
Llorenç Saragossa y los orígenes de la Pintura Medieval

ANTONIO JOSE PITARCH

LLORENÇ SARAGOSSA Y LOS ORIGENES DE LA PINTURA MEDIEVAL

Quizás fiados de la expresión que en 1373 Pere el Cerimoniós dedica a Llorenç Saragossa llamándole «lo millor pintor que en aquesta ciutat (Barcelona) sia» algunos historiadores le atribuyeron, con anterioridad al trabajo de Pérez Martín (1934) las más diversas obras, siempre de gran calidad, como el retablo de Fray Bonifacio Ferrer (M.B.A.V.) [1].

Sampere y Miquel sin embargo [2], pese a sus disgresiones, acertó al intuir la incidencia de la pintura de la escuela italogótica catalana si bien, en el estado de los conocimientos respecto al desarrollo de la pintura gótica valenciana cuando publicó «Els Trecentistes» todavía no se había precisado puntualmente sobre la pintura en el período entre Ferrer Bassa y los Serra y, como consecuencia sobre la trascendencia concreta del italogótico catalán sobre el valenciano. Sanpere y Miquel fue el primero, aún sin demostrarlo, en indicar que la personalidad de Llorenç Saragossa debía buscarse en obras existentes en Catalunya y València: «Cal partir del principi que no's pot atribuir a Saragossa cap obra que no's repeteixi a Catalunya i a València. Vull dir: que havem de trobar, en una i altra regió del reialme d'Aragó, pintures que així com les anteriors les hem pogudes aplegar entorn d'en Pere Serra ara les puguena aplegar entorn d'en Llorens Saragossa. Es clar que mai arribarem per en Saragossa a l'evidència, com hi arribem per a en Pere Serra» [3]. Y, sin explicación alguna Sanpere y Miquel atribuye a Llorenç Saragossa la tabla de la Virgen de la Leche de Torroella de Montgrí, y, por comparación las tablas de la misma advocación de Penelles (Alacant) y Xelva (Valencia).

Actualmente, con un mayor conocimiento de la pintura en Aragón en el último cuarto del siglo XIV hay que ampliar la geografía (que documentalmente ya cons-

[1] TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: «Valencia. os Museos. Guías Catáloo». Fascículo I. Gráficas Marinas, Madrid, 1932, p. 29: Retablo de Fray Bonifacio Ferrer: «Pero también se atribuye (siempre sin seguridad) a Lorenzo Zaragoza que entonces (h. 1400) ya viejo había vuelto desde Barcelona a residir a Valencia y cuyo estilo auténtico conocemos tan poco».

[2] «Els Trecentistes», I, p. 251.

[3] Ibidem, p. 330.

taba) para la que trabajó Llorenç Saragossa cuyas obras se encuentran en los tres estados peninsulares de la Corona de Aragón. 2

La publicación del artículo de Pérez Martín en 1934 frenó toda posibilidad de seguir con la tesis de Sanpere y Miquel. A partir de entonces se han sucedido los intentos de filiación de todo el grupo de obras italogóticas fechables entre 1360 y 1400, emparentadas con las de Pere Serra, radicadas en mayor número en el antiguo Reino de Valencia, en Aragón y en Catalunya. Y así se han barajado las posibilidades de Guillem Ferrer, del anónimo Maestro de Villahermosa y de Francesc Serra II, en función de los contactos del pintor Guillem Ferrer con Pere Serra en Barcelona desde 1372 hasta 1414 [4]; de acuerdo con el mayor grupo de obras de características similares conservado en Villahermosa del Río; en base a la relación del apellido Serra, familiar de Jaume y Pere, a las similitudes formales de las obras y a la actividad documentada de Francesc Serra II en Valencia.

La primera de estas hipótesis fue enunciada por Saralegui en 1935, aunque él mismo advirtió las contradicciones que suponía la aceptación de la paternidad de todo este núcleo de obras de un pintor radicado en Morella cuya actividad tuvo como campo de expansión las tierras del Maestrat, las aldeas de Morella y los pueblos del vecino Aragón, sin que conste su presencia en Valencia [5].

El mismo Saralegui en la misma publicación hizo uso por vez primera del apelativo de «Maestro de Villahermosa» englobando con este nombre al autor del retablo de San Lucas del gremio de Carpinteros de Valencia y de los retablos del Juicio Final, de la Eucaristía, de la Virgen, de San Esteban y San Lorenzo de Villahermosa del Río [6].

