

Matilde Miquel Juan
Profesora Ayudante Doctor, Universidad Complutense de Madrid
Lecturer, Assistant Doctor, The Complutense University, Madrid



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

Painting, Devotion and Piety in
Toledo in the early 15th century



"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

"Friends you who gave birth
 see my different grief,
 you who husbands lost
 whom you loved and cared for
 weep my ill with me;
 look if my ill is great,
 look what joy is mine,
 look what captive luck,
 for they are visiting death
 on a Son of mine."

Alonso del Campo, *Auto de la Pasión*
 Toledo Cathedral, c. 1485-1486, verses 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.

In 1959 the Bilbao Fine Arts Museum acquired two paintings in tempera from the Espinal Collection in Barcelona. One was of a Nativity scene, the other showing Christ tied to the column next to a Pietà, both originally from a monastery in Toledo. The two works were almost certainly part of a single group devoted to Christ's Passion, put together in the early 15th century for the convent and most likely to be used as the principal image in a particular chapel, or as a curtain to screen off a retable set aside for use on certain feast days¹. For a long time, the works were referred to as *sargas*, a kind of serge, but they should really be called canvases, as a ground was applied prior to painting. This means they cannot be *sargas* and dissipates any suggestion of poorer quality or that they should be considered cheaper.

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*. Véase Marksches 2009, especialmente pp. 111-113.

This essay was written as part of research project HAR2012-32720, approved by the Spanish Ministry for the Economy and Competitiveness. Research was performed with the help of Fernando Chueca Aguinaga and Gonzalo Marín López, rector of the Council Seminar of Cuenca.

1 These painted canvases could well have acted as the main image of a church or chapel, or to provide screen curtains in Lent and Holy Week, eventually being relocated to another part of the building. The *Paramento*, or ornamental covering at Narbonne, fulfilled a similar function. See Marksches 2009, especially pp. 111-113.

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 capitell. 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 acelera 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

The Nativity piece [fig. 1] shows the Madonna kneeling opposite the crib. As He gently strokes the mule's muzzle, the Child is warmed by the breath of both mule and ox. From the Madonna's mouth comes the inscription: "Ille est deus meus et filius meus et dominus meus" (This is my God, my Son and my Lord). To the right, St. Joseph looks on, sitting on the ground, hand moving towards his face. The artist has chosen to give priority to and reinforce his main subjects by removing the customary allusions to the manger, the star and the angels announcing the good news, and by placing the figures against a slightly blueish neutral background, with the silhouette of low hills just about visible in the lower part. Although the characters portrayed are complete, the work seems to have been cut off, suggesting slightly larger original measurements.

Restored in 1989, the slightly smaller hemp canvas [fig. 2] comprises two scenes framed and separated by a red and black geometrical decorative border and an inscription above each one. To the left, a monumental Christ kneels, tied by the neck and hands to a column with a base in the shape of a capital. He wears a cloth of purity, but what really strikes us is the nakedness of the body and the eyes looking out from a bearded face, pained, tired and saddened by the humiliations and torture undergone. The inscription above comes from the Book of Isaiah. As if prefiguring the events of Christ's martyrdom, it says: "Vulneratus est propter iniquitates nostras, attritus est propter acelera nostra" ("But he was wounded for our transgressions, he was bruised for our iniquities")². To the right, slightly larger in size, is a tearful, sorrowing Madonna in a black tunic, with the inert body of her Son in her lap, after His death on the Cross. While the background in the picture showing Christ tied to the column is a neutral blue, in the Pietà the figures stand out against the sombre black night and the grey of low hills that, like mute onlookers, accompany the mother's suffering. The play of contrasts between Mary's beauty, her dark cloak and the pale nakedness of the dead Christ defines the poignancy and pain of the scene, which is also accompanied by the words from the Book of Lamentations, attributed to Jeremiah, and which the Madonna could well have recalled, as was done in Tenebrae on Easter Saturday: "O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte;

2 Antiguo Testamento, Libro de Isaías 53, 5.

2 Old Testament, Book of Isaiah 53:5.



1

Maestro de Horcajo
Natividad, principios del siglo XV
Tempera sobre lienzo. 101 x 195.5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/128

Master of Horcajo
The Nativity, early 15th century
Tempera on canvas, 101 x 195.5 cm
Bilbao Fine Arts Museum
Inv. no. 69/128



2

Maestro de la Piedad

Cristo atado a la columna y Pietà, finales del siglo XIV-principios del siglo XV

Tempera sobre lienzo. 84,8 x 125,5 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

N.º inv. 69/129

Master of the Pietà

Christ Tied to the Column and Pietà, late 14th century-early 15th century

Tempera on canvas, 84.8 x 125.5 cm

Bilbao Fine Arts Museum

Inv. no. 69/129

rememorar, 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 padeczo)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 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 italia-

si est dolor similis sicut dolor meus" (Is it nothing to you, all ye that pass by? behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow)³.

In historiographical terms, José Gudiol was the first to refer to these paintings, when in 1955 he linked them to a Spanish painter responsible for the incomplete retablo at Horcajo de Santiago, today in the chapel of the Council Seminary in Cuenca; he also suggested they might be associated with Italian painting of the late *Trecento*⁴. In her doctoral thesis on the *Trecento*-inspired school at Toledo, Professor M.^a Ángeles Piquero confirmed the artist as being the Master of Horcajo (or Cuenca), although she acknowledged the hand of another master, possibly aware of the latest developments in international Gothic, at work in the figure of the Madonna featured in the Pietà⁵. With certain reservations, Juan J. Luna accepted Gudiol's proposal in 1989, while also adding comments drawing attention to the existence of two artists and the connections of the Toledo diocese with the area around Cuenca⁶. In his overview of Gothic art in Spain, José M.^a de Azcárate likened the style of the paintings to Rodríguez de Toledo, dating them to around 1430-1440⁷. More recently Joan Sureda clearly distinguished the Master of the Pietà, author of *Christ Tied to the Column and Pietà*, from the painter of *The Nativity*, which painting he effectively associated with the Master of Horcajo, as had been argued until then. The Master of the Pietà he considered an Italian painter trained under the influence of the Neapolitan school of followers of Giotto in the second half of the 14th century, or perhaps a Spanish artist with Franco-Gothic leanings who might have worked in southern Italy. Sureda placed the Bilbao Pietà close to the set of works attributed to the Neapolitan Master of the Franciscan Temperas (possibly identifiable as Pietro Orimina), and defined the Master of the Pietà as a product of the expansion of the Mediterranean branch of Giotto's followers in Naples, subsequently establishing himself

3 Antiguo 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.

3 Old Testament, Book of Lamentations 1:12. Used as a prayer on Easter Saturday.

4 Gudiol 1955, pp. 211-213. Subsequent bibliographical references are to the Museum catalogues: Lasterra 1969, nos. 128 (Nativity) and 129 (Christ Tied to the Column and Pietà); Bengoechea 1978, p. 42.

5 Piquero 1984, pp. 313-324.

6 Luna 1989.

7 Azcárate 1990, pp. 311-313.

nizante 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 cimeras 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.

8 Sureda 1991.

9 Almarche 1920; Sanchis 1928, pp. 20-21. Las noticias del periodo 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 2013 contiene la identificación de este conjunto y una propuesta de reconstrucción.

in the Iberian peninsula, where his influence was felt and the seed planted for the creation of the Italianate school of Toledo. In his inspiring and eloquent catalogue entry, Sureda dated the works to c. 1350-1360, despite acknowledging the artist in question was active around 1400⁸.

