

Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia

Antonio José Pitarch

Pocas veces un pintor ha sido tantas veces citado y pocas veces a un pintor se le han atribuido tantas obras y tan diferentes como a Llorens Saragossa, sin que hasta el momento, ninguna de las hipótesis planteadas o de las tesis defendidas hayan convencido o hayan resistido una exégesis.

La importancia de Llorens Saragossa recae en el hecho de «ser el responsable», al menos documentalmente así consta, de la expansión de la pintura gótica en la segunda mitad del Trecentos en los estados, a excepción de Mallorca, que configuraban la Corona de Aragón: Catalunya, Aragón, Valencia y Cerdeña, y de ser el primer pintor afincado de manera continua en Valencia. A ello hay que añadir el encanto que provoca la incertidumbre, las veladuras de un pintor de quien se desconoce su obra y que por lo mismo es objeto de atención siempre por parte de todos los estudiosos.

Nuestro trabajo pretende ser una puesta al día de todos los problemas referidos a los estudios, a la persona del pintor, a sus posibles obras, con la intención de presentar si cabe, un nuevo Llorens Saragossa; visto desde Valencia, ya que para nosotros éste es el lado más importante en la evolución ulterior de la pintura valenciana.

Los orígenes de la pintura medieval en Valencia siempre encierran un grave problema, motivado por la relativa abundancia de documentos referidos a artistas o a obras y por la nulidad de obras existentes, con anterioridad a la década de 1370-1380.

Los archivos han proporcionado series completas de libros de obras y protocolos notariales y a través de ellos se conoce la existencia de pintores instalados en la capital del reino, desde el mismo día de su toma por Jaime I. No obstante la diversidad de noticias y la relación bastante amplia de pintores anteriores a 1364 no nos permite concluir sobre la existencia continuada de una escuela valenciana de pintores. De este hecho arranca precisamente la importancia de Llorens Saragossa en Valencia: fue el primer pintor afincado de manera continuada en Valencia — así consta documentalmente — y debió de formar el primer obrador pictórico, influenciando la pintura de las últimas décadas del siglo xiv. Sin restar importancia a su actividad pictórica en otros estados de la Corona — el papel de primer orden que desempeñó en Valencia le viene dado por su aprendizaje en Barcelona, con toda probabilidad —, Llorens Saragossa puede llamarse el fundador de la escuela de pintura gótica en Valencia, inmediatamente

anterior a Pere Nicolau y Marçal de Sas. De esta manera la pintura gótica en el Reino de Valencia, inicia, en sus comienzos, un camino paralelo al de Catalunya, aunque debamos sostener el interrogante motivado por el desconocimiento de obras auténticas de este período.

Sólo en la generación siguiente la pintura en Valencia seguirá unos caminos en parte diferentes a los de Catalunya: la razón será la llegada de maestros italianos y alemanes. Esto forma parte ya del siguiente período.

Un problema que hay que dejar zanjado desde el inicio del trabajo es la nacionalidad y su importancia — poca o mucha — de Llorens Saragossa. Conocida su procedencia aragonesa, de Cariñena, documentado su trabajo en Barcelona y en Valencia, cualquier intento de atraer exclusivamente hacia uno de los estados al pintor, o cualquier intento de repudiar su actividad, por no pertenecer en exclusiva a uno, supone, de entrada, una visión parcialista de la cuestión y una valoración apriorística de los hechos, sobre todo en su trascendencia. La pintura gótica de la Corona de Aragón no se puede juzgar con independencia de los estados que la componen, al menos en el Trecentos y en la primera mitad del Cuatrocientos, y nos permitimos afirmar que en tanto no existan trabajos de conjunto, sólo se atenderán a visiones localistas, con el peligro que ello supone para la comprensión total.

Junto al hecho de la nacionalidad física, debemos situar el de la nacionalidad artística. Precisamente, si a través del primero las consecuencias no han sido demasiado satisfactorias — han quedado en muchos casos a nivel de disputa o a nivel de anécdota — en el punto de la nacionalidad artística ha salido peor parado. El hecho de no poderlo filiar paralelamente — o derivadamente — a otros pintores ha convertido a Llo-

rens Saragossa en un pintor «apátrida» sobre quien han recaído las más variadas obras, contradictorias en la mayoría de los casos. De esta manera conocemos un Llorens Saragossa «aparecido» como por generación espontánea en Barcelona, afinado en Valencia, en Barcelona y de nuevo en Valencia definitivamente, imagen de un pintor viajero, distinto de lo que los hermanos Serra, constituidos en representantes máximos de la pintura de la segunda mitad del XIV, simbolizaban en Barcelona.

Tres son las vías que se han seguido para el conocimiento de Llorens Saragossa.

1. El hallazgo, estudio y publicación de documentos que, desde el último cuarto del siglo pasado hasta la década de 1970, han proporcionado un progresivo esclarecimiento de la biografía del pintor.

2. El intento de concordar, y la concordancia, de manera forzada en la mayoría de los casos, de documentos y obras y, como consecuencia, la «solución» de la personalidad de Llorens Saragossa.

3. El estudio de obras y su atribución, por negación, a Llorens Saragossa.

LOS DOCUMENTOS

1802 A quien cabe el honor de haber iniciado los estudios de investigación archivística sobre autores y obras medievales es al Padre Agustí Arques Jover, quien, a fines del siglo XVIII, investigó en diferentes archivos de Valencia y posteriormente de Madrid y Toledo, para componer, en 1802, un manuscrito titulado: *Colección de pintores, escultores y arquitectos desconocidos, sacada de instrumentos antiguos y auténticos por el R.P.M. Fray*

Agustín de Arques Jover [1].

El padre Arques transcribió los dos documentos referidos a Llorens Saragossa, encontrados en el archivo del Convento de la Merced de Valencia, con fecha de:

— 25 julio 1402: Contrato del retablo de las historias del Cuerpo de Cristo para la iglesia de Onda.

— 25 julio 1402: «dicho Lorenzo Zaragoza pintor, ciudadano de Valencia, recibe del referido en Bernardo Piquer, vecino de Onda, los 30 florines de oro de Aragón, por la primera paga de dicho retablo y otorga carta de pago ante el mismo notario».

1870 Zarco del Valle fue el primero en publicar [2] el primer documento, de 25 de julio de 1402, y cita [3] el otro de la misma fecha, recogiendo la información del manuscrito del padre Arques.

1871 Una nueva aportación documental es la que cita (1880) Puiggarí [4] en su estudio *Artistas catalanes inéditos...* El documento fechado el:

— 4 de abril de 1365, hace referencia al contrato de la pintura de un retablo de la Virgen, entre Llorens Saragossa y Beatriu, mujer de Benet d'Ulinelles [5].

1884 En un opúsculo relativo al gremio de los sastres de Barcelona y a su capilla en el convento del Carmen [6] aparece la referencia, sin fecha (sólo se dice «posteriormente») aunque se puede fijar entre el 20 de marzo de 1373 y noviem-

[1] Manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Arzobispal de Toledo (según Ceán Bermúdez, en nota de Zarco del Valle (1870), en la edición que hizo del manuscrito del P. Arques.

Con excepción de la publicación del manuscrito, si comparamos la fortuna del trabajo del P. Arques, con la que tuvo, por ejemplo, el de Orellana: *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores valencianos*, la obra del primero todavía no ha sido objeto de estudio crítico.

De la importancia del trabajo del P. Arques habla el mismo Orellana (edición de Xavier de Salas, Valencia, 1967, pág. xi), quien confiesa (págs. 84 y 147) que algunas noticias las recibió del primero.

Además del manuscrito de Toledo, en la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, existe otro manuscrito que no se utilizó en la edición de CODÓN (nota de la edición del Orellana por X. de Salas, pág. xi, nota [40]).

[2] ZARCO DEL VALLE, M. R.: *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España, por...*, publicado en «Colección de Documentos inéditos para la Historia de España», vol. LV. Imprenta de la Viuda de Calero, Madrid, 1870. En las págs. 201-314 reproduce íntegramente el texto del P. Arques. La consulta de este volumen se hace un tanto dificultosa, ya que los índices no corresponden totalmente al contenido del mismo.

EL CONDE DE LA VIÑAZA en la página x del Prefacio al tomo primero, *Edad media*, de sus *Adiciones* dice: «Por copia de Ceán ha impreso D.M.R. Zarco del Valle, los Artistas desconocidos, del Padre Arques Jover, entre los papeles del tomo LV de los Documentos inéditos para la Historia de España, del cual hizo aparte una tirada de 58 ejemplares, con el título: *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Calero, 1870.

[3] Transcribe el documento en las páginas 293-295. Cita el documento en la página 296.

[4] El discurso es de 1871. La publicación es de 1880. PUIGGARÍ, J.: *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Apuntes leídos en sesión de 17 de junio de 1871 por el socio de número don José Puiggarí*, publicado en «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», III, 1880, pág. 71-103 y 267-306.

[5] PUIGGARÍ, J.: ob. cit., pág. 78.

SANPERE y MIQUEL, S., cita el documento en la misma fecha (vide nota 25). Madurell, en cambio lo publica con fecha 4 abril 1366 (vide nota 46).

[6] Sin citar el lugar de procedencia, la *Breve reseña de la Antigua Cofradía de Maestros Sastres de Barcelona bajo la Invocación de Santa María Magdalena por la Junta del Gremio*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1884, hace pública una nota que dice: «Posteriormente (al 20 marzo 1373) el gremio mandó pintar un retablo representando a su patrona Santa María Magdalena. Trabajo que

bre de 1374, fecha del contrato suscrito entre la junta del gremio de Sastres y Llorens Saragossa, por el que este último se comprometía a pintar un retablo de santa María Magdalena para su capilla.

1889 Conocedor de la obra de Puiggarí, el Conde de la Viñaza cita el documento de 4 de abril de 1365 [7]. Conocedor también del manuscrito del Padre Arques Jover o de la publicación de Zarco del Valle, cita el primer documento de 25 julio de 1402. Por último, sin citar correctamente la fuente, confunde la fecha del documento de (entre marzo de 1373 y noviembre de 1374), del retablo de Santa Magdalena para la Capilla de los sastres [8].

1897 El Barón de Alcahalí publica el *Diccionario biográfico de Artistas valencianos...* [9]. Respecto a Llorens Saragossa sólo comenta noticias vagas, que demuestran el desconocimiento exacto de los documentos.

1906 Cayetano de Barraquer y Roviralta, en *Las casas de religiosos en Cataluña...* [10], copia la noticia ya conocida desde 1884 en la *Breve reseña...*, relativa al retablo de los sastres.

1908 Dentro de los *Documents per l'Estudi de la cultura catalana Mig-eval*, Rubió y Lluch publica [11] el documento de:

— 23 diciembre de 1366:
La reina Elionor encarga a Llorens Saragossa la pintura del retablo de San Nicolás [12] para las monjas menores de Calatayud y el retablo de Santa Catalina

encomendó al pintor barcelonés Lorenzo Zaragoza.» Ésta es la nota que transcribió más tarde BARRAQUER Y ROVIRALTA (vide nota 10). De acuerdo con la nota, LLONCH, Silvia, en *Pintura italogógica valenciana*, en «A.B.M. A.B.», 1967-68, pág. 171, supone que el retablo mencionado en la *Breve reseña* lo debió realizar Llorens Saragossa en 1374, antes de su instalación definitiva en Valencia. Teniendo en cuenta que los capítulos de la cofradía son del 20 marzo 1373, ampliamos el tiempo en el que Llorens Saragossa pudo realizar el retablo de Santa María Magdalena: entre la fecha de los capítulos y el 14 noviembre 1374, fecha en la que el Consell de Valencia propone pedir al pintor que regrese a la ciudad, jurando su estancia en la misma el 28 del mismo mes y año.

[7] EL CONDE DE LA VIÑAZA publica las *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, compuestas por... Tomo primero, Edad Media. Notas sobre más de cuatrocientos artistas no citados por Ceán Bermúdez ni por Llaguno*, Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 1889. Entre las páginas 152-153 publica las noticias referentes a Lorenzo Zaragoza.

[8] Dice así «Larga debió de ser la vida de este distinguido artista aragonés, pues en la primera mitad del siglo xv aún le hallamos de nuevo en Barcelona, pintando por encargo de la cofradía de maestros sastres un retablo que representaba a la patrona del Gremio Santa María Magdalena». VIÑAZA, ob. cit., pág. 153. Como fuente menciona a Antonio Bofarull.

[9] ALCAHALÍ, El Barón de: *Diccionario biográfico de Artistas valencianos por...* Obra premiada en los Juegos Florales de lo Rat-Penat el año 1894, Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1897.

Cabe decir que esta obra, en muchos aspectos, supone una regresión respecto a los conocimientos documentales de la época. En muchas ocasiones no recoge las noticias ya publicadas y en otras tergiversa, provocando un confusionismo. En 1894, año del premio, ya se conocía a Arques Jover, Zarco del Valle, Puiggarí y La Viñaza.

