

RETROTABULUM

Estudis d'art medieval
Núm 5. Setembre 2012
ISSN 2014-5616



Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo

Francesc Ruiz i Quesada

En el transcurso de mi estancia en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, como conservador de Arte Gótico, tuve la ocasión de consultar su archivo fotográfico y descubrir unas fotografías inéditas realizadas por Joan Cabré (1908-1910).¹ Dichas imágenes fueron efectuadas para formar parte de un catálogo inventario dedicado a Teruel, que finalmente no se llegó a publicar. Las fotografías muestran el arte medieval que atesoraba la localidad turolense de Puertomingalvo, a principios del siglo XX, y en ellas se distingue la presencia de tres retablos importantes para la historia del arte gótico valenciano y, obviamente, del aragonés.

Me refiero a los retablos de Santa Bárbara, actualmente en el MNAC, san Cristóbal, que tras pasar por este museo ahora se encuentra en paradero desconocido, y de los Gozos de la Virgen que forma parte del Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City. La controversia que la procedencia de algunas de estas obras había generado entre los estudiosos fue suficiente motivo para iniciar una investigación que no pude dar a conocer.²

En dicho estudio, que ahora he podido ampliar gracias a las investigaciones de Javier Medrano, María Luz Rodrigo y Carme Llanes, se daba a conocer tanto la confirmación gráfica de la procedencia de las citadas obras así como el nombre del linaje que encargó el retablo de Kansas: el de los Pomar, o Poma.³ Estas noticias, a las que hice referencia

¹ Soy consciente que esta no es la plataforma más idónea para aclarar ciertas informaciones difundidas, pero me veo obligado a precisarlas ya que afectan a mi paso por el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Mi permanencia en el MNAC se originó en el año 1996 y consolidé la plaza de conservador de arte gótico por concurso público en el 2003. Tres años más tarde y a raíz de las presiones de las antiguas directora y subdirectora del MNAC, mi situación es de excedencia voluntaria. Dichos apremios respondían a un propósito muy concreto: desarticular el departamento de arte gótico estructurado por el antiguo director del MNAC, Eduard Carbonell. Como eran tiempos de bonanza, con este propósito se creó alguna plaza de selección arbitraria y totalmente innecesaria para el funcionamiento del museo, tal y como se ha podido comprobar. La primera fase del nuevo plan se ejecutó con engaños de futuras participaciones con el MNAC, a la hora de la verdad inexistentes, y el comisariado de una exposición dedicada a los pintores Serra que, obviamente, nunca se llevó a cabo. Siguiendo la cronología y omitiendo detalles lamentables, remitimos al lector a *Retrotabulum* núm. 1, nota 1. Afortunadamente, el paso del tiempo ha puesto fin a tan sombrío mandato.

² El *abstract* del artículo fue presentado en el departamento de publicaciones del MNAC hacia el año 2003-2004, pero como todos sabemos, la publicación del *Butlletí* sufrió un significativo retraso a causa de las importantes obras llevadas a cabo con motivo de la reapertura del museo. Bajo la larga sombra del veto promovido por la antigua directiva del MNAC y dado el lugar de destino de las obras aquí tratadas, una parte de este trabajo estuvo integrada en un estudio que redacté con el propósito de publicarlo en una revista aragonesa, gracias a la propuesta de la profesora María del Carmen Lacarra. Mi agradecimiento a su generosidad y sobre todo a la amistad de una de las principales especialistas en el arte aragonés y navarro.

³ Dicha noticia fue publicada tanto en RUIZ I QUESADA, F., "La difusió dels nous esquemes visuals als països de la Corona d'Aragó", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, p. 212 como en RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN,

en dos publicaciones, han sido divulgadas con posterioridad y, casualmente, se ha ignorado la información ya trascendida.⁴



Respecto a las propuestas que se desarrollan en el presente trabajo, la obra de Pere Nicolau y Gonçal Peris fue destinada en repetidas ocasiones a territorio aragonés, por encargo de personajes singulares. Entre ellos, doy a conocer que fue Francés de Villaespesa quién encargó el retablo de la iglesia de San Juan Bautista de Teruel y que pudo ser Jaime de Urriés, señor del Valle de Arguis, quién contrató a Peris un retablo dedicado a los Gozos de la Virgen. Dado que las obras que Gonçal Peris o Gonçal Peris Sarrià (1380-1451) destinó a Puertomingalvo pertenecen a dos periodos diferentes y que han sido adscritas por algún estudioso a dos pintores del mismo nombre Gonçal Peris (1380-1423) y Gonçal Peris Sarrià (1421-51), pondero ciertas cuestiones que van en detrimento de esta última posibilidad. Respecto a Puertomingalvo, se da a conocer otra imagen que atesoró la villa turolense -la del San Antonio que fue encargado por los Poma y custodiaba el Portalón, también de Joan Cabré- y se aportan nuevos datos iconográficos relativos a los precedentes plásticos dedicados a santa Bárbara. Entre estos preliminares, se publican fotografías que corroboran la dedicación a santa Bárbara del retablo que se conservaba en la sacristía de la iglesia parroquial de Castellново. Un conjunto pictórico ya mermado a principios del siglo XX, cuyas importantes dimensiones podrían remitir a un primer emplazamiento bastante más singular al que hasta ahora se le ha supuesto. Asimismo, se corrobora que el retablo de Kansas corresponde al de Santa María de Gracia de la capilla del Hospital Poma y se ponen de relieve algunas cuestiones relativas a los trípticos dedicados a Santa Bárbara y san Cristóbal. Una de ellas se centra en la posible identificación del blasón que ostenta el retablo de santa Bárbara, con el del ayuntamiento de Puertomingalvo, y su potencial vinculación con el obispo de Zaragoza: Francesc Climent Sopera.

Los diversos testimonios artísticos de Puertomingalvo que trato a continuación, los que conocemos y de los que tenemos noticia, pensamos que no corresponden a un momento concreto sino que pueden puntear cronologías diversas que van desde finales del siglo XIV hasta el año 1437. Algunos, como el retablo de Santa Bárbara y posiblemente el de San Cristóbal, es probable que fueran encargados por el ayuntamiento de Puertomingalvo hacia 1415-1419, mientras que el resto parece surgir del mecenazgo de Antón Poma, el San Antonio del Portalón, y del de su hijo Pero Poma y su esposa Margarita Nadal, ya avanzada la cuarta década del siglo XV. En este último periodo destaca la fundación de uno de los primeros hospitales privados de Aragón: el Hospital u Hospicio Poma.

La villa de Puertomingalvo, conocida con los nombres de Puerto o El Puerto en el siglo XV, fue declarada Bien de Interés Cultural en la categoría de Conjuntos Históricos (2001). Situada en la comarca del Gúdar-Javalambre, el perfil de la villa aparece recortado por dos grandes volúmenes arquitectónicos, el del castillo que fue propiedad del arzobispo de Zaragoza y el de su iglesia barroca, una de las de mayores dimensiones de la provincia de Teruel. De sus ermitas más antiguas subsisten la de Santa Bárbara, a

D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 271 (catálogo de exposición). El nombre del linaje Pomar de Puertomingalvo también ha sido transcrito por Pomà o Poma, apellido este último con el que actualmente es conocido en Aragón y es por ello que así lo mencionaremos en adelante.

⁴ Ver CORNUDELLA CARRÉ, R. "Retablo de Santa Bárbara" en BENITO DOMENECH, F.- GÓMEZ FRECHINA, J.: *La edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 134-141 y CORNUDELLA CARRÉ, R., *Gonçal Peris y el Retablo de santa Bárbara. Un ejemplo del gótico internacional valenciano*, Barcelona, 2011.

la cual debió ser destinado uno de los conjuntos pictóricos que han motivado este trabajo, y la de San Bernabé. La procedencia de los retablos de Santa Bárbara y san Cristóbal era ya conocida y así se refleja en la documentación desde el año 1936.⁵ Más dudosa era la del retablo que se conserva en Kansas, ya que el origen de Puertomingalvo también había sido asignado a un conjunto dedicado a la Virgen de la Leche.⁶ La confusión fue motivada porque los cuatro retablos mencionados formaron parte de la colección Bosch i Catarineu, siendo tres de ellos pintados para la villa turolense. Los retablos de Santa Bárbara, san Cristóbal y de la Virgen de la Leche fueron depositados en 1934 en el Museu d'Art de Catalunya (ahora MNAC), por la Generalitat de Catalunya, mientras que el de los Gozos de la Virgen continuó en manos de Rómulo Bosch. Años más tarde, en el mes de junio de 1950, Julio Muñoz Ramonet retiró el depósito y, en compensación, donó el retablo de Santa Bárbara al museo barcelonés.

Desde finales del siglo XIV, diversas poblaciones turolenses requirieron el trabajo de artistas valencianos y del obispado de Tortosa, siendo el Maestro de Villahermosa (¿Francesc Serra II?), Llorenç Saragossa, Pere Nicolau, Gonçal Peris y Jaume Mateu, algunos de los pintores más solicitados.⁷ En relación con Gonçal Peris y más allá de su participación en los retablos que Pere Nicolau contrató para las iglesias de San Juan Bautista de Teruel y Sarrión, la documentación establece un núcleo próximo a esta última localidad en el que figura Albentosa, Rubielos de Mora y Puertomingalvo, junto a las fronterizas Villahermosa del Río y Pina de Montalgrao. Más alejado, aparece otro foco en el que se integran Villar del Cobo, Ródenas y Albarracín, en el caso de que la tabla de San Miguel de la National Galleries of Scotland de Edimburgo proceda de su catedral y, de nuevo en tierras fronterizas, Alpuente, Santa Cruz de Moya y Castielfabib.

En el centro de esta dispersión brillaba el espléndido retablo de San Juan Bautista de Teruel, obra que, como a continuación demostraremos, fue costeada por el aragonés de nacimiento y canciller de Navarra: Francés de Villaespesa.⁸

⁵ *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936. Los retablos de Santa Bárbara, san Cristóbal y de la Virgen de la Leche formaron parte de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929, momento en el cual ya eran propiedad de Rómulo Bosch i Catarineu, ver SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas", *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, p. 14, n. 23, POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1934, V, p. 75-78.

⁶ SARALEGUI, L. DE, *cit. supra*, p. 25-26.

⁷ Al tratar el patrimonio turolense cabe atender, muy especialmente, el gran número de estudios que a él dedicó el profesor Santiago Sebastián López, entre los que destaca el *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974. Respecto a los vínculos artísticos entre Aragón y Valencia ver una síntesis en MIQUEL JUAN, M., "Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica", *Teruel, tierras de frontera*, Teruel, 2007, p. 240-247 (catálogo de exposición). De los retablos de Rubielos de Mora y Alpuente, recientemente documentados, ver LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2011, p. 615-616 y 648-650, doc. 151 y 260, ver <http://tdx.cesca.cat/handle/10803/81310>. Ya comentadas por Santiago Sebastián, en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Villar del Cobo se guardaban unas tablas del gótico internacional, atribuibles al taller de Gonçal Peris, que han sido estudiadas por María del Carmen Lacarra y Carme Llanes.

⁸ Ver el contrato en SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, XIV (1928), p. 57-60. Recientemente se ha pensado que el comitente pudo ser la orden del Hospital de Teruel, pensamos que fue Francés de Villaespesa, todo y teniendo en cuenta el grado de parentesco entre Gil Sánchez de las Vacas y Francés de Villaespesa, ver LLANES I DOMINGO, *cit. supra*, p. 178. El conjunto, valorado en 475 florines, fue encargado por Gil Sánchez de las Vacas, el hermano de mosén Francés de Villaespesa, canciller de Navarra, quién cambió su apellido tomando el del lugar donde nació, localidad que forma parte del



Bonanat Zahortiga.
Retablo de la Virgen de la Esperanza, san Francisco de Asís y san Gil abad (detalle)
Catedral de Tudela (Navarra)

Francés de Villaespesa y los retablos de Gonçal Peris destinados a Aragón



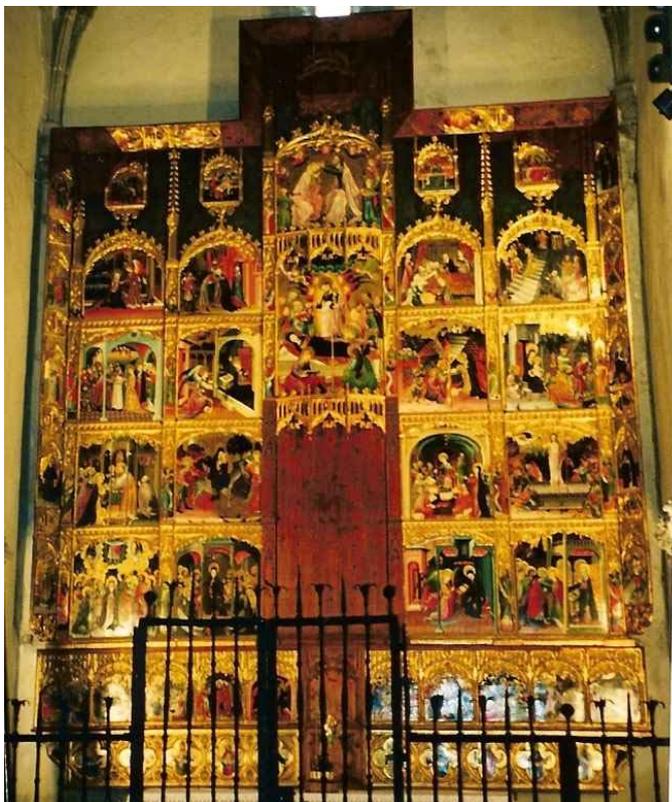
En noviembre de 1404 le fue encargado el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Teruel a Pere Nicolau, dado que en enero de ese mismo año Francés de Villaespesa había mandado al oficial de Albarracín confirmar su fundación de una capellanía en el altar mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Teruel, hoy desaparecida, dotándola para celebración diaria de una misa, y eligiendo tal iglesia para sepultura familiar, tanto para sí mismo, esposa e hijos, como para sus progenitores.⁹ Años más tarde, en 1415, deseando complementar esta fundación, logra una licencia papal para construir y dotar con servicio sacerdotal una capilla bajo la advocación del Sepulcro del Señor en el cementerio de la parroquia de la colegiata de Santa María de Teruel, promovida a catedral en 1587. El 3 de junio de 1415, el papa dio licencia de construcción e indulgencias a dicha

municipio de Teruel. De su persona se ha supuesto que llegó a Navarra como emisario del cardenal Pedro de Luna y a partir de ahí pasó a ser consejero del rey Carlos II de Navarra y de su hijo Carlos III. Fue nombrado canciller en 1397, cargo que ostentó hasta su muerte en 1421, reposando junto a su mujer, Isabel de Ujué, en la catedral de Tudela. Con importantísimas rentas en la ciudad de Teruel, su hermano Gil fue su administrador y es muy probable que el espléndido retablo de la iglesia de San Juan Bautista, encargado a Pere Nicolau, corresponda al mecenazgo del canciller navarro. En el testamento de Francés de Villaespesa figura que ya había realizado la fundación de una capellanía en dicha iglesia turolense "Item como yo aya fundado una capiellania perpetua en la iglesia de Sant Johan Baptista en Theruel do yo nasci et aplicado a la dicta capeillania doblados vienes et rentas, segunt que en los contractos mas largament se contiene, ordeno et mando que por redempcion de la mi anima et de mis padre et madre hermanos et propinquos et de los otros fielles defunctos, que el vicario et canonicos de Sancta Maria la Maor de Theruel celebren perpetualment en el dia de sant Frances un aniuersario et en aqueil dia venga ailli el vicario et clerigos de la dicta eglesia de sant Johan Baptista a celebrar con ellos et partan entre si todos los clerigos allí presentes de las dictas eglecias veinte v° sueldos jaqueses, los quoaes cadanyo mando serles pagados por el patron o detentor de los vienes mios que yo he de part dailla aplicados a la dicta capeillania. Item ordeno et mando que en la dicta eglesia parrochial de Sant Johan Baptista sea celebrado perpetualment otro aniuersario por el vicario et clerigos de la dicta eglesia et por el vicario et canonicos de la dicta eglesia de Sancta Maria, los quoaes vayan ailli et sean recibidos, segunt al contracto es dicho del otro aniuersario, et sea celebrado et cantado en el sabado primero de coaresma et sean partidos entre los clerigos de las dictas eglecias qui alli seran presentes otros veinte v° sueldos jaqueses, los quoaes cada anyo les mando ser pagados por el patron o detentor de los dichos vienes como dicho es de suso." En el siglo XVII, el poeta Juan Yague de Salas todavía rememoraba la importancia de dicho patronazgo "Canciller Villaespesa fué en Navarra con mucha aprobacion de hombre discreto. Fundó en la parroquial del gran Baptista un patronazgo con insigne renta", *Los Amantes de Teruel*, Valencia, 1616., ver CASTRO, J. R., "El canciller Villaespesa. Bosquejo biográfico", *Príncipe de Viana*, 10 (1949), p. 129-225 y LACARRA DUCAY, M.C., "La pintura gótica en los reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)", *Artigrama*, 26 (2011), p.287-332.

⁹ CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, p. 38 y 486.

capilla. Postrado junto a su mujer a los pies de la Virgen de la Esperanza pintada por Bonanat Zahortiga, ambos tuvieron su descanso final en la catedral de Tudela.¹⁰ La estructura del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Teruel, de 5,3 m de ancho sin el guardapolvo, pudo ser similar a la de los retablos de Rubielos de Mora y del Centenar de la Ploma.

6



**Gonçal Peris. Retablo de la Virgen
Iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Rubielos de Mora (Teruel)**

¹⁰ Fue uno de los personajes más influyentes de la época, encargó el retablo de la Virgen de la Esperanza, san Francisco de Asís y san Gil abad al pintor Bonanat Zahortiga para su capilla en la catedral de Tudela (Navarra), entre 1411 y 1412, ver CABEZUDO ASTRAIN, J., "Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV", *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9, 1957, p. 69. OLIVAN BAYLE, F., *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV. Estudio histórico-documental*, Zaragoza, 1978 y LACARRA DUCAY, M.C., "Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV", *Príncipe de Viana*, 40 (1979), p. 81-86. Respecto a su hermano Gil Sánchez de las Vacas, cabe considerar que la capilla funeraria escogida por Francés de Villaespesa fue la de San Gil de la catedral de Tudela, uno de los santos titulares presentes en el retablo pintado por Zahortiga. De su magnífico sepulcro, ver MELERO MONEO, M. "El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaespesa en la catedral de Tudela", BORNGAESSER, B. / H. KARGE / B. KLEIN, eds.: *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal 2006*, p. 255-271. También en fecha 5 de enero de 1404, Benedicto XIII mandó al oficial de Pamplona confirmar la documentación pública, según la cual el noble Francés de Villaspesa, caballero, diócesis de Pamplona, fundó una capellanía en la capilla de San Gil de la iglesia de Santa María la Mayor de Tudela, diócesis de Tarazona, en la cual pudiesen recibir sepultura eclesiástica el mismo Francisco y su esposa Isabel, como también sus descendientes y progenitores, ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario aragonés de Benedicto XIII. II. La curia itinerante (1404-1411)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, p. 33.



**Gonçal Peris. Retablo de S. Juan Bautista
Iglesia parroquial de Ródenas (Teruel)**

A esta relación de pinturas surgidas de los pinceles de Pere Nicolau y Gonçal Peris, destinadas a Aragón, podrían ser incorporados el retablo que encargó Martí Llorenç, canónigo de la catedral de Huesca (1421), el tríptico que pactó con el caballero Jaime d'Orries, probablemente Jaime de Urriés, y un conjunto pictórico destinado al convento de Piedra, muy posiblemente el Monasterio cisterciense de Santa María de Piedra (Zaragoza).

Del canónigo Martín Llorenç se sabe que fue procurador del canónigo oscense Juan de Oto y que como tal intervino en el abono del retablo de Santa Engracia, obra que Oto encargó al pintor Joan Mates para la catedral de Huesca (1416).¹¹ Posible vicario de la iglesia de San Miguel de Huesca, no sabemos ni la advocación ni el destino que tuvo el retablo que encargó a Gonçal Peris.¹² En relación con *Iacobo d'Orries militi, domini vallis de Aries*, podría tratarse del doncel aragonés, *Jacobo de Orries domicello Aragonum*, que aparece en el Compromiso de Caspe en 1412,

¹¹ "Die sabbati, XVIII, mensis ianuarii, anno a nativitate domini MCCCC sexto decimo predicto. Sit omnibus notum. Quod ego Iohannes Mathes, pictor retrotabulorum, civis barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabili Iohanni d'Otho, canonico ecclesie Oscensis, licet absenti, quod dedistis et solvistis, michi, voluntati mee, viginti quicunque libras barchinonenses per manus scilicet honorabilis Martini Laurencii, canonici dicte sedis oscensis, procuratoris vestri, ex illis septoaginta quicunque libris barchinonenses que sunt precium illius retrotabuli cuod ego teneor et sub facere obligatus ad opus altaris capelle institute sub invocatione Sancte Engracie virginis et martiris...", MADURELL MARIMÓN, J.M., "El pintor Lluís Borrassá, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II Apéndice Documental». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, año 1950 (VIII), p. 327-328. Del pintor Joan Mates, ver ALCOY PEDRÓS, R. & MIRET I NIN, M., *Joan Mates. Pintor del gòtic internacional*, Barcelona, 1998, LACARRA DUCAY, M.C., "Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca", *Artigrama*, 16 (2001), p. 285-295 y VERRIÉ, F-P., "Joan Mates", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 89-101.