The great retable in the Primate Cathedral and the beginnings of the Toledo school

One of the difficulties with regard to the Italianate-international school of painting at Toledo is the sheer complexity of distinguishing the artistic personality of its masters. Today, with works partially conserved and records scarce, differentiating the activity of one or several painters, their main works and establishing their a time sequence is no easy task. One known fact, published in 1920, is the commission, made on 17 July 1387, by Bishop Pedro Tenorio for the great retable at Toledo Cathedral to the painter Esteve Rovira, from Cyprus, then in Brihuega, Guadalajara. Although the actual contract is not archived, the request made on 14 April 1388 to the artist, in Valencia at the time, to return to Toledo and finish the work, provides a treasure trove of data. Esteve Rovira had to produce a retable of 66 spans wide by 20 high, i.e. an oblong structure thirteen metres wide by four metres high, consisting of two blocks with eight lanes plus a central one, to which he was to add eight crowning panels each with an image and dust cover [fig. 3]. The master's obligations included working exclusively on the commission until it was completed, providing everything needed to create fine figures, using lapis lazuli blue and fine gold; above all he had to remain in Toledo the time the work required, although with certain licences to return to his “home” on a maximum of twenty feast days. Bishop Tenorio undertook to provide already made the work in relief for the retable and to pay him the exorbitant amount of 1,500 gold florins from Aragon⁹.

8 Sureda 1991.

9 Almarche 1920; Sanchis 1928, pp. 20-21. Information on the Cypriot's period in Valencia, with new, revised contributions and the full text of the demand that he return to Toledo, may be read in Company... [et al.] 2005, pp. 289, 302-306 (Toledo), 322-323. In 1387 he still had contacts in Barcelona, as Madurell 1949 notes, p. 58. Other items about the painter in Barcelona are to be found in Madurell 1950, p. 77. Miquel 2013 contains the identification of the retable group and a proposal for its reconstruction.



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

Esteve Rovira and workshop (attributed to)
High retable at Toledo Cathedral, c. 1387-1418 (reconstruction)

1. Saint Mary Magdalene
2. Saint Lawrence
3. Annunciation or Meeting at the Golden Gate
4. Nativity
5. Adoration of the Magi
6. Flight Into Egypt
7. Crucifixion
8. Circumcision
9. Jesus amongst the Doctors
10. Baptism of Christ
11. The Wedding at Canaan
12. Prayer in the Garden
13. The Arrest
14. Washing of the Feet
15. The Road to Calvary
16. Madonna with Child
17. Denial of Saint Peter
18. Pentecost
19. Ascension
20. Descent to Limbo



4
Rodríguez de Toledo y taller
Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420
Tempera sobre tabla, 532 x 618 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P01321
Rodríguez de Toledo and workshop
Retable of Archbishop Sancho de Rojas, 1415-1420
Tempera on panel, 532 x 618 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
Inv. no. P01321

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 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

It is not known if the great retable was finally made by Esteve Rovira, as the records say nothing about his move to Toledo; Rovira seems to have been very reluctant to fulfil his part of the agreement, even with the demand issued. However, we need to remember that on 4 September 1389 he issued two apprenticeship contracts in Valencia with two young men, Arnau de Camprodón and Alfonso de Córdoba, sons respectively of the painters Bernat de Camprodón and Alfonso de Córdoba, who were at once subjected to the workshop's intense workload, although only written records would confirm whether the backlog anything had to do with the production of this large retable or not¹⁰. The fact that the covenant with the young men was for a year and not for four, the norm in apprenticeships, and that they were sons of painters, points to an official's contract and to work that would involve activities of higher responsibility, for instance the production of a retable of the kind in question. No other information about Esteve Rovira has come down to us, neither of a contract in Valencia that would dissipate doubts nor of his presence in Toledo.

Some of the original panels of the great retable at Toledo Cathedral were identified in a recent study as the ones conserved in the retable of St. Eugene, in the same cathedral¹¹. The works have been much repainted, and distinguishing their possible authors is today a major problem. Despite this, it remains likely that Esteve Rovira defined the beginning of the school of painting in Toledo, that he transmitted his mastery and personality as he trained painters, and that his Italianate idiom was continued in the paintings under discussion here. From the work done by researcher M.^a Ángeles Blanca Piquero, it has been possible to identify a body of works by the early 15th-century school of painting in Toledo, including this *Nativity* and *Christ Tied to the Column and Pietà*. The others are mural paintings of the St. Blaise chapel in Toledo Cathedral, the retable of Sancho de Rojas [fig. 4], the panel of the Madonna with St. Catherine and donors (Museum of Valladolid), the

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.

¹¹ Miquel 2013.

¹⁰ Company... [et al.] 2005, pp. 322-323. See Miquel 2008, pp. 166-182 on officials' contracts. Particularly noteworthy is the fact that official Alfonso came from Cordoba, which would coincide with the origins of other contemporary painters on record, like Alonso Martínez (Laguna 2005). On Gothic painting in Cordoba, see Medianero 1989, specifically pp. 15-57; Laguna 1992, pp. 77-79, 243. Attempts to re-read the badly damaged register recording the officials' contracts between Esteve Rovira and Alfonso de Córdoba and Arnau de Camprodón, in search of further information clarifying their identification, proved unsuccessful.

¹¹ Miquel 2013.

Valladolid), la imposición de la casulla a San Ildefonso y el retrato del 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 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

imposition of the chasuble on St. Ildephonsus and the portrait of donor Friar Hernando de Illescas (parish church of Illescas, Toledo), the mural decoration for the *Concepción Francisca* convent in Toledo and the retable of the Madonna at Horcajo de Santiago (Council Seminary, Cuenca)¹². Carmen Rebollo's work has led to the addition to this repertoire of the mural paintings in the presbytery of the church of *Santa María la Mayor* in Piedrahíta (Ávila)¹³ and, from the work done for the present essay, a painting of Christ on the road to Calvary with donors from the private collection of Fernando Chueca, which we shall look at in a little more detail [fig. 5]. The main reason for this direct link is the stylistic affinities of Italianate origin between the surviving panels of the Toledo great retable and the paintings just mentioned, in details such as the taste for architectural backgrounds, the monumental nature of the figures, the folds of the robes and the repetition of geometric designs, faces and characters.

In terms of stylistic characteristics, the works are undoubtedly redolent of post-Giotto painting. As noted above, in his essay on the Pietà in Bilbao, Joan Sureda suggested links to Neapolitan painting between 1350 and 1360 or possible ties with the Master of the Franciscan Temperas. Even so, chronologically, painting in the city of Toledo must have begun from 1388 at the earliest, when Esteve Rovira was ordered to return to Toledo, or from 1395, when Starnina is known to have been there, to collect payment for a painted cloth. Sureda's hypothesis linking the Pietà with post-Giotto painting in southern Italy is only feasible through its attribution to a painter from Cyprus who, trained in southern Italy some time in the third quarter of the 14th century, must have moved to, and worked in, Crown of Aragon territory, as did Esteve Rovira. The first reference to Rovira places him in Zaragoza; he is then known to have been in Barcelona in 1384 and 1385; and from January 1387 he is recorded as living in Valencia. In July 1387 he signed the contract for the great Toledo Cathedral retable in Brihuega, and the notification

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.

12 See the essential work by Piquero 1984.

13 Elvira-Hernández 1991; Rebollo 2008. Researcher Carmen Rebollo's excellent study adds the mural paintings in the parish church of Laguna de Negrillos (León), where she sees the Italian influence, the stylistic and formal similarities with painting in Toledo and connections with the Álvarez of Toledo.



5

Maestro de Horcajo
Cristo camino del Calvario con donantes protegidos por San Pedro Mártir, 1407-1410
Tempera sobre lienzo. 156 x 73 cm
Colección de don Fernando Chueca Aguinaga
Master of Horcajo
Christ on the Road to Calvary with Donors Protected by Saint Peter Martyr, 1407-1410
Tempera on canvas, 156 x 73 cm
Collection of Fernando Chueca Aguinaga

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 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

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 Concion/Ferri/Ghilarducci 1994, pp. 334, 367-368, 374-375; Lazzareschi 1938; Paoli 1986, p. 176. Véase una revisión en Miquel 2007.

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.

dated 1388 was issued in Valencia. The document was read in the house of Florentine merchant Joan Esteve, who then ensured the information reached the painter.