[10] BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano de: *Las Casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols., Francisco J. Altés y Alabart, Barcelona, 1906.

En la página 390, nota [1], copia casi literal la noticia de la *Breve reseña...* (vide nota 6).

LLONCH, Silvia, ob. cit., nota 6, pág. 171), da la noticia como original de Barraquer, sin mencionar la fuente de la cual copia este autor.

[11] RUBÍO Y LLUCH, A.: *Documents per l'Estudi de la Cultura Catalana Mig-eval*, volumen I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908.

[12] ACA., ref. 1.575, fol. 12.
RUBÍO, I., Doc. CCXVIII.

el título de *Pintores medievales en Valencia* la publicación de documentos [13]. En la primera edición de su estudio, publica los documentos con fecha de:

— 4 septiembre de 1391: Documento [14] por el que se pagan a Llorens Saragossa trabajos en el dorado y pintura de las claves de bóveda del Peso Real de Valencia.

— 25 julio de 1402: Contrato del retablo de Onda [15], ya conocido desde el padre Arques, pero ahora transcrito completo.

— 25 julio 1402: también conocido su contenido [16] desde el padre Arques, pero transcrito por primera vez.

1913 Sanchis Sivera continúa la publicación de documentos [17] a los ya existentes añade la cita de los de:

— 28 febrero de 1383: Documento relativo a la mujer del pintor [18], en el que Llorens aparece como «vicinus Valentie».

— 30 junio de 1390: Documento [19] en el que el pintor aparece asociado a los mayores del gremio de armeros, «en el contrato que éstos hacen con varios maestros bordadores para la confección de un tapiz historiado». Llorens Saragossa quizá fuera uno de los autores de los cartones.

1921 Rubió y Lluch, en el segundo volumen de los *Documents* [20], da a la luz nuevos documentos sobre el pintor. Son cuatro las noticias con fecha de:

— enero de 1367: Documento [21] del contrato de dos custodias para los

retablos de Calatayud y Teruel.

[13] SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*, en «E.U.C.», Barcelona, vol. VI, año 1912, págs. 210-246; 297-321; 444-471. La referencia a Lorenzo Zaragoza aparece en las págs. 219-221.

[14] AMV, Clavería de Censals núm. 19, fecha 4 septiembre 1391. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pág. 219.

[15] Archivo del Colegio del Patriarca. Notales de Antonio Pascual. SANCHIS SIVERA, ob. cit., págs. 219-221.

[16] Archivo del Colegio del Patriarca. Notales de Antonio Pascual. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pág. 221.

Debe existir una confusión con la fecha de los dos documentos de 1402, ya que entre la cabecera del primero: «Die martis XXV julij anno a Nati. Dni MCCC secundo» y el final, «...et firme domini Petri Planell qui firmavit XXVI dicti mensis...» no hay relación. A ello se añade la línea situada entre los dos documentos, original de Sanchis Sivera que dice: «Pocos meses después firma el pintor la siguiente época», para encabezarla: «Die martis XXV julij anno a Nat. Dni MCCC secundo» y termina «...Instrumentum per notarium infrascriptum actum est Valencie vicessima quinta die julij anno a nativitate Dni millesimo quadrigentessimo secundo».

Por estos datos se puede entender que la fecha equivocada es la de la cabecera del primero de los documentos, sin duda anterior al 25 de julio de 1402. En este documento se dan otras referencias: «...del primer día d'agost propinent»; y al indicar los plazos de pago del retablo se enumeran: 1.º «de continent» (nada aclara); 2.º «pascha de resurrecció» (de 1403); 3.º «fet e assectiat lo retaule» (a partir del 1 de agosto de 1403).

En el texto del segundo documento de 1402, por la cantidad que Llorens Saragossa percibe (30 florines), no coincidiendo la fecha con las de los pagos, citadas en el documento anterior, hemos de suponer que concuerda con la expresión «de continent» y que la distancia temporal entre los documentos es mínima. Lo que resulta incomprensible es que el párrafo de Sanchis Sivera en medio de los dos documentos «...pocos meses después...» se haya arrastrado sin rectificación desde 1912 hasta 1930.

[17] SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*, «E.U.C.», vol. VII, 1913, págs. 25-103. Las referencias a Lorenzo Zaragoza se encuentran en la pág. 73.

[18] ARV. Notal de Arnaldo del Puig.

SANCHIS SIVERA, ob. cit., pág. 73.

[19] ARV. Notal de Jaime Rosiñol.

SANCHIS SIVERA, ídem.

[20] RUBIÓ y LLUCH, A.: *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, volumen II, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921.

[21] Arxiu del Reial Patrimoni. Compte XXVII de Berenguer Relat., fol. 54.

RUBIÓ, II, Doc. CLIII.

MADURELL publica el documento con fecha 1 enero 1367 (vide nota 37).

— 3 enero de 1373: Documento real [22] en el que se le nombra «lo millor pintor que en aquesta ciutat (Barcelona) sia», al ser solicitado como perito en una obra del pintor Domènec Valls, por los prohombres de Albocàcer.

— noviembre de 1373: Documento [23] por el que se pagan al pintor «Lorenç» las pinturas de la tumba del cuerpo de Santa Susana, en el lugar de Maella, en Aragón.

— 13 mayo de 1377: Documento real por el que Pedro IV reclama a Llorens que termine el retablo de Santa Apolonia, para la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza [24].

¿1921? Sanpere y Miquel publica la primera parte de *La Pintura Mig-aval catalana. Els Trescentistes* [25]. Conocedor de la documentación ya publicada y de otra facilitada, quizá verbalmente, por Tramoyeres Blasco, además de su investigación en el Archivo de la Corona de Aragón, intenta con todas las noticias recopiladas, ensayar la configuración de una biografía de Llorens Saragossa, a partir de las noticias de archivo.

Los documentos que cita son de:

— 14 noviembre de 1374: Proposición del Consell de Valencia a pedir a Llorens Saragossa que regrese a la ciudad.

— 28 noviembre de 1374: Documento en el que se aprueba la proposición anterior.

— 28 noviembre de 1374: Documento por el que Llo-

rens Saragossa jura fijar su residencia en Valencia. 6

— 1 enero de 1375: Documento por el que el Consell de Valencia abona 100 florines a Llorens Saragossa por fijar su residencia en Valencia.

— 29 marzo de 1375: Llorens Saragossa firma ápoça a los jurados de Valencia, por 100 florines, para la compra de una casa, para instalarse en Valencia.

— 3 septiembre de 1391: Ya publicado por Sanchis Sivera en 1912 con fecha 4 del mismo mes y año.

— 25 julio de 1402: Ya conocido desde Arques en 1802.

Además publica los documentos de:

— 23 diciembre de 1366,

— 3 enero de 1373 y

— 17 mayo de 1377 ya publicados por Rubió y Lluch en 1921.

— Enero 1367:

Añade el documento de:

[22] ACA., ref. 767, fol. 31 v.

RUBIÓ, II, Doc. CLXXIV.

[23] Arxiu del Reial Patrimoni. Compte de Berenguer de Relat, Trosorer general, folio 91.

RUBIÓ, II, Doc. CLXXIX.

Aunque en el documento sólo se menciona el nombre del pintor «Lorenç», sin duda debe tratarse de Llorens Saragossa, teniendo en cuenta que el documento procede de la corte y que no se conoce otro pintor del mismo nombre por las mismas fechas.

[24] ACA., ref. 792, fol. 113.

RUBIÓ, II, Doc. CXCVIII.

[25] SANPERE y MIQUEL, Salvador: *La Pintura mig-aval catalana, volum II, Els Trescentistes, Primera part*, S. Babra, Barcelona (s. a.) (¿1921?), según Palau. El capítulo IX, páginas 305-342, está dedicado a Llorens Saragossa. Los documentos citados por SANPERE y MIQUEL, referidos a la actividad del pintor en Valencia, entre 14 noviembre de 1374 y 25 julio de 1402, se los debió proporcionar Tramoyeres, ya que en el texto no se indica la procedencia archivística de las noticias y sí se hace referencia a Tramoyeres, el mejor conocedor de los documentos del AMV.

- 20 enero de 1367: Documento real [26] por el que se denomina a Llorens Saragossa «in domesticum et familiarem nostrum».
- 1924 Gudiol y Cunill, en la segunda parte de *La Pintura Mig-eval catalana: Els Trescentistes* [27], añade la cita de:
— Abril de 1369: Documento por el que se paga a Llorens Saragossa una cantidad por el transporte del retablo con destino al convento de las menores de Calatayud [28].
- 1928 Sanchis Sivera, en la edición definitiva de los *Pintores medievales en Valencia* [29] aporta la publicación de un documento de:
— 1369: Documento [30] por el que se paga el alquiler de una bestia para trasladar el retablo que Llorens Saragossa hizo para el convento de las franciscanas de Teruel por encargo de la reina.
- 1934 José María Pérez Martín en «Archivo Español de Arte y Arqueología», la aportación documental [31] que más ha contribuido a fijar la personalidad de Llorens Saragossa ya que por primera vez, más adelante lo analizaremos, un documento se encontraba frente a una obra posible. Todas las noticias del artículo se refieren al retablo de la villa de Xèrica y a su atribución a Llorens Saragossa.
— antes del 15 de marzo de 1394: Capitulaciones de un retablo de Santa María y Santa Águeda por el precio de 200 florines [32].
— 7 septiembre de 1395: Documento en el que Llorens Saragossa solicita la pri-

mera paga del retablo que debía hacer de Santa Águeda [33].

— 11 diciembre de 1395: Documento en el que Llorens Saragossa confirma haber recibido una cantidad a cuenta de la primera paga

[26] ACA., ref. 1.575, fol. 24.

SANPERE y MIQUEL, ob. cit., págs. 312-313.

[27] GUDIOL, Joseph, Mn.: *La Pintura Mig-eval catalana, volum II, Els Trescentistes, Segona Part*, S. Babra, Barcelona (s. a.) (h. 1925, según Palau). Gudiol fue el primero en recoger la noticia transcrita por Barraquer (nota 10); noticia que, posteriormente, hasta el estudio de LLONCH, S., ob. cit., nota 6, se ha silenciado.

[28] GUDIOL, ob. cit., pág. 189. Recoge la noticia, sin citar su procedencia.

[29] SANCHIS SIVERA, José: *Pintores medievales en Valencia*, en «A.A.V.», 1928, páginas 3-64. En 1930 se publicó aparte toda la documentación que el autor había extraído de los archivos de la Catedral, Municipal, Patriarca y Real de Valencia. Desde 1912 en «E.U.C.», SANCHIS SIVERA incorporó noticias y documentos servidos desde Barcelona, pero sustancialmente su trabajo sufrió pocos cambios.

[30] Sin citar el mes ni el día, el comentario que SANCHIS SIVERA hace del documento de 1369 es más claro que el de GUDIOL de la nota [23]: el pago es «por el alquiler de una bestia que en diciembre del año anterior (1368) había llevado el retablo que la reina daba a las minoristas de Teruel».

[31] PÉREZ MARTÍN, José M.: *El Retablo de la Ermita de San Roque (Xèrica). Rectificación obligada por...», en «A.E.A.Ar.», volumen X, núm. 28, enero-abril 1934, páginas 27-50.*

[32] Esta fecha, aproximada, se extrae de la *Historia de la Real, Leal y Coronada Villa de Xèrica* (inédita), conservada, hasta 1936, en el Archivo Municipal de Xèrica, obra de Mn. FRANCISCO DEL VAY y MONZÓN, quien en el capítulo 129 de su obra dice: «...fue concertada la hechura del dicho retablo por doscientos florines del Reyno de Aragón como parece por acto que recibió un Pedro Farnós not. mayor de días en nestes año MCCCLXXXIII^o...». Vide: PÉREZ MARTÍN, ob. cit., págs. 33-34. Confirmada esta noticia por el documento de 15 de marzo de 1394, del notario Farnós en el que se dice: «...e pora faz e pagar hu Retaulo quj el dto conçillo ha habenjido e faz faz pora el Altar de Senyora Sta. Maria e d'Senyora Sta. Aguda...». Protocolo de Pedro Farnós, Archivo Municipal de Xèrica, en PÉREZ MARTÍN, ob. cit., págs. 34-35.

[33] Archivo Municipal de Xèrica. Cuentas (cuaderno de) de Jurados, en PÉREZ MARTÍN, ob. cit., pág. 36.

del retablo de 200 florines [34].

1949 Madurell i Marimon inicia la publicación de la monumental obra documental: *El pintor Lluís Borrassà* [35]. En esta obra, en la que se recopilan todos los documentos referentes a la pintura en Catalunya de las últimas décadas del siglo XIV y de las primeras del XV, también en mencionado Llorens Saragossa con aportaciones desconocidas hasta el momento. En la *Regesta documental de los pintores de los siglos XIII-XVI* [36] publica el documento de noviembre de 1373, completo, con el día exacto, 1, que en la publicación de Rubió y Lluch aparecía sin día. Publica también [37] el documento de 1 de enero de 1367, con día exacto, por el que pagan a Llorens dos custodias, guardapolvos y material para embalar los retablos de Teruel y Calatayud.

