

**Gonçal Peris
y el Retablo de santa Bárbara**

Un ejemplo del gótico internacional valenciano

Con esta publicación la Fundación Amics del MNAC felicita las fiestas y agradece el compromiso, la confianza y las aportaciones de sus miembros para conseguir entre todos que el MNAC sea una institución cultural sólida y viva en nuestra sociedad, una referencia cultural de Cataluña.

Fundación Amics del MNAC
Palau Nacional. Parque de Montjuïc
08038 Barcelona
Tel. (+34) 93 622 03 81
Fax (+34) 93 423 59 22
amics@amicdelmnac.org
www.amicdelmnac.org

Empresas colaboradoras

Fundación Abertis
Fundación ACS
Fundación Banco Sabadell
Fundación Puig

Patronato

Presidente Sr. Miquel Roca Junyent

Patrones

Sr. José Manuel Lara Bosch
Sr. Josep Olliu Creus
Sr. Joan Oliveras Bagués
Sr. Joan Uriach Marsal
Sr. Carles Duarte Montserrat
Sr. Miquel Molins Nubiola
Sra. Eulàlia Serra Budallés
Sra. Natàlia Martí Picó

Secretaria

Sra. Natàlia Martí Picó

Vicesecretaria

Sra. Cristina Martí Mogas

Primera edición: diciembre de 2011
© de la obra editorial, Fundación Amics del MNAC
© del texto, Rafael Cornudella

Traducción
Univerba

Impresión
Gráficas Sánchez

Gonçal Peris y el Retablo de santa Bárbara

Un ejemplo del gótico internacional valenciano

La primera versión de este estudio sobre el Retablo de santa Bárbara de Gonçal Peris fue publicado como entrada de un catálogo razonado de exposición en Fernando BENITO DOMÈNECH y José GÓMEZ FRECHINA (eds.), *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, núm. 28, pp. 134-141. Le he añadido una primera parte que sitúa a Gonçal Peris dentro del contexto de la pintura valenciana de la época. Gracias a la Fundació Amics del MNAC se da, pues, mayor difusión en Cataluña a un estudio que contenía algunas aportaciones que aún creo útiles.

Rafael Cornudella

Rafael Cornudella i Carré (Barcelona, 1964). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona (1988) y doctorado por la misma universidad (1998) con una tesis dedicada al grabador catalán Miquel Sorelló, activo en Roma en el siglo XVIII. Después de iniciarse profesionalmente en varios trabajos como documentalista e historiador del arte, trabajó durante dos años como técnico superior (1992-1993) en el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Un poco más tarde inició su carrera como docente en la Universidad de Lérida (1995) y a continuación en la Universidad Autónoma de Barcelona (desde 1996), siempre como profesor de Historia del Arte Moderno (Renacimiento y Barroco). Desde el año 2003 es profesor titular de universidad. En una primera etapa, sus líneas de investigación se centraron en la pintura y el grabado de los siglos XVI, XVII y XVIII. Más recientemente, su línea de investigación y sus publicaciones se han decantado hacia la pintura gótica catalana y valenciana. Junto con Marià Carbonell y Anna Castellano comisarió la exposición *Pedralbes. Los tesoros del monasterio*, instalada en el dormitorio del monasterio de Pedralbes (2005, todavía abierta). Desde 2007 es jefe del Área de Arte Gótico del MNAC, donde ha dirigido una remodelación de la exposición permanente de arte gótico (inaugurada en mayo de 2010). Junto con Cèsar Favà y Guadaira Macías es autor del libro *El gótico en las colecciones del MNAC* (2011). Después de su incorporación en el museo ha continuado participando en algunas tareas docentes, sobre todo coordinando, junto con Mireia Mestre, el módulo de posgrado, organizado por el MNAC, "Estudio integral de la obra de arte y de los procesos creativos: aplicación a las colecciones del MNAC", dentro del marco de dos másteres oficiales, de la Universidad de Barcelona y de la Universidad Autónoma de Barcelona (2008-2011).

Hubo un tiempo, por lo menos alrededor de las décadas de 1370 y 1380, en el que la pintura valenciana estuvo claramente dominada por la influencia catalana e incluso por artistas procedentes de Cataluña o formados en este territorio. En Barcelona, el taller que ostentaba la primacía era el de los hermanos Serra, fundado por Francesc Serra (documentado entre 1350 y 1362) y tras su muerte liderado por Jaume (documentado desde 1358, muerto entre 1389 y 1395) y Pere (documentado desde 1357, muerto entre 1405 y 1408), asistidos aún por otro hermano menor, Joan (documentado entre 1360 y 1386). Es, pues, la fórmula del italianismo domesticado de los Serra la que, con varios matices, se trasplantó de Cataluña al Reino de Valencia. Uno de los agentes de este proceso sería un miembro del propio linaje de los Serra. Como consecuencia de una condena dictada por el rey Pedro el Ceremonioso, Francesc Serra II (documentado entre 1362 y 1396), hijo del mayor de los hermanos Serra, emigró a la ciudad de Valencia y desde allí proporcionó retablos a varios centros valencianos. Desafortunadamente, las viejas fotografías del malogrado *Retablo de san Mucio* de Cànoves (documentado en 1377) no bastan para conocer a fondo su personalidad pictórica.

Todo indica que fue aún más importante e influyente la actividad de otro pintor, originario de Cariñena, en Aragón, aunque formado en el ambiente del italianismo catalán de los años 1350. Se trata de Llorenç Saragossà (documentado entre 1363 y 1406), quien obtuvo un renombre al parecer precoz, recibiendo, entre otros, encargos del entorno del rey Pedro el Ceremonioso, quien en el año 1373, estando en Barcelona, lo calificaba como “lo millor pintor que en aquesta ciutat sia”. En 1374 se trasladó a Valencia, invitado por los jurados de la ciudad, donde estableció un potente taller. Aunque no tenemos ninguna obra documentada del pintor, verosíblemente se ha propuesto identificarlo con el anónimo Maestro de Villahermosa, a quien se ha llegado a atribuir un vasto y desigual conjunto de obras, agrupadas en torno a los retablos de la parroquial de Villahermosa del Río (*Retablo mayor*, *Retablo de la Eucaristía*, *Retablo de san Lorenzo* y *san Esteban*). En este sentido, abre una vía sugerente la propuesta que identifica una obra de este grupo, la desaparecida tabla

de la *Virgen de la Leche* de la parroquia del Salvador de Penella, como parte del *Retablo del Salvador* que Saragossà contrató para esta iglesia. En el futuro habrá que distinguir mejor entre un núcleo de obras autógrafas y la periferia, esto es, lo que se debe a los discípulos y colaboradores del maestro.

