

UN CASTELLANO EN LA CORTE DE ENRIQUE III DE INGLATERRA: RELACIONES ENTRE LA ESCUELA DE SALAMANCA Y EL CÍRCULO CORTESANO DE WESTMINSTER*

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS

Resumen

Las pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca presentan una inscripción que indica su autoría por parte de Antón Sánchez de Segovia y su fecha de ejecución: 1262. Esta fecha resulta sorprendente, pues sus rasgos estilísticos manifiestan un conocimiento íntimo de las innovaciones del arte francés e inglés de los años cincuenta del siglo XIII, exigiendo, en consecuencia, la formación de su autor en un medio al tanto de estas innovaciones. Nuevas aportaciones sobre Peter of Spain, pintor documentado al servicio de Enrique III de Inglaterra entre 1251 y 1262, permiten sugerir que acaso fuera él el enlace que hizo posible esta singular creación.

Abstract

The paintings on the east wall of the chapel of San Martín of the Old Cathedral of Salamanca show an inscription which records both their authorship by Antón Sánchez de Segovia and their date of execution: 1262. Such a date is surprising, as their stylistic features prove a close acquaintance of the no-

* Este artículo ha sido posible gracias a la generosidad de la Universidad de Valladolid, que me concedió una ayuda de su Plan de Movilidad 2004 que me permitió disfrutar de una estancia en Londres para desarrollar la labor investigadora necesaria para su redacción. Ha sido posible, asimismo, gracias a la hospitalidad de The Warburg Institute, que me acogió calurosamente en el otoño de 2004, así como de otras bibliotecas y centros de investigación londinenses. Aspectos problemáticos de este estudio fueron discutidos con P. Binski, N. Morgan y D. Park. Con su sabiduría y con su generosidad intelectual están en deuda algunos de los resultados más afortunados de este estudio. Los menos, sin duda, son sólo el fruto de mi obstinación.

velties of the French and English art of the 1250s and, consequently, require the training of their author in a milieu aware of these novelties. New light into the records concerning Peter of Spain, a painter recorded in the service of king Henry III of England between 1251 and 1262, allows to suggest that maybe he was the link who made possible such a singular creation.

La catedral vieja de Salamanca reúne el conjunto más importante de pinturas murales de estilo gótico lineal de los reinos de la corona de Castilla (donde este estilo se desarrolló entre mediados del siglo XIII y finales del siglo XIV), tanto por su cantidad (casi una veintena en la actualidad) como, en ocasiones, por su calidad¹. Sin embargo, su fortuna historiográfica no se corresponde con su extraordinario interés, en buena medida, porque circunstancias diversas enrarecieron las aportaciones que deberían de haber servido de fundamento para su estudio (esto es, las aportaciones de Gómez-Moreno y de Post)². De esta manera, estas pinturas murales continúan sin ser debidamente apreciadas. Esta afirmación, que es válida para todas ellas en su conjunto, es especialmente aplicable a las pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín (fig. 1), las más relevantes de todas ellas. El objetivo de este estudio es resituir estas pinturas murales a la posición que merecen, destacando sus posibles aportaciones en relación con el conocimiento de las artes del color no sólo en España, sino también en Francia y en Inglaterra.

La capilla de San Martín es un espacio de planta irregular que ocupa el cuerpo bajo de la torre septentrional del frente occidental de la catedral vieja de Salamanca, conocida como Torre de las Campanas. Se accede a este espacio a través de una pequeña puerta que comunica con la nave septentrional de la iglesia. Su ubicación un tanto marginal con respecto al edificio, así como el sucesivo cegamiento de sus ventanas a lo largo de la Edad Moderna, que condenaron este espacio a la más absoluta oscuridad, determinaron su abandono en tanto que espacio litúrgico (de manera que, a la altura del siglo XIX, era conocida como capilla del Aceite, puesto que en ella se almacenaba el aceite de la catedral, constanding, asimismo, su uso como trastero), pero, precisamente, debemos a este abandono la conservación de las pinturas murales de su

¹ Un completo estudio de estas pinturas murales se encuentra en mi Tesis Doctoral, defendida en 2003 en la Universidad de Valladolid, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, t. II, pp. 143-191 y 370-371.

² POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. II, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1930, pp. 142-148, figs. 128-129; GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Dirección General de Bellas Artes, Valencia, 1967, pp. 127-133, láms. 53-54 y 75-76.

interior, puesto que, no estando en uso, no fue renovado su equipamiento litúrgico. Las pinturas murales objeto de nuestro interés (pues existen otras en el interior de este espacio) se disponen sobre el muro oriental de la capilla, donde sirvieron de decoración a su altar. Se adaptan inteligentemente a los condicionamientos impuestos por la fábrica románica del muro, donde, descentrada con respecto al mismo, existía una ventana (que se cegó para servir de hornacina a una imagen de bulto actualmente perdida). Esta estructura exigió la organización de las pinturas murales en tres calles de desigual anchura (extraordinariamente estrecha la calle de la izquierda), sabiamente resueltas por el pintor merced a su dominio del diseño arquitectónico y a su selección de poses y de agrupamientos de figuras. En las calles laterales se representa, en el registro superior, a profetas (identificados mediante inscripciones en los libros o filacterias que portan: Jeremías, a la izquierda, e Isaías y Daniel, a la derecha) y, en el registro inferior (identificados, asimismo, mediante inscripciones), a Santa Ana (a la izquierda) y a San Joaquín (a la derecha). En la calle central, en torno a la hornacina que contuvo, sin duda, una imagen de la Virgen con el Niño –debajo de la cual se señala mediante una inscripción la advocación de San Martín de la capilla–, se representa a ángeles glorificadores (destaca, por encima de la hornacina, la representación individualizada del arcángel San Rafael). En la parte inferior del muro, ocupando, en su integridad, su anchura, existió una amplia representación de la Crucifixión, prácticamente perdida, enmarcada por su parte superior por una inscripción que recoge el texto bíblico de Lam 1, 12 (*O vos omnes qui transitis...*), que encierra, asimismo, una ancha banda con los emblemas heráldicos de Castilla y de León. El programa iconográfico en su conjunto, que necesitaría de un estudio más profundo, gira en torno a la idea de la Virgen como conducto de la Redención.

Pese a que estas pinturas murales nunca fueron encaladas, su estado de conservación a principios del siglo XX era extraordinariamente precario (figs. 2-3). Esta circunstancia movió a su restauración en 1950, en el contexto de una intervención más amplia sobre el conjunto de la catedral³. Esta intervención, debida a Joaquín Ballester Espí, un profesional con amplia experiencia, fue, quizás, demasiado agresiva (de hecho, Ballester Espí, en el proceso de reintegración, falseó ciertos detalles), pero, a pesar de sus excesos, no cabe restar crédito a unas pinturas murales que eran perfectamente visibles con todas sus características antes de 1950. Entre estas características destaca la presencia de una inscripción que discurre por encima de los dos registros que conforman las calles laterales de estas pinturas murales. Esta inscripción dice:

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “La restauración de las pinturas de la catedral vieja de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XVII, Valladolid, 1951, pp. 129-132; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Restauración de monumentos en Salamanca”, *Archivo Español de Arte*, t. XXV, Madrid, 1952, pp. 205-207.

“ESTA OBRA FIZ YO ANTÓN SÁNHZ. DE SEGOUIA ERA DE MIL E CCC”. Como es bien sabido, la palabra “era” se refiere a la era hispánica (que comienza en 38 a. C.), de uso común en Castilla hasta que una disposición real estableció el uso de la era cristiana en 1384⁴, de manera que la era 1300 corresponde al año 1262. Los dos extremos señalados por la inscripción (a saber, autor y año de ejecución) han sido objeto de viva controversia. Con respecto al autor, se ha dicho que acaso Antón Sánchez de Segovia no fue el pintor, sino el comitente⁵. Con respecto al año de ejecución, se ha dicho que acaso la era 1300 se refiere a algo distinto de las pinturas murales (por supuesto, anterior a las mismas) o que existe, acaso, algún error en su redacción⁶. Es seguro, en cualquier caso, que con anterioridad a 1950 el estado de la inscripción era bastante bueno, puesto que pudo ser leída tanto por Gómez-Moreno como por Post, no habiendo sido manipulada ni durante la restauración (como ponen de manifiesto las fotografías o las lecturas de los autores mencionados) ni en cualquier momento anterior a la misma, como Ballester Espí comprobó y publicó⁷. Así pues, tenemos unas pinturas murales ejecutadas por un desconocido Antón Sánchez de Segovia en 1262 y, tal y como publiqué en 2000 (en el contexto de una completa discusión de esta inscripción): “Esta cronología hace de las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia una obra excepcional, progresista no sólo en el contexto de la pintura castellana de estilo gótico lineal, sino incluso en el contexto de la pintura europea. La investigación debe orientarse a indagar en las razones de este carácter excepcional sin insistir en el cuestionamiento de una fecha cuya validez queda avalada”⁸.

⁴ GARCÍA LARRAGUETA, S. A., *La datación histórica*, Eunsa, Pamplona, 1998, pp. 283-285.

⁵ CAMÓN AZNAR, J., *Salamanca (guía artística)*, Junta Provincial de Turismo, Salamanca, 1953, p. 59; CAMÓN AZNAR, J., *Pintura medieval española (Summa Artis, vol. XXII)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, p. 155. Parece improbable, puesto que ninguna *intitulatio* acompaña al nombre de Antón Sánchez de Segovia, amén de que no existe el más mínimo rastro de este personaje en la documentación salmantina, circunstancia extraña para un comitente capaz de encargar una obra de esta calidad, pero probable, sin embargo, para un pintor. Para otra interpretación de este nombre, v. POST, Ch. R., o. cit., p. 145.

⁶ Para una temprana discusión de estos argumentos, v. PÉREZ VILLANUEVA, J., “Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, fascs. XI-XII, Valladolid, 1935-36, pp. 111-113.

⁷ BALLESTER ESPÍ, J., “Antón Sánchez, pintor del siglo XIII, su retablo mural y su paralelismo con la Torre del Gallo”, *Trabajos y Días*, núm. 15, Salamanca, junio de 1951, s. p. Ballester Espí alteró, acaso, la lectura de la palabra “SEGOUIA”, transcrita como “Segob... a” por Gómez-Moreno o como “SEGOBIA” por Post.

⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León”, en *XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español* (Granada, 2000), vol. II, Universidad de Granada, Granada, 2000, p. 1103.

Aproximación estilística (I): préciosité gothique

Las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia resultan sorprendentes para la fecha de 1262 por la manera en que responden a lo que en alguna ocasión ha sido denominado *préciosité gothique*, esto es, el estilo gótico maduro propio de las artes figurativas que alcanza su plena definición en París en los años centrales del siglo XIII para sentar un paradigma que, con leves modulaciones, pervivirá durante más de un siglo, conociendo, al tiempo, una difusión internacional al calor de la cual se introducirán ciertos matices. Branner estudió la génesis y características de este estilo, que denominó “estilo parisino”, el cual, en el caso de la pintura mural (de más problemática conservación que otras especialidades del color) conoce su plena definición en las pinturas murales de la Sainte-Chapelle, relacionables con la consagración del edificio en 1248⁹. Según Branner, este estilo no es un estilo original o exclusivamente parisino (esto es, surgido inicialmente en París o desarrollado únicamente en París), aun cuando llegara a identificarse con la capital que lideraba el desarrollo del arte gótico y adquiriese un especial prestigio al relacionarse algunos de sus encargos más conspicuos con la corte de San Luis. La fuente última de este estilo se encontraría, más bien, en la escultura monumental del segundo cuarto del siglo XIII (a la que se reconoce un papel de vanguardia en el desarrollo de las artes figurativas) en París, en St.-Denis..., pero también en Amiens, en Chartres o en Reims y, en miniatura (pues carecemos de testimonios en pintura mural que nos permitan conocer cómo fue su génesis en este campo con anterioridad a su primera y madura aparición en la Sainte-Chapelle), el cambio hacia el mismo se observaría en obras producidas *ca.* 1240 en París y en el norte de Francia¹⁰. Caracteriza al estilo parisino la monumentalidad de sus figuras, matizada por su estilización y por sus gestos y poses elegantes e, incluso, amanerados, que no ocultan, sin embargo, una gran tensión. Distingue, asimismo, al estilo parisino el tratamiento de los pliegues (tomado, incluso, como quintaesencia del estilo cuando se habla de este estilo gótico maduro como un estilo de pliegues amplios *–large-fold* o *broad-fold style*, según expresiones inglesas de uso común–): son quebrados, amplios, pendientes en complejas caídas... (en contraste con los pliegues curvados y deprimidos propios de la figuración anterior).

El estilo de las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia encaja perfectamente dentro de esta concepción. Ninguna de sus características puede ser rastreada

⁹ BRANNER, R., “The Painted Medallions in the Sainte-Chapelle in Paris”, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 58/2, Philadelphia, 1968, pp. 1-42.

¹⁰ *Idem*, pp. 17-22; BRANNER, R., *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1977, pp. 97-102 y 137-141.

en obras anteriores de la corona de Castilla, donde el tránsito del románico tardío al gótico temprano en pintura mural se documenta en obras a partir de los años cuarenta del siglo XIII, en ocasiones de gran calidad y extraordinario interés como, por ejemplo, las pinturas murales de la capilla de los Quiñones de la colegiata de San Isidoro de León (de mediados del siglo XIII, con raíces en el bizantinismo 1200, de tanto arraigo en la ciudad de León) o las pinturas murales de la capilla de San Pedro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena (de entre 1244 y 1249, relacionables con obras francesas anteriores a la definición del estilo de pliegues amplios)¹¹. En vano se buscará en el estilo de las pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca el desarrollo de experiencias castellanas anteriores. En cambio, prácticamente cada pose, cada pliegue trazado por Antón Sánchez de Segovia se encuentra en obras parisinas y del norte de Francia del tercer cuarto del siglo XIII, sin que quepa establecer una relación de filiación estilística directa con cada uno de los lugares donde encontremos esta conexión, puesto que, como tendremos ocasión de comprobar, el estilo parisino creó una serie de clichés que se convirtieron en tópicos y se repitieron de manera constante.

Es constante, por ejemplo, la artificiosa complejidad de las caídas de los pliegues, conseguida, o bien haciendo pasar los flancos de los mantos por encima de alguna de las extremidades superiores, o bien ciñéndolos al codo y aprisionándolos contra el cuerpo. La figura de Jeremías, con su cuerpo de tres cuartos, pero con su cabeza de estricto perfil, entronca con el gusto por representar figuras de perfil como medio para indagar en las posibilidades expresivas del rostro humano. La manera en que se echa el manto sobre su cabeza, creando una pantalla de tela por el flanco que queda en segundo término (que, de manera más atenuada, se repite en la figura de Isaías), se encuentra, por ejemplo, en un salterio del Seminario de Padua o en un misal franciscano de Asís, ambas obras parisinas de los años cincuenta¹². La solución del flanco derecho de su manto aparece en una pequeña figura de una Biblia parisina copiada en 1247/48¹³, en tanto que la solución de su flanco izquierdo (con el que vela su mano izquierda para sostener el libro que porta como atributo) es una adaptación un tanto torpe de una manga suelta de tabardo. Las figuras de Isaías y de Daniel (fig. 4) proporcionan contactos más explícitos, incluso, con obras parisinas y del norte de Francia del tercer cuarto del siglo XIII. Uno y otro reproducen dos de las poses más características del estilo elegante y amanerado del momento. Isaías sigue el modelo de figura que dispone su cuerpo sobre un acentuado arco de círculo marcado en sus extremos por la cabeza, que mira hacia el interior del círculo, y por el pie, antinaturalmente

¹¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. II, pp. 87-90 y 229-238.

¹² BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., figs. 338 y 375.

¹³ *Idem*, fig. 210.

extendido de una manera que sólo volveremos a encontrar en la pintura manierista del siglo XVI. Una de las primeras manifestaciones de este tipo postural, que de la mano de Antón Sánchez de Segovia conoce una de sus más logradas concreciones, se encuentra en las pinturas murales de la Sainte-Chapelle, en el martirio de San Sebastián¹⁴. Daniel, por su parte, sigue el modelo de figura en desmesurado *contrapposto* que encontramos, por ejemplo, en las vidrieras de ca. 1254 del presbiterio de la catedral de Le Mans, en la flagelación de San Gervasio¹⁵. Detalles de los pliegues de los flancos izquierdos de sus respectivos mantos se encuentran en obras de los años cincuenta como la *Biblia Macejowski* o como el mencionado misal franciscano de Asís¹⁶ o, con un desarrollo más complejo, en obras de los años sesenta como las esculturas del reverso de la fachada occidental de la catedral de Reims¹⁷. La figura de Santa Ana debe ser tomada con mucha precaución a la hora de considerarla como término de comparación estilística. Su estado de conservación con anterioridad a 1950 era completamente ruinoso (hasta el punto de suscitar dudas en cuanto a su precisa identificación entre ciertos estudiosos)¹⁸. Es evidente que Antón Sánchez de Segovia tomó como referencia para su creación una Virgen de Crucifixión del tipo (no demasiado frecuente) que gesticula con ambas manos y, en este sentido, es notable su semejanza con la del *Misal de Sainte-Genève*, obra parisina posterior a 1253¹⁹, pero la absoluta identidad, prácticamente, que se da en postura, indumentaria y pliegues entre la Santa Ana de Antón Sánchez de Segovia y el Zacarías de las vidrieras del presbiterio de la colegiata de St.-Urbain de Troyes, de ca. 1270, debe ser tomada con precaución,

¹⁴ BRANNER, R., “The Painted Medallions...”, o. cit., fig. 28. Intensamente restaurado (como corresponde a estas pinturas murales en su conjunto), Branner señala: “The legs and feet of the saint (...) could be identified before restoration. The stance of the saint (...) [is] undoubtedly accurate”.