A ellos añade el de:

— 14 agosto de 1372: Documento [38] por el que se manda pagar a Llorens Saragossa, diversos trabajos de pintura para las habitaciones de la reina en el Palacio Menor de Barcelona.

1950 Madurell i Marimon, en el Apéndice documental de *El pintor Lluís Borrassà* [39] publica el conjunto más importante de documentos junto con los que anteriormente había dado a conocer Sanchis Sivera, todos ellos extraídos del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona:

— 9 diciembre de 1363: Carta de pago [40] otorgada por el pintor Llorens

Saragossa, de la cantidad de once libras y media de moneda barcelonesa de tercio a cuenta de la pintura de un retablo y un tabernáculo, para la iglesia de Castellnou de Bages, de la diócesis de Vic.

— 16 julio 1364. Contrato [41] firmado por el pintor Llorens Saragossa para la pintura de un retablo dedicado a los santos Gabriel y Antonio, para la iglesia mayor del castillo de Càller en Cerdeña.

— 16 septiembre de 1364: Ápoca suscrita por el pintor [42] Llorens Saragossa, a cuenta del precio concertado por la pintura del retablo de los santos Gabriel y Antonio, de la iglesia mayor del castillo de Càller.

— 30 diciembre de 1364:

[34] Archivo del Ayuntamiento, Xèrica, Protocolo de Pedro Farnós.

PÉREZ MARTÍN: ob. cit., pág. 37.

[35] MADURELL MARIMON, José M.º: *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, I, Texto, Apéndice documental, Índices*, por..., en «A.B.M.A.B.», volumen VII, año 1949 (1959).

[36] ACA., R.P., reg. 502, f. 9: 1 noviembre 1373.

MADURELL: ob. cit., pág. 187.

[37] ACA., R.P., reg. 489, f. 54 v.º: 1 enero 1367.

MADURELL: ídem.

[38] ACA., MR., A-539, Obrería del palacio menor o de la reina, años 1368-1373, f. 174: 14 agosto 1372.

MADURELL: ídem.

[39] MADURELL MARIMON, José M.º: *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, II, Apéndice documental por...*, en «A.B.M.A.B.», vol. VIII, año 1950.

[40] AHPB, Pedro Borrell, leg. 2, man. años 1363-1364.

MADURELL: ob. cit., doc. 12, pág. 24.

[41] AHPB, Guillermo de Sant Hilari, leg. 5, man. años 1364-1365.

MADURELL: ídem. doc. 13, págs. 24-25.

[42] AHPB, Guillermo de Sant Hilari, leg. 5, man. años 1364-1365.

MADURELL: ídem. doc. 14, págs. 25-26.

Carta de pago [43] otorgada por el pintor Llorens Saragossa, en concepto de saldo y finiquito de cuentas del precio estipulado para la pintura del retablo de los santos Gabriel y Antonio, de la iglesia mayor del castillo de Càller.

— 25 febrero de 1365: Convenio [44] firmado por el pintor Llorens Saragossa, para la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Maria de Cardedeu.

— 17 abril de 1365: Carta de pago [45] firmada por el pintor Llorens Saragossa, a cuenta de la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Maria de Cardedeu.

— 4 abril de 1366: Convenio [46] firmado por el pintor Llorens Saragossa y Beatriu, esposa del tesorero real Bernat d'Olzinelles, para la pintura de un retablo dedicado a la Virgen María. Carta de pago de 10 libras a cuenta del precio estipulado (este documento es el publicado por Puiggarí con fecha de 4 de abril de 1365). (Así lo cita Sanpere y Miquel.)

— 11 abril de 1366. El pintor valenciano Simó de Puig [47] confiesa y reconoce, al pintor Llorens Saragossa, haber recibido, en concepto de depósito, la cantidad de ochenta suelos de moneda barcelonesa de tercio [47].

— 22 septiembre de 1366: Escritura de poderes otorgada por el pintor Llorens Saragossa, a favor de su hermano Pasqual Saragossa [48].

— 18 marzo de 1370. Ápoca [49] firmada por el pin-

tor Llorens Saragossa, a cuenta del importe del precio de la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulàlia de Provençana.

1952 Madurell i Marimon continúa la publicación documental de la obra *El pintor Lluís Borrassà* [50] y a los documentos ya publicados sobre Lorenzo Zaragoza añade:

— 9 diciembre de 1363: Escritura de reconocimiento otorgada por el pintor Llorens Saragossa a Pere de Riusec (inacabada) [51].

— 2 agosto de 1364: Escritura de reconocimiento otorgada por el pintor Llorens

[43] AHPB, Guillermo de Sant Hilari, leg. 5, man. años 1364-1365.

MADURELL: ídem, doc. 15, pág. 26.

[44] AHPB, Guillermo de Sant Hilari, leg. 5, man. años 1364-1365.

MADURELL: ídem, doc. 16, pág. 27.

[45] AHPB, Guillermo de Sant Hilari, leg. 5, man. años 1364-1365.

MADURELL: ídem, doc. 17, pág. 28.

[46] AHPB, Guillermo de Orta, leg. 2, man. año 1366.

MADURELL: ídem, doc. 19, pág. 29.

MADURELL MARIMÓN, José M.ª: *El Arte en la Comarca del Urgel*, en «A.B.M.A.B.», 3, 1945, pág. 328.

[47] AHPB, Lorenzo Roca, leg. 1, man. año 1366.

MADURELL: «A.B.M.A.B.», vol. VIII, 1950, doc. 20, págs. 30-31.

MADURELL: *El Arte en la Comarca...*, página 329.

[48] AHPB, Lorenzo Roca, leg. 1, man. año 1366.

MADURELL: «A.B.M.A.B.», vol. VIII, 1950, doc. 22, págs. 31-32.

[49] AHPB, Bononato Rimentol, leg. 3, man. años 1369-70.

MADURELL: ídem, doc. 24, págs. 33-34.

MADURELL: *El Arte en la Comarca...*, página 329.

[50] MADURELL MARIMÓN, José M.ª: *El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, III, *Addenda al apéndice documental* por..., en: «A.B.M.A.B.», volumen X, año 1952.

[51] ACB, Pedro Borrell, man. años 1363-1364.

MADURELL: ídem, doc. 425, pág. 45.

Saragossa a Francesc d'Olivera [52].

— 19 junio de 1365: Recibo [53] firmado por el pintor Llorens Saragossa al prior de la Merced de Barcelona, del importe del saldo del salario estipulado para la confección del retablo de los santos Juan Bautista y Martín.

— 15 junio 1367. Ápoca [54] firmada por el pintor Llorens de Saragossa, al capellán del rey, Arnau de Carbasí, de una cantidad a cuenta de un retablo.

— 1 marzo de 1368: Contrato [55] entre la noble María de Cayet y el pintor Llorens de Saragossa, para la obra de un retablo.

— 27 abril de 1368: Compromiso suscrito por el pintor Llorens de Saragossa, al párroco y prohombres de Tagamanent, para la factura de un retablo [56].

— 2 agosto de 1368: Poderes otorgados por el pintor Llorens de Saragossa al causídico Arnau Huguet [57].

1959

Doñate Sebastià publica, en el «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura» [58], un documento de 19 diciembre de 1376 [59], en el que se da noticia de un retablo de San Jaime Apóstol pintado por Llorens Saragossa para la iglesia de Villarreal y además se le concede al pintor una cantidad en concepto de gastos del transporte del retablo desde (Valencia) a Villarreal.

1960

Cerveró Gomis continua la publicación sus investigaciones archivísticas sobre *Pintores valentinos, su cronología y su documentación* [60], la aportación más importante en Valencia desde

la de Sanchis Sivera, para el esclarecimiento de la biografía y trabajos de los pintores medievales valentinos. Con referencia a Llorens Saragossa publica el documento de:

— 7 noviembre de 1383: Documento [61] por el que se insta a Llorens Saragossa a terminar un retablo para

[52] AHPB, Francisco de Ladernosa, leg. 8, man., año 1365, f. 65.

MADURELL: ídem, doc. 427, págs. 45-46.

[53] ACB, Pedro Borrell, man., años 1365-1366 (junio-marzo).

MADURELL: ídem, doc. 428, págs. 46.

[54] ACB, Pedro Borrell, man. años 1367-1368 (20 marzo-1 julio).

MADURELL: ídem, doc. 431, pág. 49.

[55] AHPB, Francisco de Ladernosa, leg. 4, man., años 1366-1368.

MADURELL: ídem, doc. 432, págs. 49-50.

«En el leg. 5, capib. com. 38, año 1368, del mismo notario, solo se inicia la escritura, la cual dice así: 'Ego Laurencius de Ceraçoça pictor'»

[56] ACB, Pedro Borrell, man., años 1367-1368 (20 marzo-1 julio).

MADURELL: ídem, doc. 433, pág. 50.

[57] AHPB, Francisco de Montalt, leg. 1, man., año 1368.

MADURELL: ídem, doc. 434, págs. 50-51.

[58] DOÑATE SEBASTIÀ, José M.: *Sobre un desaparecido retablo de Lorenzo Zaragoza*, en «B.S.C.V.», t. XXXV, Castellón, 1959, página 297-301. Publicado anastáticamente en *Datos para la Historia de Villarreal, III*, por facsímil, Valencia, 1975, págs. 185-191.

[59] A. M. VILLARREAL, núm. 220, 1376-1377. Clavería de Bernardo Garriga, folio 29 r°.

DOÑATE SEBASTIÀ: ídem, doc. IV, pág. 191.

Además de este documento en el que se nombra a Llorens Saragossa, DOÑATE SEBASTIÀ publica otros tres referentes al retablo de Santiago:

1.º Octubre de 1375. Pago de 500 sueldos a cuenta de los 1.000 prometidos por la villa, en ayuda de un retablo.

2.º 16 abril 1376. Pago al vicario, de veinte florines (220 sueldos) a cuenta de los 1.000 sueldos prometidos en ayuda de un retablo.

3.º Septiembre de 1376. Pago de 280 sueldos, como resto de los 1.000 prometidos en ayuda del retablo.

[60] CERVERÓ GOMIS, Luis: *Pintores valentinos, su cronología y documentación*, en: «A.C.C.V.», segunda época, año XXI, julio-diciembre 1960, núm. 45, págs. 226-257. Con el mismo título Cerveró había iniciado la publicación de documentos sobre pintores valencianos en «A.A.V.», en 1956.

- Bernat Ordi, canónigo de Valencia.
- 1963 Cerveró Gomis aporta nuevos datos [62] y publica el documento de 28 noviembre de 1374 que contiene la noticia del avicinamiento de Llorens Saragossa en Valencia [63] y añade:
— 3 junio de 1378: Documento [64] en el que Llorens Saragossa confiesa y reconoce haber recibido una cantidad a cuenta del retablo que debe hacer de San Narciso para la capilla del Santo en la catedral de Valencia.
— 26 julio de 1382. Documento [65] por el que Llorens Saragossa confiesa haber recibido diversas cantidades a cuenta del retablo para el altar mayor de la iglesia de San Salvador de Valencia.
— 2 marzo de 1383: Llorens Saragossa aparece en un documento en el que su mujer Catalina nombra procurador [66].
— 18 noviembre de 1395: Llorens Saragossa actúa como testigo en un documento [67] por el que Vicente Serra «fusterius» reconoce haber recibido una cantidad a cuenta de un retablo para el convento de franciscanos de Murviedro (Sagunto).
— 17 noviembre de 1405: Documento [68] por el que Llorens Saragossa confiesa haber recibido una cantidad por el precio del retablo de San Salvador, pintado en 1404, para la iglesia de Borriana.
- 1965 Cerveró Gomis continúa la publicación documental, ahora en «Archivo de Arte Valenciano» [69]. A los

textos ya conocidos añade:
— 2 marzo de 1413. Francisca, mujer de Llorens Saragosa, vende concede y entrega al pintor Martín Maes-

[61] ARV, Just. C., leg. 461, M.º 5.º, fol. 6.

CERVERÓ: ídem, pág. 234.

[62] CERVERÓ GOMIS, Luis: *Pintores valentinos...*, «A.C.C.V.», segunda época, años XXIV, enero-diciembre 1963, núm. 48, páginas 63-156.

[63] AMV, Aveynaments, 1371-1411, folio 34 v.

CERVERÓ: ídem, págs. 88-89.

Ésta es la primera vez que se publica el documento desde que Tramoyeres lo diera a conocer y desde la noticia de Sanpere y Miquel.

[64] ACV, Protoc., Bononat Monar, leg. 3.646.

