

La tabla de san Pedro del Museo Real de Bruselas

Nuevas aportaciones al estudio de la pintura
del gótico lineal catalano-aragonés

Marisa Melero-Moneo
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUMEN

Este trabajo se dedica al estudio de una pintura sobre tabla que procede de la Corona de Aragón, fue realizada hacia 1328 y se conserva en el Musée Royal d'Art de Bruxelles. Se trata de un panel pictórico dedicado a san Pedro, que posee una estructura muy tradicional, con el santo titular en el centro y ocho escenas de su vida en los compartimientos laterales que flanquean dicha imagen. Estas escenas poseen una iconografía aparentemente narrativa, que en realidad encierra un complicado programa iconográfico utilizado para defender la legitimidad de la sede papal aviñonesa. Estilísticamente, esta obra debe relacionarse con la pintura del gótico lineal de principios del siglo XIV, lo cual justifica que sus componentes formales no sean exclusivamente lineales, sino que el color juegue también un cierto papel en el modelado de las figuras. En cuanto a su filiación, aun teniendo en cuenta la comunidad estilística de la pintura de principios del siglo XIV en buena parte de Europa, creo que se debe defender para esta obra una influencia de las artes pictóricas inglesas, a pesar de que la vía de llegada a la península Ibérica pudo haber sido el sur de Francia: Aquitania o Avignon.

Palabras clave:
pintura gótica, arte medieval, pintura catalano-aragonesa.

ABSTRACT

The Saint-Peter panel painting in the Royal Museum of Brussels. New research about the linear gothic painting in Catalonia and Aragon

The present paper is dedicated to study a panel painting from Aragon crown, which was made around 1328 and now it is in the Musée Royal d'Art in Bruxelles. The panel painting is devoted to Saint-Peter and has a traditional structure, with the titular saint surrounded by eight scenes of his life. The iconographic cycle of these scenes is narrative in appearance, but, in fact, these scenes have a complex iconographic program that is used to defend the legitimacy of the Avignonese see. The style of this panel painting is related with the European linear painting of around the beginning of the fourteenth century, which justifies that in its formal components we can find, not only linear features, but also some modelling in the figures. Its formal aspects demonstrates English influence as well and I think that this influence arrived by way of the south of France: by Aquitania or the Avignonese papal see.

Key words:
gothic painting, medieval art, Catalan and Aragon painting.

En el Musée Royal de Bruselas se conserva una tabla gótica dedicada a san Pedro, cuya iconografía presenta un interesante y complejo programa propagandístico en defensa del papado de Avignon y cuyos aspectos formales pueden catalogarse dentro del gótico lineal de tradición inglesa¹. El origen exacto de esta obra es desconocido, pero se sabe que procede de la Corona de Aragón, probablemente de Cataluña, y que llegó al Museo Real de Bruselas en 1887 a través de L. de Farcy, quien la adquirió de un anticuario después de haber pasado por varias manos (figura 1)².

Tanto por los aspectos formales como iconográficos, esta pintura debe datarse en el primer tercio del siglo XIV, concretamente hacia 1328 o poco después, y presenta una disposición rectangular integrada por un compartimiento central flanqueado por cuatro escenas a cada lado, distribuidas en dos registros superpuestos. Los temas representados son los siguientes: discusión de san Pedro y Simón el Mago ante Tito; aparición de

Cristo a san Pedro en Roma; consagración de san Clemente como sucesor de san Pedro en la cátedra romana; llegada de san Pablo a Roma y encuentro con san Pedro; falsa decapitación de Simón el Mago; san Pedro y san Pablo desenmascaran a Simón el Mago ante Nerón; crucifixión de san Pedro; entierro de San Pedro; y, en el centro de la tabla, se representa una efigie de san Pedro como obispo de Roma, es decir, como primer pontífice romano³. La tabla está rodeada por un marco en el que, junto a elementos decorativos de carácter vegetal y muy estilizados, se entremezcló el escudo heráldico de los reyes catalano-aragoneses, es decir, de la Corona de Aragón⁴. Cada una de las escenas o compartimientos de esta tabla posee un marco arquitectónico de carácter decorativo, que sigue el mismo esquema en todos los casos; una inscripción en latín en su parte superior, que identifica el tema representado, y un fondo plateado, surcado por incisiones que determinan hojas y flores de carácter lineal⁵.

1. Sobre los aspectos iconográficos de esta pintura, véase M. MELERO MONEO, «Iconografía de san Pedro y propaganda papal en la pintura gótica: Pedro y Simón el Mago como imagen de la confrontación del papa avinonés y el antipapa romano. Un ejemplo catalano-aragonés del siglo XIV», *Gesta*, XXXVI, 2 (1997), p. 107-121, en prensa. La considerable extensión de mi trabajo completo sobre la tabla de san Pedro conservada en Bruselas me ha obligado a publicar por separado el estudio formal y el iconográfico, pero es evidente que éste último complementa el aquí presentado, que trata sólo los aspectos formales y la filiación de éstos.

2. L. de FARCY, «Un retable peint sur bois», *Revue de l'Art Chrétien* V (1887), p. 153-157. El Musée Royal de Bruselas la restauró y catalogó como sigue: Núm. de inventario: 2848. Fecha de adquisición: 1887. Material: madera de abeto policromado (con fondo plateado o dorado). Procedencia: España, probablemente de Cataluña. Datación: Segunda mitad del siglo XIII. Puede encontrarse una información similar de esta ficha de catálogo en M. CRICK-KUNTZIGER, «Nouvelles installations de la section des industries d'Art», *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, XVII (1945), p. 90.

3. El orden de lectura va de izquierda a derecha del espectador, habiéndose de leer todo el registro superior antes de continuar con el inferior y todos los compartimientos laterales antes del central, que es en cierto modo una conclusión y síntesis del programa.

4. J. DESTREE («Les accroissements du Musée Royal d'antiquités et d'armures», *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, XXVI (1887), p. 429-438, concretamente p. 438) indicaba que las armas pintadas en el marco de esta tabla pertenecieron a dos familias: la de Aragón y la de Mérode. Sin embargo, el autor creía más probable que en este caso las armas correspondan a la

casa de Aragón, tratándose según su opinión de una obra realizada para algún miembro de la familia de Aragón en la segunda mitad del siglo XIII, época en que era aliada de varias casas de Francia. Este dato interesaba al autor porque, según indicó a continuación, tanto el antiguo propietario (M. de Farcy) como él mismo creían que esta obra fue realizada en Francia. Para GUDIOL i CUNILL (*Els primitius. II La pintura sobre fusta*, Igualada, 1929, p. 338) los escudos pueden ser de alguna casa del condado de Barcelona, mientras que W. S. COOK («Una pintura aragonesa en Bruselas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVIII (1954), p. 25) aludía a la semejanza de los escudos con las armas de Aragón. So-

bre el escudo representado en el marco de esta obra, puede verse MARTÍ de RIQUER, *Heráldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, Barcelona, 1983, vol. I p. 112-129 y vol. II, p. 570-571, quien identifica el escudo de las cuatro barras rojas sobre fondo de oro con el usado por los reyes de Aragón y condes de Barcelona.

5. A pesar de las inscripciones, esta pintura ha planteado diversos problemas iconográficos. Sobre ello, M. MELERO, «Iconografía de san Pedro y propaganda papal...», op. cit., donde se transcriben todas las inscripciones.

6. L. de FARCY, «Un retable...», op. cit., p. 156-157.



Figura 1.
Panel pictórico dedicado a san Pedro (Bruselas, Musée Royal d'Art).

Estado de la cuestión

Antes de continuar con el estudio de esta tabla he de referirme a lo que otros autores han opinado sobre ella y, al intentar hacer un estado de la cuestión, se hace evidente que esta obra interesó mucho a los historiadores a finales del siglo pasado y principios de éste, pero que posteriormente sufrió un claro olvido. Ello ha determinado que algunos de sus aspectos, como las inscripciones, nos sean bien conocidos, pero que los aspectos más propiamente artísticos no hayan sido muy estudiados, admitiéndose por ello ideas, como su dependencia del gótico lineal francés, que fueron manifestadas por algunos historiadores en obras ya bastante antiguas.

En este sentido, la obra fue publicada por primera vez el año que pasó a formar parte del Museo Real de Bruselas, es decir, en 1887, en un trabajo de L. de Farcy basado en aspectos generales sobre la técnica y el método de trabajo de este tipo de obras, en el que dedicaba también una atención minuciosa a las inscripciones. Sin embargo, Farcy no hizo ni el estudio formal ni el iconográfico, aunque sí enumeró los temas que él creía representados⁶. El mismo año 1887 fue publicado un trabajo de J. Destrée, sobre las nuevas obras llegadas al Museo Real de Bruselas, en el que se incluía una referencia a esta tabla dedicada a san Pedro. Este autor describió la obra, transcribió las inscripciones y mostró su desacuerdo, del que participo, con el orden temático propuesto por Farcy⁷.

En 1905 J. Pijoan citaba esta pintura al hablar de otras obras catalanas adquiridas por el Museo

de Barcelona, indicando tan sólo que llevaba el escudo de la Casa de Aragón y que podía proceder de Ix, antigua capital de la Cerdanya⁸. Por su parte, Gudiol i Cunill, aun reconociendo que no se sabía la procedencia, la calificó como obra catalana de principios del siglo XIV. Los escudos y la excelente calidad artística de la obra hicieron suponer a este autor que pudo ser un presente regio de algún integrante de la casa condal de Barcelona⁹.

En 1930 Post indicaba que había dudado en atribuir esta tabla dedicada a san Pedro a la escuela aragonesa o a la navarra, pero que la mayor finura de los ejemplares navarros, frente a los que esta pintura tenía una cierta dureza, la convertía en más propia de la escuela aragonesa¹⁰. Por otro lado, Post relacionó esta tabla con la de santa Eugenia (Musée des Arts Décoratifs de París), atribuida hoy al Maestro de Soriquerola y que él creyó de escuela navarra, datando la de san Pedro en la primera mitad del siglo XIV y calificándola de obra franco-gótica¹¹.