¹² Como cofrade vicario de la iglesia parroquial de San Miguel de Huesca, consta un Martín Lorent *canonge* que murió "degollado, viernes a 10 de marzo año 1423." AYNSA Y DE IRIARTE, F.D. de, *Huesca: Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, 1619, p. 608. Desconocemos si la obra contratada por Martín Llorenç pudo ser un encargo propio o bien en calidad de procurador, como en el caso del retablo de Juan de Oto. Más allá de que pudiese haber sido destinada a la iglesia de San Miguel o a la capilla del contiguo hospital, por esas fechas y en la catedral oscense fueron renovados los altares de los Gurrea, en honor a los Gozos de la Virgen; de los "Urrieses señores de Nisano", dedicado a San Pedro y san Pablo, cuyo retablo fue llevado a cabo por Joan Mates; el de San Miguel, a raíz de la fundación de la capilla por el canónigo Martín de Ruesta hacia 1412 y el ya citado de Santa Engracia, promovido por el canónigo Juan de Oto y pintado por Joan Mates en 1416, ver DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 112 y 113, LACARRA DUCAY, M.C., *cit. supra*. El documento que libra Gonçal Peris a Martín Llorenç corresponde a una época final en la que el pintor reconoce haber recibido los noventa florines pactados con el canónigo. Los primeros cuarenta florines le fueron entregados por Llorenç en el momento del acuerdo, pero los otros dos y dada la distancia entre Huesca y Valencia, le fueron realizados por el presbítero mosén Gall y Juan Sánchez, rector de la iglesia parroquial de Càlig, ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 190, doc. 39.

personaje de la nobleza aragonesa que pudiera ser identificado con Jaime de Urriés, señor de Arguis y Nueno, localidades que delimitan el valle de Arguis.¹³ En la dicotomía del destino de este conjunto, se encuentran tres de los santos presentes en la predela: san Lorenzo, san Vicente y san Valero. Contratado en el año 1433, Gonçal se hizo cargo tanto del soporte de madera como de la pintura, dedicada a los Siete gozos de la Virgen, por el precio de 75 libras. Diez años más tarde, en 1443, se sabe que todavía no había librado un retablo dedicado a San Pedro y san Pablo que se pactó en fecha 4 de julio de 1437. El mueble había sido encargado por el abad del convento de Piedra y debía medir 18 palmos de alto por 12 de ancho. En el guardapolvo se obligaba figurar el blasón de los Heredia.¹⁴

¹³ Ver BOFARULL Y MASCARÓ, P. DE, *Procesos de las antiguas cortes y parlamentos de Cataluña, Aragón y Valencia, custodiados en el Archivo general de la corona de Aragón*, Barcelona, 1848, III, p. 355. De ser así y a pesar de que en la selección de los santos emplazados en la predela debían intervenir los dominicos valencianos, el retablo de los Siete Gozos pudo ser destinado a Aragón, dado que la obra se debía librar en su residencia de Valencia. Un ejemplo parecido lo tenemos en el retablo de San Juan Bautista de Teruel y el control que se debía efectuar desde la iglesia de la Santa Cruz de Valencia. En 1432, aparece documentado Jaime de Urriés, como señor de Nueno y Arguis, ver ARCO, R. DEL, "Notas históricas de economía oscense", *Argensola* vol. 1 (1950), p. 101-122, p. 104. En relación con su señorío y con la referencia de *Jacobo d'Orries militi, domini vallis de Aries*, sabemos que un Jacobo de Urriés fue hijo de Jordán Pérez de Urriés y de Teresa García de Loriz y hermano de Juan Fernández de Urriés, alcaide de Albarraçín. En unos documentos en los que actúan estos miembros del linaje Urriés se cita el término que abraza Arguis y Nueno como *vallis de Arguis*, el cual tiene límites en Bentué de Rasal, el pico Gratal, Arascués, Sabayés y Santa Eulalia de la Peña, ver AINAGA ANDRES, T., "Aportaciones documentales para el estudio del urbanismo de Tarazona (1365-1565)", *TVRIASO* VI (1983), p. 199-249, doc. 35. En relación con el apellido, no podemos dejar de comentar los Urriés y su vínculo, a través del obispo Hugo de Urriés (1421-1443), con la catedral de Huesca. Pedro Jordán de Urriés fue enterrado en la capilla de San Pedro y san Pablo, oratorio para el cual Joan Mates pintó un retablo del que se conserva la tabla central en el Museo Diocesano de Huesca, ver nota anterior y LACARRA DUCAU, M.C., "San Pedro y san Pablo", *Cataluña 1400. El gótico internacional*, Barcelona, 2012, p. 178-179 (catálogo de exposición). Respecto a Arguis y a las fechas en que nos movemos, cabe recordar el retablo de san Miguel que se custodia en el Museo del Prado, obra fuertemente influenciada por la pintura valenciana según ya opinó Gudiol, ver NAVAL MAS, A., *Patrimonio emigrado*, p. 26-29. Este artista también pintó (c. 1437-1438) el retablo de Santa Ana para el claustro de la colegiata de Santa María de Alquézar (Huesca), actualmente conservado en el Museo de dicha colegiata, ver LACARRA DUCAU, M.C., "Retablo de Santa Ana y la Virgen", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993, p. 424-425.

¹⁴ El contrato de esta obra en ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 215-217, doc. 80. En relación con este tríptico, hemos observado que Matilde Miquel la sitúa en Cuenca, MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Universitat de València, Valencia, 2008, p. 146. No obstante, queremos precisar que, en ocasiones y al hablar del edificio que acogía a los monjes y no de la heredad, se cita al monasterio de Santa María de Piedra con el nombre de convento de Piedra. Las propiedades de dicho monasterio alcanzaron el término de Albarraçín, por donación real y por haber sido su primer emplazamiento en tierras turulenses: "El año 1194, a 9 de mayo, salió Don Gaufrido, abbad, con doce monjes del monasterio de Poblete, mandándolo el abbad de Poblete, llamado Fr[ay]. Pedro Mançiano, y los dichos monjes, a los XVIII del mes de Mayo, vinieron a Peralejos, lugar que es en tierra de Teruel, y luego, al año siguiente, vino el dicho convento de Peralejos a Piedra Vieja", ver FUENTE, V. DE LA, *España Sagrada. La Santa Iglesia de Tarazona, en sus estados antiguo y moderno*. Madrid, 1865, p. 246-247 y GONZÁLEZ ZYMLA, H., "Sobre los posibles orígenes del Real Monasterio cisterciense de Santa María de Piedra: precisiones acerca de su primera ubicación y sentido iconográfico de su advocación mariana", *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), p. 27-82. En este sentido, quizás no sea casual que el pacto de dicho conjunto se realizase a sólo dos meses del que efectuó Lope Jiménez de Heredia y que en el guardapolvo del retablo dedicado a los dos santos apóstoles debiese figurar el blasón de los Heredia. Otra posibilidad la ofrecen los Sánchez o los Jiménez de Heredia, también propietarios de tierras colindantes a las posesiones

Volviendo a Puertomingalvo, la villa tuvo especial cuidado a la hora de escoger al autor de las obras que habían de presidir sus oratorios y el artista por el que optó fue uno de los grandes maestros de la pintura gótica valenciana: el pintor Gonçal Peris, también conocido con el nombre de Gonçal Peris Sarrià o Gonçal Sarrià (1380-1451). En relación con este artista, cabe precisar que algunos estudiosos, como Joan Aliaga y Ximo Company, creen que la obra que se adscribe a este creador corresponde en realidad a dos maestros de retablos del mismo nombre: Gonçal Peris (1380-1423) y Gonçal Peris Sarrià (1421-51).¹⁵

Del primer Gonçal Peris, la documentación se iniciaría en 1362, año en el que aparece un personaje homónimo como conseller de la ciudad de Valencia. Representante del gremio de los *freners*, este cargo se repite de nuevo en 1376-1377, 1385 y 1397, pero en ninguna de estas referencias documentales aparece el oficio de dicho conseller. Estas fechas son la base sobre la que se estructura la personalidad de un supuesto Gonçal Peris pintor cuya muerte se fija hacia el año 1423, tiempo en el que se procedió a la liquidación del retablo de San Jaime de Algemesí.

Respecto a esta cuestión, los gremios tuvieron finalidades diversas, entre las cuales destacó la de administrar la almoina de la cofradía. A través de esta última función, sabemos que, en el año 1390, la confradía de los *freners* era la misma que la de los *armers*: "*maiores anno presenti elemosine nuncupate de la Armeria sive dels freners*".¹⁶ Traemos a colación dicha concurrencia, dado que las noticias del mencionado Gonçal Peris, que ha sido identificado como pintor, pudieran en realidad aludir al "*Gondiçalvus Péreç, spaserius*", que aparece como testigo junto al pintor Salvador Cetina en el codicilo testamentario del que fue su compañero de oficio Francesc Bonet (1390).¹⁷

Entre los muchos documentos importantes dados a conocer por Joan Aliaga, destacamos el que corresponde a la petición de Joan Sarrià, abuelo de los huérfanos Garcia, Ramonet, Guillamó y Goçalbo -hijos de Joan Peris i Teresa, muertos intestados- al justicia civil de Valencia.¹⁸ Dicha requerimiento corresponde al nombramiento de Joan Peris, *sparter*, como tutor y curador de sus hermanos huérfanos. Respecto a este singular documento, fechado el 27 de agosto de 1380, cabe tener en cuenta que sólo menciona a aquellos miembros de la familia que necesitaban recibir amparo de un

del monasterio. Por otra parte, destacar la gran vecindad entre Piedra y Munébrega, municipio en el que nació Juan Fernández de Heredia, gran maestre de la orden de Malta. Respecto a la posible identidad del abad, fue precisamente en 1437 cuando se produjo el relevo de Nicolás de Puig por Juan Martínez de Perruca.

¹⁵ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996. Con alguna duda, dicha división todavía perdura en LLANES I DOMINGO, C., *cit. supra*. Más allá de José i Pitarch, en los últimos años y entre los estudiosos que más han defendido la identidad de un solo pintor, de nombre Gonçal Peris Sarrià, destaca José Gómez Frechina en la brillante monografía dedicada al retablo de san Martín del Museo de Bellas Artes de Valencia, ver GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004. En esta misma dirección, MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Universitat de València, Valencia, 2008, p. 281-282.

¹⁶ COMPANY, X., *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, I, Universitat de Valencia, Valencia, 2005, p. 333-335, doc. 571.

¹⁷ COMPANY, X., *et al.*, *cit. supra*, p. 342-343, doc. 578.

¹⁸ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 89-190, doc. 38.

tutor, razón por la cual es probable que no incluya los nombres de Francesc y Dolça, también hermanos de Gonçal. La ausencia de los nombres de estos dos allegados en la petición de Joan Sarrià ha sido interpretada como prueba en la diferenciación de los dos supuestos Gonçal Peris. No obstante y en nuestra opinión, el simple hecho de que tanto Francesc como Dolça estuviesen casados, o emancipados, en el momento de efectuarse la petición de Joan Sarrià ya justificaría la ausencia de sus nombres en el registro notarial del año 1380.

La segregación de un artista en dos pintores distintos tiene como principal causa que en la mayoría de los documentos, conocidos hasta el año 1423, el citado pintor aparece como Gonçal Peris y en los que le siguen y hasta el año 1451, momento de su muerte, aparece con el nombre de Gonçal Peris, alias Sarrià, o Gonçal Sarrià. Como en tantas ocasiones, la documentación es aleatoria, por diferentes motivos, a la hora de dar nombre a un personaje que también es conocido con un alias. Así pues y a pesar de la división del año 1423, Gonçal Peris aparece con el alias Sarrià en casi veinte anotaciones relativas a los gastos derivados de la entrada del rey Martí, su esposa y la reina de Sicilia en Valencia (1402), en el testimonio del pintor Joan Justícia, al preguntársele quienes habían obrado en el taller de Pere Nicolau "*Interrogat de presents e dix que molts, los noms dels quals a present no li.n recorden sino los següents, ço és Goçalbo Sarrià, n'Anthoni Pérez e n'Abellà*" (1409)¹⁹ y en la paz firmada entre María Desllor, viuda de Pere de Capella, y su hijo Antoni de Capella (1418).²⁰ Se da la circunstancia que en las retribuciones relativas a la infructuosa entrada del rey Martí en el año 1401, aparecen diversas anotaciones de pagos a Gonçal Peris, sin el alias de Sarrià, mientras que los abonos efectuados en 1402 sí que citan dicho alias. En ambos momentos, el pintor cobra la importantísima cifra de ocho sueldos diarios, cuestión ésta que aboga hacia una misma identidad.²¹ Si no fuese así, sería del todo inexplicable que la ciudad de Valencia valorase en tal alto precio la tarea de Gonçal Peris Sarrià, pero que su trabajo no fuese digno de ser contratado para pintar retablos hasta pasada la segunda década del siglo XV.

En esta línea, las investigaciones de Carme Llanes avanzan el primer supuesto contrato al año 1418, tiempo en el que Gonçal Peris, alias Sarrià, percibe una cantidad a cuenta del retablo mayor de la iglesia de Rubielos de Mora.²² La aportación es singular por muchos motivos y la belleza de la obra evidencia el nexo estilístico con Pere Nicolau, su correspondencia con la alta tasación del sueldo percibido en los años 1401 y 1402 y que su autor no es otro que Gonçal Peris, alias Sarrià (a. 1380-1451), el mismo que pintó el retablo de Santa Marta y san Clemente para el obispo Sopera (1412).²³ Sería

¹⁹ ALIAGA MORELL, J., *cit. supra*, p. 165, doc. 15.

²⁰ TOLOSA, LL., *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1401-1425)*, Universitat de València, València, 2011, p. 478-479, doc. 893.

²¹ En esta dirección, también hay que tener en cuenta que en los abonos relativos a la entrada en Valencia del rey Martín aparece un Guillem Peris en 1401, mercader de clavos y sin el alias, que aparece de nuevo como Gonçal Peris Sarrià, en el año 1402. Se trata de Guillem, hermano de Gonçal Peris, al cual Carme Llanes ha podido vincular un documento del año 1413 con otro dado a conocer por dicha investigadora, en el cual Elisenda se declara viuda de Guillem Peris de Sarrià, calderer (1439), ver ALIAGA MORELL, J., *cit. supra*, doc. 21, p. 177-178 y LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2011, p. 362.

²² Ver n. 7.

²³ Poco antes de encargársele el retablo de Rubielos de Mora, Pere Munyós debió ingresar en el taller de Gonçal Peris. En la demanda ejecutada por Sanxo Munyós, padre de Pere, solicitando una carta que certificase el nacimiento y crianza de su hijo en Valencia, declaró el pintor Garcia Peris Sarrià, sobrino de Gonçal (1432). En su confesión, Garcia afirmó que "*Et dix saber sobre aquell ço que s segueix, ço és, que ell testimoni conex bé e special noticia del dit en Pere Munoç, fill del dit en Sanxo Munoç, lo qual dit en Pere pot ésser de present de edat de XXXIII*

sorprendente pensar que un retablo de las dimensiones de Rubielos de Mora, uno de los de mayores del arte valenciano medieval, pudiera corresponder a una obra inicial en la carrera de un artista.



Formado en el taller del pintor Pere Nicolau (doc. 1390-1408), como así prueba su pintura, colaboró en dicho obrador con Jaume Mateu (1383-1453).²⁴ En la captación del papel que pudieron tener ambos artistas en el obrador de Nicolau y su futura evolución es del todo excepcional la conservación de buena parte de la documentación relativa al pleito que interpuso Mateu a Peris, en reclamación de la herencia de su tío Pere Nicolau, dada en parte a conocer por Joan Aliaga.²⁵ Entre las pinturas que en algún momento han sido vinculadas a ambos artistas se encuentran los retablos de Puertomingalvo.

El retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo y su iconografía

Una de las mejores obras de la colección gótica del Museo Nacional de Arte de Cataluña es el retablo de Santa Bárbara de Nicomedia que procede de Puertomingalvo (Teruel). Este conjunto, que ingresó por donación de Julio Muñoz Ramonet, es ahora considerado obra del pintor valenciano Gonçal Peris por la mayoría de la crítica.²⁶ En la calle central del mueble pictórico se representa a la santa coronada y con sus atributos distintivos, la torre, alusiva a su encarcelamiento, y la palma, por su condición de mártir. Aparece sobre una alfombra de «*gallinetes*» y «*rosetes*», elementos decorativos muy característicos de la pintura levantina en estas fechas del gótico.²⁷

A ambos lados de la calle central y siguiendo una tradición anterior, prácticamente olvidada por estas fechas, se aprovecha cada compartimento para explicar dos

a XXIII anys e aquesta notícia ha ell testimoni per tal com ell testimoni és nebot d'en Gocalbo Pérez, àlies Sarrià, e ell testimoni s'és criat en casa del dit oncle seu e stant xich, lo dit Pere Munyoc de que ell testimoni l-a vist criar e star en la casa del dit en Gocalbo Pérez, àlies Sarrià per bé XVI o XVII anys e aquí ha après lo ofici de pintor e encara no ha hun any que s'en és anat de la ciutat e regne de València." Dicha declaración informa de la formación de Garcia y de Pere Munyós en el taller de Gonçal, en fechas próximas al año 1415 o 1416. Por otra parte y dado que Garcia vivía en casa de su tío, es muy probable que el pintor Francesc Peris Sarrià, padre de Garcia, también habitase la casa de su hermano Gonçal.

²⁴ Creemos que la fecha del nacimiento de Jaume Mateu corresponde al año 1383, aproximadamente, tanto por la documentación como por el hecho de que en el año 1408 ya era mayor de edad. De este artista sabemos que era hijo de Marc Mateu y de Gualda, hermana de Pere Nicolau, y que nació en la localidad de Sant Martí Sarroca (Barcelona). En el pleito que interpuso contra su compañero de oficio Gonçal Peris, pidiendo la herencia de su tío Pere Nicolau (1408), le reclama el trabajo realizado durante los 14 años que trabajó en el taller de Nicolau. Ello supondría que ingresó en el taller a la edad de 12 años, aproximadamente, o a la de 10 años de ser exacta la información dada por el pintor Antoni Peris cuando comenta que Jaume Mateu llegó a la casa de su tío por primera vez cuando ambos, Peris y Nicolau, pintaban el retablo de mosén Eixeménez destinado a la catedral de Valencia "lo qual retaule ha pus de XVI anys que és fet", ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 163 y RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 148 (catálogo de exposición).

²⁵ ALIAGA MORELL, J., *cit. supra*.

²⁶ Ya hace unos años, Rosa Alcoy consideró que era una obra de colaboración entre Gonçal Peris y Jaume Mateu, ver ALCOY PEDROS, R., "El retaule de Santa Bàrbara de Puertomingalvo", *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992.

²⁷ Sobre el tema de la ornamentación de tejidos en la pintura del gótico internacional valenciana, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Modelos textiles en la pintura valenciana (ca. 1390-1440): importancia y significación", *El retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio*, Valencia, Museu de Belles Arts, València, 2004, p. 73-83.

momentos diferentes de la vida de la santa.²⁸ Así, en el primer plafón se representa el bautismo de la joven princesa por el sacerdote Valentín a la vez que también se figura el momento en que se procede a la construcción de la torre que debía proteger su belleza, por orden de su padre, Dióscoro. La composición del bautismo se escenifica en el "baño acerca de aquella torre adonde se solía bañar santa Bárbara" y recoge la súplica de la bienaventurada al Señor: "Tú Señor Jhesu Christo que fuste baptizado de san Juan en el río Jordán e santificaste las aguas del río Jordán con el tañimiento de la tu [santa] carne, faz aquesta agua por que yo sea en ella baptizada en el nombre de la Santa Trinidad. E después que santa Bárbara ovo dicho estas cosas despojóse e entró en el agua e fue bautizada e somida tres vezes so el agua en el nombre del Padre e del Fijo e del Spiritu Santo." En la escena del bautismo, Gonçal Peris alude a la intervención divina que transforma el torrente en las aguas vivas que recibió santa Bárbara.²⁹

En el acontecimiento que le sigue, santa Bárbara indica al encargado de la obra la ampliación a tres del número de ventanales.³⁰ Este hecho, alude a la Santísima Trinidad y recoge el motivo por el cual la santa es considerada patrona de los oficios de la construcción. Ya en el segundo compartimiento, se representa el enfado de Dióscoro y la amenaza con la espada que le perpetra a Bárbara, al enterarse de que su hija profesaba la fe católica y que por ello había dado la orden de abrir el tercer vano en la torre. Bárbara huye y su padre sale a caballo para encontrarla, siendo delatada por un pastor. El castigo de dicha traición fue que tanto el pastor como su rebaño fueron convertidos en estatuas de mármol.³¹

²⁸ Sobre los estudios de la iconografía de santa Bárbara y su correspondencia con el retablo de Puertomingalvo, ver SARALEGUI, L., "La pintura valenciana medieval. Gonzalo Perez (continuación)", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI, 1958, p. 3-12 y PLANAS, J., "El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de santa Bárbara en la Corona de Aragón". *Estudios de Iconografía medieval española*. U.A.B. Barcelona, 1984. Edición a cargo de J. YARZA LUACES. p. 379-428.

²⁹ Josefina Planas ya comentó la proximidad de la escena con la pasión de santa Bárbara, redactada por el diácono Pedro (BHL. 921) y en un himnario del siglo XI procedente de la abadía de París. En dichas obras se comenta que las aguas manaron milagrosamente, en el momento del bautismo, ver PLANAS, J., *cit. supra*, p. 421. El texto que citamos ha sido relacionado con la traducción del *Flos sanctorum* realizada por Gonzalo de Ocaña, en el año 1400. No obstante, en dicho pasaje no se narra la presencia de Valentín, sacerdote que si aparece en la *Leyenda dorada*.

³⁰ "Per vos esser bella y tal com la rosa,/ l'infel pare vostre vos feu fabricar/ y fer una torre, y alli us tingue closa/ porque no us poguessen les gents cobejar;/ 21 la qual torre feu molt gran y molt bella/ y en ella us feu dar tot quant fon mester,/ y porque rebesseu claror dins aquella / sols dues finestres aquell hi feu fer./ Volent vos mostrar al trist pare vostre/ la vera crehença de Deu eternal,/ lo qual es Jhesus, senyor y Deu nostre,/ estant en la torre hun acte fes tal,/ que vos, pura verge, ab molta prudencia/ fes tantes pregaries a tots los obrers,/ que ells vos hi feren ab gran diligencia/ un altra finestra per que fossen tres./ Y axi, l'etern Deu qui·ls fets tots socorre,/ ab fe verdadera per vos fou loat,/ car fent tres finestres en una sols torre/ mostras ser hun Deu qu'es en trinitat;/ y axi declaras vos esser serventa/ del ver fill de Deu a totes les gents,/ mostrant a tot hom que ereu contenta/ de pendre per ell greu mort y turments." *Cançoner sagrat de vides de sants*, Barcelona, R. FOULCHÉ-DELBOSC *et al.*, Barcelona, 1912., p. 162.

³¹ "E santa Bárbara acató al pastor que le descubriera e maldixo a él e a su ganado e luego se tornaron él e el ganado en piedra mármol la qual dura hasta e día de oy en testimonio de tan grant miraglo." (fol. 142a), ver n. 29. No obstante, también hay que tener en cuenta que la pintura no permite diferenciar si el pastor y las ovejas fueron convertidos en estatuas de piedra o en estatuas de sal, tal y como se narra en las *Vides de Sants Rosselloneses*, ver PLANAS, J., "El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de santa Bárbara en la Corona de Aragón", *Estudios de Iconografía medieval española*. U.A.B. Barcelona, 1984, edición a cargo de J. YARZA LUACES. p. 401.



**Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo
MNAC, Barcelona**

Las dos composiciones restantes recogen cuatro episodios alusivos a la pasión y muerte de la bienaventurada. El ciclo se inicia en la escena de santa Bárbara ante el tribunal de Marciano y se da paso al martirio en que se le amputan los pechos, dado que la bienaventurada no renuncia a la fe cristiana. En el cuarto plafón, se escenifica la lapidación de la santa y, finalmente, su degollación. El alma de la inocente es acogida por un ángel y los verdugos son fulminados por un rayo.³² De ahí que santa Bárbara sea la patrona de bomberos, artificieros, artilleros y mineros y sea invocada contra las tempestades, las granizadas y la muerte súbita: "*O Barbera santa, de fe digne ciri,/ serventa d'aquell qui-l mon tot regeix / y rosa vermella per digne martiri,/ y flor pura y blanca axí com lo liri/ per virginitat qu'en vos resplandeix!/ verge beneyta, humil y honesta!/ puix vos nos podeu a tots ajudar,/ feu vos que pugam del cel fer conquesta / y, aci en lo mon, de foch y tempesta,/ de trons y de lamps, vullau nos guardar,/ y de cruel mort sobtada /y maligna/ vullau delliar nos vos, santa molt digna. Amen.*"³³ La devoción a santa Bárbara tuvo una gran difusión en el transcurso de los siglos del gótico y en ese tiempo destacó el gran interés que tuvieron el rey Pedro el Ceremonioso y su hijo Martín el Humano en conseguir el cuerpo de la bienaventurada, venerado en la iglesia de Santa Bárbara de El Cairo.³⁴

La riqueza de las escenas de Puertomingalvo no mantiene una correspondencia total con ninguno de los textos conocidos y ello motivó el cuidadoso estudio llevado a cabo por Josefina Planas.³⁵ Una de las rarezas iconográficas del retablo reside en la representación de la lapidación de santa Bárbara, la cual fue vinculada al manuscrito recopilatorio *Jardinet d'orats*.³⁶ La *Vida de Sancta Bàrbara* que forma parte de este códice ha sido atribuida a Joan Roís de Corella (1486).³⁷

³² La muerte de la bienaventurada parece llevarla a cabo el joven que aparece muerto, postrado con la espada en su mano. Respecto a Dióscoro y a pesar del cambio de fisonomía respecto a las escenas anteriores, cabe identificarlo con el personaje barbado que es alcanzado por el rayo. Según la *Leyenda dorada*, fue Dióscoro quien dio muerte a su hija y de regreso a su casa "cuando descendía por la ladera de la montaña, cayó sobre él desde lo alto del cielo un fuego misterioso que lo abrasó y consumió tan absolutamente que en el lugar donde esto ocurrió no quedaron ni siquiera las cenizas de su cuerpo."

³³ *Cançoner sagrat de vides de sants*, Barcelona, R. FOULCHÉ-DELBOSC ET AL., Barcelona, 1912. ver MEDALL BENAGES, P., *Monografía historico-artística de Villahermosa del Río*, Valencia, 1985, p. 191-204

³⁴ En dicha iglesia también estaba enterrado el sacerdote Valentino. "En el Cayro viejo visité algunas yglesyas... Vy otra yglesia sumptuosa de santa Bárbara; ally está su cuerpo ricamente enterrado et el su maestro que la enseñó" (Fray Diego de Mérida, *Viaje a Oriente*). Respecto a esta noticia y a Pedro el Ceremonioso, destaco el estudio, importante como todos los que llevó a cabo, de una gran profesora, ver LÓPEZ DE MENESES, A., "Pedro el Ceremonioso y las reliquias de Santa Bárbara", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VII (1962), p. 299-357 y BAYDAL SALA, V., "Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)", *Anaquel de Estudios Árabes* 2010, vol. 21, p. 153-162. En relación con la iglesia de Santa Bárbara, recordar la tabla de Santa Bárbara que procedente de dicho templo se guarda en el Museo Copto de El Cairo, la cual fue atribuida al círculo de Bernat Martorell, ver AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura catalana*, vol. 2, *De l'esplendor del gòtic al barroc*, Albert Skira -Carroggio Ediciones, Ginebra- Barcelona, 1990, p. 79.

³⁵ PLANAS, J., "El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de santa Bárbara en la Corona de Aragón". *Estudios de Iconografía medieval española*. U.A.B. Barcelona, 1984. Edición a cargo de J. YARZA LUACES. p. 379-428.

³⁶ En el retablo de santa Bárbara del Maestro de Santa Basilisa, conservado en el MNAC, también se incluye la escena de la lapidación, ver PLANAS, J., *cit. supra*. En relación con el artista, ver RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Santa Basilissa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 290-272.

³⁷ MARTOS SÁNCHEZ, J. Ll. (2000), «La *Vida de Sancta Barbara* del Jardinet d'orats: Joan Roís de Corella o la recepció de la seua obra», en Margarita Freixas, Silvia Iriso & Laura Fernández



**Maestro de Albal. Retablo de Santa Bárbara de la ermita de Santa Bárbara de Cocentaina
Palau comtal, Cocentaina**

En lo que respecta a los precedentes artísticos, cabe destacar que el retablo de Puertomingalvo parece nutrirse de pinturas como el retablo de santa Bárbara de Cocentaina, obra atribuida al Maestro de Albal y llevada a cabo hacia 1378-1387.³⁸ Con un repertorio más amplio de episodios, en el conjunto de Cocentaina se advierte la misma secuencia hagiográfica e incluye el martirio de la lapidación. Por otra parte y gracias a la excelente solución pictórica del suceso se advierte el vínculo entre este episodio y las granizadas, tal y como propuso Planas.³⁹ Dios protege a la santa de las

(eds.), *Actas del VIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, p. 1269-1287. <http://hdl.handle.net/10045/12664>.

³⁸ FERRE PUERTO, J., "Retaule de santa Bàrbara", *Camins d'Art. La Llum de les Imatges*, Alcoi, 2011, p. 204-205. Próxima a la ejecución del retablo de Cocentaina, en fecha 4 de diciembre de 1481 fue bendecida por el arcediano de Segorbe una ermita dedicada a santa Bárbara en Xèrica, ver *Noticias de Segorbe y de su obispado por un sacerdote de la diócesis*, I, Sueca, 1999, p.137. Otro precedente más dudoso es el de las supuestas escenas de la vida de santa Bárbara de la iglesia de la Sangre de Lliria. En la primera escena que se conserva de estas pinturas murales aparece una bienaventurada repartiendo panes a los necesitados, episodio que no tiene correspondencia con la hagiografía más divulgada de Santa Bárbara, ver CATALÀ GORGUES, M.A., "La pintura d'estil gòtic-lineal i la influència italo-catalana en València", *Història de l'art valencià*, València, 1988, p. 150-151.

³⁹ Muy próxima a Puertomingalvo se encuentra la población de Villahermosa del Río, lugar en el que fue erigida una ermita dedicada a santa Bárbara y santa Quiteria. En el estudio que dedicó Saralegui a santa Bárbara y en relación con el pedrisco, ya destacó el comentario que forma

piedras que le lanzan los torturadores y como respuesta emite una granizada que les hiere. En el conjunto de Cocentaina, el sacerdote Valentino es figurado como tal y ni el pastor ni el ganado padecen el enfado de santa Bárbara. Por último y a diferencia de Puertomingalvo, es el propio Díoscoro quién da muerte a su hija.

Un nuevo referente: el retablo de santa Bárbara de Castellnovo (Castellón)

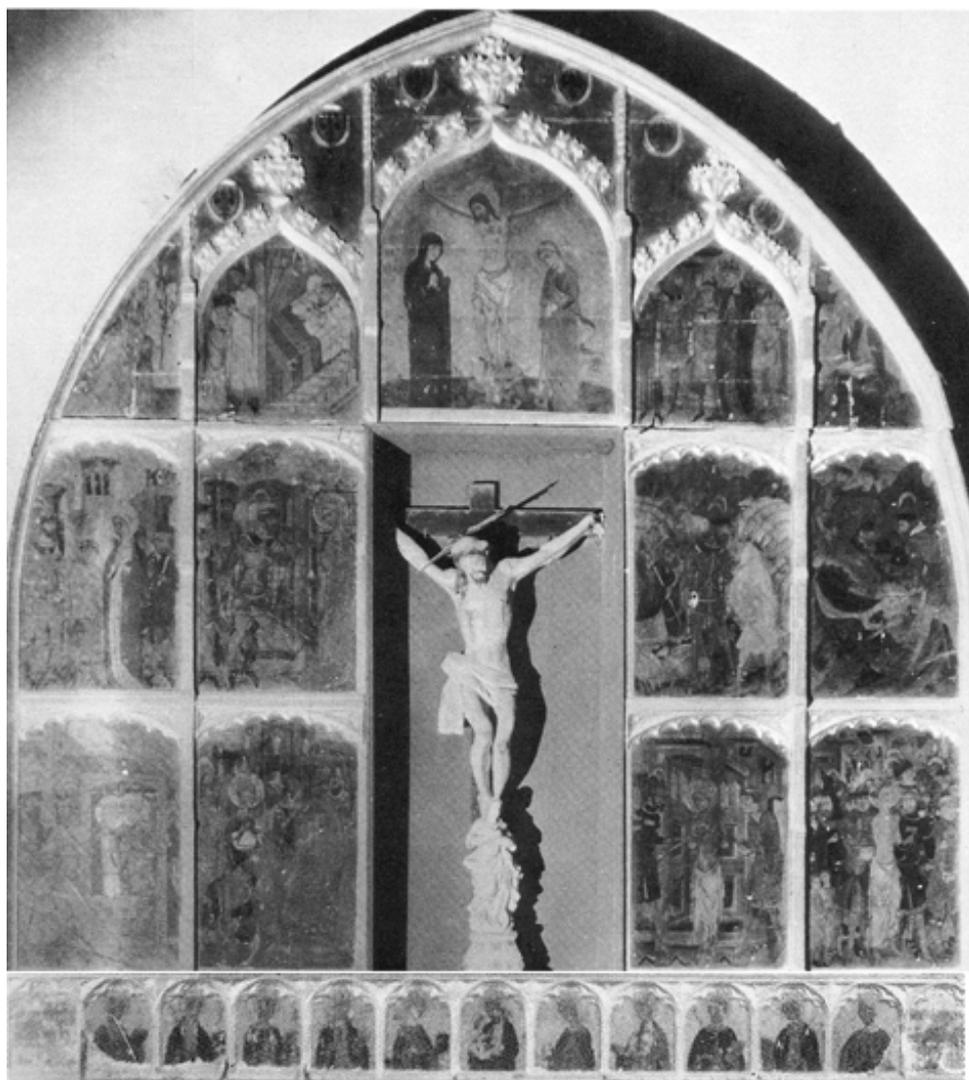
Otra obra que cabe situar entre las dedicadas a santa Bárbara es el retablo supuestamente dedicado a santa Águeda de la iglesia parroquial de Castellnovo, pintado hacia 1380-1390 por el Maestro de Villahermosa y desaparecido en 1936.⁴⁰

parte del acta de la fundación de la cofradía, redactada en 1442: "Toda persona que a la dita Santa Bárbara se reclamase, no moriría de rayo, e quién los frutos o bienes de la tierra o campos recomendase, no los pierdi por piedra, nevía ni otra tempestad", ver SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas", *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, p. 10 y MEDALL BENAGES, P., *Monografía historico-artística de Villahermosa del Río*, Valencia, 1985, p. 191-204.

⁴⁰ Respecto al Maestro de Villahermosa, Saralegui propuso identificarlo con el pintor Guillem Ferrer, mientras que Ainaud y Silvia Llonch optaron por Francesc Serra II y José Pitarch por Llorenç Saragossa, ver SARALEGUI, L. de, "La pintura valenciana medieval", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI, 1935, p. 3-68, LLONCH, S., «Pintura italogótica valenciana» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII, Barcelona, 1967-1968 y JOSÉ PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, 5 (1979), p. 21-50, y 6-7 (1981), p. 109-119. Por nuestra parte y siguiendo la propuesta de Ainaud y Llonch, hemos aportado nuevos datos relativos a la producción artística del pintor, su procedencia y la iconografía de algunas de sus obras, ver RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", "Maestro de Villahermosa. Retablo de San Lorenzo y San Esteban" y RUIZ I QUESADA, F., "Maestro de Villahermosa. Retablo de la Institución de la Eucaristía", en *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 128-136, 218-223 y 224-231 (catálogo de exposición). En la identificación del Maestro de Villahermosa y una vez descartado el vínculo entre el Apostolado de Alzira con un documento relativo al retablo que encargaron los albaceas de Antoni Pujalt al pintor Llorenç Saragossa, dedicado a los santos Sebastián y Anastasia (1388-1392), el único supuesto aval reside en la desaparecida tabla de la Virgen de la Leche de la iglesia del Salvador de Valencia, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "El gótico internacional en Valencia", *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004, p. 24-25. De dicha obra se ha comentado que podría proceder de un retablo contratado a Saragossa por Caterina de Celma, viuda del caballero Ramón Costa, en el año 1382. El documento hace referencia a un retablo del que desconocemos su advocación y que fue destinado al altar mayor, pero cuyo reducido precio hace prácticamente imposible que corresponda al que presidió dicho templo. En este sentido, cabe tener en cuenta la singularidad de la iglesia valenciana y que la época firmada por Saragossa corresponde en realidad a la liquidación total de un retablo cuyo valor fue fijado en 466 sueldos, incluyendo la madera del mueble. En nuestra opinión, este soporte documental no es en absoluto definitivo a la hora de identificar a Llorenç Saragossa como autor de la tabla de la Virgen. Pensemos, por ejemplo, que de no saber la advocación del retablo de San Jorge que se pactó con Francesc Serra II y fue destinado a la iglesia de San Juan del Mercat de la Capital del Turia -templo para el cual trabajó el pintor Jaume Serra-, también se hubiesen podido vincular a dicho conjunto las tablas de San Lucas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Llorenç Saragossa y Francesc Serra II son artistas que coincidieron durante muchos años y ambos personalizaron las principales alternativas que tuvo la sociedad valenciana a la hora de decorar sus principales templos, los cuales y en consecuencia atesoraron en sus oratorios tanto la obra de Serra como la de Saragossa, cuestión que invita a la reflexión. En lo relativo a la iglesia de San Juan del Mercat, personajes como Miquel Rull, presbítero y beneficiado en las iglesias de Villahermosa y San Juan del Mercat quizás sean una guía que desvele uno de los secretos mejor custodiados de la pintura valenciana. Resiguiendo la línea marcada por otros especialistas, a la hora de dar nombre al anónimo Maestro de Villahermosa cabe atender su proximidad estilística con el taller de los Serra -artistas con los cuales Francesc Serra II estaba emparentado, ya que era hijo de Francesc Serra I-, con la pintura del Maestro de

Dicho conjunto fue dado a conocer por Tormo y ha sido tratado, posteriormente, por Post, Saralegui, Rodríguez Culebras y José Pitarch.⁴¹ Por nuestra parte y a pesar de las concomitancias hagiográficas entre santa Águeda y santa Bárbara, como la amputación de ambos pechos, ahora queremos dar a conocer la dedicación del mueble a la virgen de Nicomedia.

Coronado por un Calvario y con la representación de la Anunciación, a ambos lados del registro más elevado, la primera escena parece representar el bautismo de la bienaventurada, por el sacerdote Valentín, aprovechando que Dióscoro está durmiendo. Más allá de estas escenas y tal y como han destacado los especialistas que han tratado la obra, la mala calidad de las imágenes impide la identificación de todas las composiciones.



Maestro de Villahermosa. Retablo de Santa Bárbara de la iglesia parroquial de Castellново Desaparecido en 1936.

Rubió y, asimismo, con la del mallorquín Francesc Comes, vínculo este último ratificado también por la documentación.

⁴¹ TORMO, E., *Levante*. Madrid, 1935, pág. 68; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*. Vol. IV-II, 1933, p. 566-570; SARALEGUI, L., "La pintura valenciana medieval", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI, 1935, pág. 24; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "Pintura gótica castellonense desaparecida y dispersa", *Millars*, 5 (1978), JOSÉ PITARCH, A., "Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, p. 97-147, p. 128.

No obstante, se distingue la escena en que Dióscoro observa la apertura de la tercera ventana y la siguiente, momento en que santa Bárbara es amenazada por su padre. A pesar de la insuficiente calidad de las imágenes de Castellново, la composición homónima del retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo no esconde las deudas que tiene respecto a la que desarrolló el Maestro de Villahermosa.



Maestro de Villahermosa. Retablo de Santa Bárbara de la iglesia parroquial de Castellново (detalle) Desaparecido en 1936.

Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (detalle) MNAC, Barcelona

Más explícita es la imagen que les sigue, ya que en ella se representa a los dos pastores que son interrogados por Dióscoro. El buen pastor aparece pintado de acuerdo a una gama cromática, grisácea en la fotografía, mientras que el mal pastor, el que delata a la santa, es totalmente monocromo, como sus ovejas, confirmando la imagen marmórea propia del castigo que padeció. La representación del buen y del mal pastor también se advierte en uno de los compartimientos que Juan de la Abadía pintó para la ermita de las santas mártires Nunilo y Alodia, conservado en el Museo Diocesano de Huesca. Como en Villahermosa, el primer pastor no esconde su colorido y el segundo, junto a sus ovejas, corrobora la condena divina.⁴²

En la siguiente representación, el monarca atrapa de los cabellos a la princesa según se narra en el *Flos sanctorum*: "la arrastró por los cabellos por lugares frágosos, y ásperos, y la encerró en una casilla, poniéndola guardas, y cerrando, y sellando la puerta; y para más vengarse de ella, y mostrar el zelo, que tenía de la honra de sus Dioses, dió orden

⁴² ver LACARRA DUCAY, M.C., "Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía, en el Museo diocesano de Huesca, *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*", XI-XII (1983), p. 28-55, LACARRA DUCAY, M.C., "Persecución y prendimiento de Santa Bárbara por su padre Dióscoro en presencia de su compañera Juliana" y "Santa Bárbara y su piadosa compañera Juliana, acusada de haberse convertida al cristianismo, son llevadas ante la presencia de Marciano", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993, p. 450-453 (catálogo de exposición) y PLANAS, J., "El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de santa Bárbara en la Corona de Aragón". *Estudios de Iconografía medieval española*. U.A.B. Barcelona, 1984. Edición a cargo de J. YARZA LUACES. pp. 379-428.

como fuese presa, y llevada delante de Marciano." Esta imagen también forma parte del ya citado compartimiento del Museo Diocesano de Huesca.⁴³ Las dos escenas que le siguen parecen representar el presidio y la comparecencia ante Marciano.⁴⁴ En el primer castigo dos verdugos le amputan los senos, suceso por el que fue identificada con santa Águeda, y en el siguiente sufre el ya conocido tormento de la lapidación.⁴⁵



**Maestro de Villahermosa. Retablo de Santa Bárbara de la iglesia parroquial de Castellново (detalles)
Desaparecido en 1936.**

**Juan de la Abadía. Compartimiento del Retablo de Santa Bárbara de la ermita de las Santas Mártires de Huesca.
Museo Diocesano de Huesca**

⁴³ LACARRA DUCAY, M.C., *cit. supra*.

⁴⁴ En la composición del presidio, la santa parece ser atendida por un ángel que la reconforta.

⁴⁵ Resumiendo las propuestas anteriores, Rodríguez Culebras identifica las siguientes escenas: "1. La pasión amorosa que el gobernador de Sicilia Quintiano siente por Águeda (Escena poco frecuente en la iconografía, como se comprende). 2. La Santa, acusada, comparece ante el gobernador y se niega a sacrificar a los ídolos. 3. Es llevada al lupanar de Afrodisía para someterla a la prostitución ritual. 4. Habiendo superado la prueba, es arrastrada antes de su encarcelamiento. 5. Encarcelamiento. 6. Le arrancan los senos con tenazas. 7. Curación de los pechos heridos. Pero no por San Pedro, según versión más común (Leyenda Dorada), sino por un ángel (Actas Bolandistas). 8. Nueva comparecencia ante el juez que se irrita ante su renovada belleza, serenidad y firmeza de las respuestas. 9. Tormentos finales y muerte", ver RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *cit. supra*.

Interrumpida la secuencia hagiográfica, es evidente que las fotografías de la obra dan a conocer un conjunto, ciertamente importante, que ya había perdido el registro inferior y con él la escenificación de otros martirios, la degollación y el castigo a Dióscoro. El bancal, de trece tablas y centrado con la imagen de la Virgen y el Niño, fue probablemente dedicado a diversas vírgenes mártires.⁴⁶



Fotografía del retablo de Santa Bárbara en la sacristía de la iglesia parroquial de Castellnovo, poco antes de su desaparición en 1936.

Hipótesis de reconstrucción del retablo de Santa Bárbara de la iglesia de Castellnovo

Los primeros comentarios relativos al retablo de Castellnovo son del año 1935 y proceden de Elías Tormo: "En la sacristía de la parroquia, cual un solo retablo, un conjunto de tablas (16 y 13 de predela) de la vida de santa Águeda, con tres de San Ibo y San Gregorio, de gran pintor, por 1500, similar a Pedro Berruguete."⁴⁷ Atribuidas estas últimas al círculo del Maestro de Perea por Rodríguez Culebras, el peculiar montaje que vio Tormo tuvo un paso previo en el que no aparecen las tablas de san Ivo, según se tenía noticia mediante otra fotografía. No sabemos si esta imagen fue realizada en la sacristía de Castellnovo o quizás en una ermita, cuyas reducidas dimensiones

⁴⁶ Ya perdidas en el momento de ser fotografiado el conjunto, desconocemos si la primera y la última escena de dicha predela corresponden a santas mártires o a las imágenes de san Pedro y san Pablo, tal y como ocurre en el retablo de la Institución de la Eucaristía de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de Villahermosa del Río. En este último conjunto, el artista también establece un nexo de unión, a través de la sangre, entre la narrativa del mueble y las santas mártires representadas en la predela, ver FAVÀ, C.: El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó, *Locvs Amoenvs* 8, 2005-2006, p. 105-121 y RUIZ I QUESADA, F., "Maestro de Villahermosa. Retablo de la Institución de la Eucaristía", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 218-223 (catálogo de exposición).

⁴⁷ TORMO, E., *Levante*, Madrid, 1935, p. 68.

motivaron la pérdida del último registro hagiográfico del retablo de santa Bárbara.⁴⁸ La ausencia del mobiliario litúrgico, que si está muy presente en la fotografía en que aparece las tablas de san Ivo, parece indicar que el retablo se encontraba en algún oratorio, a principios del siglo XX, y que con la voluntad de salvaguardarlo, como pasó en Puertomingalvo, fue trasladado a la sacristía de la parroquia. No obstante, el esfuerzo no tuvo recompensa ya que todas las obras comentadas fueron destruidas en 1936, a causa de la guerra civil.

A pesar de desconocer las medidas del políptico, si se tiene en cuenta que eran trece las composiciones que formaban parte de la predela y que éstas debían tener un espacio de fácil lectura, en el contexto del conjunto, se puede suponer que se trataba de un mueble ciertamente singular cuyo primer emplazamiento no pudo ser ni una ermita, ni la iglesia de Castellnovo, constituida en parroquia en fecha muy avanzada del siglo XVI y que en origen fue dedicada a san Miguel.⁴⁹ Contrariamente, la proximidad entre dicha villa y Segorbe abre la posibilidad de que el retablo de santa Bárbara presidiera una de las capillas góticas de la catedral segobricense, actualmente desaparecidas.⁵⁰

Volviendo de nuevo al retablo de santa Bárbara de Puertomingalvo, comentar que el mueble está coronado por la escena del Calvario y que en la predela aparecen las imágenes de la Virgen y san Juan, custodiando una posible *Imago Pietatis* desaparecida, junto a santa Úrsula y santa Lucía, a la izquierda, y santa Margarita y santa Catalina, a la diestra.