¹⁵ GRODECKI, L. y BRISSAC, C., *Le vitrail gothique au XIII^e siècle*, Office du livre, Friburgo, 1984, il. 122.

¹⁶ Para la *Biblia Macejowski* (por ejemplo, ff. 22v ó 43r), v. COCKERELL, S. C., *Old Testament Miniatures. A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*, Phaidon Press, Londres, s. a. [1969]. Para el misal franciscano de Asís, v. BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., fig. 363.

¹⁷ HAMANN-MAC LEAN, R. y SCHÜSSLER, I., *Die Kathedrale von Reims*, t. 7, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1996, il. 1913.

¹⁸ Nótese que la inscripción que identifica a la figura de Santa Ana se incorporó durante la restauración de 1950. TORMO Y MONZÓ, E., *Salamanca: las catedrales (sobre estudios inéditos de don Manuel Gómez-Moreno)*, Patronato Nacional del Turismo, Madrid, s. a. [1931], p. 45, señala a propósito de estas pinturas murales la representación de “cinco profetas” (esto es, considerando como profeta la figura de Santa Ana), pero acaso trabajó a partir de fotografías en lugar de a partir de las pinturas murales. Su condición femenina, patente en su tocado, o el gesto de su mano izquierda eran perfectamente reconocibles con anterioridad a su restauración.

¹⁹ BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., fig. 283.

pues podría corresponder a la restauración de Ballester Espí²⁰. La figura de San Joaquín, finalmente, carece de paralelos tan precisos como otras de estas pinturas murales.

Es evidente, en conclusión, que las figuras de Antón Sánchez de Segovia se encuentran al tanto de las innovaciones del arte francés del tercer cuarto del siglo XIII, acaso con un mayor afán en la complejidad de los pliegues. Otro tanto cabe decir con respecto a sus marcos arquitectónicos, relacionables con obras de mediados del siglo XIII mejor que con obras a partir de *ca.* 1270²¹. Los arcos apuntados recorridos en su trasdós por estilizaciones vegetales que se emplean para albergar las representaciones (mostrando, en el caso de las calles laterales, el intradós trilobulado) se encuentran, por ejemplo, en la arquería que recorre la parte inferior de los muros de la Sainte-Chapelle o, de la misma manera, en ciertos relicarios (especialmente interesantes como término de comparación en la medida en que los relicarios, de la misma manera que los murales, ofrecen, en cierta medida, arquitecturas ficticias de diseño más desinhibido que el de edificios reales), como, por ejemplo, la *châsse* de St.-Taurin de Évreux (entre 1247 y 1255) o el relicario de la Santa Cruz de la abadía de Floreffe (posterior a 1254)²². Éste resulta especialmente interesante puesto que las estilizaciones vegetales pierden en él todo acento naturalista para convertirse en diseños abstractos en forma

²⁰ *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, catálogo de la exposición (París, 1998), Réunion des musées nationaux, París, 1998, pp. 382-383, núm. 295. Ballester Espí completaba, en ocasiones, en el transcurso de sus obras de restauración, figuras arruinadas basándose en figuras contemporáneas: así en las pinturas murales de la iglesia de San Marcos de Salamanca, en las cuales intervino en 1968, en las cuales, para reintegrar una arruinada *Coronación de la Virgen*, adaptó la existente en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Daroca, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. II, p. 220, n. 801. A la altura de 1950 el Zacarías de Troyes se encontraba reproducido en JOSSIER, abbé O.-F., *Monographie des vitraux de Saint-Urbain de Troyes*, Imprimerie et Lithographie Paul Nouel, Troyes, 1912, p. 39, y no es improbable que Ballester Espí lo copiara, suavizando su diseño a la manera de Antón Sánchez de Segovia.

²¹ Como, por ejemplo, las *châsses* de Rouen o de Nivelles, de diseños más elaborados, pero más livianos, v. *L'art au temps...*, o. cit., pp. 184-185 y 188-191, núms. 113 y 117; *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, catálogo de la exposición (Colonia y París, 1995-1996), Réunion des musées nationaux y Schnütgen-Museum, París y Colonia, 1996. Los marcos arquitectónicos pintados de Antón Sánchez de Segovia han sido puestos en relación, asimismo, con obras italianas, v. CAMÓN AZNAR, J., *Pintura...*, l. cit.; YARZA, J., *La Edad Media (Historia del Arte Hispánico, t. II)*, Editorial Alhambra, Madrid, 1980, p. 249. Existen, en efecto, semejanzas entre las arquitecturas de Salamanca y las arquitecturas que se encuentran en monumentos de este período en Viterbo o en Roma, pero éstas son posteriores, deudoras de modelos septentrionales, donde se debe indagar en pos de las fuentes de Antón Sánchez de Segovia. Para las obras italianas, v. CLAUSSSEN, P. C., *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1987, especialmente, pp. 185-196.

²² TARALON, J., "La châsse de Saint-Taurin d'Évreux", *Bulletin Monumental*, t. 140, París, 1982, pp. 41-56. Para el relicario de la Santa Cruz de la abadía de Floreffe, v. *Un trésor gothique...*, o. cit., pp. 300-303, núm. 13.

de coma, similares a los empleados en Salamanca. Los contrafuertes de Salamanca son comparables a los de la *châsse* de St.-Taurin de Évreux o, especialmente, a los del frente de la *Grande Châsse* de la Sainte-Chapelle (fig. 5). La *Grande Châsse* era el gran relicario encargado por San Luis con destino a las más preciadas reliquias de la pasión de Cristo para las cuales edificó la Sainte-Chapelle²³. Este relicario, ejecutado, según Branner, entre 1239/41 y 1248, parece haber desempeñado un especial papel como fuente de inspiración para Antón Sánchez de Segovia. Destruído en 1791, pero conocido, fundamentalmente, a través de un dibujo de finales del siglo XVII y de una serie de grabados publicados en 1790, mostraba en su frente un esquema tripartito comparable al de Salamanca (en la medida en que, en ambos casos, su calle central, más ancha, abarca, en su integridad, la altura del esquema, albergando a la figura principal, que se mostraría rodeada por otras menores –aspecto que, en el caso de la *Grande Châsse*, no se registra de manera precisa en los testimonios gráficos, pero resulta conocido por documentos–, y sus calles laterales, más estrechas, abarcan dos registros), mientras que la solución salmantina del gablete que remata la calle central de las pinturas murales recuerda al reverso de la *Grande Châsse*, reproducido en uno de los grabados publicados en 1790 (fig. 6). Branner consideró escasamente fiable este grabado: “The pinnacles are absent, the arch is segmental and low rather than tall and pointed, flaming urns of a decidedly classical cast are silhouetted at the top and so on”²⁴, pero, en realidad, parece bastante fiable. El reverso de la *Grande Châsse* fue concebido en función de unas puertas que debían abrirse para mostrar las reliquias de su interior siempre que se considerase necesario, de manera que no contaba con un esquema tripartito, como el frente, sino, simplemente, con una única calle que abarcaba, en su integridad, su anchura. Como consecuencia de esta disposición, el reverso de la *Grande Châsse* era de una amplitud tal que, de ser culminada por un arco apuntado rematado por un gablete, el resultado sería de lo más desafortunado (puesto que las columnas que habrían de soportar el arco resultarían, en efecto, cortas y desproporcionadas), de manera que se empleó un arco rebajado de intradós trilobulado, idéntico a los que se habían empleado en la arquitectura de la Sainte-Chapelle para los nichos del rey y de la reina en los muros laterales (insistiendo, de esta manera, en la estrecha relación entre la arquitectura de la Sainte-Chapelle y la arquitectura de la *Grande Châsse* apuntada por Branner), el cual arco rebajado de intradós trilobulado estaba rematado por un gablete bajo (para no rebasar la altura del frente de la *Grande Châsse*) que encastraba un rosetón diseñado a manera de rueda. En Salamanca, el diseño rebajado o casi rebajado del arco de la calle central de las pinturas murales era una imposición de la

²³ BRANNER, R., “The Grande Châsse of the Sainte-Chapelle”, *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXVII, París y Nueva York, 1971, pp. 5-18; *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, catálogo de la exposición (París, 2001), Réunion des musées nationaux, París, 2001, pp. 107-112.

²⁴ BRANNER, R., “The Grande Châsse...”, p. 7.

fábrica románica del muro, de la misma manera que el diseño bajo del gablete que lo remata (impuesto por la presencia de una ventana en la parte superior del muro) y, en consecuencia, Antón Sánchez de Segovia empleó un diseño similar al del reverso de la *Grande Châsse*, pero creando el intradós trilobulado del arco rebajado a través de una ingeniosa ilusión óptica (a través del diseño del intradós del arco rebajado) e incorporando, a ambos lados del rosetón diseñado a manera de rueda encerrado por el gablete, un elemento problemático: trifolios apuntados²⁵. Los rosetones o trifolios en el interior de gabletes o de *pignons*, con otros de menores dimensiones en los espacios residuales próximos a sus ángulos, eran moneda común desde hacía décadas²⁶, pero el diseño apuntado de los trifolios era una innovación de los años cincuenta del siglo XIII, expresiva, según Branner, del cambio de un estilo semicircular a un estilo apuntado²⁷. Aparece por vez primera en las arquerías que enlazan la tribuna de la Sainte-Chapelle con los muros septentrional y meridional del edificio, las cuales, como la tribuna en su conjunto, fueron reconstruidas en el siglo XIX (consta, sin embargo, fehacientemente, el diseño apuntado de los trifolios de las enjutas de estas arquerías por dibujos y por los restos de las mismas que se custodiaron en l'École des Beaux-Arts)²⁸. La tribuna fue una adición a la construcción original de la Sainte-Chapelle, documentada en 1267, pero erigida, probablemente, poco después de 1254, cuando San Luis regresó de las Cruzadas (Branner no descarta, incluso, una cronología anterior a 1254)²⁹. Encontramos de nuevo trifolios apuntados a finales de esta década en la arquería que recorre la parte inferior de los muros de la capilla de Notre-Dame de St.-Germer-de-Fly, así como en la fachada meridional del transepto de Notre-Dame de París (donde los trifolios apuntados se disponen en el interior de gabletes), a través de la cual este diseño conoció, definitivamente, el éxito³⁰. Su empleo por parte de Antón Sánchez de Segovia es un testimonio de hasta qué punto estaba al día nuestro pintor de las últimas innovaciones del diseño gótico.

²⁵ Destacó amablemente su carácter problemático el Prof. Binski.

²⁶ BRANNER, R., *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, A. Zwemmer, Londres, 1965, pp. 23-24. Diseños similares se empleaban, asimismo, en los marfiles, v., por ejemplo, los marfiles franceses del denominado grupo de Soissons, de ca. 1250-70, v. *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Era*, catálogo de la exposición (Detroit y Baltimore, 1997), The Detroit Institute of Arts, Detroit, 1997, pp. 132-135, núms. 10-12, en los cuales algunos de sus detalles resultan comparables a los diseños de Antón Sánchez de Segovia.

²⁷ BRANNER, R., "The Grande Châsse...", o. cit., p. 14.

²⁸ LENIAUD, J. M. y PERROT, F., *La Sainte-Chapelle*, Éditions Nathan, París, 1991, pp. 42-45.

²⁹ BRANNER, R., *St. Louis and the Court Style...*, o. cit., p. 93; BRANNER, R., "The Grande Châsse...", o. cit., pp. 14-16.

³⁰ BRANNER, R., *St. Louis and the Court Style...*, o. cit., pp. 93-95 y 101-103. FRANKL, P., *Arquitectura gótica*, ed. de P. Crossley, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002 [ed. original, 2001], p. 225,

Aproximación estilística (II): interpretación inglesa

Aun cuando las conexiones entre las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia y el arte parisino y del norte de Francia del tercer cuarto del siglo XIII son tan importantes como para pensar en un directo conocimiento de sus modelos, éstos no sirven, sin embargo, para explicar todos sus caracteres estilísticos, que, en ciertos aspectos, encuentran mejores paralelismos en el arte inglés de este mismo período o, mejor dicho, en la idiosincrática manera en que el arte inglés de este mismo período asumió los modelos franceses mencionados. En efecto, el estilo acrisolado en París en los años centrales del siglo XIII fue introducido en Inglaterra a lo largo de la década de 1250³¹. Entre los testimonios más fehacientemente fechados de la introducción del nuevo estilo están los sellos de Hugh Balsam, obispo de Ely, de 1257, o de Richard Ware, abad de Westminster, de 1259, pero se documenta, asimismo, en manuscritos producidos a lo largo de esta década, como, por ejemplo, el *Apocalipsis de Trinity College* o *La estoire de seint Aedward le rei*, en ambos casos, en sus manos más progresistas, que conviven con manos vinculadas a la tradición anterior. El manuscrito de *La estoire...* se relaciona estrechamente con un grupo de Apocalipsis cuyos primeros especímenes datan de este momento para culminar ca. 1270 en el *Apocalipsis Douce* y en su compañero en la Bibliothèque nationale de France (que mencionaré en este artículo como *Apocalipsis de París*), obras todas ellas para las cuales se ha argumentado de manera sólida una estrecha relación con Westminster (que justifica su denominación como “grupo de Westminster”) que indica el destacado papel que la corte inglesa, estrechamente relacionada con este lugar merced a las inquietudes de Enrique III, pudo jugar en la adopción de los nuevos estilos franceses³². Precisamente en Westminster, en estrecha relación, entre otros, con los manuscritos anteriormente citados, se encontraba el principal monumento de la adopción de las nuevas maneras en la pintura mural, a saber, las pinturas murales de la Painted Chamber del palacio de Westminster, completamente renovadas después de un incendio en febrero de 1263, pero destruidas, por desgracia, por un nuevo incendio en 1834 (después de que distintos testimonios anticuarios consiguieran preservar su

fecha el comienzo de la fachada meridional del transepto en 1258. En los años sesenta da cuenta de la expansión de los trifolios apuntados a otros medios su empleo en el *Salterio de San Luis*, v. BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., figs. 395 y 398, o en la encuadernación de St.-Blaise, v. *Un trésor gothique...*, o. cit., pp. 344-346, núm. 34.

³¹ BINSKI, P., *The Painted Chamber at Westminster*, The Society of Antiquaries of London, Londres, 1986, pp. 52-55; MORGAN, N. J., *Early Gothic Manuscripts (II) 1250-1285 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles)*, vol. IV/2), Harvey Miller, Londres, 1988, p. 21.

³² Para todos estos manuscritos, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., pp. 73-76, 94-101 y 141-147, núms. 110, 123-125 y 153-154.

memoria)³³. Como ejemplo de la estrecha relación que se asume entre Westminster y los ejemplos más refinados de la adopción del nuevo estilo francés cabe recordar que una de las manos de obra tan compleja y apasionante como el *Salterio de Oscott*, de ca. 1265-70, relacionable, en cuanto a su producción, con Oxford, es responsable de un par de monumentales figuras de apóstoles relacionables con este estilo de Westminster que no hacen sino reproducir los arquetipos posturales que en Salamanca informan las representaciones de Isaías (fig. 7) y de Daniel (fig. 8)³⁴.

Ya Branner advirtió, con referencia explícita a lo inglés, que cuando el estilo parisino se exportaba al exterior tendía a extremarse³⁵ y, en efecto, en Inglaterra este estilo desarrolló rasgos peculiares fundados en parte en su propia y extraordinaria tradición artística³⁶. Sólo a la vista de estos rasgos y de la comparación con obras inglesas que los manifiestan (entre ellas, las mencionadas, pero también el grupo de Apocalipsis encabezado por el *Apocalipsis de Lambeth Palace*, obras acaso londinenses de problemática cronología ca. 1260-75)³⁷ resultan plenamente comprensibles las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia.

Entre las maneras específicamente inglesas se encuentra, por ejemplo, la afectación a la hora de tratar poses y expresiones. El gusto por las figuras de perfil que informa la representación del Jeremías de Salamanca llega a ser una obsesión en Inglaterra, donde se encuentran en gran número en *La estoire...* o, propiciadas por exigencias iconográficas, en los Apocalipsis, con ejemplos en *Douce* o en *París* que llegan a presentar un notable nivel de coincidencias con Salamanca en el tratamiento de la expresión³⁸. Esta insistencia, de carácter obsesivo, se aprecia, asimismo, en Inglaterra, con respecto a la inclusión de figuras que se echan su manto sobre su cabeza a la manera del Jeremías o del Isaías de Salamanca, especialmente, en el grupo de Apocalipsis encabezado por *Lambeth* y casi siempre con características muy simila-

³³ BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit.

³⁴ MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., pp. 136-139, núm. 151.

³⁵ BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., pp. 137-138.

³⁶ MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., pp. 20-21.

³⁷ Este grupo comprende el *Apocalipsis de Lambeth Palace*, el *Apocalipsis Gulbenkian* y el *Apocalipsis de Abingdon*. Para todos estos manuscritos, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., pp. 101-110, núms. 126-128.