En 1954 W. S. Cook dedicó una breve monografía a la obra que nos ocupa, en la que sin explicar la causa opinaba que podía proceder de la iglesia de San Pedro de Daroca. Sin embargo, dicho estudio no amplió el conocimiento que se tenía de esta pintura a través de los estudios anteriores aquí citados¹². En 1958 la pintura de san Pedro de Bruselas fue incluida en el catálogo de J. A. Gaya Nuño sobre la pintura española conservada fuera del país, donde el autor hizo una brevísima descripción de este panel pintado y lo calificó como obra aragonesa de hacia 1300, recogiendo la idea de Cook

7. J. DESTREE «Les accroissements...», op. cit., p. 429-438.

8. J. PIJOAN, «Noves adquisicions del Museu de Barcelona», *Il·lustració Catalana*, IV (1905), p. 531.

9. GUDIOL I CUNILL, *Els primitius...*, op. cit., vol. II, p. 333, 334 y 338. El autor describió la obra tanto en sus aspectos estructurales como iconográficos, aludiendo a la presencia del escudo con las cuatro barras y reproduciendo las inscripciones, además de fechar esta pintura a principios del siglo XIV.

10. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (MA), 1930, vol. II, p. 92-94.

11. Sobre la tabla de santa Eugenia, véase mi artículo «El Maestro de Soriquerola. Puntualizaciones sobre el inicio de la pintura lineal en Cataluña. Pintura sobre tabla», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LII (1993), p. 5-36.

12. W. S. COOK, «Una pintura aragonesa...», op. cit., p. 21-25. El autor realizó la descripción de la obra siguiendo a GUDIOL I CUNILL (*Els primitius...*, op. cit., vol. II, p. 334) y reprodujo las inscripciones. Respecto a la cronología, mantuvo la de principios del siglo XIV, que también había sido propuesta por Gudiol i Cunill.

13. J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, p. 88, núm. catálogo 13, fig. 9 y 10.

14. A. JANSEN, *Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen Âge*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Catalogue exposition, Bruselas, 1964, p. 53, núm. 211, pl. XCV y fig. 208-210.

15. J. GUDIOL i RICART, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 31, núm. cat. 65. En la obra de F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, p. 64, se citaba la obra y se indicaba la opinión de Gudiol (ibidem p. 31).

16. W. S. COOK y J. GUDIOL i RICART, «Pintura e imaginería románicas», en *Ars Hispaniae*, vol. VI, p. 223 de la 2a. ed., Madrid, 1980 (primera ed. Madrid, 1950). En la edición de 1950 los autores fueron bastante más parcos, hablando tan sólo de unas relaciones estilísticas endebles respecto al grupo de pinturas góticas del sur de Aragón. Evidentemente, las inscripciones no están escritas en aragonés, sino en latín.

17. Como ya se ha indicado, Cook no justificó que la tabla de Bruselas pudiera proceder de la iglesia de San Pedro de Daroca, pero de sus escritos se deduce que dicha creencia debe basarse en una cierta afinidad estilística que él reconoció entre la pintura de Bruselas y los frescos de las iglesias de San Miguel y San Juan de la misma ciudad o con las pinturas de la tapa de los corporales.

Respecto a la comunidad de estilo de las obras citadas, POST (*A History...*, op. cit., vol. II, p. 97) había hablado de un panel dedicado a san Pedro y procedente de la iglesia de esta advocación de Daroca, que en el momento en que él lo vio se conservaba en la capilla derecha de la nave de la colegiata de la misma ciudad. Dicho panel estaba conectado, según este autor, con la decoración mural aragonesa, pudiendo haber sido producido por el taller o conjunto de talleres que realizaron los frescos citados de las iglesias de San Miguel y San Juan. Poseía una imagen de san Pedro como papa en la zona central, que estaba rodeada por cuatro escenas de su vida; en la parte superior había una crucifixión; y, a ambos lados de ella, las figuras sedentes de Cristo y María, en posturas que más bien correspondían a una escena de coronación. Además, en la misma capilla Post hablaba de otra construcción pictórica compuesta a partir de dos o más retablos, en la que las escenas de la vida de san Pedro debían proceder originalmente del panel citado en primer lugar.

J. GUDIOL RICART y W. S. COOK (*Pintura e imaginería...*, op. cit., p. 224) parecen referirse a la misma obra cuando hablaban de un retablo dedicado a san Pedro procedente de la iglesia de dicho santo de Daroca, que se conservaba en dos altares de la colegiata de la



Figura 2. Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena primera: «Disputa de san Pedro y Simón el Mago ante el poder romano en Palestina».



Figura 3. Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena segunda: «Aparición de Cristo a san Pedro en Roma».

sobre su posible procedencia de Daroca¹³. Esta pintura también fue incluida en el catálogo de la exposición de arte cristiano que se realizó en el Museo Real de Bruselas en 1964, donde A. Jansen daba una escueta ficha de ella y la catalogaba como obra hispana del siglo XIII¹⁴.

En su trabajo sobre la pintura medieval en Aragón, publicado en 1971, J. Gudiol i Ricart incluía esta obra como aragonesa, pero no aportó nada nuevo sobre ella, sino que tan sólo siguió admitiendo la posibilidad de la teoría de Cook sobre su procedencia de Daroca y manteniendo, en general, las ideas dadas por dicho autor¹⁵. En la reedición del volumen del *Ars Hispaniae* dedicado a la pintura románica, realizada en 1980, W. S. Cook y J. Gudiol i Ricart ampliaron sus indicaciones de este panel pictórico respecto a la edición de 1950. En 1980 lo catalogaron como gótico lineal de principios del siglo XIV, indicando que las ocho escenas que flanquean el compartimiento central están enmarcadas «con la simplicidad típica de la mayoría de las tablas aragonesas, bajo doseletes trilobulados que en este caso son coronados por inscripciones cursivas en aragonés»¹⁶. Además, Cook y Gudiol destacaron el carácter narrativo de la iconografía y la gran calidad del fondo de corladura con decoración vegetal finamente gofrada, manteniendo la idea de Cook sobre la procedencia de esta pintura de la iglesia de San Pedro de Daroca (Zaragoza)¹⁷.

Aspectos formales

En conjunto puede decirse que esta tabla posee figuras ligeras y movidas, que gesticulan ampliamente haciéndonos evidentes sus acciones. En ellas su marcado carácter lineal es enriquecido por un incipiente modelado del color, localizado en los ropajes y en los rostros, donde sirve para matizar ciertas zonas y darles un mayor naturalismo. Sin embargo, ello no evita que algunas figuras o partes del cuerpo sean meras siluetas opacas o que tengan un claro carácter lineal, como es el caso de las cabellos. De cualquier modo, son siempre figuras con cierta gracia y muy expresivas, siendo su expresividad producto de sus acciones y de algunos rasgos de los rostros.

Hay, además, algunos elementos característicos que intervienen en la formación de dichas figuras, entre los que se pueden citar: el tipo de ojos y de cejas, con distintas disposiciones del arco de éstas según la expresión que se persiga; el pliegue de las mejillas y la pincelada de tono rojizo que éstas poseen, ubicada en el ángulo descrito por la barba que rodea la mejilla, en el caso de las figuras masculinas barbadas; la extraña configuración de las orejas, bastante esquemática y poco naturalista; el dibujo de las manos, siempre gesticulantes, y el de los pies, un tanto deformes y ondulantes en la zona de la planta; el tipo de barbas y peinados, destacando



Figura 4. Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena tercera: «Consagración de san Clemente como sucesor de san Pedro en la cátedra romana».



Figura 5. Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena cuarta: «Encuentro de san Pedro y san Pablo en Roma».

entre los últimos un estereotipado rizo sobre la frente, así como la fórmula utilizada para la calva de san Pablo; etc. Igualmente, hay algunas constantes que pueden detectarse en la indumentaria, como la distribución de los mantos respecto a los hombros de los personajes; la línea que bordea los extremos de los ropajes; la decoración a modo de armiño, con un dibujo de carácter heráldico en blanco sobre fondo gris¹⁸; etc.

En cuanto a las posturas, es característica la forma de llevar la espada hacia arriba en todos los personajes que la poseen, salvo del que la está utilizando para cortar la cabeza de Simón el Mago, puesto que en este caso la acción determina una posición específica y diferente; lo mismo puede decirse de la postura de los personajes entronizados, con una pierna cruzada sobre la otra, una mano indicando la conversación y la otra teniendo una espada, y, en general, es habitual la clara y abundante gestulación de los personajes, que hace evidentes las acciones desarrolladas.

Todo ello se destaca sobre un rico fondo de corladura surcado por róleos y hojas vegetales, que tiene carácter neutro respecto a la composición, y se enmarca bajo grandes arcos trilobulados de complejo diseño. Éstos tienen pequeños rosetones en las enjutas y son idénticos en todas las escenas salvo en la central, en la que el extradós del arco es completado por un gablete en cuyo ángulo hay un

rosetón algo mayor. Además, ciertas escenas son ambientadas por esquemáticas arquitecturas descritas esencialmente mediante elementos lineales, como es el caso de las escenas segunda, tercera y cuarta y el compartimiento central con san Pedro como obispo (figuras 3, 4, 5 y 10). Ello determina un espacio irreal, claramente alejado del espacio naturalista, a pesar del uso de ciertos elementos contextualizadores, entre los que no sólo podemos citar los edificios, sino también los tronos o el árbol que aparece en uno de los episodios.

La composición varía según las escenas, así, en los mejores casos es una composición bien estructurada y con lógica espacial, aunque el espacio resultante no sea naturalista, tal y como puede verse en la escena primera (figura 2). En este sentido, puede comprobarse la existencia de una cierta idea de profundidad mediante la ubicación de las figuras en tres planos distintos: un primer plano ocupado por las figuras de san Pedro y Tiro entronizado; un segundo plano descrito por la figura de Simón el Mago situado detrás del trono de Tiro, aunque da la impresión de estar en uno de sus lados (derecho según el espectador), y un plano más profundo y un tanto ambiguo, en el que se sitúa el soldado de la guardia de Tiro¹⁹. A pesar de esta racionalidad en la ordenación de los personajes en distintos planos, no se puede decir que sea evidente la idea o sensación de espacio en la composi-

misma ciudad. Según los autores, éste presentaría afinidad estilística con las pinturas murales de las iglesias de San Miguel y de San Juan, y serviría de enlace entre la tabla de san Pedro, conservada en Bruselas, y la tapa de la caja de los corporales de Daroca.

