]³². Muy posiblemente los tres maestros que se han identificado estilísticamente –Rodríguez de Toledo, el Maestro de Horcajo y el Maestro de la Piedad– debieron de formarse y trabajar en el primer gran encargo toledano, el retablo mayor de la Catedral de Toledo. Su actividad puede rastrearse a partir de 1400, cuando se deben de iniciar

27 No hay que confundir a esta Guiomar de Meneses, casada con Alfonso Tenorio de Silva, con la noble del mismo nombre fundadora del Hospital de la Misericordia, pero casada con Lope Gaitán (Porres/Cruz 1992). Balbina Martínez Caviro considera que debieron de ser primas, vivieron en la misma época y eran nietas de Guiomar de Leyva (Martínez Caviro 1980, pp. 295-281). Aunque no existe una absoluta seguridad al respecto, parece que la madre de Alfonso Tenorio de Silva era Urraca Tenorio, la hermana del arzobispo Pedro Tenorio.

28 El último estudio sobre el retablo de Sancho de Rojas, con bibliografía actualizada, es Herráez 2011. Una nueva vía de trabajo vinculada con este retablo ha sido abierta por Robinson 2008 y Nickson 2010.

29 Post 1933, p. 469; Tormo 1950, p. 53; Gudíol 1955, pp. 205-211; Azcárate 1982-1983, t. I, p. 201; Piquero 1984, pp. 41-52; Puig/Seguí 2005. El franciscano fray Hernando de Illescas fue confesor y embajador del rey Juan I de Castilla, y un personaje cercano al entorno del arzobispo Pedro Tenorio. Parece poco probable que se trate de don Juan de Illescas, sucesor de Juan Serrano como obispo de la diócesis de Sigüenza-Guadalajara.

30 Rebollo 2009. La autora recoge la bibliografía anterior sobre la tabla.

31 Piquero 1984, pp. 53-54; Lahoz 2012, pp. 259-260.

32 Esta habitual práctica también había sido advertida en la producción escultórica de la propia Catedral de Toledo por Pérez Higuera 1997, p. 43.



a



b



c



d



e



f

13. Detalles del rostro de la Virgen

a. Maestro de Horcajo

La Natividad, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao

c. Maestro de Horcajo y Rodríguez de Toledo

Retablo de la infancia de Cristo, c. 1430
Capilla del Seminario Conciliar de San Julián, Cuenca

e. Rodríguez de Toledo

La Virgen con el Niño y Santa Catalina con donantes,
principios del siglo XV
Museo de Valladolid

b. Maestro de la Piedad

Cristo atado a la columna y Piedad, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao

d. Maestro de Horcajo y Rodríguez de Toledo

Retablo de la infancia de Cristo, c. 1430
Capilla del Seminario Conciliar de San Julián, Cuenca

f. Rodríguez de Toledo

Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420
Museo Nacional del Prado, Madrid
Tabla de la Piedad



a

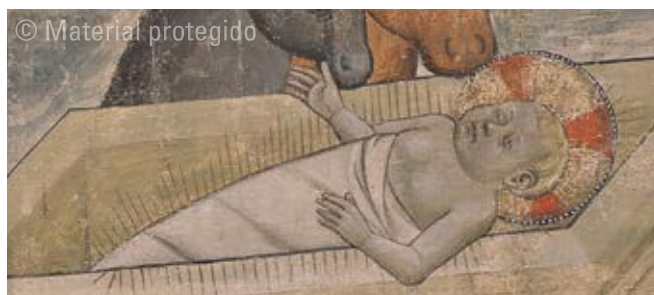


b

14. Detalles del rostro de San José

a. Maestro de Horcajo
La Natividad, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao

b. Maestro de Horcajo y Rodríguez de Toledo
Retablo de la infancia de Cristo, c. 1430
Capilla del Seminario Conciliar de San Julián, Cuenca
Tabla de la Natividad



a



b



c



d

15. Detalles del Niño Jesús

a. Maestro de Horcajo
La Natividad, principios del siglo XV
 Museo de Bellas Artes de Bilbao

b. Maestro de Horcajo y Rodríguez de Toledo
Retablo de la infancia de Cristo, c. 1430
 Capilla del Seminario Conciliar de San Julián, Cuenca
 Tabla de la Adoración de los magos

c. Rodríguez de Toledo
La Virgen con el Niño y Santa Catalina con donantes, principios del siglo XV
 Museo de Valladolid

d. Maestro de Horcajo y Rodríguez de Toledo
Retablo de la infancia de Cristo, c. 1430
 Capilla del Seminario Conciliar de San Julián, Cuenca
 Tabla de la Huida a Egipto



a



b



c



d

16. Detalles del rostro de Cristo

a y b. Maestro de la Piedad

Cristo atado a la columna y Piedad, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao

c. Rodríguez de Toledo

Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420
Museo Nacional del Prado, Madrid
Tabla de la Piedad

d. Maestro de Horcajo

Cristo camino del Calvario con donantes protegidos por San Pedro Mártir, 1407-1410
Colección de don Fernando Chueca Aguinaga

las pinturas de la capilla de San Blas. Entre 1407 y 1410 es posible que se confeccionara la sarga de *Cristo camino del Calvario*, años en que se hace la donación por parte de Guiomar de Meneses y de su esposo de unas parcelas para el convento de San Pedro Mártir. Entre 1415 y 1419 se fecha el retablo de Sancho de Rojas. Hacia 1418 posiblemente se terminó el retablo mayor de la catedral, pues en ese año se doran unas piezas de la escultura de la Virgen con el Niño que presidía el políptico. Y finalmente en la década de 1430 se ha datado el conjunto de Horcajo de Santiago. Se trata de una franja cronológica, entre 1400 y 1430, en la que coinciden los pintores documentados y conocidos a través de las referencias del archivo de la Catedral de Toledo.

«Desque fustes açotado
y llagada vuestra persona,
por que fuesedes más penado,
según my dicho rrazona,
en vuestra cabeça ovo asentado
d'espinas fuerte corona.
¡Ay dolor!»

Alonso del Campo, *Auto de la Pasión*
Catedral de Toledo, c. 1485-1486, versos 374-380

Las ceremonias litúrgicas, la Pasión de Cristo y la Piedad de la Virgen

A lo largo del siglo XIV en la Europa cristiana surgieron unas corrientes espiritualistas y contemplativas que desembocaron en la llamada *devotio moderna*³³, un movimiento cristiano que defendía la oración íntima y piadosa del laico en espacios privados. Alrededor de este pensamiento proliferaron textos devocionales, como la *Vita Christi*, que relataban en detalle la vida de Cristo. Dichas narraciones aludían a los contrarios aparentes, es decir, a la contraposición de imágenes, como por ejemplo la ternura de una madre ante su recién nacido y su dolor ante la muerte del hijo. En paralelo a estas tendencias espirituales en ciertos territorios europeos proliferaron ciclos navideños y pascuales que convergieron en representaciones litúrgicas de la Pasión de Cristo. Aunque la evolución fue lenta, los filólogos establecen una continuidad entre las prosas del ciclo de Pascua y las representaciones teatrales. De hecho, las tres primeras grandes obras teatrales conservadas de la Corona de Castilla se datan a finales del siglo XV, están vinculadas a la ciudad de Toledo y se centran en el tema de la Pasión: las *Lamentaciones* de Gómez Manrique y los *Autos de la Pasión* de Alonso del Campo y de Lucas Fernández³⁴. Fernández Vallejo, en su manuscrito de la Catedral Primada sobre los ceremoniales catedralicios, reflejaba tanto la importancia de las celebraciones de la Vigilia Pascual inspirada en los Santos Lugares, donde se recorría imaginariamente los principales sucesos de la Pasión de

33 Ragusa/Green 1977. Algunos estudios sobre este tema centrado en territorio hispánico son los siguientes: Hauf 1990; Gabardón de la Banda 2005, pp. 23-89, 111-148; Robinson 2012 (agradezco la gentileza y generosidad de la profesora Robinson al proporcionarme algunos de los capítulos del manuscrito inédito antes de su publicación). Con un carácter más amplio, sobre el uso y función de la imagen medieval, véanse Pereda 2007; Molina 1999. Sobre este tema dentro del ámbito europeo pueden consultarse, entre otros, Belting 2007 y 2009; Ringbom 1995; Freedberg 1992; Bynum 2007; Hamburger 1990, 1997 y 1998; Schmitt 2002; Wirth 2008; Kamerick 2002.

34 La bibliografía sobre el teatro medieval hispano es ingente. Se citan aquellas referencias más recientes que remiten a obras anteriores: Torroja/Rivas 1977; Castro 1997; Grande 2002. Aunque se han documentado otras tradiciones parateatrales en la liturgia de la Pasión en Castilla, también extendidas en Europa, como la *Depositio* y la *Elevatio Crucis*, o más castiza como la procesión del Pendón, es la ciudad de Toledo la que ha centrado la atención de los historiadores y filólogos por la importancia de la fiesta y por su arraigo.