³⁸ *Douce* (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 180), p. 11, v. LEWIS, S., *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, fig. 35; *París* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 10474), f. 6r, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., il. 269. Cuando, de cualquier miniatura que mencione, exista publicada una reproducción, remitiré a la obra correspondiente.

res a Salamanca³⁹. La afectación en el tratamiento de las poses hace que en Inglaterra las figuras adquieran una teatralidad desconocida en Francia y, en este sentido, las figuras de Isaías y de Daniel y de San Joaquín de Salamanca responden perfectamente a concepciones inglesas. Las figuras de Isaías y de Daniel, aun cuando, cada una de ellas por separado, responden a arquetipos posturales originados en Francia y bien conocidos en Inglaterra (no sólo a través de los ejemplos citados en *Oscott*, sino también a través de ejemplos del grupo de Apocalipsis encabezado por *Lambeth*)⁴⁰, responden en su agrupación a un tipo de fórmula compositiva que ha sido señalada como especialmente característica del *Apocalipsis Gulbenkian* (contraposición rítmica de figuras, que, en ocasiones, al igual que ocurre en Salamanca, se dan la espalda), aun cuando la suavidad salmantina en el tratamiento de las formas esté, quizás, más próxima al espíritu del *Apocalipsis de Abingdon*⁴¹. La energía de Joaquín (ya que no su exacta disposición) encuentra, asimismo, paralelos en *Gulbenkian*⁴². Otra característica específicamente inglesa es la tendencia a acentuar la complejidad de los paños. Soluciones como las caídas que se generan en torno a los brazos derechos de Isaías o de Joaquín encuentran su correlato, si no en cuanto a su exacta disposición, sí, cuando menos, en cuanto a su espíritu, en cualquiera de los manuscritos ingleses citados. Especialmente importante resulta, asimismo, en Salamanca el tratamiento del color. A pesar de que, tal y como corresponde al estilo gótico lineal, los fondos presentan colores planos y saturados en alternancia y las formas están delineadas de manera precisa, las áreas interiores de éstas están resueltas en su integridad mediante modelado, prescindiendo por completo de dintornos y afrontando, en cambio, la definición de las formas mediante el empleo de tres matices de color. Este completo desarrollo del modelado, estimulado, acaso, por el afán de imitar efectos propios de la escultura que se tiene como fuente última de este estilo, así como, acaso, por la tradición inglesa de dibujos coloreados, conoce su apogeo en la miniatura inglesa ca. 1260-70 (acaso con precedentes en pintura mural o sobre tabla que se nos escapan), teniendo su máximo apogeo en *Abingdon* (fig. 9), mientras que su contemporáneo desarrollo en la miniatura francesa es mucho más contenido (a pesar de lo cual, será ésta la que le dé una

³⁹ Por ejemplo (entre otros), *Lambeth* (Londres, Lambeth Palace Library, ms. 209), ff. 6v ó 43v; *Gulbenkian* (Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, ms. L.A. 139), ff. 53r ó 75v; *Abingdon* (Londres, British Library, ms. add. 42555), ff. 5v, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., il. 147, ó 41v. La representación de San Juan Evangelista en *Abingdon*, f. 6v, presenta notables coincidencias en cuanto a postura y pliegues con el Jeremías de Salamanca.

⁴⁰ Por ejemplo (entre otros), para el modelo de figura que dispone su cuerpo sobre un acentuado arco de círculo, v. *Lambeth*, f. 39r; *Gulbenkian*, f. 67r; *Abingdon*, f. 54r.

⁴¹ MORGAN, N., "Estilo, técnicas pictóricas, datación y lugar de producción – Style, Painting Techniques, Date and Place of Production", en VV.AA., *Apocalipsis Gulbenkian*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2002, pp. 173-175.

⁴² *Gulbenkian*, f. 24r.

continuidad más coherente en el tramo final de la centuria a través del estilo Honoré⁴³. En Salamanca el tratamiento del color resulta inteligible, únicamente, en los términos del arte inglés contemporáneo. Otros detalles, finalmente, de las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia también encuentran sus mejores correlatos en el arte inglés de este período: así los ángeles (fig. 10), con sus características túnicas de mangas cortas y anchas y con sus alas hacia arriba (de sorprendentes efectos cromáticos en el caso de Salamanca)⁴⁴ o, aunque pueda parecer un exceso morelliano, los mantos recorridos en sus bordes por hileras de puntos, recurrentes en lo inglés (especialmente, en lo londinense), mientras que resultan absolutamente excepcionales en lo francés⁴⁵. En cuanto a los marcos arquitectónicos, si bien resultan, en este caso, de filiación más claramente francesa, según se ha comentado, reproducen características que eran conocidas en lo inglés del siglo XIII⁴⁶.

⁴³ MORGAN, N., “Aspects of Colour in English and French Manuscript Painting of the Late 13th Century”, en *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* (Viena, 1983), t. 6 (*Europäische Kunst um 1300*), Hermann Böhlau Nachf., Viena, Colonia y Graz, 1986, pp. 111-116. En Francia, en este momento, el modelado es uno de los rasgos distintivos del denominado “grupo Cholet”, v. BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., pp. 130-132. Véase, por ejemplo, el *Misal de Sainte-Denis* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 1107), posterior a 1254, posterior, probablemente, a 1258, pero anterior 1286 (últimamente considerado por Avril como obra de ca. 1270-75, v. *L'art au temps...*, o. cit., p. 262, núm. 170). Branner define el “grupo Cholet” como una derivación del “grupo de la Sainte-Chapelle”, el cual lideró el desarrollo del estilo de pliegues amplios en los años sesenta y setenta del siglo XIII.

⁴⁴ Véanse, por ejemplo (entre otros), *Lambeth*, ff. 1r ó 15v, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., ils. 133 y 135; *Gulbenkian*, ff. 48r ó 59r, v. *idem*, il. 158; *Abingdon*, ff. 5v ó 8v, v. *idem*, ils. 147-148. Su tratamiento en *Douce* o en *París* resulta, en cambio, radicalmente distinto, denotando una concepción más evolucionada, con un pleno sentido espacial y plástico.

⁴⁵ Los ejemplos en la miniatura francesa contemporánea son escasos, en ocasiones, de distinto diseño y, con una única excepción, relacionados, siempre con el “grupo de la Sainte-Chapelle” y con sus derivaciones, v. BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., figs. 232, 378-380 y 389-390.

⁴⁶ El empleo de arcos apuntados de intradós trilobulado se encuentra, como elemento básico de articulación, en la abadía de Westminster, recorriendo, por su interior, sus muros perimetrales, o, como marco arquitectónico para figuras, en el *Black Book of the Exchequer* (Londres, Public Record Office, ms. (E36) 266), f. 10r, v. MORGAN, N., *Early Gothic manuscripts (I) 1190-1250 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, vol. IV/1)*, Harvey Miller y Oxford University Press, Londres y Oxford, 1982, il. 278, obras ambas de los años cuarenta. El empleo de estilizaciones vegetales de carácter abstracto en forma de coma se documenta en *Gulbenkian*, ff. 6r ó 76r, en *Abingdon*, ff. 37r ó 63r, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., il. 145, en *Douce*, p. 41, v. HASSALL, A. G. y W. O., *The Douce Apocalypse*, Faber and Faber, Londres, 1961, lám. 9, o en *París*, f. 4r, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., il. 264. El empleo de rosetones o de trifolios en el interior de gabletes o de *pignons* se documenta desde tiempo atrás, alcanzando los primeros un diseño de rueda comparable al de Salamanca en *Douce*, p. 79, v. LEWIS, S., *Reading Images...*, o. cit., fig. 146, o en *París*, f. 4r, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., il. 264 (entre otros muchos ejemplos) o apareciendo los segundos con su problemático diseño apuntado en *Abingdon*, ff. 33v ó 38r, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., il. 144, aspecto discutido en profundidad por MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., p. 107;

El término de comparación constante a lo largo del párrafo anterior ha sido la miniatura, puesto que proporciona el mayor número de especímenes, en tanto que la pintura mural y sobre tabla, que fue extraordinariamente importante (hasta el punto de sugerir que ciertas soluciones de la miniatura en general o de obras concretas en particular se desarrollaron inicialmente allí), apenas ha sobrevivido. Merece la pena, sin embargo, la comparación de las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia con las anteriormente mencionadas pinturas murales de la Painted Chamber del palacio de Westminster (consideradas, en ocasiones, como el problema central de la pintura inglesa del siglo XIII). La primera fase de la decoración posterior al incendio de 1263, que Binski fecha entre 1263 y 1272 y circunscribe (de acuerdo con sus rasgos estilísticos y con las inquietudes de Enrique III, patrón de estas pinturas murales) al mural de la *Coronación de San Eduardo* en el muro septentrional, a la cabecera de la cama real que era el principal foco de atención de la estancia, y a los intradoses de las ventanas de la estancia, con representaciones de San Eduardo con el peregrino enfrente de la cama real y de virtudes triunfantes en el resto de las ventanas, es el principal monumento conocido de la adopción de los nuevos estilos franceses que estaban penetrando en Inglaterra desde los años cincuenta, relacionándose estrechamente con el conjunto de manuscritos mencionados en el párrafo anterior⁴⁷. La homogeneidad de medio con respecto a Salamanca proporcionaría, en este caso, un término de comparación del máximo interés, pero nuestro conocimiento de las mismas, únicamente, a través de copias anticuarias, que, pese a su extraordinaria calidad y encanto, es necesario manejar con ciertas precauciones⁴⁸, limita nuestras posibilidades de estudio. El análisis de las acuarelas de Stothard conservadas en la Society of Antiquaries of London revela, en cualquier caso, una coincidencia total entre la Painted Chamber y la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca en los formulismos para la

MORGAN, N., “Las ilustraciones del *Apocalipsis* – The *Apocalypse* Illustrations”, en VV.AA., *Apocalipsis Gulbenkian*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2002, pp. 79-80. Otras características (a destacar en la calle central de las pinturas murales de Salamanca), como, por ejemplo, el empleo de diagonales para crear un cierto efecto de tridimensionalidad (con paralelismos en lo castellano contemporáneo) o como el empleo de hileras de cuatrilóbulos, eran conocidas en lo inglés de mediados del siglo XIII: encontramos diagonales, por ejemplo, en *Trinity* (Cambridge, Trinity College, ms. R.16.2), f. 19r, en *Lambeth*, ff. 33r, 46r... cuatrilóbulos, aparte de precedentes en la obra del denominado *Sarum Master*, v. MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., figs. 1 y 5, ils. 23 y 26, en *Trinity*, ff. 7r ó 25v, v. LEWIS, S., *Reading Images...*, o. cit., fig. 166, o en el sello de 1258 de la catedral de Norwich, v. BIRCH, W. de G., *Catalogue of Seals in the Department of Manuscripts in the British Museum*, vol. I, The British Museum, Londres, 1887, pp. 322-334, núms. 2093-2103, lám. IX. Algunas de las características de las pinturas murales de Salamanca aparecen, asimismo, en las pinturas murales de 1263-72 anteriormente en la Painted Chamber del palacio de Westminster que enseguida comentaré (contrafuertes, estilizaciones vegetales de carácter abstracto en forma de coma...), v. BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., lám. col. I.

⁴⁷ BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., pp. 33-69.

⁴⁸ *Idem*, pp. 24-27.

resolución de los rostros (con un nivel de coincidencias que no se da en ninguno de los manuscritos considerados): bocas definidas por una línea apenas arqueada hacia abajo, de comisuras levemente acusadas mediante trazos en sus extremos y labios marcados por una mancha roja sin perfilar; ojos alargados, de mirada huidiza, subrayados, únicamente, mediante una línea para marcar el párpado; tendencia a evitar marcar la representación de orejas y de barbillas; cabellos abultados... El nivel de coincidencias entre el San Juan peregrino de Londres (fig. 11) y el San Joaquín de Salamanca (fig. 12) es tal que hace pensar, incluso, en una identidad de modelos: con la salvedad de que a San Joaquín se le representa con la boca entreabierta, mostrando sus dientes, la ordenación de barbas (carentes, en ambos casos, de bigotes por encima del labio superior) y de cabellos (con sus característicos mechones por el flanco que queda en segundo término) es idéntica (como es idéntico el bonete con que se tocan), a mayores de los formulismos reseñados con anterioridad. El diseño de las pinturas londinenses es posterior a la ejecución de las pinturas murales salmantinas (apenas unos meses, probablemente), pero pienso que unas y otras derivan de modelos en uso por parte de los pintores de Enrique III en el período inmediatamente anterior.

En conclusión, el análisis comparativo de las pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca revela que, con la excepción, acaso, de detalles absolutamente marginales⁴⁹, estas pinturas murales resultan incomprensibles en términos de las artes del color castellanas de mediados del siglo XIII, manifestando, en cambio, un preciso conocimiento del arte francés e inglés contemporáneo, con un nivel tal de asunción de sus propuestas, así como de cercanía cronológica con respecto a su formulación, que obligan a pensar que estamos ante un caso no de influencia (apuntada en otras ocasiones con respecto a pinturas castellanas de estilo gótico lineal, así en los casos de las pinturas sobre tabla del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo en la ermita de San Andrés de Mahamud o de las pinturas sobre tabla de la iglesia de la Natividad de Nuestra

⁴⁹ GÓMEZ-MORENO, M., o. cit., p. 130, percibió “Algo de influencia morisca” en ciertas bandas de delimitación (las que enmarcan la *Crucifixión* y los emblemas heráldicos de Castilla y de León), pero apenas encuentro más argumentos para insistir en modelos autóctonos, si bien PÉREZ VI-LLA-NUEVA, J., o. cit., p. 113, o BALLESTER ESPÍ, J., l. cit., insistieron en ellos: el primero apreciando influencia mudéjar; el segundo relacionando las arquitecturas de Antón Sánchez de Segovia con la famosa Torre del Gallo de la catedral vieja de Salamanca. Encuentro, únicamente, un cierto carácter castizo en detalles como los remates de los contrafuertes (tejadados en lugar de esbeltos chapiteles de gusto septentrional), así como los remates del gablete y de los arcos (rematados por un cuerpo de arquitectura), de más fácil paralelismo en obras castellanas (aunque de carácter más arcaico), como, por ejemplo, las pinturas murales de las iglesias de San Martín y de San Nicolás de Segovia, de ca. 1260-70, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. II, pp. 261-265 y 253-255.

Señora de Santa María de Riaza)⁵⁰, sino ante un caso de adiestramiento de su autor en el medio artístico inglés del entorno de Enrique III. ¿Cómo pudo llegar Antón Sánchez de Segovia a este entorno, a buen seguro exclusivo?

Peter of Spain: un viejo conocido, un viejo documento, pero una nueva interpretación

Puede que la clave para entender las pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca esté en un viejo conocido, el pintor Peter of Spain, documentado al servicio de Enrique III en los años cincuenta del siglo XIII. Este monarca es bien conocido como promotor de las artes. Los usos documentales de su corte nos dan a conocer a Peter of Spain y a otros artistas englobados en lo que en ocasiones se dio en llamar “escuela de Westminster” (pues Westminster, tanto su palacio como su abadía, era el principal centro de actividad e interés de Enrique III), concepto, que, sin embargo, apenas goza de favor entre los estudiosos en las últimas décadas⁵¹. Entiendo que la polémica depende del nivel de exigencia semántica que queramos aplicar a la palabra “escuela”, puesto que, en cualquier caso, parece evidente que la corte de Enrique III jugó un papel de vanguardia en la adopción en Inglaterra de los nuevos estilos franceses y que ciertos artistas gozaron de una relación privilegiada con la misma, patente, si no en la existencia de una nómina, sí en la recurrencia constante a sus servicios y en las atenciones que se les dispensaban⁵². Éste, en los años cincuenta, sería el caso del pintor Peter of Spain.

Las primeras noticias acerca de Peter of Spain fueron dadas a conocer por Rokewode en 1842 con ocasión del estudio que elaboró para acompañar la publicación de las láminas que reproducían las acuarelas de Stothard de los murales de la Painted Chamber⁵³. El conocimiento de Peter of Spain se incrementó de manera nota-

⁵⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. II, pp. 101-109 y 239-243. Las primeras, de ca. 1295, se relacionan con la miniatura inglesa de la segunda mitad del siglo XIII. Las segundas, de ca. 1330-50, se relacionan con la miniatura inglesa de la escuela de East Anglia de principios del siglo XIV.

⁵¹ BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., pp. 105-109. Binski señala que lo que vemos como “estilo cortesano” puede que no sean sino tradiciones artísticas independientes que, en un momento dado, interesan al entorno cortesano. La promoción regia, según Binski, fue metropolitana, informal y ecléctica, de donde concluye que la variedad es el verdadero estilo cortesano.

⁵² LANCASTER, R. K., “Artists, Suppliers and Clerks: The Human Factors in the Art Patronage of King Henry III”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXV, Londres, 1972, pp. 83-85.