En el momento de plantear esta hipótesis Saralegui, quizá por no querer admitir, pese a reconocer la influencia catalana sobre la pintura trescentista valenciana, que pudiera tratarse de un pintor catalán establecido en Valencia, cerró el problema al considerar que la cuestión se podía resolver de manera exclusiva desde la perspectiva valenciana, pues aún viendo la relación del retablo de San Lucas de Valencia con la tabla de la Virgen de la Leche de Torroella de Montgrí, no se atrevió a continuar, sobre todo por considerar que ambos núcleos estaban demasiado alejados, la intuición de Sanpere y Miquel. No se trataba de demostrar que el autor de la tabla de Torroella fuera un pintor «valenciano catalanizado» [7] sino de intentar comprender la actividad de un pintor que primero había pintado desde Barcelona y más tarde desde Valencia.

Las aportaciones documentales de Madurell [8] descubrieron que Francesc

[4] Vide sobre todo SANCHEZ GOZALBO, ÁNGEL: «Pintores de Morella. Noticias y documentos de los siglos XIV y XV». Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón de la Plana, 1943, pp. 19-33. SARALEGUI, LEANDRO DE: «La pintura valenciana Medieval. Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia». El «Maestro de Villahermosa (¿Guillem Ferrer?) y su círculo», en A.A.V. 1935, pp. 3-68. Especialmente pp. 25-46 y en A.A.V., 1952, p. 39: «Un menor coeficiente de probabilidad a favor del nombre de Guillem Ferrer».

[5] SARALEGUI, LEANDRO DE: A.A.V., 1935.

[6] SARALEGUI, LEANDRO DE: Ibidem, pp. 25-26: «Llamo así al pintor de los retablos encontrados hace tiempo por Sarthou Carreres en la ermita de San Bartolomé, cerca de Villahermosa del Río, en las capillas de cuyo templo parroquial tendrían su primitivo destino».

[7] SARALEGUI LEANDRO DE: Ibidem, p. 42.

[8] MADURELL MARIMÓN, JOSÉ MARÍA: El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto, Apéndice documental, Índices, por..., en «ABMAB», volumen VII, año 1949 (1959); II. Apéndice documental por..., en «ABMAB», vol. VIII, año 1950; III. Addenda al apéndice documental por..., en «ABMAB», vol. X, año, 1952.

- 3 Serra II, pintor de Barcelona fue desterrado a Valencia en fecha desconocida y que permaneció activo en la capital del Reino hasta 1396. Ante tales noticias Gudiol [9] en 1955 publicó por vez primera, por idea de Ainaud, la identificación del «maestro de Villahermosa» con Francesc Serra II. En 1964 Ainaud remarcaba tal identificación [10]. En 1975 Silvia Llonch [11] recogió la misma idea y la planteó como la de mayores posibilidades de credibilidad. El argumento básico de esta hipótesis es la correspondencia entre apellidos, formas y actividad del pintor en Barcelona y Valencia.

El planteamiento de Gudiol, Ainaud y Llonch es el único que ha intentado demostrar la relación documental de la actividad de un pintor catalán establecido en Valencia con obras de características italogóticas relacionadas con los Serra, si bien no existe obra alguna que se pueda relacionar con los documentos. Es la voluntad de explicar mediante el conocimiento de los documentos la conexión real de las obras existentes en Catalunya y en Valencia, pero sin mayores posibilidades pese a lo sugestivo de la hipótesis. De cualquier forma es un hecho cierto que todo el grupo de obras atribuidas o a Guillem Ferrer o al «Maestro de Villahermosa» o a Francesc Serra II está en la línea de la pintura italogótica catalana de los Serra.

LA PINTURA ITALOGOTICA EN VALENCIA

A medida que avanzan las aportaciones documentales aumenta progresivamente el conocimiento de los pintores afincados en Valencia durante el último cuarto del siglo XIV, y aunque el panorama resulte todavía complejo, por la falta de obras que permitan emparentarse con los documentos es un hecho cierto que en Valencia desde 1374 hasta 1400 hubo, por lo menos, tres pintores que gozaron de gran estima y de los cuales, de manera completamente segura sólo conocemos a Francesc Comes quien marchó, por motivos desconocidos a Palma de Mallorca. Los otros dos son Francesc Serra II y Llorenç Saragossa.

En base a estos tres pintores, y añadiendo algunas obras que por el momento no se pueden atribuir a pintor alguno, como el retablo de Santa Lucía de la iglesia parroquial de Albal (perdido), el retablo de San Miquel de Sot de Ferrer, la tabla de la Trinidad (en paradero desconocido), la tabla del Salvador Mundi del Museo de la Catedral de Valencia y las pinturas murales de la ermita del Buen Pastor de Liria, el panorama de la pintura italogótica valenciana supera el monocronismo que generalmente se le ha venido dando ya que por lo menos, a nivel de autores y de obras ofrecen distintas tendencias bien que enmarcadas siempre, menos en el caso del Salvador Mundi por ser una icona, en las líneas de la pintura trescentista catalana desde Destorrents hasta Pere Serra.