CERVERÓ: ídem, pág. 89.

Resulta extraño que SANCHIS SIVERA no conociera este documento, después del exhaustivo estudio sobre *La catedral de Valencia*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1909.

LLONCH, S.: ob. cit., nota 3, no recoge la noticia del retablo de San Narciso.

[65] ARV, Protoc., leg. 499. Nottales de Miquel Martorell, núm. 2.817.

CERVERÓ: ob. cit., pág. 89.

LLONCH, Silvia, ob. cit., nota 3, no recoge la noticia del retablo del altar mayor de San Salvador.

[66] ARV, Protoc., Arnau Despuig, leg. 469, núm. 2.677.

[67] ARV, Protoc., leg. 4 (sic).

CERVERÓ: ídem, pág. 89.

Aparentemente sin transcendencia, éste es uno de los documentos más importantes para la pintura medieval valenciana por las hipótesis que de él se pueden extraer. El documento se refiere al «fusterius Vicentius Serra», con toda probabilidad el carpintero que más retablos labró en Valencia durante la última década del siglo XIV y la primera del XV. La importancia del documento se refiere a que Serra fue quien realizó la carpintería de la mayor parte de los retablos de Pere Nicolau. Si observamos que en el documento Llorens Saragossa aparece como testigo, en un encargo a Serra, el contacto entre los pintores Saragossa y Nicolau, que documentalmenete no consta, aparece indirectamente en el taller del carpintero Serra. Más adelante, al hablar de las posibles obras de Saragossa, volveremos sobre esta cuestión.

[68] APV, Nottals de Jaume Pereç, número 611.

CERVERÓ: ídem, págs. 89-90.

LLONCH, Silvia: ob. cit., nota 3, no recoge la noticia de este retablo.

[69] CERVERÓ GOMIS, Luis: *Pintores valentinos, su cronología y documentación*, en «A.A.V.», 1965, págs. 22-26.

tre «Continui meo» unos censales [70].

— 24 noviembre de 1445. Francisca, mujer de Llorens Saragossa vende un hospicio, perteneciente a la herencia de su marido. Se cita al hijo del pintor, del mismo nombre que su padre [71].

1971 Cerveró Gomis, publica el apéndice a sus «Pintores Valentinós...» [72] y saca a la luz nuevas noticias de — 31 mayo de 1389. Documento [73] por el que Llorens Saragossa confiesa haber recibido diversas cantidades por el precio de un retablo para la capilla de la iglesia de Santa Maria del retablo para la capilla de la Puig de Valencia, según consta en documento público de 18 de julio de 1387. — 30 julio de 1389. Contrato [74] de un retablo de los Santos Pedro Apóstol y Bernardo, entre Llorens Saragossa, pintor y Bernardo Miró, «blanquero» de Valencia.

— 5 abril de 1392. Llorens Saragossa confiesa [75] haber recibido la última cantidad del precio de un retablo (convenido) con las historias de San Sebastián y Santa Anastasia para la capilla de Antoni Pujalt en la iglesia de la villa de Alzira, según documento de 18 junio de 1388.

— 4 abril de 1406. Se menciona el testamento de Llo-

rens Saragossa [76] recibido por el notario Pere Loças y publicado el — 14 abril 1406.

[70] APV, Protoc., Joan Pereç, 1650.

CERVERÓ: ídem, pág. 26.

Llorens Saragossa ya había muerto. El «Martino Maestre, pictori» que aparece en el documento, puede interpretarse como «mestre Martí, pintor» y podemos relacionarlo con Gabriel Martí, pintor de Valencia en aquellos días, autor del retablo de los santos Vicente y Valerio de la Catedral de Valencia (30 junio 1417).

[71] APV, Protoc., Joan Çaposa, 1806.

CERVERÓ: ídem, pág. 26.

Por el año del documento (1445) resulta difícil, aunque sea cierto, afirmar que la mujer de Llorens Saragossa viviera todavía. Ello obliga a pensar que el pintor se casó en edad avanzada y que su esposa en el año del documento tenía más de sesenta años, habida cuenta que Llorens Saragossa murió antes de 1406 y que su hijo, de igual nombre, que aparece en el documento, no consta como «minor dierum». El pintor, en caso de vivir tendría aproximadamente 110 años.

[72] CERVERÓ GOMIS, Luis: *Pintores valentinos, su cronología y Documentación, Apéndice*, en «A.A.V.», 1971, págs. 23-26.

[73] ARV, Protoc., Bernat Costa, 2.449.

CERVERÓ: ídem, pág. 39.

LLONCH, Silvia: ob. cit., pág. 171, lo cita en el año 1387.

De las dos obras atribuibles a Llorens Saragossa, conservadas en el Monasterio de Santa Maria del Puig hasta 1936, la tabla del Santo Entierro y restos de una predela, con santos, DUBREUIL, Matthieu Heriard: en *Le Gothique à Valence, I*, «L'Oeil», núms. 234-235, janvier-février 1975, págs. 12-19 y 66, relaciona la noticia del documento con los restos de una predela, que guardan absoluto parentesco con el retablo de la Virgen, San Martín y Santa Agueda de Xèrica. Dubreuil continúa, de esta manera, la tesis de PÉREZ MARTÍN del año 1934.

[74] ARV, Protoc., Bernat Costa, 2.449.

CERVERÓ: ídem, pág. 29.

LLONCH, Silvia: ob. cit., pág. 171, lo cita bajo la advocación de San Pedro y San Bernardino.

[75] ARV, Protoc., Antoni Parellada.

CERVERÓ: ídem, pág. 29.

LLONCH, Silvia: ídem, lo cita bajo la advocación de San Sebastián y San Anastasio.

[76] APV, Protoc. (Pere Loças), 1806.

CERVERÓ: ídem, pág. 29.

13 *Resumen biográfico de Llorens Saragossa a partir de los documentos*

- 1363 diciembre 9: Carta de pago otorgada por el pintor a cuenta de la pintura de un retablo y un tabernáculo, para la iglesia de Castellnou de Bages, en la diócesis de Vich.
- 1364 julio 16: CONTRATO firmado por el pintor para la pintura de un retablo de los santos Gabriel y Antonio, para la iglesia mayor del Castillo de Càller en Cerdeña.
- 1364 agosto 2: Escritura de reconocimiento otorgada por el pintor Llorens Saragossa a Francesc de Olivera.
- 1364 septiembre 16: Ápoca suscrita por el pintor, a cuenta del precio concertado por la pintura del retablo de los santos Gabriel y Antonio de la iglesia mayor del Castillo de Càller.
- 1364 diciembre 30: Carta de pago otorgada por el pintor Llorens Saragossa, en concepto de saldo y finiquito de cuentas del precio estipulado en el retablo de los santos Gabriel y Antonio del Castillo de Càller.
- 1365 febrero 25: Convenio firmado por el pintor para la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Maria de Cardedeu.
- 1365 abril 4: Se hace referencia al contrato de la pintura de un retablo de la Virgen, entre Llorens Saragossa y Beatriz, mujer d'Ulzinelles.
- 1365 abril 17: Carta de pago firmada por el pintor a cuenta del retablo de la iglesia parroquial de Santa Maria de Cardedeu.
- 1365 junio 19: Recibo firmado por el pintor al prior de la Merced de Barcelona, del importe del saldo del salario estipulado para la confección del retablo de los santos Juan Bautista y Martín.
- 1366 abril 4: Convenio firmado por el pintor y Beatriz d'Olzinelles, para la pintura de un retablo dedicado a la Virgen María. Carta de pago de 10 libras a cuenta del precio estipulado.
- 1366 abril 11: El pintor valenciano Simó de Puig confiesa y reconoce, al pintor Llorens Saragossa, haber recibido, en concepto de depósito, la cantidad de ochenta sueldos de moneda barcelonesa de tercio.
- 1366 septiembre 22: Escritura de poderes otorgada por el pintor a favor de su hermano Pasqual Saragossa.
- 1366 diciembre 23: La reina Elionor encarga a Llorens Saragossa la pintura del retablo de San Nicolás para las monjas menores de Calatayud y el retablo de Santa Catalina para las menores de Teruel.
- 1367 enero 20: Documento real por el que se denomina a Llorens Saragossa «in domesticum et familiarem nostrum».
- 1367 enero s.d.: Documento del contrato de dos custodias para los retablos de Calatayud y Teruel.
- 1368 marzo 1: CONTRATO entre la noble María de Cayet y el pintor Llorens de Saragossa, para la obra de un retablo.
- 1368 abril 27: Compromiso suscrito por el pintor al párroco y prohombres de Tagamanent, para la factura de un retablo.
- 1368 agosto 2: Poderes otorgados por el pintor al causídico Arnau Huguet.

- 1369 abril s.d.: Documento por el que se paga a Llorens Saragossa una cantidad por el transporte del retablo con destino al convento de las menores de Calatayud.
- 1359 s.f.: Documento por el que se paga el alquiler de una bestia para trasladar el retablo que Llorens Saragossa hizo para el convento de las franciscanas de Teruel por encargo de la reina.
- 1370 marzo 18: Ápoca firmada por el pintor, a cuenta del importe del precio de la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulàlia de Provençana.
- 1372 agosto 14: Documento por el que se manda pagar a Llorens Saragossa, diversos trabajos de pintura para las habitaciones de la reina en el Palacio Menor de Barcelona.
- 1373 enero 3: Documento real en el que se le nombra «lo millor pintor que en aquesta ciutat (Barcelona) sia», al ser solicitado como perito en una obra del pintor Domènec Valls, por los prohombres de Albocàcer.
- 1373 marzo 20: (noviembre de 1374). CONTRATO suscrito entre la junta del gremio de sastres y Llorens Saragossa por el que se comprometía a pintar un retablo de Santa María Magdalena para su capilla.
- 1373 noviembre 1: Documento por el que se pagan al pintor las pinturas de la tumba del cuerpo de Santa Susana, en el lugar de Maella, en Aragón.
- 1374 noviembre 14: Proposición del Consell de Valencia de pedir a Llorens Saragossa que regrese a la ciudad.
- 1374 noviembre 28: Documento en el que se aprueba la proposición anterior.
- 1374 noviembre 28: Documento por el que Llorens Saragossa jura fijar su residencia en Valencia.
- 1375 enero 1: Documento por el que el Consell de Valencia abona 100 florines a Llorens Saragossa por fijar su residencia en Valencia.
- 1375 marzo 29: Firma ápoca a los jurados de Valencia, por 100 florines, para la compra de una casa, para instalarse en Valencia.
- 1376 diciembre 19: Se da noticia de un retablo de San Jaime Apóstol pintado por Llorens Saragossa para la iglesia de Villarreal y además se le concede al pintor una cantidad en concepto de gastos del transporte del retablo desde Valencia a Villarreal.
- 1377 mayo 13: Documento real por el que Pedro IV reclama a Llorens para que termine el retablo de Santa Apolonia, para la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza.
- 1378 junio 3: Documento por el que Llorens Saragossa confiesa y reconoce haber recibido una cantidad a cuenta del retablo que debe hacer de San Narciso para la capilla del Santo en la catedral de Valencia.
- 1382 julio 26: Documento por el que Llorens Saragossa confiesa haber recibido diversas cantidades a cuenta del retablo para el altar mayor de la iglesia de San Salvador de Valencia.
- 1383 febrero 28: Documento relativo a la mujer del pintor, en el que Llorens Saragossa aparece como «vicinus valentie».
- 1383 marzo 2: Llorens Saragossa aparece en un documento en

- 15 el que su mujer Catalina nombra procurador.
- 1383 noviembre 7: Documento por el que se insta a Llorens Saragossa a terminar un retablo para Bernat Ordi, canónigo de Valencia.
- 1389 mayo 31: Confiesa haber recibido diversas cantidades por el precio de un retablo para la capilla de la iglesia de Santa Maria del Puig de Valencia, según consta en documento público de 18 julio 1387.
- 1389 julio 30: CONTRATO de un retablo de los Santos Pedro Apóstol y Bernardo Miró, «blanquero» de Valencia.
- 1390 junio 30: Documento en el que el pintor aparece asociado a los mayores del gremio de armeros, «en el contrato que éstos hacen con varios maestros bordadores para la confección de un tapiz historiado». Llorens Saragossa quizá fuera uno de los autores de los cartones.
- 1391 septiembre 4: Documento por el que se pagan a Llorens Saragossa trabajos en el dorado y pintura de las claves de bóveda del Peso Real de Valencia.
- 1392 abril 5: Llorens Saragossa confiesa haber recibido la última cantidad del precio de un retablo (convenido) con las historias de San Sebastián y Santa Anastasia para la capilla de Antoni Pujalt en la iglesia de la villa de Alzira, según documento de 18 junio de 1388.
- 1394 marzo 15: (antes del 15). Capitulaciones de un retablo de Santa María y Santa Águeda por precio de 200 florines de Xèrica.
- 1395 septiembre 7: Documento en el que Llorens Saragossa solicita la primera paga del retablo que debía hacer de Santa Águeda, de Xèrica.
- 1395 noviembre 18: Actúa como testigo en un documento por el que Vicente Serra «fusterius» reconoce haber recibido una cantidad a cuenta de un retablo para el convento de franciscanos de Murviedro (Sagunto).
- 1395 diciembre 11: Documento en el que Llorens Saragossa confirma haber recibido una cantidad a cuenta de la primera paga del retablo de 200 florines, de Xèrica.
- 1402 julio 25: CONTRATO del retablo de las historias del Cuerpo de Cristo para la iglesia de Onda.
- 1402 julio 25: «dicho Llorens Saragossa pintor, recibe del referido Bernardo Piquer, vecino de Onda, los 30 florines de oro de Aragón, por la primera paga de dicho retablo y otorga carta de pago ante el mismo notario».
- 1405 noviembre 17: Documento por el que Llorens Saragossa confiesa haber recibido una cantidad por el precio del retablo de San Salvador, pintado en 1404, para la iglesia de Borriana.
- 1406 abril 4: Se menciona el testamento de Llorens Saragossa recibido por el notario Pere Loças y publicado el 14 de abril de 1406.
- 1413 marzo 2: Francisca, mujer de Llorens Saragossa, vende concede y entrega al pintor Martín Mestre «Continui meo» unos censales.
- 1445 noviembre 24: Francisca, mujer de Llorens Saragossa, vende un hospicio, perteneciente a la herencia de su marido. Se cita al hijo del pintor, del mismo nombre que su padre.