⁵³ ROKEWODE, J. G., “A Memoir on the Painted Chamber in the Palace at Westminster”, *Vetusta Monumenta*, vol. VI, Londres, s. a.

ble a lo largo de la primera mitad del siglo XX con los sucesivos trabajos acerca de las pinturas de Westminster de Lethaby y de Noppen (éste con un interés *in crescendo* por nuestro pintor)⁵⁴ para culminar en 1950 con el monumental estudio de Tristram, donde se hacía una recapitulación de todo lo conocido acerca de Peter of Spain de la cual se han nutrido trabajos posteriores⁵⁵. Paralelamente, la edición de distintas fuentes ha ido poniendo a disposición de los estudiosos los datos de primera mano de Peter of Spain⁵⁶. Para la historiografía española Peter of Spain resulta prácticamente desconocido. Aun cuando su nombre hizo sospechar tempranamente un origen español que llevó a Head a incluir las noticias publicadas por Rokewode en su manual de pintura francesa y española⁵⁷, apenas le citan de pasada Lacarra Ducay o Melero Moneo⁵⁸. Para la moderna historiografía la figura de Peter of Spain, documentado entre 1251 y 1262 (recapitulo todas sus ocurrencias documentales en el apéndice), ha interesado desde tres puntos de vista, a saber, su origen, sus obras y las informaciones que pudieran aportar sus datos acerca de las condiciones sociales y la-borales de los artistas del siglo XIII.

Con respecto a su origen, más allá de la afirmación de su origen español por parte de Head en 1848, insistieron en esta sugerencia Lethaby y Noppen, ambos para destacar el carácter internacional de la “escuela de Westminster” (patente, asimismo, en los nombres de otros artistas, que sugieren procedencias francesas e italianas, aunque, a la postre, se ha demostrado que estas denominaciones no siempre resultan pro-

⁵⁴ NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings and Master Peter”, *The Burlington Magazine*, vol. XCI, Londres, 1949, pp. 305-309. Otros trabajos de Lethaby o de Noppen serán citados en el momento oportuno.

⁵⁵ TRISTRAM, E. W., *English Medieval Wall Painting: The Thirteenth Century*, Oxford University Press, Londres, 1950, pp. 2, 84-85, 87, 111, 116, 118-119, 125, 140, 152, 259, 420-421, 424, 429, 431, 435, 453-455, 459, 465, 566 y 575.

⁵⁶ Especialmente, desde principios del siglo XX, la edición sistemática de los *rolls* del reinado de Enrique III (*Close rolls, Liberate rolls, Patent rolls...* donde se registran, en función de su naturaleza, las distintas disposiciones reales), pero también la edición de distintas cuentas de obras del período en COLVIN, H. M., *Building Accounts of King Henry III*, Oxford University Press, Oxford, 1971.

⁵⁷ HEAD, E., *A Handbook of the History of the Spanish and French Schools of Painting*, John Murray, Londres, 1848, p. 24. Copiado, con errores en cuanto a las fechas, por HARTLEY, C. G., *A Record of Spanish Painting*, The Walter Scott Publishing Co., Londres y Newcastle, 1904, pp. 19-20.

⁵⁸ LACARRA DUCAY, M. del C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1974, p. 192; MELERO MONEO, M. L., “La tabla de San Pedro del Museo Real de Bruselas. Nuevas aportaciones al estudio de la pintura del gótico lineal catalano-aragonés”, *Locus Amoenus*, núm. 3, Barcelona, 1997, p. 37, n. 44. Mencionado, asimismo, en mi Tesis Doctoral, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. I, p. 479; t. II, p. 152.

batorias)⁵⁹, o Tristram, en este caso, para relativizar la influencia francesa⁶⁰. En realidad, la afirmación de su origen español necesita ser argumentada, puesto que un nombre en apariencia tan claro y parlante como el de “Peter of Spain” encierra una casuística de una cierta complejidad. En primer lugar, un individuo llamado “of Spain” en la Inglaterra del siglo XIII podría ser, perfectamente, un inglés, puesto que el apellido está documentado en Essex desde el siglo XII⁶¹. Podría ser, asimismo, un francés, puesto que gentes procedentes de Épaignes o de Espinay recibieron, como corrupto apellido, “de Hispania”⁶². Podría ser, finalmente, un español, pero incluso en este caso quedarían cuestiones pendientes de aclarar: el término “Hispania” comprendía la península Ibérica en su integridad (si bien es cierto que, en Inglaterra, desde mediados del siglo XIII, se usaba, preferentemente, como referencia a Castilla)⁶³, de manera que la procedencia de nuestro Peter of Spain podría ser cualquiera comprendida entre Portugal (patria de un bien conocido Petrus Hispanus del siglo XIII: el papa Juan XXI) y Cataluña. Contemporáneamente a nuestro Peter of Spain están documentados en Inglaterra otros individuos de este nombre que ponen de manifiesto esta problemática: Peter le Espaynol, en 1255, enviado del rey de Castilla, y, cuando menos, dos comerciantes distintos de nombre Peter of Spain, probablemente de origen último español, pero asentados, respectivamente, en Amiens y en Bazas (Gascuña)⁶⁴. Con este panorama, la españolidad del pintor al servicio de Enrique III necesita ser argumentada.

⁵⁹ LETHABY, W. R., *Westminster Abbey and the King's Craftsmen: A Study of Mediaeval Building*, Duckworth and Co., Londres, 1906, p. 257; LETHABY, W. R. y TRISTRAM, E. W., “London and Westminster Painters in the Middle Ages”, *Walpole Society*, vol. I, Oxford, 1911-12, p. 70; NOPPEN, J. G., “Early Westminster and London Painting”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. LIV, Londres, 1929, p. 202; NOPPEN, J. G., “The Earlier Paintings at Westminster Abbey”, *Apollo*, vol. XVIII, Londres, 1933, p. 353. Sin embargo, NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305, en su última y definitiva aportación sobre Peter of Spain, afirma: “Nothing is known of Master Peter's origin”.

⁶⁰ TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 84 y 453.

⁶¹ REANEY, P. H. y WILSON, R. M., *A Dictionary of English Surnames*, 3ª ed., Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 419; *Calendar of the Inquisitions post mortem and Other Analogous Documents Preserved in the Public Record Office*, vol. II (*Edward I*), His Majesty's Stationery Office, Londres, 1906, pp. 349-350 y 371, núms. 591 y 610.

⁶² REANEY, P. H. y WILSON, R. M., l. cit.

⁶³ GOODMAN, A., “Alfonso X and the English Crown”, en MIGUEL RODRÍGUEZ, J. C. de, MUÑOZ FERNÁNDEZ, Á y SEGURA GRAÍÑO, C. (eds.): *Alfonso X el Sabio, vida, obra y época I*, actas del Congreso Internacional (Madrid *et aliae*, 1984), Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1989, p. 54.

⁶⁴ *Calendar of the Patent Rolls Preserved in the Public Record Office* (en lo sucesivo, *CPR*), His Majesty's Stationery Office, Londres, 1901 y ss. *CPR 1247-58*, pp. 412 y 414; *CPR 1266-72*, pp. 282, 557, 562 y 690.

da más allá de su nombre. En este sentido, el hecho de que, según uno de sus datos conocidos, viajara *ad partes transmarinas* por orden del rey habla, en efecto, a favor de su origen extranjero, tal y como apuntara Tristram, y, puesto que, como más adelante tendré ocasión de demostrar, este viaje se produjo a Castilla, parece legítimo concluir que Peter of Spain era castellano.

Con respecto a sus obras, los documentos nos ponen ante un pintor que trabaja preferentemente para Westminster, tanto para la abadía, con la que se relacionan datos de 1251 [?], 1253, 1255 y 1258 (éstos especialmente importantes por cuanto se refieren a la ejecución de dos tablas con destino a la capilla de Nuestra Señora, de calidad, cuando menos material, que debió de ser exquisita, a juzgar por su precio), v. apéndice núms. 1, 3, 5 y 8, como para el palacio (1253, en el Great Hall; 1255, en la capilla del rey junto a la Painted Chamber), v. apéndice núms. 2 y 4, si bien consta, asimismo, la ejecución por parte de Peter of Spain de dos escudos que llevó al rey a Chester en 1257, v. apéndice núm. 6. Ninguna de estas obras subsiste (a no ser que queramos relacionar ciertos restos de policromía de la abadía de Westminster con los datos de 1253, los cuales, en cualquier caso, tampoco serían expresivos sobre el estilo de Peter of Spain), si bien en el pasado intentaron atribuirsele algunas obras relacionadas con su ámbito preferente de trabajo, especialmente, a partir de los datos de 1258, el célebre retablo de Westminster⁶⁵. La posibilidad de que Peter of Spain fuera el autor del retablo fue apuntada por Rokewode a mediados del siglo XIX y resucitada por Noppen a mediados del siglo XX en un trabajo en el que, desdiciéndose de su prudencia anterior, atribuyó a Peter of Spain tanto el retablo como los murales del brazo meridional del transepto y de la capilla de St. Faith de la abadía Westminster⁶⁶. Razones

⁶⁵ La bibliografía acerca del retablo de Westminster es inmensa, v., por ejemplo, BINSKI, P., *Westminster Abbey and the Plantagenets: Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1995, pp. 152-167. Su reciente restauración y exhibición en la National Gallery (del 18 de mayo al 4 de septiembre de 2005) brinda una ocasión extraordinaria para reexaminar esta obra excepcional, fruto de la cual es, por el momento, un folleto donde se avanzan algunas de las novedades puestas de manifiesto durante la restauración, v. BINSKI, P., *The Westminster Retable: England's Oldest Altarpiece*, The National Gallery, Londres, 2005.

⁶⁶ NOPPEN, J. G., "Westminster Paintings...", o. cit., pp. 305-306. Con anterioridad Noppen había apuntado, como mucho, la posibilidad de que las tablas de Peter of Spain hubieran servido como prototipo para el retablo y para las pinturas murales de la capilla de St. Faith, v. NOPPEN, J. G., "A Thirteenth Century Painter of Westminster", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. XLIX, Londres, 1926, pp. 234-239, o aceptado, según criterio de Lethaby, que el retablo era francés y que las pinturas murales de la capilla de St. Faith eran obra de William of Westminster, v. NOPPEN, J. G., "The Earlier Paintings...", o. cit., p. 353 (donde no considera aún las pinturas murales del brazo meridional del transepto —no tan cercanas, por cierto, a las pinturas murales de la capilla de St. Faith como a menudo se dice—, que no se dieron a conocer hasta 1937). Otras menciones del nombre de Peter of Spain en relación con obras de este período son pura y reconocidamente especulativas, v. TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 152 y 259.

cronológicas e iconográficas hacen que la inviabilidad de estas atribuciones sea demasiado evidente como para que nos detengamos aquí en su explicitación⁶⁷. En conclusión, nada conocemos que pintara Peter of Spain, pero es evidente que a lo largo de los años cincuenta fue uno de los principales pintores al servicio de Enrique III y que se le confió el que, por su coste y por la relevancia del lugar al que estaba destinado, debió de ser uno de los encargos principales de la década: las tablas para el altar de la capilla de Nuestra Señora de la abadía de Westminster.

Con respecto a las condiciones sociales y laborales de los artistas que dejan traslucir sus datos documentales, finalmente, aspecto especialmente caro a Tristram, que, en cualquier caso, debe ser considerado a la luz de los trabajos de Lancaster sobre el factor humano en la promoción artística de Enrique III⁶⁸, se ha destacado, en primer lugar, su condición de laico⁶⁹. Se ha destacado, asimismo, que tenía su propio taller⁷⁰, en relación con lo cual cabe recordar indicaciones acerca de que con-

⁶⁷ LETHABY, W. R., "Medieval Paintings at Westminster", *Proceedings of the British Academy*, vol. XIII, Londres, 1927, p. 125; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 125, 140 y 454. La cronología del retablo de Westminster es objeto de viva controversia. Los análisis dendrocronológicos efectuados con ocasión de su reciente restauración parecen inclinar la cuestión del lado de las propuestas cronológicas más remotas (esto es, de ca. 1270, pudiéndose relacionar, incluso, con la consagración en 1269 del altar mayor de la nueva iglesia abacial, de acuerdo con una vieja propuesta de Tudor-Craig), v. BINSKI, P., *The Westminster Retable...*, l. cit. En cualquier caso, su cronología caería fuera del período documentado de actividad de Peter of Spain. WORMALD, F., "Paintings in Westminster Abbey and Contemporary Paintings", *Proceedings of the British Academy*, vol. XXXV, Londres, 1949, p. 174, aun cuando, a partir de una errónea interpretación de un documento de 1272, v. apéndice núm. 8ter, le cree activo hasta comienzos del reinado de Eduardo I, insiste en rechazar la autoría del retablo de Westminster por parte de Peter of Spain. Sólo RICKERT, M., *Painting in Britain: The Middle Ages*, 2ª ed., Penguin Books, Harmondsworth, 1965, p. 118, parece dispuesta a aceptar, con matices, la propuesta de Noppen sobre la autoría del retablo por parte de Peter of Spain. En cuanto a las pinturas murales del brazo meridional del transepto y de la capilla de St. Faith, se fechan ca. 1300 (si bien recientemente, insistiendo en la disimilitud entre ambos conjuntos anteriormente apuntada, v. n. anterior, en una comunicación presentada al 10th Annual Medieval Postgraduate Student Colloquium celebrado en el Courtauld Institute of Art el 5 de febrero de 2005, Emily Howe propuso una cronología de ca. 1260-70 para las pinturas murales del brazo meridional del transepto y de ca. 1300 para las pinturas murales de la capilla de St. Faith).

⁶⁸ LANCASTER, R. K., o. cit., pp. 81-107.

⁶⁹ TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 435. Circunstancia reseñable, pese al carácter avanzado del período que nos ocupa, habida cuenta de que el principal pintor de Enrique III a lo largo del segundo tercio del siglo XIII, el maestro William, era un monje de Westminster. En realidad, ningún documento se refiere de manera explícita a la condición de laico de Peter of Spain, que se asume, implícitamente, por omisión. TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 152, presenta a Peter of Spain como ayudante de William of Westminster, algo que ningún documento autoriza a sugerir.

⁷⁰ TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 429 y 431, a partir del hecho de que en 1258 *vendidit* dos tablas al rey. El hecho de que artistas al servicio de Enrique III tuvieran su propio taller (esto es, que trabajaran como artistas independientes en lugar de como artistas en nómina de la corte con talleres en sus dependencias) consta en otras ocasiones, v. LANCASTER, R. K., o. cit., pp. 84-85.

taría con la colaboración de ayudantes o de que conocería especialidades artesanales conexas que le permitirían afrontar obras que incorporaban distintos medios (algo que sugieren los escudos de 1257 o el precio de las tablas de 1258, interpretadas a la vista del retablo de Westminster)⁷¹. De su estima por parte del rey (y, en consecuencia, de su cierta relevancia social), nos hablan tanto su salario cuando el rey le tomó a su servicio con carácter regular, v. apéndice núm. 6, superior al de otros profesionales⁷², como los regalos de que era objeto, v. apéndice núms. 7, 9, 10 y 11⁷³. Como otros artistas, parece haber suministrado en ocasiones materiales para encargos reales, v. apéndice núm. 5⁷⁴. Todos estos rasgos encajan en lo que conocemos de los artistas al servicio de Enrique III y nos ponen ante un personaje de una cierta relevancia.

Entre los datos referentes a Peter of Spain que diera a conocer Rokewode y que más se ha repetido desde entonces está el de que en 1257, v. apéndice núm. 6, Enrique III ordenó, entre otras cosas, “to pay to the same Peter ten pounds for his expenses in going, with his clerk of Toulouse, to parts beyond the seas, and in returning”⁷⁵. Tristram destaca que, si bien desconocemos el carácter de esta misión, el dato sugiere la estima en que era tenido Peter of Spain, que, puesto que fue enviado más allá del mar, sería, en efecto, un extranjero, donde, de acuerdo con la traducción del documento en el *Calendar of the Liberate Rolls...*, habría acompañado no al clérigo, sino al obispo electo de Toulouse⁷⁶. Consultado el original para solventar esta discrepancia, fundamental para conocer la calidad del personaje acompañado y el destino y carácter de su misión, el documento no deja lugar a dudas: no pone *clco*, como transcribiera Rokewode, sino *elto*, de manera que el documento se refiere claramente a un electo, no a un clérigo. El problema surge cuando en pos de la personalidad de este

⁷¹ ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26; NOPPEN, J. G., “A Thirteenth Century Painter...”, o. cit., p. 239; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 119; RICKERT, M., l. cit.

⁷² TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 420-421.

⁷³ LANCASTER, R. K., l. cit., destaca el valor de estos regalos en la relación de Enrique III con sus artistas.

⁷⁴ LANCASTER, R. K., o. cit., p. 82, destaca que, en el entorno de Enrique III, no era infrecuente que distintas funciones relacionadas con la promoción artística (creación, gestión, abastecimiento de materiales...) se solaparan en un único individuo.

⁷⁵ ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26. También, por ejemplo, William of Gloucester, orfebre, personaje central en la labor de promoción artística de Enrique III en los años cincuenta y sesenta, fue enviado en misión a Francia en 1268, v. LANCASTER, R. K., o. cit., p. 93.