The Toledo school of painting in the early 15th century

Besides Esteve Rovira's possible activity, the Florentine Gerardo di Jacopo, or Starnina, was known in Toledo, as were his two disciples, Nicolao d'Antonio, from Pisa, and Simone di Francesco, from Siena¹⁴. There are no records connecting d'Antonio or di Francesco with any surviving work or accurately dating their time in Spain, while Starnina's movements can be traced through his Italian paintings and associate him in Valencia principally with the retable of the Seven Sacraments in the city's Fine Arts Museum, the predella with scenes from the Passion on the retable at Collado de Alpuente (Valencia) and the panel of the Last Judgement in the Alte Pinakothek in Munich. While most essays on Starnina establish he was in Spain between 1395 and 1401, the most recent contribution from Alberto Lenza does not consider the possibility of attributing works of Toledo painting to him¹⁵. Further, in comparing the composition of the Baptism of Christ in the great retable in Toledo Cathedral (now in the retable of St. Eugene) with the same scene in the polyptych of the Seven Sacraments in Valencia, he sees a different formal and compositional idiom [figs. 6 and 7].

After these four Italianate masters, Esteve Rovira, Starnina, Simone di Francesco and Nicolao d'Antonio, who may have been the first group of painters settled in Toledo, came other artists who followed the stylistic dictates learnt, and maintained artistic production from 1400 onwards. The best known of these is Rodríguez de Toledo, author of some of the paintings in the chapel of St. Blaise in Toledo Cathedral [fig. 8]. But from the records it is also possible to distinguish the painters Alfonso González, who appears

14 Fernández Vallejo 1785, fol. 133. For Nicolao d'Antonio and Simone di Francesco, see Torroja 1974; Cerveró 1964, p. 111. Their names are cited in Italian documents in Concion/Ferri/Ghilarducci 1994, pp. 334, 367-368, 374-375; Lazzareschi 1938; Paoli 1986, p. 176. For a review, see Miquel 2007.

15 Although citing the complete bibliography on Starnina is impossible here, mention should be made of the latest essays summing up both his career and the previous references: Strehlke 2004, Lenza 2010 (my sincere thanks to doctor Alberto Lenza for his generosity in sending me his research). On Starnina's presence in Valencia, see Strehlke 2002.



6
Esteve Rovira y taller
Bautismo de Cristo
Retablo de San Eugenio, Catedral de Toledo
Esteve Rovira and workshop
Baptism of Christ
Retable of Saint Eugene, Toledo Cathedral



7
Starnina (c. 1360-antes de 1413)
Retablo de los Siete Sacramentos o de Bonifacio Ferrer, c. 1397-1399
Temple sobre tabla
Museo de Bellas Artes de Valencia
N.º inv. 246
Tabla del Bautismo de Cristo
Starnina (c. 1360-before 1413)
Retable of the Seven Sacraments or of Bonifacio Ferrer, c. 1397-1399
Tempera on panel
Valencia Fine Arts Museum
Inv. no. 246
Panel of the Baptism of Christ

8

Rodríguez de Toledo y taller
Vistas de la capilla de San Blas, Catedral de Toledo, c. 1400-1420
Rodríguez de Toledo and workshop
Views of the chapel of Saint Blaise, Toledo Cathedral, c. 1400-1420



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, 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

renting a house from the town council in 1395¹⁶; Juan García, who rented vineyards from the town council in 1403¹⁷; Juan Alfonso, son of the artist of the same name and the man who painted a lectern and made and painted the doors and retable for the sacristy, both for Toledo Cathedral, in 1418; and finally, Pedro García, who helped Juan Alfonso in 1424 to paint some parts of the Portal of Pardon¹⁸. In the last instance, Esteve Rovira may well have travelled to Toledo with his disciples Alfonso de Córdoba and Arnau de Camprodón. We do not know what work the masters might have done, but the important thing here is, at least, to acknowledge their presence and their undoubtedly ability as painters, as cited in the records. Furthermore, in the last century historians have also identified, by laboratory names, two painters of the school, possibly one or other of the artists known as the Master of Horcajo (or Cuenca) and the Master of the Pietà.

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.

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 maravadiés 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).

16 Archive, Toledo Cathedral (=ACT), protocol 1071, fol. IXv-Xv, 2 September 1395. He would seem to have still been in Toledo in 1403 when the contract was renewed, although the relevant folios of the same register have not survived (fol. CXXXVI).

17 ACT, protocol 1071, fol. 4r.

18 ACT, Book of Works, sign. 761 (1418), fol. CLVr (in June 1418 Juan Alfonso painted two panels of a lectern); fol. 155v (on 20 July the painter Juan Alfonso was paid 5333 maravadiés for painting the cabinet and the retable of the relics of the sacristy); Book of Works, sign. 762 (1424), fol. 73v (Juan Alfonso painted the spire behind the Archbishop's Seat in the choir and with Pedro García painted parts of the Portal of Pardon).



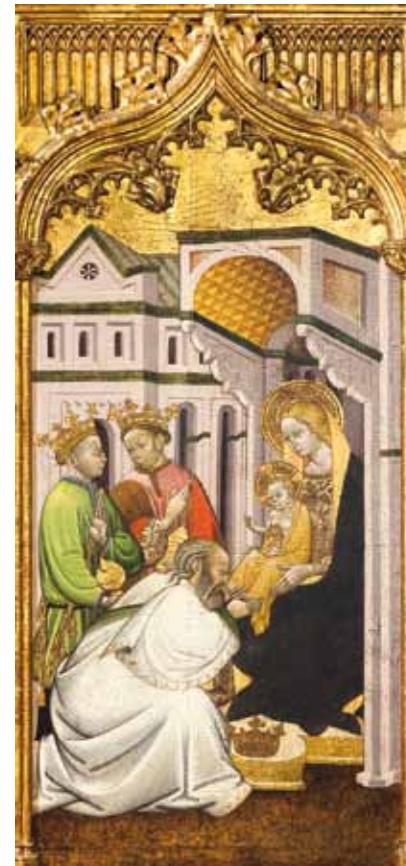
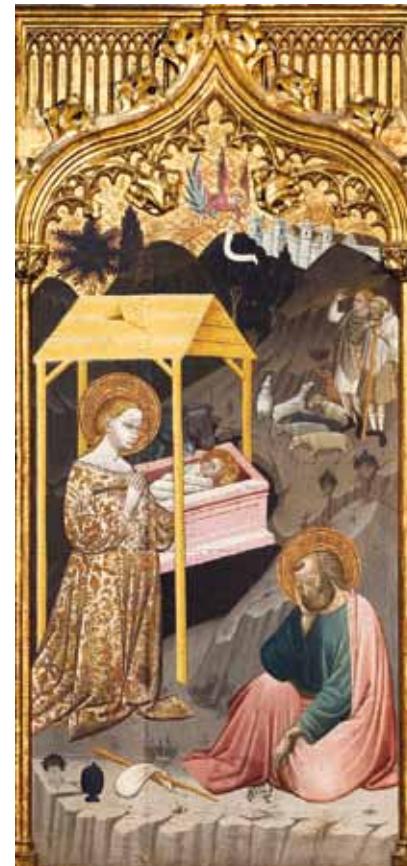
escuela, que posiblemente se identifiquen con alguno de los antes mencionados, denominados Maestro de Horcajo (o de Cuenca) y Maestro de la Piedad.

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

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 identifique 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”.