Sin embargo, de acuerdo a la descripción de Post, tal retablo se puede identificar con el retablo de san Pedro que actualmente se conserva en el Museo de la Colegiata de dicha ciudad y que F. Esteban Lorente incluyó en el catálogo del museo y dató a principios del siglo xv. Es un retablo procedente de la iglesia de San Pedro de la ciudad, pero claramente posterior a la pintura de Bruselas, que ha sido atribuido a Nicolás Solana y conectado con diferentes pintores del gótico internacional aragonés. Es decir, realizado de acuerdo a una estética diferente de la seguida tanto en la tabla de san Pedro de Bruselas como en los murales de las iglesias de San Miguel y San Juan de Daroca. Así pues, no pueden mantenerse las conexiones estilísticas que se habían supuesto y que conectaban el retablo de san Pedro, procedente de la parroquia dedicada a dicho santo, y las otras pinturas citadas de la misma ciudad. Por tanto, salvo que tuviésemos datos documentales contundentes, me parece difícil poder mantener que la pintura conservada en Bruselas procede de Daroca. Para la catalogación y reproducción del retablo de San Pedro, véase F. ESTEBAN LORENTE, *Museo colegial de Daroca*, Madrid, 1975, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p. 18-19 y lám. iv-v.

Ante la posibilidad de que hubiese otro retablo que pudiese corresponder con el citado por Post, he consultado con F. Esteban, que conoce bien los restos pictóricos de Daroca, y he estudiado in situ dichos restos. Con ello he podido comprobar la inexistencia de otro retablo que pudiese haber creado algún error al respecto. Agradezco a F. Esteban su colaboración en este aspecto.

18. Dicho motivo aparece en las figuras de Tiro, Nerón, Simón el Mago, san Pablo y san Pedro en diversas escenas.

19. El personaje denominado *Tiro* en la inscripción debe identificarse con *Tito*. Sobre ello véase M. MELERO MONEO, «Iconografía de san Pedro y propaganda papal...», op. cit.

ción, y ello es motivado en parte por el fondo neutro al que ya nos hemos referido y, en parte, por la ambigüedad espacial del trono y de la ubicación del soldado respecto al resto de los personajes. En cuanto al trono, su ambigüedad deriva de su disposición claramente frontal, mientras que el personaje que lo ocupa, Tiro, tiene una disposición de perfil, lo cual afecta a la figura de Simón el Mago, tal y como acabo de indicar. La contradicción entre estos dos elementos determina no sólo la irrealidad del espacio, sino también que el grupo de personajes situados junto a él aparezcan amontonados, aun habiendo sido ordenados en planos distintos. A pesar de todo, la composición está bien planteada y equilibrada gracias a la figura de san Pedro, que en el primer plano baja más que el resto de las figuras y se adelanta algo respecto al personaje entronizado, actuando como contrapeso visual del resto de la escena.

En la segunda escena la composición está focalizada por la cabeza de Cristo, que aparece en el ángulo superior derecho (según el espectador) y se dirige hacia abajo, donde se contrapone a la figura de Pedro en posición semiarrodillada y dirigido hacia arriba (figura 3). La simplicidad de este esquema compositivo determina un espacio abstracto e intangible, pero existente entre el arco que enmarca la escena y la arquitectura que actúa como fondo y que la sitúa en Roma. En la tercera escena la sencillez compositiva es aún mayor, oponiéndose dos figuras de perfil a ambos lados de un eje central de simetría, lo cual implica también simplicidad espacial, aunque en este caso hay nuevamente cierta ambigüedad (figura 4). Dicha ambigüedad es motivada por la arquitectura del fondo, ya que su parte baja puede integrar una arquitectura de un espacio interior, como requiere el tema de la escena, pero en la parte alta aparece el campanario de una iglesia, con lo cual se alude indirectamente a un espacio exterior. En este episodio, igual que en el siguiente, se hace evidente una clara desproporción de las figuras respecto al espacio, ya que son demasiado altas para la arquitectura que habitan, siendo necesario que fuesen algo más pequeñas para encajar bien con tal arquitectura. Es interesante que este cambio de proporción se dé justamente en la escena en que también se cambia la fisonomía de san Pedro, todo lo cual me inclina a pensar en una mano colaboradora o un cambio de mano, pero intentando seguir el mismo esquema formal.

En el cuarto episodio se mantiene el esquema simétrico y simple, igual que la clara desproporción de las figuras respecto al fondo arquitectónico, a pesar de haberse modificado éste ampliando la arquitectura de forma un tanto forzada (figura 5). En este sentido, no hay un trazado claro del espacio arquitectónico, ya que el arco que nace en la columna del edificio del fondo no puede de ningún modo continuar con el arco trazado sobre la figu-

ra de san Pedro, dando la impresión que se varió el trazado inicial de la arquitectura, que debía tener menores proporciones, para albergar mejor unas figuras bastante alargadas. En conjunto, los resultados son algo peores que en la escena anterior, ya que además no se realizó correctamente el perfil de la figura de san Pablo, que queda algo ambigua puesto que la parte superior del cuerpo tiene disposición frontal, mientras que la cabeza y la mitad inferior del cuerpo están colocadas de perfil. En el resto de las escenas, es decir, en todas las del registro inferior, se vuelve a la proporción inicial, algo más ajustada respecto al fondo arquitectónico. Ello se consiguió mediante figuras más cortas, pero dicha impresión también pudo ser acentuada por la ausencia de arquitecturas que limitasen a los personajes. De cualquier modo, este ajuste de proporciones no sería tan obvio en escenas como la crucifixión de san Pedro, de existir en ellas un esquema arquitectónico similar al realizado en los episodios del registro superior, ya que, en el caso citado, la figura de san Pedro tiene nuevamente una proporción demasiado alargada.

En los episodios del registro inferior se mantiene la simplicidad compositiva salvo en la escena de la falsa decapitación de Simón el Mago y en general están bien resueltas (figura 6). La dificultad de la escena que acabamos de citar depende, en parte, de que en ella se han mezclado dos episodios diferentes sin una separación clara entre ambos desde el punto de vista compositivo, lo cual puede suponer cierta confusión en el aspecto iconográfico. Además, en esta escena los personajes abarrotan el campo compositivo, determinando asfixia espacial y la ausencia total de un campo real en el que dichos personajes puedan moverse. Se ha copiado el esquema de la primera escena en algunos aspectos, como en cuanto a la postura de Nerón entronizado, el soldado de su guardia, etc., pero no se ha reproducido la ubicación de los personajes, recurriéndose simplemente a la colocación más elevada de éstos para indicar su profundidad. Ello ocurre con el verdugo que se dispone a cortar la cabeza de Simón el Mago, colocado detrás de la figura de Simón y más alto que el resto para situarlo en un plano más profundo.

La escena en la que san Pedro y san Pablo ponen a Simón en evidencia delante de Nerón sigue más de cerca el modelo del primer episodio de esta tabla y, en consecuencia, soluciona mejor la composición y la ubicación espacial de sus personajes (figura 7). Sin embargo, como en aquél, no se puede decir que exista un espacio real de carácter naturalista. En el caso de la escena de la crucifixión de san Pedro hay un esquema piramidal con un claro componente simétrico, resuelto sin problemas y en el que se realizaron dos planos: el primero, con san Pedro y los dos verdugos que sujetan sus manos a la cruz y el segundo, con los dos ver-



Figura 6.
Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena quinta:
«Falsa decapitación de Simón el Mago».



Figura 7.
Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena sexta:
«Disputa de san Pedro y san Pablo con Simón el Mago ante Nerón».



Figura 8.
Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena séptima:
«Crucifixión del apóstol».



Figura 9.
Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la escena octava:
«Entierro del apóstol».



Figura 10.
Panel pictórico dedicado a san Pedro, detalle de la imagen central: el santo como obispo de Roma.

20. También es posible que haya ligeros retoques posteriores en algunos puntos concretos de la composición central, como la decoración trilobulada de los laterales de la arquitectura que cubre la figura de san Pedro, cuyo fondo negro difiere de la fórmula seguida en este mismo elemento en el resto de la tabla. El retoque es bastante probable en el dibujo de la almohadilla sobre la que se asienta san Pedro obispo, donde el dibujo original, similar al que aparece en la almohadilla de Nerón entronizado de la escena de la falsa decapitación de Simón el Mago, pudo ser completado con una retícula realizada con trazo más grueso y color más estridente. Además, pudo ser repintada la zona baja del trono de san Pedro

y parte de su indumentaria, así como parte de la gran llave que tiene sobre su lado izquierdo (derecho del espectador).

21. Los autores que han defendido una filiación en la pintura o miniatura del gótico lineal francés son J. DESTREE («Les accroissements...», op. cit., p. 438) y POST (*A History...*, op. cit., vol. II, p. 94), quien indicaba que la tabla de Bruselas tenía similitud con todas las obras franco-góticas del momento. El resto de los autores que han aludido a esta obra se limitaron a calificarla de obra hispana, catalana o aragonesa, sin aludir a su filiación.

Incluso yo misma, en el trabajo sobre el Maestro de Soriguerola («El Maestro de Soriguerola...»,

op. cit., p. 17 y 21), en el que filiaba la pintura de dicho maestro en la tabla de Bruselas o en otras posibles obras del mismo ambiente formal, acepté las vagas ideas establecidas sobre la filiación de la tabla de Bruselas en el gótico lineal de tradición francesa, aunque ello sólo mientras no se hiciese un estudio específico de la obra. Después de haber realizado tal estudio, creo que no se puede seguir manteniendo la filiación francesa del Maestro de Bruselas.

22. Respecto a ello hay que tener en cuenta que R. MARKS y N. MORGAN (*The golden age of english manuscript painting 1200-1500*, Londres, 1981, p. 16-19) han reconocido un componente francés, cercano a la miniatura del

dugos que sujetan los pies en la zona alta de aquella (figura 8). La última escena o entierro de san Pedro es una de las más complejas en cuanto al esquema compositivo y está bien resuelta (figura 9). Realmente, el pintor solucionó bien la distribución de los personajes a los lados del féretro de san Pedro, de modo que es la escena en la que el espacio es más evidente y cercano al real. El primer plano está integrado por el féretro con el cuerpo muerto del apóstol y sendos personajes que se sitúan a la cabeza y a los pies del difunto. El segundo plano está igualmente bien construido con el oficiante de los funerales y los dos acólitos que le ayudan en la liturgia y que llevan la cruz y el cirio. También en esta escena están bien resueltas las posturas de los personajes, situados de perfil o tres cuartos, según su posición respecto al difunto. En este caso, si el fondo no fuese voluntariamente neutro, y por tanto descontextualizador y etéreo, tendríamos una clara aproximación al espacio naturalista. Por último, es evidente que la figura central con san Pedro entronizado no presentó ningún problema compositivo (figura 10).