17. Maestro del Paramento de Narbona (¿Jean de Orleans?)

Paramento de Narbona, París, c. 1375-1378

Tinta negra sobre lienzo. 286 x 775 cm

Musée du Louvre, París

N.º inv. MI112

Cristo, como el arraigo de las representaciones teatrales (la ceremonia de los pastores, la representación de la Sybila o la fiesta de los fatuos)³⁵. Pero además recordaba que desde el siglo XIII se realizaban unas «farsas sagradas» introducidas por la cofradía de los Hermanos de la Pasión que tenían como objetivo representar la Pasión de Cristo en los templos y constataba que, al menos desde 1495, se representaba el auto de la Piedad (también llamado de la Quinta Angustia o del Descendimiento)³⁶. Para ello muy probablemente, y como en la actualidad se hace con el recorrido del *via crucis*, pudieron emplearse unas imágenes que recordaban cada uno de estos pasos como fases del camino de salvación de la humanidad a través del sacrificio de Cristo. Los dos lienzos conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao pudieron confeccionarse bajo el amparo de estas celebraciones litúrgicas. Ambas piezas parecen aludir a un conjunto de mayores dimensiones que rememoraría los hechos más importantes de la vida de Cristo y vendrían a ejercer como imágenes principales o como cortinas que ocultarían el retablo de una capilla o iglesia toledana en determinadas fiestas como la Navidad o la Pascua, como ocurre con otros significativos lienzos medievales [fig. 17]. Esto explicaría las dimensiones de las piezas y del conjunto total, así como la calidad de su técnica pictórica y su elaboración.

Gracias a las investigaciones de Carmen Torroja y María Rivas sobre el teatro medieval en Toledo se sabe que al menos a partir de 1418 se documenta una representación paralitúrgica dramatizada en torno al crucifijo el Viernes Santo, que se vincularía con los *Planctus Mariae* o lamentaciones de María por la muerte de su hijo. El texto más antiguo conservado es el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, cuyo análisis detalla la combinación de las dos versiones propias del planto: la litúrgica en latín y la paralitúrgica en castellano. Partiendo de una visión lírico-narrativa es posible organizar la narración del *Auto de la Pasión* en las siguientes escenas: la Oración en el huerto, el Prendimiento, la Negación de San Pedro, el Planto de San Pedro, el Planto de San Juan, la Sentencia de Pilatos, Nuestra Señora y San Juan, y el Planto de la Virgen. Estos sucesos coinciden en gran medida con algunas de las tablas de la predela del retablo de San Eugenio y, por tanto, con el primitivo retablo mayor de la Catedral de Toledo. Directamente vinculadas con el retablo mayor se conocen la Adoración de los magos, el Camino a Egipto, la Presentación en el templo, Jesús entre los doctores, el Bautismo de Cristo y, en la predela, la Oración en el huerto, el Prendimiento, la Traición de San Pedro, el Lavatorio de manos ante Pilatos y el Camino al Calvario. Pero también albergaría escenas como el Nacimiento, Cristo atado a la columna o la Piedad, que precisamente sí que constan en el conjunto de

35 Fernández Vallejo 1785, fol. 590 y ss., nota 41, 604-605.

36 Torroja/Rivas 1977, pp. 60-61.



18. Gonçal Peris Sarrià (activo c. 1404-1451)
Piedad, c. 1420-1430
 Témpera y oro sobre tabla. 48,1 x 34,6 cm
 Colección particular

Sancho de Rojas³⁷. La mayoría de las escenas formarían parte de un retablo dedicado a la Pasión de Cristo, pero la escena de la negación de San Pedro denota una peculiaridad mayor que bien pudiera deberse a la influencia de las representaciones teatrales en el mismo altar mayor de la Catedral de Toledo. Este detalle y otros como la descripción que Alonso del Campo hace de Cristo azotado —«Soga a la garganta atada / como a ladrón vos echaron, / e muy fuerte apretada / a las manos vos ataron, / y con muchas bofetadas / vuestra cara demudaron. / ¡Ay dolor!»³⁸— parecen mostrar la recíproca influencia ejercida en la representación figurativa entre la escenificación y la pintura. Por otra parte, aquellas composiciones que no aparecen, como la Virgen y San Juan a los pies de la cruz y el planto de la Virgen (o *Piedad*), las encontramos en el

37 La falta de datos sobre la iconografía y el discurso narrativo del primitivo retablo mayor de la Catedral de Toledo impide ser más precisos sobre los presupuestos ideológicos empleados en su elaboración, pero hay determinados elementos en el retablo de Sancho de Rojas que invitan a considerar que su modelo inicial fue el conjunto mayor toledano: el formato apaisado que comenzaba a estar en desuso, la dedicación a la vida de Cristo, el encargo de ambos polípticos por parte de personajes vinculados a la cátedra de Toledo, como son el arzobispo Pedro Tenorio y el obispo de Palencia, Sancho de Rojas (posteriormente también de Toledo), así como, por último, la preferencia por un taller de pintura toledano vinculado a la Catedral Primada.