Estas diferencias de calidad y matiz estilístico se pueden ilustrar con dos obras conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Así, la tabla de la *Virgen de la Humildad* procedente de la catedral de Albarracín (Teruel), que debió de ser el compartimento central de un retablo desmembrado, puede adscribirse al núcleo de obras de Saragossà, mientras que el *Retablo de la Virgen de la Leche, santa Clara y san Antonio Abad* de Chelva (Valencia) sería ejecutado por un colaborador o seguidor, con gran fidelidad a los modelos del maestro. Llorenç Saragossà contribuyó a la difusión de unos modelos que parecen remontarse al taller de los Serra, incluyendo el tipo de la Virgen de la Humildad, protagonista tanto de la tabla de Albarracín como del retablo de Chelva.

A lo largo de esta etapa de influencia catalana, debió de pasar a un segundo plano el circuito igualmente tradicional que enlazaba Valencia y Mallorca. Este debió de ser importante en la primera etapa de adopción del italianismo trecentista, puesto que un grupo compacto de obras valencianas —*San Miguel* de Sot de Ferrer, *Retablo de santa Bárbara* de Cocentaina, *Retablo de santa Lucía* de Albal— tienen importantes afinidades con el ámbito del llamado Maestro de los Privilegios, activo en Mallorca en los años 1330, y con un común trasfondo pisano-sienés. En todo caso, los intercambios entre Valencia y Mallorca se reactivaron periódicamente a lo largo de los siglos XIV y XV. Recordemos en este sentido el caso del pintor mallorquín Francesc Comes, quien durante unos años (1380-1384) estableció obrador en Valencia y Játiva, para regresar después a Mallorca. De este artista, el MNAC posee dos compartimentos de predela, con una Anunciación y un Calvario, realizados hacia 1400, procedentes de la colección Cambó¹.

La creciente vitalidad de Valencia en todos los ámbitos —político, económico, cultural— se hacía notar también en el campo de la producción pictórica, y a finales del siglo fueron sobre todo los pintores extranjeros llegados del norte de Europa y de Italia quienes revolucionaron el panorama pictórico local². La documentación, combinada con el análisis histórico-artístico, nos permite identificar el papel que tuvieron algunos de estos pintores recién llegados en la génesis de una escuela valenciana que a partir de entonces podría hablar de “de tú a tú” con los catalanes. Por un lado, se produjo una nueva aportación septentrional, especialmente encamada en Marçal de Sas, un pintor neerlandés o alemán que desde 1390 está documentado en Valencia, donde trabaja hasta la segunda década del siglo XV. Es el autor de la tabla de la *Incredulidad de santo Tomás* de la catedral de Valencia y también se le han atribuido verosímilmente un pequeño políptico disperso (Museo de Zaragoza y Philadelphia Museum of Art) y el grandioso *Retablo del Centenar de la Ploma* (Londres, Victoria & Albert Museum), este último ejecutado seguramente con ayuda de colaboradores valencianos. El idioma pictórico de Marçal de Sas es típicamente nórdico en su combinación de brutalidad y elegancia, estilización y caricatura. Los tipos masculinos extraños o grotescos conviven con los tipos infantiles y graciosos de los ángeles, las santas o la Virgen, y todos ellos habitan un mundo pintoresco, expresivo e incluso expresionista, en el que abundan las ficciones espaciales imposibles, confeccionadas a base de arquitecturas dislocadas y fantasiosas.

La segunda aportación seminal es la toscana, encabezada por Gherardo di Jacopo, llamado Stamina, el pintor de quien Vasari dice, en *Le vite*, que era rudo e intratable antes de ir a España y que al volver se había convertido en una persona gentil y cortés. Sea como fuere, los documentos prueban que, en efecto, Stamina trabajó en Valencia (1395, 1398-1401) y en Toledo (1395) y que, en esta aventura hispánica, lo acompañaron como mínimo otros dos compatriotas florentinos, los pintores Niccolò d'Antonio y Simone di Francesco (este último documentado solo en Valencia). Identificado por la crítica con el antiguo Maestro del Bambino Vispo, Stamina se formó en la tradición trecentista florentina y desarrolló

después un estilo original, que incorporaba muchos de los rasgos del llamado *gótico internacional*. La evolución de Stamina antes del retorno a Florencia continúa planteando interrogantes de difícil solución, pero es evidente que sus estancias en Valencia no solo debieron de ser importantes para esta ciudad sino también para el pintor florentino. Es posible que en efecto sea obra de Stamina la tabla del *Juicio Final* procedente de Miramar (Mallorca) y hoy en la Alte Pinakothek de Múnich, pero son más problemáticas las atribuciones que se le han hecho de algunas obras valencianas, como el *Retablo de los Sacramentos o de fra Bonifaci Ferrer*, que tal vez se debería adjudicar a alguno de sus colaboradores.

Alrededor de 1400, pues, Valencia fue un hervidero de aportaciones internacionales, con Marçal de Sas, con Stamina y sus compañeros, y aún con otras presencias más o menos fugaces, como la del pintor holandés Johan Utuvert, de Utrecht, documentada en 1399³. Precisamente los historiadores del arte suelen hablar del estilo gótico internacional para caracterizar las artes figurativas de esta época en Europa, suponiendo que la corriente dominante fue el resultado de una convergencia y un intercambio entre tradiciones diversas. En realidad lo que estaba en el centro de esta evolución era el diálogo entre los dos grandes polos de la modernidad pictórica, esto es, por un lado el mundo centro-italiano, especialmente las ciudades toscanas de Florencia y Siena, y por otro lado el ámbito franco-flamenco, es decir, el eje que va de París hasta los Países Bajos. Pero fueron sobre todo los pintores y escultores de este último ámbito, muchos de ellos reclutados por los reyes y príncipes de Francia, quienes desarrollaron una gama estilística que se exportó fácilmente a otras cortes y ciudades europeas. Quizá se pueda discutir la validez de esta categoría histórico-artística —*gótico internacional*— para explicar adecuadamente la evolución del arte europeo. Lo que está claro es que la escuela pictórica valenciana surgida hacia 1400 tuvo una matriz verdaderamente internacional.