⁷⁶ TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 429 y 453. A la altura de 1950 el volumen correspondiente del *Calendar of the Liberate Rolls Preserved in the Public Record Office* (en lo sucesivo, *CLR*), His Majesty's Stationery Office, Londres, 1916 y ss., permanecía inédito, pero su contenido era conocido tanto por Tristram como por Noppen. Sin embargo, NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305, no menciona en absoluto a la persona acompañada por Peter of Spain.

electo comprobamos que a la altura de 1257 no existía obispo electo en Toulouse: su sede estaba ocupada desde 1232 por Raymond de Felgar († 1270), prior de los dominicos de la ciudad⁷⁷. De hecho, el documento adjunta a la palabra *electo* el gentilicio *Thalos'* (en lugar de *Tholos'*, como leyera Rokewode), que no se corresponde exactamente con *Tolosano*⁷⁸, pero, por desgracia, tampoco con ninguna otra diócesis del período⁷⁹. Es evidente, en conclusión, que existe algún tipo de error por parte del escribano y, en este contexto, considerando el contexto histórico del documento, surge la única interpretación posible: *Thalos'* es abreviación corrupta de *Toletano* y el documento se refiere al infante castellano don Sancho († 1261), hermano de Alfonso X, arzobispo electo de Toledo entre 1251 y 1259 (momento en el cual, alcanzada la edad adecuada, fue consagrado)⁸⁰, el cual visitó Inglaterra a finales de 1255 en misión diplomática a cuyo regreso a Castilla fue acompañado, por mandato de Enrique III, por Peter of Spain, sin duda porque nuestro pintor era de este origen. Los nombres castellanos debían de sonar como auténticas bizarrías para los ingleses, que en el latín cancilleresco los transcriben de manera extraordinariamente fluctuante. Si el monarca, *Adefonsus*, se convierte en el estrambótico *Audefulsus* o *Amfulsum* del erudito Matthew Paris⁸¹; si el arzobispo, *Sancius*, resulta intranscribible para cronistas y escribanos (que casi nunca le mencionan por su nombre, aun cuando, en ocasiones, dejen el hueco *ad hoc* en blanco)⁸²; si el gentilicio *Toletanus*, amén de correctamente, da pie a ser escrito *Tolettensem*, *Tolettanus*, *Tholetanus*, *Tholet'*...⁸³ no parece improbable que en un *lapis calami* un escribano inglés escribiera *Thalos'* para referirse a un *Toletano*.

⁷⁷ EUBEL, C., *Hierarchia catholica Medii Aevi*, vol. I, Sumptibus et Typis Librariae Regensbergianae, Münster, 1913, p. 488.

⁷⁸ *Close Rolls of the Reign of Henry III Preserved in the Public Record Office* (en lo sucesivo, CR), His Majesty's Stationery Office, Londres, 1902 y ss. CR 1253-54, p. 191, muestra casos de cómo se escribía y abreviaba *Tolosanus* por parte de los escribanos al servicio de Enrique III: *Tholesan'*, *Tholos'*... pero no *Thalos'*. En la Virgen con el Niño del siglo XIV de procedencia tolosana de Roncesvalles su origen se señala en una inscripción como *Thole*, v. FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1989, p. 227.

⁷⁹ EUBEL, C., o. cit., pp. 471 y 480.

⁸⁰ GONZÁLEZ RUIZ, R., *Hombres y libros de Toledo*, * (1086-1300), Fundación Ramón Areces, Madrid, 1997, pp. 223-245.

⁸¹ PARIS, M., *Chronica majora*, ed. de H. R. Luard, vol. V (A.D. 1248 to A.D. 1259), Longman & Co. y Trübner & Co., Londres, 1880, pp. 170 y 449.

⁸² *Idem*, p. 509, escribe, en una única ocasión, el nombre del arzobispo electo... como *Sinchius*.

⁸³ CR 1254-56, pp. 132-133, 212 y 391; PARIS, M., o. cit., pp. 509-510, 513, 521 y 532. Incluso en Castilla *Toletanus* se escribía en ocasiones con *Th-* al comienzo, v. BALLESTEROS BERETTA, A., *Alfonso X el Sabio*, Academia "Alfonso X el Sabio" y Salvat Editores, Barcelona, 1963, p. 132, de manera que una confusión entre *Toletanus* y *Tolosanus* (abreviado, en ocasiones, *Thole* incluso en Toulouse, v. *supra* n. 78) no es extraña.

Desveladas patria e identidad del personaje acompañado por Peter of Spain por orden de Enrique III conviene que examinemos el documento en su conjunto y en relación con su contexto histórico para desentrañar los matices que se esconden detrás de la cascada de datos que aporta. Datado en Chester a 16 de agosto de 1257, su tenor completo es el siguiente: *Rex thesaurario et camerario suis, salutem. Liberate de thesauro nostro magistro Petro de Hispannia quem in servicio nostro retinuimus ad depicciones nostras faciendas cum necesse fuit singulis diebus a festo Assumpcionis beate Marie anno regni nostri xli quamdiu moram fecit in servicio nostro in officio predicto sex denarios per stipendiis suis. Liberate et eidem Petro decem libras per expensis suis quas fecit in eundo cum electo Thalos' [sic] ad partes transmarinas de precepto nostro et in redeundo de partibus illis et per duobus scutis que fecit ad opus nostrum et ad nos deportavit usque Cestriam et per quibusdam aliis arreragiis in quibus ei tenemus per servicio suo*⁸⁴.

Resulta extraño, en primer lugar, que, estando el rey en Chester apenas por un mes y medio, se haga venir a un pintor desde Londres para traer dos escudos⁸⁵. No parece una necesidad perentoria que exija semejante esfuerzo geográfico. Tengo la impresión, más bien, de que lo que esconde este documento entre sus renglones es el hecho de que Peter of Spain acaba de regresar de Castilla y se presenta ante su señor, a quien como muestra de deferencia y de acatamiento presenta dos escudos. Si esto es así, Peter of Spain debió de llegar a Londres a principios del verano de 1257, poco después de que la corte partiera hacia Chester. Llama la atención, en segundo lugar, el pago ordenado de la notable cantidad de £10 a favor de Peter of Spain por tres conceptos, a saber, gastos de viaje, escudos y atrasos. No sabemos qué cantidad corresponde a cada uno de estos tres conceptos, pero el montante total puede servir para hacernos una idea vaga, pero aproximada, de la duración del viaje: si en este mismo documento se concede a Peter of Spain un sueldo de 6*d.* diarios por permanecer al servicio del rey para pintar cuando fuese necesario, £10 equivale a unos quince meses. El dato no se desvía mucho de la partida de Londres del arzobispo electo de Toledo en enero de 1256, al parecer. Conviene, finalmente, indagar en el sentido del viaje de Peter of Spain a Castilla, a donde va por mandato del rey, tal y como expresa el documento, con resultados que debieron de agradar especialmente al monarca, a la vista del torrente de disposiciones que Enrique III dicta a su favor. Quizás sea excesivo pensar en Peter of Spain como un espía, pero creo que pudo actuar como una especie de enlace inglés en la corte castellana (en la que,

⁸⁴ Reseñado como sigue en *CLR 1251-60*, p. 392 (la versión conocida por el momento por los investigadores): “1257, Aug. 16. Chester: *Liberate* to Master Peter de Hispannia, whom the king has retained in his service to make his paintings (*depicciones*) when necessary, 6*d.* daily for his wages from the Assumption in this year so long as he remains in that office in the king’s service; and 10*l.* for his expenses in going beyond seas by order of the king with the elect of Toulouse and returning thence, for two shields which he made and brought to the king at Chester, and for other arrears due to him”.

como veremos, se integró el infante don Sancho, a quien acompañaba Peter of Spain, a su regreso de Londres): su conocimiento, por su nacimiento, de la lengua y de las costumbres del lugar, unido a su conocimiento, por su lugar de trabajo, de la lengua y de las costumbres de los ingleses, facilitaría el desenvolvimiento en la corte castellana de los sucesivos embajadores remitidos por Enrique III en un momento especialmente delicado de las relaciones entre Castilla e Inglaterra, que hacía que el discurrir de embajadores entre una y otra corte fuese constante.

En efecto, los años cincuenta del siglo XIII fueron un período crucial en las relaciones entre ambas coronas, más bien anodinas en las décadas precedentes. El punto de partida para las intensas y problemáticas relaciones anglo-castellanas de los años cincuenta fue el pleito de Gascuña. Este territorio formaba parte de la dote de la reina doña Leonor de Inglaterra, hija de Enrique II y esposa de Alfonso VIII, pero, de hecho, seguía bajo control inglés. En 1253 los nobles gascones, descontentos con el dominio inglés, incitaron a Alfonso X a hacer valer sus derechos sobre el territorio. Enrique III, temiendo una acción militar por parte de Alfonso X, se apresuró a negociar. El acuerdo entre ambas partes llegó en la primavera de 1254 sobre la base del matrimonio entre Eduardo, primogénito de Enrique III (el futuro Eduardo I), que habría de ser armado caballero por Alfonso X, y Leonor, hermanastra de Alfonso X. Por este matrimonio (que habría de completarse en el futuro con el de Beatriz, hija de Enrique III, con un hermano de Alfonso X, pendiente de determinar) Alfonso X renunciaba a sus derechos sobre Gascuña, pero exigía de Enrique III el perdón de los nobles gascones, así como su apoyo para el proyecto de cruzada africana que tanto interesaba al castellano⁸⁶. Con los acuerdos de 1254 y su ejecución a través de la boda, celebrada en Burgos en otoño de ese mismo año, todo parecía resuelto entre ambas cortes. Sin embargo, ciertos incumplimientos por parte de Enrique III fueron el motivo de intensas relaciones entre ambas cortes en los años inmediatamente posteriores y el contexto en el cual se inserta el viaje a Londres del infante don Sancho en 1255⁸⁷. La

⁸⁵ Según los *rolls*, Enrique III, que había salido de Westminster después del 22 de junio y se encontraba de regreso el 14 de octubre, consta en Chester entre el 6 de agosto y el 14 de septiembre.

⁸⁶ BALLESTEROS BERETTA, A., *Alfonso X...*, o. cit., pp. 92-96 y 99-102; GOODMAN, A., o. cit., pp. 41-44. TOLLEY, T., "Eleanor of Castile and the 'Spanish' Style in England", en ORMROD, W. M. (ed.), *England in the Thirteenth Century. Proceedings of the 1989 Harlaxton Symposium*, Paul Watkins, Stamford, 1991, p. 177, sugiere que la presencia de Peter of Spain en la corte inglesa fue una consecuencia de las negociaciones anglo-castellanas conducentes al matrimonio entre Eduardo y Leonor de Castilla, pero, en realidad, estas negociaciones se iniciaron a partir de la crisis de 1253, en tanto que la presencia de Peter of Spain en Inglaterra consta desde 1251, en un momento de no especial relación entre ambas cortes, v. GOODMAN, A., o. cit., pp. 39-41. De hecho, no existen motivos para relacionar la presencia de Peter of Spain en la corte inglesa con asuntos diplomáticos.

⁸⁷ BALLESTEROS BERETTA, A., *Alfonso X...*, o. cit., pp. 128-134 y 170-172; GOODMAN, A., o. cit., pp. 44-50.

legación castellana debía incitar al monarca inglés al restablecimiento de los nobles gascones y a concretar el matrimonio entre su hija y un hermano de Alfonso X, así como su participación en la cruzada de África. Enrique III dio largas a todas las cuestiones pendientes. Mientras, paralelamente, diversos acontecimientos de orden internacional contribuían a envenenar las relaciones entre ambas cortes y a excitar el enfado de Alfonso X para con su pariente. Éste es el contexto en el que tiene lugar la presencia de Peter of Spain en la corte castellana. De entrada, Enrique III excusó la remisión de una embajada de alto perfil, pero en el verano de 1256 envió a Sir John of Gaddesden y al obispo de Ely (que, por cierto, llevaron unos ornamentos episcopales, quizás para agasajo del Toledano)⁸⁸ y a principios de 1257 a Master William of Watford, mientras que, por su parte, Alfonso X envió al obispo de Jaén en la primavera de 1257. Contactos que no hicieron sino insistir en la dilación y en la desconfianza instalada entre las dos cortes. Curiosamente, el mismo día que Peter of Spain se presentó ante Enrique III en Chester éste escribió a su hombre de confianza, John Mansel, sobre los asuntos de *Hispania* a propósito de futuras embajadas⁸⁹.

Conocemos muchos detalles de la embajada castellana de 1255 por sus rastros en los *rolls* y por el relato, en ocasiones, pintoresco, en ocasiones, mezquino, de Matthew Paris⁹⁰. Don Sancho viajó por tierra hasta París, ciudad en la cual había estudiado y en la cual también le requerían asuntos diplomáticos. Se encontraba allí el 20 de agosto. Llegó a Londres a través del puerto de Dover el 16 de septiembre y Enrique III dispuso que se les recibiera y tratara con agasajo. Los castellanos, a su vez, hicieron ostentación de lujo, proseguido con la llegada, poco tiempo después (en octubre), de Eduardo y de doña Leonor de Castilla, hermanastra de don Sancho. Más que estos detalles, bien conocidos y publicados en distintas ocasiones, nos interesa conocer cuándo y cómo se produjo el regreso a Castilla de don Sancho en compañía de Peter of Spain. Don Sancho debió de emprender el viaje en enero de 1256, puesto que a 30 de enero de ese año Enrique III escribió a John Mansel desde Oxford comentándole los asuntos de Castilla de resultas de esta embajada⁹¹. En febrero don Sancho consta en St.-Jean-d'Angély⁹², dato del máximo interés que nos pone en la pista de su

⁸⁸ *CR 1254-56*, p. 333: "1256, Jul., 10. Mandatum est Philippo Lovel, thesaurario, et Eduuardo de Westmonasterio quod id quod Johannes Maunsell' eis dicet ex parte regis de quibusdam ornamentis episcopalibus emendis et transmittendis in Hispaniam sine dilacione faciant, et cum rex sciverit custum eorundem, breve suum de Liberate inde eis fieri faciet".

⁸⁹ *CR 1256-59*, pp. 149-150.

⁹⁰ PARIS, M., o. cit., pp. 509-510, 513-514, 521 y 532-533. Para las referencias de los *rolls*, v. GOODMAN, A., o. cit., p. 45, n. 34.

⁹¹ *CR 1254-56*, pp. 389-391.

⁹² GONZÁLEZ RUIZ, R., o. cit., p. 235.

posible itinerario: St.-Jean-d'Angély está en lo que en términos de peregrinación jacobea llamaríamos *via Turonensis*⁹³, de manera que parece que el viaje de regreso se hizo por París (que, de esta manera, Peter of Spain conocería, si es que no lo conocía de antes) y a partir de ahí por tierra hacia Castilla. No volvemos a encontrar su rastro hasta el 14-15 de junio, momento en el que se encuentra en Brihuega junto con la corte castellana, en la cual permanecerá los meses siguientes (consta de nuevo el 12-13 de septiembre en Segovia)⁹⁴. En la primera mitad de 1257 su rastro es más esquivo. Está documentado el 15 de enero en Alcalá de Henares, mientras la corte castellana anda por el reino de Murcia, donde pasará una gran parte del año⁹⁵. El repaso de los itinerarios del arzobispo y de la corte resulta del máximo interés, puesto que, estando el electo con la corte y Peter of Spain con el electo, resulta que una gran parte del año 1256 la pasaron en Segovia, donde consta la presencia del monarca, que reunió cortes en esta ciudad, cuando menos, entre las fechas extremas del 30 de junio y del 30 de octubre⁹⁶. Si Peter of Spain pasó todo este tiempo en Segovia, ¿no pudo, acaso contactar con pintores locales con los cuales intercambiar pareceres y experiencias? Numerosos testimonios materiales dan cuenta de la existencia de una actividad pictórica continuada a lo largo del siglo XIII en Segovia, con experiencias que van del románico al gótico y sin que falten ejemplos de pintura mudéjar⁹⁷. Casi siempre modestas, aunque, en ocasiones, con encanto, poco podían enseñar a un pintor que venía de uno de los ambientes más exclusivos de la pintura europea del momento. No ocurría de la misma manera a la inversa y, de hecho, uno siente la tentación de ver el rastro del paso por Segovia de Peter of Spain en las pinturas murales de la iglesia de San Nicolás, de *ca.* 1260 (cronología establecida a partir de las características de sus emblemas heráldicos, al margen por completo de la problemática suscitada en este estudio), donde, con notables limitaciones técnicas y estilísticas, se solucionan de manera inteligente las pinturas murales de un arcosolio funerario⁹⁸. En el ábside inme-

⁹³ *Guía del peregrino medieval ("Codex Calixtinus")*, ed. de M. Bravo Lozano, Centro de Estudios del Camino de Santiago, Sahagún (León), 1989, p. 20.

⁹⁴ BALLESTEROS BERETTA, A., o. cit., pp. 165-169; GONZÁLEZ RUIZ, R., o. cit., p. 235.

⁹⁵ LINEHAN, P., *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1975, p. 147.

⁹⁶ BALLESTEROS BERETTA, A., *El itinerario de Alfonso el Sabio I (1252-1259)*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1935, pp. 158-168; BALLESTEROS BERETTA, A., o. cit., pp. 166-168.

⁹⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. I, pp. 481-482. Para la pintura mudéjar, que cuenta con destacados ejemplares en Segovia (como, por ejemplo, las pinturas murales de la Torre de Hércules), v. RALLO GRUSS, C., *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, especialmente, pp. 265-270.