⁴⁸ Esta cuestión y el estudio de algunas de las peculiaridades propias de la obra del Maestro de Villahermosa los llevamos a cabo junto a David Montolío Torán. Mi agradecimiento a este estudioso por brindarme la posibilidad de colaborar en un proyecto tan importante como el de la exposición organizada por La Luz de las imágenes en Borriana, Vila-Real y Castelló (2008). Para la fotografía en la que no aparecen las tablas de San Ivo, ver JOSÉ PITARCH, A., "Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, p. 97-147, p. 128. Las fotografías que doy a conocer en esta publicación, las realizadas en la sacristía de la iglesia parroquia de Castellnovo, corresponden a una copia digitalizada de los fondos de documentación del MNAC. No obstante, no he sabido encontrar las anotaciones que iban asociadas a dichas imágenes.

⁴⁹ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "Pintura gótica castellanense desaparecida y dispersa 11", *Millars 5* (1978), p. 228. Sin voluntad alguna de establece ningún vínculo, cabe recordar el retablo de Santa Bárbara que contrató el pintor Guillem Ferrer para Ares del Maestrat en 1387, por la suma de 880 sueldos, el cual ya estaba finalizado en el año 1395, ver SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Castellón, 1942, p. 83. Ya con titularidad compartida y en el entorno del Maestrazgo, Guillem Ferrer pintó un retablo dedicado a san Antonio, santa Bárbara y santa Águeda para la iglesia parroquia de Catí, en 1396, mientras que Bernat Serra contrató un retablo dedicado a Santa Bárbara y san Mateo para la iglesia del convento de San Francisco en Morella (1428) y otro conjunto bajo la advocación de santa Helena y santa Bárbara para el convento de Santo Domingo de San Mateo (1439). Del pintor Valentí Montoliu, se conserva una predela que ha sido vinculada al retablo de la ermita de Santa Bárbara en la Mata de Morella, obra que contrató en 1467 y responde al tipo de mueble más normalizado para este tipo de oratorios. El retablo fue dedicado a san Antonio Abad y santa Bárbara y debía medir 10 palmos de alto por 9 de ancho, siendo su precio de 420 sueldos. Respecto a la predela, ver MATA, S., "Valentí Montoliu", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 327-331.

⁵⁰ A la dispersión del mobiliario gótico de la catedral de Segorbe responden obras como la tabla de San Miguel que fue a Sot del Ferrer, las claves de bóveda de la antigua catedral a El Toro, el retablo de San Lucas a Cárrica, el retablo de San Valero a la Vall d'Almonacid, entre otras, ver RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Atribuida a Jaume Mateu. Retablo de San Valero", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 250-255 (catálogo de exposición).



Fotografía del retablo de Santa Bárbara, la calle central del retablo de San Cristóbal y la predela del retablo de Santa María de Gracia, realizada por Joan Cabré en la iglesia parroquial de Puertomingalvo (1908-1910).

Fotografía del retablo de Santa María de Gracia (detalle), realizada por Joan Cabré en la iglesia parroquial de Puertomingalvo (1908-1910).

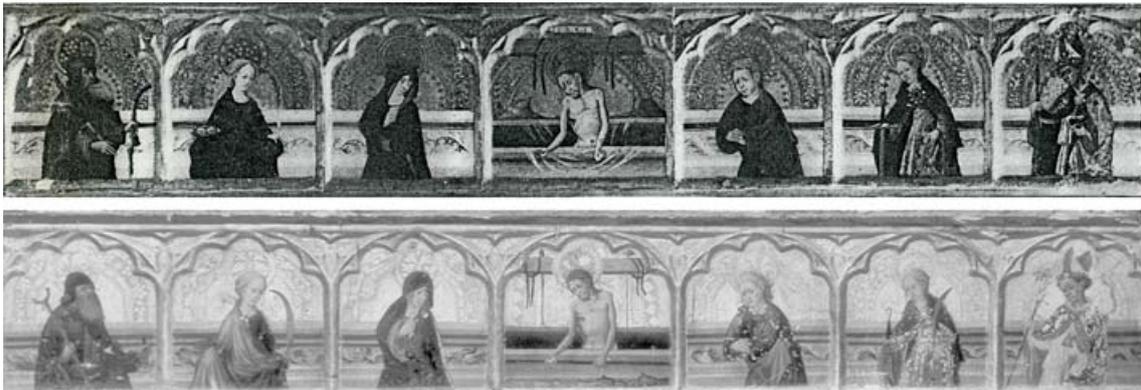
A principios del siglo XX nos consta que el mueble dedicado a la virgen de Nicomedia tenía incorporada la calle central de otro retablo dedicado a san Cristóbal. En la fotografía que así lo corrobora, aparecen dos predelas, las cuales corresponden a la del conjunto de Santa Bárbara y a la del retablo encargado por los Poma, situada detrás. Respecto al cuerpo de este último retablo, se sabe que se guardaba en Puertomingalvo gracias a otra fotografía, también realizada en 1908-1910, en la que se distinguen las escenas de la Anunciación, la Epifanía y dos blasones de los Poma.

Una gran empresa medieval de artistas, de nombre Gonçal Peris

Las coincidencias apreciables entre muchas de las obras de Gonçal Peris responde al éxito de sus propuestas artísticas. Una verdadera joya, de soporte leñoso, que fue deseada fuera de las fronteras valencianas y pudo ser contemplada en territorio aragonés y castellano. Entre los artistas que participaron en el taller destaca su hermano Francesc, su sobrino Garcia y Sanç Sarrià, pero la documentación deja entrever, de manera más o menos puntual, la colaboración de Bernat Venrell, Joan Palazí (1413), Bernat Despuig, Bartomeu Avellà, Francesc Çamanyes (Samaisó?) Pere Munyós, Bartomeu Pomar, Joan Reixach, Joan Peris, Gabriel Martí y Pere Guillem.

Por el número de retablos conservados y más allá de las escenas dedicadas a María, Gonçal Peris supo crear un módulo atractivo, fácil de reelaborar y con pocos problemas de manufactura. En esta ocasión, nos referimos a un modelo que tiene como ejemplos conocidos los retablos de Santa Bárbara y san Cristóbal de Puertomingalvo, el retablo de San Juan Bautista de Ródenas, la predela del Museo de Louvre de París, el retablo

de la Virgen de la Leche de la antigua colección Bosch i Catarineu, el retablo de San Sebastián de Villar del Cobo, etc.⁵¹ Son obras de dimensiones bastante coincidentes cuyo precio asequible satisfacía a un mercado en auge deseoso de la piedad celestial en sus pequeñas capillas y ermitas. Con pocas variaciones y siempre con el encanto de su pincel, Peris supo vender un producto innovador al que también responde la pintura de Santa Lucía del Williams College Museum of Art, tabla que tiene la misma altura que la de Puertomingalvo, pero algo más ancha.⁵² A pesar de estar hablando de un taller medieval, muchas de las obras de Gonçal Peris son testigos de una "industrialización" que tuvo como mejor aval el éxito de su obra. Fuera de este tipo de retablo, la fama de Gonçal le permitió recibir encargos de todo tipo, algunos de los cuales con medidas tan espectaculares como el del altar mayor de la catedral de Burgo de Osma o el que presidió la iglesia parroquial de Rubielos de Mora.



**Gonçal Peris. Predela de un retablo
Musée du Louvre, París**

**Gonçal Peris, predela del retablo de San Juan Bautista
Iglesia parroquial de Ródenas (Teruel)**

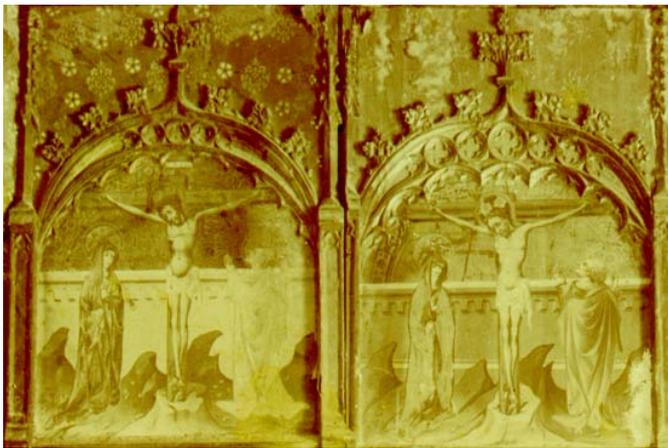
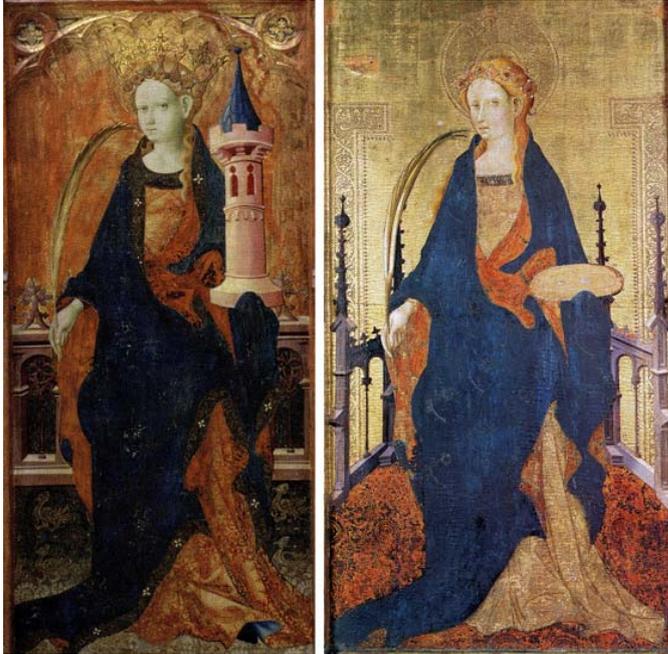
La larga trayectoria artística de Peris y el amplio abanico de obras contratadas supuso la generación de un amplio repertorio de escenografía hagiográfica que el artista supo vender con su sello personal. En este sentido y tal y como ya ha sido apuntado por diversos estudiosos, no estamos hablando de la resonancia de un modelo sino de la utilización de verdaderas plantillas.⁵³ El gran éxito de Gonçal Peris favoreció el

⁵¹ Respecto a la predela del Musée du Louvre, ver HÉRIARD DUBREUIL, M., "A propos d'une prédelle valencienne du "gothique international"", *Revue du Louvre* vol. 24, 4-5 (1974) p. 253-262. Sin poder precisar más, dado que desconocemos las medidas, otra obra que pudiera ser adscrita a este grupo sería la tabla de san Agustín y san Jaime que antiguamente formó parte de la colección Burguera y más tarde pasó al comercio. Procedente de Bocairant, debió ser destinada a la ermita de San Jaime de dicha localidad, ver BENITO DOMÉNECH, F., & Gómez Frechina, J., "La edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario. A propósito de la Exposición d'Art retrospectiu en memorable recordança del natalici de Jaume el Conqueridor en son Centenari VII", *La edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 35. Respecto a Villar del Cobo, las diversas advocaciones que forman parte de la obra debieron ser las que tuvo, en su fundación, la ermita de San Sebastián.

⁵² BERG-SOBRÉ, J., "Saint Lucy attributed to Gonçal Peris and workshop practices in the early fifteenth century crown of Aragon», *Miscel·lània en homentage a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelona, 1988, p. 407-416

⁵³ Galilea Antón, Berg-Sobré, Gómez Frechina, Montolio y Ruiz, entre otros, así lo han apuntado haciendo referencia a diversas obras. Recientemente se le ha dado un enfoque más amplio en MIQUEL JUAN, M., & SERRA DESFILIS, A., "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles". Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400, *Artigrama*, 26 (2011), p. 333-379. Obviamente y por nuestra parte, no limitamos a Gonçal Peris este tipo de prácticas ya que su uso fue común en cualquier taller medieval, véanse por ejemplo algunas de las composiciones marianas que el Maestro de Villahermosa pintó para diferentes destinos.

establecimiento de una empresa pictórica basada, en buena parte, en la reproducción de los patrones de más éxito. Según nuestro parecer, se trata del ejemplo más evidente de la seriación pictórica en los tiempos del gótico en la Corona de Aragón. Quizás fruto del gran número de obras conservadas, son muchas las composiciones conocidas que responden a un mismo original. Esta cuestión no tiene nada que ver ni con la calidad brillante de sus obras ni con la evolución artística de Gonçal Peris sino que responde a su capacidad como empresario a la hora de fijar el precio a una obra singular o a un conjunto pictórico de características menos exigentes.⁵⁴ Este argumento ya lo planteamos al tratar la obra del pintor Lluís Borrassà, artista que fijó el precio de su obra en concordancia a su intervención, y tiene una amplia resonancia en la producción de Gonçal Peris.⁵⁵



Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo y retablo de Santa Lucía (detalles)
MNAC, Barcelona y Williams College Museum of Art

Detalle de los calvarios del retablo de Santa Bárbara y del retablo de San Cristóbal. Fotografía realizada por Joan Cabré en la iglesia parroquial de Puertomingalvo (1908-1910)

⁵⁴ Para esta misma cuestión en la producción catalana, ver RUIZ I QUESADA, F., "Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico" *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 67-80 (catálogo de exposición).

⁵⁵ RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999. Al valorar el catálogo artístico de los pintores medievales tenemos cierta tendencia a diversificarlo y a infravalorar la capacidad del artista como empresario, cuestión ésta que se puede apreciar, de manera más que evidente, en el catálogo de obras documentado de Lluís Borrassà. En este sentido, la sensibilidad artística de Gudiol i Cunil y de Gudiol i Ricart, al asignarle obras tan distanciadas formalmente, algunas de ellas documentadas con posterioridad a sus escritos, fue del todo excepcional.

La producción "industrializada" de Gonçal Peris conlleva, como sucede al hablar de la de Lluís Borrassà, tener siempre presente el taller, ya que en muchas ocasiones éste es el verdadero autor de la obra. La singularidad de comitente es a la que responde la participación de Peris y es por ello que una de las obras más bellas de su catálogo sea la tabla de Santa Marta y san Clemente del Museo de la catedral de Valencia, encargada por el obispo Sopera. La participación de este personaje en el encargo de Puertomingalvo, asunto que trataremos a continuación, pudiera ser la base que da brillo a un retablo tan discreto, pero tan admirable, como el que Peris dedicó a santa Bárbara en la villa aragonesa. En esta ocasión y más allá del esquema de la figura central, tanto la calidad artística de la obra como la partición de las escenas la alejan del prototipo de obra estándar.



**Gonçal Peris, retablo de San Juan Bautista
Iglesia parroquial de Ródenas (Teruel)**

**Gonçal Peris. tabla de San Juan Bautista vinculada al retablo gótico de la catedral de Burgo de Osma
(Soria)
Musée du Louvre, París**

Pensar que Gonçal Peris no evolucionó artísticamente conlleva el olvido de obras trascendentales en la historia del arte valenciano.⁵⁶ Cuando Peris pintó el retablo mayor de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora (ca. 1418), ya debía sobrepasar, de largo, los cuarenta años. Murió en el año 1451 y como otros artistas tan longevos, recordemos el caso más conocido del pintor Jaume Huguet (ca. 1412-1492), mantuvo el lápiz como empresario pero relegó mayoritariamente el pincel al taller. Desafortunadamente y en el caso de Peris, murió prácticamente en la miseria.

Francesc Climent Sopera y los retablos de santa Bárbara y san Cristóbal

La formación de Gonçal Peris en el taller de Nicolau así como también las colaboraciones con artistas como Marçal de Sas y Gonçal Peris son determinantes en el desarrollo artístico del maestro y son especialmente visibles en obras como el retablo de Santa Bárbara o el de San Cristóbal. Estas dos pinturas corresponden a un periodo artístico de madurez dentro de la carrera pictórica de Gonçal Peris, cercano en determinados aspectos a la tabla de Santa Marta y san Clemente de la catedral de Valencia.

En relación con esta cuestión y respecto a la población que acogió los dos retablos, destacar que Puertomingalvo fue reconquistada en el año 1181 y que, conjuntamente con la localidad vecina de Linares de Mora, fue dada por el rey Pere el Católico al obispo de Zaragoza, Ramón de Castrocol, en 1202. En el documento de donación se hace mención del castillo de la localidad, importante fortificación que pasó a ser pertenencia de la mitra zaragozana, hasta la desamortización de Mendizábal (1855). Esta cuestión es singular al tratar los retablos de santa Bárbara y san Cristóbal, especialmente el primero, puesto que en el momento de ser encargadas las pinturas era el próspero consistorio de Puertomingalvo quién gobernaba el pueblo, pero las decisiones de esta institución eran ratificadas por el arzobispo de Zaragoza.⁵⁷

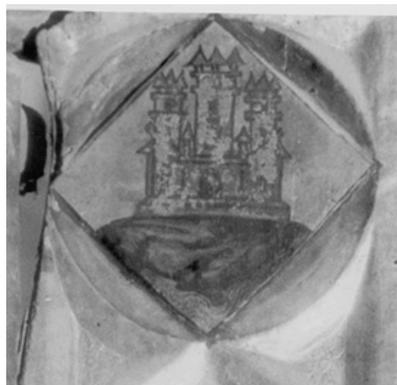


Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (detalle)
MNAC, Barcelona

⁵⁶ Comparar obras realizadas con treinta años de diferencia, como la tabla de Santa Marta y san Clemente del Museo de la catedral de Valencia y el retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio, del Museo de Bellas Artes de dicha ciudad, conlleva tener en cuenta alguna cosa más que su simple parecido.

⁵⁷ Fue en la segunda mitad del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV que se llevó a cabo la construcción de la actual Casa del Concejo de Puertomingalvo, MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 129. En relación con el señorío eclesiástico de la villa, en 1414 consta que Puertomingalvo era del arzobispo de Zaragoza, ver UBIETO ARTETA, A., *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados, III*. Zaragoza, 1984, p. 380-381.

La posesión del castillo y la supeditación de las voluntades del consistorio a la decisión del arzobispo cesaraugustano creemos que son importantes a la hora de averiguar el escudo heráldico que aparece en el guardapolvo del retablo de santa Bárbara: en campo de gules, un castillo de oro, almenado, de tres torres y de cuya torre de homenaje surge un antebrazo con la mano en actitud de bendecir.⁵⁸ En este sentido y como sucede en el retablo de los Gozos de la Virgen de Albentosa -en el que su castillo es el que define la insignia del consistorio-, la presencia del castillo y la mano que bendice podrían dejar de lado su adscripción a un linaje relevante y responder al blasón de la universidad o ayuntamiento de Puertomingalvo. Todavía hoy, aparece una mano en actitud de bendecir, ahora enguantada, en el escudo de dicho consistorio.⁵⁹ La identificación del escudo medieval de Puertomingalvo y su presencia en el retablo de Santa Bárbara corroborarían aquellas propuestas que lo emplazan en la ermita de Puertomingalvo y no en una de las capillas de la iglesia parroquial de Santa María, en cuyo caso las armas serían de un linaje de la villa.



Blasón medieval del ayuntamiento de Albentosa

**Gonçal Peris. Retablo de los Gozos de la Virgen de Albentosa (detalle)
Desaparecido en 1936**

Blasón actual del ayuntamiento de Puertomingalvo

Teniendo en cuenta esta nueva directriz, según la cual el mueble de santa Bárbara y posiblemente el de san Cristóbal pudieron haber sido encargos abonados por el consistorio de Puertomingalvo, con la ratificación del arzobispo de Zaragoza, es importante traer a colación la figura de Francesc Climent Sopera, arzobispo cesaraugustano entre los años 1415 y 1419, dado que fue él quien encargó a Gonçal Peris el retablo de Santa Marta y san Clemente de la catedral de Valencia (1412), cuando era obispo de Barcelona.⁶⁰ La confianza que tuvo Sopera hacia Peris al

⁵⁸ En relación con el retablo de san Cristóbal, conocemos la obra mediante fotografías y no hemos podido distinguir con claridad el dibujo del único blasón que se conservaba, en parte deteriorado y emplazado en el centro del guardapolvo que corresponde al Calvario.

⁵⁹ En el escudo medieval de Albentosa figura únicamente un castillo, el de la población, el cual es el que aparece en el retablo mayor dedicado a la Virgen, actualmente desaparecido. Esta incidencia informa de que la obra fue sufragada por la universidad de la villa.

⁶⁰ El beneficio fue fundado el 28 de marzo de 1411, ver SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 503. El papel de mecenas de Francesc Climent Sopera y la singular sensibilidad artística del arzobispo ha sido tratado por diversos estudiosos. En relación con sus orígenes y a pesar de que muchos historiadores apostaron por su vinculación al linaje aragonés de los Clemente, las últimas investigaciones parecen vincularlo a la comarca de la Plana Alta de Castelló, ver CLIMENT PARCET, J., "El otro Obispo Climent", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t LXII, cuad II, abril-junio 1986, p. 185-210. Nacido en Torreblanca (1348) e hijo de padre valenciano, Francesc Climent fue canónigo de la

encargarle el conjunto catedralicio y la satisfacción que le debió producir la elevada calidad artística de la obra posiblemente pudieron ser determinantes a la hora de seleccionar al responsable que debía pintar las dos obras destinadas a Puertomingalvo. Los puntos de contacto entre santa Bárbara y santa Marta han sido resaltados por la mayor parte de estudiosos y vienen a arreciar, desde la vertiente estilística, que ambas pinturas fueron llevadas a cabo con pocos años de diferencia. A excepción de Carmen Bernis, que ha datado el conjunto hacia 1420-1435,⁶¹ Dubreuil la sitúa hacia 1419-1420,⁶² Rosa Alcoy en 1410-1425,⁶³ Joan Aliaga hacia 1420 y Joaquín Yarza, algo posterior a la tabla de Santa Marta y san Clemente.⁶⁴

catedral de Barcelona (1379) y de la catedral de Valencia, prior de Daroca (1399), Arcediano del Penedés (1401), obispo electo de Mallorca (1403), de Tortosa (1406-1410), de Barcelona (1410-1415 y 1419-1430), arzobispo de Zaragoza (1415-1419 y 1429-1430, sin llegar a tomar posesión) y Patriarca de Jerusalén. Fiel seguidor y tesorero de Benedicto XIII, participó en el Compromiso de Caspe (1412). Finalmente, optó por Martín V, papa que le otorgó el título de patriarca. El mecenazgo de Francesc Climent Sopera en tierras aragonesas ha sido tratado ampliamente por LACARRA DUCAY, M.C., "Mecenazgo de los obispos catalanes en las diócesis aragonesas durante la Baja Edad Media", *Aragonia Sacra*, II, XXX (1987), p. 19-34 y "Mecenazgo eclesiástico en el antiguo reino de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo" en TERÉS, M.R. (ed) «*Capitula facta et firmata*». *Inquietuds artistiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 411-436. A partir de los estudios de la profesora Lacarra sabemos que el retablo de Anento, pintado por Blasco de Grañén, corresponde al periodo de relevo de Francesc Climent Sopera - de nuevo arzobispo de Zaragoza en noviembre de 1429, pero sin llegar a tomar posesión por fallecer al año siguiente-, a Dalmau de Mur, arzobispo cesaraugustano entre los años 1431 y 1456. Todo ello queda ratificado por la presencia de los escudos heráldicos de ambos preladados en el guardapolvo del conjunto de Anento, ver LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Zaragoza, 2004. Respecto a la gran aportación del patriarca Sopera a la catedral de Barcelona, destaca su donación testamentaria, administrada entre los años 1431 y 1433, dedicada a la ultimación del ala de capillas de poniente del claustro de Barcelona, ver VALERO MOLINA, J., "Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral", *D'Art*, 19, 1993, pp. 29-41. Especialmente vinculado al patriarca, destaca la figura del Maestro del obispo Sopera, artista que se ha propuesto identificar con Llorenç Reixach, padre del pintor Joan Reixach, ver TERÉS, M.R., "Llorenç Reixac, escultor de la catedral de Barcelona", *Lambard*, III (1987), 171-181, MANOTE CLIVILLES, M.R., "Aportacions documentals sobre els escultors Pere Sanglada i Llorenç Reixac", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2001), p. 13-18, VIDAL FRANQUET, J., "Una personalitat artística per a Llorenç Reixach", *Materia. Revista d'Art*, 2 (2002), p. 287-303. Entre las últimas aportaciones relativas a Joan Reixach, destaca la de Carme Llanes al documentarlo como "commorans Valencie", al lado del pintor Sanç de Sarrià, en un documento del año 1437 relativo a Puertomingalvo, ver LLANES I DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2011, p. 646, doc. 252. En lo relativo a la capilla dedicada a Santa Marta y san Clemente, de la catedral de Valencia, la cual acogió el retablo pintado por Peris (1412), se tiene noticia que Francesc Climent Sopera concedió poderes para su construcción en el año 1407, ver OLMOS CANALDA, E., *Inventario de Pergaminos de la Catedral de València*, Valencia, 1961, p. 509-529.