38 Torroja/Rivas 1977, p. 172 (fol. 23v.a., verso 340). Alonso del Campo, *Auto de la Pasión*, Catedral de Toledo, c. 1485-1486.

retablo de Sancho de Rojas, confeccionado por la misma escuela de pintura, teniendo muy posiblemente como modelo el políptico mayor de Toledo.

El tema de la Piedad de la Virgen aparece a principios del siglo XIV principalmente en Alemania, y a finales de siglo se vincula a los textos místicos de San Buenaventura y a la predicación franciscana por territorios alemanes y franceses principalmente, empleándose dentro de las corrientes espiritualistas y contemplativas europeas. Existen variaciones al tema que incorporan las figuras de la Magdalena a los pies de Cristo y de San Juan en la zona de la cabeza. Esta iconografía es una derivación de la Lamentación, esquema compositivo de origen bizantino que presenta a Cristo muerto en el suelo, acompañado por la Virgen, y que tiene su paralelo en la Virgen de la Humildad³⁹. La representación de la Piedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao, fechada a finales del siglo XIV o principios del siglo XV, puede ser considerada uno de los primeros ejemplos de gran formato dentro del territorio hispánico, puesto que los más significativos pertenecen al periodo tardogótico de finales del siglo XV, como es el caso de la *Piedad Desplà* de Bartolomé Bermejo (Museo Catedralicio, Barcelona) o la de Fernando Gallego (Museo Nacional del Prado, Madrid)⁴⁰. La primera muestra conocida de este tipo es la Piedad representada por Ferrer Basa en la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes (1346), mientras que de principios de la centuria siguiente es posible citar las piedades de las pequeñas tablas centrales de las predelas de los retablos valencianos del periodo internacional. A partir de 1400 se han documentado algunas pequeñas piezas de devoción⁴¹, aunque las conservadas de este uso más privado e íntimo se fechan más tardíamente, hacia 1420-1430, como la de Gonçal Peris Sarrià, actualmente en una colección privada norteamericana [fig. 18]⁴². Es por ello que muy posiblemente la existencia de esta Piedad de Bilbao pudo estar propiciada por las representaciones litúrgicas de la Pasión en la ciudad de Toledo. La escena octava del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo dedicada al planto de la Virgen se inicia con las palabras que sirven de epígrafe al comienzo de este ensayo⁴³, las mismas que eran declamadas por María en un drama popular anónimo español del siglo XVI que formaba parte del *Código de Autos Viejos*, y que se repiten sobre la escena de la Piedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao: «¡Oh, vosotros que pasáis por este monte sombrío, yo suplico que veáis mi dolor, y me digáis si hay dolor igual al mío!»⁴⁴.

A medida que avanza el siglo XV la devoción a esta escena de la Piedad se acrecentará, pero se ha de destacar el predicamento que a principios de esa misma centuria tuvo para monarcas y prelados hispanos. En el caso de la Corona de Aragón, desde 1397 cada 9 de noviembre se celebraba el día de la *Passio Ymaginis Domini* en la ciudad de Barcelona, donde además se exponían en procesión las reliquias de la Casa Condal vinculadas a Cristo y a la Virgen. A través de los inventarios reales se sabe que María de Navarra, primera esposa de Pedro IV el Ceremonioso, atesoraba en su capilla un tríptico que representaba a Cristo con la Virgen, y en las otras dos tablas a María Magdalena y a San Juan, en 1347⁴⁵. También que la reina viuda del rey Martín I, Margarita de Prades, disfrutó hasta 1424 de un díptico de oro, plegable y seguramente portátil, en cuya parte exterior aparecían figuras de ángeles y santos, y en su interior la Piedad de Jesucristo,

39 El mejor y el más clásico análisis de esta iconografía es Panofsky 1997. Sobre la evolución del Cristo Varón de Dolores, véase Vetter 1963. Sobre la influencia de la religiosidad popular, Gabardón de la Banda 2005, pp. 116-148.

40 Gómez Frechina 2001; Valero 2009; Miquel (en prensa)_b.

41 Sobre la cultura material artística dentro del ámbito valenciano, véanse García Marsilla 2001, Terés 1998. Otros ejemplos similares dentro del ámbito europeo se encuentran en Didier 2009.