⁹⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. II, pp. 261-265.

diato a este arcosolio una arquería pintada llama la atención por lo avanzado de su diseño (arcos apuntados de intradós trilobulado recorridos en su trasdós por estilizaciones vegetales de carácter abstracto en forma de coma), aun cuando detalles secundarios no esconden un arcaísmo relacionable con las pinturas murales del arcosolio y una cierta torpeza de ejecución que denuncia a un artista local copiando modelos novedosos. En este contexto no sería extraño pensar que Peter of Spain contactase con algún talentoso pintor local y lo acogiese bajo su tutela, llevándose lo consigo a su regreso a Inglaterra en 1257 (¿seguirían, de nuevo, el itinerario vía París?). Este pudo ser el caso de Antón Sánchez de Segovia, que permanecería durante algunos años en Londres a la sombra de Peter of Spain recibiendo todos los estímulos que justifican su singular creación en el muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca en 1262. Si éste fue el caso, no sólo quedaría justificado el estilo de las pinturas, sino también la singular manera de firmar de su autor, con un contundente “FIZ YO” que denota un nivel de autoconciencia sobre la importancia de la propia personalidad y de la propia obra realmente sorprendente para el siglo XIII. Dando por buena esta hipótesis, todavía podemos preguntarnos si regresó solo a Castilla Antón Sánchez de Segovia o si vino con Peter of Spain⁹⁹. El hecho de que la última ocurrencia documental conocida de éste date de enero de 1262 deja abierta la segunda posibilidad y, en este caso, quizás no fuese ajeno al diseño de las pinturas murales de la capilla de San Martín. Sorprende, en cualquier caso, encontrar a un artista formado en la vanguardia del gótico en un centro como Salamanca, que no se cuenta, precisamente, entre los centros punteros en la recepción del estilo en la corona de Castilla. ¿Pudo estar propiciada esta venida por la presencia de ingleses en la ciudad o por la pujanza de la Universidad en este período? Ningún dato permite, por el momento, avanzar en cualquiera de estas dos hipótesis¹⁰⁰. En cualquier caso, es evidente que la obra de Antón Sánchez de Segovia causó un profundo impacto en la ciudad, hasta el punto de

⁹⁹ TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 454-455, que documenta a Peter of Spain por última vez en 1259, piensa que su desaparición de la documentación en el punto culminante de su trayectoria profesional fue debida, o bien a su muerte, o bien a su regreso a España en un momento en el cual los españoles no suscitaban demasiadas simpatías (como ponen de manifiesto las palabras de Paris, v. *supra* n. 90). No es posible saber qué ocurrió, pero, ciertamente, Peter of Spain parece demasiado integrado en el medio inglés como para sentirse incómodo. Quizás regresó a su país de origen, simplemente, como ocurrió en otras ocasiones con artistas al servicio de Enrique III (como, por ejemplo, la bordadora Mabel of St. Edmunds, v. LANCASTER, R. K., o. cit., p. 85).

¹⁰⁰ Habría ingleses en Salamanca, ciertamente, pero se les mencionaba bajo la genérica etiqueta de *francos*, aplicable a cualquiera que procediese de más allá de los Pirineos, v. GONZÁLEZ GARCÍA, M., *Salamanca: la repoblación y la ciudad en la Baja Edad Media*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1973, p. 21. Un testimonio fidedigno de la presencia de ingleses en Salamanca es la fundación en 1175 de la iglesia de Santo Tomás Cantuariense por parte de los hermanos Ricardo y Raulfo, cuyo epitafo subsiste aún en la catedral vieja, v. GÓMEZ-MORENO, M., o. cit., pp. 152-153 y 174.

ser el origen de lo que he denominado escuela de Salamanca, vigente durante el último tercio del siglo XIII y principios del siglo XIV y producto de autores sensibles a la influencia de Antón Sánchez de Segovia (a quien nunca igualan en atrevimiento o en calidad), verdadera punta de lanza de la pintura gótica del momento¹⁰¹.

Conclusiones

La hipótesis de ver en Antón Sánchez de Segovia a un pintor formado *ca.* 1260 en la corte de Enrique III a la sombra de Peter of Spain explica, por una parte, las pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca y la subsiguiente escuela de Salamanca, pero abre, por otra parte, toda una serie de interrogantes con respecto al desarrollo artístico inglés del momento. Dar por buena esta hipótesis es tanto como aceptar que el estilo de la Painted Chamber o de manuscritos como *Lambeth*, *Gulbenkian* o *Abingdon* estaba formado a la altura de *ca.* 1260, como sugiriera Binski con ocasión del estudio de los paneles del techo de la Painted Chamber descubiertos en 1993¹⁰². Este planteamiento entronca con la problemática suscitada por la fecha de *Abingdon*, que, por razones estilísticas, sería el más moderno de los tres Apocalipsis citados: según una anotación manuscrita del siglo XIV, el manuscrito habría sido regalado a la abadía de Abingdon por Giles, obispo de Salisbury (esto es, por Giles Bridport). Puesto que este obispo murió en 1262, *Abingdon* y, en consecuencia, *Gulbenkian* y, más aún, *Lambeth*, serían anteriores a 1262. Este planteamiento fue aceptado por Henderson¹⁰³ o, con argumentos iconográficos, por Lewis¹⁰⁴, pero es rechazado con sólidos argumentos y con una explicación alternativa para la anotación manuscrita de *Abingdon* por Morgan, dispuesto, incluso, a llevar la cronología de *Abingdon* hasta los años ochenta¹⁰⁵. Sea cual sea la solución a esta encrucijada, quizás convenga tener en consideración las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia como un argumento más de la discusión.

¹⁰¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. I, pp. 477-481.

¹⁰² LIVERSIDGE, M. y BINSKI, P., "Two Ceiling Fragments from the Painted Chamber at Westminster Palace", *The Burlington Magazine*, vol. LXXXVII, Londres, 1995, p. 498. V., asimismo, BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., p. 55.

¹⁰³ HENDERSON, G., "Studies in English Manuscript Illumination. Part III: the English Apocalypse; II", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXI, Londres, 1968, pp. 143-145.

¹⁰⁴ LEWIS, S., "Las ilustraciones del comentario – The Commentary Illustrations", en VV.AA., *Apocalipsis Gulbenkian*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2002, p. 168, n. 114.

¹⁰⁵ MORGAN, N., "El Apocalipsis ilustrado en la Inglaterra del siglo XIII y su contexto histórico – The Illustrated Apocalypse in the Thirteenth Century England and its Historical Context", en VV.AA., *Apocalipsis Gulbenkian*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2002, pp. 36-38; MORGAN, N., "Estilo...", o. cit., pp. 178-181.

Otra cuestión con respecto al desarrollo artístico inglés del momento suscitada por la aceptación de la hipótesis de ver en Antón Sánchez de Segovia a un pintor formado *ca.* 1260 en la corte de Enrique III a la sombra de Peter of Spain se refiere al papel que pudo jugar éste en la introducción de las novedades estilísticas en Inglaterra a lo largo de los años cincuenta del siglo XIII. Según se ha apuntado, Peter of Spain está documentado al servicio de la corte inglesa entre 1251 y 1262, esto es, en el período crucial en el que se produce la introducción de las novedades estilísticas francesas, y, dando por bueno que Antón Sánchez de Segovia es un pintor formado en su entorno, resulta que una obra relacionable con él, aunque no sea más que de segunda mano, es portadora de esas novedades estilísticas. ¿Pudo ser Peter of Spain uno de los agentes de renovación en el arte inglés de mediados del siglo XIII? Siempre será arriesgado dar una contestación, puesto que no conservamos obra alguna que quepa atribuirle, pero cabe, cuando menos, hacer un par de observaciones en este sentido. En primer lugar, siquiera desde un punto de vista meramente cronológico, Peter of Spain juega un papel de puente entre los dos pintores más importantes al servicio de la corte inglesa a lo largo del siglo XIII, el maestro William of Westminster, documentado hasta 1260¹⁰⁶, y el maestro Walter of Durham, documentado a partir de 1262¹⁰⁷. Walter of Durham, activo a lo largo del último tercio del siglo XIII, es, claramente, un portador de los nuevos lenguajes estilísticos, como prueban las pinturas murales de la Painted Chamber, ejecutadas bajo su responsabilidad, según consta documentalmente en 1266¹⁰⁸. William of Westminster, en cambio, activo a lo largo del segundo tercio del siglo XIII, es, probablemente, un pintor ligado a tradiciones estilísticas anteriores. Tristram reunió en torno a su nombre toda una serie de obras de una disparidad tal (que comprende desde las pinturas murales de la capilla de los Guardian Angels de la catedral de Winchester hasta el mural de

¹⁰⁶ Existe una cierta inseguridad con respecto al momento en que William of Westminster desaparece de la documentación. Su última ocurrencia documental segura data del 13 de agosto de 1260, v. *CR 1259-61*, p. 101, puesto que otras de 1271 y 1272 son de carácter retrospectivo y en ningún caso parece que se refieran a trabajos posteriores a 1260. En 1271 se pagaron a John de Liston £10 que su padre, Godfrey de Liston, había entregado a William of Westminster por trabajos en Windsor, v. *CLR 1267-72*, p. 191. Godfrey de Liston, que consta abundantemente en la documentación, figura vivo sólo hasta marzo de 1260, término *ante quem* para el pago a William of Westminster. En 1272, en las cuentas de los albaceas de William of Gloucester, fallecido entre octubre de 1268 y mayo de 1269, consta el pago de 20 marcos que éste hizo a William of Westminster por trabajos en la Painted Chamber, dato que NOPPEN, J. G., "William of Gloucester, Goldsmith to King Henry III", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. LI, Londres, 1927, p. 191, sitúa (a mi juicio, correctamente), por el contexto, *ca.* 1259. De similar opinión era BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., p. 129, n. 78, pero, posteriormente, en LIVERSIDGE, M. y BINSKI, P., o. cit., p. 497, admite una fecha posterior al incendio de 1263.

¹⁰⁷ TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 450. Su primera ocurrencia documental data del 4 de octubre de 1262, v. *CLR 1260-67*, p. 109.

¹⁰⁸ BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., pp. 17-21 y 47-48.

la *Coronación de San Eduardo* de la Painted Chamber) que resulta insostenible¹⁰⁹. Parece posible asignarle los restos de pinturas murales de ca. 1250 del Dean's Cloister y del Galilee Porch del castillo de Windsor, donde está abundantemente documentado¹¹⁰. Park piensa que quizás no sea ajeno a las pinturas murales de la capilla de la Agrícola Tower del castillo de Chester, de ca. 1240, y a una pintura sobre tabla, por desgracia en mal estado de conservación, de la catedral de Winchester (donde fue nombrado pintor de por vida en 1239), de ca. 1240-50¹¹¹. Binski piensa que cabe relacionar con él el profeta del techo de la Painted Chamber, de ca. 1263-66 (que, en realidad, habida cuenta de la desaparición de William of Westminster de la documentación a partir de 1260 habría que relacionar, más bien, con su círculo)¹¹². Todas estas obras muestran un estadio de evolución estilística anterior al representado por las pinturas murales de Salamanca y de la Painted Chamber, de manera que resulta difícil ver en William of Westminster un agente de renovación. Los cambios en la pintura cortesana de Enrique III, abundantemente conocida por la documentación y por la recuperación de algunos conjuntos¹¹³, no se produjeron con anterioridad a los años cincuenta y en ese período el artista que aparece como una novedad es Peter of Spain. En segundo lugar, una sugerencia de estas características supone, asimismo, implícitamente, que Peter of Spain, antes de llegar a la corte inglesa en 1251, era un portador de los nuevos lenguajes estilísticos, desconocidos a esas alturas en Castilla, lo que apuntaría, necesariamente, a París o al Norte de Francia como su lugar anterior de formación y de estancia. No sería el suyo el único caso de un artista medieval que, aunque español de origen, se integra por completo en un medio artístico europeo avanzado, sin rastros de su lugar de origen¹¹⁴. Podemos preguntarnos si la

¹⁰⁹ TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 445-450. Para las pinturas murales de la capilla de los Guardian Angels de la catedral de Winchester, de ca. 1230, v. PARK, D. y WELFORD, P., "The Medieval Polichromy of Winchester Cathedral", en CROOK, J. (ed.): *Winchester Cathedral: Nine Hundred Years 1093-1993*, Phillimore & Co. y Dean and Chapter of Winchester Cathedral, Chichester, 1993, pp. 129-130.

¹¹⁰ TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 237-238 y 622-623, láms. 26-27, lám. supl. 18.

¹¹¹ CATHER, S., PARK, D. y PENDER, R., "Henry III's Wall Paintings at Chester Castle", en THACKER, A. (ed.): *Medieval Archaeology, Art and Architecture at Chester (The British Archaeological Association Conference Transactions, vol. XXII)*, The British Archaeological Association y Maney Publishing, Leeds, 2000, p. 185; PARK, D. y WELFORD, P., o. cit., pp. 130-131.

¹¹² LIVERSIDGE, M. y BINSKI, P., l. cit.

¹¹³ BORENIUS, T., "The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. VI, Londres, 1943, pp. 40-50. CATHER, S., PARK, D. y PENDER, R., o. cit., p. 189, n. 64, reseñan una recapitulación más reciente y exhaustiva de las noticias sobre pinturas de Enrique III por parte de Dixon-Smith. Para una recapitulación, con referencias bibliográficas, de las pinturas murales de Enrique III que se conocen, v. *idem*, pp. 184-185.

¹¹⁴ Es bien conocido el caso del aragonés Juan de la Huerta en relación con la escultura borgoñona del siglo XV, v. YARZA LUACES, J., "Artista-artesano en la Edad Media hispana", en YARZA

presencia en la Inglaterra de los años cincuenta del siglo XIII de un artista de origen español supone la irrupción o no de hispanismos en el arte inglés del momento. En el segundo caso, siempre será más fácil pensar que, pese a su origen último, su bagaje artístico era otro. Con la prudencia que debe imponer el saber que conservamos sólo una mínima parte de las obras que se realizaron, lo cierto es que apenas cabe rastrear hispanismos claros en las artes del color inglesas de mediados del siglo XIII. Existen algunos casos de hispanismos iconográficos, relacionables, probablemente, con el conocimiento en Inglaterra de manuscritos españoles¹¹⁵, pero poco más: otros rasgos donde cabría ver un origen último español habían sido asumidos por el arte europeo del momento y no reflejan un especial carácter. Así en el caso de la decoración heráldica junto a las virtudes triunfantes de la Painted Chamber, donde distintas armas se presentan a manera de señales (esto es, al margen del contorno de un escudo de armas) de manera reiterativa, según pautas específicamente castellanas de raíces mudéjares que, sin embargo, a la altura de mediados del siglo XIII, habían sido asumidas por la corte y por el arte francés¹¹⁶, o en el caso de motivos y de pautas ornamentales de origen último islámico que podrían haber sido transmitidas por la península Ibérica (aunque conviene no olvidar el Mediterráneo), pero que habían sido asumidas en Francia y que, en cualquier caso, parecen tener su origen más en la circulación de modelos textiles que en la circulación de artistas. El retablo de Westminster proporciona algunos ejemplos bien conocidos y discutidos: algunos de sus personajes muestran decoraciones seudocúficas en las orlas de sus mantos, que, como apuntara Wormald, se encuentran en esmaltes de Limoges¹¹⁷, así como, por ejemplo, en el parisino *Misal de Sainte-Geneviève* anteriormente comentado¹¹⁸, mientras que, como es bien sabido, sus escenas narrativas se disponen en una trama de medallones estrellados que, de origen último islámico, no dejan de rastrearse, por ejemplo, en la Sainte-Chapelle¹¹⁹.

LUACES, J. y FITÉ i LLEVOT, F. (eds.), *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, actas del Congreso (Lérida, 1998), Institut d'Estudis Ilerdencs y Edicions de la Universitat de Lleida, Zaragoza, 1999, p. 41.

¹¹⁵ BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., pp. 92-93; MORGAN, N. J., *Early Gothic... (II)*, o. cit., p. 74.

¹¹⁶ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1993, pp. 90-92.

¹¹⁷ WORMALD, F., o. cit., p. 169.

¹¹⁸ BRANNER, R., *Manuscript Painting...*, o. cit., fig. 283.

¹¹⁹ BRANNER, R., "The Painted Medallions...", o. cit., fig. 5. Para una discusión de estos medallones, v. BINSKI, P., *Westminster Abbey...*, o. cit., p. 156. Para un distinto planteamiento, sensible al carácter español de estos medallones, v. TOLLEY, T., o. cit., pp. 187-190; TOLLEY, T., "Anglo-Spanish Contacts in the Visual Arts in the Later Middle Ages", en GERRARD, Ch. M., GUTIÉRREZ, A. y VINCE, A. G. (eds.), *Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles – Cerámica medieval española en España y en las Islas Británicas*, Tempus Reparatum, Oxford, 1995, pp. 58-59.

Estas conclusiones encierran más sugerencias que aseveraciones, que quizás otros puedan discutir con mejores argumentos, pero es, en cualquier caso, indudable que Peter of Spain, un destacado pintor de la corte de Enrique III a lo largo de los años cincuenta del siglo XIII, era castellano y visitó la corte de su país de origen en 1256-57. Su presencia en Segovia en el verano de 1256 proporciona la única explicación posible para el hecho de que un pintor que se proclama de origen segoviano firme seis años más tarde una obra que denuncia un conocimiento íntimo del arte francés e inglés del momento y que, en un contexto en el que algunas de las principales obras de uno y de otro sitio se ha perdido, permanece como un referente de extraordinaria importancia.

