

**Gonçal Peris
i el Retaule de santa Bàrbara**

Un exemple del gòtic internacional valencià

Amb aquesta publicació la Fundació Amics del MNAC felicita les festes i agraeix el compromís, la confiança i les aportacions dels seus membres i col·laboradors per aconseguir entre tots que el MNAC sigui una institució cultural sòlida i viva dins la nostra societat, una referència cultural de Catalunya.

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

Empreses col·laboradores

Fundación Abertis
Fundación ACS
Fundació Banc Sabadell
Fundació Puig

Patronat

President Sr. Miquel Roca i Junyent

Patrons

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

Secretària

Sra. Natàlia Martí Picó

Vicesecretària

Sra. Cristina Martí Mogas

Primera edició: desembre de 2011

© de l'obra editorial, Fundació Amics del MNAC
© del text, Rafael Cornudella

Traducció
Univerba

Impressió
Gráficas Sánchez

Gonçal Peris i el Retaule de santa Bàrbara

Un exemple del gòtic internacional valencià

La primera versió d'aquest estudi sobre el *Retaule de santa Bàrbara* de Gonçal Peris va ser publicat com a entrada d'un catàleg raonat d'exposició a Fernando BENITO DOMÈNECH i José GÓMEZ FRECHINA (eds.), *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario*, Museu de Belles Arts de València, 2009, n. 28, p. 134-141. Hi he afegit una primera part que situa Gonçal Peris dins del context de la pintura valenciana de l'època. Gràcies a la Fundació Amics del MNAC es dóna, doncs, una més àmplia difusió a Catalunya a un estudi que contenia algunes aportacions que encara

Rafael Cornudella

Rafael Cornudella i Carré (Barcelona, 1964). Llicenciat en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona (1988) i doctorat per la mateixa universitat (1998) amb una tesi dedicada al gravador català Miquel Sorelló, actiu a Roma en el segle XVIII. Després d'iniciar-se professionalment en diversos treballs com a documentalista i historiador de l'art, va treballar durant dos anys com a tècnic superior (1992-1993) al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Poc més tard inicià la seva carrera com a docent a la Universitat de Lleida (1995) i a continuació a la Universitat Autònoma de Barcelona (des de 1996), sempre com a professor d'Història de l'Art Modern (Renaixement i Barroc). Des de l'any 2003 és professor titular d'universitat. En una primera etapa, les seves línies de recerca se centraren en la pintura i el gravat dels segles XVI, XVII i XVIII. Més ençà, la seva recerca i les seves publicacions s'han decantat cap a la pintura gòtica catalana i valenciana. Juntament amb Marià Carbonell i Anna Castellano comisarià l'exposició *Pedralbes. Els tresors del monestir*, instal·lada al dormitor del monestir de Pedralbes (2005, encara oberta). Des del 2007 és cap de l'Àrea d'Art Gòtic del MNAC, on ha dirigit una remodelació de l'exposició permanent d'art gòtic (inaugurada el maig del 2010). Juntament amb Cèsar Favà i Guadaira Macías és autor del llibre *El gòtic a les col·leccions del MNAC* (2011). Després de la seva incorporació al museu ha continuat participant en algunes tasques docents, sobretot coordinant, juntament amb Mireia Mestre, el mòdul de postgrau, organitzat pel MNAC, "Estudi integral de l'obra d'art i dels processos creatius: aplicació a les col·leccions del MNAC", dins del marc de dos màsters oficials, de la Universitat de Barcelona i de la Universitat Autònoma de Barcelona (2008-2011).

Hi hagué un temps, si més no al voltant de les dècades de 1370 i 1380, en què la pintura valenciana estigué dominada per la influència catalana i fins i tot per artistes procedents de Catalunya o formats en aquest territori. A Barcelona, el taller més actiu i sol·licitat era el dels germans Serra, fundat per Francesc Serra (documentat entre 1350 i 1362) i després de la seva mort liderat per Jaume (documentat des de 1358, mort entre 1389 i 1395) i Pere (documentat des de 1357, mort entre 1405 i 1408), assistits encara per un germà més petit, Joan (documentat entre 1360 i 1386). És, doncs, la fórmula de l'italianisme domesticat dels Serra la que, amb diversos matisos, es va trasplantar de Catalunya al Regne de València. Un dels agents d'aquest procés degué ser un membre del mateix llinatge dels Serra. Com a conseqüència d'una condemna dictada pel rei Pere el Cerimoniós, Francesc Serra II (documentat entre 1362 i 1396), fill del més gran dels germans Serra, va emigrar a la ciutat de València i des d'allí va proporcionar retaules a diversos centres valencians. Desafortunadament, les velles fotografies del malaguanyat *Retaule de sant Muç* de Cànoves (documentat el 1377) no basten per conèixer a fons la seva personalitat pictòrica.

Més important i influent degué ser l'activitat d'un altre pintor, originari de Cariñena, a l'Aragó, per bé que format en l'ambient de l'italianisme català dels anys 1350. Es tracta de Llorenç Saragossà (documentat entre 1363 i 1406), que va obtenir un renom pel que sembla precoç, rebent, entre d'altres, encàrrecs de l'entorn del rei Pere el Cerimoniós, el qual l'any 1373, trobant-se a Barcelona, el qualificava com "lo millor pintor que en aquesta ciutat sia". L'any 1374 es va traslladar a València, invitat pels jurats de la ciutat, on va establir un potent obrador. Malgrat que no tenim cap obra documentada del pintor, versemblantment s'ha proposat d'identificar-lo amb l'anònim Mestre de Vilafermosa, al qual s'ha arribat a atribuir un vast i desigual conjunt d'obres, agrupades al voltant dels retaules de la parroquial de Vilafermosa –o Villahermosa del Río– (*Retaule major*, *Retaule de l'Eucaristia*, *Retaule de sant Llorenç i sant Esteve*). En aquest sentit, obre una via suggerent la proposta que identifica una obra d'aquest grup, la desapareguda taula de la *Mare de Déu de la Llet* de la parròquia del Salvador de Penella, com a part del *Retaule del Salvador*, que Saragossà va contractar per a

aquesta església. En el futur caldrà distingir millor entre un nucli d'obres autògrafes i la perifèria, és a dir, el que es deu als deixebles i col·laboradors del mestre.