42 Miquel (en prensa)_b.

43 Torroja/Rivas 1977, p. 178 (fol. 27v.a., verso 545).

44 Gabardón de la Banda 2005, pp. 136-138.

45 Idoate 1947, p. 433: «Item unes taules de oratori, e son per tot tres taules, en la una de les quals es la figura de Jhesu Xrist e de santa Maria, e en l'altra la figura de santa Maria Magdalena, e en l'altra de Sent Johan, e l'estoig de l'oratori». La representación de estos tres personajes debe aludir a la muerte de Cristo y a las figuras de María y Jesús, es decir, a una Piedad.

junto a otras imágenes⁴⁶. Mientras, en la Corona de Castilla el fervor por esta iconografía se materializó en esculturas, como la que parece que regaló Juan II al obispo de Palencia, Sancho de Rojas, quien la colocó presidiendo el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Quinta Angustia, que había fundado alrededor de 1407⁴⁷. La admiración por esta advocación parece ser uno de los motivos que explican la existencia de esculturas de la Piedad de tamaño casi natural donadas por importantes prelados y religiosos a sus capillas predilectas, como son las actualmente conservadas en la Catedral de Toledo, en el convento de Santo Domingo el Real de la misma ciudad, el real monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia), la cartuja de Aniago (Villanueva de Duero, Valladolid) y el monasterio de San Benito en Valladolid⁴⁸.

Conclusión

La Catedral de Toledo fue uno de los grandes referentes artísticos de la España medieval y moderna. Su ornamentación y ceremoniales fueron copiados en otros templos como imagen de esplendor y santidad; y la actividad desplegada por sus arzobispos, clérigos e incluso por los monarcas castellanos fue imitada como representativa de los ideales de poder y magnificencia. La vinculación estilística de todas las piezas aquí estudiadas con los pintores de la escuela de Toledo, la preferencia por el tema de la Piedad –cuyas primeras representaciones en territorio hispánico son el lienzo de Bilbao y el retablo de Sancho de Rojas– así como la predilección por un conjunto que narraba la vida y la Pasión de Cristo son indicios suficientes para valorar tanto la posible influencia de las corrientes devocionales bajomedievales en Castilla, que ciertamente penetraron en muy diferente grado en la península, como la importancia de las representaciones litúrgicas en la Catedral de Toledo, donde la conmemoración de la vida y Pasión de Cristo había alcanzado en el reino una de sus cotas artísticas más reseñables. Los dos fenómenos mediante los que se expresa, combinados, el texto sagrado –la escenificación litúrgica y la imagen devocional– muestran las interferencias de ambos y su adaptación a los cambios y necesidades religiosas. Las obras de arte y la documentación conservada de principios del siglo XV abren un rico panorama litúrgico-artístico, en el que las pinturas bien podían acompañar las celebraciones religiosas adoctrinando a los fieles y rememorando los principales momentos de la vida y Pasión de Cristo, incitando a la devoción y a la piedad.

«Fijo mío, ya expirastes;
ay, que no puedo valeros!
Yo, mi bien, me muero en veros;
quand diferente quedastes,
que no puedo conoceros!
Vuestras penas fenescieron
Y las mías comenzaron
Pues mis ojos que las vieron
lloren bien, pues que perdieron
quantos bienes desearon.»

Fray Íñigo de Mendoza
*Lamentación a la Quinta Angustia, quando Nuestra Señora
tenía a nuestro Señor en los brazos, principios del siglo XVI*

46 Podría tratarse de la pieza que el duque de Berry regaló a Juan I o bien a Martín I y que la reina Margarita de Prades recuperó de los diputados de Cataluña y vendió a Alfonso el Magnánimo en 1424. Esta descripción responde al documento de venta. Sin embargo, el profesor Domenge considera que se trata de otra obra (Cornudella 2009-2010, p. 43; Domenge 2009, pp. 361-362).

47 Herráez 2011.

48 Ara Gil 1977, pp. 184-188. Más recientemente, y con una visión de conjunto de las piezas castellanas, se espera poder consultar el estudio que Matthias Weniger está preparando (Weniger 2012).

BIBLIOGRAFÍA

Almarche 1920

Francisco Almarche Vázquez. «Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, año VI, enero-diciembre de 1920, pp. 3-13.

Angulo 1931

Diego Angulo Íñiguez. «La pintura trescentista en Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, t. VII, n.º 19, enero-abril de 1931, pp. 23-29.

Ara Gil 1977

Clementina Julia Ara Gil. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid : Institución Cultural Simancas : Diputación Provincial de Valladolid, 1977.

Azcárate 1982-1983

José M.^a de Azcárate. *Tierras de España : Castilla la Nueva : Arte*. 2 vols. Madrid : Fundación Juan March ; Barcelona : Noguer, 1982-1983.

Azcárate 1990

—. *Arte gótico en España*. Madrid : Cátedra, 1990.

Belting 2007

Hans Belting. *La vraie image : croire aux images?* Paris : Gallimard, 2007.

Belting 2009

—. *Imagen y culto : una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid : Akal, 2009.

Bengoechea 1978

Javier de Bengoechea. *Museo de Bellas Artes, Bilbao*. Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

Bertaux 1908

Emile Bertaux. «La peinture giottesque en Castille et en Andalousie», André Michel (ed.). *Historie d'Art*, t. III, vol. 2. Paris : Armand Colin, 1908, pp. 634-759.