[9] GUDIOL RICART, JOSÉ: *Pintura gótica*. *Ars Hispaniae*, vol. IX, p. 79. Gudiol había facilitado por escrito a Saralegui la noticia del hallazgo del documento en el que consta que Francesc Serra había sido desterrado a Valencia. Saralegui citando la fuente de la noticia la publicó por primera vez en A.A.V., 1952 en «Pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas» (continuación), pp. 5-38; Addenda, pp. 38-39; Saralegui aunque confiera probabilidad a la hipótesis de Gudiol y Ainaud dice: «... queda por resolver el problemita de compaginar datos documentales y geográficos...».

[10] AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Pittura spagnola dal periodo romanico a El Greco*, Bergamo, 1964.

[11] LLONCH PAUSAS, SILVIA: *Pintura italogótica valenciana*, por... en «ABMAB», vol. XVIII, años 1967-1968.

Las noticias que de Francesc Comes se conocen en el Reino de Valencia son escasas si bien permiten situar la actividad de este pintor entre los años 1380 y 1384. Y no hay argumento alguno en contra para suponer que Francesc Comes pintor en Xàtiva no sea el mismo que quien en 1392 aparece en Palma de Mallorca [12].

En la casuística [13] seguida el 5 de agosto de 1389 respecto al retablo de San Bernardo que Francesc Comes había contratado con Bernat Miralles de Xàtiva, el 2 de septiembre de 1382, a imitación del retablo de San Salvador de la iglesia de los Predicadores de Xàtiva, se dice: «Francesc Comes pintor habitador ladonchs de la dita ciutat de Xativa e ara absent de aquella del Regne de Valencia». Si en 1392 aparece Francesc Comes en Mallorca y el 13 de mayo de este año ya había pintado el retablo de los Santos Pedro y Bartolomé en la parroquia de Sineu, puede muy bien deducirse por la continuidad de las fechas, que Francesc Comes alrededor de 1389 debió marchar a Mallorca donde instaló su taller de pintura hasta su muerte. En el documento dado en Valencia el 13 de junio de 1400, en el que se dice ...Franconya «filla den Francesc Comes pintor *quondam*...» hay que entender «quondam» como «en otro tiempo» pintor en Valencia [13 bis]], concordando de esta manera con la expresión «ladonchs... y ...absent» del documento del 2 de septiembre de 1382.

Quizá el dato más importante de la historia de este pintor mientras estuvo en el Reino de Valencia sea el que declara su relación con el pintor catalán Francesc Serra II.

En la casuística del retablo de San Bernardo se dice que el 16 de julio de 1384 Francesc Comes cede a Francesc Serra el encargo del retablo, sin mencionar los motivos que le indujeron a tal cesión [14]. Francesc Serra completó la pintura del retablo que constaba de cuatro tablas: San Bernardo, en el centro; las historias de la vida del Santo en los laterales y la Crucifixión en la espiga.

De todo ello puede inferirse que Francesc Comes, pintor establecido en Xàtiva, por motivos desconocidos, pero que quizá se pueden explicar por la existencia en Valencia del taller de Llorenç Saragossa, marcharía entre 1384 y 1389 a Mallorca, donde realizó la mayor parte de las obras que han permitido identificarle plenamente. En sus obras resulta evidente la raíz italogótica catalana, quizá aprendido en Valencia con Llorenç Saragossa, si bien se observa a la vez un cierto arcaísmo provocado por un bizantinismo poco esclarecido.

[12] LLOMPART, GABRIEL: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Lluís Ripoll, Editor. Palma de Mallorca, 1977. Tomo I, pág. 70. Llompart transcribe una información de Heriard Dubreuil quien interpretó de manera equivocada el significado de «quondam» del documento publicado por Cerveró Gomis, L., en A.A.V., 1971, p. 6. Para Dubreuil «quondam» equivale a que Llorenç Saragossa ya había fallecido.

[13] CERVERÓ GOMIS, L.: *Pintores valentinos, su cronología y documentación*, por... en A.C.C.V., 1960, páginas 6-8.

[13-bis] CERVERÓ GOMIS, L.: *Pintores...*, en A.A.V., 1971, p. 28.

[14] Segunda parte de la Casuística: «En après lo dit en Francesch Comes no haia acabada la dita obra, ans qualque dia absentas de la dita ciutat de Xativa sen portas ab si lo dit retaule, convenint aquell lo dit Nasensí en Francesch Serra, pintor, de la ciutat de Valencia e en Francesch Duran, ostaler de la dita ciutat».