Marçal de Sas y Stamina, sobre todo, causaron una profunda impresión y es en relación con estos dos “vectores” —como escribió Leandro de Saralegui— que podemos situar los estilos personales de los

pintores autóctonos formados a caballo de los siglos XIV y XV. Algunos pintores nativos destacan entre sus compañeros por la importancia y cantidad de encargos que recibieron, siempre teniendo en cuenta la documentación conocida. En primer lugar, hay que subrayar el protagonismo de Pere Nicolau, un pintor de origen catalán que aparece documentado en Valencia desde 1390 y que, tras un período de intensa actividad, murió, al parecer prematuramente, el 25 de julio de 1408. En los últimos años del siglo XIV o en los primeros años del siglo XV vemos emerger como maestros independientes a otros pintores que sobrevivieron ampliamente a Nicolau y que, según podemos inferir de la documentación, tuvieron papeles destacados como pintores de retablos en Valencia durante la primera mitad del cuatrocientos. Se trata, sobre todo, de Antoni Peris, de Gonçal Peris —también llamado Gonçal Peris Sarrià o Gonçal Sarrià— y de Miquel Alcanyis, aunque este último trabajó también en Barcelona (documentado en 1415) y en Mallorca (al parecer trabajaba en Mallorca en 1420, después de lo cual regresó a Valencia, donde aparece en 1421, para volver años más tarde a Mallorca, donde se instaló desde 1433). Más joven que todos ellos sería Jaume Mateu, sobrino de Pere Nicolau y también de origen catalán, quien igualmente contrató un buen número de retablos después de la muerte de su tío. El tránsito entre los siglos XIV y XV está marcado por las fluidas relaciones profesionales que se dieron entre estos artistas, que a menudo compartieron encargos: así, sabemos de colaboraciones entre Antoni Peris y Pere Nicolau (hacia 1393); Pere Nicolau y Marçal de Sas (1399-1400); Antoni Peris y Nicolau de Sas (1404); Marçal de Sas y Gonçal Peris (1404); Marçal de Sas, Gonçal Peris y el catalán Guerau Gener, residente por entonces en Valencia (1405); Gonçal Peris y Guerau Gener (1405), o Antoni Peris y Gonçal Peris (1414, 1422). Y en cuanto a Jaume Mateu, cabe recordar que fue aprendiz y después oficial en el obrador de su tío Nicolau, hasta el fallecimiento de este.

El hecho de que, por ahora, se hayan podido establecer muy pocas conexiones entre obras documentadas y obras conservadas, sumado a este extraordinario juego de colaboraciones cambiantes entre los protagonistas de la pintura valenciana alrededor de 1400, quienes a menudo

se asociaron *ad hoc* para compartir encargos, dificulta enormemente la identificación de los maestros documentados con las personalidades artísticas definidas a partir del análisis estilístico de las obras conservadas. Como ha ocurrido a menudo, también en el estudio de otras escuelas pictóricas, la impaciencia de los historiadores del arte ha conducido a identificaciones precipitadas, que se fundamentan en indicios débiles o insuficientes, y que aún así consiguen imponerse como si fueran definitivas. No discutiré aquí la compleja problemática planteada por el formidable y desigual corpus de obras que, a partir de las aportaciones de Saralegui, se vienen atribuyendo a Miquel Alcanyís, sobre la base de indicios documentales en exceso frágiles. Pero en esta sede —y antes de hablar del *Retablo de santa Bárbara*— sí debo pronunciarme con más decisión y concisión sobre el problema Pere Nicolau - Gonçal Peris.

A tenor de una carta de pago autorizada el día 30 de agosto de 1403 en Valencia, por el notario Lluís Llopis, Pere Nicolau reconoció haber recibido 50 florines de oro de Aragón, abonados por Joan Garcia, *draper*, ciudadano de Valencia, como parte del precio de un retablo destinado a la iglesia parroquial de Sarrion (“ratione illius retrotabuli quod de presenti facio ad opus et pro ecclesia loci de Sarrion”). Aunque el documento no aclara cuál era la advocación o el destino preciso del retablo dentro de la iglesia, se ha relacionado este pago con el *Retablo de los Gozos de la Virgen* procedente de dicha iglesia y hoy expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La tabla central, conocida popularmente como la *Virgen Aurora de Mediavilla*, permaneció en la iglesia hasta su desaparición en 1936, mientras que el resto del conjunto perteneció a la colección Deering (Castell de Tamarit) hasta que en 1986 fue adquirido por la Generalitat Valenciana. Partiendo, pues, de este retablo mariano de Sarrion, la crítica ha agrupado a su alrededor otras obras de estilo coincidente, atribuyéndolas a Pere Nicolau. Ahora bien, como ya apuntó hace años Antoni José i Pitarch, si por un lado se ha dado demasiado peso a lo que en rigor no es más que un indicio documental, por otro lado se debe reconocer que el estilo del presunto Nicolau coincide demasiado con el de otro pintor, Gonçal Peris, alias *Sarrià*, cuya personalidad artística se ha establecido

sobre una base documental algo más sólida⁴. Estoy, pues, convencido de que el grupo de obras adscrito usualmente a Nicolau hay que colocarlo definitivamente en el haber de Gonçal Peris, como sugería José i Pitarch, quien apenas ha sido seguido en este punto. Parece significativo el hecho de que la atribución de muchas obras haya oscilado precisamente entre Pere Nicolau y Gonçal Peris. La razón de estas dudas y oscilaciones es sencilla: se trata de la obra de un único pintor. La perspectiva que defiendo es, pues, análoga a la que, recientemente, ha permitido romper por fin el igualmente falso binomio Jacomart-Reixach, que repartía entre dos artistas lo que en realidad pertenece solo a uno, esto es, a Joan Reixach, quien durante demasiado tiempo fue considerado erróneamente como un colaborador-seguidor de Jacomart. Esto había distorsionado gravemente nuestra comprensión del panorama de la pintura valenciana posteyckiana, del mismo modo que el falso binomio Pere Nicolau - Gonçal Peris continúa comprometiendo la aproximación de la mayor parte de historiadores al complejo y denso escenario de la pintura valenciana del gótico internacional.