⁶¹ Basándose en la indumentaria, concretamente el cuello de la ropa abierto con las puntas dobladas, que luce Dióscoro tanto en la escena que amenaza con la espada a su hija, como en la siguiente, sitúa la obra hacia 1420-1435, dado que este tipo de cuello aparece en las pinturas de la escuela flamenca en torno al año 1430, ver BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1955, p. 44-45, fig. 121.

⁶² Dubreuil, uno de los más importantes estudiosos del arte valenciano del gótico internacional, relaciona la partición en dos escenas de cada plafón con el mundo de la miniatura y la hace contemporánea a la tabla del Martirio de san Bernardo de Alcira y sus hermanas, pintada en 1419-1420, ver HÉRIARD DUBREUIL, "Gonzalo Peris", *L'Oeil*, 244 (1975), p. 36-41 i 81.

⁶³ ALCOY PEDROS, R., "El retaule de Santa Bàrbara de Puertomingalvo", *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 260-263.

⁶⁴ Ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, 101-103 y YARZA LUACES, J., "La pintura española medieval: el mundo gótico", en *La pintura española*, Electa, Milán, 1995, p. 111. En relación con los modelos



Gonçal Peris. Tabla de Santa Marta y san Clemente de la catedral de Valencia
Museo de la catedral de Valencia

Respecto a la prelatura de Sopera en Zaragoza, se sabe que "hizo erigir muchos Altares en las Iglesias, y para que se extendiese la devoción fuera de las Poblaciones dio licencia para construir Varias Hermitas, en las que Dios y los Santos fuesen venerados, en los caminos y en los desiertos..."⁶⁵

Del retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo se ha supuesto que debió ser destinado a la ermita homónima, situada a las afueras del pueblo. Contrariamente no conocemos ninguna otra ermita con el nombre de san Cristóbal, pero la proximidad que revela la calle central del conjunto que pintó Gonçal Peris respecto a la santa Bárbara deja suficientemente claro que los dos fueron llevados a cabo al mismo tiempo o casi seguidamente. Ambas advocaciones, la de santa Bárbara y la de san Cristóbal tienen un punto en común ciertamente singular, ya que los dos son invocados contra la muerte súbita, sin confesión ni comunión. El amplio término municipal de Puertomingalvo, que sobrepasa las 10.000 ha, pudo propiciar la erección de una ermita dedicada a san Cristóbal, santo protector de los viajeros, o pudo ser que la ermita de santa Bárbara tuviese una doble advocación, circunstancia quizás menos conocida pero muy común en la época.⁶⁶ De

textiles de la tabla, Gómez Frechina observa que la decoración de óvalos con motivos vegetales de la túnica de santa Bárbara en el panel titular repite el modelo empleado por Gonçal Peris en la pintura de Santa Marta y san Clemente de la catedral de Valencia, concretamente en la capa pluvial del santo papa. También comenta que la imitación de la escritura cúfica del ribete del manto de santa Bárbara también aparece en la Virgen con el Niño y ángeles músicos que procedente de Osma se encuentra en el Musée du Louvre. Los motivos florales del *camper* se repiten también en el retablo de San Cristóbal de Puertomingalvo y en el de San Juan Bautista de Ródenas, ver GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004, p. 94.

⁶⁵ LACARRA DUCAU, M.C., " Mecenazgo eclesiástico en el antiguo reino de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo" en TERÉS, M.R. (ed) «*Capitula facta et firmata*». *Inquietudines artistiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 413.

⁶⁶ Ver n. 51 Las medidas de la ermita, 10 m por 20 m, no impiden la valoración de esta hipótesis. En relación con las advocaciones múltiples que en ocasiones acogía una misma ermita, tenemos constancia del retablo de la ermita de la Virgen de la Esperanza de Albocàsser, atribuido a Jaume Mateu. En el año 1409, Benedicto XIII concede indulgencias a los cristianos que en ciertos días visiten y ayuden a la fábrica de una capilla, denominada vulgarmente «Santa María de la Esperanza», la cual ha sido fundada bajo la invocación de la Virgen María, de las santas Bárbara, Catalina y Águeda, de San Bernardo y de la Pasión de Cristo, extra muros del lugar de Albocàcer, diócesis de Tortosa, por Bernat Fort, deán de Segorbe. En este mismo día se otorgan

hecho, no sabemos si la peculiar estructura de doble advocación que aparece en las fotografías fue realizada en la iglesia de la Purificación y san Blas, a principios del siglo XX, o bien en la ermita de Santa Bárbara, quizás fruto del expolio o del deterioro de las escenas dedicadas al santo patrón de los viajeros.

La protección de san Cristóbal respecto a la muerte súbita sin confesión favoreció el fervor popular, dado que bastaba con mirar la imagen para estar a salvo de dicho peligro durante todo el día.⁶⁷ San Cristóbal es el santo de la buena muerte. Esta peculiaridad originó la representación del bienaventurado, a gran escala, junto a la entrada de muchos templos y es por ello que no creemos, dado el reducido tamaño del retablo de Puertomingalvo, que fuese destinado a una de las capillas de su iglesia gótica, sino más bien a una ermita emplazada en el camino de salida de la villa.⁶⁸

también indulgencias a cuantos ayuden al mantenimiento de una capilla, que ha sido fundada bajo la invocación de San Miguel, del apóstol Santiago y de Santa Lucía en Barraques de Sot (Barracas), diócesis de Segorbe, ver CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, p. 205. Respecto al conjunto de Albocàsser, ver JOSÉ I PITARCH, J., “Compartimientos del retablo de la Virgen de la Esperanza: Visión Mística de San Bernardo y Calvario”, *La Luz de las Imágenes*, Segorbe, 2001-2002, p. 302 y 303 y RUIZ I QUESADA, F. – MONTOLIO TORÁN, D., “Una nueva obra del pintor Jaume Mateu. El Santo Entierro de Cortes de Arenoso”, *Revista de l'ICAP*, 20 (2010), p. 155-166. En esta misma dirección, destacar el retablo de los Santos Juanes de la ermita de San Juan del Barranco (Cantavieja), oratorio que también debió acoger la advocación a San Miguel y santa Bárbara, según se puede apreciar a través de las imágenes del desaparecido retablo. En relación con su autor, conocido con el nombre de Maestro de Albocàsser, José Pitarch piensa que se trata del pintor Pere Lembrí, ver *Una Memoria Concreta. Pere Lembrí. Pintura de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Generalitat Valenciana. Diputació de Castelló, Castelló, 2004, propuesta con la que no estamos de acuerdo, ver ALCOY PEDRÓS, R, RUIZ I QUESADA, F. “El Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellonenca en temps del gòtic internacional”, *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 de octubre de 1996, Diputació de Castelló, 2000, I, p. 381-401 y RUIZ I QUESADA, F. “Els pintors del bisbat de Tortosa”, *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 170-179. En el año 1442 y en la cercana Villahermosa del Río, la ermita de Santa Bárbara también fue dedicada a santa Quiteria, la gloria de la Santa Trinidad y santa María de Gracia, ver MEDALL BENAGES, P., *Monografía histórico-artística de Villahermosa del Río*, Valencia, 1985, p. 191-204. Un caso parecido al que ahora planteamos nos viene dado a través del retablo de santa Bárbara para la ermita de las santas Nunilo y Alodia de Huesca, santuario que también se dedicó a santa Águeda y santa Bárbara. El retablo, dedicado únicamente a la princesa y pintado por Juan de la Abadía, no ocupó el altar mayor sino una de las capillas laterales, ver LACARRA DUCAY, M.C., “Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía, en el Museo diocesano de Huesca”, *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XI-XII (1983), p. 28-55. Desafortunadamente, nada sabemos de las advocaciones a las que fueron dedicadas la ermita de santa Bárbara de Puertomingalvo ni si originariamente tuvo dos altares, el de la titular y el de san Cristóbal.

⁶⁷ La representación de san Cristóbal también tuvo éxito en el ámbito funerario. Como abogado antes de la muerte, su ayuda a la hora de traspasar el río peligroso conllevó la presencia del bienaventurado gigante en las pinturas que se conservan en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, procedentes del presbiterio de la iglesia románica de Sant Pau de Casserres. Otro ejemplo es el de Barluenga, ver YARZA LUACES, J., “Pintura mural”, *Museu diocesà i comarcal de Solsona. Romànic i gòtic*, p. 159-161 y ALCOY PEDRÓS, R., “El taller de Lluçà i el seu cercle”, *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici fins a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 38-43.

⁶⁸ La iglesia gótica de Puertomingalvo, dedicada a Santa María, fue derruida para construir la actual, bajo la advocación de la Purificación y san Blas. Adosada a una torre fortaleza medieval, convertida en campanario, las obras del nuevo edificio fueron iniciadas en el año 1721 y finalizadas en el segundo cuarto del siglo XVIII. Es un templo barroco de tres naves, de proporciones catedralicias, que contrasta con el discreto espacio que ocupa la villa.



**Gonçal Peris. Lienzo de San Cristóbal
Catedral de Valencia**

Un ejemplo ciertamente espectacular es el del lienzo custodiado en la capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia, a partir de la guerra civil. Recientemente restaurado, dicha obra responde a la iconografía del san Cristóbal de Puertomingalvo y, según nuestro parecer, ha sido acertadamente atribuido a Gonçal Peris.⁶⁹

En la tabla central de Puertomingalvo, el santo aparece con la vara de dátiles y con el Niño Jesús sobre sus hombros, portador del *globus mundi*. En el traspaso de un río peligroso, la imagen recoge el momento en el que el bienaventurado se apoya en la vara porque no puede cargar con el peso de Cristo, quién como prueba de su identidad la hará florecer. El esquema iconográfico de la imagen parte de obras como el frontal de san Cristóbal del Toses (MNAC), pintura en la que el Niño Jesús descansa sobre ambos hombros y ya aparecen los peces representados a los pies de san Cristóbal. En el campo de la iluminación de manuscritos, cabe destacar la bellísima miniatura del santo en el *Libro de horas de Estocolmo* (NM, ms B. 1792, fol. 19), códice parcialmente vinculado a los artistas con los que trabajó Gonçal Peris: Guerau Gener y Marçal de Sax.⁷⁰ De acuerdo con los préstamos que se dieron entre estos maestros, cabe destacar que la mano derecha de Jesús no está bendiciendo sino que recoge los cabellos de san Cristóbal, en Estocolmo, en Puertomingalvo y también en el santo portador de Cristo que forma parte del retablo de San Miguel y todos los santos, que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, procedente de la cartuja de Valldecríst.⁷¹

⁶⁹ Ver FERRER PUERTO, J. & GÓMEZ FRECHINA, J., "Gonçal Peris Sarrià. San Cristóbal", *Camins d'Art. La Llum de les Imatges*, Alcoy, 2011, p. 206-207.

⁷⁰ Ver AINAUD DE LASARTE, J., "En Katalansk handskrift i Stockholm, *Spanska mästarte* (arsbok för Svenska Kontsamligar) VIII (1960), p. 37-50, ALCOY I PEDRÓS, R., "La il·lustració de manuscrits i el nou estil del 1400", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, p.191-192. Respecto a Guerau Gener y el internacional valenciano, un gran trabajo en ALCOY PEDRÓS, R., "*Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes*", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII (1996), p. 179-213.

⁷¹ Saralegui ya destacó esta concomitancia entre el san Cristóbal de Puertomingalvo y el de Valldecríst, ver SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas", *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, p. 16. Esta peculiaridad, como la de los tradicionales árboles de tronco retorneado tan frecuentados por Peris, también está presente en la representación de san Cristóbal en el retablo de Torres (Burgos)., ver GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera", *Artígrama* 26 (2011), p. 381-430. Conjunto fechado hacia 1415-1420, el anónimo maestro que lo realizó no se escapa ni de la influencia valenciana ni de la aragonesa. En lo que respecta a la iconografía del retablo de San Miguel y todos los santos, ver RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, Valencia, 2008, p. 139-140 (catálogo de exposición).

Si se compara la solución dada por Gonçal Peris en la imagen de Puertomingalvo respecto a la que ahora se encuentra en la catedral de Valencia se aprecia un cambio de estilo que parece ser propio del paso del tiempo, circunstancia que puede potenciar el emplazamiento de los retablos de Puertomingalvo durante el arzobispado cesaraugustano de Francesc Climent Sopera (1415-1419) y el de la catedral hacia 1430-1450, tal y como ha sido propuesto por Ferre Puerto y Gómez Frechina.⁷²



San Cristóbal. Libro de horas de Estocolmo (detalle, foto girada)
Museo Nacional de Estocolmo

Gonçal Peris. tabla de San Cristóbal de Puertomingalvo (detalle)
Colección particular

Retablo de San Miguel y todos los santos (detalle)
Metropolitan Museum of Art, Nueva York

⁷² FERRE PUERTO; J., & Y GÓMEZ FRECHINA, J., "San Cristóbal", *Camins d'art. Alcoi 2011*, Valencia, p. 206-207 (catálogo de exposición).



Hipótesis de reconstrucción del retablo de San Cristóbal de Puertomingalvo

Volviendo de nuevo al retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo y a su datación, ya hemos comentado que Carmen Bernís situó el conjunto hacia 1420-1435, basándose en la indumentaria. Dicha estudiosa, observó una novedad respecto a la moda del momento en el cuello de la ropa de Dióscoro -abierto y con las puntas dobladas-, muy difundida en pinturas de la escuela flamenca a partir de 1430. Al respecto, queremos rescatar las escenas conocidas del retablo de san Vicente y san Valero, obra llevada a cabo por el pintor Gabriel Martí entre los años 1417 y 1418.⁷³ En la comparativa que adjuntamos se puede apreciar tanto la vigencia del tipo de cuello como la del

⁷³ Contratada por mosén Pere Guitard para la catedral de Valencia, las tablas pintadas por Gabriel Martí fueron depositadas por el cabildo en la iglesia de Albal (1831), ver SARALEGUI, L. DE, "Las tablas de la iglesia de Albal", *Museum* VII (1927), p. 85-105.

sobredimensionado bonete de copa alta, en obras que suponemos muy cercanas en el tiempo.⁷⁴



Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (detalle)
MNAC, Barcelona

Gabriel Martí. Tablas del retablo de san Vicente y san Valero (detalles)
Desaparecidas en 1936

En esta misma cronología, destacamos la proximidad entre las facciones de Dióscoro y las del san Juan Bautista de la tabla de los Santos Juanes, obra que Gómez Frechina ha propuesto vincular verosimilmente al retablo de la iglesia parroquial de Meliana (1414).⁷⁵



Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (detalle)
MNAC, Barcelona

Gonçal Peris. Tabla de San Juan Bautista y san Juan Evangelista (detalle)
Colección particular

⁷⁴ Según nuestra opinión, la pintura de Gabriel Martí no fue en absoluto ajena a la de Gonçal Peris y el débil número de obras contratadas puede estar relacionado con su adscripción al taller de este último.

⁷⁵ La tabla de los Santos Juanes formó parte de la *Exposition d'art ancien espagnol* del Hotel Jean Charpentier de París en 1925, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "San Gil", *La edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 110-111.

Asimismo y respecto a la representación de santa Bárbara, apreciamos paralelismos con obras que forman parte del primer catálogo de Gonçal Peris, tales como el retablo mayor gótico de la catedral de Burgo de Osma o el retablo de la Virgen de Santa Cruz de Moya. La decoración que imita la escritura cúfica en el borde del manto de la virgen de Nicomedia, en la escena principal, también aparece en el margen de la ropa de uno de los apóstoles sentados en la escena de la Dormición de la Virgen, del retablo de Rubielos de Mora (ca. 1418).



Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (detalle)
MNAC, Barcelona

Gonçal Peris. Tabla de la Virgen con el Niño (detalle)
Musée du Louvre, París

Gonçal Peris. Tabla de la Virgen con el Niño (detalle)
Palacio episcopal, Cuenca

Respecto a las imágenes de raíz expresionista más contundentes, como la del torturador que lapida a santa Bárbara en el retablo de Puertomingalvo, no podemos dejar de lado la colaboración documentada de Bernat Despuig en el taller de Gonçal Peris y obras como el retablo de San Juan Bautista y san Esteban de la iglesia de Santa María de Badalona, custodiado en el MNAC (ca. 1415-14720).⁷⁶ Otra pintura que se nutre de las propuestas elaboradas por Gonçal Peris en estos años es la tabla del Calvario que fue adquirida por el Museo de Bellas Artes de Valencia en el año 1989.⁷⁷

⁷⁶ Artista conocido hasta no hace muchos años con el nombre de Maestro de Badalona, los datos de la propuesta de su identificación y su obra en ALCOY I PEDROS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "Bernat Despuig i Jaume Cirera", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Enciclopèdia Catalana, p.256-262. En relación con Bernat Despuig y el retablo de Santa Ana, firmado por el artista, ver VELASCO GONZÁLEZ, A., *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, p. 45-71. Las características de las figuras a las que hacemos referencia repercutieron en la obra de artistas como el Maestro de Albocàsser, ver ALCOY PEDRÓS, R, RUIZ I QUESADA, F. "El Mestre de Cinctorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 de octubre de 1996, Diputació de Castelló, 2000, I, p. 381-401 y RUIZ I QUESADA, F. "Els pintors del bisbat de Tortosa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 170-179.

⁷⁷ Nos referimos, por ejemplo, a la figura de aspecto grotesco que dirige su mirada al espectador. Pintura estudiada por Aliaga, el peculiar sombrero del centurión también aparece en uno de los testigos presentes en la escena de los Desposorios de la Virgen del retablo de Rubielos de Mora, ver ALIAGA MORELL, J., "Un "calvari" d'estil gòtic internacional al Museu Sant Pius V de



Calvario (detalle)
Museo de Bellas Artes, Valencia

Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (detalle)
MNAC, Barcelona

Bernat Despuig. Retablo de San Juan Bautista y san Esteban de la iglesia parroquial de Santa María de Badalona (detalle)
MNAC, Barcelona

La riqueza iconográfica de las obras realizadas por Peris en el seno del obrador de Pere Nicolau, a partir del traspaso del pintor de Igualada (1408), todavía se aprecia de manera notable en pinturas cuya datación cabe situar en los años treinta, entre las cuales ahora nos interesa comentar el retablo de la Virgen que se conserva en The Nelson-Atkins Museum de Kansas. Gracias a las fotografías antiguas ya comentadas, sabemos con certeza que dicho retablo también fue realizado para la localidad de Puertomingalvo. Quizás ante el temor de que las tablas góticas fueran robadas, los conjuntos pictóricos fueron trasladados a la parroquial desde sus destinos iniciales, uno de los cuales y con respecto al retablo de la Virgen María, debió ser el oratorio del Hospital de Santa María de Gracia, también conocido con el nombre de Hospicio Poma.

El mecenazgo de los Poma en Puertomingalvo

El linaje de los Poma fue el más relevante de Puertomingalvo y no escatimó recursos a la hora de dignificar la villa con obras artísticas. Su mecenazgo se pudo iniciar con Antón Poma, u otro miembro de la familia, y el ejemplo fue heredado por Pero Poma y su esposa Margarita Nadal.

A continuación y respecto a dicho patrocinio trataremos de una escultura, con peana y pináculo antiguamente emplazada en el interior del Portal alto de Puertomingalvo, de la institución del Hospicio Poma, del retablo que decoró la capilla de dicho hospicio, dedicado a la Virgen de Gracia y actualmente conservado en Kansas, del retablo de san Miguel, ambos pintados por Gonçal Peris, y de otro mueble contratado a Sanç Sarrià.

Respecto a Pero y su mujer, sabemos que otorgaron testamento en fecha 9 de diciembre de 1436.⁷⁸ En ese momento, la salud del cabeza de familia debía ser muy precaria, dado que el día 29 de ese mismo mes Margarita ya figura como viuda. Quizás presagiando

València", *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, p. 115-118.

⁷⁸ MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 130.

este final, un año antes encargó el retablo que iría destinado al oratorio de su fundación y, en el mes de junio siguiente, el de otro conjunto pictórico que debió presidir la capilla funeraria de los Nadal en la iglesia de Santa María de Puertomingalvo. La huella de Pero Poma, como la de su padre, se puede rastrear mediante el escudo que ennoblecía a su familia: en campo de gules, una manzana de oro.

El san Antonio del Portalón

La singularidad del apellido Poma en Puertomingalvo queda patente al observar que este linaje, muy probablemente Antón Poma, fue quién sufragó los gastos de una imagen dedicada a san Antonio en el interior del Portal alto, *Portalón* o *Portal de San Antonio*.⁷⁹ Es uno de los cuatro portales que tuvo la villa, llevados a cabo en el siglo



Portal alto, o Portalón, de Puertomingalvo

XIV, de los cuales también queda el Portal bajo o Portalito, obra un poco anterior.⁸⁰ El vínculo de la imagen con los Poma se advierte por la presencia repetida de su escudo tanto en la peana como en la crestería y la clave de bóveda del pináculo, mientras que de la escultura gótica, actualmente desaparecida, se conserva otra fotografía de principios del siglo XX, realizada per Joan Cabré cuando llevaba a cabo el *Catálogo Monumental* de la provincia de Teruel.⁸¹

⁷⁹ De la presencia de la estatua de san Antonio, actualmente reemplazada por otra moderna, la tradición popular de Puertomingalvo dice que se puso a causa de un incendio que hubo en la villa y que el bienaventurado la protegía de otra catástrofe similar. Antón Poma estuvo casado con María Ferrera y ambos otorgaron testamento en el año 1407, ver MEDRANO ADÁN, J., *cit. supra*, p. 130.