5 FRANCESC SERRA

De la actividad del pintor Francesc Serra II en el Reino de Valencia se conocen más detalles. Llegó a Valencia desde Barcelona en fecha todavía no precisada pero situada entre 1377 año del contrato del retablo de Sant Muç de Cànoves y 1382 año en el que es redimido de la culpa por la que había sido desterrado a Valencia [15]. El 12 de diciembre de 1383 firma época de 100 florines por el retablo de Santa Engracia, San Saturnino y Santo Tomás de Aquino que había pintado para la capilla de Joan Ferran del Port en la iglesia del convento de Santa Magdalena de Valencia [16]. El 16 de julio de 1384 se hace cargo del retablo que Francesc Comes no había terminado y que según cláusulas del contrato: «... e axi empero que en cas que lo dit en Francesch (Comes) no donas dites obres acabades, que lo dit Nasensi hi pogues logar altres persones anteses en aquella art per acabar la dita obra...» [17].

Francesc Serra que tenía el taller en Valencia se comprometió a terminar la obra y a llevarla a Xàtiva. Además de la finalización del retablo pintó una predela con «caps de sants» y un guardapolvo con los escudos de la familia Miralles. Entre el 16 de julio de 1384 y el 5 de agosto de 1389 el retablo fue colocado en su sitio [18].

El 23 de junio de 1385 firma época de 15 libras de las sesenta y cinco que era el precio del retablo que estaba pintando para Gener Rabaça para la capilla de Santa María Magdalena de la Catedral de Valencia [19].

El 16 de julio de 1388 se le reclama la finalización de un retablo contratado por el notario Antoni Andreu el 28 de mayo de 1386. Se le exige que lo complete en el plazo de seis meses «sots pena del quart» [20].

El 5 de septiembre de 1388 firma época final del retablo de la capilla de Sant Jordi de la iglesia de San Juan de Valencia [21].

Finalmente el 5 de septiembre de 1396 firma época final del precio del retablo del altar mayor del convento de Franciscanos de Xàtiva, Retablo que había costado 310 florines. Desde la fecha del contrato habían pasado cinco años, lo cual indica que fue pintado entre 1391 y 1392 [22].

De acuerdo con los documentos, por lo tanto la actividad de Francesc Serra II en Valencia se desarrolló entre 1382 y 1396 si bien la actividad pictórica solo consta entre 1383 y 1391-92, o sea, una década aproximadamente.

Por ello y admitiendo que debió ser un pintor trescentista en la línea de sus familiares catalanes y ante la imposibilidad de deducir cuáles fueron sus formas por la pérdida del retablo de Cànoves, la posibilidad de que las obras

[15] MADURELL Y MARIMÓN (vide nota 8). 1950. doc. 37 y 1952 doc. 801. El 11 de diciembre de 1383 Francesc Serra residía en Valencia, en la parroquia de Santa Catalina. Vide: Sanchis Sivera, José: P.M.V. on E.U.C. 1912. p. 232.

[16] CERVERÓ GOMIS, L.: *Pintores valentinos...*

[17] Vide nota 13.

[18] Idem.

[19] CERVERÓ GOMIS, L.: *Pintores valentinos...*, en A.A.V., 1972, p. 62.

[20] Vide nota 13, p. 28.

[21] SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *Pintores medievales en Valencia*, E.U.C., 1912, p. 232.

[22] Idem, *ibidem*.

italogóticas valencianas le pertenezcan carece de fuerza ante la existencia en 6 Valencia de Llorenç Saragossa quien entre 1374 y 1390 acaparó la mayor parte de los contratos y tuvo las cotizaciones más elevadas, compitiendo entre 1390 y 1406 con los pintores que traían las nuevas internacionales.

LLORENÇ SARAGOSSA

Llorenç Saragossa es por cronología y por número de encargos el pintor por excelencia de cuantos vivieron en la capital del Reino en el último cuarto del siglo XIV. Documentado desde 1374 hasta 1406, los documentos señalan que una vez instalado definitivamente en Valencia, contrata la factura de retablos en 1376 (retablo de San Jaime —Vila-real—), en 1377 (Retablo de Santa Apolonia —iglesia de San Lorenzo de Zaragoza—), en 1378 (retablo de San Narciso —Catedral de Valencia—), en 1382 (retablo mayor de la iglesia de San Salvador —València—), en 1383 (retablo para Bernat Ordi canónigo de València), en 1389 (retablo para la capilla de la iglesia de Santa María del Puig, contratado en 1387; en 1389 (retablo de los Santos Pedro Apóstol y San Bernardo); en 1392 (retablo de San Sebastián y Santa Anastasia para la capilla de Antoni Pujalt en la iglesia de Alzira); en 1394 (retablo de Santa María y Santa Agueda de Xèrica), en 1402 (retablo de las historias del cuerpo de Cristo para la iglesia de Onda); en 1405 (retablo de San Salvador para la iglesia de Borriana), pintado en 1404. Además en 1390 quizá proporcionó el dibujo para la confección de un tapiz historiado; y en 1391 pintó las claves de bóveda del Peso Real de Valencia.