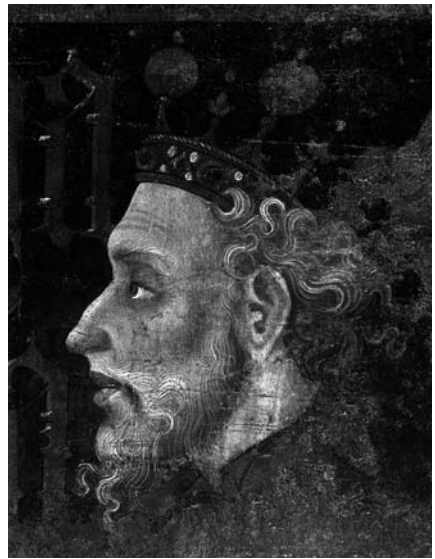
En el caso de Gonçal Peris, la piedra de toque para identificar su estilo nos lo proporciona la tabla con las figuras de *Santa Marta y san Clemente* de la catedral de Valencia, que sin duda fue el compartimento del retablo dedicado a estos dos santos por el cual nuestro pintor recibió un pago el 31 de mayo de 1412. Pero a esta evidencia cabe añadir que resulta lógica la adscripción a Gonçal Peris del corpus de obras conservadas que los especialistas —salvo José i Pitarch— han venido repartiendo entre él y Pere Nicolau, puesto que el primero tuvo una larga carrera, hasta su muerte en 1451, mientras que la actividad de Nicolau se vio bruscamente interrumpida por su prematura muerte en 1408. Por otra parte, el estilo tan idiosincrático de Gonçal Peris sugiere que este se formó en un escenario estrictamente valenciano, presidido por la autoridad de los extranjeros Marçal de Sas y de Stamina. En el caso de Nicolau, no sabemos dónde hizo su aprendizaje ni dónde transcurrió su actividad anterior a 1390, si en Cataluña o en Valencia. Pero la cronología de Nicolau, seguramente de mayor edad que Gonçal Peris, casi nos obliga a pensar en un aprendizaje y un primer bagaje cultural marcados por las tradiciones del italianismo

catalán o valenciano-catalán. Si, desde el punto de vista que defiende, Nicolau pasa a ser de nuevo un pintor sin una personalidad artística cierta, en cambio Gonçal Peris nos aparece definitivamente como el mayor protagonista de la pintura valenciana autóctona de la primera mitad del siglo, autor de una gran cantidad de retablos, muchos de ellos felizmente conservados, en estado fragmentario o bien íntegros, incluyendo entre otros los de advocación mariana de Sarrion (Museo de Bellas Artes de Valencia), de Rubielos de Mora, de Albentosa (desaparecido en 1936), de Santa Cruz de Moya (Palacio Arzobispal de Cuenca), el que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (que perteneció a la colección de los marqueses de la Roca, en Tortosa), o el de El Burgo de Osma (piezas repartidas entre la catedral de El Burgo de Osma, el Louvre, el Cleveland Museum of Art y el Museu Frederic Marès de Barcelona).

Como Nicolau, Gonçal Peris también debió de tener a lo largo de su carrera varios aprendices y oficiales que lo ayudaron a ejecutar un prodigioso número de retablos si nos atenemos a lo documentado y a lo conservado e imaginamos que hubo necesariamente algo más. Por otra parte, contó a partir de un cierto momento con la ayuda de su sobrino, Garcia Sarrià, quien ya en 1432 aparece cobrando, junto a su tío, el *Calvario* del retablo mayor de la parroquia de San Martín de Valencia. Pero García murió antes que Gonçal Peris, y así vemos que en 1440 este último se compromete a acabar un retablo que había dejado inconcluso su sobrino. Entrado ya Gonçal Peris en la vejez en los años cuarenta, el ritmo de la producción se ralentizó, descendieron los contratos y aumentaron las quejas de los clientes por las dilaciones en la entrega de los encargos. No creo que sea exagerado decir que a partir de los influjos toscanos, flamencos e incluso germánicos que convergieron en la Valencia de 1400, Gonçal Peris alcanzó una síntesis personal que, de hecho, nos ofrece la interpretación autóctona más atractiva del gótico internacional. Su estilo asocia los ritmos caligráficos del dibujo con una composición cromática encantadora, y nos acerca un universo figurativo poblado por personajes esbeltos, que oscilan entre la delicadeza y la caricatura y que se mueven con desenvoltura infantil dentro de ambientes igualmente estilizados y pintorescos.

Ya me he referido a las intensas relaciones profesionales entre los protagonistas del gótico internacional valenciano. Uno de los documentos que nos permite imaginar estas relaciones, y también la importancia que sin duda tuvo el taller del problemático Pere Nicolau como punto de encuentro, es el proceso que se instruyó en 1409 a raíz de una demanda de Jaume Mateu contra Gonçal Peris. Después de la inesperada muerte de Nicolau sin haber testado, Gonçal Peris fue declarado custodio de los bienes del difunto. Pero a continuación el pintor Jaume Mateu, sobrino de Nicolau, pleiteó en primer lugar para que se le reconociera como heredero legítimo, y en un nuevo proceso incluso reclamó a Gonçal Peris que le pagara el salario por los años que había trabajado en el taller del tío. Sabemos que Jaume obtuvo ambas cosas. En el juicio sobre la reclamación del salario declararon varios testigos, entre ellos los pintores Antoni Peris, Joan Justícia, Marçal de Sas, Joan Tamarit y Gabriel Martí.

En todo caso, estas disensiones entre Gonçal Peris y Jaume Mateu no fueron obstáculo para que más tarde, en los años 1427-1428, ambos colaborasen, junto con un tercer pintor, Joan Moreno, en la decoración pictórica de la Sala del Consell de la antigua Casa de la Ciutat de Valencia, que había sufrido un violento incendio en 1423. Uno de los elementos más relevantes de este conjunto era una serie de quince tablas con los retratos de los reyes de Aragón. El MNAC conserva los únicos cuatro retratos que han sobrevivido [figs. 1-4]. A partir de las inscripciones incompletas que los flanquean, se han identificado tentativamente con Jaime el Conquistador, Alfonso el Liberal, Pedro el Ceremonioso y Alfonso el Magnánimo. Este último reinaba en el momento en que se pintaron los retratos, pero si la identificación es correcta hay que admitir que no se parece demasiado a los retratos verídicos que se conservan del personaje, y en el caso de los otros tres reyes, es evidente que se trata de retratos ideales o ficticios. Lo que parece claro es que las cuatro piezas conservadas se pueden atribuir a Gonçal Peris y no a los dos colegas que aparecen en la documentación.