Las diferencias de tratamiento entre las distintas escenas nos hablan del trabajo de más de un pintor en la realización de esta obra. El que realizó las dos primeras escenas presenta una mayor proximidad a las artes pictóricas inglesas, además de una mayor finura y delicadeza de ejecución y un mayor dominio del modelado del color. Sin embargo, el maestro que asume la realización de la tabla en la tercera escena, aún siendo más provinciano y menos delicado, tenía un buen oficio y siguió bastante de cerca el modelo del primer maestro, siendo además bastante diestro en la composición. Quizá, lo que este maestro no acabó de asumir totalmente fue el dominio del color y su uso para construir las figuras y darles volumen, manteniéndose más dependiente de la línea como elemento definidor. Ello da mayor rigidez a sus figuras y

iluminador parisino Maestro Honoré, en la miniatura inglesa de fines del siglo XIII y principios del XIV. Sin embargo, según tales autores, dicho componente se asumió y mezcló con otros rasgos propios de lo inglés, dando como resultado un estilo nuevo que también tuvo eco en Francia, dado que las relaciones estilísticas entre Francia e Inglaterra mostraron en este período influencias en ambas direcciones.

23. También forman parte de este grupo el Barlow Psalter (Oxford, Bodleian Library, Ms. Barlow 22) o el Canonico apocalypse (Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Bibl. lat. 62). Como se ha dicho, el Ramsey Psalter está repartido en dos bibliotecas. En la Pierpont

Morgan Library de Nueva York hay cinco folios, mientras que en la abadía de Saint-Paul in Lavanttal (Austria) se conserva el resto.

Para MARKS y MORGAN, *The golden age...*, op. cit., p. 16-19, desde fines del siglo XIII hasta 1330 se realizaron una serie de manuscritos de gran calidad conectados con abadías del East Anglia, entre los que destacan los llamados «manuscritos Fenland», así como los manuscritos relacionados con comitentes de la región de Norwich, aunque en uno y otro caso los centros de producción son inciertos. El estilo de estos manuscritos presentaba figuras menos refinadas pero más vigorosas que las realizadas en la miniatura francesa, cuya influencia ha

composiciones, que no son tan frescas, flexibles y sueltas como las del primer maestro o modelo copiado. En este sentido, es evidente que la figura central, con la representación de san Pedro como obispo de Roma, es algo más rígida, esquemática y estereotipada que otras composiciones de la tabla, presentando también un colorido menos complejo y un modelado menos delicado respecto a otras escenas. Tal rigidez no depende tan sólo de su condición de imagen mayestática, sino de haber sido concebida con líneas más duras y con un naturalismo y una flexibilidad menores que los usados en los compartimientos laterales. Esto, por supuesto, no deja de ser extraño, ya que en definitiva es la imagen principal de la composición, en la que san Pedro aparece dignificado con sus atributos más característicos. Por tanto, supongo que se impuso un cambio en el maestro encargado de la obra, que debió ser sustituido por alguien de su propio taller antes de haberse realizado esta imagen²⁰.

En las tres últimas escenas, es decir, las que representan a san Pedro y san Pablo desenmascarando a Simón el Mago ante Nerón, la crucifixión del santo y su entierro, hay un claro aumento del linealismo, tanto en las figuras como en los ropajes, cuyos plegados fueron realizados esencialmente con recursos lineales, mientras que en otras escenas fueron determinados por el modelado del color, mínimamente ayudado por la línea (figuras 7, 8 y 9). La línea es en estas últimas escenas más rígida y los rostros poseen un claro descenso de calidad, lo cual es especialmente palpable en los de san Pedro. En definitiva, se puede decir que en ellas se copian los recursos formales utilizados en las anteriores, pero con resultados más estereotipados. Desde luego, parece claro que tanto el primero como el segundo maestro debieron ser ayudados por un taller, responsable de los elementos decorativos y de algunos otros rasgos que unifican en parte todas las composiciones.

ba sido evidente en el «Alfonso Psalter». Otro elemento distintivo del East Anglian frente a lo francés fue la abundancia y las características especiales de la decoración marginal. Sin embargo, el término «East Anglian» no es para estos autores muy afortunado, porque alude a un término geográfico dentro del cual se dieron diferencias estilísticas notables y además excluye los manuscritos ingleses realizados fuera de dicha región, en centros como York, donde los autores sitúan el «Tickhill Psalter» o los centros inciertos donde se pudieron realizar manuscritos como el Queen Mary Psalter. No obstante, admiten que tanto el salterio Tickhill como el Queen Mary están más cercanos al estilo francés contem-

poráneo que los manuscritos de Norwich o Fenland e indican que una de las diferencias entre los manuscritos Norwich y Fenland fue su relación con las escuelas pictóricas italianas, bastante más acusada en los manuscritos del grupo Norwich, lo cual evidentemente determinó un tratamiento distinto del modelado y el espacio.

24. Sobre diferentes aspectos de los manuscritos Fenland, véanse los diversos trabajos de L. F. SANDLER, «The historical miniatures of the fourteenth-century Ramsey Psalter», en *Burlington Magazine* (1969), p. 605-611; «Peterborough Abbey and the Peterborough Psalter in Brussels», en *Journal of the British Archaeological Association*,

Filiación y cronología

Las aproximaciones formales a esta obra realizadas hasta el presente no han destacado suficientemente la calidad de su pintura ni el papel que debió tener en el ámbito de la pintura lineal catalano-aragonesa. Además, no estoy de acuerdo con la filiación que se le ha supuesto, que aludía de una forma general y un tanto vaga a la pintura lineal francesa. Creo que el análisis estilístico de esta pintura no nos lleva a la relación con el gótico francés, sino a la relación con la pintura inglesa de fines del XIII y principios del XIV, con la que creo está conectada esta tabla²¹. No sólo me parece que la pintura de Bruselas debe conectarse con el ambiente pictórico inglés, sino que las similitudes más estrechas se dan con una parte de la miniatura denominada *East Anglian*²². Los manuscritos respecto a los cuales se puede señalar una relación o coincidencia clara son los que integran el grupo conocido como «Fenland», del que formaron parte, entre otros, el Peterborough Psalter (Bruselas, Biblio-thèque Royale, Ms. 9961-62); el Ramsey Psalter (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 302 y St. Paul in Lavanttal, Stiftsbibliothek, Ms. XXV/2.19); o el Gough Psalter (Oxford, Bodleian Library, Ms. Gough lit. 8)²³.

Los manuscritos del grupo Fenland poseen una miniatura con figuras de gran escala respecto a las arquitecturas que la pueblan; gran expresividad en los rostros y abundancia de gestos en las manos; así como un sinuoso y relajado movimiento de las figuras²⁴. En estos manuscritos, relacionados con diversas abadías benedictinas, L. F. Sandler ha diferenciado distintos miniaturistas que trabajaron dentro de unas mismas tendencias y modelos formales a principios del siglo XIV²⁵. Es justamente con alguno de dichos miniaturistas con quien se pueden señalar coincidencias específicas en la pintura de la tabla de san Pedro de Bruselas, concretamen-

XXXIII (1970), p. 36-49; «Christian hebraism and the Ramsey Abbey Psalter», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI (1972), p. 123-134; *The Peterborough Psalter in Brussels and other Fenland manuscripts*, Londres, 1974, y *A survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, Gothic Manuscripts 1285-1385*, colección editada por J. J. G. Alexander, Oxford University Press, 1986, tomo v, vol. I, texto e ilustraciones, y vol. II, catálogo. En estos estudios puede encontrarse toda la bibliografía general y específica sobre este grupo de manuscritos. También pueden verse distintos estudios de otros autores, como E. G. MILLAR, *English illuminated manuscripts*

from the xth to the xiii century, París, 1926, núm. 205 para el Peterborough Psalter y *English illuminated manuscripts of the xivth and xvth centuries*, París, 1928, núm. 218 para el Ramsey Psalter; O. F. SAUNDERS, *English Illumination*, Florencia y París, 1928, p. 56-60; L. CAROLUS-BARRÉ «Le psautier de Peterborough et ses miniatures profanes empruntées su roman de Philippe de Beaumanoir, 'Jehan et Blonde'», en *Romania*, 71 (1950), p. 79-98; O. PÄCH y J. J. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford. III British, Irish and Icelandic schools*, Oxford, 1973, p. 50, núm. 546 para Gough Psalter; R. MARKS y N. MORGAN, *The golden age...*, op. cit., p. 71 y s.; A.

BENNET, «Noah's recalcitrant wife in the Ramsey Abbey Psalter», en *Source*, II, 2 (1982), p. 2-5 y de la misma autora el *review* del libro de Sandler sobre el salterio Peterborough, comentario publicado en *Art Bulletin*, LXIV (1982), p. 502-508; K. V. SINCLAIR, «The manuscript evidence for the "Dedicatio Ecclesie", of Ramsey Abbey: a re-examination», en *Scriptorium*, XXXVIII/2 (1984), p. 305-309; y J. J. G. ALEXANDER y P. BINSKI (editores), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, Londres, 1987, núm. 565-567, p. 450.