⁸⁰ En enero de 1399 don Antón Poma de Belloc, vecino de Puertomingalvo, vende a varios vecinos 120 arrobas de lana que él había comprado a ganaderos de la villa, recibiendo como pago cartas de deudas extendidas por vecinos de Linares y los compradores (*ibídem*, núm. 18, ff. 11-12). De los Poma, la primera noticia se refiere a Bernat, que en 1340 adquiere a Domingo Navarro la lana de sus 300 ovejas y al año siguiente, junto a García Aznar, la de las 200 propiedad de Doña Marquesa, viuda de Pero López, estableciendo una sociedad que seguirá funcionando al menos hasta 1347 y en la que intervendrán otros familiares, como Antón, Juan y Domingo. Con posterioridad, durante la segunda mitad del XIV y los primeros decenios del XV,

⁸¹ En relación con la importancia del linaje Poma en Puertomingalvo, Laliena concreta el alto nivel de sus rentas: "Tomemos, una vez más, el ejemplo de Puertomingalvo, muy representativo de las localidades de la montaña ibérica: en 1440, una estimación de los bienes puso de relieve que 256 de los 307 contribuyentes declararon menos de 5.000 sueldos de patrimonio personal o familiar, en tanto que 51 rebasaron esta cantidad, nada excesiva. De hecho, la capacidad económica manifestada por los más acomodados, con alguna salvedad, como las familias Nadal y, sobre todo, Poma, oscilaba entre diez y veinte veces las valoraciones de las propiedades de los menos favorecidos, lo que supone un abanico bastante limitado, en comparación con las diferencias que se aprecian en poblaciones urbanas o semiurbanas del Valle del Ebro, por no mencionar la propia Zaragoza, ver LALIENA CORBERA, C., "El esplendor del Maestrazgo medieval", *Baylías. Año 2010. Miscelánea del Centro de Estudios del Maestrazgo Turolense*, p. 69-86. En relación con el otro linaje mencionado, recordemos que Pero Poma estaba casado con Margarita Nadal.





Fotografía de la imagen de San Antonio en el Portalón de Puertomingalvo, realizada por Joan Cabré (1908-1910)

Peana y crestería que cobijaban la imagen de San Antonio (desaparecida), en el Portalón de Puertomingalvo

Gonçal Peris. Retablo de Santa María de Gracia de la capilla del Hospital Poma de Puertomingalvo (detalle).

Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City



Parece ser que el escudo de los Poma sufrió alguna variación con el paso del tiempo. Si comparamos dicho blasón en los elementos escultóricos, que todavía hoy se conservan en el Portalón de Puertomingalvo, se puede apreciar que la manzana aparece con el pedúnculo hacia arriba, mientras que en el retablo de Kansas dicha posición se encuentra invertida. En este sentido, también hay que tener en cuenta a otro miembro del linaje llamado, asimismo, Antón Poma. Fue clérigo en Puertomingalvo y, como la del resto de los Poma que hemos tratado, su situación económica fue bastante holgada.⁸² Quizás tío paterno de Pero, se tiene noticia que fundó un beneficio dedicado a san Antonio, mientras que Pero Poma y su mujer María Ferrera lo hicieron a San Juan Bautista.⁸³ La calidad deficiente de la fotografía no permite precisar la cronología de la imagen, la cual podría corresponder a fechas avanzadas del siglo XIV o del entorno del cambio de centuria. Otro Antón Poma, quizás el padre de Pero, se ocupó del reforzamiento de la torre del castillo, en el año 1360, trabajos que pudieron amparar la remodelación del Portal alto y la comisión de la imagen de san Antonio.⁸⁴

⁸²Antón Poma, clérigo, hizo varios préstamos al concejo por valor de 2.200 sueldos en el año 1363, ver MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 205.

⁸³ CORNUDELLA CARRÉ, R. "Retablo de Santa Bárbara" en BENITO DOMENECH, F.- GÓMEZ FRECHINA, J.,: *La edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 137.

⁸⁴ ver MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 126.

El Hospicio Poma

Ya hace unos cuantos años que diversos estudiosos han ido exhumando la documentación relativa al Hospital de Pero Poma de Puertomingalvo y es a partir de estas investigaciones que tenemos noticia de que fueran este personaje y su esposa Margarita Nadal los benefactores de la institución hospitalaria, en 1430.⁸⁵ De acuerdo con el texto fundacional, Pero destinó la casa que fue de su padre, Antón Poma, para curar doce pobres y un clérigo, en honor y reverencia de Santa María de Gracia.⁸⁶ Aprobada por el arzobispo de Zaragoza Don Dalmau de Mur, y gracias a la aportación de buena parte de los bienes del matrimonio, se fundó y dio continuidad a la una de las primeras instituciones privadas asistenciales en Aragón.⁸⁷

El retablo de Santa María de Gracia

Gracias a las investigaciones de Javier Medrano y Mari Luz Rodrigo se ha podido constatar por la vía documental que Gonçal Peris Sarriá trabajó para la villa de Puertomingalvo llevando a cabo la pintura de un retablo dedicado a Santa María de Gracia que tenía que ser destinado a la capilla del hospital homónimo que ahora comentamos, probablemente el espacio que hoy en día está dedicado a Santa Engracia: *“Item posso en data que pagué a Gotalmo de Sarriá, pintor, por el retavlo de Santa María de Gracia, de la segunda paga trezientos sueldos. Àpoca fecha por Jaime Vernell, notario de Valencia, a XXVI de febrero anyo XXXVIº. Costó el àpoca I sueldo.*

⁸⁵ La fundación fue redactada en Vistabella, el 29 de diciembre de 1430. Respecto a los estudios relativos a la documentación hospitalaria, ver NAVARRO ESPINACH, G., “Fuentes para la historia de la pobreza y de la marginación”, en UBIETO, A., (ed.). *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI, Alcorisa, 17-19 de diciembre de 1999*, Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, 2001, p. 337-346; NAVARRO ESPINACH, G., “El Hospital de Santa María de Villaespesa y de San Juan Bautista en la ciudad de Teruel a través de los actos notariales de Alfonso Ximénez (1481-1518)”, en *Aragón en la Edad Media*, XVI (2000), p. 565-590; BUOMPADRE, M.L., “Aproximación a la historia de los pobres en la sociedad aragonesa bajomedieval”, *Studium: Revista de humanidades*, 7 (2000), p. 67-88

⁸⁶ El matrimonio Poma-Nadal no tuvo descendencia masculina y de ahí la decisión de fundar un hospital, vinculado a un beneficio instituido por Antón Poma y María Ferrera. Tuvieron tres hijas: Margarita, María y Savrina, a las que asignaron 2.000 florines reales de plata, además de declararlas herederas, MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 227, 234 y 236. En el testamento (1436) también dotaron a un nieto, Antón de Santolalia, con la cantidad de 15.000 sueldos.

⁸⁷ Años más tarde, en 1614, Miguel Marco, descendiente suyo, decidió que se acogiera a nueve niños pobres de su familia. En el siglo XVIII, Ignacio Luesma y Marco adjudicó al mismo Hospital una serie de bienes que permitieron ampliar algunas áreas de atención; concretamente su aportación se centró en la donación de tres masías sitas en el término de Castelvispal. La edificación hospitalaria, que está al lado del ayuntamiento, todavía hoy se conserva y fue a partir del año 1984 cuando se iniciaron las obras de restauración y remodelación, ver Extracto de la Comunicación remitida por J. Solsona en las 'Primeras Jornadas sobre Arte y Patrimonio en Puertomingalvo (24 y 25 de julio de 1999) en <http://www.puertomingalvo.com/fundacion.htm>. Entre los gastos pasados por la fundación "la institución, se asientan todos los que hacen al funcionamiento del hospital (ropa, alimento, calzados para los pobres y obras de infraestructura), a la capilla (un paño para el altar, una campana, un retablo), las misas de réquiem por Pero Poma y sus parientes o también multas. Estas últimas resultan interesantes ya que con dinero del hospital, se pagaron deudas judiciales de Pero Poma y de su hermano Ramón Poma, ver BUOMPADRE, M.L., "Niveles de vida de los pobres en el Aragón bajomedieval, *Actas de las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales* (2004), XI, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia, Tucumán, 2007.

CCCI sueldos [...].⁸⁸ Dicha información ha sido corroborada y ampliada por Carme Llanes, estudiosa que ha aportado una época inédita, vinculada a la misma obra.⁸⁹ A raíz de esta última noticia, sabemos que el precio del conjunto fue de 52 libras, 1.040 sueldos, a cuenta de los cuales fueron abonados 150 sueldos en fecha 30 de abril de 1436.

El retablo de la Virgen conservado en Kansas

Según ya se ha comentado al tratar la faceta empresarial de Gonçal Peris, en el retablo de los Gozos de la Virgen de Kansas se aprecia con claridad que las composiciones remiten a modelos distanciados en el tiempo. La mayoría de ellos son reproducciones de las composiciones homónimas del retablo de la Virgen de Sarrión o del de Albentosa, mientras que otros, como la misma tabla central, constatan el desgaste progresivo de las primeras propuestas del lenguaje del gótico internacional hacia nuevas propuestas. La buena acogida que tuvo la pintura de Gonçal Peris favoreció un gran número de encargos, algunos de los cuales y con la ayuda del taller se pudieron llevar a cabo gracias al recurso de la utilización de plantillas de las escenas más solicitadas, especialmente las dedicadas a la Virgen, a la Crucifixión y a algunas de las imágenes de los santos más populares que debían aparecer en las predelas. No es de extrañar pues, que la representación de Santa Margarita del retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo, pintado por Gonçal Peris, sea prácticamente igual a la de Santa María Magdalena del retablo de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Bilbao, realizado por Pere Nicolau, dado que Peris participó en el taller de Nicolau.⁹⁰



Pere Nicolau. Retablo de los Gozos de la Virgen (detalle)
Museo de Bellas Artes de Bilbao

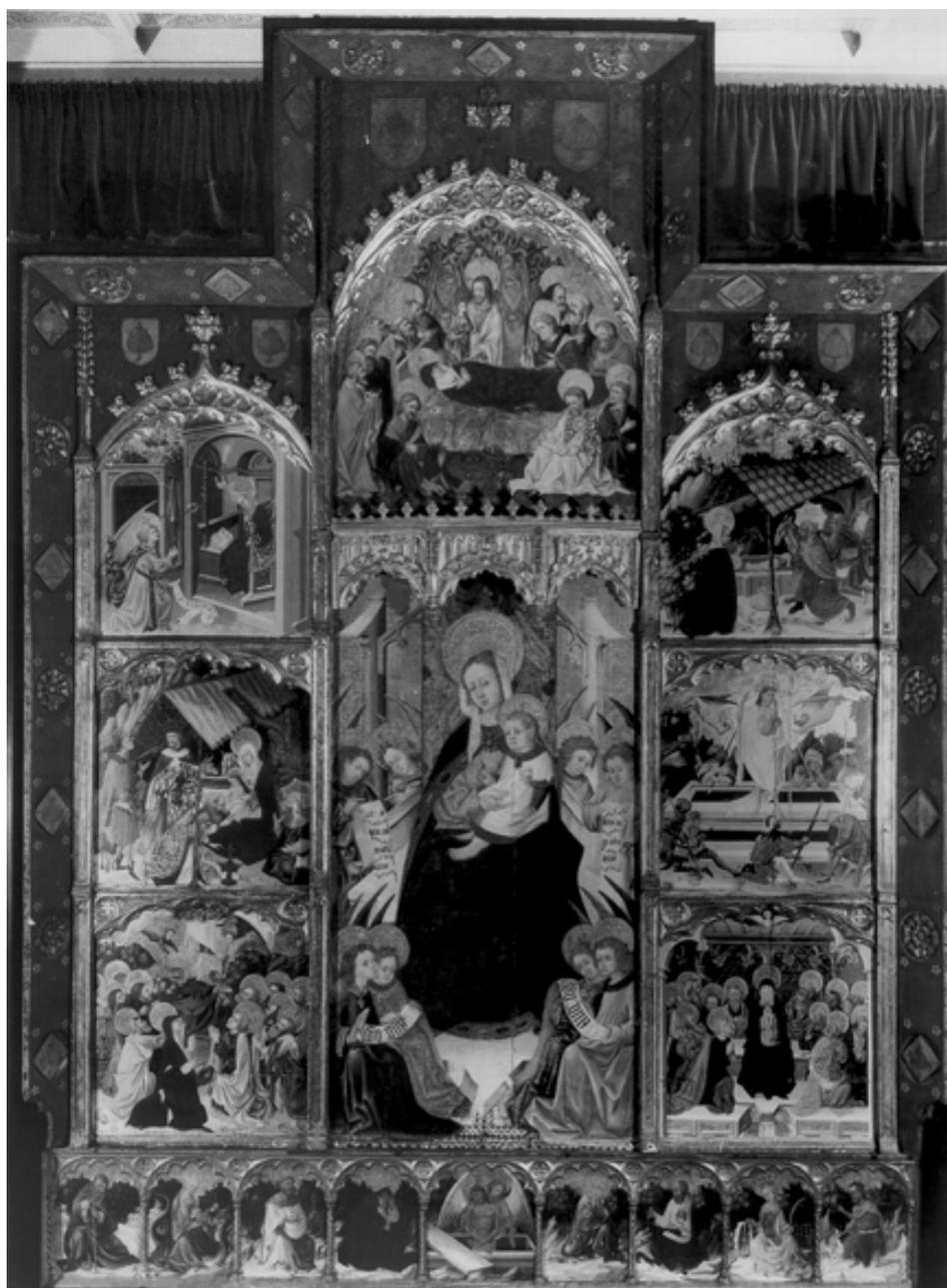
Gonçal Peris. Retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (detalle)
MNAC, Barcelona

⁸⁸ La anotación continúa: " *Item posso en data que de aquellos V sueldos que Iofres Vonares deve haver por la hobra de la cassa del dito spital le son seydos dados por mi dito Sancho IIIMCCC sueldos reales, época fecha por Anthón Samartín, notario.*" MEDRANO ADÁN, J. & RODRIGO ESTEVAN, M.L., "Los siglos medievales cristianos en la comarca de Gúdar-Javalambre: el señorío laico y eclesiástico", ver Comarca de Gúdar-Javalambre, 3, p. 105. MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 204.

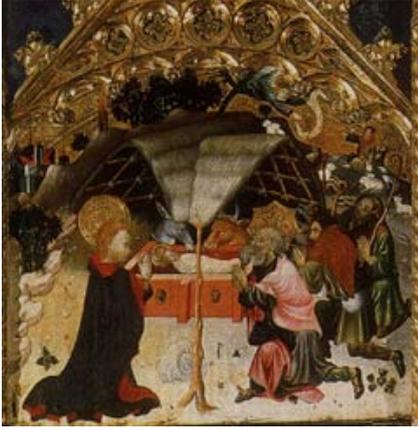
⁸⁹ LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2011, p. 644-645, doc. 249.

⁹⁰ GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1995, pp. 98-99.

El vínculo entre ambos artistas ha generado diversidad de opiniones respecto a determinadas obras que arrancan de plantillas y postulados pictóricos bastante cercanos que no sólo tienen que ver con la formación de Gonçal Peris en el taller de Nicolau sino también con el protagonismo de tuvo éste en el último obrador de su maestro y con su primera etapa creativa, según ya ha sido comentado por algunos estudiosos. Esta cuestión -que se hace patente en los pleitos que incoa Jaume Mateu a Gonçal Peris, a la muerte de Nicolau-, es notoriamente visible al observar obras como los retablos de Albentosa, Santa Cruz de Moya y también los de la colección Gualino de Turín y de Burgo de Osma. En nuestra opinión, el pleito que interpone Mateu a Peris en el año 1409 esconde una trama de intereses que tiene que ver con el vínculo artístico que se advierte en la obra de Gonçal Peris respecto a la de Pere Nicolau. Los límites del presente estudio no nos permiten llevar a cabo este análisis y es por ello que, en un marco más amplio, trataremos este asunto en un próximo número de *Retrotabulum*.



**Gonçal Peris. Retablo de Santa María de Gracia de la capilla del Hospital Poma de Puertomingalvo
Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City**





**Pere Nicolau y taller. Retablo de los Gozos de la Virgen de la iglesia parroquial de Sarrión (detalles)
Museo de Bellas Artes de Valencia**

Gonçal Peris. Retablo de Santa María de Gracia de la capilla del Hospital Poma de Puertomingalvo (detalles)

Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City

En esta trama de préstamos es bastante evidente que el modelo del Varón de Dolores del retablo del Museo de Bellas Artes de Bilbao creado por Pere Nicolau tuvo mucha aceptación en la pintura valenciana y que de él deriva la representación homónima del retablo de la Virgen de Kansas.⁹¹ Esta asociación permite añadir, sin demasiadas dudas, el retablo de la Trinidad de Rubielos de Mora al catálogo de obras del taller de Peris, ya que el Varón de Dolores del retablo de Kansas responde a la misma plantilla que, prácticamente sin variaciones en lo que respecta a la figura de Cristo y el ángel, fue utilizada en dicho tríptico.⁹²



**Pere Nicolau. Retablo de los Gozos de la Virgen (detalle)
Museo de Bellas Artes de Bilbao**

**Gonçal Peris. Retablo de la Santa Trinidad (detalle)
Comunidad MM. Agustinas. Rubielos de Mora (Teruel)**

Gonçal Peris. Retablo de Santa María de Gracia de la capilla del Hospital Poma de Puertomingalvo (detalles)

Nelson-Atkins Museum of Art. Kansas City

En la tabla central del antiguo retablo de Puertomingalvo, Jesús ostenta en la mano el fruto rojo que ocasionó la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. El apellido Poma (manzana en catalán) permitía incorporar en la pintura la simbología de una fruta con

⁹¹ Para esta iconografía, ver VALERO MOLINA, J., “Ecos de una iconografía francesa de la *imago pietatis* en la Corona de Aragón”, *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coord. por María Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega, María Pellón Gómez-Calcerrada, 2009, p. 333-342.

⁹² RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., “Retablo de la Trinidad”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 268-273, (catálogo de exposición).

significados totalmente opuestos. En obras como *Le Pèlerinage de l'ame*, se identifica al manzano tanto con el Árbol de la Vida como con el Árbol de la Ciencia del bien y del mal "conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad", es decir la Salvación, según el pensamiento cristiano, "o conocimiento distintivo que provoca la caída."⁹³ En la composición de Gonçal Peris, la Virgen abre la mano al antiguo fruto prohibido aludiendo a la Salvación. Aclamada desde el siglo XII con el nombre de manzana de vida, la Virgen de Gracia constata así su papel de corredentora.⁹⁴

La Virgen, sentada sobre un trono, aparece rodeada de ángeles cantores que ostentan diversas partituras y filacterias en las que se puede leer el primero de los Gozos de María, el de la Anunciación. Los ángeles que se encuentran en primer término llevan dos filacterias con el texto "*Gaude Virgo*" cada uno, mientras que los situados más atrás cantan las partituras: "*Gaude, Virgo, Mater Christi*" y "*Gaude, Virgo, Mater Christi, quae per [aurem concepisti, /Gabrielis nuncio]*".⁹⁵ Vinculado al himno escrito por

⁹³ Sobre la simbología de la manzana, ver GARCIA MAHIQUES, R., "Malum Arbor. El código semiológico de la manzana", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2 (1991), p. 81-87.

⁹⁴ La manzana de oro, presente en el escudo de los Poma, en ocasiones es interpretada como fruto de inmortalidad.

⁹⁵ De acuerdo con algunos apócrifos, el Verbo se introdujo en María por la oreja, en el momento que ella recibió el mensaje del arcángel. En ocasiones el artista emplaza la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza de María, en alusión al evangelio: «El Espíritu Santo vendrá sobre tí, y la virtud del altísimo te cubrirá con su sombra» (Lc. Y, 35). Respete la tradición que fija la concepción por la oreja se apoya también en el Salmo 45, 11: «Oye, hija, y mira; inclina tú oído:/ olvida tú pueblo y la casa de tú padre». Los immaculistas defendieron la virginidad de la Virgen María por encima de todo y sostuvieron también, como alternativa, la concepción por la fe y el intelecto. En relación con la Inmaculada concepción de María, cabe destacar, como una de las obras pioneras, el retablo de la Virgen de los *consellers* de Barcelona, conservado en el MNAC, ver SIMONSON FUCHS, A., «The Virgin of the councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and this egyptian execution» en *Gazette des Beaux-Arts*, París, febrero de 1982; MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999, n. 4, p. 199-211 y RUIZ I QUESADA, F., "Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels consellers", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2002), p. 27-46, 229-242 y 331-342. De hecho, la concepción de María se produjo al pronunciar el *fiat*, hágase tu voluntad, y es por ello que en la escena de la Anunciación de Puertomingalvo aparece el libro abierto con el texto: "*Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum*" ("He aquí la sierva del Señor; hágase conmigo conforme a tu palabra" (Lc 1:38), junto a las palabras del profeta: "*Ecce virgo concipiet et pariet...*" ("He aquí que la virgen concebirá, y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emanuel" Is 7:14). Volviendo de nuevo al canto de los ángeles que entonan el primer Gozo de María, creemos importante, por las fechas en las que nos movemos, recordar que fue en el transcurso del sínodo celebrado en Valencia en el año 1432 y por decisión del arzobispo de Valencia Alfonso de Borja, futuro papa Calixto III, que se ordenó cantar los gozos de la Madre de Dios en las catedrales e iglesias, todos los sábados del año: "Ordenamos a perpetuidad y mandamos que en adelante los que rijan el coro de nuestra sede y los curas de las parroquias, cuantas veces en sus iglesias se cantare la misa de Santa María, al elevar el sacratísimo Cuerpo de nuestro Señor Jesucristo en dicha misa, después de terminado de decir el sanctus, en seguida canten y hagan cantar los siete gozos de la misma gloriosa Virgen, tal como abajo se describen; y a cada uno de los que canten aquellos gozos, verdaderamente arrepentidos en aquella hora y confesados, por la misericordia de Dios omnipotente, y confiando en la autoridad de los santos apóstoles Pedro y Pablo, les relajamos cuarenta días de la penitencia a ellos impuesta. El que empero fuera hallado negligente o remiso a esto, sea castigado con la pena de desobediencia. A los demás clérigos o laicos de la ciudad y de nuestra diócesis verdaderamente arrepentidos y confesados, que también recen los mismos siete gozos en otros días, el día en que cada uno de ellos los dijere, con la misma autoridad les concedemos indulgencia de cuarenta días de las penitencias a ellos impuestas; exhortándoles en el Señor, a que ofrezcan y digan piadosa y devotamente dichos gozos, por reverencia a la Madre de Dios y de los hombres, todos los días especialmente en la iglesia. Con ello, sin embargo, no queremos disminuir la devoción a los mismos en las iglesias, en las que se acostumbran a cantar con más frecuencia dichos siete gozos, sino más bien aumentarla para que, lo que aquí se establece, se observe también allí.

santo Tomás Becket, posiblemente se trate de uno de los textos más antiguos de los Gozos. En la pintura, el primer gozo nos acerca al saludo de la Anunciación: "Ave Gratia plena" y a la Virgen de Gracia.