Figs. 1-4 Gonçal Peris, *Jaime el Conquistador* (?), *Alfonso el Liberal* (?), *Pedro el Ceremonioso* and *Alfonso el Magnánimo* (?), tablas procedentes de la antigua Casa de la Ciutat de València



Fig. 5 Gonçal Peris, *Virgen de la Leche con ángeles músicos*

© MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona

Antes de pasar a hablar del *Retablo de santa Bárbara* y de otros retablos procedentes de Puertomingalvo (Teruel), debo recordar que el MNAC posee otra pieza que se atribuyó a Pere Nicolau y que, de acuerdo con el razonamiento ya esbozado, corresponde a Gonçal Peris. Me refiero a un pequeño compartimento de retablo con una *Virgen de la Leche con ángeles músicos* (MNAC 15849), que nos ha llegado en un precario estado de conservación [fig. 5]. Según testimonio de Chandler R. Post, que debió de recoger una tradición oral, la pieza procedería de Vilafranca del Penedès⁵. Sin embargo, no descarto que este dato, no contrastado, pueda deberse a una confusión con la villa valenciana de Vilafranca del Maestrat.⁶

En contrapartida, el MNAC conserva una obra que ha sido atribuida a Gonçal Peris y que, en mi opinión, habría que retirar de su catálogo. La tabla de *San Jaime el Mayor* (MNAC 15902), cortada por la parte inferior, fue relacionada por Sanchís Sivera con una carta de pago de 330 florines de oro de Aragón, firmada por Gonçal Peris, a favor de Bernat Guinovart, clavario de la iglesia de Algemesí, por razón del retablo destinado al altar

mayor de esta iglesia parroquial. A inicios del siglo XX la tabla se conservaba, según varios testimonios, en Algemesí, y concretamente en el antiguo hospital, pero su procedencia podría ser la iglesia parroquial, dedicada a san Jaime, donde a finales del siglo XVII se instaló un nuevo retablo pintado por Francesc Ribalta. A partir de estos datos, muchos especialistas atribuyen la tabla del MNAC a Gonçal Peris, pero como ya supo ver Josep Gudiol Ricart (1955), ni por su estilo ni por su calidad, inferior, parece coherente con las obras autógrafas de Gonçal Peris, empezando por la bien documentada *Santa Marta y san Clemente* de la seo de Valencia ⁷. Según mi parecer, el estilo de nuestro *San Jaime* es más consonante con el de algunos conjuntos hoy atribuidos a Jaume Mateu, como el *Retablo de la Virgen, san Martín y santa Ágata* de Xèrica (desaparecido en 1936) o el *Retablo de san Valero* del Valle de Almonacid, entre otros. Sea como fuere, me parece claro que la pieza no corresponde a la mano de Gonçal Peris. De otro modo, habría que revisar de arriba abajo el catálogo de este pintor y por consiguiente la definición de su personalidad artística.

■ ■ ■

La comarca turolense de Gúdar-Javalambre, fronteriza con el territorio valenciano, nos ha legado un extraordinario conjunto de retablos cuatrocentistas de factura valenciana, unos conservados íntegramente, otros incompletos o fragmentados. Algunos de estos retablos se mantienen en la misma comarca —aunque no siempre en su precisa ubicación de origen—, mientras que otros han acabado en distintos museos y colecciones privadas de España y del extranjero. Gracias a los estudios histórico-artísticos y a las sucesivas intervenciones de conservación-restauración, dicho patrimonio es cada vez más conocido y apreciado, aunque quedan también muchas cuestiones por resolver.

La procedencia de Puertomingalvo es notoria en el caso de dos retablos de Gonçal Peris Sarrià. Me refiero al de santa Bárbara, del Museu Nacional d'Art de Catalunya [fig. 6], objeto principal de este estudio, y a la



Fig. 6 Gonçal Peris, *Retablo de santa Bárbara*, procedente de Puertomingalvo

© MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona



Fig. 7 Conjunto facticio con las piezas del *Retablo de santa Bárbara*, la tabla central del *Retablo de sant Cristóbal* y la predela del *Retablo de la Virgen*, iglesia parroquial de Puertomingalvo

Fotografía de Juan Cabré, 1908-1910



Fig. 8 Detalle del *Retablo de la Virgen*, iglesia parroquial de Puertomingalvo

Fotografía de Juan Cabré, 1908-1910

tabla central de un retablo dedicado a san Cristóbal, que permanece en manos de algún coleccionista particular. Para el conocimiento de estos dos retablos resultan fundamentales las antiguas fotografías del arqueólogo y erudito Juan Cabré, tomadas entre 1908 y 1910, cuando las piezas se hallaban aún en la iglesia parroquial de Puertomingalvo (los negativos se conservan en el Archivo Cabré, Instituto del Patrimonio Histórico Español; también se conservan copias fotográficas en las fichas del Repertorio Iconográfico de España, Museu Nacional d'Art de Catalunya). En una de estas fotografías se observa un montaje facticio en el que la tabla del *Retablo de san Cristóbal* se interpoló dentro del conjunto del *Retablo de santa Bárbara*, de tal manera que quedaban yuxtapuestas las dos calles centrales de dos retablos distintos [fig. 7]. Dicho ensamblaje nos permite comprobar que los dos retablos tendrían las mismas dimensiones y que

compartían otros aspectos estandarizados, como las composiciones de los respectivos calvarios, que son prácticamente idénticas. La fotografía nos muestra también dos predelas de distintas dimensiones. La más pequeña es la del *Retablo de santa Bárbara*, mientras que la otra, de dimensiones mayores, corresponde a un tercer retablo. Aunque separado de su predela, el cuerpo superior de este último retablo permanecía asimismo en la iglesia parroquial de Puertomingalvo, como lo atestigua otra fotografía de Juan Cabré (en este caso solo conozco la copia del Repertorio Iconográfico de España) que nos muestra dos compartimentos de una calle lateral y parte de la calle central [fig. 8]. Sin duda se trata del *Retablo de la Virgen* conservado actualmente en el Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City (Estados Unidos), un mueble de notable tamaño (396,2 x 288,9 cm), bastante más grande que los otros dos retablos aquí considerados [fig. 9].