In most of the surviving paintings of the school of Toledo the hand of more than one master is appreciable. For instance, Rodríguez de Toledo, considered the author of the paintings in the chapel of St. Blaise after his name was identified in an inscription¹⁹, is the painter with most attributions, but several artists must have been involved in the St. Blaise chapel. He could not himself have produced the lower part with scenes from the lives of St. Peter and St. Paul and at the same time the Evangelists John and Matthew,

19 Polo 1925. In his induction speech to the Fine Arts Academy, José Polo Benito referred to the inscription he had discovered when the high altar was removed: “[...] Rodríguez, of Toledo, painter, painted it”. The author interpreted the word prior to Rodríguez as Joan or Maestro. In 1930, Chandler R. Post thought “maestro” was a more accurate reading (Post 1930, p. 226). In the repertoire of data in the archive at Toledo Cathedral, Pérez Sedano located a miniaturist called Juan Rodríguez, who was then identified with the author named in the inscription. But the miniaturist is dated in 1459 (Pérez Sedano 1914, pp. 13-14) and the paintings are considered subsequent to the completion of the chapel (according to the records, in 1399-1400). Furthermore, Juan Rodríguez was a miniaturist and the other painter of that surname specialized in paintings on panel and wall. The surviving work does not help towards establishing such a direct line between two artists who may share the same name but lived at different times and worked in different specialities. The inscription has now disappeared, which means the best course is to call this painter simply “Rodríguez”.



9

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

Tempera 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

Master of Horcajo and Rodriguez de Toledo

Retable of the Infancy of Christ, c. 1430

Tempera and gold on panel

Chapel of the Council Seminary of Saint Julian, Cuenca (from Horcajo de Santiago)

Panels with Annunciation, Nativity, Adoration of the Magi and Flight Into Egypt

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 *Christ atado a la columna y Pietà*, 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.

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

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); Bertaix 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.

together with some of the upper scenes of the Apostles' Creed²⁰. Several masters worked on the Sancho de Rojas retable [fig. 4], as is clear from the different typologies used for the characters in the central panel and the adjoining ones, with the Ascension of Christ and the descent of the Holy Spirit. In the Horcajo de Santiago retable [fig. 9] Rodríguez de Toledo has been recognized as the author of the panel portraying the Flight into Egypt, and the Master of Horcajo, to whom the best works are attributed, i.e. the Annunciation, the Nativity and the Adoration of the Magi. The Master of Horcajo and the Master of the Pietà, however, both worked on the Bilbao paintings.

Although earlier historians had noted the higher quality of the painting in *Christ Tied to the Column and Pietà*, it was Joan Sureda who roundly defined the Master of the Pietà as a painter of Italian background, or at least fully aware of this tendency; he refers to a creator of refined eyes, who moulded forms from the use of colour and composed more idealized, stylized and finer figures. Although allusions to the work of Giotto are clear in the monumental nature of the characters, and in the robes or the background of blue, some mention must be made of how Italian painting developed throughout the 14th century, which finds in this one of its last manifestations beyond its borders. No conclusive identification of the Master of the Pietà is possible. He may have been Esteve Rovira or a disciple of his who closely and correctly reproduced the most direct Neapolitan Giottoist influence. But it must be said that the presence of Rovira, of Cypriot origin, almost certainly trained in southern Italy and subsequently active in the mainland possessions of the Crown of Aragon, facilitates greater understanding of the origins of the Toledo school of painting in the early 15th century and its works.

20 Most historians have noticed the differences, as did Castañón... [et al.] 2005 after its restoration. The main bibliography on the chapel is: Vegue and Goldoni 1930, note 3 (attributing it to Starnina); Angulo 1931 (which relates the Last Judgement to the one in the Camposanto Monumentale at Pisa); Tormo 1910 (Starnina); Bertaix 1908 (Starnina); Almarche 1920 (Esteve Rovira); Piquero 1984, chap. 1 (Starnina the upper part and Rodríguez de Toledo the lower); Waadenoijen 1983 (Starnina); Post 1930, pp. 221-228 (Rodríguez de Toledo); Miquel 2007 (suggests the participation of Nicolao d'Antonio and Simone di Francesco); Nickson 2010.

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, exemplificada 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 cimeras de los retablos; o la preferencia por los nimbo 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 date 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 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

The essays of professor M^a Ángeles Blanca Piquero have left their mark on the study of the Toledo school of painters and have facilitated the identification of a series of works in which there is undoubtedly a common source of learning and training repeated in differing degrees of quality. All share a range of stylistic and formal characteristics, such as the balance between narrative discourse and symbolic content, rich decoration, the amplitude of the iconographic programme and of the sources used, as well as similar spatial resources. But other common details are also appreciable, like the similarity of figurative types, exemplified in the repetition of the figure of St. Joseph in the Bilbao Nativity and in the polyptych in Horcajo; the use of geometric borders in white, red and black as decorative framing features, also employed in the Bilbao Pietà and in the St. Blaise chapel in Toledo Cathedral (and even in the temple of the Adoration of the Magi in the St. Eugene retable); the abundant inscriptions and headings in most of the groups; the figures seated on thrones on the crowning retable panels; or the preference for golden haloes with an inscribed red cross. Even the remains of original relief work in some of the surviving panels are done to a single pattern, which may suggest the same carpenter at work on the panel of the *Baptism of Christ* in the retable of St. Eugene (formerly the great retable at Toledo Cathedral), on the *St. Judas* in the Frances Lehman Loeb Art Center [fig. 10] and on the panel of the *Madonna with the Child, St. Catherine and Donors* in the Museum of Valladolid.

According to information in possession of the Bilbao Fine Arts Museum, the original location of these works was a convent in Toledo. Although painted *sargas*, or twill serges, are quite often mentioned in the records of the time as household furnishings and religious goods belonging to members of the clergy, nobles and burghers²¹, the fine quality of the works, the religious context of Toledo, which records the abundant use of this kind of curtain screen, and finally the information concerning their provenance from a convent suggest a public use. A highly significant document has been conserved referring to a commission in 1395 for a cloth of the Passion for the Cathedral's high altar, a

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 lienzos de ymágenes de la Santa Trinidad e un crucifixo" (Torroja/Rivas 1977, p. 194).

21 To cite a case in Toledo close to the subject in question, Alonso del Campo, a clergyman at the Primate Cathedral and author of Auto de la Pasión, had at home "two canvases of images of the Holy Trinity and a crucifix" (Torroja/Rivas 1977, p. 194).



10

Anónimo

Apóstol San Judas Tadeo, c. 1387-1418

Tempera 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

Anonymous

Apostle Saint Jude Thaddeus, c. 1387-1418

Tempera and gold on panel, 170.2 x 87.3 cm

The Frances Lehman Loeb Art Center

Vassar College, Poughkeepsie, New York

Gift of Frank L. Babbott, 1922.1

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 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

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, otros 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 recibi por razón de que yo e el dicho Nicolao 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 eglesia 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.

cloth that could also be used as one of the curtain screens. The document is considered valuable largely because Starnina from Florence was the painter hired²². The prebend Juan Chaves de Arcayos reminds us in his book of ceremonies written between 1589 and 1643 that ceremonies required the use of curtains and cloths that covered and revealed the retablos and images with great precision depending on the feast, the timetable and the day²³, and could well have been similar to the works in the museum. An interesting point here is the existence of a work that had gone almost unnoticed by the critics after Francisco Oliván Bayle attributed it to the painter Bonanat Zahortiga in his 1978 essay on the Aragon master²⁴. I refer to a painting of *Christ on the Road to Calvary* with a married couple of donors kneeling under the protection of St. Peter the Martyr, in Fernando Chueca Aguinaga's private collection, which I hereby suggest should be included as one of the group of works of the Toledo school of painting in the early 15th century and within the circle of the master Rodríguez de Toledo [fig. 5]. The painting was discovered when restoration work was being undertaken on a small Baroque retable, whose main *Ecce homo* image actually hid this Gothic one. Like the others in Bilbao, the work has been cut and, despite its different execution and quality, they share the same stylistic features linking them to the earliest painting produced in Toledo and specifically to the paintings of the St. Blaise chapel, in details like the figurative types or the geometrical frieze framing the scenes.