De entre los autores que han proporcionado noticias de primera mano extraídas de los archivos, o que las hayan reproducido, copiando a otros, muy pocos se han dedicado al trabajo de relación de los documentos con obras que por la descripción documental o por afinidad cronológica-estilística permitiera emparejarlos.

De la lista de estudiosos documentales sólo dos, junto a los que cabe añadir un tercero en fecha muy reciente, se han detenido a formular y razonar una posible relación entre documento escrito y documento pictórico. Las hipótesis de trabajo y las tesis que plantean y resuelven se pueden agrupar en dos bloques: el primero tiene como representante a Sanpere y Miquel [77]; el segundo a Pérez Martín [78] y a Dubreuil [79], ampliador de la tesis de Pérez Martín.

El sistema seguido por cada uno de ellos en la relación documento-obra pictórica no permite enmarcarlos a los tres dentro de una misma tendencia investigadora, puesto que la valoración documental y pictórica es interpretada de manera distinta, sobre todo por Sanpere y Miquel y Pérez Martín. Por ello, optamos por hacer un examen detallado, por separado, de las distintas tesis, para formular una conclusión al final:

A. Tesis de Sanpere y Miquel

B. Tesis de Pérez Martín

B.1. Tesis de Dubreuil

A. La tesis de Sanpere y Miquel [80] puede incluirse dentro de una tendencia detectivesca aplicada al arte. Es el posibilismo (reconocido) de las conjeturas llevado al extremo [81].

Sanpere parte del estudio del documento y de la obra, sin que las bases de enjuiciamiento que hace de

ambos por separado sean, en ningún caso, aplicables en conjunto.

a) Al documento le aplica un posibilismo en futuro [82].

b) A la pintura, que, en lógica debería ir ligada al documento y que por lo tanto sería la base para el esclarecimiento de la personalidad de Llorens Saragossa, sólo le concede un valor referencial, accidental-demonstrativo de que fue realizada en 1373, para, a partir de este punto, conectarla con otras obras que se podrían atribuir a Llorens Saragossa [83].

El documento que le sirve de base para esclarecer la personalidad artística de Llorens Saragossa es el de 4 de abril de 1365 por el que el pintor contrata con Beatriu, mujer del Tesorero Real, Benet d'Ulzinelles, la pintura de un retablo de la Virgen por 45 libras de terno. Entre los tes-

[77] SANPERE y MIQUEL: ob. cit.

[78] PÉREZ MARTÍN: ob. cit.

[79] DUBREUIL: ob. cit.

[80] No erraría demasiado si afirmara que todo el estudio de Sanpere sobre Lorenzo Zaragoza tuvo como punto de partida la frase de Bertraux, referida a la tabla de Tobed: «Tal pintor fue sin duda aragonés. ¿Sería el misterioso Lorenzo Zaragoza que, hacia los años trabajó en Barcelona y que después fue llamado a Valencia en 1374?» La posibilidad de que fuera aragonés es lo que motivó el trabajo de Sanpere, para demostrar lo contrario: «Per l'any 1373, data que deixo assignada a la taula de Tobed, no tenim pintors coneguts ni a Aragó ni a Castellà. No tenim a Espanya més pintors coneguts que els catalans i els valencians.»

Ver BERTAUX: ob. cit., pág. 46.

Ver SANPERE: ob. cit., pág. 324.

[81] SANPERE y MIQUEL: ob. cit., pág. 309, por ejemplo.

[82] Los documentos son los enunciados más arriba. No los transcribimos porque a partir de ellos SANPERE no extrae conclusiones.

[83] Parece y es un juego sin sentido el que realiza SANPERE ya que si la tabla de Tobed no se puede atribuir a Llorens Saragossa resulta absurdo todo lo anterior. Y si a través de tantos esfuerzos logra fijar la fecha de 1373 para compararlas con otras obras como la Virgen de la Leche procedente de Torroella de Montgrí, mejor hubiera sido relacionar ambas tablas con otras ya conocidas y documentadas de los hermanos Serra, con lo que todo el «análisis» de Sanpere es gratuito e innecesario.

17 tigos del documento figura «...Pere d'Ulzinelles, rector de la yglesia de S. Mateu del Reyne de Valencia...».

Otro documento — más que documento, fecha y lugar — es el que da noticia del encuentro de las tropas de Enrique de Trastámara con Pedro IV en 1365 en «Sant Mateu del Reyne de Valencia», de donde era rector Pere d'Ulzinelles.

El elemento de unión de ambos documentos es Pere d'Ulzinelles. A partir de estos hechos se inician las conjeturas.

1.^a Posibilidad de que Pere d'Ulzinelles introdujera a Llorens Saragossa en casa de Benet d'Ulzinelles, de quien podría ser hermano o pariente.

2.^a Posibilidad de que Enrique de Trastámara y Llorens Saragossa se vieran en Barcelona, cuando el primero iba de paso por esta ciudad, camino de San Mateo.

3.^a Posibilidad de que Pere d'Ulzinelles acompañara a Enrique de Trastámara de Barcelona a San Mateo o que esperara en esta población al rey y al de Trastámara.

4.^a Posibilidad de que en San Mateo Pere d'Ulzinelles hablara de Llorens Saragossa ante el rey y el de Trastámara.

Estas cuatro posibilidades que el mismo Sanpere menciona no deben considerarse por separado, pues cada una de ellas supone o está relacionada con las demás.

El modo cómo Sanpere pudo deducirlas más o menos tuvo que ser el siguiente:

— La primera posibilidad la deduce por el apellido idéntico de Pere y Benet.

— La segunda porque cuando Llorens Saragossa pintaba en Barcelona el retablo para Beatriu, pasó por la ciudad Enrique de Trastámara, quien pudo ser conocido a su vez por Pere d'Ulzinelles.

— La tercera resulta más lógica en su segunda parte ya que en caso de estar Pere d'Ulzinelles en San Ma-

teo, tuvo que estar presente en el encuentro del Rey con el Trastámara.

— La cuarta presupone la tercera y nos muestra (según Sanpere) un Pere d'Ulzinelles entre promotor y *marchand* de Llorens Saragossa, mediando las buenas dotes de éste ante el rey y Enrique de Trastámara, si bien en un momento inoportuno ya que el encuentro de ambos príncipes era la preparación para la guerra contra Castilla.

En un juego cabalístico podría ser interesante el planteamiento del problema de esta manera. Sin embargo, desde un prisma objetivo, el posibilismo de Sanpere y Miquel cae por la base por falta de fiabilidad. No es posible — prudente — admitir tantos posibles — sin posible salida — cuando otros planteamientos abren perspectivas más objetivas y fiables.

De las cuatro posibilidades planteadas por Sanpere, «deducidas» de los documentos, la segunda y la cuarta son las que mayor incidencia tienen en la valoración de posible obra atribuida a Llorens Saragossa. Más aún, se puede afirmar la labor detectivesca de Sanpere fue motivada por el nombre que aparece en la tabla de Tobed, punto básico de su estudio. De la inscripción al pie de la tabla, el único nombre que puede leerse de manera defectuosa es ENRICO REYE. Siendo éste el de Trastámara, Sanpere deduce que las otras figuras pudieran ser Juan I de Castilla, hijo de Enrique; Juana, mujer de Enrique y Eleonor, hija de Juana y Enrique.

Después de lo expuesto, cabría esperar que, ya que en los documentos se cita a Enrique de Trastámara, la obra analizada por Sanpere, la tabla de la Virgen de la Leche en la que aparece este príncipe, fuera la realizada de mano de Llorens Saragossa; de esta manera documento y pintura entrarían en total correspondencia. Pero no. Todo cuanto antecede más bien parece — y lo es — una manobra que intenta demostrar la habili-

dad de Sanpere para tratar los documentos, sin que sirva para nada.

b) Para el estudio de la obra pictórica Sanpere se apoya en el texto de Bertaux con motivo de la Exposición de Zaragoza del año 1908 [84] [85].

La obra, objeto de estudio por Sanpere [86], es la tabla de la Virgen de la Leche, procedente de Tobed, conservada en la colección Román Vicente de Zaragoza.

Según Bertaux [87] — impresión en parte recogida por Sanpere y Miquel — la tabla puede considerarse como un exvoto de Enrique de Trastámara, después de la batalla de Nájera, cuando huía del rey castellano, camino de Francia, a su paso por Tobed, dominio de los Luna, amigos de Enrique. Para Sanpere [88], quien recoge la idea del exvoto, éste lo sería en acción de gracias por haber quedado libres del rey de Castilla, Juan, Juana y Elionor.

Según Bertaux la obra se sitúa entre 1367 (año de la batalla de Nájera) y 1379 (año de la muerte de Enrique de Trastámara) [89].

Sanpere y Miquel, en un intento de fijar con mayor exactitud el año [90], deduce que la tabla no es posterior a 1375, año del cumplimiento de los desposorios de la infanta Elionor [91] con Carlos de Navarra, alegando como razón la iconografía de la infanta representada sin atuendos regios — fallo imperdonable para un pintor si Elionor ya fuera reina de Navarra — y la presencia en la pintura del príncipe Juan, todavía sin desposar. Suponiendo que el autor de la tabla se vio obligado a pintar a los personajes estando reunidos, Sanpere concluye [92] que ello bien pudo pasar en 1373, año de la celebración de los desposorios de Elionor y Carlos.

Después del razonamiento precedente, salta de nuevo el posibilismo en el texto de Sanpere:

«En veritat, tot el treball que'ns

donem per fixar un any determinat, sols obeeix al fi d'explicarnos, tractant-se d'una taula amb quatre retrats (*com no siguin imaginaris*), com li va ésser possible, an el pintor de la Mare de Déu de la Llet de Tobed, el poder-se trobar davant de les persones reials retratades en dita taula: qüestió insoluble per manca de documents i fins, per més apurar, d'indicis.» [93].

Estamos de nuevo en el principio, o mejor dicho, totalmente confusos.

De esta manera llegamos al fin de la relación de documento y obra sin poder concluir nada, porque:

1.º El estudio de los documentos es posibilismo sobre posibilismo.

2.º El estudio de la tabla, aún teniendo en cuenta la inscripción de «Enrico Reye», se apoya sobre el supuesto de retratos auténticos y sobre que el personaje femenino más joven sea la princesa Elionor.

3.º La conexión entre documento y obra no existe ya que, según frase del mismo Sanpere: «Per trobar l'o-

[84] BERTAUX, Émile: *L'Exposition retrospective de Saragosse 1908. Texte historique et critique par...*, Saragosse, Tipografía «La Editorial», 1910, reproduce la tabla en la lámina número 6.

[85] Las medidas de las tablas son: 1,58 × 1,18 m.

[86] SANPERE tuvo conocimiento de las obras a partir del catálogo de la Exposición de 1908 y a partir de la reproducción proporcionada por Bertaux, urdió la trama de documento y obra.

[87] Ob. cit., pág. 45.

[88] Ob. cit., págs. 321-322.

[89] Ob. cit., pág. 46.

[90] Ob. cit., págs. 323-324.

[91] Ob. cit., pág. 323, «si la noia es l'infanta Elionor».