El aval de pintor que gozaba de consideración viene demostrado por el número de obras que realizó entre 1363 y 1374, estando en Barcelona (documentalmente constan doce retablos además de otros trabajos). Ante este prestigio, conocido por los Consellers de Valencia, no resulta extraño que estos le reclamaran en noviembre de 1374 para que se estableciera definitivamente en la capital del Reino.

Hoy todavía resulta un problema sin posibilidad de solución, por falta de datos, demostrar la relación entre los documentos de Llorenç Saragossa y las obras que se le pueden atribuir. Pese a la existencia de retablos conservados cuya temática se corresponde con los de algún documento-contrato del retablo de las Historias del Cuerpo de Cristo de Onda con el retablo de Villahermosa del Río —contrato del retablo de Santa Agueda de Xèrica con el retablo de la misma advocación de Castelnovo (perdido)— no se puede plantear una hipótesis de trabajo a partir de estas conjeturas. Ni siquiera en el caso de las tablas representando escenas de la vida de San Pedro, que se encontraban en la colección Wallace Simonsen de São Paulo, Brasil, se podría establecer una relación con el contrato de los Santos Pedro Apóstol y Bernardo firmado el 30 de julio de 1389 entre Llorenç Saragossa y Bernardo Miró «blanqueiro» de Valencia, ya que, pese a la parquedad de noticias que da el contrato en éste se dice: «... in aliis duabus partibus facere et depingere mes istorias cuiuslibet sancti...», —es decir en cada calle escenas de cada uno de los Santos— mientras que las tablas de la colección Wallace Simonsen pertenecen a dos remates de dos calles laterales de un retablo dedicado por completo a San Pedro Apóstol.

7 Quedan por tanto como vías de atribución a Llorenç Saragossa de las obras italogóticas agrupadas hasta ahora alrededor del Maestro de Villahermosa y Francesc Serra II: la presencia de pinturas de características similares en Catalunya, Aragón y Valencia, concordando con la actividad de Llorenç Saragossa en los tres estados; la correlatividad cronológica de su actividad en Barcelona y en Valencia con la evolución de las formas de estas obras, presentando fuerte conexión entre las pinturas que posiblemente realizó en los últimos años de su estancia en Barcelona y las primeras que pintó una vez instalado en Valencia, a la vez el fenómeno de osmosis que se observa en algunas de sus obras más tardías por la incorporación de nuevos modelos, bien mediante la colaboración de otros pintores más jóvenes (aunque documentalmente no consta), bien por evolución propia; y finalmente por la constatación en el antiguo Reino de Valencia del mayor núcleo de pinturas italogóticas que no se puede explicar por la actividad de los otros pintores que trabajaron y sí por la presencia continuada durante treinta y dos años de Llorenç Saragossa en la capital del Reino.

De acuerdo con la actividad de Llorenç Saragossa en Barcelona, entre 1363 y 1374, la obra más antigua del grupo es la tabla de la Virgen de la Leche, procedente de la ermita de Santa Caterina de Torrcella de Montgrí (Girona), hoy en la colección F. Godia de Barcelona. Junto a esta obra cabe situar una calle, quizás la lateral izquierda del retablo, del que la Virgen de la Leche de Torroella sería la central, representando las escenas de la Anunciación, Natividad y Presentación de Jesús en el Templo.

Paralelamente y en concordancia con el mayor número de noticias que tenemos de los encargos de Llorenç Saragossa para Aragón (Teruel y Calatayud —23 diciembre 1366—), mientras tenía su residencia en Barcelona, se puede situar en los mismos años que la obra anterior la tabla de la Virgen de la Leche procedente de Albarracín, y en la actualidad en el Museu d'Art de Catalunya (Barcelona); y la tabla de la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, obra muy repintada, pero en conexión con la tabla de la misma advocación de la Iglesia del Salvador de Valencia.