25. En el salterio Peterborough, fechado por L. F. SANDLER entre 1299 y 1318, la autora (*The Peterborough Psalter...*, op. cit., y *A survey...*, op. cit., vol. II, p. 45-46) distingue los miniaturistas que ella denomina «Maestros A, B y C». Entre estos tres miniaturistas, cada uno de los cuales tuvo sus colaboradores, la autora señala diferencias estilísticas importantes que separarían al primero o A de los otros dos, ya que el primero está más cerca de lo que había sido el inicio del East Anglian, con dependencias mayores de lo francés. Entre sus constantes formales se pueden indicar: escala pequeña de las figuras y gran finura del conjunto, con ciertas similitudes respecto a manuscritos como el Alfonso Psalter, de fines del siglo XIII. Frente a ello, el trabajo de los Maestros B y C muestra miniaturas de mayor escala y dibujo más atrevido, configurando un tipo de miniaturas que pueden ser consideradas más típicamente East Anglian. Respecto al salterio Ramsey, datado entre 1303 y 1310, la autora (*ibidem*, vol. II, p. 48 y «The historical...», op. cit., p. 611) indica que su miniaturista principal fue el Maestro B del salterio Peterborough, cuyas miniaturas se caracterizan por una gran escala, figuras balanceantes con grandes cabezas, plegados ricos, gestos enérgicos y tendencia a sobrepasar los límites impuestos por el marco. En cuanto al salterio Gough, L. F. SANDLER (*A survey...*, op. cit., vol. II, p. 48-49) cree que fue realizado por los miniaturistas B y C del Peterborough y Ramsey Psalter, por lo que en él se distinguen las mismas características formales relativas a la proporción de las figuras, gestos y tipos faciales, color, detalles decorativos, esquemas compositivos, etc.

26. Igualmente, hay similitudes entre el rostro y la cabeza de san Juan Bautista del folio 4 del salterio Ramsey y los de Simón el Mago de la escena de la decapitación de la tabla de Bruselas.

27. También la forma en que san Pablo y los personajes entronizados de esta tabla llevan la espada, hacia arriba, es propia de distintos personajes del salterio Peterborough, tal y como podemos ver, solo a título de ejemplo, en el folio 93.

28. Del mismo modo, la forma característica de dibujar la silueta de los pies encuentra su paralelo en los salterios «Fenland», pudiendo citarse como ejemplo la similitud entre el dibujo de los pies de san Pedro, de la tabla de Bruselas, y los pies de Cristo de la Maiestas Domini realizada en una inicial del folio 94 del salterio Peterborough.

29. La escena del entierro de san Pedro de la tabla de Bruselas también presenta coincidencias con la escena del entierro de Cristo del salterio Ramsey (folio 3), aunque en este caso también hay diferencias evidentes. Sin embargo, la disposición inclinada de la zona de la cabecera del lecho y la ubicación de las figuras que rodean al difunto presentan ciertas similitudes. El tipo de cabezas tonsuradas de los acólitos que participan en la liturgia del funeral de san Pedro recuerdan las cabezas de los monjes que aparecen en los folios 5 y 5v. del salterio Ramsey.

30. Respecto a la relación de la tabla de Bruselas con la obra del Maestro de Soriguera hay similitudes claras en la tabla de santa Eugenia (Musée des Arts Décoratifs de París). Se dan coincidencias en el colorido, en el fondo de corladura y en la forma de realizar y colorear las nubes, como puede comprobarse en la nube de la que sale Cristo en la tabla de san Pedro y en la nube del martirio y recogida del alma de la santa en la tabla de santa Eugenia. Para una relación más amplia entre estos dos conjuntos pictóricos, véase M. MELERO, «El Maestro de Soriguera...», op. cit., p. 5-36.

31. DAVID PARK, «Panel painting», en *Age of Chivalry...*, op. cit., p. 132-133, indica que la documentación conservada nos habla de los numerosos frontales de altar y de retablos pintados que Enrique III encargó entre 1237 y 1260, encargos de los que no nos han quedado las obras. Además, dicho monarca mantuvo su compromiso artístico no sólo en sus propios proyectos, sino en otros para los que realizó donaciones, como la datada en 1256, fecha en la que entregó 20 libras al abad y prior de Bury St. Edmunds para acabar las pinturas del frente de su altar mayor. Los frontales y retablos ingleses han desaparecido en su mayoría, conservándose sólo en casos muy excepcionales, como el retablo para el altar mayor de la abadía de Westminster, obra algo posterior que, según el autor cita-

te respecto al que L. F. Sandler denomina «Maestro B» del salterio Peterborough y maestro principal del salterio Ramsey, así como respecto al «Maestro C», relativamente cercano al B. Las similitudes entre las mejores escenas de la pintura de Bruselas y la ilustración realizada por tales miniaturistas se refieren al tipo de figura y rostro de san Pedro, que se acerca a las dos figuras de obispo que se representan en el folio 4v. del salterio Ramsey, donde fueron representados los fundadores de la abadía²⁶; el tipo de calva de la figura de san Pablo, muy similar a la utilizada en el salterio Peterborough y el Ramsey, aunque en el caso de la figura de san Pablo de la tabla de Bruselas es evidente una menor calidad²⁷; el tipo de rizo repetitivo sobre la frente, así como ciertos tipos de peinado y la fórmula de las barbas; la forma de arquear las cejas en distintos personajes para dar expresividad al rostro; el modelado de las mejillas con una mancha de color en los pómulos; la clara y abundante gesticulación de las manos de los personajes, así como el suave balanceo de las figuras²⁸; la fórmula utilizada en la indumentaria de los soldados, para los cuales se utiliza una cota de malla que sólo deja visible el óvalo del rostro, cota que puede ser cubierta por una túnica corta y que posee un dibujo característico; el tipo de plegados matizados por el color, pero con un claro componente lineal; el espacio irreal e inexistente desde una perspectiva naturalista, a pesar de usarse algunos elementos contextualizadores como los tronos o la ubicación de las figuras en distintos planos de profundidad; el tipo de trono, decorado con altas y estrechas aberturas, utilizado en la pintura de Bruselas tanto en las escenas en las que el emperador aparece entronizado como en la representación de la cátedra de san Pedro, y que puede verse también en la escena de la Coronación de la Virgen del folio 4 del salterio Ramsey o en el trono de los fundadores de la abadía representados en el folio 4v. del mismo salterio; etc.

Desde el punto de vista de las composiciones también hay claras coincidencias, como las que podemos apreciar entre la segunda escena de la tabla de Bruselas, es decir, la aparición de Cristo a san Pedro, y el folio 1v. del salterio Ramsey, correspondiente a la escena de la bendición de Noé por Dios. Así, en ambas composiciones la figura de Dios aparece en el ángulo superior derecho (según el espectador), identificado con Cristo mediante el nimbo crucífero, saliendo de una nube y dirigiéndose a Noé o a Pedro, a quienes señala con una de sus manos. Por su parte, las figuras de Noé o Pedro aparecen semiarrodilladas y orantes, dirigiendo su mirada hacia Cristo. La relación de las dos figuras que integran el tema, entre sí y respecto al marco en el que se desarrolla la escena, es la misma en la pintura de Bruselas o en la escena citada del salterio Ramsey, pero es evidente que tal

composición es más fresca y desahogada en el caso del salterio Ramsey que en la tabla de san Pedro. Ésta última no sólo coincide en las líneas generales con la composición del folio citado, sino también en aspectos más secundarios como la disposición de los plegados del manto de san Pedro o el gesto de sus manos. En cuanto a la postura del santo, ésta se resuelve de modo un tanto forzado en la tabla, siendo evidente que en la composición del salterio Ramsey hay un mayor naturalismo en la disposición de Noé. También hay una clara conexión en la forma de realizar la cabeza de Cristo y la nube de la que emerge, realizada mediante franjas concéntricas y onduladas de color²⁹.

Además, hay coincidencia en algunos recursos decorativos, como el motivo heráldico utilizado a modo de armiño en el revés de los mantos o en otras partes de distintas prendas de la indumentaria, tanto en la tabla de san Pedro de Bruselas como en los manuscritos citados, aunque ello no es exclusivo de dichos manuscritos, sino que su uso estuvo generalizado en un ámbito más amplio de la pintura inglesa de fines del XIII y principios del XIV. Respecto a la decoración vegetal integrada en las escenas, el único elemento representado es un árbol incluido en la escena del Encuentro de san Pedro y san Pablo en Roma. Éste sigue un esquema bastante abstracto y lineal, muy habitual en la miniatura inglesa, con un largo tallo y copa ondulante y redondeada. Se trata de un tipo de árbol que pasó también al Maestro de Soriguera, quien, como indiqué en otra ocasión, está conectado con el Maestro de Bruselas³⁰. Finalmente, puede indicarse como coincidencia el recurso de las inscripciones relacionadas con las imágenes, utilizadas para explicar cada una de las escenas, e incluso el sistema de compartimentación de los distintos episodios, que fue utilizado también en diversos manuscritos ingleses conectados con los salterios Ramsey y Peterborough. Evidentemente, estos dos últimos aspectos fueron mucho más generales y pueden encontrarse también en manuscritos de otros ambientes artísticos y, por supuesto, en la pintura sobre tabla.

Dichas similitudes nos llevan a pensar que la tabla de san Pedro de Bruselas fue realizada por un taller pictórico conectado de forma bastante directa con la pintura inglesa, concretamente con el tipo de pintura que hoy podemos observar en los Fenland manuscritos, pero que a fines del siglo XIII y principios del XIV también debió usarse en la pintura sobre tabla o pintura mural, aunque por desgracia ha desaparecido en su mayor parte y no puede utilizarse como elemento de comparación. En este sentido, aún teniendo en cuenta las diferencias de calidad, el ambiente estético de la tabla de Bruselas recuerda pinturas como los restos del retablo de la abadía de Westminster o las pinturas murales conservadas en el transepto meridional de

la misma abadía³¹. Por otro lado, es interesante resaltar que hay también ciertas coincidencias entre la tabla de san Pedro y algunas pinturas sobre tabla noruegas, como el frontal de la iglesia de Ulvik (Hardanger) o el de san Botolf de la iglesia de Aardal (Sogn), aunque no creo que tales coincidencias se deban a un contacto directo entre la pintura noruega y la catalano-aragonesa, sino a que, como han indicado distintos autores, la pintura noruega de fines del XIII y principios del XIV fue en gran parte determinada por las corrientes pictóricas inglesas, lo mismo que ocurrió, según mi opinión, con una parte de la pintura de la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XIV³². Por supuesto, esto no implica que en casos u obras concretos no pueda hablarse de una influencia francesa, tanto en la pintura noruega como en la catalano-aragonesa, más aún teniendo en cuenta los intercambios que se produjeron entre las corrientes estilísticas francesa e inglesa, pero las obras a las que me refiero en este estudio están más cerca de lo que fue el denominado *East Anglian* que del estilo francés que en cierto modo lo había determinado. Respecto a ello, hay que tener en cuenta que las coincidencias entre la pintura noruega y la pintura catalana no afectan sólo a la tabla de san Pedro de Bruselas, sino que se extienden también al Maestro de Soriguerola y otras obras de principios o mediados del XIV, como algunos retablos del norte de la antigua Cataluña, entre los que se puede incluir el retablo de Marinyans, fechado en 1342 por una inscripción de su parte inferior³³.