Aquestes diferències de qualitat i de matís estilístic es poden il·lustrar amb dues obres conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Així, la taula de la *Mare de Déu de la Humilitat* procedent de la catedral d'Albarracín (Terol), que degué ser el compartiment central d'un retaule desmembrat, es pot adscriure al nucli d'obres de Saragossà, mentre que el *Retaule de la Mare de Déu de la Llet, santa Clara i sant Antoni Abat* de Xelva (València) degué ser executat per un col·laborador o seguidor, amb gran fidelitat als models del mestre. Llorenç Saragossà va contribuir a la difusió d'uns models que semblen remuntar-se al taller dels Serra, incloent-hi el tipus de la *Mare de Déu de la Humilitat*, protagonista tant de la taula d'Albarracín com del retaule de Xelva.

Al llarg d'aquesta etapa d'influència catalana, degué passar a un segon terme el circuit igualment tradicional que enllaçava València i Mallorca. Aquest degué ser important en la primera etapa d'adopció de l'italianisme trescentista, ja que un grup compacte d'obres valencianes —el *Sant Miquel* de Sot de Ferrer, *Retaule de santa Bàrbara* de Cocentaina, *Retaule de santa Llúcia* d'Albal— tenen importants afinitats amb l'àmbit de l'anomenat Mestre dels Privilegis, actiu a Mallorca en els anys 1330, i amb un comú rerefons pisanosienès. En tot cas, els intercanvis entre València i Mallorca es reactivaren periòdicament al llarg dels segles XIV i XV. Recordem en aquest sentit el cas del pintor mallorquí Francesc Comes, el qual durant alguns anys (1380-1384) va establir obrador a València i Xàtiva, per tornar després a Mallorca. D'aquest artista, el MNAC posseeix dos compartiments de predel·la, amb una Anunciació i un Calvari, realitzats al voltant de 1400, procedents de la col·lecció Cambó¹.

La vitalitat creixent de València en tots els àmbits —polític, econòmic, cultural— es feia notar també en el camp de la producció pictòrica, i a finals del segle foren sobretot els pintors estrangers procedents del nord

d'Europa i d'Itàlia els que van revolucionar el panorama pictòric local². La documentació, combinada amb l'anàlisi historicoartística, ens permet identificar el paper que tingueren alguns d'aquests pintors nouvinguts en la gènesi d'una escola valenciana que des d'aleshores podria parlar "de tu a tu" amb els catalans. Per una banda, es va produir una nova aportació septentrional, especialment encarnada en Marçal de Sas, un pintor neerlandès o alemany que des de 1390 està documentat a València, on treballa fins a la segona dècada del segle XV. És l'autor de la taula de la *Incredulitat de sant Tomàs* de la catedral de València, i també se li han atribuït amb versemblança un petit políptic dispers (Museo de Zaragoza i Philadelphia Museum of Art) i el grandios *Retaule del Centenar de la Ploma* (Londres, Victoria & Albert Museum), aquest darrer executat segurament amb l'ajut de col·laboradors valencians. L'idioma pictòric de Marçal de Sas és típicament nòrdic en la seva combinació de brutalitat i elegància, estilització i caricatura. Els tipus masculins estranys o grotescos conviuen amb els tipus infantils i graciosos dels àngels, les santes o la Verge, i tots ells habiten un món pintoresc, expressiu i àdhuc expressionista, en el qual abunden les ficcions espacials impossibles, confegides a base d'arquitectures dislocades i fantasioses.

La segona aportació seminal és la toscana, encapçalada per Gherardo di Jacopo, anomenat Starnina, el pintor de qui Vasari diu, a *Le vite*, que era rude i intractable abans d'anar a Espanya i que en tornar s'havia convertit en una persona gentil i cortès. Sigui com sigui, els documents proven que, en efecte, Starnina va treballar a València (1395, 1398-1401) i a Toledo (1395) i que, en aquesta aventura hispànica, el van acompanyar com a mínim dos compatriotes florentins, els pintors Niccolò d'Antonio i Simone di Francesco (aquest últim documentat només a València). Identificat per la crítica amb l'antic Mestre del Bambino Vispo, Starnina es va formar en la tradició trescentista florentina i va desenvolupar després un estil original, que incorporava molts dels trets de l'anomenat *gòtic internacional*. L'evolució de Starnina abans del retorn a Florència continua plantejant interrogants de difícil solució, però és evident que les seves estades a València no només degueren ser importants per a aquesta ciutat sinó també

per al pintor florentí. És possible que en efecte sigui obra de Starnina la taula del *Judici Final* procedent de Miramar (Mallorca) i avui a l'Alte Pinakothek de Munic, però són més problemàtiques les atribucions que se li han fet d'algunes obres valencianes, com el *Retaule dels Sagraments o de fra Bonifaci Ferrer*, que potser s'hauria d'adjudicar a algun dels seus col·laboradors.

Al voltant del 1400, doncs, València va ser un formiguer d'aportacions internacionals, amb Marçal de Sas, amb Starnina i els seus companys, i encara amb altres presències més o menys fugaces, com la del pintor holandès Johan Utuvert, d'Utrecht, documentada el 1399³. Precisament els historiadors de l'art solen parlar de l'estil gòtic internacional per caracteritzar les arts figuratives d'aquesta època a Europa, suposant que el corrent dominant va ser el resultat d'una convergència i un intercanvi entre tradicions diverses. En realitat, hi havia al centre d'aquesta evolució el diàleg entre els dos grans pols de la modernitat pictòrica, és a dir, d'una banda el món centroitalià, especialment les ciutats toscanes de Florència i Siena, i d'altra banda l'àmbit francoflamenc, és a dir, l'eix que va de París fins als Països Baixos. Però van ser sobretot els pintors i escultors d'aquest últim àmbit, molts d'ells reclutats pels reis i prínceps de França, que van desenvolupar una gamma estilística que es va exportar fàcilment a altres corts i ciutats europees. Potser es pugui discutir la validesa d'aquesta categoria historicoartística —*gòtic internacional*— per explicar adequadament l'evolució de l'art europeu. El que és clar és que l'escola pictòrica valenciana sorgida cap al 1400 va tenir una matriu veritablement internacional.