Bynum 2007

Caroline Walker Bynum. *Wonderful blood : theology and practice in late medieval northern Germany and beyond*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2007.

Castañón... [et al.] 2005

Jaime Castañón... [et al.]. *La capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*. Bilbao : Iberdrola, 2005.

Castro 1997

Eva Castro (ed.). *Teatro medieval. Vol. I : el drama litúrgico*. Barcelona : Crítica, 1997.

Cerro 1997

Rafael del Cerro Malagón. «Siglo y medio de uso civil (1835-1985)», Ángel Alcalde ; Isidro Sánchez (coords.). *San Pedro Mártir el Real : Toledo*. Ciudad Real : Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 51-63.

Cerveró 1964

Luis Cerveró Gomis. «Pintores valentinos : su cronología y documentación», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, n.º 49, año XXV, 1964, pp. 83-136.

Company... [et al.] 2005

Ximo Company... [et al.]. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, vol. I (1238-1400). València: Universitat de València, 2005.

Concioni/Ferri/Ghilarducci 1994

Graziano Concioni ; Claudio Ferri ; Giuseppe Ghilarducci. *Arte e pittura nel medioevo lucchese*. Lucca : Matteoni, 1994.

Cornudella 2009-2010

Rafael Cornudella. «Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck : pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón», *Locus Amoenus*, Barcelona, n.º 10, 2009- 2010, pp. 39-62.

Domenge 2009

Joan Domenge i Mesquida. «Regalos suntuarios : Jean de Berry y las cortes hispanas», María Concepción Cosmén Alonso ; María Victoria Herráez Ortega; María Pellón Gómez-Calcerrada (eds.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León : Universidad de León, 2009, pp. 343-364.

Elvira-Hernández 1991

Francisco Elvira-Hernández. *Las pinturas murales de Piedrahita y Rodríguez de Toledo*. [St. Joseph, Minnesota] : College of St Benedict ; [Collegeville, Minnesota] : St John's University, 1991.

Fernández Vallejo 1785

Felipe A. Fernández Vallejo. *Memorias y disertaciones que podrían servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo, desde el año MLXXXV en que conquista dicha ciudad el rey Don Alonso VI de Castilla*, 1785. Ms. 2-7-4, Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid.

Freedberg 1992

David Freedberg. *El poder de las imágenes : estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid : Cátedra, 1992.

Gabardón de la Banda 2005

José Fernando Gabardón de la Banda. *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 2005.

Gómez Frechina 2001

José Gómez Frechina. «Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV», Fernando Benito Doménech ; José Gómez Frechina (eds.). *La clave flamenca de los primitivos valencianos*. [Cat. exp., Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia]. Valencia : Generalitat Valenciana, 2001, pp. 81-89.

Grande 2002

Francisco Javier Grande Quejigo. «Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval : el ciclo de la Pasión», *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, vol. XXV, 2002, pp. 153-171.

Gudiol 1955

José Gudiol. *Pintura gótica*, vol. IX de *Ars Hispaniae*. Madrid : Plus Ultra, 1955.

Hamburger 1990

Jeffrey F. Hamburger. *The Rothschild canticles : art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven : Yale University Press, 1990.

Hamburger 1997

— . *Nuns as artists : the visual culture of a medieval convent*. Berkeley : University of California Press, 1997.

Hamburger 1998

— . *The visual and the visionary : art and female spirituality in late medieval Germany*. New York : Zone Books, 1998.

Hauf 1990

Albert G. Hauf. *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena : aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. [Valencia] : Institut de Filologia Valenciana ; [Barcelona] : Abadía de Montserrat, 1990.

Herráez 2011

M.^a Victoria Herráez. «Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas», *Goya. Revista de Arte*, Madrid, n.º 334, enero-marzo de 2011, pp. 5-19.

Idoate 1947

Florencio Idoate. «Inventario de los bienes de la reina Doña María, esposa de Pedro IV, rey de Aragón», *Príncipe de Viana*, Pamplona, año VIII, 1947, pp. 417-435.

Izquierdo 1997

Ricardo Izquierdo Benito. «Historia de un singular edificio toledano». Ángel Alcalde ; Isidro Sánchez (coords.). *San Pedro Mártir el Real : Toledo*. Ciudad Real : Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 13-26.

Kamerick 2002

Kathleen Kamerick. *Popular piety and art in the late Middle Ages : image worship and idolatry in England, 1350-1500*. New York : Palgrave, 2002.

Laguna 1992

Teresa Laguna Paúl. «Las artes del color», *Andalucía gótica*. Madrid : Encuentro, 1992, pp. 34-102. (*La España Gótica*, vol. 11).