Epílogo: “maestre Pedro, pintor” y un maestro de pintura en Salamanca

Quisiera concluir este estudio con la difusión de dos noticias referidas a la catedral vieja de Salamanca que pudieran estar relacionadas con cuanto aquí se ha tratado, pero que, en el fondo, resultan demasiado precarias para cualquier propuesta, con la esperanza, quizás vana, de que en el futuro puedan concretarse. La primera noticia está tomada del libro de aniversarios de la catedral (especie de obituario en el que, día a día, se recogen las memorias fundadas por diversos benefactores de la catedral). Este documento data de principios del siglo XVI, pero recoge las memorias fundadas a lo largo de los siglos anteriores. Una de éstas es por *maestre Pedro, pintor, que yaze en la claustra como entran a la mano derecha, debajo de la ymagen de nuestra Señora*, por quien se celebran aniversarios a 1 de julio y a 5 de diciembre con cargo a las rentas del lugar de Aldeayuste¹²⁰. Ningún indicio apunta a la fecha en que floreció este individuo (su nombre no coincide con el de ninguno de los pintores, apenas un puñado, documentados en Salamanca a lo largo de la Edad Media, salvo, acaso, un Pedro Sobrino, iluminador, documentado en 1315)¹²¹, que con su sola presencia en el libro de aniversarios denota una cierta posición social y económica. ¿Vino, en

¹²⁰ Archivo de la Catedral de Salamanca, caj. 67, ff. ix-r (1 de julio) y xlvii-r (5 de diciembre). En la entrada del 5 de diciembre se le menciona, simplemente, como *maestre Pedro*. Transcribe su primera ocurrencia CARRERO SANTAMARÍA, E., *La catedral vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*, Nausicaá Edición Electrónica, Murcia, 2004, p. 94.

¹²¹ Archivo de la Catedral de Salamanca, caj. 20, leg. 1, núm. 22, v. MARCOS RODRÍGUEZ, F., *Catálogo de documentos del Archivo Catedralicio de Salamanca*, Universidad Pontificia de Salamanca y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Enrique Flórez”, Salamanca, 1962, p. 98, núm. 500. Para pintores documentados en Salamanca en los siglos XIII y XIV, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, o. cit., t. I, p. 114. No parece posible identificar a *maestre Pedro* con cualquiera de los pintores de nombre Pedro que constan en Salamanca en los primeros años del siglo XVI: Pedro Bello, documentado en 1503, y Pedro de Tolosa, documentado en 1507, v. CAMÓN AZNAR, J., *Pintura...*, o. cit., pp. 564 y 579.

efecto, Peter of Spain a Salamanca en 1262 y falleció en esta ciudad? El dato es demasiado inconcreto como para afirmar nada. La segunda noticia la proporciona Quadrado, que en su obra *Salamanca, Ávila y Segovia* dice: “Afirman los continuadores de Dorado, con referencia a un libro antiguo de actas capitulares, que tuvo el cabildo un maestro de pintura que daba sus lecciones en la capilla de la enfermería capitular donde es hoy la de Anaya”¹²². Se refiere Quadrado a Bernardo Dorado, autor de un *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca* publicado en 1776, pero reeditado en 1861 (en realidad, revisado hasta ser una obra completamente nueva y diferente)¹²³. No encuentro esta referencia en los editores de Dorado, que, en cualquier caso, puesto que concierne al espacio finalmente ocupado por la capilla de San Bartolomé o de Anaya, ha de referirse a algún momento anterior a 1422, año de la fundación de esta capilla¹²⁴. El libro primero de actas capitulares de la catedral de Salamanca, con folios sueltos de 1298 a 1404¹²⁵, no está disponible para consulta debido a su deterioro, de manera que, por el momento, no es posible verificar esta noticia para comprobar si tiene algo que ver con cuanto se ha tratado en estas páginas.

¹²² QUADRADO, J. M., *Salamanca, Ávila y Segovia (Recuerdos y bellezas de España*, vol. XII), Francisco Javier Parcerisa, Barcelona, 1865, p. 42, n. 1.

¹²³ GIRÓN, R. (ed.), *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió don Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*, Imprenta del Adelante, Salamanca, 1861.

¹²⁴ En realidad, según CARRERO SANTAMARÍA, E., o. cit., pp. 62-63, esta capilla aprovecha la caja muraria de una capilla funeraria anterior (del siglo XIII en su consideración), de manera que esta noticia habría de referirse a un momento bastante anterior a 1422. En el espacio de la capilla de San Bartolomé, Villar y Macías ubicó la alberguería capitular, documentada en 1161, que, sin embargo, consta trasladada al costado septentrional de la catedral en 1223 (acaso como consecuencia de las obras del claustro), v. idem, pp. 21 y 85. La mencionada enfermería pudiera relacionarse, asimismo, con el edificio de la canónica, documentado a lo largo del siglo XII y del siglo XIII, que Carrero Santamaría sitúa a lo largo de la panda occidental del claustro, cuya inusual disposición habría condicionado, v. idem, pp. 17-18 y 31.

¹²⁵ MARCOS RODRÍGUEZ, F., o. cit., p. 214.

APÉNDICE

Recapitulo, a continuación, cuantas referencias documentales acerca de Peter of Spain se conocen. Indico, en primer lugar, su fecha y hago una recensión de su contenido (citando, en su redacción original, sus frases más importantes), con una interpretación del mismo, y señalo, a continuación, la referencia del archivo donde se encuentra, así como las referencias bibliográficas acerca de transcripciones, de traducciones, de recensiones y de comentarios (hasta las obras de Noppen y de Tristram de 1949-50, asumidas por posteriores investigadores), destacando, en su caso, las distintas interpretaciones apuntadas.

1.- 1251 (entre octubre, 7, y diciembre, 14). Consta el pago de £20 *ad opus Johannis le Senter et Petri pictoris* en cuentas de los gastos *ad fabricam ecclesie beati Petri Westmonasteriensis et ad alias operationes eiusdem loci*. La entrada no especifica la naturaleza de esta obra, donde figuran juntos un metalistero y un pintor (¿vidrieras? ninguna entrada incide en esta posible interpretación). Teniendo en cuenta el encabezamiento del documento, la obra podría corresponder tanto a la abadía de Westminster (como piensan todos los investigadores) como al palacio de Westminster (sobre esta problemática, v. COLVIN, H. M. (ed.), *The History of the King's Works*, vol. I (*The Middle Ages*), Her Majesty's Stationery Office, Londres, 1963, p. 494). Consta que un muro del Great Hall del palacio de Westminster se derrumbó en octubre de 1251, v. COLVIN, H. M. (ed.), *The History...*, o. cit., p. 503, n. 11; *CR 1247-51*, p. 521.

REFERENCIA: Public Record Office (en lo sucesivo, PRO), E 101/466/29.

TRANSCRIPCIÓN: COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 202-223.

TRADUCCIÓN: COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 202-223.

COMENTARIOS: LETHABY, W. R., *Westminster Abbey...*, o. cit., p. 154; NOPPEN, J. G., "Westminster Paintings...", o. cit., p. 305; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 453. Lethaby refiere este dato a 1250-51 e identifica a John le Senter con el pintor John of St.-Omer (TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 459, rechaza, sin embargo, convincentemente, esta identificación e indica que John le Senter era metalistero, mientras que John of St.-Omer era, probablemente, escultor). Tristram refiere, asimismo, este dato a 1250-51 e identifica con reservas a Peter el pintor con Peter of Spain, aspecto que, sin embargo, dejan fuera de toda duda los documentos núm. 2, 2bis y 3.

2.- 1253, desde febrero, 1, hasta abril, 19. Consta el pago de 64s. (£3,20) *in stipendiis Magistri Petri de Hispania pictoris* en cuentas de los gastos *diversarum operationum ecclesie, capituli, berefridi et curie Westmonasterii* del período de once semanas comprendido entre el 1 de febrero y el 19 de abril, bajo el encabezamiento *Opus curie* (esto es, "Obra del palacio"). Peter of Spain parece encabezar el equipo de diez pintores (entre quienes destaca tanto por su específica mención como por su salario: £3,20 vs. £0,55 de cada uno de estos diez pintores) que trabaja *in magna aula ultra mensam*, esto es, en el Great Hall del palacio de Westminster (acaso de cara a la asamblea de notables reunida aquí a principios de mayo de este año). Para la ejecución de estas pinturas se pagaron 24s. 11d. (£1,25) por oro y 29s. 9d. (£1,49) por colores.

REFERENCIA: PRO, E 101/466/30.

TRANSCRIPCIONES: ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26, n. 2; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 575; COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 236-239.

TRADUCCIÓN: COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 236-239.

COMENTARIOS: ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26; HEAD, E., o. cit., p. 24; LETHABY, W. R., "Medieval Paintings...", o. cit., p. 125; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 87, 152 y 453. Tristram mezcla referencias de este documento con referencias del documento núm. 3.

2bis.- 1253, desde febrero, 2, hasta abril, 19. Consta a 9 de mayo el pago de 64s. (£3,20) *Petro pictori* en cuentas dañadas de los gastos por obras en la abadía de Westminster del período de once semanas comprendido entre el 2 de febrero y el 19 de abril. Este documento no es sino el documento núm. 2 en un estado previo de borrador y establece, en consecuencia, la identidad entre Peter of Spain y Peter el pintor y menciona a los suministradores del oro (Matilda of Bexley or Boxley) y de los colores (Walter Adrian). Este documento insiste tanto en la participación de [diez] pintores –mencionados, por error, en singular– como en la ubicación de los trabajos *ad aulam regis / circa aulam*.

REFERENCIA: PRO, E 101/467/4.

TRANSCRIPCIÓN: COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 224-235.

TRADUCCIÓN: COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 224-235.

RECENSIÓN: TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 575 (donde apunta su posible identidad con el documento núm. 2).

COMENTARIOS: NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., pp. 305 y 309. Noppen refiere con reservas este documento a 1254 e indica que entre los ayudantes de Peter of Spain estaba un tal Warin a quien se pagó por obras en Westminster. Consta, en efecto, el pago de 11s. (£0,55) *Warino pictori pro ij ymaginibus pingendis cum colore*, pero esta entrada no consta bajo el encabezamiento *Opus curie* del documento en su estado definitivo, v. núm. 2, de manera que no cabe relacionar esta entrada con los trabajos bajo la responsabilidad de Peter of Spain en este momento.

3.- 1253, desde abril, 28, hasta diciembre, 6. Consta regularmente el pago del salario semanal *Petri pictoris / Magistri Petri / Magistri Petri pictoris* en cuentas de los gastos por obras en la abadía de Westminster del período de treinta y dos semanas comprendido entre el 28 de abril y el 6 de diciembre. No consta, sin embargo, la cantidad precisa que se le pagaba (se menciona, semanalmente, a todos los trabajadores de acuerdo con sus especialidades y, a continuación, el importe total de sus salarios), pero Peter of Spain destaca, en cualquier caso, por su específica mención. En realidad, la primera semana consta el pago de los salarios *iii pictorum*, la segunda semana consta el pago de los salarios *duobus pictorum cum serviente* y sólo a partir de la tercera semana consta el pago de un único pintor, a quien, con una única excepción, se menciona por su nombre, Peter of Spain (que estaría, ciertamente, las dos semanas precedentes y sería el único que permanecería cuando, para el trabajo que fuese, se decidió emplear a un único pintor). Ciertos investigadores relacionan estos pagos con labores de policromía arquitectónica en la abadía de Westminster. Parece probable, a la vista del contexto del documento y del progreso de las obras, pero, en este caso, extraña el empleo de un solo hombre para un trabajo de tanta envergadura.

REFERENCIA: PRO, E 101/467/1.

TRANSCRIPCIONES: SCOTT, G. G. *et alii*, *Gleanings from Westminster Abbey*, John Henry and James Parker, Oxford y Londres, 1861, pp. 92 y ss. (2ª ed., John Henry and James Parker, Oxford y Londres, 1863, pp. 231-251); COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 248-287.

TRADUCCIÓN: COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 248-287.

RECENSIÓN: TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 566.

COMENTARIOS: LETHABY, W. R., *Westminster Abbey...*, o. cit., p. 259; NOPPEN, J. G., “A Thirteenth Century Painter...”, o. cit., p. 234; LETHABY, W. R., “Medieval Paintings...”, o. cit., p. 125; NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 87, 116, 118, 152 y 453. Lethaby (en su última obra mencionada), relaciona estos pagos con labores de policromía arquitectónica (de los cuales existen restos), destacando que Peter of Spain trabajaba junto con Adam el enlucidor.

Tristram, que mezcla referencias de este documento con referencias del documento núm. 2, asume esta propuesta, destacando que Peter of Spain trabajaba junto con un ayudante y que se le menciona a menudo junto con el escultor John of St. Albans. Sin embargo, Tristram apunta, además, la posibilidad de que alguno de estos pagos pudiera relacionarse con labores en St. Albans (en relación con la policromía del *lectern* de St. Albans, en construcción, entonces, por parte de John of St. Albans). Consta, ciertamente, en ocasiones, el pago del salario semanal *Ade dealbatoris cum serviente* (éste, en consecuencia, relacionado con Adam, no con Peter), pero no cabe establecer su relación con Peter of Spain. Consta, asimismo, regularmente, el pago del salario semanal *Johannis apud Sanctum Albanum*, que parece ser un carpintero (TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 459, identifica, sin embargo, convincentemente, a John of St. Albans con John of St.-Omer, que era, probablemente, escultor), pero no cabe establecer su relación con Peter of Spain. Cuando los pagos se refieren a labores en St. Albans (como ocurre en el caso de los pagos a John of St. Albans), se precisa esta ubicación. No ocurre de esta manera en el caso de las entradas correspondientes a Peter of Spain (más aún, pagos por el *lectern* de St. Albans constaban en los documentos núm. 2 y 2bis y estaba claro entonces que Peter of Spain en absoluto tenía que ver con ellos). En conclusión, no cabe relacionar a Peter of Spain con labores en St. Albans.

4.- 1255, enero, 24. Windsor. Enrique III, de cara a su llegada a Westminster, encarga a Edward of Westminster, entre otras cosas, *emendari (...) picturam deficientem in parva capella regis juxta lectum regis per magistrum Petrum Hispanum pictorem*. Esta capilla, en la cual se había mandado pintar la historia de José en 1238, se encontraba junto a la Painted Chamber, v. BINSKI, P., *The Painted Chamber...*, o. cit., pp. 13, 17, 44 y 88; *CR 1237-42*, pp. 26-27.

REFERENCIA: PRO, C 54/70, memb. 20d.

TRANSCRIPCIONES: ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 9, n. 5; *CR 1254-56*, p. 157; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 575.

COMENTARIOS: ROKEWODE, J. G., o. cit., pp. 9, 24 y 26; HEAD, E., o. cit., p. 24; HARTLEY, C. G., o. cit., p. 19; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 111 y 453. Hartley refiere, por error, este dato a 1233. Rokewode identifica la pintura reparada por Peter of Spain con la historia de José pintada en 1238.

5.- 1255, abril, 24. Westminster. Enrique III ordena pagar 10s. (£0,50) *magistro Petro de Hispania (...) per auro empto ad eundem pannum perfaciendum*, esto es, *unum pannum pendendum in ecclesia beati Petri Westmonasterii*. Peter of Spain parece actuar aquí como sumi-nistrador en lugar de como artista (es decir, en lugar de como autor de la colgadura).

REFERENCIA: PRO, C 62/31, memb. 8.

TRADUCCIÓN: *CLR 1251-60*, p. 209.

COMENTARIOS: NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305.

6.- 1257, agosto, 16. Chester. Enrique III ordena pagar un salario diario de 6d. (£0,025) *magistro Petro de Hispania quem in servicio nostro retinuimus ad depicciones nostras faciendas cum necesse fuit (...) a festo Assumpcionis beate Marie*. Ordena pagar, asimismo, £10 *eidem Petro (...) per expensis suis quas fecit in eundo cum electo Thalos' [sic] ad partes transmarinas de precepto nostro et in redeundo de partibus illis et per duobus scutis que fecit ad opus nostrum et ad nos deportavit usque Cestriam et per quibusdam aliis arreragiis in quibus ei tenemus per servicio suo*. Una completa discursión de este documento se encuentra en el texto del artículo.

REFERENCIA: PRO, C 62/33, memb. 3.

TRANSCRIPCIÓN: ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26, n. 4.

TRADUCCIÓN: *CLR 1251-60*, p. 392.

COMENTARIOS: ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26; HEAD, E., o. cit., p. 24; SCOTT, G. G. *et alii*: o. cit. (2ª ed.), pp. 106-107; HARTLEY, C. G., o. cit., pp. 19-20; NOPPEN, J. G., “A Thirteenth Century Painter...”, o. cit., p. 234, n. 1; NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 2, 259, 420-421, 429 y 453. Hartley refiere, por error, este dato a 1237. Rokewode, seguido por Head (seguido, a su vez, por Hartley), identifica al personaje acompañado por Peter of Spain como un clérigo de Toulouse. Tristram identifica al personaje acompañado por Peter of Spain como el electo de Toulouse y sugiere que acaso Peter of Spain trabajó en el castillo de Chester. Una completa discusión de este documento se encuentra en el texto del artículo.

7.- 1257, diciembre, 18. Westminster. Enrique III manda entregar, entre otros, *magistro Petro de Ispannia pictori regis (...) unam robam sibi convenientem de dono regis*.

REFERENCIA: PRO, C 54/73, memb. 13.

TRANSCRIPCIÓN: *CR 1256-59*, p. 176.

COMENTARIOS: TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 453.

8.- 1258, enero, 18. Windsor. Enrique III ordena crear un depósito de 120 marcos (£80) *magistro Petro Hispano (...) per duabus tabulis depictis quales nobis vendidit et quales nos de-dimus abbacie Westmonasterii*, v. núm. 8bis.

REFERENCIA: PRO, C 66/72, memb. 14.

TRADUCCIONES: *CPR 1247-58*, p. 613; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 566.