Marçal de Sas i Starnina, sobretot, van causar una profunda impressió i és en relació amb aquests dos "vectors" —com va escriure Leandro de Saralegui— que podem situar els estils personals dels pintors autòctons formats a cavall dels segles XIV i XV. Alguns pintors nadius destaquen entre els seus companys per la importància i quantitat d'encàrrecs que van rebre, sempre tenint en compte la documentació coneguda. En primer lloc, cal subratllar el protagonisme de Pere Nicolau, un pintor d'origen català que apareix documentat a València des de 1390 i que, després d'un període d'intensa activitat, va morir, pel que sembla prematurament, el 25 de

juliol de 1408. En els últims anys del segle XIV o en els primers del segle XV veiem emergir com a mestres independents altres pintors que van sobreviure àmpliament Nicolau i que, segons podem inferir de la documentació, van tenir papers destacats com a pintors de retaules a València durant la primera meitat del quatrecentes. Es tracta, sobretot, d'Antoni Peris, de Gonçal Peris —també anomenat Gonçal Peris Sarrià o Gonçal Sarrià— i de Miquel Alcanyís, encara que aquest últim va treballar també a Barcelona (1415) i a Mallorca (pel que sembla hi treballava el 1420, després de la qual cosa va tornar a València, on apareix el 1421, per retornar anys més tard a Mallorca, on es va instal·lar des de 1433). Més jove que tots ells seria Jaume Mateu —nebot de Pere Nicolau i també d'origen català—, el qual igualment va contractar un bon nombre de retaules després de la mort del seu oncle. El trànsit entre els segles XIV i XV està marcat per les fluides relacions professionals que es van donar entre aquests artistes, que sovint van compartir encàrrecs: així, sabem de col·laboracions entre Antoni Peris i Pere Nicolau (cap al 1393); Pere Nicolau i Marçal de Sas (1399-1400); Antoni Peris i Nicolau de Sas (1404); Marçal de Sas i Gonçal Peris (1404); Marçal de Sas, Gonçal Peris i el català Guerau Gener, resident aleshores a València (1405); Gonçal Peris i Guerau Gener (1405), o Antoni Peris i Gonçal Peris (1414, 1422). I pel que fa a Jaume Mateu, cal recordar que va ser aprenent i després oficial a l'obrador del seu oncle Nicolau, fins a la mort d'aquest.

El fet que, per ara, s'han pogut establir molt poques connexions entre obres documentades i obres conservades, sumat a aquest extraordinari joc de col·laboracions canviants entre els protagonistes de la pintura valenciana al voltant del 1400, que sovint es van associar *ad hoc* per compartir encàrrecs, dificulta enormement la identificació dels mestres documentats amb les personalitats artístiques definides a partir de l'anàlisi estilística de les obres conservades. Com ha passat sovint, també en l'estudi d'altres escoles pictòriques, la impaciència dels historiadors de l'art ha conduït a identificacions precipitades, que es fonamenten en indicis febles o insuficients, i que tot i així aconsegueixen imposar-se com si fossin definitives. No discutiré aquí la complexa problemàtica plantejada pel formidable i desigual corpus d'obres que, a partir de les aportacions de Saralegui, es vénen atri-

buint a Miquel Alcanyís, sobre la base d'indicis documentals massa fràgils. Però en aquesta seu —i abans de parlar del *Retaule de santa Bàrbara*— sí que m'haig de pronunciar amb més decisió i concisió sobre el problema Pere Nicolau - Gonçal Peris.

D'acord amb una carta de pagament autoritzada el dia 30 d'agost de 1403, a València, pel notari Lluís Llopis, Pere Nicolau va reconèixer haver rebut 50 florins d'or d'Aragó, abonats per Joan Garcia, draper, ciutadà de València, com a part del preu d'un retaule destinat a l'església parroquial de Sarrión (“ratione illius retrotabuli quod de presenti facio ad opus et pro ecclesia loci de Sarrión”). Encara que el document no aclareix quina era l'advocació o la destinació precisa del retaule dins de l'església, s'ha relacionat aquest pagament amb el *Retaule dels goigs de la Mare de Déu* procedent d'aquesta església i avui exposat al Museu de Belles Arts de València. La taula central, coneguda popularment com la *Virgen Aurora de Mediavilla*, va romandre a l'església fins que va desaparèixer el 1936, mentre que la resta del conjunt va pertànyer a la col·lecció Deering (Castell de Tamarit) fins que el 1986 va ser adquirit per la Generalitat Valenciana. Partint, doncs, d'aquest retaule marià de Sarrión, la crítica ha agrupat al seu voltant altres obres d'estil coincident, atribuint-les a Pere Nicolau. Ara bé, com ja va apuntar fa anys Antoni José i Pitarch, si per una banda s'ha donat massa pes al que en rigor no és més que un indicatiu documental, d'altra banda s'ha de reconèixer que l'estil del presumpte Nicolau coincideix massa amb el d'un altre pintor, Gonçal Peris, àlies *Sarrià*, la personalitat artística del qual s'ha establert sobre una base documental una mica més sòlida ⁴. Estic, doncs, convençut que el grup d'obres adscrit usualment a Nicolau cal col·locar-lo definitivament en l'haver de Gonçal Peris, com suggeria José i Pitarch, que a penes ha estat seguit en aquest punt. Sembla significatiu el fet que l'atribució de moltes obres hagi oscil·lat precisament entre Pere Nicolau i Gonçal Peris. La raó d'aquests dubtes i oscil·lacions és senzilla: es tracta de l'obra d'un únic pintor. La perspectiva que defenso és, doncs, anàloga a la que, recentment, ha permès trencar per fi l'igualment fals binomi Jacomart-Reixach, que repartia entre dos artistes el que en realitat pertany només a un, és a dir, a Joan Reixach, el qual durant massa temps va ser considerat

erròniament com un col·laborador-seguidor de Jacomart. Això havia distorsionat greument la nostra comprensió del panorama de la pintura valenciana posteyckiana, de la mateixa manera que el fals binomi Pere Nicolau-Gonçal Peris continua comprometent l'aproximació de la major part d'historiadors al complex i dens escenari de la pintura valenciana del gòtic internacional.