Fernando Chueca Goitia recalled that someone in his father's family had acquired it in the *Madre de Dios* (Mother of God) convent in Toledo. The fact that the convent was founded in the late 15th century makes it very difficult to prove the possibility of this

22 Torroja 1974; Vegue and Goldoni 1930, pp. 277-279. The document states: "I, Gerardo Jacopo, painter from Florence, proxy of Nicolai de Antonio, also a painter from Florence, grant and know that I received from you, Pero Ferrandez de Burgos, treasure of the archbishop of Toledo, forty gold florins, from the mint of Aragón, which said forty florins you gave me and I from you received so that I and the aforesaid Nicolao de Antonio should paint for you a cloth of the Passion of Jesus Christ that you have placed in your chapel of Saint Salvador, which you made inside the cathedral church of Saint Mary here in Toledo [...]".

23 ACT, Chapter Secretariat, Copy of Arcayos, fols. 39r, 416v-417, 295 (on the feast of Maundy Thursday if there is no bishop, for example, neither the altar nor the images shall be revealed); fol. 390v-391 (feast of All Saints); fol. 405v (San Nicolás), fol. 405v-406 (St. Ambrose), fol. 409v-410 (St. Leocadia).

24 Oliván 1978, pp. 64-67.

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 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 princi-

beginning-of-the-century work actually coming from there. It is true, however, that the convent was next to the convent of *San Pedro el Real*, and that in 1846-1847, when church lands were being sold off, the Dominican monastery of *San Pedro* was taken over for use as a General Military College, personal property being grouped together and the monastery's own works of devotion unified with those from the adjoining *Madre de Dios* convent, when it could have been sold and its real place of origin thus mistaken²⁵. In support of this second possibility, we should return to the figure of St. Peter the Martyr who protects the two patrons in the painting in the Chueca Collection, who may usefully be identified as the main donors of the monastery: Guiomar de Meneses and her husband Alfonso Tenorio de Silva, who founded it in 1407 thanks to the transfer of a number of plots of land²⁶. Guiomar de Meneses was a leading noblewoman in Toledo circles and Alfonso Tenorio de Silva the *adelantado* or designated governor of Cazorla. As promoters of the Dominican monastery they might well have commissioned this painting recording their patronage for posterity. To reinforce this association, we must also bear in mind that Alfonso Tenorio de Silva's uncle was the Archbishop of Toledo, Pedro Tenorio²⁷, who, some years before, in 1387, had contracted Esteve Rovira to produce the great retable in Toledo Cathedral, today identified as the polyptych of St. Eugene and considered the group that marked the beginning of the school of painting in Toledo, with which certain connections may be glimpsed.

In line with this, one essential characteristic of the Toledo school of painting is the ability of its masters to portray donors before the main images, generally protected by an interceding saint. Possibly as a reflection of the growing individualism in society, with more people seeking an intimate, private space for devotion, such worthies began to feel

25 Lorente 2002, pp. 103-104.

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

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 Caviró considera que debieron de ser primas, vivieron en la misma época y eran nietas de Guiomar de Leyva (Martínez Caviró 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.

25 Lorente 2002, pp. 103-104.

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

27 This Guiomar de Meneses, wife to Alfonso Tenorio de Silva, should not be confused with the noblewoman of the same name, founder of the Hospital de la Misericordia, but wedded to Lope Gaitán (Porres/Cruz 1992). Balbina Martínez Caviró thinks they were probably cousins, living at the same time and granddaughters of Guiomar de Leyva (Martínez Caviró 1980, pp. 295-281). Although we cannot be absolutely sure, it seems that Alfonso Tenorio de Silva's mother was Urraca Tenorio, sister of the Archbishop Pedro Tenorio.

pal 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 Pietà* 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

the need to have their portraits done and demonstrate their religious power, their devotion to the Madonna or their political authority. Archbishop Sancho de Rojas, the monarch Fernando de Antequera and Juan II appear in the main panel of the Sancho de Rojas group, designed for the Church of San Benito in Valladolid [fig. 4]²⁸; in a small devotional panel in the parish church of Illescas [fig. 11], friar Hernando de Illescas is kneeling before the scene of the imposition of the chasuble on St. Ildephonsus²⁹; a pair of donors, who have been thought to be the married couple formed by Catalina, sister of Juan II, and the *infante* or prince Enrique, son of Fernando de Antequera, protected by St. Catherine, were portrayed before the Madonna and the Child in a painting in the Museum of Valladolid [fig. 12]³⁰; furthermore, the retable, now disappeared, in the chapel of St. Blaise, which portrayed Bishop Pedro Tenorio kneeling next to the saint, could also be included in this roll call³¹.

Turning now to the paintings in Bilbao, we should first note the difference in quality between the two: they are not by the same artist. The painter who produced the (as yet unrestored) *Nativity* is a lesser hand, possibly a member of the workshop run by the master, something also suggested by *Christ on the Road to Calvary* in the Chueca Collection, which could well be linked to the spatial creativity and the marked facial features found in Rodríguez de Toledo. *Christ Tied to the Column and Pietà*, however, retains its colour intact, conveys great expressive force and points to a master with great artistic ability. The difference between the two paintings is surely due to the painters who executed them and has to do with mediaeval workshop practice, where there was

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; Gudiol 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.

28 The most recent study of the Sancho de Rojas retable, with updated bibliography, is Herráez 2011. A new opening for work on the retable was found by Robinson 2008 and Nickson 2010.

29 Post 1933, p. 469; Tormo 1950, p. 53; Gudiol 1955, pp. 205-211; Azcárate 1982-1983, vol. I, p. 201; Piquero 1984, pp. 41-52; Puig/Seguí 2005. The Franciscan friar Hernando de Illescas was confessor and ambassador of King Juan I of Castile, and close to the circle of Archbishop Pedro Tenorio. It would seem unlikely to be Juan de Illescas, successor to Juan Serrano as Bishop of the diocese of Sigüenza-Guadalajara.

30 Rebollo 2009. The author includes the previous bibliography on the panel.

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



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

Circle of Rodríguez de Toledo

Madonna with Child and Donor Friar Hernando de Illescas, 15th century

Tempera on panel, 70 x 45 cm

Parish church of Illescas, Toledo



12

Rodríguez de Toledo

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

Tempera sobre tabla. 59 x 37 cm

Museo de Valladolid

Rodríguez de Toledo

Madonna with Child and Saint Catherine with Donors, early 15th century

Tempera on panel, 59 x 37 cm

Museum of Valladolid

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 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 razona,
en vuestra cabeza ovo asentado
d'espinas fuerte corona.
¡Ay dolor!"

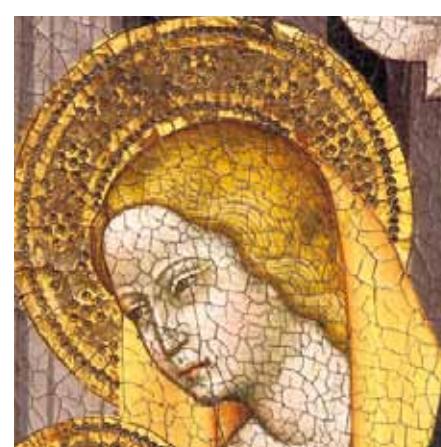
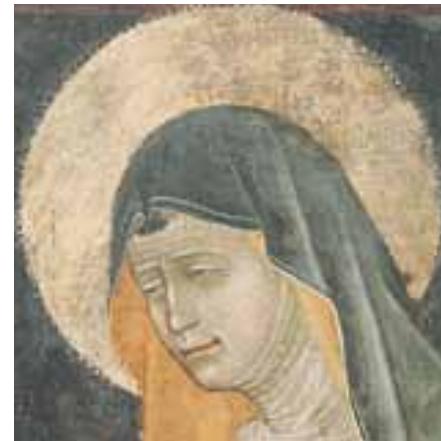
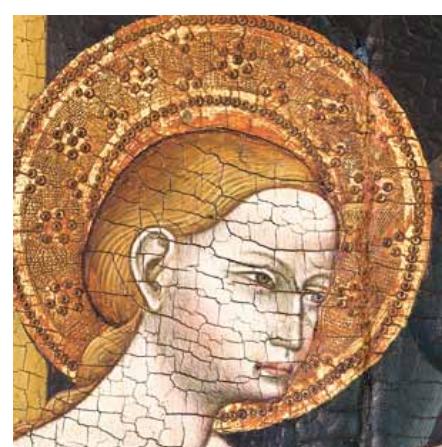
Alonso del Campo, *Auto de la Pasión*
Catedral de Toledo, c. 1485-1486, versos 374-380