Que este *Retablo de la Virgen*, hoy correctamente atribuido al taller de Gonçal Peris, procedía de Puertomingalvo, ya lo recogió, aunque con cierta reserva, Chandler R. Post al hablar de él en el cuarto volumen de su historia de la pintura española, publicado en 1933, donde señalaba que el conjunto había sido adquirido recientemente por el coleccionista Rómulo Bosch, de Barcelona. El *Retablo de santa Bárbara* y la tabla de *San Cristóbal* debieron de entrar algo antes en la colección Bosch. Post habló ya de ellos en el tercer volumen de la misma obra, aparecido en 1930, indicando igualmente la procedencia de Puertomingalvo, y su propietario, Rómulo Bosch, ya los había prestado para la gran exposición barcelonesa de 1929. El retablo de Kansas no figuró en esta exposición, seguramente porque aún no estaba en manos del coleccionista catalán, quien prestó, en cambio, otro *Retablo de la Virgen* del mismo grupo estilístico, puesto que debe atribuirse al propio Gonçal Peris [fig. 10]. En su compartimento central este último conjunto muestra una Virgen de la Leche, mientras que las escenas narrativas son las consabidas de los Siete Gozos. Es más pequeño que el de Kansas y ya debía de haber perdido los guardapolvos y la predela cuando ingresó en la colección Bosch. Años más tarde, Leandro de Saralegui⁸ apuntó que este retablo también procedía, según le aseguraron, de Puertomingalvo, pero no podemos dar por cierta la noticia, puesto



Fig. 9 Círculo o taller de Gonçal Peris, *Retablo de la Virgen*, procedente de Puertomingalvo, Kansas City, Nelson Atkins-Museum of Art

© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Barcelona

que el historiador no parece estar muy bien informado sobre los avatares de la colección Bosch, y de hecho podría estar confundiendo los datos relativos a los dos retablos marianos del mismo grupo estilístico que estuvieron un día en manos del mismo propietario.

Después de convivir algunos años dentro de la colección Bosch, los cuatro retablos mencionados tuvieron destinos distintos. Aunque aquí



Fig. 10 Gonçal Peris, *Retablo de la Virgen*. Antigua col·lecció Muñoz, Barcelona (anteriormente colección Bosch Catarineu, Barcelona). En paradero desconocido

© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Barcelona

solo puedo presentar de manera muy sucinta la peripecia, resulta interesante hacerlo para enmendar confusiones, especialmente las que han surgido a propósito de los dos dedicados a la Virgen. El retablo más pequeño de la Virgen, el de santa Bárbara y la tabla de san Cristóbal –junto con otras muchas obras de arte– ingresaron en el año 1934 en el Museu d'Art de Catalunya como depósito del Institut Contra l'Atur Forçós de la Generalitat catalana, que había tomado una parte de la colección Bosch

como garantía de un préstamo otorgado a la Unió Industrial Cotonera. En las fichas que se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya relativas a estas obras, solo se indica la procedencia de Puertomingalvo para la tabla de *San Cristóbal* y para el *Retablo de santa Bárbara*, y no para el *Retablo de la Virgen de la Leche*. El *Retablo de la Virgen*, de mayor tamaño, que procede con seguridad de Puertomingalvo, no se incluyó en el depósito de 1934 y hubo de seguir un itinerario distinto hasta acabar en el museo de Kansas. Las obras de la colección Bosch depositadas en el museo de Barcelona pasaron en el año 1950 a manos del empresario Julio Muñoz Ramonet, quien cedió —por donación o por venta— algunas de ellas al museo, y recuperó para sí mismo las restantes. De este modo, nuestro *Retablo de santa Bárbara* quedó como propiedad del museo, mientras que la tabla de *San Cristóbal* y el *Retablo de la Virgen de la Leche* pasaron a la colección de Muñoz, y actualmente se hallan en paradero desconocido.

Unas pocas noticias documentales, ya publicadas, nos permiten proyectar nueva luz sobre el *Retablo de la Virgen* del museo de Kansas, aunque no resuelven todos los interrogantes. En el guardapolvo y en la parte superior de las tres tablas del cuerpo del retablo se prodiga un motivo heráldico que muestra una manzana (*poma* en catalán) de oro sobre campo de gules. Estas armas corresponden a una de las familias de la oligarquía local de Puertomingalvo, la de los Poma, de modo que el retablo debió de ser costeado por alguno de sus miembros. Sabemos que en 1380 un Antonio Poma, clérigo, fundó en la iglesia parroquial un altar bajo la invocación de san Antonio. En 1407, el notario Antonio Poma y su esposa, María Ferrera, fundaron otro beneficio bajo la invocación de san Juan Bautista. El hijo de este matrimonio, Pero Poma, y su esposa, Margarita Nadal, ordenaron en su testamento, de 9 de diciembre de 1436, la fundación de un hospital de pobres bajo la invocación de santa María de Gracia. El hospital debía instalarse, según dichas disposiciones testamentarias, “en el casaleio de su padre” y en él habría una capilla, donde un clérigo celebraría una misa a diario⁹. Como ha indicado Javier Medrano, los gastos efectuados en la década de los años treinta del siglo XV revelan la ambición

de los promotores y de su obra caritativa. Para nosotros resulta especialmente interesante un asiento del 26 de febrero de 1436, donde se registra la liquidación de 301 sueldos al pintor Goçalbo de Sarrià, de Valencia —es decir, Gonçal Peris Sarrià—, como segunda paga “por el retablo de Santa María de Gracia”¹⁰. ¿Debemos identificar este retablo con el de Kansas? El principal obstáculo que se opone a ello es el de su advocación e iconografía: el tema de la Virgen de Gracia, de gran difusión durante el siglo XV, se asociaba en principio con la representación de la Virgen acogiendo bajo su manto a un colectivo humano —esquema que también vehiculaba otras advocaciones más o menos equivalentes, empezando por la de la Virgen de la Misericordia— mientras que el retablo de Kansas muestra otro tipo iconográfico, el de la Virgen entronizada y rodeada de ángeles cantores. En cualquier caso, el retablo de Kansas tiene que relacionarse con la familia Poma afincada en Puertomingalvo. Aparte de la heráldica, la secuencia de los santos que muestra la parte izquierda de la predela —san Antonio, santa Margarita, san Pedro, la Virgen María— coincide reveladoramente con los patronímicos de Antón Poma, Pero Poma, Margarita Nadal (esposa de Pero) y María Ferrera (esposa de Antón y madre de Pero). Por otra parte, no debemos olvidar que el retablo de Kansas es obra del taller o de un colaborador de Gonçal Peris —quién sabe si sería su sobrino Garcia Sarrià—, mientras que la ejecución del *Retablo de santa Bárbara* y de la tabla del *Retablo de san Cristóbal* pueden adjudicarse al propio maestro. Finalmente, también debemos recordar que la iglesia parroquial de Puertomingalvo, hoy iglesia de la Purificación y San Blas, estaba entonces dedicada a santa María, de modo que debió de tener un retablo mayor dedicado a la Virgen. ¿Pudo ser pintado el de Kansas, costeado por los Poma, para el altar mayor de la parroquial? Tendremos que esperar a nuevos hallazgos documentales para verificar alguna de las hipótesis alternativas. El actual templo parroquial se edificó en el siglo XVIII. Antonio Ponz consideraba que esta iglesia de tres naves, “nueva y espaciosa”, era “una de las mejores del arzobispado”, pero en cambio, descalificaba sus retablos, que le parecían “de muy mal gusto”¹¹. Este juicio no necesariamente incluía los retablos góticos, que entonces podían estar ya más o menos arrinconados.