En el cas de Gonçal Peris, la pedra de toc per identificar-ne l'estil ens el proporciona la taula amb les figures de *Santa Marta i sant Climent* de la catedral de València, que sens dubte va ser el compartiment del retaule dedicat a aquests dos sants pel qual el nostre pintor va rebre un pagament el 31 de maig de 1412. Però a aquesta evidència cal afegir-hi que resulta lògica l'adscripció a Gonçal Peris del corpus d'obres conservades que els especialistes —llevat de José i Pitarch— han repartit entre ell i Pere Nicolau, ja que el primer va tenir una llarga carrera, fins que va morir el 1451, mentre que l'activitat de Nicolau es va veure bruscament interrompuda per la seva prematura mort el 1408. D'altra banda, l'estil tan idiosincràtic de Gonçal Peris suggereix que aquest es va formar en un escenari estrictament valencià, presidit per l'autoritat dels estrangers Marçal de Sas i de Starnina. En el cas de Nicolau, no sabem on va fer el seu aprenentatge ni on va transcórrer la seva activitat anterior al 1390, si a Catalunya o a València. Però la cronologia de Nicolau, segurament de més edat que Gonçal Peris, gairebé ens obliga a pensar en un aprenentatge i un primer bagatge cultural marcats per les tradicions de l'italianisme català o valencianocatalà. Si, des del punt de vista que defenso, Nicolau passa a ser de nou un pintor sense una personalitat artística certa, en canvi Gonçal Peris ens apareix definitivament com el major protagonista de la pintura valenciana autòctona de la primera meitat del segle, autor d'una gran quantitat de retaules, molts d'ells feliçment conservats, en estat fragmentari o bé íntegres, incloent-hi, entre d'altres, els d'advocació mariana de Sarrión (Museu de Belles Arts de València), de Rubielos de Mora, d'Albentosa (desaparegut el 1936), de Santa Cruz de Moya (Palau Arquebisbal de Cuenca), el que es conserva al Museo de Bellas Artes de Bilbao (que va pertànyer a la col·lecció dels marquesos de la Roca, a Tortosa) o el d'El Burgo de Osma (peces repartides entre la catedral d'El

Burgo de Osma, el Louvre, el Cleveland Museum of Art i el Museu Frederic Marès de Barcelona).

Com Nicolau, Gonçal Peris també degué tenir al llarg de la seva carrera diversos aprenents i oficials que el van ajudar a executar un prodigiós nombre de retaules si ens atenim al documentat i al conservat, i imaginem que hi va haver necessàriament alguna cosa més. D'altra banda, va comptar a partir d'un cert moment amb l'ajut del seu nebot, García Sarrià, que ja el 1432 apareix cobrant, amb el seu oncle, el *Calvari* del retaule major de la parròquia de Sant Martí de València. Però García va morir abans que Gonçal Peris, i així veiem que el 1440 aquest últim es compromet a acabar un retaule que havia deixat inconclús el seu nebot. Entrat ja Gonçal Peris a la vellesa en els anys quaranta, el ritme de la producció es va alentir, va baixar el nombre de contractes i van augmentar les queixes dels clients per les dilacions en el lliurament dels encàrrecs. No crec que sigui exagerat dir que, a partir dels influxos toscans, flamencs i fins i tot germànics que van convergir en la València del 1400, Gonçal Peris va aconseguir una síntesi personal que, de fet, ens ofereix la interpretació autòctona més atractiva del gòtic internacional. El seu estil associa els ritmes cal·ligràfics del dibuix amb una composició cromàtica encisadora, i ens apropa un univers figuratiu poblat per personatges esvelts, que oscil·len entre la delicadesa i la caricatura i que es mouen amb desimboltura infantil dins d'ambients igualment estilitzats i pintorescos.

Ja m'he referit a les intenses relacions professionals entre els protagonistes del gòtic internacional valencià. Un dels documents que ens permet imaginar aquestes relacions, i també la importància que, sens dubte, va tenir el taller del problemàtic Pere Nicolau com a punt de trobada, és el procés que es va instruir el 1409 arran d'una demanda de Jaume Mateu contra Gonçal Peris. Després de la inesperada mort de Nicolau, sense haver testat, Gonçal Peris va ser declarat custodi dels béns del difunt. Però a continuació el pintor Jaume Mateu, nebot de Nicolau, va pledejar en primer lloc perquè se'l reconegués com a hereu legítim, i en un nou procés fins i tot va reclamar a Gonçal Peris que li pagués el salari pels anys que havia treballat al taller de

l'oncle. Sabem que Jaume va obtenir ambdues coses. En el judici sobre la reclamació del salari van declarar diversos testimonis, entre ells els pintors Antoni Peris, Joan Justícia, Marçal de Sas, Joan Tamarit i Gabriel Martí.

En tot cas, aquestes dissensions entre Gonçal Peris i Jaume Mateu no foren obstacle perquè més tard, en els anys 1427-1428, ambdós col·laboressin, juntament amb un tercer pintor, Joan Moreno, en la decoració pictòrica de la Sala del Consell de l'antiga Casa de la Ciutat de València, que havia patit un violent incendi el 1423. Un dels elements més rellevants d'aquest conjunt era una sèrie de quinze taules amb els retrats dels reis d'Aragó. El MNAC conserva els únics quatre retrats que n'han sobreviscut [figs. 1-4]. A partir de les inscripcions incompletes que els flanquegen, s'han identificat temptativament amb Jaume el Conqueridor, Alfons el Liberal, Pere el Cerimoniós i Alfons el Magnànim. Aquest últim regnava en el moment en què es van pintar els retrats, però si la identificació és correcta cal admetre que no s'assembla gaire als retrats verídics que es conserven del personatge, i en el cas dels altres tres reis, és evident que es tracta de retrats ideals o ficticis. El que sembla clar és que les quatre peces conservades es poden atribuir a Gonçal Peris i no als dos col·legues que apareixen en la documentació.

Abans de passar a parlar del *Retaule de santa Bàrbara* i d'altres retaules procedents de Puertomingalvo (Terol), haig de recordar que el MNAC té una altra peça que es va atribuir a Pere Nicolau i que, d'acord amb el raonament ja esbossat, correspon a Gonçal Peris. Em refereixo a un petit compartiment de retaule amb una *Mare de Déu de la Llet amb àngels músics* (MNAC 15849), que ens ha arribat en un precari estat de conservació [fig. 5]. Segons testimoni de Chandler R. Post, que degué recollir una tradició oral, la peça procediria de Vilafranca del Penedès⁵. No obstant això, no descarto que aquesta dada, no contrastada, pugui ser deguda a una confusió amb la vila valenciana de Vilafranca del Maestrat⁶.

En contrapartida, el MNAC conserva una obra que ha estat atribuïda a Gonçal Peris i que, en la meua opinió, caldria retirar del seu catàleg.