Laguna 2005

—. «Dos fragmentos en busca de autor y una fecha equívoca : Alonso Martínez, pintor en Córdoba a mediados del siglo XIV y las pinturas de la capilla de Villaviciosa», *Laboratorio de Arte. Revista de Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, n.º 18, 2005, pp. 73-87.

Lahoz 2012

Lucía Lahoz. «La escultura en la Corona de Castilla : una polifonía de ecos», *Artigrama*, Zaragoza, n.º 26, 2012, pp. 243-286.

Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

Lazzareschi 1938

Eugenio Lazzareschi. «Angelo Puccinelli e gli altri pittori lucchesi del Trecento», *Bollettino Storico Lucchese*, Lucca, X, n.º 3, 1938, pp. 136-164.

Lenza 2010

Alberto Lenza. *Gherardo Starnina e il gotico internazionale tra la Spagna e Firenze*. Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato in Logos e Rappresentazione, 2010 (tesis doctoral inédita).

Lorente 2002

Luis Lorente Toledo. *San Pedro Mártir el Real, conventual y universitario : siglos XIII-XIX*. Ciudad Real : Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

Luna 1989

Juan J. Luna. «Maestro de Horcajo : la Natividad, y Cristo atado a la columna y Piedad», *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao : pintura, 1400-1939*. [Cat. exp., Madrid, Museo Municipal]. Madrid : Ediciones «El Viso», 1989, pp. 30-32.

Madurell 1950

José María Madurell i Marimón. «El pintor Lluís Borrassà : su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. Apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, 1950, pp. 7-387.

Markschies 2009

Alexander Markschies. «Monocromía y grisalla : una perspectiva europea», Till-Holger Borchert... [et al.]. *Jan Van Eyck : grisallas*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Thyssen- Bornemisza, 2009, pp. 85-117.

Martínez Caviro 1980

Balbina Martínez Caviro. *Mudejar toledano : palacios y conventos*. [s.l. : s.n.], 1980 (Madrid : Vocal Art. Gráf.).

Medianero 1989

José María Medianero Hernández. «Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba», *Ariadna. Revista de investigación*, Palma del Río (Córdoba), n.º 6, junio de 1989, pp. 1-64.

Miquel 2007

Matilde Miquel Juan. «Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale», Andrea de Marchi (coord.). *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco : nuovi studi sulla pittura tardogotica*. [Actas de Congreso, Fabriano, Italia, 31 de mayo-2 de junio de 2006]. Livorno : Sillabe, 2007, pp. 32-43.

Miquel 2008

—. *Retablos, prestigio y dinero . talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. València : Universitat de València, 2008.

Miquel 2013a

—. «Esteve Rovira y Starnina en Toledo : el arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Artes y la Arquitectura de Poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 5-8 de septiembre de 2012. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

Miquel 2013b

—. «“¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!”. La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales», *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 22. Pamplona : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 291-315.

Molina 1999

Joan Molina i Figueras. *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia : Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1999.

Nickson 2010

Tom Nickson. «Art and belief in Medieval Castile». M. Foster (ed.). *Spiritual temporalities in late-medieval Europe : Newcastle*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishings, 2010, pp. 99-126.

Oliván 1978

Francisco Oliván Bayle. *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV : estudio histórico-documental*. Zaragoza : Ayuntamiento, Comisión de Cultura, 1978.

Panofsky 1997

Erwin Panofsky. «Imago Pietatis : contribution à l'histoire des types du 'Christ de Pitié', 'Homme de Douleurs' et de la 'Maria Mediatrix'», *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris : Flammarion, 1997, pp. 13-28.

Paoli 1986

Marco Paoli. *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento : produzione artistica e cultura libraria*. Lucca : Maria Pacini Fazzi, 1986.

Pereda 2007

Felipe Pereda. *Las imágenes de la discordia : política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid : Marcial Pons Historia, 2007.

Pérez Higuera 1997

María Teresa Pérez Higuera. «La escultura», Áurea de la Morena Bartolomé (coord.). *Castilla-La Mancha 1 : Cuenca, Ciudad Real y Albacete*. Madrid : Encuentro, 1997 (col., *La España Gótica*, vol. 12), pp. 39-48.

Pérez Sedano 1914

Francisco Pérez Sedano. *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I. Notas del archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano*. Madrid : Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1914.

Piquero 1984

María Ángeles Blanca Piquero López. *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*. 2 vols. Toledo : Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1984.

Polo 1925

José Polo Benito. *Las pinturas murales de la capilla de San Blas de la Catedral Primada de Toledo : discurso leído por José Polo Benito... sesión del día 5 de abril de 1925, seguido de la contestación leída por Ángel María Acevedo y Juárez*. Toledo : Editorial Católica Toledana, 1925.