Las obras que debieron salir del taller de Llorenç Saragossa definitivamente establecido en Valencia son: La tabla de la Virgen de la Leche procedente de Penella (Museu Diocesano de Valencia); el retablo de San Lucas del gremio de Carpinteros de Valencia (del que sólo se conservan cuatro paneles (M.B.A.V.); la tabla de la Natividad (Hispanic Society N. York); el retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antón procedente de Xelva (M.A.C.); la tabla de la Virgen de la Leche de la iglesia del Salvador de Valencia (perdida); el retablo de San Pedro, del que sólo se conservan dos escenas (antes en la colección Wallace Simonsen); el retablo de Santa Agueda de Castelnuovo (perdido); los retablos de los santos Lorenzo y Esteban; de la Eucaristía; del Juicio Final; de la Virgen, de Villahermosa del Río [23]; la tabla de la Virgen de la

[23] Si algún día se esclarece el problema de la procedencia de los retablos de Villahermosa del Río se habrán despejado numerosas incógnitas respecto a todo el grupo de obras de Llorenç Saragossa. En la actualidad no concuerdan las noticias que se tienen sobre el lugar de origen de todos estos retablos. Se dice que estaban en la ermita de San Bartolomé de Villahermosa del Río (dato cierto confirmado), procedentes de la iglesia parroquial cuando ésta se renovó. Sin embargo, la actual iglesia parroquial, de la segunda mitad del siglo XVII es anterior a la ermita de San Bartolomé que se levantó a comienzos del siglo XVIII.

Leche de la colección Muñoz (Barcelona), y el retablo de la Virgen de El Collado de Alpuente (Valencia).

Las últimas noticias de la actividad de Llorenç Saragossa en Barcelona están situadas entre el 20 de marzo de 1373 y el 28 de noviembre de 1374. En este período de tiempo debió realizar el retablo de Santa María Magdalena para la capilla de los sastres, en Barcelona, por encargos de éstos y el 1 de noviembre de 1373 cobraba los trabajos de la tumba de Santa Susana para el pueblo de Maella en Aragón y la pintura de un «drap» con la figura del papa Urbano. El 28 de noviembre de 1374 juraba ante el Consell de la ciutat de València fijar su residencia en esta ciudad.

Las obras que pudo realizar estando en Barcelona, son como ya hemos mencionado, la Virgen de la Leche de Torroella de Montgrí, la tabla de la misma advocación de Albarracín y la tabla de idéntica temática conservada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. De las tres, por su estado de conservación, las dos primeras permiten un mejor análisis del que se pueden extraer las características básicas de la pintura de Llorenç Saragossa, no obstante representar un tema único.

Ante la ortodoxia de modelos que generalmente caracteriza la obra de los hermanos Serra por la misma época, Llorenç Saragossa presenta, dos variantes de tipos, que admitiendo estas obras como punto de partida, continuará desarrollando hasta sus últimas obras, comprobándose que de la combinación de los elementos de las tablas de Torroella y Albarracín se derivan la mayor parte de las composiciones de este tema que posteriormente trabajó en Valencia, teniendo en cuenta además que las proporciones del soporte obligaron a menudo a acomodar las imágenes pintadas; de ahí que en la tabla de Torroella, el canon de la Virgen sea más esbelto y que en la tabla de Albarracín la Virgen sea más rebajada. El contraste entre el modelado de los rostros y manos con el dibujo casi descriptivo de los tejidos, cabellos, escabel y suelos es una característica de todo este grupo de obras que más tarde adquiere capital importancia con la inclusión de arquitecturas y mobiliario. En este sentido Llorenç Saragossa se enmarca plenamente en la tradición de la pintura italogótica catalana y de manera especial se relaciona con el maestro de Sigena, comprobándose con ello la derivación o paralelismos de unos modelos y sistemas de representación anteriores a los hermanos Serra. Además de estas obras, como consecuencia de una cronología temprana, son evidentes los rasgos de rigidez compositiva y de articulación lineal y estática de las figuras, que más adelante evolucionará hacia un mayor dinamismo.

De la producción valenciana de Llorenç Saragossa existe un grupo de obras que se emparentan directamente con las precedentes. Es el grupo que engloba mayor número de obras y que, como consecuencia debe situarse, cronológicamente, cercano al establecimiento definitivo en Valencia, hasta 1390 aproximadamente, en cuya década hacen su aparición en la capital del Reino tres pintores, Pere Nicolau, Marçal de Sas y Gerardo di Jacopo. Ante la existencia de otro grupo menor de obras que conserva las características italogóticas del período anterior pero que incorpora nuevos elementos extraídos, con casi absoluta seguridad, del conocimiento de las obras de los tres pintores mencionados, este grupo menor de obras hay que situarlo entre 1390 y 1406, año de la muerte de Llorenç Saragossa.

- 9 Las obras del primer grupo son: la tabla de la Virgen de la Leche, de la iglesia del Salvador de Valencia, en relación con la Virgen de Albarracín y con la tabla de la misma advocación del Museo de Bellas Artes de Zaragoza con la que las concomitancias compositivas son casi totales.