Figs. 1-4 Gonçal Peris, *Jaume el Conqueridor* (?), *Alfons el Liberal* (?), *Pere el Cerimoniós* i *Alfons el Magnànim* (?), taules procedents de l'antiga Casa de la Ciutat de València, Museu Nacional d'Art de Catalunya

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



Fig. 5 Gonçal Peris,
Mare de Déu de la Llet i àngels músics

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

La taula de *Sant Jaume el Major* (MNAC 15902), tallada per la part inferior, ja va ser relacionada per Sanchís Sivera amb una època de 330 florins d'or d'Aragó, signada per Gonçal Peris, a favor de Bernat Guinovart, clavari de l'església d'Algemesí, per raó del retaule destinat a l'altar major d'aquesta església parroquial. A inicis del segle XX la taula es conservava segons diversos testimonis a Algemesí, i concretament a l'antic hospital, però la seva procedència podria ser l'església parroquial, dedicada a sant Jaume, on a finals del segle XVII es va col·locar un nou retaule pintat per Francesc Ribalta. A partir d'aquestes dades, molts especialistes atribueixen la taula del MNAC a Gonçal Peris, però com va saber veure Josep Gudiol Ricart (1955), ni pel seu estil ni per la seva qualitat, més baixa, no sembla coherent amb les obres autògrafes de Gonçal Peris, començant per la ben documentada *Santa Marta i sant Climent* de la seu de València⁷. A parer meu, l'estil del nostre *Sant Jaume* és més consonant amb el d'alguns conjunts avui atribuïts a Jaume Mateu, com el *Retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgueda* de Xèrica (desaparegut el 1936) o el *Retaule de sant Valeri* de la Vall

d'Almonacid, entre d'altres. Sigui com sigui, em sembla segur que la peça no correspon a la mà de Gonçal Peris. Altrament, caldria revisar de dalt a baix el catàleg d'aquest pintor i, per consegüent, la definició de la seva personalitat artística.



La comarca aragonesa de Gúdar-Javalambre, fronterera amb el territori valencià, ens ha llegat un extraordinari conjunt de retaules quatrecentistes de factura valenciana, uns conservats íntegrament, altres incomplets o fragmentats. Alguns d'aquests retaules es mantenen a la mateixa comarca —encara que no sempre en la seva precisa ubicació d'origen—, mentre que altres han acabat en diferents museus i col·leccions privades d'Espanya i de l'estranger. Gràcies als estudis historicoartístics i les successives intervencions de conservació-restauració, aquest patrimoni és cada vegada més conegut i apreciat, encara que queden també moltes qüestions per resoldre.

La procedència de Puertomingalvo és notòria en el cas de dos retaules de Gonçal Peris Sarrià. Em refereixo al de santa Bàrbara, del Museu Nacional d'Art de Catalunya [fig. 6], objecte principal d'aquest estudi, i a la taula central d'un retaule dedicat a sant Cristòfol, que roman en mans d'algun col·leccionista particular. Per al coneixement d'aquests dos retaules resulten fonamentals les antigues fotografies de l'arqueòleg i erudit Juan Cabré, preses entre 1908 i 1910, quan les peces es trobaven encara a l'església parroquial de Puertomingalvo (els negatius es conserven a l'Arxiu Cabré, Instituto del Patrimonio Histórico Español, i també es conserven còpies fotogràfiques en les fitxes del Repertori Iconogràfic d'Espanya, del Museu Nacional d'Art de Catalunya). En una d'aquestes fotografies s'observa un muntatge factici en què la taula del *Retaule de sant Cristòfol* es va interpol·lar dins el conjunt del *Retaule de santa Bàrbara*, de manera que quedaven juxtaposats els dos carrers centrals de dos retaules diferents [fig. 7]. Aquest acoblament ens permet comprovar que els dos retaules tindrien les mateixes dimensions i que compartien altres aspectes estandarditzats, com



Fig. 6 Gonçal Peris, *Retaule de santa Bàrbara*, procedent de Puertomingalvo

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



Fig. 7 Conjunt factici amb les peces del *Retaule de santa Bàrbara*, la taula central del *Retaule de sant Cristòfor* i la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu*, església parroquial de Puertomingalvo

Fotografia de Juan Cabré, 1908-1910



Fig. 8 Detall del *Retaule de la Mare de Déu*, església parroquial de Puertomingalvo
Fotografia de Juan Cabré, 1908-1910

les composicions dels respectius calvaris, que són pràcticament idèntiques. La fotografia ens mostra també dos predel·les de diferents dimensions. La més petita és la del *Retaule de santa Bàrbara*, mentre que l'altra, de dimensions més grans, correspon a un tercer retaul. Encara que separat de la seva predel·la, el cos superior d'aquest últim retaul romaní així mateix a l'església parroquial de Puertomingalvo, com ho testifica una altra fotografia de Juan Cabré (en aquest cas, només en conec la còpia del Repertori Iconogràfic d'Espanya) que ens mostra dos compartiments d'un carrer lateral i part del carrer central [fig. 8]. Sens dubte es tracta del *Retaule de la Mare de Déu* conservat actualment al Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City (Estats Units), un moble de notable grandària (396,2 x 288,9 cm), bastant més gran que els altres dos retaules aquí considerats [fig. 9].