[92] SANPERE introduce un nuevo elemento de valoración: la posibilidad de que las figuras sean retratos y que por lo tanto manifiesten la edad (la infanta era menor que Juan). Este argumento no puede sostenerse ya que en la pintura medieval de la Corona de Aragón el retrato individualizado no aparece hasta la década de 1440, por influencia flamenca. Con anterioridad a esta década, sólo existen diferencias de tipos y elementos que se combinan hasta crear el tipo deseado, casi siempre bajo concepto contrario (alto-bajo; gordo-flaco; joven-viejo; pobre-rico; sano-enfermo, etc.).

[93] SANPERE: ob. cit., pág. 324.

19 bra pictòrica d'en Saragossa entenc que havem de sortir d'aquella pintura feta en els anys de la seva residència a Barcelona, la cual nos pugui donar an en Jaume Serra per raons d'estil i de tècnica.» [94]. La tabla de Tobed cae dentro de la cronología barcelonesa de Lorenzo Zaragoza, está ligada al círculo de Jaume y Pere Serra y en el Reino de Valencia no existen obras del mismo grupo.

B. La tesis de Pérez Martín [95] no tiene precedentes en anteriores estudios sobre pintura medieval catalana, aragonesa ni valenciana, y es el resultado de la investigación llevada a cabo en el archivo municipal de Xèrica (Castellón). La explicación del estudio es la obra de un erudito, perfecto conocedor de las fuentes documentales consultadas, pero desconocedor de la realidad pictórica de la época a que se refieren los documentos [96].

Desde el lado de las fuentes escritas el trabajo de Pérez Martín tiene una solidez total, estableciendo, a lo largo de todo el estudio una íntima relación entre documentos y pintura, incidiendo en los primeros — aportación — que, de manera definitiva, establecen la personalidad artística de Llorens Saragossa [97]. Lo que los archivos de Barcelona y de Valencia no habían podido solucionar, el hallazgo de unas noticias en Xèrica referidas a un retablo pintado por Llorens Saragossa para la villa y la conservación del retablo hasta 1936) en la misma población, dejaban despejada la incógnita del pintor aragonés.

El esquema de valoración del trabajo de Pérez Martín lo dividimos en el estudio de:

a) los documentos concretos, válidos por sí mismos sin referencia a terceros.

b) la obra, también concreta, en estrecha relación con los documentos, según Pérez Martín.

a) Los documentos los extrae de tres fuentes distintas. La primera, que le indujo a proseguir la investigación, es el manuscrito de Mosén Francisco del Vayo y Monzón titulado: *Historia de la Real, Leal y Coronada villa de Xèrica* que en el capítulo 129 dice:

«...fue concertada la hechura de dicho retablo por doscientos florines del Reyno de Aragón, como parece por acto que recibió un Pedro Farnós not. Mayor de días en neste año MVVVLXXXVIII^o los prothocolos del qual not. estan en la sala y casa de nuestra villa» [98].

La segunda fuente de información son los protocolos del notario Farnós que traen las noticias siguientes:

1.^a «...era la necesidad de grands quantias d'inos para huevos e necesitat pla dta eglia e para faz e pagar hu Retaulo quj el dto Concllo ha habenjdo e faz pora el Altar de Senyora Sta Maria e d'Senyora Sta Aguda el qual costa de faz Dozietos florines...» [99].

2.^a «Yo Lorez Zaragoza pintor Vezio d'Valnt^a atorgo ay^r ovjdo e recebjdo de vos lop d'mot alba Jurado dla dta vjlla d'Xica en nom^r de cocllo dla dta vjlla vint cinq^o flors d'oro acopljmieto d'paga d'aqllos cinquanta flors q'dto concllo m avja d'dar dla p'ma paga d'aqls CC flor q yo e d'av^r por Razo d'hu Retaulo q fago pora la dta e Renutio a toda exm. e frau d'enganyo — en tstimnjo d'vdat mado vos sey^a fto esti al-

[94] PÉREZ MARTÍNEZ: ob. cit., 1934.

[96] Prueba de ello es que PÉREZ MARTÍN no extrae conclusiones aplicables a otras obras similares a las de Xèrica.

[97] Después del estudio de PÉREZ MARTÍN, los conocedores de la pintura medieval valenciana comenzaron a rectificar sus atribuciones. POST, MAYER, SARALEGUI y GUDIOL RICART. Hasta tal punto resultó definitivo el estudio de PÉREZ MARTÍN que por la fuerza del documento, los investigadores de raíz morelliana o de tendencia formalista, sometieron las características específicas de la obra al documento escrito.

[98] Vide nota 32.

[99] Vide nota 32.

bara d'paga dlos dtos XXV flor a sienp^r valedo e no Revocado — fto fue en Xica a XI dias d'dezjenb^r año anat. dnj M^oCCC^oXCO qujto — prsents ts desto so gonzaluo d'mora e garcia taracoa V^{os} d'Xica.» [100].

La tercera son las cuentas de Jurados de Xèrica en las que se anota:

«Item a VII d'setienbr vjno a la villa en Lorenz Zaragozaano maestr^o del retaulo q a de fer d'senyora Santa q le acories dla paga prma q avja d'aur e plegarose conl en Sant Jorge putida d'oms bueos conl justica e Jurados e tomaro tpo enl ficese coren e paga d'algn costa tr^o a Sant Mugul prmo vjnjet e costo vjo IX ds» [101].

Las conclusiones más importantes que se extraen de los documentos son los siguientes:

1.^a que con anterioridad al 15 de marzo de 1394 se capituló entre Llorens Saragossa y los Jurados de Xèrica la factura de un retablo por el precio de 200 florines de Aragón [102].

2.^a que el retablo estaba dedicado a Santa María y Santa Águeda [103].

3.^a que el 15 de diciembre de 1395 Llorens Saragossa todavía estaba pintando el retablo y que éste, por el tiempo transcurrido entre las capitulaciones y el 15 de diciembre de 1395 no llevaba prisas, como tampoco las pagas que el pintor recibía por su trabajo.

En la última fecha Llorens Saragossa todavía percibe la segunda parte de la primera paga [104].

4.^a que el retablo debía estar en el altar dedicado a Santa María y Santa Águeda [105].

b) la obra: El retablo de la Virgen, Santa Águeda y San Martín, conservado (hasta 1936) en la Capilla Mayor de la iglesia de Santa Águeda la Antigua (popularmente conocida por ermita de San Roque) de Xèrica [106].

El retablo lo configuran (desde el espectador):

1. Centro: Virgen sedente con el

Niño, rodeada de ángeles músicos.

2. Izquierda: bajo: San Martín partiendo la capa con el mendigo. Alto: Sueño de San Martín.

3. Derecha: bajo: Santa Águeda, con la palma del martirio en una mano y una copa con los pechos en la otra. Alto: Martirio de Santa Águeda.

4. Centro: espiga: Calvario con las Marías y San Juan.

Los argumentos que Pérez Martín invoca para demostrar que el retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda es el pintado por Llorens Saragossa son únicamente los conocidos en el apartado b). No existe, por lo tanto, un estudio analítico de la obra, ni estilístico, ni en relación con obras coetáneas anteriores o posteriores [107].

Hay, no obstante, el preciso razonamiento documental, algunas cuestiones, no explícitas en las fuentes o deducidas de las mismas que conviene anotar, cuanto menos para poner en duda la total identidad entre documento y obra:

1.^a En los documentos, ni de la época, ni posteriores existe una to-

[100] ídem. (La transcripción es tal como viene dada en el artículo de PÉREZ MARTÍN.)

[101] Vide nota 33.

[102] Manuscrito de MOSSÈN VAYO. Protocolo del notario Farnós. Cuentas de los Jurados. Las Capitulaciones no se han hallado.

[103] En el protocolo del notario Farnós dice: «Santa María y Santa Águeda». En las cuentas de los Jurados dice solamente «Santa Águeda» (ver PÉREZ MARTÍN, página 38).

[104] Protoc. de Farnós: Sin ánimo de inventar podemos deducir que la factura del retablo no llevaba buen camino aunque en la reunión del 7-9-1395 se bebiese vino por IX s.

[105] Toda la cuestión de la ubicación del retablo, interesante a nivel local, no incide en el desarrollo del presente trabajo (vide PÉREZ MARTÍN, págs. 38-41).

[106] En ninguna de las obras consultadas se dan las medidas del retablo. Del retablo no se tiene noticia de que se destruyera; al parecer «desapareció».

[107] Éste es un dato importante, puesto que, sin más, con posterioridad al estudio de PÉREZ MARTÍN, todos los estudiosos han aceptado la identidad documento-obra.

21 tal descripción de la obra que permita de una manera completa identificar ambos.

2.^a Aunque Llorens Saragossa era un pintor a quien en alguna ocasión se había requerido mayor rapidez en la confección de las pinturas [108], en el caso del retablo de Xèrica, el retraso es notorio y no debido a su culpa (21 meses después de las capitulaciones todavía se le paga la segunda parte de la primera paga del retablo, de los 200 totales).

Mal síntoma que podría hacer suponer que el retablo pudo no terminarse. Añádase que el retablo se proyectó para la iglesia en construcción, de la que sólo se llegaron a levantar el ábside y las dos primeras capillas (por falta de dinero).

Así pues, y a título de hipótesis, sin restar validez a los documentos del notario Farnós, proponemos que el retablo no se debió pintar [109] y que años después, cuando la situación de la villa lo permitió, se contrató el retablo conservado hasta 1936 [110].

B.1. La tesis de Dubreuil es continuación de la de Pérez Martín. A partir de la aceptación de la igualdad Llorens Saragossa = autor del retablo de Xèrica, 1394-1395, el estudio francés encuentra otro elemento válido para apoyar esta tesis, basándose en un nuevo documento y en una nueva obra.

El documento publicado por Cerveró Gomis en 1971, lleva la fecha de 31 de mayo de 1389 y dice:

«Laurencius Caragoça pictor civis Valencie, Scienter et gratis confiteor vobis dompne Maçciane frondam uxor Sancii Delig vicini del Puig defuncti, tanquan heredi bonorum et jurium dicti viri, absentis etc. Quod diversis solutionibus et per manus diversarum personarum dedistis et solvistis michi mee voluntati numerando omnes illas XXVII libras, X (solidos reals Valencia quas et quos dictus Sancius tempore vite sue eius

procurator michi dare promissiste ac tenebatur racione depingendi quoddam retabulum ad opus cuiusdam capelle per ipsum facte in ecclesia Sante Marie Podii Valencie prout in quoddam publicum instrumento confecto in posse notario subscripto die XVIII mensis septembris anno MCCCLXXXVII.» [111].

La noticia que permite deducir el documento es que entre el 18 de septiembre de 1387 y el 31 de mayo de 1389, Llorens Saragossa pintó un retablo para la capilla de Sanxo Delig en la iglesia de santa Maria del Puig, en Valencia.

La obra:

En el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona, Dubreuil encontró fotografías correspondientes a parte de una predela de un retablo, que representaba a:

- la Virgen con el Niño.
- Santa Catalina de Alejandría.
- San Vicente Mártir.
- San Bernardo de Claraval,

tablas que con anterioridad a 1936 se encontraban en la iglesia del Puig (provincia de Valencia).

Haciendo constar la similitud existente entre la obra de Xèrica y la predela del Puig, Dubreuil plantea que ésta se corresponda con el documento de 1389. De esta manera, la obra de Llorens Saragossa se ve corroborada por dos documentos y dos obras que les corresponden.

[108] El 13 de marzo de 1377, el rey Pedro IV le insta para que termine el retablo de Santa Apolonia para la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza.

[109] El mismo PÉREZ MARTÍN, aunque dando como válida la obra conservada, dice que hubiera sido absurdo realizar dos retablos con la misma advocación en pocos años de diferencia (se refiere al encargado a Llorens Saragossa 1394-1395) y al encargado a Antonio Pérez (1421), identificado hasta el artículo de PÉREZ MARTÍN con el retablo de Santa Agueda, San Martín y la Virgen.

[110] Retablo de San Jorge, Retablo de San Miguel, Retablo contratado a Antonio Pérez en 1421, etc.

[111] ARV, Protoc. Bernat Costa, 2449. CERVERÓ: «AAV», 1971.

Un punto no tenido en cuenta por Dubreuil es la no correspondencia del precio del retablo: XXVII libras y X sueldos [112] con el tamaño posible del mismo a juzgar por los restos de la predela que, cuanto menos, estaría configurada por ocho imágenes o nueve como en el caso del retablo de Vall de Almonacid. Por la orientación de las imágenes hacia la izquierda o hacia la derecha se puede desconocer en qué mitad de la predela debían estar situadas. En este caso, la Virgen y Santa Catalina estaban situadas a la parte derecha de la predela. Y san Vicente y san Bernardo lo podían estar en cualquiera de las partes ya que cada uno de ellos cierra con su posición el ritmo de la predela, decantado hacia dentro. Como las obras llevan pegado un número, 5 las primeras y 6 las segundas, se puede suponer que unas irían a continuación de las otras con lo que la predela, tendría 4 compartimentos por mitad y en el centro el Varón de Dolores. Total nueve tablas. También se podría tratar de una predela con la Virgen en el centro. Ayuda a esta posibilidad el hecho que la Virgen ocupe un trono visto de frente. En este caso el retablo tendría unas medidas medianas ya que el número de tablas de la predela sería siete.