La tabla de la Virgen de la Leche de Penella, combinación de las formas de Torroella de Montgrí y de Albarracín —los peinados de los ángeles músicos son como los de Torroella, las proporciones de la Virgen son más similares a Albarracín, el trabajo de los oros del fondo y del vestido de la Virgen son casi idénticos a los del vestido de la Virgen de Torroella—; no obstante esta obra presenta algunas salvedades que la convierten difícil de situar dentro de la evolución total de la pintura de Llorenç Saragossa ya que es la única virgen orientada hacia la derecha y algunos de los rasgos característicos del grupo, como el rostro arquetípico de la tabla de Torroella no aparecen.

El retablo de San Lucas del gremio de Carpinteros, que a su vez articula todo un grupo formado por la tabla de la Natividad de la Hispanic Society de Nueva York; los compartimentos del retablo de San Pedro que estaban en la Colección Wallace Simonsen; el retablo de Santa Agueda de Castelnuovo; el retablo de la Virgen, Santa Clara y San Antón de Xelva; el retablo del Juicio Final de Villahermosa del Río; el retablo de la Eucaristía del mismo lugar y el retablo de San Esteban y San Lorenzo de la misma población.

Todo este grupo de obras cuya articulación proponemos entorno al retablo de San Lucas es el que presenta mayor unidad de formas pese a la diversidad de temas representados. A la vez es el grupo que consolida las características de la pintura de Llorenç Saragossa por permitir el estudio de todas sus constantes y variantes. Así en las escenas de San Lucas, junto a los modelos derivados de Torroella se presentan las figuras sobre un fondo de arquitectura, y mobiliario dibujado hasta el detalle, y de igual manera ocurre en la Natividad de la Hispanic Society con la cuna-pesebre del niño.

En los compartimentos del retablo de San Pedro, las composiciones se enriquecen por el mayor número de figuras, si bien la rigidez compositiva se mantiene, suavizada por el modelado de los rostros.

En el retablo de Santa Agueda de Castelnuovo, junto a las características de las obras anteriores hay que situar las variantes compositivas que convierten a esta obra en una de las más interesantes del grupo junto con los retablos de Villahermosa de los que es un precedente. Los modelos de las figuras son los mismos y las arquitecturas también, aunque más evolucionadas; en cambio las composiciones permiten ver el sistema tipo de representación basado en la simetría respecto a un eje central, figura humana o elemento arquitectónico, que divide verticalmente en dos mitades la escena. Cada tema está tratado por separado dando lugar a un retablo de cinco calles, en las que la moldura de enmarcamiento divide físicamente escenas que por otro lado son complementarias. A su vez la espiga tiene la representación del Calvario.

A partir de este retablo, las siguientes obras presentan una clara evolución compositiva y de formas, aún manteniendo los mismos modelos. Así en el re-

tablo de la Virgen, Santa Clara y San Antón aparece la escena de la Crucifixión en lugar del Calvario, permitiendo un mayor despliegue de recursos que lleva a la caracterización de los grupos de las Marias y de los soldados, que, con variantes de forma, se continúan en los retablos posteriores. Aunque no sea determinante el trabajo ondulado de los vestidos, superpuesto a una estructura rígida, demuestra un grado de novedad que hace que esta obra y las siguientes se sitúen en fecha cercana anterior a 1390.

En los retablos del Juicio Final, de la Eucaristía y de San Esteban y San Lorenzo las innovaciones son manifiestas. A partir del retablo de Santa Agueda de Castelnovo, el sistema de representación compartimentado de escena por escena se ha visto superado hasta yuxtaponer dos y tres escenas en un único compartimento, recurriendo a una división basada en elementos arquitectónicos para obtener un efecto secuencial más ligado. La narración está más ligada y como consecuencia las composiciones son más libres. Así se puede comprobar en el retablo de la Eucaristía, en las escenas de la profanación de la hostia (tres escenas en un compartimento) y en el de los santos Esteban y Lorenzo (dos escenas en un compartimento). En este último retablo la evolución llega a ser tan intensa que rompe todo el sistema tradicional de representación en la escena de la lapidación de San Esteban, al articular, aunque inicialmente, el movimiento de las figuras, bien por conocimiento de otros modelos italianizantes, como es el mismo ejemplo del retablo de San Pablo del maestro del obispo Galiana, bien por una derivación de los propios modelos. En el caso del retablo del Juicio Final las escenas tienen similares elementos compositivos que los dos retablos anteriores, si bien, la presencia de nuevas formas en los dos ángeles del Juicio Final, ya casi internacionales, motivan que este retablo sea uno de los más avanzados del grupo, y próximo a 1390.