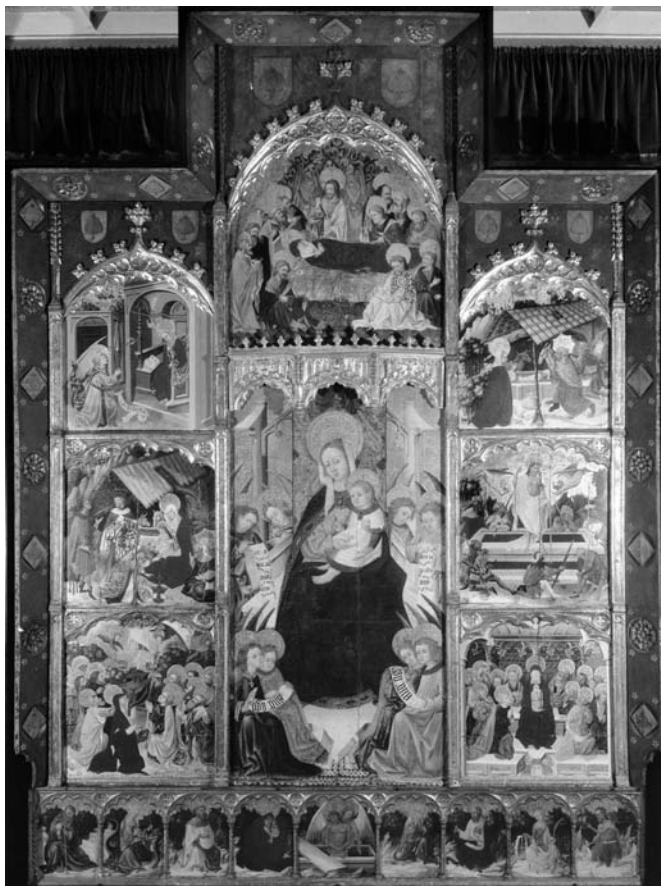


Fig. 9 Cercle o taller de Gonçal Peris,
Retaule de la Mare de Déu, procedent de Puertomingalvo, Kansas City,
Nelson Atkins-Museum of Art

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

Que aquest *Retaule de la Mare de Déu*, avui correctament atribuït al taller de Gonçal Peris, procedia de Puertomingalvo, ja ho va recollir, encara que amb certa reserva, Chandler R. Post, que en parla en el quart volum de la seva història de la pintura espanyola, publicat el 1933, on assenyalava que el conjunt havia estat adquirit recentment pel col·leccionista Ròmul Bosch, de Barcelona. *El Retaule de santa Bàrbara* i la taula de sant Cristòfol degue-



Fig. 10 Gonçal Peris, *Retaule de la Mare de Déu*. Antiga col·lecció Muñoz, Barcelona (anteriorment col·lecció Bosch Catarineu, Barcelona). En parador desconegut

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

ren entrar una mica abans a la col·lecció Bosch. Post en va parlar ja al tercer volum de la mateixa obra, aparegut el 1930, indicant igualment la procedència de Puertomingalvo, i el seu propietari, Ròmul Bosch, ja els havia prestat per a la gran exposició barcelonina del 1929. El retaule de Kansas no va figurar en aquesta exposició, segurament perquè encara no estava en mans del col·leccionista català, que va prestar, en canvi, un altre *Retaule de la Mare de Déu* del mateix grup estilístic, ja que cal atribuir-lo al mateix Gonçal Peris [fig. 10]. En el compartiment central aquest últim conjunt mos-

tra una Mare de Déu de la Llet, mentre que les escenes narratives són les conegudes dels Set Goigs. És més petit que el de Kansas i ja devia haver perdut els guardapols i la predel·la quan va ingressar a la col·lecció Bosch. Anys més tard, Leandro de Saralegui⁸ va apuntar que aquest retaule també procedia, segons li van assegurar, de Puertomingalvo, però no podem donar per certa la notícia, ja que l'historiador no sembla estar gaire ben informat sobre els avatars de la col·lecció Bosch, i de fet podria estar confonent les dades relatives als dos retaules marians del mateix grup estilístic que van estar un dia en mans del mateix propietari.

Després de conviure alguns anys dins de la col·lecció Bosch, els quatre retaules esmentats van tenir destinacions diferents. Encara que aquí només en puc presentar de manera molt succinta la peripècia, resulta interessant de fer-ho per esmenar confusions, especialment les que han sorgit a propòsit dels dos dedicats a la Mare de Déu. El retaule més petit de la Mare de Déu, el de santa Bàrbara i la taula de sant Cristòfol —juntament amb moltes altres obres d'art— van ingressar l'any 1934 al Museu d'Art de Catalunya com a dipòsit de l'Institut Contra l'Atur Forçós de la Generalitat, que havia pres una part de la col·lecció Bosch com a garantia d'un préstec atorgat a la Unió Industrial Cotonera. A les fitxes que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya relatives a aquestes obres, només s'indica la procedència de Puertomingalvo per a la taula de *Sant Cristòfol* i per al *Retaule de santa Bàrbara*, i no per al *Retaule de la Mare de Déu de la Llet*. El *Retaule de la Mare de Déu*, de més grandària, que procedeix amb seguretat de Puertomingalvo, no es va incloure en el dipòsit de 1934 i degué seguir un itinerari diferent fins a acabar en el museu de Kansas. Les obres de la col·lecció Bosch dipositades al museu de Barcelona van passar l'any 1950 a mans de l'empresari Julio Muñoz Ramonet, que en va cedir —per donació o per venda— algunes al museu, i en recuperà per a ell mateix les restants. D'aquesta manera, el nostre *Retaule de santa Bàrbara* va quedar com a propietat del museu, mentre que la taula de *Sant Cristòfol* i el *Retaule de la Mare de Déu de la Llet* van passar a la col·lecció de Muñoz, i actualment es troben en parador desconegut.

Unes poques notícies documentals, ja publicades, ens permeten projectar nova llum sobre el *Retaule de la Mare de Déu* del museu de Kansas, encara que no en resolen tots els interrogants. Al guardapols i a la part superior de les tres taules del cos del retaule es prodiga un motiu heràldic que mostra una poma d'or sobre camp de gules. Aquestes armes corresponen a una de les famílies de l'oligarquia local de Puertomingalvo, la dels Poma, de manera que el retaule va haver de ser costejat per algun dels seus membres. Sabem que el 1380 un Antonio Poma, clergue, va fundar a l'església parroquial un altar sota la invocació de sant Antoni. El 1407, el notari Antonio Poma i la seva esposa, Maria Ferrera, van fundar un altre benefici sota la invocació de sant Joan Baptista. El fill d'aquest matrimoni, Pero Poma, i la seva dona, Margarita Nadal, van ordenar en el seu testament, el 9 desembre de 1436, la fundació d'un hospital de pobres sota la invocació de santa Maria de Gràcia. L'hospital s'havia d'instal·lar, segons les disposicions testamentàries, "en el casaleio de su padre" i en ell hi hauria una capella, on un clergue havia de celebrar una missa diària⁹. Com ha indicat Javier Medrano, les despeses efectuades en la dècada dels anys trenta del segle XV revelen l'ambició dels promotors i de la seva obra caritativa. Per a nosaltres resulta especialment interessant un assentament del 26 de febrer de 1436, on es registra la liquidació de 301 sous al pintor Goçalbo de Sarrià, de València —és a dir, Gonçal Peris Sarrià—, com a segona paga "por el retaulo de Santa Maria de Gracia"¹⁰. ¿Hem d'identificar aquest retaule amb el de Kansas? El principal obstacle que s'oposa a això és el de l'advocació i la iconografia: el tema de la Mare de Déu de Gràcia, de gran difusió durant el segle XV, s'associava en principi amb la representació de la Verge acollint sota el mantell un col·lectiu humà —esquema que també vehiculava altres advocacions més o menys equivalents, començant per la de la Mare de Déu de la Misericòrdia— mentre que el retaule de Kansas mostra un altre tipus iconogràfic, el de la Mare de Déu entronitzada i envoltada d'àngels cantaires. En qualsevol cas, el retaule de Kansas s'ha de relacionar amb la família Poma establerta a Puertomingalvo. A part de l'heràldica, la seqüència dels sants que mostra la part esquerra de la predel·la —sant Antoni, santa Margarida, sant Pere, la Verge Maria— coincideix reveladorament amb els patronímics d'Antón Poma, Pero Poma,