De cualquier modo, creo que la pintura de Bruselas fue realizada en algún lugar de la Corona de Aragón, tanto por el arcaísmo de su estructura en una época bastante avanzada, lo cual pudo ser motivado por el tradicionalismo de la demanda, como por los datos paleográficos proporcionados por sus abundantes inscripciones, que, según el doctor Mundó, indican el uso de una minúscula gótica que corresponde a la tradición catalana o del Rosellón de la primera mitad del siglo XIV³⁴. Todo parece indicar que el taller que realizó esta obra, y quizá otras que hemos perdido o que todavía no conocemos suficiente, tuvo contactos con la pintura inglesa, pero no tenemos todos los datos necesarios para afirmar si dichos contactos se dieron con la miniatura o con la pintura, ya que si bien es cierto que hoy en día pueden establecerse coincidencias claras con la miniatura, es también cierto que el estilo plasmado en tal miniatura estuvo presente en la pintura de la época, siendo incluso posible que en algunos casos una misma persona trabajase como ilustrador de libros y como pintor sobre otro tipo de soportes.

Desde el punto de vista cronológico, tal y como se ha visto, los aspectos generales del estilo de esta pintura la datan de forma amplia en el primer tercio del siglo XIV, mientras que los datos paleográficos

do, estaba colocada en su lugar en la dedicación del santuario de 1269. Lo mismo puede decirse de las pinturas murales del transepto meridional de la misma abadía, atribuidas a Walter de Durham y fechadas entre 1265 y 1300. Su excelente calidad nos muestra el prodigioso resurgimiento artístico que se produjo en la corte inglesa, en parte gracias al interés de la Corona en los años inmediatamente anteriores, y nos asegura que esos frontales, retablos y frescos pictóricos desaparecidos fueron una realidad en su momento. El retablo de Suffolk, realizado hacia 1335 y que es una de las escasas obras de pintura sobre tabla conservadas de su época, nos confirma que a principios del siglo XIV en Inglaterra se siguieron realizando retablos y frontales de altar. Sobre ello y su relación con los restos del Musée de Cluny, en París, véase P. BINSKI, Ch. NORTON y D. PARK, *Dominican painting in East Anglia: the Thornham Parva Retable and the Musée de Cluny Frontal*, Boydell, 1987.

32. Agradezco la colaboración y el interés de la profesora L. F. Sandler, quien me aconsejó la comparación de la obra que yo he estudiado con la pintura noruega. También quiero mostrar mi agradecimiento al profesor J. Alexander, que me ayudó en este sentido mediante sus apreciaciones epistolares, y al profesor J. Yarza.

Sobre las pinturas noruegas, conservadas en el Historical Museum de Bergen, pueden verse A. F. LINDBLOM *La peinture gothique en Suède et en Norvège (Étude sur les relations entre l'Europe Occidentales et les Pays Scandinaves*, Estocolmo, 1916, para el frontal de San Botolf, véase las fig. 26 y 27; M. BLINDHEIM, *Pinturas góticas en iglesias noruegas*, Unesco, Hermes, Buenos Aires, 1965, fig. 1 para el frontal de Ulvik y p. 16-17 y fig. 7 para el de San Botolf; y *Age of Chivalry...*, op. cit., p. 132, fig. 101, donde se data el frontal de Ulvik a mediados del siglo XIII y se indica que las similitudes de esta tabla con la miniatura inglesa van más allá de las similitudes de época. Las últimas teorías al respecto pueden encontrarse en *Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material*, Roma, 1995, y H. V. ACHEN *Norwegian Medieval Altar Frontals in Bergen Museum*, Universitetet y Bergen Museum, 1996. En la primera obra citada, A. LINDBLOM (*La peinture gothique...*, op. cit., p. 155) indicaba que tanto el maestro de San Botolf como el de Heraclio se incluyen dentro de la pintura noruega de influencia inglesa, aún cuando entre ellos el maestro de San Botolf fuese más lineal que el de Heraclio, en el que según el autor se aprecia un mayor modelado. Ambos pintores (p. 158), igual que otros que están cerca estilísticamente, formarían parte de lo que A. Lindblom presentaba como «escuela pictórica alrededor de Bergen», que poseía un estilo expresivo y amanerado, que

no tenía nada que ver con el sentimiento del arte francés y que procedía sin ninguna duda de Inglaterra. Además, el autor (ibidem p. 158 y 160) puntualiza que el origen de dicho estilo inglés debió estar en los manuscritos de las abadías del este de Inglaterra, entre las cuales citaba a Bury S. Edmunds, Ely, Durham o Peterborough, cuyo nuevo estilo introdujo formas elegantes, expresivas y graciosamente estilizadas, bastante menos naturalistas que el estilo francés de la misma época. A. Lindblom indicaba también que este brillante estilo inglés fue continuado a partir de 1300 en el continente, donde ejerció una influencia decisiva, tanto en la pintura flamenca, como en la del país del Rin o en las nuevas escuelas de París. En cuanto a la cronología, este autor fechó los maestros de San Botolf y de Heraclio hacia 1325 (ibidem, p. 161). A esta teoría de L. Lindblom creo que se debe añadir la influencia en la pintura hispana, concretamente en la catalano-aragonesa.

33. En este sentido, las primeras obras del Maestro de Soriguerola, como es el caso de la tabla de san Miguel, pueden ponerse en relación con las pinturas murales sobre madera de la iglesia noruega de Aal de fines del XIII o principios del XIV, mientras que el retablo de Marinyans puede relacionarse con la tabla procedente de la iglesia de Nes (Sogn), de principios del siglo XIV y conservado actualmente en el Historisk Museum de Bergen.

Sobre estas obras noruegas, véase A. LINDBLOM, *La Peinture gothique...*, op. cit., p. 134 y 136, quien presenta a las pinturas de Aal como representantes del estilo inglés y las data a principios del siglo XIV, a pesar de que otros autores como M. Fetz las habían datado h. 1260; M. BLINDHEIM, *Pinturas góticas en iglesias noruegas...*, op. cit., fig. 10, para el frontal de Nes; P. BINSKI, *Medieval Craftsmen: Painters*, British Museum Press, Londres, 1991, p. 38, fig. 35, para las pinturas de Aal, que en este caso son datadas a fines del siglo XIII, y H. ACHAN, *Norwegian*, op. cit., p. 72-75, fecha el frontal de Nes hacia 1315.

34. Respecto al primer aspecto, hay que recordar que en Cataluña la estructura usada en esta obra estuvo muy arraigada y tuvo éxito hasta épocas realmente tardías, como lo demuestra una tabla del siglo XV y de origen catalán dedicada a san Miguel y conservada en el Musée des Arts Décoratifs de París, que posee todavía una estructura similar a la de los frontales catalanes del románico y primer gótico.

No obstante, también en la pintura noruega fue relativamente usual un formato de pintura sobre tabla cercano al de la pintura de san Pedro de Bruselas, como puede verse en los abundantes restos de este tipo que conservamos de principios del siglo XIV. En el caso de Inglaterra los escasos restos no permiten una correcta com-

paración, aunque, aun siendo diferente tanto en estilo como en estructura, puede aludirse al caso del retablo de Suffolk, conservado entre el Museo de las Termas del Hotel de Cluny en París y la iglesia de Suffolk. Sobre él, véase P. BINSKI, Ch. NORTON y D. PARK, *Dominican painting...*, op. cit.

En cuanto a las apreciaciones paleográficas, agradezco la colaboración del Dr. Mundó, cuya opinión me fue indicada oralmente. En este sentido, hay otras obras cercanas en ciertos aspectos a la tabla de san Pedro de Bruselas, como el retablo de Marinyans que, también en opinión del doctor Mundó, posee una inscripción algo más tardía y formada por unciales y mayúsculas, diferentes pero del mismo entorno que la de la tabla de san Pedro de Bruselas.

apuntan también hacia la primera mitad del mismo siglo. Pero los datos iconográficos proporcionan una fecha mucho más específica dentro del mismo marco cronológico, ya que permiten datar esta pintura a partir de 1328-1330³⁵.

Antes de finalizar este trabajo me parece que es interesante indicar que en Aragón y Cataluña hubo un grupo de pinturas relacionadas con el que por ahora podemos llamar «Maestro de Bruselas». En otro momento ya me referí a la relación que pudo existir entre el Maestro de Bruselas y el Maestro de Soriguerola y su taller, relación que podría extenderse a algunos manuscritos conservados en el Archivo Diocesano de Tortosa (Tarragona)³⁶. Hoy creo, además, que se debe aludir también a la clara relación existente, según mi opinión, entre la tabla de san Pedro de Bruselas y otra interesante obra catalana como es la tabla de Sant Cebrià de Cabanyes, conservada en el Museo Episcopal de Vic³⁷. En este caso, me parece que hay una relación de dependencia de la tabla de Cabanyes respecto a la de Bruselas, relación que puede apreciarse en el tipo de rostros, la indumentaria y algunas de las composiciones, como las que presentan personajes entronizados y especialmente las escenas de funerales. Ello es evidente si examinamos las escenas de la predicación y entierro de san Cebrián o las dos escenas en las que el santo está ante un personaje entronizado y las comparamos con la tabla de san Pedro. Creo que las conexiones son claras, dándose también coincidencias entre algunas de las figuras de la tabla de san Cebrián y la obra del Maestro de Soriguerola, especialmente con ciertas figuras de la tabla de san Cristóbal³⁸.

También hay que relacionar con el taller del Maestro de Bruselas un grupo de tablas conservadas en distintas colecciones particulares y que originalmente formaron parte de un retablo dedicado a Santiago. Este retablo se mantiene prácticamente inédito y es de origen desconocido, a pesar de que ha sido incluida la reproducción de una de sus escenas en obras de carácter general sobre pintura gótica, pero catalogándola como obra de escuela valenciana³⁹. Sin embargo, si bien sus restos presentan en ciertos aspectos un estilo muy cercano al Maestro de Bruselas, también posee evidentes influencias italianizantes, que se funden con los elementos formales del gótico lineal. En este mismo grupo de obras, derivadas de un estilo lineal similar al del Maestro de Bruselas pero al que se sumaron influencias de la pintura italianizante, hay que incluir también los frescos de las iglesias de San Miguel y San Juan de Daroca⁴⁰.