Por el momento no sé relacionar con ningún linaje el escudo que, alternándose con las típicas rosetas, se repite once veces en el guardapolvo del *Retablo de santa Bárbara*: en campo de gules, un castillo de oro, de cuya torre de homenaje sale el extremo de un brazo con la mano haciendo el signo de la bendición. Igual que las otras piezas comentadas se hallaba a comienzos del siglo XX en la iglesia parroquial, pero hay que tener en cuenta la existencia en las inmediaciones del pueblo de una ermita dedicada a santa Bárbara, de origen bajomedieval. Parece lógico, pues, pensar que esta ermita fue la destinación original del retablo, como afirma la tradición local. La devoción a santa Bárbara experimentó un notable auge durante el siglo XV, como lo atestiguan las numerosas cofradías, ermitas, capillas y altares a ella consagrados en todos los territorios ibéricos de la antigua Corona de Aragón, y en particular en la comarca que estamos considerando o en las vecinas localidades del Reino de Valencia. En Villahermosa del Río, por ejemplo, se fundó en 1440 una cofradía bajo la invocación de santa Bárbara y santa Quiteria, previéndose en sus estatutos la edificación de una capilla y la ejecución de un retablo dedicado a estas santas. En el *Libro de santa Bárbara gloriosa*, que recoge los estatutos de dicha cofradía, se recuerda que “toda persona a la dita Señora Sancta Bárbara se reclamare no moría de rayo, e que los frutos o bienes de las tierras o campos le recomendase, no los pierdi por piedra, nevía ne otra tempestat”. Se comprende, pues, la especial devoción que santa Bárbara tuvo entre las gentes de las comarcas rurales¹².

El cuerpo superior del retablo, cuya estructura consta de tres tablas, se organiza en tres calles, cada una de ellas con dos compartimentos enmarcados por los elementos de talla. Dentro de este esquema convencional lo más remarcable es la bipartición de los cuatro compartimentos de las calles laterales mediante una estrecha franja de pintura vertical, casi una línea. Como apuntaba Saralegui, este aspecto tiene un sabor arcaico, pero debe subrayarse a la vez que el pintor no recurre a la fórmula tradicional que consistía en separar los escenarios mediante elementos arquitectónicos pintados. Seguramente no la utiliza porque entonces los campos figurativos habrían resultado aún más estrechos de lo que ya son.

Tan insólitamente estrechos y verticales son que el pintor se vio obligado a cortar muchas figuras para no tener que pintarlas demasiado pequeñas. Todas estas consideraciones sugieren que la división de los compartimentos pudiera responder a un cambio de planes en cuanto al número de escenas, cuando el mueble de madera ya estaba listo. Gracias al concierto cromático, a la melodía caligráfica y a la desenvoltura ejecutiva, que son característicos de su estilo, Gonçal Peris supo disimular en buena medida el problema de las forzadas biparticiones y preservar así la armonía de conjunto del retablo.

El contenido iconográfico que se plasma en el retablo ya fue estudiado con bastante detalle por Leandro de Saralegui y por Josefina Planas, lo cual me permite tratar más sucintamente este aspecto ¹³. Debajo del Calvario, que ocupa la “punta” de la tabla central, vemos en el compartimento central del retablo la espléndida figura de pie de santa Bárbara. Lujosamente ataviada y coronada, sostiene con la mano izquierda la torre, con la derecha la palma del martirio, y pisa una alfombra en la que se combinan los motivos de las *gallinetes* y las *rosetes*, tan abundantes en la pintura valenciana del gótico internacional. Con ocho escenas narrativas, la hagiografía de santa Bárbara cobra en nuestro retablo un notable e interesante desarrollo iconográfico, con algunos ingredientes que han podido identificarse como variantes locales de la leyenda y que tienen su correspondencia en las fuentes textuales catalanas.

En la primera escena narrativa vemos a la santa dentro de un arroyo, desnuda de cintura para arriba y con las manos juntas, recibiendo el bautismo del viejo sacerdote Valentín, que aparece con dos compañeros, todos ellos caracterizados como eremitas. La escena siguiente muestra la torre que Dióscuro ha hecho construir para encerrar a su hija y a esta exigiendo a los obreros que abran una tercera ventana en la torre, para reverenciar a la Santísima Trinidad. Después de conocer la fe cristiana de su hija, Dióscuro discute con ella y la amenaza con una espada, como se observa en el siguiente compartimento, lo cual provoca la fuga de santa Bárbara, que corre a refugiarse en el bosque. El último compartimento de

la tabla de la izquierda muestra el momento en el que Dióscuro, montado a caballo en persecución de su hija, encuentra un pastor que la delata. Como castigo, este último, y también sus ovejas, se convierten en piedras de mármol. El primer compartimento narrativo de la tabla de la derecha muestra a la santa, que, tras haber sido capturada, comparece ante el pretor, quien ordena su tormento hasta la muerte. Entre los varios suplicios que, de acuerdo con las distintas variantes de su leyenda, se infligen a la santa, se escoge a continuación el episodio en el que se le arrancan los pechos. Viene después la lapidación, y el ciclo se cierra con la degollación de la santa a manos de su propio padre, Dióscuro, quien inmediatamente muere fulminado por un rayo lanzado desde el cielo. Es precisamente este último episodio de la pasión de santa Bárbara el que justifica su tradicional rol como abogada contra las tormentas y contra la muerte repentina. Entre las variantes hagiográficas que pudieran ser exclusivas del ámbito de la Corona de Aragón, cabe citar la metamorfosis del pastor y su rebaño en piedras de mármol, el tormento de la lapidación y el rápido castigo que recibe Dióscuro tras la degollación de su hija¹⁴. En las viejas fotografías de Juan Cabré ya se puede observar que faltaba la pintura del compartimento central de la predela, donde lo más usual sería encontrar el Varón de Dolores, una *imago pietatis*. En cuanto a los restantes compartimentos del banco, vemos en ellos las figuras sedentes —de izquierda a derecha— de santa Úrsula, santa Lucía, la Virgen Dolorosa, san Juan Evangelista, santa Margarita y santa Catalina. En conjunción con la heráldica antes mencionada puede que algún día dichos santos nos den una clave suplementaria para la identificación del comitente o comitentes del retablo.