COMENTARIOS: NOPPEN, J. G., “A Thirteenth Century Painter...”, o. cit., pp. 234-239; NOPPEN, J. G., “William of Gloucester...”, o. cit., p. 191; NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 119, 424, 429 y 453-454.

8bis.- 1258, febrero, 12. Westminster. Enrique III ordena pagar 120 marcos (£80) *magistro Petro de Ispania (...) per duabus tabulis depictis et positis in capella beate Marie Westmonasterii*. La capilla de Nuestra Señora de la abadía de Westminster fue reconstruida a partir de 1256, v. BINSKI, P., *Westminster Abbey...*, o. cit., p. 13. Estas tablas (que serían, pro-bablemente, un retablo y un frontal), tan caras, ponen de manifiesto la calidad de la nueva construcción, sugiriendo que estaría próxima a su conclusión.

REFERENCIA: PRO, C 62/34B, memb. 3 (no memb. 1, como se ha publicado).

TRADUCCIONES: *CLR 1251-60*, p. 424; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 566.

COMENTARIOS: NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305, n. 7; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 119, 424 y 453-454.

8ter.- 1272 (antes de diciembre, 14). Westminster. Consta que se pagaron £80 por parte de William of Gloucester († 1268 ó 1269) *magistro Petro de Ispannia per ij tabulis decenter depictis et positis ante altare beate Marie in ecclesia Westmonasterii* en cuentas de los albaceas del mencionado William *de denariis receptis de thesauro regis (...) ad alias diversas operaciones regis faciendas*. Este pago se remonta a 1258, v. núms. 8 y 8bis.

REFERENCIAS: PRO, E 352/65, memb. 2d (*Chancellor's rolls*); E 372/116, memb. 16d (*Pipe rolls*).

TRANSCRIPCIONES (ambas de los *Chancellor's rolls*): ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26, n. 5; SCOTT, G. G. *et alii*, o. cit. (2ª ed.), pp. 113-114.

COMENTARIOS: ROKEWODE, J. G., o. cit., p. 26; SCOTT, G. G. *et alii*, o. cit. (2ª ed.), p. 106; LETHABY, W. R., *Westminster Abbey...*, o. cit., p. 259; NOPPEN, J. G., “A Thirteenth Century Painter...”, o. cit., pp. 234-239; LETHABY, W. R., “Medieval Paintings...”, o. cit., p. 125; NOPPEN, J. G., “William of Gloucester...”, o. cit., p. 191; NOPPEN, J. G., “Westminster Paintings...”, o. cit., p. 305, n. 7; TRISTRAM, E. W., o. cit., pp. 119, 424 y 453-454. Rokewode, Burges (*apud* SCOTT, G. G. *et alii*) y Lethaby refieren este dato a 1272 o a algún momento anterior. Noppen, sin embargo, demuestra la identidad entre este dato y el contenido en los documentos núm. 8 y 8bis, refiriendo, en consecuencia, este dato a 1258. Rokewode y Noppen (en su última obra mencionada) relacionan estas tablas con el retablo de Westminster. Lethaby y Tristram rechazan esta propuesta a partir de argumentos cronológicos e iconográficos.

9.- 1258, mayo, 3. Westminster. Enrique III manda entregar, entre otros, *magistro Petro de Hispannia (...) unam robam suam de instanti termino Pentecostes de gracia regis speciali*.

REFERENCIA: PRO, C 54/73, memb. 8.

TRANSCRIPCIÓN: CR 1256-59, pp. 217-218.

COMENTARIOS: LETHABY, W. R., *Westminster Abbey...*, o. cit., p. 245; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 453. Lethaby refiere este dato a 1257-58 e indica que “John of St. Albans, “sculptor of the king’s images”, received a robe of office while working at Westminster along with Peter of Hispania, the painter, and Alexander, the carpenter”. Consta, ciertamente, el mandato de entregar una prenda *magistro Johanni de Sancto Albano*, pero no cabe establecer su relación con Peter of Spain, así como cualquier relación de estos datos con labores en Westminster.

10.- 1259, noviembre, 4. Westminster. Enrique III manda entregar *magistro Petro pictori nostro unam robam de dono nostro*.

REFERENCIA: PRO, C 54/75, memb. 19.

TRANSCRIPCIÓN: CR 1259-61, p. 7.

COMENTARIOS: LETHABY, W. R., *Westminster Abbey...*, o. cit., p. 259; NOPPEN, J. G., “A Thirteenth Century Painter...”, o. cit., p. 234, n. 1; TRISTRAM, E. W., o. cit., p. 454. Lethaby, seguido por Noppen, refiere este dato a 1260.

11.- 1262, enero, 5. Westminster. Enrique III manda entregar, entre otros, *magistro Petro de Hispannia unam robam hac vice de dono regis*. Es la última ocurrencia documental conocida de Peter of Spain. En cuentas de los gastos por obras en la abadía y palacio de Westminster del período de doce semanas comprendido entre el 26 de julio y el 17 de octubre de 1265 (PRO, E 101/683/3, v. COLVIN, H. M., *Building Accounts...*, o. cit., pp. 388-399), bajo el encabezamiento *Opus curie* (esto es, “Obra del palacio”), consta a 17 de octubre el pago de £4 6s. 7½d. (£4,33) *In perpacacione magistri Petri pro vij plastariis cum opere ad tascham*. Estos artifices no son pintores (registrados en otras entradas de estas cuentas) e, incluso, el hecho de que a un enlucidor se le llame maestro Peter, sin más precisión, es un indicio de que el maestro Peter of Spain había abandonado la corte de Westminster hacia algún tiempo.

REFERENCIA: PRO, C 54/78, memb. 16.

TRANSCRIPCIÓN: CR 1261-64, p. 18.

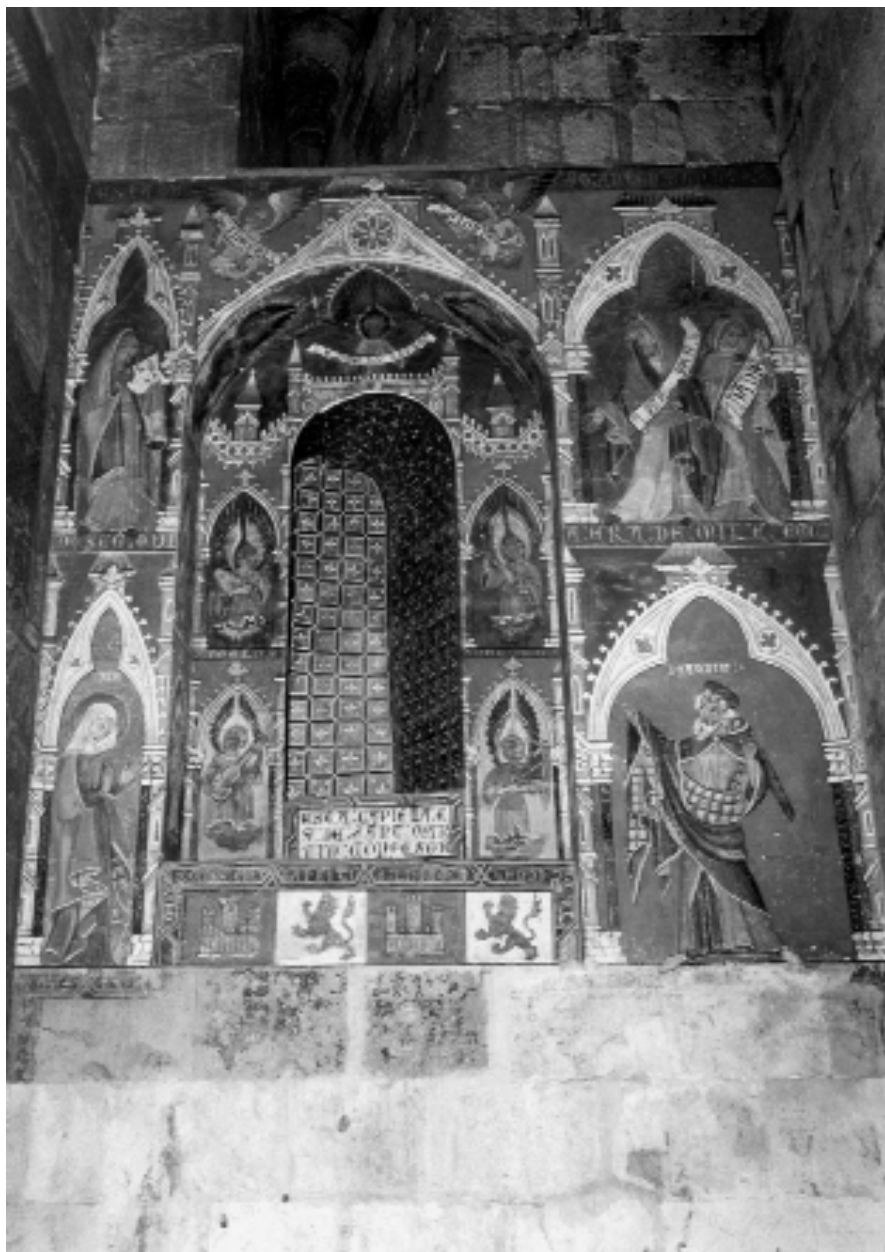


Fig. 1. Salamanca, catedral vieja: pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín (Antón Sánchez de Segovia, 1262).



Fig. 2. Salamanca, catedral vieja; pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín (Antón Sánchez de Segovia, 1262). Estado en 1927 (foto: Institut Amatller d' Art Hispànic).



Fig. 3. Salamanca, catedral vieja: pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín (Antón Sánchez de Segovia, 1262). Estado en 1927 (foto: Institut Amatller d' Art Hispànic).



Fig. 4. Salamanca, catedral vieja: pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín (Antón Sánchez de Segovia, 1262). Detalle de la representación de *Isaías* y *Daniel*.

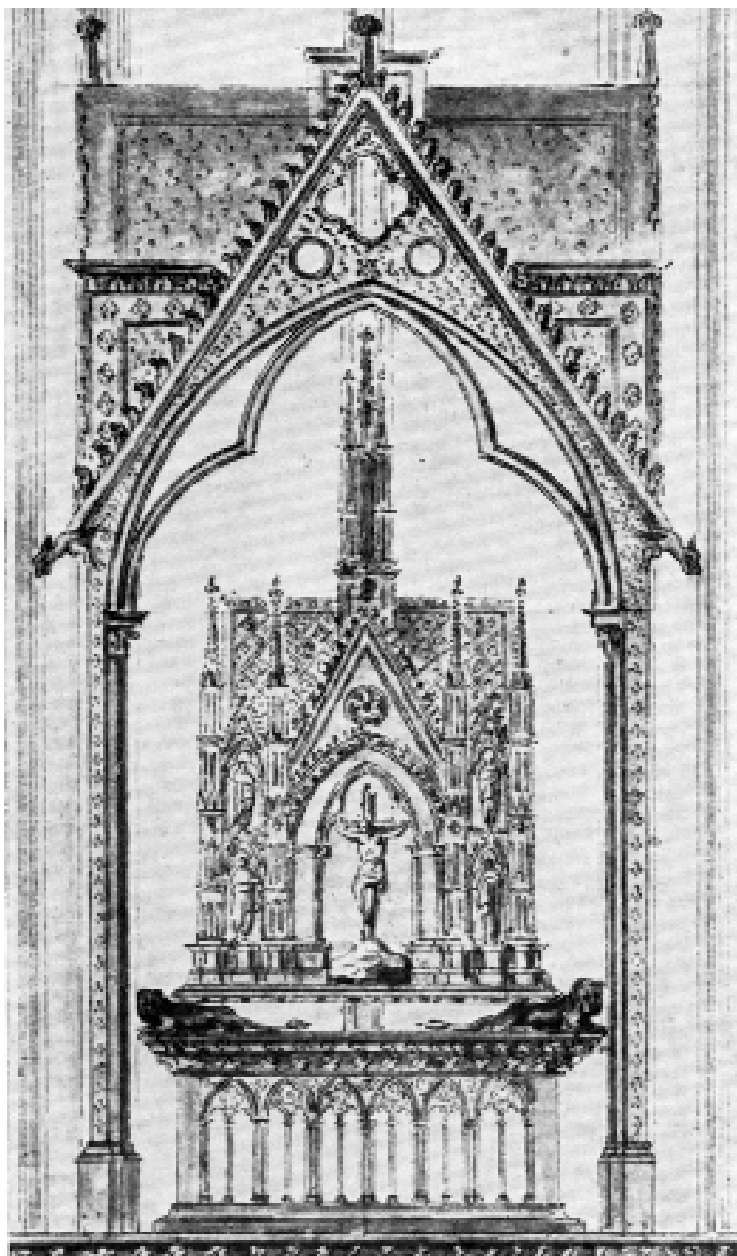


Fig. 5. Frente de la *Grande Châsse* anteriormente en la Sainte-Chapelle de París (1239/41-48), según un dibujo de finales del siglo XVII.

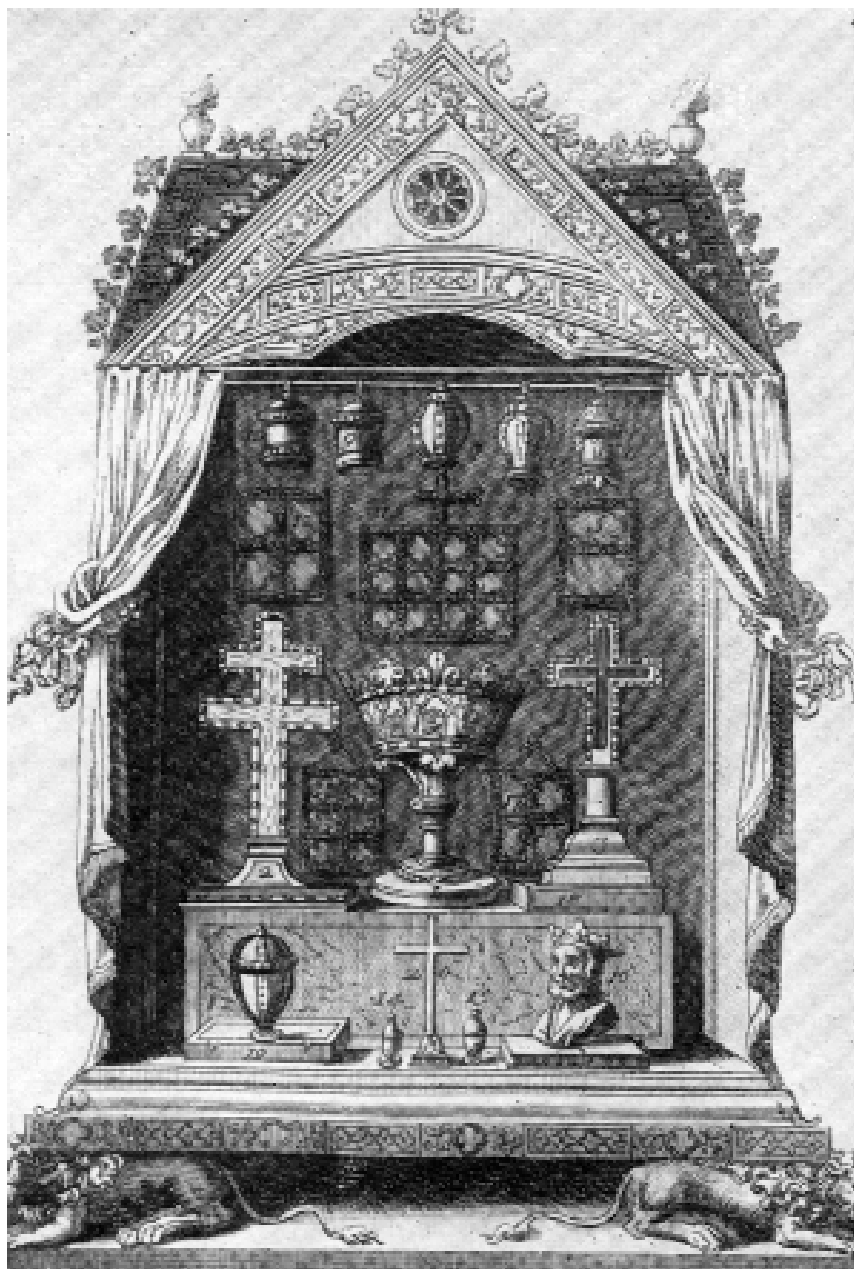


Fig. 6. Reverso de la *Grande Châsse* anteriormente en la Sainte-Chapelle de París (1239/41-48), según un grabado de 1790.



Fig. 7. Londres, The British Library: *Salterio de Oscott*, ms. add. 50000 (ca. 1265-70).
Detalle del f. 12r (*apóstol*).



Fig. 8. Londres, The British Library: *Salterio de Oscott*, ms. add. 50000 (ca. 1265-70).
Detalle del f. 10v (*apóstol*).



Fig. 10. Salamanca, catedral vieja: pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín (Antón Sánchez de Segovia, 1262). Detalle de la representación de un *ángel músico*.



Fig. 11. Londres, palacio de Westminster: primera fase de las pinturas murales anteriormente en la Painted Chamber (Walter of Durham, 1263-72). Detalle de la representación de *San Juan peregrino*, según una acuarela de Charles Stothard de 1819.



Fig. 12. Salamanca, catedral vieja: pinturas murales del muro oriental de la capilla de San Martín (Antón Sánchez de Segovia, 1262). Detalle de la representación de *San Joaquín*.