En cuanto a la adjudicación de esta obra a Aragón o Cataluña, como posibles lugares de origen, no creo que se pueda asegurar nada sin datos documentales, pero me parece más dudosa que antes la creencia en un origen aragonés, concretamente su procedencia de San Pedro de Daroca⁴¹.

Creo que hoy día puede ser más factible hablar de un origen catalán, dado que las obras que siguen más de cerca al Maestro de Bruselas son obras relacionadas con algunas comarcas catalanas, como es el caso de las obras del Maestro de Soriguerola y de la tabla de Sant Cebrià de Cabanyes, entre otras. Sin embargo, no debemos olvidar que también en las tablas del fragmentado retablo de Santiago y en los murales de las iglesias de San Miguel y San Juan de Daroca hay ecos, aunque con nuevas aportaciones estilísticas, de la pintura de Bruselas. Además, debemos ser conscientes de que no podemos separar radicalmente la pintura de Aragón y la de Cataluña, que en la cronología que nos ocupa formaron parte del mismo reino y compartieron no sólo reyes y comitentes, sino también talleres pictóricos e intereses artísticos.

Por otro lado, la presencia del escudo de los reyes de la Corona de Aragón en el marco de la tabla no aporta ningún dato definitivo al respecto, ya que dicho escudo fue utilizado por los monarcas de la casa reinante, cuyos titulares eran a la vez reyes de Aragón y condes de Barcelona y otras tierras catalanas⁴². Por ello, aunque esta pintura se pueda relacionar de acuerdo a su cronología y su iconografía con el reinado de Alfonso el Benigno, IV de Aragón y III de Cataluña, es difícil asignarlo sólo por el escudo heráldico a la zona aragonesa o a la catalana, aunque probablemente sí podemos verlo como un encargo relacionado con la Corona o con algún integrante del clero de su entorno, pero cuyo destino nos es de momento desconocido⁴³. Ciertamente, aunque no se puede asegurar nada al respecto, la calidad de la obra y su interesante y particular iconografía convierten esta pintura en digno candidato de la comitencia real, aún cuando estemos hablando de un momento en que ya debían trabajar para el rey pintores como Ferrer Bassa, cuya pintura tenía una orientación plástica bien distinta. En este sentido, esta obra se debe ver como un ejemplo de una de las directrices que la pintura catalano-aragonesa siguió en los primeros años del siglo XIV, directrices que se pueden rastrear en mayor o menor medida tanto en la zona de Aragón como en la de Cataluña.

En cuanto a la vía por la que el eco de la pintura inglesa pudo llegar a la pintura catalano-aragonesa, concretamente al autor de esta tabla, creo que hay diversas posibilidades. Una de ellas pudo ser el contacto directo con lo inglés a través de determinados personajes de la corte o del comercio, lo cual favorecería la llegada a la corona catalano-aragonesa de obras muebles inglesas (manuscritos o pequeños retablos) que pudieron actuar como modelos. Ello podría enmarcarse en la conocida difusión de los modelos ingleses por gran parte del continente europeo poco después de principios del siglo XIV, de lo cual hay numerosos ejemplos, tanto en el arte europeo como en el hispano⁴⁴.

35. M. MELERO MONEO, «Iconografía de san Pedro y propaganda papal...», op. cit.

36. Ello puede decirse, por ejemplo, de algunas miniaturas del Ms. 214 del citado archivo de Tortosa. Este manuscrito, junto a otros de la misma época, será estudiado por I. Escandell en su tesis de doctorado sobre la miniatura lineal en Cataluña, actualmente en curso de realización.

37. Sobre la tabla de Cabanyes puede consultarse POST, *A history*, VI, 28-30 y fig. 89; N. de DALMASES y A. JOSÉ PTIARCH, *Història de l'art catalana. Segle XIII* (Barcelona, 1985), II, 212 y 215; *Thesaurus. L'Art als bisbats de Catalunya: 1000-1800* (Barcelona, 1986), núm. 76, 67; y J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana* (Barcelona, 1986), núm. 32, 30 y fig. 4.

38. Esto puede comprobarse en la primera escena de ambas tablas, comparando las cabezas y los rostros de los personajes situados ante san Cebrián, por un lado, y la figura masculina que introduce a san Cristóbal en el edificio situado a la derecha de la composición (según el espectador) en el caso de la tabla dedicada a este santo.

Por otra parte, aunque el retablo de Marinyans está relativamente próximo al ambiente pictórico de la tabla de Bruselas, es más evolucionado y tardío.

39. Los autores que han incluido un fragmento de este retablo como obra de escuela valenciana y supuestamente dedicado a san Juan Bautista son J. GUDIOL RICART y W. S. COOK, *Pintura e imagerie...*, op. cit., p. 200 y fig. 238, pero no en la primera edición, sino en la edición de 1980, ya que en el año 1950, en que se realizó la primera edición, no se conocían estos fragmentos, que llegaron al mercado del arte barcelonés en la década de los años 60 o 70. También J. SUREDA, «La pintura protogótica», *Cuadernos de Arte Español*, núm. 27, Madrid 1992, p. VIII, núm. 13, incluyó la reproducción del mismo detalle de este retablo para ilustrar la escuela valenciana en el gótico lineal, pero no daba ninguna referencia o alusión concreta del retablo. Tan sólo identificó la imagen, en el pie de foto, con el «arresto de Cristo».

Esta obra, que yo creo debió estar dedicada a Santiago apóstol, ya que en algunos de sus fragmentos se representan la «decapitación de Santiago» y la «translatio sancti Jacobi», está hoy día totalmente desperdigada y no sé si se podrá reconstruir en su totalidad. De cualquier modo, por el momento conozco varias tablas que se conservan en distintas colecciones particulares. Su localización no ha sido fácil y en ella he contado con la ayuda del doctor J. Millicu y el señor Asturiol, a quienes agradezco su colaboración y sus sugerencias, que me fueron muy útiles para poder acceder a las citadas pinturas.