Margarita Nadal (esposa de Pero) i Maria Ferrera (dona d'Antón i mare de Pero). D'altra banda, no hem d'oblidar que el retaule de Kansas és obra del taller o d'un col·laborador de Gonçal Peris –qui sap si seria el seu nebot Garcia Sarrià–, mentre que l'execució del *Retaule de santa Bàrbara* i del *Retaule de sant Cristòfol* es poden adjudicar al mateix mestre. Finalment, també hem de recordar que l'església parroquial de Puertomingalvo, avui església de la Purificació i Sant Blai, estava llavors dedicada a santa Maria, de manera que degué tenir un retaule major dedicat a la Verge. ¿Fou pintat el de Kansas, costejat pels Poma, per a l'altar major de la parroquial? Haurem d'esperar noves troballes documentals per verificar alguna de les hipòtesis alternatives. L'actual temple parroquial es va edificar al segle XVIII. Antonio Ponz considerava que aquesta església de tres naus, “nueva y espaciosa”, era “una de las mejores del arzobispado”, però en canvi, desqualificava els seus retaules, que li semblaven “de muy mal gusto”¹¹. Aquest judici no incloïa necessàriament els retaules gòtics, que llavors podien estar ja més o menys arraconats.

De moment no sé relacionar amb cap llinatge l'escut que, alternant-se amb les típiques rosetes, es repeteix onze vegades al guardapols del *Retaule de santa Bàrbara*: en camp de gules, un castell d'or, amb una torre d'homenatge, de la qual surt l'extrem d'un braç amb la mà fent el senyal de la benedicció. Igual que les altres peces comentades, es trobava al començament del segle XX a l'església parroquial, però cal tenir en compte l'existència als voltants del poble d'una ermita dedicada a santa Bàrbara, d'origen baixmedieval. Sembla lògic, doncs, pensar que aquesta ermita fou la destinació original del retaule, com afirma la tradició local. La devoció a santa Bàrbara va experimentar un notable auge durant el segle XV, com ho testimonien les nombroses confraries, ermites, capelles i altars a ella consagrats en tots els territoris ibèrics de l'antiga Corona d'Aragó, i en particular a la comarca que estem considerant o a les veïnes localitats del Regne de València. A Vilafermosa, per exemple, es va fundar l'any 1440 una confraria sota la invocació de santa Bàrbara i santa Quitèria, en els estatuts de la qual es preveia l'edificació d'una capella i l'execució d'un retaule dedicat a aquestes santes. Al *Libro de santa Bárbara gloriosa*, que recull els estatuts

d'aquesta confraria, es recorda 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". Es comprèn, doncs, l'especial devoció que santa Bàrbara va tenir entre la gent de les comarques rurals ¹².

El cos superior del retaule, l'estructura del qual consta de tres taules, s'organitza en tres carrers, cadascun d'ells amb dos compartiments emmarcats pels elements de talla. Dins d'aquest esquema convencional el més remarcable és la bipartició dels quatre compartiments dels carrers laterals mitjançant una estreta franja de pintura vertical, gairebé una línia. Com apuntava Saralegui, aquest aspecte té un sabor arcaic, però s'ha de subratllar al mateix temps que el pintor no recorre a la fórmula tradicional que consistia a separar els escenaris mitjançant elements arquitectònics pintats. Segurament no la utilitza perquè llavors els camps figuratius haurien resultat encara més estrets del que ja són. Tan insòlitàment estrets i verticals són que el pintor es va veure obligat a tallar moltes figures per no haver-les de pintar massa petites. Totes aquestes consideracions suggereixen que la divisió dels compartiments degué respondre a un canvi de plans pel que fa al nombre d'escenes, quan el moble de fusta ja estava llest. Gràcies al concert cromàtic, a la melodia cal·ligràfica i la desimboltura executiva, que són característics del seu estil, Gonçal Peris va saber dissimular en bona mesura el problema de les forçades biparticions i preservar així l'harmonia de conjunt del retaule.

El contingut iconogràfic que es plasma en el retaule ja va ser estudiat amb força detall per Leandro de Saralegui i per Josefina Planas, la qual cosa em permet tractar més succintament aquest aspecte ¹³. Sota el Calvari, que ocupa la "punta" de la taula central, veiem en el compartiment central del retaule l'esplèndida figura de peu de santa Bàrbara. Luxosament vestida i coronada, sosté amb la mà esquerra la torre, amb la dreta la palma del martiri, i trepitja una catifa en què es combinen els motius de les gallinetes i les rosetes, tan abundants en la pintura valenciana del gòtic internacional. Amb vuit escenes narratives, l'hagiografia de santa Bàrbara cobra en el

nostre retaule un notable i interessant desenvolupament iconogràfic, amb alguns ingredients que s'han pogut identificar com a variants locals de la llegenda i que tenen la seva correspondència en les fonts textuais catalanes.