a master and officials who took a full part daily in workshop commissions [figs. 13-16]³². Very possibly, the three masters identified stylistically (Rodríguez de Toledo, the Master of Horcajo and the Master of the Pietà) must have trained and gained experience working on the first major commission in Toledo, the great retable at Toledo Cathedral. Their activity may be traced from the year 1400, when work on the paintings for the St. Blaise chapel must have begun. The *sarga* or serge for *Christ on the Road to Calvary* was probably produced between 1407 and 1410, when Guiomar de Meneses and her husband made their donation of plots of land for the convent of St. Peter the Martyr. The Sancho de Rojas retable is dated to between 1415 and 1419. Work on the great retable in the Cathedral may have been finished in 1418; some parts of the sculpture of the Madonna with the Child that presided over the polyptych were gilded that year. And, to end, the Horcajo de Santiago group has been dated to the 1430s. So we have a time span running from 1400 to 1430 or just after, during which time the painters recorded and known from references in the archive of Toledo Cathedral coincided.

"After you were whipped
and your body torn,
to give you more hurt,
according to such my reason,
on your head was placed
sharp crown of thorns.
Oh, the pain!"

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

32 This habitual practice had also been appreciated, by Pérez Higuera 1997, in the sculpture produced for Toledo Cathedral itself, p. 43.



13
a. Maestro de Horcajo
Natividad, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/128

b. Maestro de la Piedad
Cristo atado a la columna y Pietà, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/129

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

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

f. Rodríguez de Toledo
Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P01321
Tabla de la Pietad

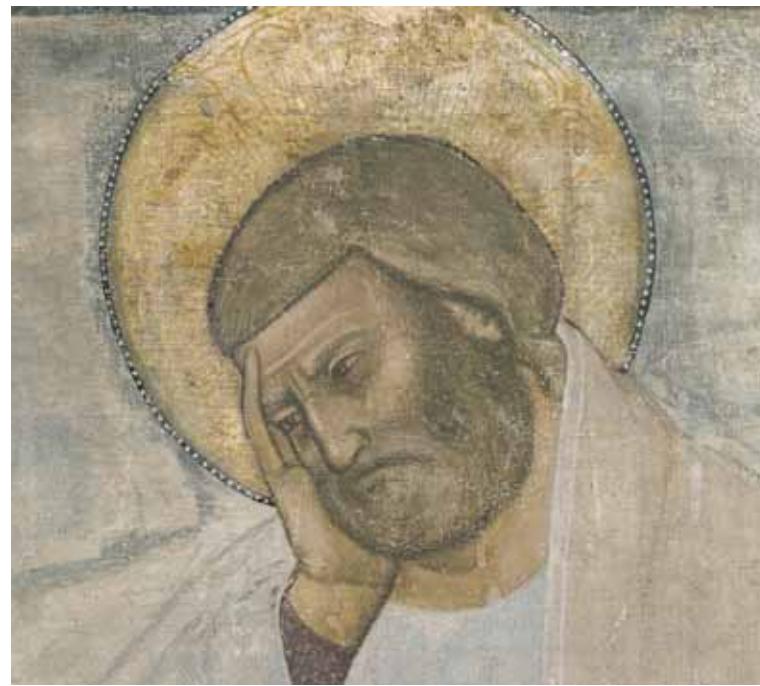
Detalles del rostro de la Virgen
a. Master of Horcajo
Nativity, early 15th century
Bilbao Fine Arts Museum
Inv. no. 69/128

b. Master of the Pietà
Christ Tied to the Column and Pietà, early 15th century
Bilbao Fine Arts Museum
Inv. no. 69/129

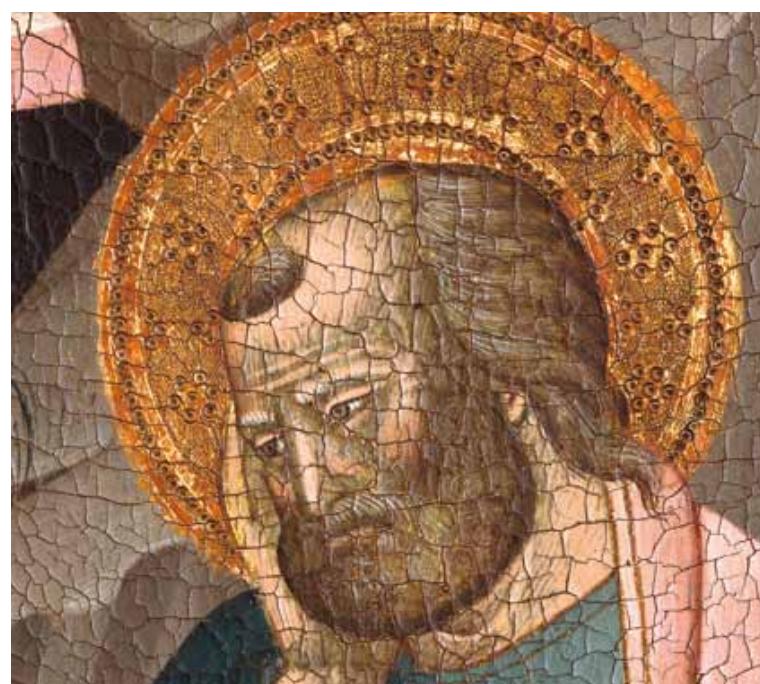
c and d. Master of Horcajo and Rodríguez de Toledo
Retable of the Infancy of Christ, c. 1430
Chapel of the Council Seminary of Saint Julian, Cuenca
Panels of the Nativity and the Adoration of the Magi

e. Rodríguez de Toledo
Madonna with Child and Saint Catherine with Donors,
early 15th century
Museum of Valladolid

f. Rodríguez de Toledo
Retable of Archbishop Sancho de Rojas, 1415-1420
Museo Nacional del Prado, Madrid
Inv. no. P01321
Panel of the Pietà
The Madonna, face (details)



a



b

- 14
- a. Maestro de Horcajo
Natividad, principios del siglo XV
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 69/128
- 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
- Detalles del rostro de San José
- a. Master of Horcajo
Nativity, early 15th century
 Bilbao Fine Arts Museum
 Inv. no. 69/128
- b. Master of Horcajo and Rodríguez de Toledo
Retable of the Infancy of Christ, c. 1430
 Chapel of the Council Seminary of Saint Julian, Cuenca
 Panel of the Nativity
- Saint Joseph, face (details)



a



b



c



d

15

a. Maestro de Horcajo
Natividad, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/128