40. F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, p. 59, data las pinturas murales de San Miguel de Daroca en la segunda mitad del siglo XIV en función de una inscripción hallada en 1946 en el ábside lateral de la iglesia de San Miguel del Daroca, en la cual se hace referencia al alma de Gil Garlón, personaje documentado en Daroca en 1363. En la misma obra se indica que también de acuerdo al texto de dicha inscripción, que el autor reproduce, J.F. Esteban Lorente identifica el tema del ábside de dicha capilla con santo Tomás dando la comunión a la esposa de Gandofo, rey de la India, donde el santo había predicado. La hipótesis tradicional en cuanto a la iconografía de estas pinturas era identificarla con el tema de san Valero dando la comunión a los reyes de Aragón. Agradezco la referencia de esta inscripción a J. F. Esteban, quien igualmente me expuso su teoría sobre el cambio de identificación iconográfica.
41. Igual que respecto a la filiación, cuando en mi trabajo sobre el Maestro de Soriguerola («El Maestro de Soriguerola...», op. cit., p. 17, 20 y nota 31) admitía un probable origen aragonés y una probable procedencia de Daroca para la tabla de san Pedro, y en último extremo para el Maestro de Soriguerola, no hacía sino admitir la única hipótesis que hasta el momento se había dado al respecto, antes de que se realizase un estudio concreto sobre la pintura de Bruselas. De cualquier modo, se pueden citar dos posiciones historiográficas al respecto. Por un lado, hay algunos autores como GUDIOL i CUNILL (op. cit., p. 333, 334 y 338); J. PIJOAN «Noves...», op. cit., p. 531; y M. CRICK-KUNTZIGER, «Nouvelles...», op. cit., p. 90, así como el contenido de la ficha del propio Musée Royal de Bruselas, que han considerado esta tabla como obra catalana, si bien es cierto que no han dado ninguna razón contundente al respecto. Por otro lado, POST, *A History...*, op. cit., vol. II, p. 94; W. S. COOK, «Una pintura aragonesa...», op. cit., p. 21-25; J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española...*, op. cit., p. 88; J. GUDIOL i RICART, *La pintura medieval...*, op. cit., p. 31, y W. S. COOK y J. GUDIOL i RICART, *Pintura e imagineria...*, op. cit., p. 223, supusieron que se trataba de una obra aragonesa, basándose para ello en vagas consideraciones estilísticas, que actualmente deben rechazarse tal y como ya se ha visto en una de las notas precedentes, relativa a la posible procedencia de esta pintura de Daroca. Además, en la propia hipótesis de Post se podría encontrar un argumento para relacionar esta obra con la pintura catalana, ya que dicho autor hablaba de una relación más estrecha con la tabla de santa Eugenia (Musée des Arts Décoratifs de París), que para él era obra navarra, pero que posteriormente se ha relacionado con el Maestro de Soriguerola.
42. A las propiedades de la Corona se sumaron también los condados de Urgel (1314) y Ampurias (1322), después de su anexión al patrimonio condal. Para una visión de conjunto de los citados aspectos de la Corona de Aragón, véase *Dictionary of the Middle Age*, Nueva York, 1982, vol. I, p. 414 y s. y C. BATLLE, *Història de Catalunya. III L'Expansió Baixmedieval, segles XIII-XIV*, Barcelona, 1988, donde se puede encontrar abundante bibliografía. Sobre el período que nos interesa, puede verse también E. BAGUÉ, J. E. MARTÍNEZ FERRANDO y S. SOBREQÜES, *Els Descendents de Pere el Gran*, col. *Història de Catalunya*, Serie Biografies Catalanes, vol. 6, Barcelona, 1980 (primera edición 1954). Para los aspectos heráldicos de la Corona de Aragón a los que me he referido, véase MARTÍ DE RIQUER, *Heràldica catalana...*, op. cit.
43. Para la iconografía de esta pintura y la figura de Alfonso el Benigno, véase M. MELERO MONEO «Iconografía de san Pedro y propaganda papal...», op. cit.
44. En este sentido, entre los pintores que David PARK («Panel painting», en *Age of Chivalry...*, op. cit., nota 16) cita como integrantes del grupo artístico de Enrique III de Inglaterra están William de Florence, John de Saint Omer y Peter de Hispania, además del monje de Westminster, Maestro Willian, y algunos miembros de la dinastía Roman Cosmati. También, según dicho autor, el pintor del rey Eduardo I, Maestro Walter de Durham, había pintado la base de la tumba de Eleonor de Castilla, hermana de Alfonso X el Sabio y esposa del citado rey inglés. Ello nos habla tanto de la presencia de un pintor de origen hispano en la corte inglesa, como del origen también hispano de su reina, muerta a fines del siglo XIII, y nos evidencia la realidad de unos contactos entre Inglaterra y la corona castellana, si bien algo anteriores desde el punto de vista cronológico a la pintura que estamos estudiando. De cualquier modo, en Castilla y en fechas más cercanas a la tabla de Bruselas la influencia inglesa puede rastrearse, sólo a título de ejemplo, en las pinturas del monasterio de Santa Clara de Toro (Zamora). Quizá, el gusto por la pintura inglesa, extendido a principios del XIV por el continente, pudo llegar a la corte catalana a través de Leonor de Castilla, esposa de Alfonso III el Benigno, cuya voluntad se impuso en la corte catalano-aragonesa en muchos aspectos y que había sido educada en la corte castellana en unos momentos en los que se dieron relaciones con Inglaterra, donde una tía abuela había sido reina a fines del siglo XIII.
45. Sobre la pintura de Oliver en la catedral de Pamplona, véase, R. MESURET, «De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver», en *Príncipe de Viana*, XIX (1958), p. 8-18; M.C. LACARRA *Aportaciones al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 155-206, donde, en el marco de un amplio estudio, la autora relacionaba esta pintura con el gótico lineal inglés, concretamente con el salterio Peterborough y el salterio de la reina Mary, así como con el retablo de Westminster (ibidem, p. 192). La misma autora ha tratado posteriormente este tema en «En torno a Juan Oliver», en *Actas del XXII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, vol. I, p. 373-377, y «Pinturas murales navarras: nueva aproximación a su estudio», en *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona, 1986, vol. I, p. 351-386. La última aproximación a esta pintura ha sido realizada por J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, quienes fechan el retablo en 1335, en función de una lectura diferente de la inscripción que posee la pintura y una identificación también diferente de los escudos heráldicos presentes en ella. Para esta hipótesis, ver «Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona», en *Príncipe de Viana*, LVII (1996), p. 5-17.
46. Respecto a las primeras decoraciones pictóricas realizadas en Aviñón para el palacio utilizado por Juan XXII, M. LACLOTE y S. THIÉBAUT, *L'École d'Avignon*, París, 1983, p. 9, indicaban que desde 1317 hubo un equipo dirigido por el tolosano Pierre du Puy encargado de la decoración de dicho palacio y que en el equipo figuraban entre otros Pierre Massonnier y Juan Oliver, pintor que identifican con el mismo Juan Oliver que pintó unos años después (1330) los frescos de Pamplona a los que me he referido en el texto. También M.C. Lacarra (ibidem, p. 202-206) alude a la identificación que distintos autores han establecido entre el pintor del mural del refectorio de Pamplona y el Juan Oliver que aparece trabajando en distintos lugares y momentos para la corte papal de Aviñón. Esta autora indicaba, respecto al origen de dicho pintor, tres posibilidades: que fuese un inglés formado en la escuela de Westminster; que su origen fuese occitano y que se hubiese formado pictóricamente en la corte aviñonesa de Juan XXII, o que fuese navarro de origen y que su formación se debiese a lo aprendido en algún viaje de juventud para conocer las corrientes pictóricas de otros países. Dadas las características de su pintura y los datos documentales que tenemos de él antes de su trabajo en el refectorio de Pamplona, no soy partidaria de un origen navarro y creo que hay que tener en cuenta que, si se admite que su origen geográfico pudo ser el suroeste francés, ello no elimina la posibilidad de una formación inglesa antes de trabajar para la corte papal de Aviñón y, dados los dominios ingleses en Aquitania, tanto en su propio lugar de origen como en un hipotético viaje a Inglaterra. Lógicamente, por otro lado, dicha formación debió darse antes de sus trabajos para la corte papal, donde ya debía tener cierta experiencia a causa de la importancia del comitente.
- Otra posibilidad es que la conexión con la pintura inglesa se realizase a través de Aquitania, dependiente de Inglaterra y empapada de su influencia artística. Pero, aún parece más probable una tercera posibilidad, que conectaría esta pintura dedicada a san Pedro y a defender la legitimidad de la corte papal de Aviñón, con la pintura del primer círculo artístico que se creó en dicha ciudad en torno a la corte de Juan XXII. En este sentido, no hay que olvidar que el foco aviñonés, antes de ser difusor del italianismo pictórico, solicitó los servicios de pintores como Juan Oliver, cuya pintura está conectada con el lineal inglés, tal y como puede comprobarse en la obra que realizó hacia 1330 para el refectorio de la catedral de Pamplona, hoy conservado en el Museo de Navarra⁴⁵. Teniendo en cuenta la iconografía e iconología plasmada en la tabla del Maestro de Bruselas, e incluso las conexiones artísticas que el foco aviñonés mantendrá con Cataluña en otros círculos artísticos ligados a la pintura italianizante, no parece demasiado raro que, igual que ocurrió en Navarra por las mismas fechas con Juan Oliver, alguno de los pintores que trabajaron en Aviñón en el primer círculo artístico del papado fuese llamado posteriormente para trabajar en Cataluña. Ello es aún más factible, porque se le iba a pedir la realización de una obra empapada, desde el punto de vista iconográfico, de la ideología de legitimidad del papa aviñonés Juan XXII frente a su adversario, el antipapa Nicolás V. Desde luego, el lugar más apropiado para adquirir tanto la ideología como los modelos iconográficos necesarios para esta obra debió ser la corte papal de Aviñón, donde quizá el pintor también pudo adquirir, si no los había adquirido antes, los esquemas formales del gótico inglés⁴⁶. De cualquier modo, no puede dejarse de tener en cuenta que a principios del siglo XIV dichos esquemas se estaban extendiendo por una parte importante del oeste europeo, en el cual los condados catalanes no fueron una excepción. Quizá, estos pintores y sus modelos pictóricos llegaron a los diversos reinos de la península Ibérica cuando perdieron su trabajo en la corte papal de Aviñón, debido a que su pintura fue desbancada allí por la de diversos pintores italianos que se asentaron con fuerza en el gusto del pontífice y su corte. Es decir, la pintura de tradición inglesa pudo quedar desfasada por la preferencia de la corte papal hacia los pintores italianos o italianizantes y ello pudo determinar una dispersión de los pintores formados en la tradición lineal. Entre los diversos lugares donde se acogió a dichos pintores debieron estar los reinos peninsulares, al menos antes de que éstos también se incorporasen al nuevo gusto pictórico. Desde luego, la pintura de Bruselas no es el único ejemplo de influencia inglesa en la Corona de Aragón, así, entre otros casos catalanes y por citar sólo algunos ejemplos pictóricos, pueden señalarse los frescos

47. Para Lleida y Puigcerdà véanse las fechas propuestas por J. SUREDA, «La pintura del primer gòtic a la Seu Vella de Lleida», en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, p. 93-97, donde, no obstante, no se resalta la influencia inglesa, que sí han destacado otros autores. En este sentido, J. YARZA («Pintures murals de la Pía Almoína», en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els Promotors, els Artistes, S. XIII a XV*, Lleida, 1991, Barcelona, 1991, p. 102) indicaba un probable origen inglés para las pinturas del refectorio de la Pía Almoína de Lleida, para lo cual se basaba en ciertas similitudes con la miniatura inglesa datada entre 1310 y 1330, fechando estas pinturas leridanas entre 1330 y 1345. Este último autor mantiene dicha opinión en *La pintura española*, Milán, 1995, p. 83.

de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà o algunas de las pinturas de la catedral de Lleida, las cuales fueron realizadas en un período más o menos similar que oscila entre la fecha de 1340, propuesta para Puigcerdà, y la de 1330-1345, supuesta para las pinturas del refectorio de la Pía Almoína de Lleida⁴⁷.

La aceptación de la hipótesis aviñonesa no supone tener que descartar la posibilidad de que el Maestro de Bruselas aprendiese en suelo inglés, antes de una hipotética estancia en Avignon. Así como tampoco que fuese en Avignon, o en otro lugar dentro de Aquitania, donde conoció primero el estilo inglés, a partir de otros pintores u obras de dicho origen. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, según mi opinión, deben diferenciarse dos pintores distintos en la obra que estamos estudiando. El que realiza las dos primeras escenas de la tabla está más cerca de lo inglés que el que realiza el resto de las escenas, quien, de cualquier modo, mimetizó perfectamente el concepto pictórico del primero, aunque no estuvo siempre a la misma altura desde el punto de vista de la calidad. Por tanto, el contacto indicado con lo inglés y la hipotética relación con el foco aviñonés pudo deberse al primer pintor, mientras que el segundo quizá fue un artesano local que trabajó para el primero cuando éste se instaló en la Corona de Aragón y que pudo

asumir la dirección de la obra y del taller cuando el pintor principal desapareció por causas que desconocemos.

Esto mismo, junto al eco que esta obra tuvo en la pintura catalano-aragonesa de principios del XIV, me inclina a pensar que, aun admitiendo la dependencia del foco aviñonés, parece probable seguir manteniendo que la obra se realizó en algún lugar de las comarcas catalanas, no en Avignon. Es decir, no me parece factible otra hipótesis que podría ver esta obra como un regalo de Juan XXII o de algún miembro de su corte al monarca catalán Alfonso el Benigno, quizá para agradecer el alineamiento del monarca en favor de la causa aviñonesa y contra el antipapa Nicolás V. Desde luego, ésta última sería una hipótesis viable si tuviésemos en cuenta tan sólo la iconografía de la obra, incluso con la presencia de las armas reales en el marco de la tabla. Pero, las derivaciones estilísticas que pueden detectarse en territorio catalano-aragonés y el carácter más local de una parte de esta pintura hacen más plausible la hipótesis de un taller catalán, integrado por un artesano o un equipo de artesanos procedentes de la corte papal o de algún otro medio empapado de la moda pictórica inglesa, al que se pudieron sumar artesanos autóctonos que finalmente fueron los que continuaron el taller.