Si observamos cuáles eran los honorarios que Llorens Saragossa [113] acostumbraba a cobrar por aquellas fechas, el retablo del Puig más debía ser un oratorio o capilla portátil, sin demasiadas figuras más que retablo al que corresponderían las piezas conservadas hasta 1936.

El problema básico que plantean las tesis de Pérez Martín y de Dubreuil no afecta solamente al retablo de Xèrica o a la pintura medieval valenciana sino que implica a toda la pintura de los países de la Corona de Aragón, desde 1360 hasta 1430. Si se aceptan las conclusiones del autor de Xèrica y del francés, todo el esquema de la pintura medieval catalana, aragonesa y valenciana se transforma o, más aún, se desploma tal y como está montado. Porque en este caso, no vale ampararse en que Llorens Saragossa es sólo un pintor aragonés, en que no se le conocen obras en Cataluña o en que sólo se le «conocen» obras en Valencia, y que éstas no tienen relación alguna con las de los otros estados. Como decíamos al inicio del trabajo, la nacionalidad de Llorens no importa; tampoco, si así se quiere, el hecho de que no se le conozcan obras en Cataluña; pero sí el que unas obras identificadas, a partir de los documentos, en Xèrica y en el Puig, sean un caso excepcional y único en la pintura de la Corona de Aragón en las dos últimas décadas del siglo XIV. Si admitimos — los documentos lo apoyan — que Llorens Saragossa fue uno de los principales pintores — por su nacimiento, por su estancia en distintos estados, por sus contratos para diferentes poblaciones de otros estados — que contribuyó a la expansión de la pintura en la Corona de Aragón durante las cuatro últimas décadas del siglo XIV y los primeros años del XV, cualquier cariz que imprimamos en su posible personalidad y en sus obras afecta por igual a los pintores contemporáneos y a sus obras. No debemos olvidar que la pintura medieval en la Corona de Aragón sufre en gran medida un desarrollo paralelo o máxime derivado. La inclusión de elementos extraños siempre po-

[112] El documento dice: «...diversis solutionibus... desistis et solvistis michi mee voluntati numerando *omnes* illas XXVII libras. X solidos».

[113] Honorarios: Retablo de Xèrica: 200 florines. Retablo de Onda: 90 florines. Retablo de Villarreal: 100 florines: 1.000 s.

23 dujo una asimilación o se quedaron como excepciones. En el caso de Llorens Saragossa, pienso que su actividad es paralela a los hechos pictóricos del momento y que, por lo tanto su obra se tiene que buscar entre las que siguen las pautas trescentistas y máximo con derivación hacia un primer «internacional».

El método a seguir para demostrar la inviabilidad de las tesis de Pérez Martín y de Dubreuil tiene como base el sistema comparativo. De un lado el retablo de Xèrica y la predela del Puig, de otro, obras coetáneas, pertenecientes a los tres Estados peninsulares de la Corona de Aragón.

Antes de entrar en la comparación conviene señalar dos puntos importantes referidos a las obras de Xèrica y del Puig.

1. El retablo de Xèrica, tal y como lo conoció Pérez Martín y tal y como han llegado hasta nosotros las fotografías está falto de banco o predela y de guardapolvos o polseras.

2. Del retablo del Puig sólo se ha conservado parte de la predela, cuatro figuras, correspondientes, con posibilidad a la parte derecha (desde el espectador).

Por ello y sin pretender eludir los problemas que pueda comportar, pensamos que con ambas piezas se pueden reconstruir las características de lo que pudo ser un retablo salido de la mano de Llorens Saragossa. Sólo faltan las polseras, que, por lo común, no tienen demasiada incidencia en el conjunto de la obra.

ANÁLISIS DEL RETABLO DE XÈRICA Y DE LA PREDELA DEL PUIG

Retablo

— Estructura

El retablo en su estructura presenta como características las de un retablo de artesana, dividido en tres calles, correspondiendo a la central mayor anchura y altura que a las

laterales. La predela del Puig presenta las características de un banco compartimentado, generalmente dividido en número impar de tablas, todas de las mismas proporciones, a excepción de la central que es más ancha.

— Iconografía

Enumerada más arriba, la iconografía del retablo de Xèrica presenta en la

Tabla central:

La Virgen con el Niño sentado sobre su pierna izquierda, sentada en un trono con pináculos y dosel, rodeada de ángeles músicos, dos a los pies y dos a cada lado. Es la Virgen en Majestad, entronizada. Esta escena es una derivación o un paralelismo de la Virgen de la Leche y de la escena del «Hortus Conclusus» que, desde la primera mitad del siglo XIV, se había difundido y que en la pintura valenciana tiene como ejemplos el retablo de Xelva, Penelles y Lliria, y también deriva o acopla el tema de la coronación de la Virgen en la que son frecuentes los ángeles músicos.

Tabla lateral

Izquierda: bajo: San Martín montado sobre el caballo, en el momento de partir la capa con el mendigo que, semidesnudo y de pie, se apresura a recoger el trozo del manto. La escena no es fiel totalmente al episodio narrado en la Leyenda Áurea ya que no centra la escena ante la puerta de Amiens tal como dice Voragine.

Tabla lateral

Izquierda: alto: El sueño de San Martín, representando al santo, acostado sobre cama, en el interior de una alcoba de cuyas paredes cuelgan cortinas y escudos. El sueño aparece representado por una mandorla en cuyo interior está Cristo, sentado, rodeado por cuatro ángeles y es fiel transposición del pasaje de la leyenda áurea.

Tabla lateral

Derecha: bajo: Santa Águeda, de pie, tocada con un manto y coronada con corona de mártir, sosteniendo en la mano derecha la palma del martirio y en la izquierda la copa que contiene los dos pechos.

Tabla lateral

Derecha: alto: Martirio de Santa Águeda. La escena recoge el momento en que dos verdugos cortan los dos pechos de la santa en presencia de Quintiliano y cuatro personajes más, a la vez que un ángel deposita una corona sobre la cabeza de la santa. Todo se desarrolla conforme a la leyenda dorada.

Espiga: Calvario: Sigue una de las dos pautas generales en toda la pintura medieval de la Corona de Ara-

gón: el Calvario o la Crucifixión. La de Xèrica elige el primero, aunque introduciendo elementos del segundo. Del primero toma la figura de Cristo en cruz y la figura de san Juan en el lado izquierdo de la cruz. Del segundo, el grupo de las vírgenes sosteniendo a la Virgen desmayada.

La iconografía de la predela está conformada por la Virgen con el niño, Santa Catalina de Alejandría, San Vicente y san Bernardo.

— La lectura que se hace del retablo es la que sigue:

- 1.^a Tabla central.
- 2.^a *a*. Tabla lateral izquierda, bajo.
- 2.^a *b*. Tabla lateral izquierda, alto.
- 3.^a *a*. Tabla lateral derecha, bajo.
- 3.^a *b*. Tabla lateral derecha, alto.
- 4.^a Calvario.

4.^a Calvario

2.^a *b* Tabla lateral
izquierda, alto

3.^a *b* Tabla lateral
derecha, alto

1.^a Tabla central

2.^a *a* Tabla lateral
izquierda, bajo

3.^a *a* Tabla lateral
derecha, bajo

El esquema de lectura es, por lo tanto, de yuxtaposición, de elementos base (los tres correspondientes a las tres advocaciones (1, 2*a*, 3*a*) más el calvario, característico de la mayor parte de los retablos medievales)

les) y de derivación o prolongación (los correspondientes a 2*b* y 3*b*).

No obstante, la relación entre los elementos base y los derivados o se establece del mismo modo. Así, en la calle izquierda, la escena de San

25 Martín partiendo la capa es anterior en el tiempo a la escena del sueño. En cambio, en la calle derecha, la Santa con los atributos es posterior (como imagen tipo) o la escena del martirio.

La tabla central contiene, dentro de sí, toda la información iconográfica. Las laterales, en cambio están «explicadas» por una historia superpuesta, la más típica, dentro de la vida de cada uno de los santos, aunque la elección de la escena del sueño de San Martín, no resulta demasiado comprensible, ya que entre los muchos pasajes de su vida, otros como el de la misa o el de la curación de los enfermos son más conocidos, mejor reconocidos y más difundidos y además mejor relacionados con el espíritu narrativo del retablo.

La lectura de la predela se establece por separado para cada imagen, si bien existe un intento de agrupación, tendente en las dos primeras tablas hacia el eje central y en las otras dos, creando unidades visuales que, de dos en dos, dividen el conjunto.

— *Disposición de los temas*

La disposición de los temas del retablo de Xèrica no resulta demasiado frecuente en la pintura medieval de la Corona de Aragón ya que, por lo común, las calles laterales aparecen compartimentadas con dos o tres o más escenas en cada una de ellas. En la pintura valenciana de raíz italogótica sólo existe un ejemplo conservado que tiene una disposición similar: se trata del retablo de la Virgen, Santa Clara y San Antonio Abad, procedente de Xelva y conservado en el M.A.C. de Barcelona.

No obstante, las escenas situadas encima de los paneles laterales no aclaran asunto alguno de éstas, sino que forman escena horizontal — ángel anunciante y anunciada — al margen de todo el retablo.

La disposición del de Xèrica se relaciona de manera directa con el retablo de la Virgen de la Esperanza de

la ermita del mismo nombre de Albocàcer — idéntico en la disposición de los temas — y, probablemente con el retablo al que pertenecieron las tablas de Santa Catalina y San Miguel, conservadas en el palacio episcopal de Teruel. Una variante de este esquema, dentro de la pintura medieval valenciana la ofrece el retablo de Santa Úrsula, San Martín y San Antonio Abad, procedente de la Cartuja de Portacoeli y conservado en el M.P.B.A. de Valencia. En cualquiera de los casos, con la única excepción del retablo de Xelva, las cronologías atribuidas a las obras mencionadas son posteriores a 1413, situándose el retablo de Albocàcer hacia 1415-1420 y el de Portaceli hacia 1430.

— *Fuentes de inspiración*

Uno de los problemas más grandes que plantean las dos obras que estudiamos es el de sus fuentes. Fuentes que alcanzan por igual a la tipología, a las características formales, a las composiciones, aisladas y en conjunto.

Punto claro es el que la tipología de ambas obras no tiene precedentes en la pintura italogótica, ni en el primer internacional catalán, y aunque en apariencia sea un aspecto no demasiado trascendente, la filiación de la pintura medieval se establece a través de unos esquemas que se transmiten, con omisiones, cambios, repeticiones e interpolaciones, durante más de un cuarto de siglo. Todas las obras de un mismo tiempo participan del espíritu de la época y, en cierta medida, siguen las pautas fijadas.

En el caso del retablo de Xèrica el problema no viene por sí mismo sino por todo cuanto implica con anterioridad a él, pues se puede afirmar que esta obra presupone otras precedentes. Admitiendo que es una obra de taller y aun aceptando la cronología de 1395, las obras que se le emparentan, con más o menos variantes son:

Retablo de la Virgen de la Esperanza (Albocàcer).

Tabla de la Virgen del Pópulo (Teruel). Obra perdida.

Retablo de san Valero (Vall d'Almonacid).

Tabla de la Virgen rodeada de ángeles músicos (M.P.B.A., Sevilla).

Tabla del Calvario y Anunciación (M.P.B.A., Castellón).

Tabla del Entierro (Monasterio del Puig). Obra perdida.

Tabla Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos (M.F.A., Boston).

Tabla de la Virgen con el Niño (Walter Art Gallery, Baltimore, U.S.A.).

Lamentaciones ante el cuerpo de Cristo (situación actual desconocida).

Obras todas que por cronología parten de la segunda década del siglo xv y llegan hasta 1440.

Los tipos del retablo han sido conformados a partir del grupo del retablo de la Santa Cruz y del grupo de la predela con escenas de la Vida de Santo Domingo atribuida a Pere Nicolau y del retablo de Santa Bárbara atribuido a Gonçal Peris. A ellos se añade la tabla de San Clemente y Santa Marta y, en último término, la importación de esquemas italianos en la línea de los inmediatos precedentes de Massaccio, esquemas que más se refieren a elementos, por separado — ojos sobre todo — que a la configuración de tipos completos de ascendencia italiana.

— *La Forma*

Sin entrar en características morellianas, las formas más importantes del retablo de Xèrica son las onduladas, definitorias del denominado estilo internacional.

La forma ondulada aparece fundamentalmente en los pliegues de los ropages — manto de la Virgen, capa de San Martín, manto de Santa Águeda y vestidos del grupo del Calvario —. Estas formas lineales curvas se ven apoyadas por el tratamiento de los volúmenes que rompen con el plano y llegan a crear el modela-

do, sobre todo en la figura del mendigo, en los rostros de los ángeles, de la Virgen y Santa Águeda y en el caballo de San Martín.