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

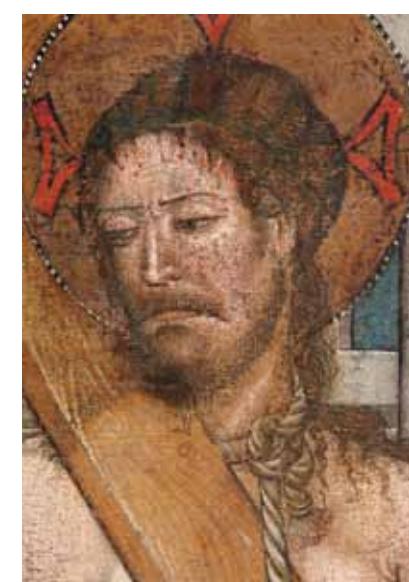
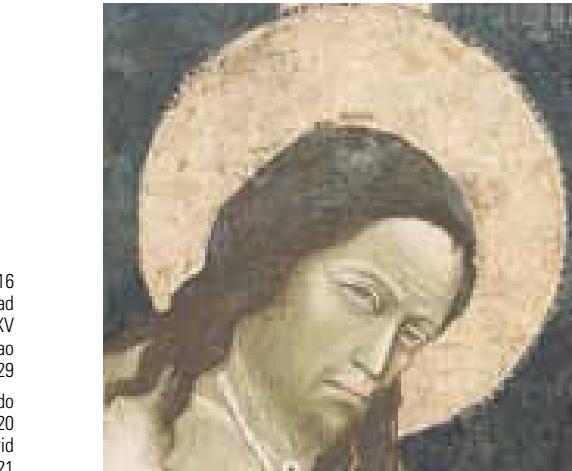
Detalles del Niño Jesús

a. Master of Horcajo
Nativity, early 15th century
Bilbao Fine Arts Museum
Inv. no. 69/128

b. Master of Horcajo and Rodríguez de Toledo
Retable of the Infancy of Christ, c. 1430
Chapel of the Council Seminary of Saint Julian, Cuenca
Panel of the Adoration of the Magi

c. Rodríguez de Toledo
Madonna with Child and Saint Catherine with Donors, early 15th century
Museum of Valladolid

d. Master of Horcajo and Rodríguez de Toledo
Retable of the Infancy of Christ, c. 1430
Chapel of the Council Seminary of Saint Julian, Cuenca
Panel of the Flight Into Egypt
Child Jesus (details)



16
a y b. Maestro de la Piedad
Cristo atado a la columna y Pietà, principios del siglo XV
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/129

c. Rodríguez de Toledo
Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P01321
Tabla de la Pietad

d. Maestro de Horcajo
Cristo camino del Calvario con donantes protegidos por San Pedro Martir, 1407-1410
Colección de don Fernando Chueca Aguinaga

Detalles del rostro de Cristo
a and b. Master of the Pietà
Christ Tied to the Column and Pietà, early 15th century
Bilbao Fine Arts Museum
Inv. no. 69/129

c. Rodríguez de Toledo
Retable of Archbishop Sancho de Rojas, 1415-1420
Museo Nacional del Prado, Madrid
Inv. no. P01321
Panel of the Pietà

d. Master of Horcajo
Christ on the Road to Calvary with Donors Protected by Saint Peter Martyr, 1407-1410
Collection of Fernando Chueca Aguinaga
Christ, face (details)

Las ceremonias litúrgicas, la Pasión de Cristo y la Pietà 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 Cristo, como el arraigo de las representaciones teatrales (la ceremonia de los pastores, la representación de la Sibila 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

Liturgical ceremonies, Christ's Passion and the Pietà of the Madonna

Fourteenth century Christian Europe saw a number of spiritualist and contemplative tendencies that led to what was known as the *devotio moderna*³³, a Christian movement that defended intimate, pious prayer by laymen and women in private settings. This current of thought was accompanied by a host of devotional texts, like *Vita Christi*, which gave detailed accounts of the life of Christ. These narrations alluded to the apparent contraries, i.e. to the juxtaposition of images, such as the tenderness of a Mother with her newborn son and her sorrow and pain at the son's death. Parallel to these spiritual tendencies, in certain regions of Europe nativity and Easter cycles proliferated and these gradually converged in liturgical representations of Christ's Passion. Although evolution was slow, philologists have established a continuity between the prose texts of the Easter cycle and theatrical representations. Indeed, the first three great surviving theatrical works in the Crown lands of Aragon date from the late 15th century, are associated with the city of Toledo and focus on the theme of the Passion: Gómez Manrique's *Lamentaciones* and the *Autos de la Pasión* produced by Alonso del Campo and Lucas Fernández³⁴. In his Primate Cathedral manuscript on Cathedral ceremonies, Fernández Vallejo underscored the importance of the celebrations of the Easter Vigil inspired in the Holy Places, where people imagined the leading events in Christ's Passion, and how solidly established were the theatrical representations (the ceremony of the shepherds, the representation of the Sibyl or the Feast of Fools)³⁵. But he also noted that “sacred farces” had been performed since the 13th century, introduced by the fraternity of the

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.

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

33 Ragusa/Green 1977. Essays on this theme in Spain include: Hauf 1990; Gabardón de la Banda 2005, pp. 23-89, 111-148; Robinson 2012 (my grateful thanks to Professor Robinson for her kindness and generosity in allowing me to see some of the chapters of her work before publication). Broader in sweep, see Pereda 2007; Molina 1999 on the use and functions of the mediaeval image. See, among others, Belting 2007 and 2009; Ringbom 1995; Freedberg 1992; Bynum 2007; Hamburger 1990, 1997 and 1998; Schmitt 2002; Wirth 2008; Kamerick 2002 on the same theme in a European context.

34 The bibliography on mediaeval Spanish theatre is extensive. Below are cited the most recent essays that refer back to previous works: Torroja/Rivas 1977; Castro 1997; Grande 2002. Although other paratheatrical traditions have been recorded in the liturgy of the Passion in Castile, also extended to Europe, including the *Depositio* and the *Elevatio Crucis*, or, more in the Spanish tradition, like the procession of the Pendón, historians and philologists alike have tended to focus on the city of Toledo because of the importance given to its religious celebrations and the solidity of its entrenched tradition.

35 Fernández Vallejo 1785, fol. 590 ff., note 41, 604-605.

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 planteo: 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 planteo de San Pedro, el planteo de San Juan, la sentencia de Pilatos, Nuestra Señora y San Juan, y el planteo 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

Brothers of the Passion whose object was to represent Christ's Passion in churches and that the Play of the Piety (also known as the Fifth Sorrow or the Descent from the Cross) had been performed since at least 1495³⁶. As is done today with the stages of the *via crucis*, this most likely involved the use of images that recalled each incident as phases in mankind's journey towards salvation through Christ's sacrifice. The two paintings in the Bilbao Fine Arts Museum may have been made under the auspices of these liturgical celebrations. Both works seem to refer to a larger group of images recalling the most important events in the life of Christ and may have been used as the principal images or as curtains screening the retable of a chapel or church in Toledo on specific feasts like the Nativity or Easter, as occurred with other significant mediaeval paintings [fig. 17]. This would explain the size of the works and the group as a whole, and the quality of technique and painterly rendering.

Research by Carmen Torroja and María Rivas into mediaeval theatre in Toledo has shown that at least from 1418 onwards records exist of a dramatized paraliturgical performance about the Crucifixion of Good Friday, which would presumably have been associated with the *Planctus Mariae* or lamentations of Mary over the death of her son. The oldest surviving text is Alonso del Campo's *Auto de la Pasión*, an analysis of which shows that the two versions of the lament, the liturgical in Latin, the paraliturgical in Spanish, were combined. Starting from a lyrical-narrative perspective, it is possible to organize the narration of the *Auto de la Pasión* into the following scenes: the Prayer in the garden, the Arrest, St. Peter's denial, St. Peter's lament, St. John's lament, Pilate's sentence, Our Lady and St. John, and the Madonna's lament. These events largely coincide with some of the panels in the predella of the St. Eugene retable and, therefore, with the original great retable in Toledo Cathedral. Known to be directly linked with the great retable are the Adoration of the Magi, the Flight into Egypt, the Presentation in the Temple, Jesus amongst the Doctors, the Baptism of Christ and, in the predella, the Prayer in the Garden, the Arrest, the betrayal by St. Peter, the washing of hands before Pilate and the road to Calvary. But it would also have included scenes such as the Birth, Christ tied to the

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

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

precisamente sí que constan en el conjunto de 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 / commo 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 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,

column and the Pietà, which are indeed to be found in the Sancho de Rojas group³⁷. Although most of these scenes would be part of a retable devoted to Christ's Passion, the scene of St. Peter's denial is a major peculiarity, one that might well be due to the influence of the theatrical representations by the high altar of Toledo Cathedral itself. This detail and others such as Del Campo's description of Christ flagellated —“A rope tied at the throat / like a thief they placed on you, / and very tightly drawn / to the hands they tied you, / and with many a slap and buffet / contused your face. / Oh, the pain!”³⁸— seem to demonstrate a degree of mutual influence of staging and painting exerted in figurative representation. And we find the compositions that do not appear, such as the Madonna and St. John at the foot of the cross and the Madonna's lamentation, or Pietà, in the Sancho de Rojas retable, executed by the same school of painting, very possibly taking the great polyptych in Toledo as model.