A la primera escena narrativa veiem la santa dins d'un rierol, nua de cintura cap amunt i amb les mans juntes, rebent el baptisme del vell sacerdot Valentí, que apareix amb dos companys, tots ells caracteritzats com a eremites. L'escena següent mostra la torre que Diòscur ha fet construir per tancar-hi la seva filla i aquesta exigint als obrers que obrin una tercera finestra a la torre, per reverenciar la Santíssima Trinitat. Després de conèixer la fe cristiana de la seva filla, Diòscur discuteix amb ella i l'amenaça amb una espasa, com s'observa en el següent compartiment, la qual cosa provoca la fugida de santa Bàrbara, que va a refugiar-se al bosc. L'últim compartiment de la taula de l'esquerra mostra el moment en què Diòscur, muntat a cavall en persecució de la filla, troba un pastor que la delata. Com a càstig aquest últim, i també les seves ovelles, es converteixen en pedres de marbre. El primer compartiment narratiu de la taula de la dreta mostra la santa, que, després d'haver estat capturada, compareix davant el pretor, que n'ordena el turment fins a la mort. Entre els diversos suplicis que, d'acord amb les diferents variants de la seva llegenda, s'infligeixen a la santa, es tria a continuació l'episodi en què se li arrenquen els pits. Ve després la lapidació, i el cicle es tanca amb la degollació de la santa a mans del seu propi pare, Diòscur, el qual immediatament mor fulminat per un llamp llançat des del cel. És precisament aquest darrer episodi de la passió de santa Bàrbara el que justifica el seu tradicional rol com a advocada contra les tempestes i contra la mort sobtada. Entre les variants hagiogràfiques que podrien ser exclusives de l'àmbit de la Corona d'Aragó, cal citar la metamorfosi del pastor i el seu ramat en pedres de marbre, el turment de la lapidació i el ràpid càstig que rep Diòscur després de la degollació de la seva filla ¹⁴. A les velles fotografies de Juan Cabré ja es pot observar que faltava la pintura del compartiment central de la predel·la, on el més usual seria trobar la Pietat de Crist, una *imago pietatis*. Pel que fa als restants compartiments del banc, hi veiem les figures sedents —d'esquerra a dreta— de santa Úrsula, santa Llúcia, la Verge Dolorosa, sant

Joan Evangelista, santa Margarida i santa Caterina. En conjunció amb l'heràldica abans esmentada pot ser que algun dia aquests sants ens donin una clau suplementària per a la identificació del comitent o comitents del retaule.

El catàleg i la seqüència cronològica de l'obra de Gonçal Peris són lluny de ser un problema resolt i tancat, però una seriosa reflexió sobre això no cabria, per descomptat, en aquest article. Existeix, en tot cas, un ampli consens sobre l'atribució del *Retaule de santa Bàrbara* a Gonçal Peris Sarrià. M'he referit ja a alguns aspectes que uneixen aquest retaule amb la taula central, única coneguda, del *Retaule de sant Cristòfol*: tots dos procedeixen de Puertomingalvo, tenen un format pràcticament coincident, i els respectius calvaris també són gairebé idèntics. Per tot això podem suposar que van sortir del taller de Gonçal Peris en dates no massa llunyanes. També s'ha subratllat la gran semblança de la figura dempeus de santa Bàrbara, en el compartiment central del nostre retaule, amb la *Santa Llúcia* que es conserva al Williams College Museum of Art de Williamstown (Massachusetts), i que fou el compartiment central d'un retaule dedicat a aquesta santa¹⁵. Encara que es poden assenyalar aquestes i altres afinitats amb diferents obres de Gonçal Peris, no resulta fàcil proposar una datació per a aquest grup d'obres, ja que l'estil més característic de Gonçal Peris, que ja sembla madur el 1412, quan el mestre treballava en el *Retaule de santa Marta i sant Climent* de la catedral de València, no sembla haver experimentat grans mutacions en les dues o tres dècades següents.

Notes

¹ Sobre tots els temes discutits fins aquí, vegeu Cèsar FAVÀ i Rafael CORNUDELLA, "L'italianisme en la pintura del segle XIV", a Rafael CORNUDELLA, Cèsar FAVÀ i Guadaira MACÍAS, *El gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2011, p. 40-67.

² Per a una visió recent i autoritzada sobre el panorama de la pintura valenciana del gòtic internacional, vegeu José GÓMEZ FRECHINA, "El gòtic internacional en Valencia" i "Gonçal Peris y el retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad", a *El retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad*, Museu de Belles Arts de València, 2004, p. 17-83 i 84-122. Vegeu també Guadaira MACÍAS, Cèsar FAVÀ i Rafael CORNUDELLA, «La pintura del gòtic internacional», a Rafael CORNUDELLA, Cèsar FAVÀ i Guadaira MACÍAS, *El gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2011, p. 68-117.

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

⁴ Vegeu Antoni JOSÉ I PITARCH, "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", a Enric A. LLOBREGAT i J. F. YVARS (ed.), *Història de l'art al País Valencià*, vol. I, València, 1986, p. 163-239: 221 i seg.

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

⁶ Recentment Francesc Ruiz i Quesada, posant en valor la pista catalana, ha suggerit que podria tractar-se d'una obra del període inicial de Jaume Mateu, nascut a Sant Martí Sarroca i nebot de Pere Nicolau. Segons sembla la proximitat de Sant Martí Sarroca i Vilafranca seria un argument a favor de l'esmentada atribució. Però la peça referida no és compatible amb el corpus d'obres que la crítica atribueix avui a Mateu, i en canvi, sí que ho és amb l'estil que s'ha relacionat tant amb Pere Nicolau com amb Gonçal Peris, i que en realitat correspon en exclusiva a aquest darrer. Vegeu Francesc RUIZ I QUESADA, "L'estil cortesà a Barcelona", a F. RUIZ I QUESADA (ed.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 48-52: 50.

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

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

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

¹⁰ Archivo Municipal de Puertomingalvo, documentació particular, doc. 2; citat per Javier MEDRANO ADÁN i 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*, publicació digital, Govern d'Aragó, p. 105.

¹¹ Antonio PONZ, *Viaje de España*, tom XIV, n. 36.

¹² Vegeu 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, p. 361-364, i XIII, 1932, p. 109-114.

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

¹⁴ Vegeu J. PLANAS, *op. cit.*, que recorre sobretot a la vida de la santa inclosa en un manuscrit recopilatori titulat *Jardinet d'Orats*, conservat a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, reserva, ms. 151, f. 274-280; entre les fonts catalanes vegeu així mateix Jaume de VORÀGINE, *Llegendà àuria*, a càrrec de Nolasco Rebull, Olot, 1976, p. 804-806; i *Vides de sants rosselloneses*, comentari i glosses de Ch. S. M. Kniazzezh i E. J. Neugaard, prefaci i aportacions de Joan Coromines, Barcelona, 1977, tom III, p. 474-475.

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