Porres/Cruz 1992

Julio Porres Martín-Cleto ; María Jesús Cruz Arias. *El testamento de doña Guiomar de Meneses y el Hospital de la Misericordia*. Toledo : Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1992.

Post 1930

Chandler R. Post. *A history of the Spanish painting. Vol. III : The Italo-Gothic and international styles*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1930.

Post 1933

—. *A history of the Spanish painting. Vol. IV, parte II : The Hispano-Flemish style in North-Western Spain*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1933.

Puig/Seguí 2005

Cristina Puig ; Mónica Seguí. «Anónimo. Círculo de Juan Rodríguez de Toledo 'Imposición de la casulla a San Ildefonso con San Francisco y fray Hernando de Illescas'», *Ysabel, la reina católica : una mirada desde la catedral primada*. [Cat. exp., Toledo, Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo]. Toledo : Instituto Teológico San Ildefonso, 2005, pp. 463-464.

Ragusa/Green 1977

Isa Ragusa ; Rosalie B. Green (transcrip. y eds.). *Meditations on the life of Christ ; an illustrated manuscript of the fourteenth century*. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. ital., 115. Princeton : Princeton University Press, 1977. (Reprod. de la ed. de 1961).

Rebollo 2008

Carmen Rebollo. «El encargo artístico como instrumento legitimador de un estatus : las pinturas murales del ábside de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, n.º 101, 2008, pp. 189-220.

Rebollo 2009

—. «El patronazgo de los preladados castellanos : la influencia italiana en la pintura cortesana en torno a 1400», *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León : Universidad de León, Área de Publicaciones, 2009, pp. 127-141.

Ringbom 1995

Sixten Ringbom. *Les images de devotion : Xlle-XVe siècle*. Paris : G. Monfort, 1995.

Robinson 2008

Cynthia Robinson. «Preaching to the converted : Valladolid's *Cristianos nuevos* and the *Retablo de don Sancho de Rojas* (1415)», *Speculum : a Journal of Medieval Studies*, Cambridge, Mass., vol. 83, n.º 1, enero de 2008, pp. 112-163.

Robinson 2012

—. *Imagining the Passion in a multiconfessional Castile : the Virgin, Christ, devotions, and images in the fourteenth and fifteenth centuries*. University Park, Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2013.

Sanchis 1928

José Sanchis Sivera. «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1928, pp. 3-64.

Schmitt 2002

Jean-Claude Schmitt. *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Age*. Paris : Gallimard, 2002.

Strehlke 2002

Carl B. Strehlke. «Gherardo Starnina : retablo de Bonifacio Ferrer», *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. [Cat. exp.]. Valencia : Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002, pp. 22-33.

Strehlke 2004

—. «Starnina», *Italian paintings, 1250-1450, in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 2004, pp. 390-398.

Sureda 1991

Joan Sureda. «Maestro de la Pietà», *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*. [Cat. exp., Padua, Palazzo della Ragione; Roma, Palazzo della Esposizioni]. Roma : Leonardo-De Luca Editori, 1991, pp. 21-23, 56.

Tormo 1910

Elías Tormo. «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, vol. 18, n.º 2, 1910, pp. 82-101.

Tormo 1950

—. *Toledo : tesoros y museos*, t. II. Madrid : Patronato Nacional de Turismo, 1950.

Torroja 1974

Carmen Torroja. «Pintores florentinos trescentistas en Toledo», *Historia y Vida*, Barcelona, n.º 79, 1974, pp. 94-97.

Torroja/Rivas 1977

Carmen Torroja ; María Rivas. *Teatro en Toledo en el siglo XV : «auto de la pasión» de Alonso del Campo*. Madrid : Real Academia Española, 1977.

Valero 2009

Joan Valero Molina. «Ecos de una iconografía francesa de la *Imago Pietatis* en la Corona de Aragón», M.ª C. Cosmen Alonso ; M.ª V. Herráez Ortega ; M. Pellón Gómez- Calcerrada (coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León : Universidad de León, 2009, pp. 333-342.

Vegue y Goldoni 1930

Ángel Vegue y Goldoni. «Gerardo Starnina en Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, n.º 17, mayo-agosto, 1930, pp. 199-203.

Vetter 1963

Ewald M. Vetter. «Iconografía del Varón de Dolores : su significado y origen», *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 143, 1963, pp. 197-231.

Waadenoijen 1983

Jeanne van Waadenoijen. *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*. Firenze : Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 1983.

Weniger 2012

Matthias Weniger. «Bellas piedades en Castilla», *El taller europeo : intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea* (Actas del I Encuentro de Museos con Colecciones de Escultura, Valladolid, Colegio de San Gregorio, mayo 2010). Valladolid : Museo Nacional de Escultura, 2012.

Wirth 2008

Jean Wirth. *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*. Paris : Cerf, 2008.