La última etapa de Llorenç Saragossa vendría avalada por la fidelidad a los esquemas italogóticos tradicionales y por la incorporación de nuevas fórmulas como consecuencia de la actividad de pintores extranjeros en Valencia. Las obras de este periodo (1390-1406) son: el retablo de la Virgen de la Leche de Villahermosa del Río; la tabla de la Virgen de la Leche de la Colección Muñoz de Barcelona y el retablo de la Virgen de El Collado de Alpuente. El retablo de la Virgen de Villahermosa es el puente entre el grupo anterior y el último período de Llorenç Saragossa. No hay duda alguna que este retablo presenta unas características que permiten comprender el grado de asimilación que su autor hizo de las enseñanzas de los nuevos pintores o la colaboración que tuvo en el momento de su realización. Es evidente el contraste que existe entre la tabla central y la calle izquierda representando la Natividad, la Epifanía y la presentación de Jesús en el templo de una parte y las escenas de la Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Dormición de la Virgen de otra. Frente a unos esquemas tradicionales en las primeras escenas, similares a los del retablo de la Eucaristía, en las segundas resulta clara la aceptación de nuevos modelos y de nuevas pautas compositivas que no se explican sin la presencia de Marçal y del Maestro del retablo de la Santa Cruz en Valencia.

Y dado que por debajo de estas nuevas fórmulas subyacen elementos anteriores, sobre todo en las escenas de la Resurrección, Pentecostés y Ascensión es por lo que pensamos que es la propia evolución de Llorenç Saragossa la

11 que la lleva a incorporar a sus obras las innovaciones de los otros pintores más que a creer en la participación de otro pintor en este retablo. El colofón al mismo, a la vez temático e innovador es la tabla de la Dormición de la Virgen que raya casi el internacional.

Sin embargo, donde la evolución de Llorens Saragossa se aprecia mejor es en la tabla de la Virgen de la Leche de la Colección Muñoz de Barcelona. Aún continuando con la composición tradicional rompe con la verticalidad y rigidez compositiva al dotar de dinamismo a los ángeles músicos y, sobre todo, a la figura del niño, que ha suavizado y conferido movimiento al articular sus piernas y pies.

La última obra de Llorenç Saragossa, resultado de una mayor influencia de los modelos de Marçal de Sas y del Maestro del retablo de la Santa Cruz, unida a elementos italogóticos es el retablo de la Virgen de El Collado de Alpuente, antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María de Alpuente. Resalta a primera vista la relación de las escenas de este retablo con sus omónimas del retablo de la Virgen de Villahermosa. Además las arquitecturas y enmarcamientos son similares en ambos, destacando el paisaje de la escena de la Huida a Egipto, que, a su vez, guarda parecido con el de la escena de la Lapidación de San Esteban del retablo de este santo y San Lorenzo de Villahermosa. Sin embargo, todo el retablo de El Collado presenta una unidad de formas, más avanzadas, pese a la combinación con otras más italogóticas, si bien permite comprender que las innovaciones son más de elementos decorativos o individuales que de estructura, pues en aquellas composiciones en las que el modelo referencial es italogótico la novedad queda reducida a un cambio en la decoración —trono de la Virgen en la escena de la Epifanía— o a una modificación del tratamiento de los vestidos —escenas de la Anunciación, Natividad y Presentación de Jesús en el templo—. En otros casos junto al tratamiento más dinámico de los ropajes se añade una mayor expresividad gestual —escena de la degollación de los Inocentes—, de movimiento —escena de la Huida a Egipto—, o trágica —el mal ladrón de la escena de la crucifixión—. Sólo en las composiciones de Pentecostés y Dormición de la Virgen se demuestra, quizá porque los modelos en los que se inspiró fueran directos, la fuerza de la nueva corriente internacional, con mayor poder que en las mismas escenas de Villahermosa. Sin duda Llorenç Saragossa conoció las composiciones del retablo de Santo Tomás (1400) de la Catedral de Valencia, realizado por Marçal de Sas, ya que de otra manera no se explica la sucesión en profundidad de los rostros de la tabla de la Dormición de la Virgen; y también debió conocer el retablo de la Santa Cruz a juzgar por la figura del mal ladrón de la escena de la Crucifixión.

No obstante la fuerza de la nueva corriente, Llorenç Saragossa sólo pudo llegar a copiar o imitar a la nueva generación de pintores, ya que, pese a los intentos de renovación, afloraban siempre las estructuras y los modelos italogóticos. Las nuevas perspectivas inmediatas de la pintura valenciana quedaron en manos, sobre todo, de Marçal de Sas y Pere Nicolau.