El retablo de Santa María de Gracia de Puertomingalvo, ahora en Kansas

Con respecto al retablo de los Gozos que acabamos de comentar, la duda se ha puesto en si dicha obra corresponde al mueble que presidió el oratorio dedicado a Santa María de Gracia del Hospicio Poma o si, contrariamente, pudo presidir el altar mayor de la antigua parroquial gótica de Puertomingalvo.⁹⁶ La adscripción del tríptico a un lugar u otro es muy singular, dado que si fue destinada al hospicio se trata de una obra documentada que nos ayuda a fijar el arte de Peris en el tiempo, mientras que si lo fue a la iglesia parroquial carecemos de esta información.

Es por ello que a continuación trataremos diversos aspectos que pretenden evaluar si el retablo que se conserva en Kansas corresponde al que presidió la capilla del Hospicio (1436). No obstante y previamente, queremos comentar que un gran número de los muebles que presiden los altares mayores de las iglesias incluyen un sagrario, que no está presente en el retablo de los Poma, y destacar la prosperidad de Puertomingalvo en el transcurso del periodo que ahora tratamos. Una bonanza que promueve la edificación o remodelación del Portal alto de san Antonio, la construcción de la casa consistorial, el encargo de un retablo para la ermita de Santa Bárbara, la comisión de otro conjunto pictórico, el de San Cristóbal, y la remodelación del antiguo casal de los Poma en un hospicio. Decimos esto, porque conocida la gran rivalidad entre Puertomingalvo y la vecina Mosqueruela, y la gran relevancia económica que tuvieron ambas poblaciones, es más que dudoso que la iglesia parroquial de Mosqueruela custodiase un retablo mayor importantísimo valorado en el entorno de los 5.000

Alégrate Virgen Madre de Cristo. Señor Jesucristo, etc.”, ver MUNSURI ROSADO, M.N., *Perspectiva socio-económica del clero secular en la Valencia del siglo XV*, Universitat de València, Valencia, 2006, p. 124-125. Esta disposición, que ya tenía precedentes en Mallorca con el poema de Jaume II *Mayre de Déu e fylha*, y en Cataluña con el canto de los gozos del *Llibre Vermell* de Montserrat, pudo impactar la iconografía del culto a María en el entorno valenciano en el que se pintó la tabla de Puertomingalvo, en 1436. Sin duda alguna que la práctica reforzó la ya muy arraigada devoción a la Virgen, ya que a cambio se otorgó una indulgencia de cuarenta días. Ya sea con el texto de los gozos o sin ellos y con precedentes magníficos como el de la Virgen de la Leche del retablo del Centenar de la Ploma, lo cierto es que la iconografía que ahora tratamos tuvo una amplia resonancia en muchos artistas, a la hora de representar a María entronizada. Con anterioridad a las fechas que ahora tratamos podemos encontrar ejemplos de ángeles cantores que glorifican a María. No obstante, es interesante apreciar como este aspecto deja de ser decisión del artista y pasa a ser una exigencia del comitente. En el contrato de los Gozos de la Virgen, pactado entre Gonçal Peris y el que hemos propuesto como Jaime de Urriés, en abril de 1433, se acuerda que "en la peça d'en mig, la Verge aseguda en mig, ab àngels que stiguen en continenca e gest de cantar e sonar", ver *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, doc. 55, p. 210. Con anterioridad ya hemos hablado de la devoción que tuvo el rey Martín a los siete Gozos de María, cuestión ésta que alcanzó cotas ciertamente importantes al tratar el periodo en el que reinó Alfonso el Magnánimo, ver RUIZ I QUESADA, F., "Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d'un llinatge", en TERÉS, M.R. (ed) «*Capitula facta et firmata*». *Inquietuds artistiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112. Para el tema de los Gozos de la Virgen, especialmente los de la Dormición y Ascensión, un estudio importante en VICENS I SOLER, M.T., *El cicle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995.

⁹⁶ CORNUDELLA CARRÉ, R. "Retablo de Santa Bárbara" en BENITO DOMENECH, F.- GÓMEZ FRECHINA, J.,: *La edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 134-141.

sueldos, antes del año 1421, y que Puertomingalvo lo encargara en 1436 por un valor de 1.040 sueldos.⁹⁷

Sin pretender elaborar ahora un estudio iconográfico de la Virgen de Gracia, el nombre de María a los ojos del Señor, llena de Gracia, favoreció la consolidación de la estrofa «*Maria, mater gratiae, mater misericordiae, tú nos ab huésped protege te hora mortis suscipe*», la cual, a partir del capítulo general de 1334, fue añadida por los dominicos a todos los himnos del oficio litúrgico y tuvo una amplia aceptación fuera de esta orden.⁹⁸ De hecho, los primeros testimonios de la Virgen María de la Misericordia dentro del ámbito de lengua catalana de la antigua Corona de Aragón mencionan esta imagen con el nombre de Virgen María de Gracia. En el contrato del retablo mariano de Copons, conjunto pictórico contratado a Lluís Borrassà en 1401, se dispuso que en la última escena se debía de representar “madona Santa Maria de Gracia, ço és, com abrigo lo poble” convirtiéndose así, dado que es una obra de datación documentada, en la primera figuración conocida de esta advocación mariana en el ámbito catalán.⁹⁹

⁹⁷ A pesar de que el término municipal de Mosqueruela, 26.500 ha, es mucho mayor que el de Puertomingalvo, 10.267 ha, ambas poblaciones fueron villas -Puertomingalvo de señorío del arzobispo de Zaragoza y Mosqueruela de realengo de la comunidad de aldeas de Teruel- y las dos tuvieron el privilegio de celebrar ferias y mercados, Puertomingalvo lo obtuvo en 1354 y Mosqueruela en 1366. Por otro lado y aunque es un tema debatido, su población debió ser similar ya que en el fogaje de 1495, Puertomingalvo figura con 91 fuegos y Mosqueruela con 89, ver NAVARRO ESPINACH, G., "Ciudades y villas del reino de Aragón en el siglo XV. Proyección institucional e ideología burguesa", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval* 16 (2009-2010). En el *Libro del reparo del general de Aragón* correspondiente al año 1489, Puertomingalvo figura con 119 fuegos y abona 95 libras y 4 sueldos al rey y al señor, mientras que Mosqueruela consta con 89 y abona 57 libras y 17 sueldos, ver FALCÓN PÉREZ, I., *Libro del reparo del general de Aragón (1489-1498)*, Zaragoza, 1987, p. 22-23 y MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 167. La situación geográfica de Puertomingalvo "en las estribaciones de la sierra de Gúdar, lindando con el término de Lucena y con los de Linares y Mosqueruela, la coloca en el centro de una de las rutas más antiguas de la trashumancia levantina y en el seno de una de las áreas de más temprano destino de los ganados castellanenses.", ver SESMA MUÑOZ, J.A., "Producción para el mercado, comercio y desarrollo mercantil en espacios interiores (1250-1350): el modelo del sur de Aragón", en *Europa en los umbrales de la crisis (1250-1350). XXI Semana de Estudios Medievales de Estella*, Pamplona, 1995, p. 205-246. Sobre el retablo mayor gótico y escultura de Mosqueruela, ver RUIZ I QUESADA, F. "Els pintors del bisbat de Tortosa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 170-179 y MONTOLÍO, D., & FUMANAL, M.A., "L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de Valencia i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXIX (2003), p. 75- 108.

⁹⁸ Gracias al espléndido trabajo que Gabriel Llompart dedicó a este tema (1961), tenemos noticia de la dilatada repercusión que tuvo en Mallorca esta advocación desde la segunda mitad del siglo XIV, ver LLOMPART, G.: "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de Iconografía mariana bajomedieval y moderna", *Analecta Sacra Tarraconensis*, xxxiv, 1962, p. 263-303 y LLOMPART, G.: "Nuevas precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario", *Analecta Sacra Tarraconensis*, xx-xix, 1968, p. 291-303.

⁹⁹ Respecto al retablo pintado por Lluís Borrassà para Copons en el año 1401, ver RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Borrassà. Retablo de la Encarnación de Jesucristo", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 154-159. En 1416, el pintor activo en Barcelona Jaume Cabrera recibió el encargo de un retablo dedicado a san Juan Evangelista y san Narciso, donde tenía que pintar sobre el compartimento principal "*ymagines beate Marie de Gracia, cohopertam cum suo mantello, et multitudinem hominum et mulierem*", ver MADURELL I MARIMON, "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), doc. 312, p. 328 y LLOMPART, G.: "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de Iconografía mariana bajomedieval y moderna", *Analecta Sacra Tarraconensis*, xxxiv, 1962, p. 277. Varias pinturas de la Corona de Aragón explicitan de

A pesar de ello, es fácil observar que esta advocación o la de Santa María de Gracia, no se enmarca en un único modelo mariano y puede estar relacionada tanto con la Virgen de la Anunciación, de acuerdo con las palabras del arcángel san Gabriel –*Ave Maria Gratia Plena*–, con el hecho de que la imagen de María fue dada sin ningún coste, como la Virgen de Gracia de los agustinos de Valencia,¹⁰⁰ porque se considere que tiene la gracia de obrar milagros, con la Virgen de la Candela,¹⁰¹ con la de *Bellull*,¹⁰² o bien con la Virgen del Manto.

Así pues, el amplio abanico de posibilidades que ofrece la iconografía de la Virgen de Gracia no se centra únicamente en la de la Virgen del Manto y abre las puertas a otras imágenes, como la de Kansas. Además, hay que tener en cuenta que la fundación del Hospital Poma fue un acto privado, poco frecuente en las fechas en las que nos

manera gráfica los pasajes en que Dios decide castigar a la humanidad y María intercede con la protección de su manto. El primero de estos testigos corresponde a una pintura llevada a cabo en Mallorca por el pintor Francesc Comes. Nos referimos al cuerpo central del retablo de la Virgen María de la Gracia de la capilla de los Bonaparte del desaparecido convento de los dominicos de Palma, ahora conservado en el Museo de Mallorca, ver LLOMPART, G., 1962, 265-266 y RUIZ I QUESADA, F., «"Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]". Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants» *Lambard*, XV (2003), p. 176-177. Más allá del interés que suscita el hecho de ser la primera pintura de la Corona de Aragón donde se puede evidenciar esta temática, hay que destacar la leyenda que aparece en la obra, puesto que se lee «Santa M(aria) de Gratia». La Virgen María aparece arrodillada y en actitud de plegaria, mientras extiende su manto asistida por santo Domingo y san Pedro Mártir.

¹⁰⁰ BLAYA, N., «El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia», *Ars Longa*, 7-8 (1996-1997), p. 185-193. En lo relativo al icono y a la peculiar devoción que el rey Ferran de Antequera profesó a la Virgen de Gracia valenciana, ver RUIZ I QUESADA, F. "Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d'un llinatge", en TERÉS, M.R. (ed) «*Capitula facta et firmata*». *Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112. Otro ejemplo, próximo a Gonçal Peris, es el de Bernat Martí. En fecha 28 de julio de 1422, Peris y Joan Gener fueron los marmesores en el testamento de Martí, agricultor de Valencia que mandó ser enterrado en el convento de San Agustín y dispuso que se elaborase una figura de cera, por valor de 30 libras, en la capilla de Santa María de Gracia, ver ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 190-191, doc. 40. En relación con la devoción valenciana a la Virgen de Santa María de Gracia, las noticias del *Dietari del Consell Barceloní* sobre las revueltas del Call en València y Barcelona (1391) comentan que: "*Se moch avalot e remor en la ciutat de València per lo poble d'aquella ciutat contra los juheus qui de fet foren tots robats e gran partida moriren e la maior partida se feren christians. E en la sinagoga major del dit call fo feta esgleya sota invocació de Sent Cristofer, que fo lo dit die de dicmenge la sua festa. E en lo dit call fo feta altre esgleya sots invocació de Sancta Maria de Gràcia. E lo gran clerga lur lo rau [rabí] se feu christià e pres lo àbit de Sent Domingo preycador.*"

¹⁰¹ Desde el año 1306 y hasta el siglo XVI así se cita: "*Capbreuació atorgada per Ramon d'Om, del veïnat de Sies de Monells, i la seva esposa Gaubes, a favor de Guillem de Rovira, clergue obtentor del lloc presbiteral fundat pel difunt Arnau de Planes, canonge i sagristà segon de Sant Feliu de Girona, en l'esmentada església sota invocació de Santa Maria de Gràcia, vulgarment anomenat de la Candela. Reconeixen que presten dues albergues per la compra que Arnau de Planes féu a Pere de Terrades, batlle d'Ullastret, i a la seva esposa Elisenda, del mas on habitava Ramon de Sies, situat a Monells, amb totes les seves possessions. Prometen donar al benefici, per raó d'aquestes albergues, 6 sous barcelonesos de moneda de tern per la festa de Sant Vicenç*", BOADAS RASET, J. & CASELLAS SERRA, LL., (dir.), *Catàleg de pergamins del fons de l'Ajuntament de Girona (1144-1862)*, Girona - Barcelona, Ajuntament de Girona - Fundació Noguera, 2005, I, p. 42.

¹⁰² Al menos desde el siglo XVII, la virgen del Claustro o de *Bellull* de la catedral de Girona también era conocida con el título de Nuestra Señora de Gracia, ver SUREDA JUBANY, M., *Els precedents de la catedral de Santa Maria de Girona*, tesis doctoral, Universitat de Girona, Girona, 2008, p. 30. En relación con la imagen, ver BARRACHINA NAVARRO, J., "El mestre Bartomeu de Girona", *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I*, p. 56-57.

movemos, que tuvo como principal referente en el terreno público la fundación del Hospital de Zaragoza, también dedicado a Nuestra Señora de Gracia.

En el año 1425, Alfonso el Magnánimo fundó el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, en la portalada del cual había la inscripción *Domus Infirmorum Urbis et Orbis*. De similares características al hospital de Valencia, también en Zaragoza se atendió a huérfanos, locos y desamparados en general.¹⁰³



Gonçal Peris. Retablo de Santa María de Gracia de la capilla del Hospital Poma de Puertomingalvo (detalle)

Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City

Martín Bernat. Tabla de Santa María de Gracia
Museu del Castell, Peralada

¹⁰³ A raíz de la iniciativa del padre mercedario Juan Gilabert Jofré se construyó un hospital en Valencia bajo la advocación de Nuestra Señora Sancta dels Folls, Innocents e Orats. Dicho hospital tuvo la bula fundacional de Benedicto XIII y el privilegio de construirlo en 1410, el rey Fernando I aprobó la creación de una cofradía con fecha 11 de marzo de 1413 y, poco después, el 1 de agosto de 1414, confirmó sus constituciones con el nombre de «*Nostra Dona Sancta Maria dels Ignoscents màrtirs i Desamparats*».

El Hospital de Santa María de Gracia de Zaragoza tuvo el privilegio de recibir la insignia de la Orden de la Jarra, máxima distinción en tiempos del rey Alfonso el Magnánimo vinculada a la Anunciación de la Virgen María, cuestión ésta que enlazaría el nombre de Gracia a la Salutación del ángel Gabriel. No obstante, no sabemos si dicha prerrogativa fue otorgada en el momento de la fundación por dicho monarca o por alguno de sus descendientes en el trono de la Corona de Aragón.¹⁰⁴

Hemos traído a colación el Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza por el parentesco importante que mantiene con el Hospital Poma y, además, para incorporar una propuesta de Núria Ortiz vinculada al tema que ahora tratamos. Gracias a las investigaciones de esta estudiosa, sabemos que una de las últimas obras ejecutadas por el artista, quizás la última, fue la del retablo mayor del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza.¹⁰⁵ Al redactar sus última voluntades, Bernat dejó dicho que: "*Item quyero et mando que de la obra de la pintura que yo tengo fecha, pintada et deboxada, para el Spital de Santa María de Gracia toda ora que aquella se pagara que de lo que se me deva dar de la dita obra et pintura quanto se pagara, los rectores del dito Spital, de lo de la dita paga se aturen cien sueldos, los quales dexo gratia special para los pobres del dicho Spital*". El documento es de fecha 6 de abril de 1505 y se supone que murió en ese mismo año. Estas noticias han sido relacionadas por Ortiz con la tabla de la Virgen rodeada de ángeles del Museu del Castell de Peralada.¹⁰⁶ Es una de las mejores obras llevadas a cabo en solitario por Martín Bernat y en ella todavía se acusa la especial incidencia que tuvo su amigo y colaborador Bartolomé Bermejo en el desarrollo de su pintura. Además, tiene la particularidad de que a los pies del trono de la Virgen aparece una leyenda con la inscripción: Santa María de Gra(cia).¹⁰⁷

Más allá del vínculo propuesto por Ortiz, totalmente acertado según nuestro parecer, lo más importante ahora es constatar gráficamente que la advocación de Santa María de Gracia no siempre corresponde a la Virgen del Manto, especialmente en Aragón.¹⁰⁸ Así pues, no existe ningún impedimento a la hora de identificar el retablo de Kansas con el que encargó Pero Poma en 1436. Tanto por su origen, probado por las fotografías, el linaje, presente en los escudos que aparecen de manera repetida en el mueble, y la iconografía de la advocación, similar a la del Museo de Peralada y alejada de la imagen de la Virgen del Manto. A continuación, demostraremos que las medidas del retablo de Kansas mantienen plena correspondencia con el precio que abonó Pero por el retablo de Santa María de Gracia.

¹⁰⁴ FALCÓN, M.I., "Sanidad y beneficencia en Zaragoza en el siglo XV", *Aragón en la Edad Media*, 3 (1980), p. 183-226; MONTERDE, C., "Las ordinaciones del hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza establecidas por don Alfonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza y lugarteniente general del Reino", *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), p.505-528 y ARCARAZO L.A., *La asistencia sanitaria en Zaragoza durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico i Excma. Diputación de Zaragoza, 2007."

¹⁰⁵ ORTIZ VALERO, N., "Últimas voluntades de Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre los años 1450 y 1505", *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106, 2010, p. 181-197.

¹⁰⁶ ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat, pintor de retablos documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2012, vol. I, p. 330-338.

¹⁰⁷ Ver GUDIOL I RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 85, fig. 205 y BARRACHINA NAVARRO, J., "Bartolomé Bermejo. Crist de Pietat", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 142-147.

¹⁰⁸ Como en tantos casos ocurrió, la renovación del mobiliario artístico del principal hospital aragonés debió motivar su traslado a otro oratorio y la salvación de esta bella obra de la destrucción del centro hospitalario, acaecida en el mes de agosto de 1808.

Tanto el retablo de la Virgen de Gracia de Puertomingalvo como otro conjunto pictórico dedicado a la Virgen de la Leche pertenecieron a Ròmul Bosch i Catarineu. La coincidencia de dos retablos marianos, prácticamente completos, en la misma colección y el hecho de que uno de ellos procediera de Puertomingalvo motivaron que Saralegui creara un falso vínculo entre la obra y la villa, al exponer que el retablo de la Virgen de la Leche, actualmente en paradero desconocido, procedía de Puertomingalvo.¹⁰⁹ A partir de este comentario la duda del origen siempre ha planeado sobre el conjunto pictórico y es por ello que a continuación atenderemos los aspectos económicos propios del tríptico.

Dedicado a los Gozos de la Virgen, como el de Kansas, el retablo mariano de la antigua colección Bosch i Catarineu carece de predela y también ha sufrido la pérdida del guardapolvo. No obstante, estamos ante una obra atractiva cuyo rasgo más peculiar es su vinculación con la línea de expresión más germánica del internacional. Dada la presencia de Marçal de Sax en Valencia y la colaboración documentada que tuvo con maestros como Pere Nicolau o Gonçal Peris, la característica mencionada motivó que la datación del mueble se fijara en las fechas más iniciales del siglo XV.¹¹⁰ A pesar de ello, otros rasgos iconográficos fijan su ejecución en una etapa posterior a la supuesta inicialmente. Respecto a su tamaño, se trata de un retablo de medidas reducidas, 2.12 por 1.78 m que reproduce un modelo muy próximas a las de los trípticos de Santa Bárbara y san Cristóbal de Puertomingalvo.¹¹¹

A la hora de abonar el importe del retablo, fue una práctica muy habitual dividir el precio total en tres fracciones, la primera en el momento de firmar el encargo, la segunda una vez finalizado el trabajo con la madera, enyesado y dibujado y, finalmente, la tercera una vez puesto en su lugar de destino o al librarlo al comitente. En ocasiones, la última paga era un poco superior a las otras dos dado que al artista se obligaba a hacer la instalación del mueble y corría con los gastos del traslado de la obra: ayudantes, animales que los transportan y cargan las pinturas, así como su manutención.¹¹² El dinero abonado a Gonçal Peris por la segunda paga del retablo de Santa María de Gracia, 300 sueldos, alude a lo comentado anteriormente ya que el precio total del conjunto fue de 52 libras, equivalentes a 1.040 sueldos. Otros puntos singulares a la hora de tener en cuenta este precio son que incluía el soporte de madera, según consta en una de las ápoas "*facio et depicto*" y también que las medidas que se pactan en un contrato fijan las dimensiones del conjunto sin contar el guardapolvo, en la mayoría de ocasiones. Así pues y dado que por el momento se desconoce el texto del acuerdo inicial, partiremos de las medidas del retablo de Kansas, 3,96 m x 2,89 m, las cuales y una vez restado el guardapolvo son de 3,78 x 2,52 m, equivalentes a una obra de 16,5 por 11 palmos.¹¹³ Respecto al retablo de la Virgen de la Leche de la antigua colección Bosch i Catarineu, cuyo ancho coincide con el del retablo de Santa Bárbara del MNAC, cabe suponer que la altura sería de 2,65 m, aproximadamente. Ello nos

¹⁰⁹ SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas", *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, p. 25-26.

¹¹⁰ SARALEGUI, L. DE, *cit. supra*.

¹¹¹ Conocemos las medidas por la ficha que correspondía a la obra durante el tiempo que formó parte de las colecciones de arte gótico del actual MNAC (1934-1950). No obstante y respecto a la altura se aprecia que no se debió contar la tabla con la escena de la Santa Trinidad.

¹¹² RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, p. 373-456.

¹¹³ Las medidas del retablo proceden de la página web de The Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas: <http://nelson-atkins.org/collections/iscroll-objectview.cfm?id=26462>.

conduce a un conjunto, cuyas medidas originales pudieron ser de 11,5 palmos de alto por 7,75-8 de ancho.