The theme of the Madonna's Pietà appears in the early 14th century particularly in Germany, and by the end of the century was associated with the mystical writings of St. Bonaventure and the preaching of Franciscans mostly in Germany and France, being used within European spiritual and contemplative tendencies. Variations on the theme include Mary Magdalene at Christ's feet and St. John by His head. This iconography derives from the Lamentation, a compositional schema Byzantine in origin that shows Christ dead on the ground, accompanied by the Madonna, and which has a parallel in the Madonna of Humility³⁹. The representation of the Pietà in the Bilbao Fine Arts Museum, dated in the late 14th or early 15th century, may be considered one of the first

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 catedral 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.

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.

37 The lack of data on the iconography and the narrative discourse of the primitive great retable at Toledo Cathedral hinders greater precision concerning the ideological presuppositions used in their creation, but some elements in the Sancho de Rojas retable suggest that the initial model was the great Toledo group: the oblong that was then beginning to fall into disuse, the devotion to the life of Christ, the commission of both polyptychs by people associated with Toledo Cathedral, namely the Archbishop Pedro Tenorio and the Bishop of Palencia, Sancho de Rojas (subsequently also of Toledo), and, finally, the preference for a painters' workshop in Toledo with links to the Primate Cathedral.

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

39 The best classic analysis of this iconography is to be found in Panofsky 1997. On the evolution of Christ, the Man of Sorrows, see Vetter 1963. See Gabardón de la Banda 2005, pp. 116-148 for a discussion of the influence of popular religious sentiment.



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

Master of the Ornamental Covering, Narbonne (Jean de Orleans?)

Ornamental Covering, Narbonne, París, c. 1375-1378

Black ink on canvas, 286 x 775 cm

Musée du Louvre, París

Inv. no. MI112

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 tarde, 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

examples of large format paintings on Spanish soil, as the most significant are from the late Gothic period at the end of the 15th century, as is the case of Bartolomé Bermejo's *Piedad Desplà* (Cathedral Museum, Barcelona) and Fernando Gallego's version (Prado, Madrid)⁴⁰. The first known example of this type is the Pietà by Ferrer Basa in St. Michael's chapel at the monastery of Pedralbes (1346); from the beginning of the following century are the Pietàs in the small centre panels of retable predellas in Valencia from the international period. From 1400 records exist of some small devotional works⁴¹, although surviving examples of this more private, intimate use are from a later date, c. 1420-1430, like the one by Gonçal Peris Sarrià, now in a private collection in the United States [fig. 18]⁴². This is why the creation of the Bilbao Pietà could very well have been prompted by the liturgical representations of the Passion in Toledo. The eighth scene of Del Campo's *Auto de la Pasión*, devoted to the lamentation of the Madonna, begins with the words quoted earlier in this essay⁴³, the very ones spoken by Mary in an anonymous popular Spanish play from the 16th century included in the *Código de Autos Viejos* (Code of Ancient Plays) and which are repeated over the scene of the Pietà in the Bilbao Fine Arts Museum: “Is it nothing to you, all ye that pass by? behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow!”⁴⁴.

Although, as the 15th century wore on, devotion for this Pietà scene grew, we need to bear in mind how important it was at the beginning of that century to Spanish monarchs and prelates alike. From 1397, in Crown of Aragon territory, the day of the *Passio Ymaginis Domini* was celebrated every November 9 in Barcelona, where the relics from the *Casa Condal* associated with Christ and the Madonna were shown in procession. Royal inventories show that in 1347 Maria of Navarra, first wife of Peter IV the Ceremonious, kept in her chapel a triptych showing Christ with the Madonna, with Mary

40 Gómez Frechina 2001; Valero 2009; Miquel 2014.

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 2014.

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

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

40 Gómez Frechina 2001; Valero 2009; Miquel 2014.

41 On artistic culture in Valencia, see García Marsilla 2001, Terés 1998. Other similar examples for Europe as a whole are in Didier 2009.

42 Miquel 2014.

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

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



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
Gonçal Peris Sarrià (active c. 1404-1451)
Pietà, c. 1420-1430
Tempera and gold on panel, 48.1 x 34.6 cm
Private Collection

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, 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 representacio-

Magdalene and St. John featuring in the other panels⁴⁵. Until 1424, queen Margarita de Prades, widow of king Martin I, also kept a foldable and very probably portable gold diptych, with angels and saints shown on the outer part and the Pietà of Jesus Christ on the inside, together with other images⁴⁶. Meanwhile, in the Crown of Castile the fervour inspired by this iconography was embodied in sculptures, like the one John II seems to have gifted to the Bishop of Palencia, Sancho de Rojas, who had it presiding over the retablo in the chapel of Our Lady of the Fifth Sorrow, which he had founded in around 1407⁴⁷. Admiration for this dedication would seem to be one of the motives for the existence of almost life-size sculptures of the Pietà donated by important prelates and members of religious orders to their favourite chapels, including the ones now in Toledo Cathedral, the convent of Santo Domingo el Real also in Toledo, the royal monastery of Santa Clara in Carrión de los Condes (Palencia), the charterhouse of Aniago (Villanueva de Duero, Valladolid) and the monastery of San Benito in Valladolid⁴⁸.

Conclusion

Toledo Cathedral was one of the major artistic reference points in mediaeval and modern Spain. Its ornamentation and ceremonies were copied in other churches as the very image of splendour and saintliness; and the activity shown by its archbishops, clergy and even by the monarchs of Castile was imitated as representative of the ideals of power and magnificence. The stylistic bond uniting all the works discussed here with the painters from the school of Toledo, the preference for the theme of the Pietà, whose first representations on Spanish soil are the Bilbao painting and the retablo of Sancho de

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.

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 Domènec considera que se trata de otra obra (Cornudella 2009-2010, p. 43; Domènec 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 (en prensa)).

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". The portrayal of these three characters must have alluded to the death of Christ and to the figures of Mary and Jesus, i.e. a Pietà.

46 This may be the work that the Duc de Berry gifted to John I or perhaps to Martin I and which queen Margarita de Prades recovered from the councillors of Catalonia and sold to Alphonse the Magnanimous in 1424. This description tallies with the deed of sale. However, professor Domènec considers it to be a different work (Cornudella 2009-2010, p. 43; Domènec 2009, pp. 361-362).

47 Herráez 2011.

48 Ara Gil 1977, pp. 184-188. More recently, and with an overview of works from Castile, I hope the essay Matthias Weniger is currently preparing (Weniger (in press)) will soon be available for consultation.

nes 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 podrían 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

Rojas, and the predilection for a group that narrated the life and Passion of Christ are sufficient reason for appraising the possible influence of late mediaeval devotional tendencies in Castile, which spread, to differing degrees, to the rest of Spain, and the importance of the liturgical representations in Toledo Cathedral, where the commemoration of the life and Passion of Christ achieved one of the highest artistic levels anywhere in the kingdom. The two phenomena (liturgical staging and devotional image) through which the holy texts were expressed in combination demonstrate mutual interference and their adaptation to changes and religious requirements. The works of art and the surviving records from the early 15th century open onto a rich liturgical and artistic landscape, in which paintings accompanied religious celebrations to indoctrinate the faithful and to recall the principal moments of the life and Passion of Christ, thus stimulating devotion and piety.

"My son, you expired;
alas, I cannot help you!
I, my dear, die to see you;
How different you have become,
I do not know you!
Your sorrows are over
And mine have begun

My eyes that saw them
weep plentiful tears, for they lost
all the good they desired."

Friar Íñigo de Mendoza
*Lamentation for the Fifth Sorrow, when
Our Lady held Our Lord in her arms,*
early 16th century