El catálogo y la secuencia cronológica de la obra de Gonçal Peris están lejos de ser un problema resuelto y cerrado, pero una seria reflexión sobre ello no cabría, desde luego, en este artículo. Existe en todo caso un amplio consenso en torno a la atribución del *Retablo de santa Bárbara* a Gonçal Peris Sarrià. Me he referido ya a algunos aspectos que unen este retablo con la tabla central, única conocida, del *Retablo de san Cristóbal*: ambos proceden de Puertomingalvo, tienen un formato prácticamente coincidente, y los respectivos calvarios también son casi idénticos. Por

todo ello podemos suponer que salieron del taller de Gonçal Peris en fechas no demasiado lejanas. También se ha subrayado el gran parecido de la figura de pie de santa Bárbara, en el compartimento central de nuestro retablo, con la *Santa Lucía* que se conserva en el Williams College Museum of Art de Williamstown (Massachusetts), y que fue el compartimento central de un retablo dedicado a dicha santa¹⁵. Aunque se pueden señalar estas y otras afinidades con distintas obras de Gonçal Peris, no resulta fácil proponer una datación para este grupo de obras, puesto que el estilo más característico de Gonçal Peris, que ya parece maduro en 1412, cuando el maestro trabajaba en el *Retablo de santa Marta y san Clemente* de la catedral de Valencia, no parece haber experimentado grandes mutaciones en las dos o tres décadas siguientes.

Notas

¹ Sobre todos los temas discutidos hasta aquí, véase Cèsar FAVÀ y Rafael CORNUDELLA, "El italianismo en la pintura del siglo XIV", en Rafael CORNUDELLA, Cèsar FAVÀ y Guadaira MACÍAS, *El gótico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2011, pp. 40-67.

² Para una visión reciente y autorizada sobre el panorama de la pintura valenciana del gótico internacional, véase José GÓMEZ FRECHINA, "El gótico internacional en Valencia" y "Gonçal Peris y el retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad", en *El retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, pp. 17-83 y 84-122. Véase también Guadaira MACÍAS, Cèsar FAVÀ y Rafael CORNUDELLA, "La pintura del gótico internacional", en Rafael CORNUDELLA, Cèsar FAVÀ y Guadaira MACÍAS, *El gótico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2011, pp. 68-117.

³ Matilde MIQUEL JUAN, "El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya*, 336 (2011), pp. 191-213: 191, 206, y nota 52, p. 213.

⁴ Véase Antoni JOSÉ I PITARCH, "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", en Enric A. LLOBREGAT y J. F. YVARS (eds.), *Història de l'art al País Valencià*, vol. I, Valencia, 1986, pp. 163-239: 221 y ss.

⁵ Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, II, Cambridge (Massachusetts), 1930, p. 386.

⁶ Recientemente Francesc Ruiz i Quesada, poniendo en valor la pista catalana, ha sugerido que podría tratarse de una obra del período inicial de Jaume Mateu, nacido en Sant Martí Sarroca y sobrino de Pere Nicolau. Al parecer la proximidad de Sant Martí Sarroca y Vilafranca sería un argumento a favor de dicha atribución. Pero la referida pieza no es compatible con el corpus de obras que la crítica atribuye hoy a Mateu, y en cambio sí lo es con el estilo que se ha venido relacionando tanto con Pere Nicolau como con Gonçal Peris, y que en realidad corresponde en exclusiva a este último. Véase Francesc RUIZ I QUESADA, "L'estil cortesà a Barcelona", en F. RUIZ I QUESADA (ed.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pp. 48-52: 50.

⁷ Cfr. Joan ALIAGA MORELL, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, pp. 90-91.

⁸ Leandro de SARALEGUI, "La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas (continuación)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, pp. 5-33: 25.

⁹ Cfr. Javier MEDRANO ADÁN, *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turo-lense*, Teruel, 2006.

¹⁰ Archivo Municipal de Puertomingalvo, documentación particular, doc. 2; citado por Javier MEDRANO ADÁN y María Luz RODRIGO ESTEVAN, "Los siglos medievales cristianos en la comarca de Gúdar-Javalambre, el señorío laico y eclesiástico", en *Colección territorio. Comarca de Gúdar-Javalambre, II. De la historia*, publicación digital, Gobierno de Aragón, p. 105.

¹¹ Antonio PONZ, *Viaje de España*, tomo XIV, núm. 36.

¹² Véase Pascual MEDALL BENAGES, "La ermita de Santa Bárbara en Villahermosa del Río (El Libro de la Cofradía de Santa Bárbara y Santa Quiteria)", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XII, 1931, pp. 361-364, y XIII, 1932, pp. 109-114.

¹³ Leandro de SARALEGUI, "La pintura valenciana medieval. Gonzalo Perez (continuación)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1958, pp. 3-21, especialmente 3-14; Josefina PLANAS, "El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de Santa Bárbara en la Corona de Aragón", en Joaquín YARZA (ed.), *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, 1984, pp. 379-428.

¹⁴ Véase J. PLANAS, *op. cit.*, quien recurre sobre todo a la vida de la santa incluida en un manuscrito recopilatorio titulado *Jardinet d'Orats*, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, reserva, ms. 151, f. 274-280; entre las fuentes catalanas véanse asimismo Jaume de VORÀGINE, *Llegenda àuria*, a cargo de Nolasco Rebull, Olot, 1976, pp. 804-806; y *Vides de sants rosselloneses*, comentario y glosas de Ch. S. M. Kniazzev y E. J. Neugaard, prefacio y aportaciones de Joan Coromines, Barcelona, 1977, tomo III, pp. 474-475.

¹⁵ Véase Judith BERG SOBRE y Henry TRAVERS NEWTON, Jr., "Saint Lucy Attributed to Gonçal Peris and Workshop practises in the Early fifteenth Century Crown of Aragon", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelona, 1998, pp. 407-416.