Para saber si el precio abonado por los Poma es acorde a una u otra obra, tendremos en cuenta la relación precio/superficie de este retablo y la compararemos con otras pinturas contratadas en fechas más o menos próximas a las del retablo dedicado a María, de Kansas. Así pues, observamos que el 25 de noviembre del año 1430 Gonçal Peris se comprometió con sor Isabel Baró, de la orden de Mont Sant de Xàtiva para pintar un retablo dedicado a santo Tomás por el precio de 70 florines (770 sueldos), obra que debía de medir 14,5 palmos de alto por 9 de ancho y sería destinada al convento de dominicos de Xàtiva.¹¹⁴ Tres años más tarde, el 22 de abril del año 1433, pactó con Jaime de Urriés (?) hacer un retablo de los Siete Gozos de la Virgen María por la cantidad de 75 libras (1.500 sueldos), cuyas medidas tenían que ser de 20 palmos de alto por 13 de ancho.¹¹⁵ El tercer referente es de fecha 16 de marzo de 1440, momento en que se comprometió con Bruno Navarro, presbítero de Villahermosa del Río, de elaborar un retablo de madera y pincel con las imágenes de los santos Antonio y Agustín, obra que mediría 18 palmos de alto por 12 de ancho y que se valoró en 100 florines (1.100 sueldos).¹¹⁶ También gracias a Llanes, se puede añadir un cuarto ejemplo, contratado en 1444 y dedicado a san Blas, para la población de Alpuente. Contratado por la cofradía de este bienaventurado, el mueble debía medir 16 palmos de alto por 10 de ancho y su precio fue fijado en 990 sueldos.¹¹⁷

Ninguna de las cuatro obras mencionadas tuvieron añadidos importantes y tampoco incluían ningún sagrario, razón por la cual todos los conjuntos son cercanos al retablo de Kansas, en cuanto a la valoración de la obra y su relación con la superficie que se debía pintar. Más allá de la participación más o menos significativa de taller, que conlleva diferencias reveladoras en el valor económico de la pintura, las variabilidades que se aprecian corresponden principalmente al hecho de que el pintor librara la obra en Valencia o tuviera que hacerse cargo del traslado y montaje. Estos gastos podían ser sensiblemente altos cuando las pinturas se debían llevar a poblaciones algo alejadas de la capital del Turia, tales como Villahermosa del Río, Xàtiva o Puertomingalvo.¹¹⁸ El precio del retablo contratado por el presunto Jaime de Urriés y el de Alpuente no incluían ningún coste de este tipo, mientras que los otros dos parecen indicar que así fue. Particularmente bajo fue el valor que se le dio al retablo de Villahermosa del Río, cuestión ésta que puede mantener relación con el taller o bien con el hecho de que para dicha población había trabajado el pintor Garcia Sarrià y que estaba en juego la continuidad del retablo de San Juan evangelista y san Vicente Mártir, pactada de nuevo con Gonçal Peris a poco más de dos meses del de Bruno Navarro.

De los conjuntos pictóricos seleccionados por sus características económicas, resulta muy evidente la afinidad entre el retablo de Alpuente y el de Puertomingalvo. Como ya hemos comentado, el primero debía medir 16 palmos de alto por 10 de ancho, *sens polseres*, y su precio se fijó en 990 sueldos, mientras que las medidas obtenidas respecto al de la Virgen de Gracia de Puertomingalvo han sido de 16,5 palmos de alto por 11 de ancho, descontando el guardapolvo, y su valor fue de 1.040 sueldos. En lo que

¹¹⁴ ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, doc. 44, p. 194.

¹¹⁵ ALIAGA MORELL, J., *cit. supra*, doc. 55, p. 210-211.

¹¹⁶ ALIAGA MORELL, J., *cit. supra*, doc. 73, p. 228 i 229.

¹¹⁷ Ver n. 7.

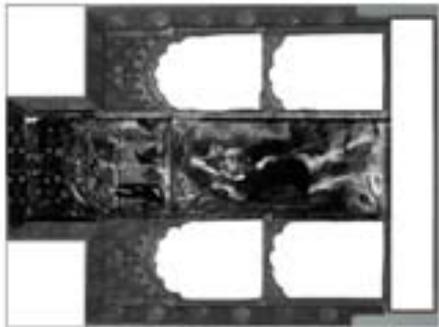
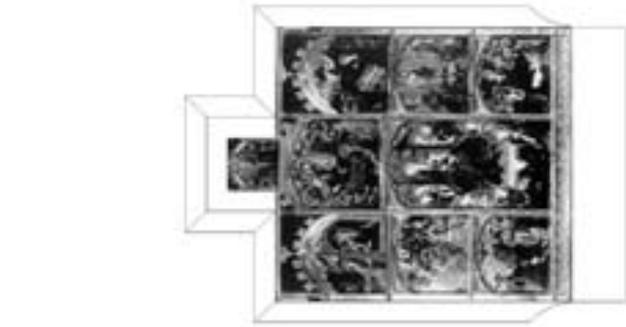
¹¹⁸ Sobre la valoración e incidencia de los aspectos económicos en la contratación de un retablo gótico, ver RUIZ I QUESADA, F., "Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico", *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 67-80 (catálogo de exposición) y RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999.

respecta al tríptico de la Virgen de la Leche, no cabe duda que se aleja del que encargó Pero Poma para el Hospicio de Puertomingalvo y su destino pudo ser una ermita o un pequeño oratorio, cuyo emplazamiento se desconoce.

En esta última obra también aparecen los ángeles cantando los gozos de María. En cuanto a su datación, hay elementos ciertamente contradictorios. Por un lado, ya hemos señalado que los expresionismos y la manera de resolver algunas figuras remiten a un pintor que pudo conocer el pincel de Marçal de Sax, pero, por el otro, hay determinadas molduras de yeso que emplazan la obra a fechas más tardías que las que se pueden suponer inicialmente por el vínculo pictórico a Sax, aspecto éste al que se suma la solución de algunas arquitecturas. No obstante y en esta ocasión, la ejecución del tríptico en la cuarta década del siglo XV excede la imagen pictórica del conjunto.



Gonçal Peris. Retablo de los Gozos de la Virgen de la Leche
Colección particular



Comparativa a escala de los retablos procedentes de Puertomingalvo y el de los Gozos de la Virgen de la Leche.

El retablo de San Miguel y la capilla funeraria de los Nadal en Puertomingalvo

Las investigaciones documentales de Carme Llanes han aportado nuevos datos sobre el mecenazgo de los Poma de Puertomingalvo que revelan la contratación de un retablo hasta ahora desconocido. Como en tantas otras ocasiones, por ejemplo el de Maciana de Tolsà que encargó primero un retablo para la catedral de Valencia y después otro mueble para la iglesia parroquial de Onda, pensamos que una vez ultimado el tríptico de Santa María de Gracia, Margarita Nadal quedó satisfecha de la obra y ello propició el pacto de una nueva pintura con el artista: el retablo dedicado al Príncipe de las milicias celestiales.



Gonçal Peris. Tabla de San Miguel
National Galleries of Scotland, Edimburgo

El conjunto no se ha conservado, pero no por ello el documento es menos precioso ya que nos permite contactar de nuevo tanto con los Poma como con Gonçal Peris. Encargado el 22 de junio de 1436 -la fecha era ciertamente crítica ya que rondaba la muerte de Pero Poma, acaecida entre el 9 y el 29 de diciembre siguientes-, los documentos conocidos son dos ápoas libradas el 29 de diciembre de 1436 (300 sueldos) y el 22 de marzo de 1437 (180 sueldos), la cual, esta última, corresponde también a la liquidación final del retablo de San Miguel.

Sabemos que el coste fue de 48 libras, algo menor que el precio del retablo de Santa María de Gracia, pero con la salvedad de que en esta ocasión el artista no se hacía cargo del soporte, ya que en ninguno de los dos documentos se efectúa alusión alguna a la madera y solamente se da a conocer el precio de la pintura.

Como ya hemos indicado anteriormente, las medidas pactadas del retablo de Santa María de Gracia debieron ser de 16,5 por 11 palmos, información que nos conduce a pensar que el conjunto dedicado a san Miguel debió ser mayor. En este sentido, cremos que caben tener presentes dos cosas. La primera es que si el retablo de Santa María de Gracia presidía la capilla del Hospicio no es muy creíble que dicho oratorio acogiese un segundo conjunto pictórico más grande que el dedicado a la titular y, en relación con la segunda, la muerte de Pero Poma o de Margarita Nadal.

Basándonos en la investigación contratada por Lluís Borrassà, el valor total del soporte mantiene una relación de 1:3 respecto a la pintura. Es decir, si el precio del retablo de san Miguel fue de 48 libras, la madera y carpintería del mueble debieron valer unas 16 libras, siendo el precio total aproximado de unas 64 libras, 1.280 sueldos.¹¹⁹

Esta información es del todo singular a la hora de acercarnos a los altares góticos del templo de Santa María de Puertomingalvo, ya que uno de ellos, el de San Miguel, fue la capilla funeraria del linaje de los Nadal a la que fue destinado el retablo que Gonçal Peris pintó. En las últimas voluntades de mosén Miguel Nadal, otro miembro de la familia, dispuso ser enterrado en la capilla de San Miguel del templo de Puertomingalvo "donde los suyos."¹²⁰ Así pues, los motivos por los que Pero Poma y Margarita Nadal redactaron sus últimas voluntades parecen ser los mismos que condujeron al encargo del retablo de San Miguel.¹²¹

Esta información es muy notoria, ya que corrobora, por otra vía y de manera definitiva, que el mueble dedicado a los Gozos de la Virgen no pudo ser el retablo mayor de la iglesia de Santa María. En este sentido, es muy evidente que el retablo de San Miguel, encargado casi simultáneamente al de los Gozos de María, no podía ser más grande que el que acogía el altar mayor.

Al hablar del retablo de san Miguel de Puertomingalvo no podemos olvidar la tabla del arcángel que se conserva en la National Galleries of Scotland de Edimburgo, la cual ha sido vinculada por Matilde Miquel al retablo que Lope Jiménez de Heredia encargó factiblemente para Albarracín (1437).¹²² De dicha obra, la única cosa que se conoce es el comentario de que procedía de la provincia de Teruel, observación que pudiera ser extensible a Puertomingalvo, pero tal imagen no aparece en las fotos realizadas por Joan Cabré a principios del siglo XX.

Ambos retablos, el encargado por Lope Jiménez de Heredia y Margarita Nadal debieron ser muy parecidos, dado que el precio de la pintura fue de 50 y 48 libras, respectivamente y excluyendo en ambos casos el soporte de madera. Tampoco las

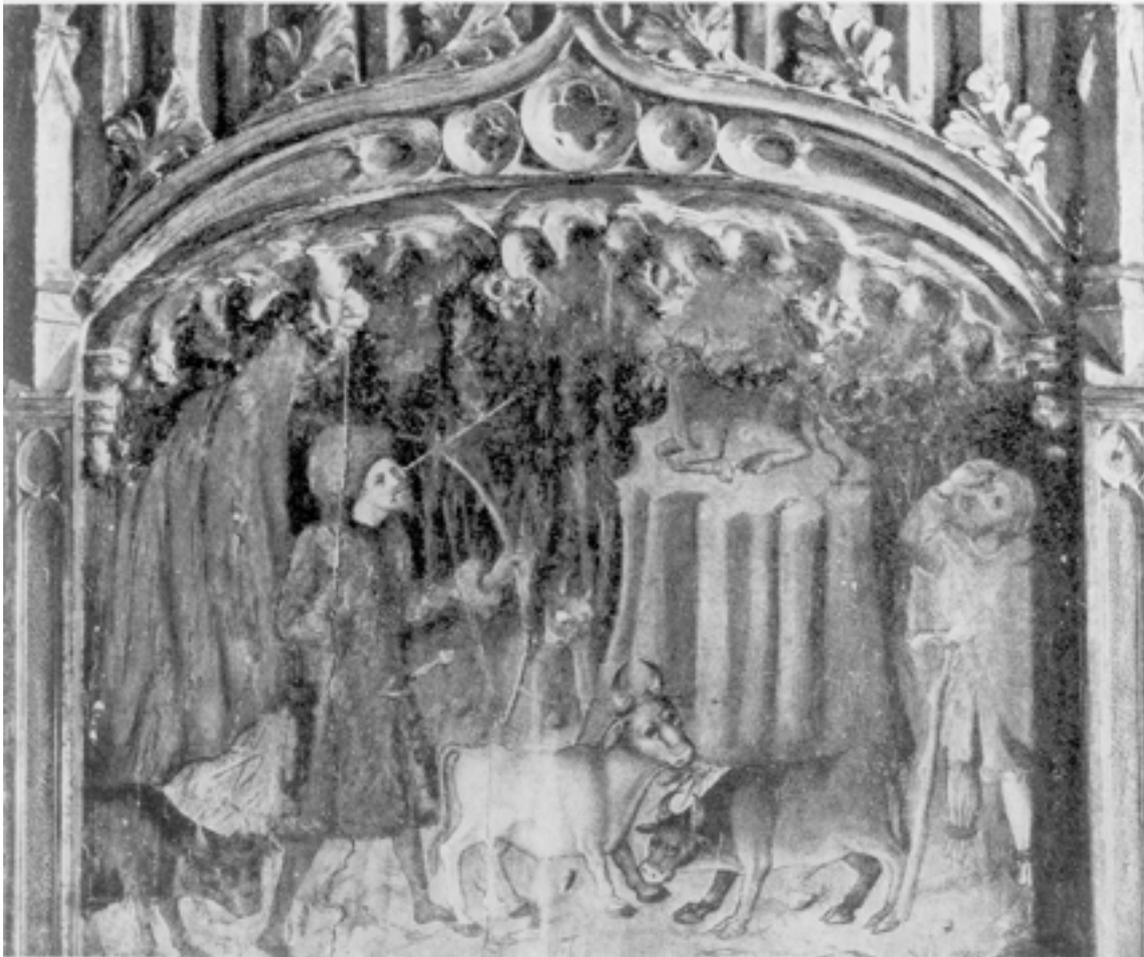
¹¹⁹ Ver RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, p. 503. Este tipo de valoraciones siempre es aproximado, dado que desconocemos si en las 48 libras se incluyeron los gastos de transporte de la obra, desde Valencia a la villa turolense.

¹²⁰ Javier Medrano aporta diversas noticias relativas a una Margarita Nadal que no sabemos si corresponden a la mujer de Pero Poma. En lo relativo a la capilla de los Nadal de Puertomingalvo, Margarita Nadal destinó el "vestment de grana con sus dalmáticas" a la capilla de San Miguel, donde deseaba ser enterrada y en la cual esperaba también colocar sus *seniales y armas*. Dotó un beneficio con 8.000 sueldos de propiedad y 400 sueldos de renta, otorgando el patronazgo a su sobrino Jaime Nadal, hijo de su hermano Antón, quién lo podría traspasar a su hijo mayor y, en caso de no tenerlo, al "mas propinquo parient de la dita dona Margarita Nadal, del nombre de Nadal" (1477). Su otro sobrino, de nombre Miguel, fue el primer beneficiado, ver MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2006, p. 185, 232 y 338.

¹²¹ Gracias al testamento de Domingo Martín, redactado en el año 1424, sabemos que Antón Poma tenía una capilla en la iglesia de Santa María. En dicho documento dispone la construcción de una capilla "sicut la de don Antón Poma en la qual sia feita en medio de aquella una cubierta de buelta de piedra piquada" al modo de la capilla de Cabañas, ver MEDRANO ADÁN, J., *cit. supra*, p. 128. No sabemos si este tipo de mejoras respecto a la capilla de Antón Poma pudieron incidir a Pero Poma en la remodelación de la capilla paterna o en la construcción de una capilla propia. De hecho, la fundación del Hospital Poma en 1430 tuvo como precedente otra de la misma naturaleza en Puertomingalvo, efectuada por Domingo Martín en 1424.

¹²² MIQUEL JUAN, M., "El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià de la catedral de Albarracín", *Rehald: Revista del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín*, 11 (2009), p. 49-55.

fechas nos ayudan a poder precisar, dado que la tabla de san Miguel fue adquirida en 1910 por la National Galleries of Scotland, en Edimburgo, al coleccionista inglés de arte español Lionel Harris de Londres, y las fotos de Joan Cabré fueron realizadas en 1908-1910.



Gonçal Peris. Prodigio en el monte Gárgano
Antigua colección Leon Ouroussoff

Post relacionó tres plafones dedicados al Príncipe de las cortes celestiales, propiedad del príncipe ruso Leon Ouroussoff en 1911, a la tabla de Edimburgo. De las tres composiciones, publicó la del Prodigio en el monte Gárgano, obra que no deja dudas a la hora de atribuirle a Gonçal Peris¹²³ No obstante y en relación con el vínculo creado con la pintura de Edimburgo, pensamos que si en ambos casos la marquetería es auténtica no pertenecieron al mismo retablo, dado que la secuencia de la moldura marginal es distinta. A la lista de obras que Peris dedicó a san Miguel en fechas cercanas, las encargadas por Lope Jiménez, Margarita Nadal y Juan de Alcaraz, posiblemente se deba añadir un retablo de la iglesia de Santa María de la Merced de Valencia, conjunto que se cita como referente en el contrato que establece con los

¹²³ Wilhelm Suida, *Österreichische kunstschatze*, 1911, 1, p. 8, ilustraciones 62-63 y POST, CH. R., *History of Spanish Painting*, V, p. 291, fig. 87 y IX (2), p. 759-760, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934 y 1947, p. 759-760.

representantes del señor de Santa Croche y Gaibiel.¹²⁴ Una obra bastante anterior, el retablo de san Miguel de la catedral de Murcia, también ha sido atribuido a Gonçal Peris.¹²⁵



**Retablo de San Miguel
Catedral de Murcia**

Un retablo pintado por Sanç Sarrià, para Margarita Nadal

Poca cosa podemos decir de esta obra, ya que desconocemos tanto al pintor, Sanç de Sarrià, como la pintura en cuestión. No obstante, el recibo es muy interesante ya que aporta un nuevo nombre a la lista de artistas vinculados al taller de Gonçal Peris Sarrià como la adscripción a dicho obrador de uno de los grandes maestros del arte valenciano: el pintor Joan Reixach "*pictor commorans Valencie*."

La época es de fecha 15 de marzo del año 1437 y en ella se certifica el abono de setenta y cinco sueldos "*in solutionem pro rato (...) quantitatis qua debebat mihi ratione unum retabuli de pingo pro dicte dopna Margarite*."¹²⁶ A pesar de que probablemente también nos encontramos ante una obra en la que el importe del soporte no estaba incluido en el precio pactado con Sanç Sarrià, pensamos que este encargo pudo ser ciertamente discreto y quizás se trate de un retablo de advocación privada o de una pequeña obra que pudo formar parte de la capilla del Hospital Poma.

¹²⁴ Para la iconografía dedicada a san Miguel en tiempos del gótico internacional valenciano, ver BENITO DOMÉNECH, F., & GÓMEZ FRECHINA, J., *El retaule de Sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.

¹²⁵ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Retablo de Puixmarín. Retablo de San Miguel", *Huellas. Catedral de Murcia*, Murcia, 2003, p. 294-295 (catálogo de exposición).

¹²⁶ Ver n. 7, LLANES I DOMINGO, C., p. 646, doc. 252.

Joan Reixach y el retablo de Santa Bárbara de San Juan del Hospital

La alusión a Joan Reixach como residente en Valencia en estas fechas es ciertamente importante, ya que puede ayudar a reconstruir la primera trayectoria artística del pintor. Documentado en Valencia desde el año 1431, ahora se puede confirmar que su formación más definitiva transcurrió en el taller de Gonçal Peris, tal y como propuso Gómez Frechina. Solamente unos meses más tarde de la época firmada por Sanç Sarrià, Reixach debió contratar el retablo destinado a la capilla de la casa de mosén Antoni Sanç, presbítero, pavorde y canónigo de la catedral de Valencia.¹²⁷ La obra concertada se dedicó a los siete Gozos de La Virgen y, poco más tarde, paso a presidir la capilla del castillo de Xàtiva.

La irrupción de Reixach en Valencia fue realmente impactante si tenemos en cuenta las noticias que le siguen. El 5 de febrero de 1438 y junto a Gonçal Peris y su sobrino Garcia, tasaron el salario que debía cobrar el pintor Lluís Dalmau por pintar la imagen de san Miguel de la clave de madera de la tienda del rey. En 1439 trabaja para la cartuja de Portaceli y en el mes de julio de 1440 contrata un retablo dedicado a San Juan Bautista y san Juan evangelista que había dejado inacabado Garcia Sarrià, a causa de su muerte.¹²⁸

Hemos emprendido este camino para llegar al 30 de diciembre del año 1440, ya que en ese día contrató con el presbítero Joan Fuster, capellán privado de la reina María de Castilla, un retablo dedicado a Santa Bárbara.¹²⁹ Esta obra nos permitirá aludir a la gran devoción que tuvo la bienaventurada en Valencia y concretamente en su iglesia de San Juan del Hospital, lugar donde debía ser colocada la obra que ahora comentamos.

Con anterioridad, al hablar del retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo, nos hemos detenido en la escena del bautismo y de dicho momento la iglesia valenciana guardaba una importante reliquia, donada por Constanza II de Hohenstaufen, emperatriz de Grecia que mandó ser enterrada en la capilla de santa Bárbara de la iglesia de San Juan del Hospital.¹³⁰ Se trataba de un fragmento de la roca de la que manó el agua milagrosa con la que fue bautizada santa Bárbara. Dicha historia fue un referente obligado a la hora de encargársele el retablo de Santa Bárbara de la iglesia de San Juan del Hospital, dado que en el bancal y a ambos lados de la Piedad se debían pintar imágenes de la historia de la emperatriz. Respecto al cuerpo del mueble, sólo incluía cuatro plafones dedicados a la vida de la bienaventurada, dos a ambos lados de la figura central. El retablo debía tener unas medidas no muy lejanas a las del retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo, 12 palmos de alto por 8 de ancho, más la crucifixión que lo completaba. A pesar de las reducidas medidas de la obra, el precio se pactó en 1.000

¹²⁷ El 22 de agosto de 1437, libró una época de esta obra por valor de 221 sueldos, en la que Gonçal Peris actuó como testigo. Sobre esta referencia y el retablo de Antoni Sanç, ver GÓMEZ-FERRER, M. "Jacomart: revisión de un problema historiográfico", HERNÁNDEZ, L. (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante, 2006, y "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)", *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), p. 39-52.

¹²⁸ En relación con el retablo de los Santos Juanes, fue dado a conocer en GÓMEZ-FERRER, M. *cit. supra*, y "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)", *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), p. 39-52.

¹²⁹ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, XVI-XVII (1930-1931), p. 26-27.

¹³⁰ SARALEGUI, L. DE, "La pintura valenciana medieval. Gonzalo Pérez (continuación)", *Archivo de Arte Valenciano*, XXI, 1958, p. 5. La estancia de la emperatriz Constanza Augusta en Valencia tuvo también repercusiones políticas, ya que cedió sus derechos al trono de Sicilia a la Corona de Aragón. Por otra parte, su sobrina Constanza fue esposa de Pedro III de Aragón.

sueldos, cuestión ésta que parece estar relacionada con la importancia del comitente y que también alude a la alta valoración económica que dio Reixach a sus pinturas, desde los inicios de su carrera artística.

Con el hilo conductor marcado por el retablo de Santa Bárbara y el de los Gozos de la Virgen de Puertomingalvo hemos podido hacer un recorrido de poco más de medio siglo, en cuyo transcurso hemos ido desde el retablo de Castellново al conjunto pictórico que tuvo la capilla de la virgen de Nicomedia en la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia. Un espacio de tiempo que va desde la primera noticia que tenemos de Gonçal Peris (1380) a las postrimerías de su arte y en el cual se desarrolla su formación al lado de Pere Nicolau, la creación de uno de los mayores talleres artísticos del periodo medieval y el despuntar de Joan Reixach, un pintor que supo captar tanto el virtuosismo del pincel como el concepto empresarial de uno de los maestros que más le influyó. Sus mejores obras las ejecutó en el transcurso de los años que tuvo que competir con Jacomart, otro de los grandes artistas valencianos.