No obstante, la armonía entre línea curva y modelado se rompe, en algunos momentos de manera contundente, provocando un cambio brusco en el tratamiento de la línea. Así, las manos de los tres personajes principales del retablo; el arranque del cuello de la Virgen y Santa Águeda; parte del rostro de estas figuras y, aunque en menor proporción, los vestidos de los que presencian el martirio de Santa Águeda.

Este último detalle se observa en la prueba del Puig, donde la forma ondulada ha dado paso a formas más angulosas. Por las características formales el retablo de Xèrica se halla totalmente relacionado con el de la Virgen de la Esperanza de Albocàcer hasta el punto de que algunas características, siempre referidas a las mismas partes — manos — son repetidas. No obstante, desde el punto de vista formal el de Albocàcer es anterior al de Xèrica.

— *Elementos de composición*

Todo el retablo tiene una unidad compositiva básica respecto al eje vertical del mismo. En el eje están situadas las escenas más importantes: la Virgen en el trono y el Calvario, y las restantes partes del retablo convergen en él.

El sistema de convergencia se establece por la orientación de los personajes hacia el centro, salvo en el caso de la escena de San Martín partiendo la capa que, por la naturaleza del mendigo, a fin de no colocarlo de espaldas a la Virgen, quien vuelve la cabeza es el santo.

Otro elemento que mantiene la convergencia es el tratamiento de los suelos y de algunas partes de ropas. Así, el suelo de la tabla central está trazado con perspectiva en el eje vertical; la tabla de Santa Águeda y la escena del martirio tienen el suelo orientado hacia la izquierda, y la

27 escena del sueño de San Martín, donde no se ve el suelo, tiene en cambio el dibujo de un cofre y la orientación del lecho, hacia la derecha.

Compositivamente el retablo presenta seis escenas distintas, con tratamientos diferentes. La composición central sigue los esquemas de otras representaciones similares, manteniéndose fiel a las pautas internacionales valencianas:

— situación de la escena ante un fondo dorado.

— punto de vista elevado.

— perspectiva acusada sobre todo por el trono y el dosel.

— consecución de la profundidad mediante figura en el primer plano — ángeles anteriores — segundo plano y principal — Virgen con el Niño — tercer plano — ángeles posteriores.

— figuras situadas de espaldas al espectador — ángel inferior.

— escorzos conseguidos. Cabeza de ángel inferior — mano del ángel del costado derecho — interior del dosel.

— simetría compositiva conseguida por la desviación del cuerpo de la Virgen, compensando con el Niño, formando un triángulo base.

La escena de San Martín partiendo la capa con el mendigo se sitúa en un marco-tipo de la pintura italiana giottesca, derivado de Bizancio, en un paisaje imaginario, con rocas que forman una «V» en cuyo centro se colocan los personajes. De esta manera las figuras resaltan sobre el fondo dorado. Las figuras a su vez componen un esquema triangular invertido, cuyo vertice superior se sitúa en la cabeza del santo y cuyos ángulos laterales los forman el dorso del mendigo y la rodilla de una pata delantera del caballo.

Aunque italiano y de la primera mitad del siglo XIV, la asimilación y extensión de este sistema de representación en Valencia, se extendió durante las primeras décadas del siglo XV, al igual que en Catalunya, lle-

gando a ser característico de las figuras de las predelas y de algunos compartimentos, sobre todo en obras del círculo de Borrassà y sus seguidores como el maestro del Rosellón, el grupo llamado de Domingo Valls, Bernat Serra, etc.

La imagen de Santa Águeda es la que presenta menores problemas compositivos: éstos se reducen a la colocación de la imagen sobre una supuesta terraza, rematada en baranda con adornos y fondo de oro.

El modo de situar las imágenes en un marco de estas características no es nuevo en la pintura medieval valenciana y menos en la catalana. Las figuras de Santa Clara y San Antón del retablo de la Virgen de Xelva (M.A.C.) están situadas de la misma manera. Los cambios en este caso afectan a la combinación de una composición trescentista con una forma internacional. De las obras mencionadas arriba, perteneciente al mismo círculo que el retablo de Xèrica, la tabla de la Virgen del Pópulo es el mejor ejemplo de este sistema de composición, al igual que las figuras de San Bernardo y Santa Bárbara del retablo de Albocàcer. Los paralelismos existentes a nivel de situación de la figura de Santa Águeda ante la baranda con la Virgen del Pópulo de Teruel evidencian la relación de ambas obras, así como el dibujo del remate de las barandas que se encuentra dentro de los mismos tipos; también con la tabla central del retablo de San Valero.

La escena del sueño de San Martín es una escena de interior, no demasiado habitual en la pintura medieval trescentista catalana, cuya composición enmarcada por las antas de las que penden tarja, escudo y cortinas, está configurada por la forma horizontal del lecho, levemente inclinada para conseguir mayor sensación de profundidad.

Esta escena se encuentra dentro de un tipo de composición similar a la del Nacimiento de la Virgen, a la

del sueño de la madre de Santo Domingo, a la del sueño de los Reyes Magos y a la del sueño de Constantino, de amplia trascendencia, sobre todo las tres primeras en la pintura medieval de la Corona de Aragón. Los ejemplos que ofrecen un mayor paralelismo son las tablas de la predela del retablo de Santo Domingo (M.P.B.A., Valencia), atribuida a Pere Nicolau, que representan el sueño de la madre del santo, la Beata Juana de Aza, el sueño del papa Inocencio III, la escena del retablo de Santa Ana, de Albal, que representan el nacimiento de la Virgen y la escena del sueño del Santo del retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antón (M.P.B.A., Valencia). Los paralelismos, no obstante, no se establecen solamente a nivel de temática sino que a nivel de la composición, situada siempre de la misma manera, de izquierda a derecha, y a nivel formal, si bien aunque todas las obras mencionadas se encuentran dentro del «internacional», existe una gradación cronológica, dentro de la cual la tabla de Xèrica se sitúa paralela o un poco posterior a la predela de Santo Domingo y al retablo de Albal, mientras que el retablo de Santa Úrsula, San Martín y San Antón es más avanzado en el tiempo.

La escena del martirio de Santa Águeda sitúa los elementos compositivos en el interior de una habitación, obedeciendo su distribución a una ley de simetría doble, cuyos ejes son el cuerpo de la santa y los brazos de los esbirros. El primer eje divide la escena en dos partes en las que se sitúan dos grupos de figuras; el segundo eje colocado sobre la pared de fondo, señala la línea media de la escena, con el suelo en la parte inferior y el techo en la superior.

Escenas del martirio de los santos son habituales en los retablos, sobre todo en los dedicados a las santas Águeda, Lucía y Bárbara y a los santos Jorge y Bartolomé. Generalmen-

te presentan paralelismos compositivos unas con otras. No obstante, en los retablos dedicados íntegramente a un santo, la explanación de su vida y su martirio se hace en escenas por separado. La tabla de Xèrica presenta la síntesis de dos escenas: la del juicio con Quintiano sentado en el trono, en el interior de una sala, y el martirio propiamente, si bien situado dentro del mismo espacio.

Por separado, los mismos elementos que aparecen en Xèrica se ven en el retablo de San Jorge, del Victoria and Albert Museum de Londres. Conjuntamente se encuentran en el retablo de la Virgen, Santa Lucía y San Bartolomé de Pego y en el retablo de Santa Bárbara (M.A.C., Barcelona), procedente de Puertomingalvo, aunque en éste existe cambio de lugar, puesto que si bien aparece el prefecto, la escena del martirio se desarrolla en espacio distinto a la del juicio de la santa. Mezcla de ambos sistemas compositivos, la tabla de Xèrica se intercala entre estas tres obras, más relacionada con la primera por mantener la escena de martirio en un recinto cerrado; totalmente acorde con la segunda por ser total transposición e idénticos los elementos; acorde con la tercera por la tipología de los personajes e indumentaria, ambos aspectos ya señalados en el análisis de otras tablas.

En la escena del Calvario se sitúa el tema ante un fondo sobre el que destaca una valla, ante la cual se hallan el grupo de las Marías, el Crucificado y San Juan Evangelista.

Los elementos básicos que mantienen los dos ejes principales de la composición son la línea del muro y el cuerpo del Crucificado. No obstante, por no tratarse de una representación completamente definida — o crucifixión o Calvario —, la composición adolece de falta o sobra de elementos, resultando descompensado el lado izquierdo, sólo

29 corregido por la horizontal del muro de fondo.

Los paralelismos de la escena en conjunto y de las partes de la composición con otras obras valencianas demuestran que, aún manteniendo un sistema de representación trescentista — véanse los Calvarios de los retablos de la Virgen, Santa Clara y San Antón ya mencionado y de la Eucaristía de Villahermosa del Río —, los contactos además de tipológicos y formalistas se establecen con obras del grupo del retablo de Santa Cruz (M.P.B.A., Valencia). Así, el grupo de las Marías se relaciona con el de Santa Cruz, con el de la Virgen (M.P.B.A., Valencia), atribuido a Antonio Peris, con el de la Virgen de la Esperanza (Iglesia parroquial, Albocàcer). La figura de San Juan con la tabla del Calvario y Anunciación (M.P.B.A., Castellón) y retablo de la Virgen y San Marcos (col. Serra de Alzaga, Valencia).

Pedrela del Puig

El elemento de composición más importante lo constituyen las figuras en sí y su colocación en el espacio.

Las figuras aparecen enteras, siempre sentadas, en banco o sobre suelo, tomadas de tres cuartos, y se sitúan en el centro de un espacio indefinido, paisaje en forma de V o banco o trono sin más elementos referenciales.

En la tradición trescentista las figuras de la predela aparecen recordadas — sólo se presenta el busto o tres cuartos de figura —. La predela del Puig, en cambio, por presentar las figuras enteras se relaciona con el retablo de San Valero, dentro del mismo grupo y con la del retablo de Santa Úrsula, San Martín y San Antón y todo el conjunto de obras de Gonçal Peris y Jaume Mateu: retablo de Ródenas (Teruel), predela del Louvre, etc.

Los dorados

49 En los retablos medievales los trabajos sobre la lámina de otro de los

fondos ocupan un lugar destacado, aunque generalmente no se les haya conferido demasiado interés en los estudios de pintura medieval.

Se puede afirmar que en la pintura trescentista catalana, los trabajos del oro, siguiendo pautas italianas tuvieron en los punzones de distintas formas un elemento de gran riqueza decorativa. No obstante, a fines del siglo XIV los punzones, a juzgar por las obras conservadas, se van reduciendo a formas circunfericas de distinto tamaño y arcuaciones. A partir de aquí, la importancia de los trabajos sobre los dorados estriba en los dibujos geométricos y figurativos.

Dos lugares recaban la mayor importancia: los enmarques de las escenas y los nimbos de los santos.

Dentro del retablo de Xèrica existen dos punzones. El primero sirve para delimitar la cenefa dibujada sobre el oro; el segundo se utiliza aisladamente y agrupado conformando formas nuevas: rosetas de seis círculos y uno central, empleado en la cenefa y en los nimbos.

Estos mismos punzones se observan en la tabla de la Virgen del Pópulo, en la de la Virgen y el Niño rodeada de ángeles músicos (M.P.B.A., Sevilla) y en el retablo de la Virgen de la Esperanza. En cambio no aparecen en el retablo de San Valero ni en la tabla del Santo Entierro del Puig.

Más rico en dibujos sobre el oro, el retablo de Xèrica presenta una cenefa y unos nimbos, combinación de punteado diminuto, punzón circular y dibujo de hoja de roble, todo ello enmarcado por cuatro círculos, línea de punteado y otros cuatro círculos. Ambos dibujos — cenefa y nimbo — aparecen en los mismos ejemplos que los punzones y entran en la órbita de las obras del círculo de Gonçal Peris y Jaume Mateu.

La predela del Puig, en cambio, sólo tiene punzón redondo y el trabajo de dibujos abarca una superficie

mayor que en el retablo de Xèrica, si bien es menos fino, con decoración de hojas de roble y otras formas vegetales indefinidas. Los dibujos de la predela se relacionan totalmente con la tabla del Santo Entierro del Puig y con el retablo de San Valero.

CONCLUSIONES

Después del artículo de Pérez Martín, la crítica admitió, en líneas generales, que el retablo de Xèrica era obra de Llorens Saragossa.

Una vez analizada la obra y relacionada con otras afines se deduce que:

Si bien el retablo de Xèrica, por su estructura y por la iconografía sigue la pauta tradicional trescentista de los retablos catalanes, presenta, en cambio, relación con obras más avanzadas, por la disposición de los temas y su lectura, por las fuentes de inspiración — tipología, forma, elementos de composición — y por los dorados, siendo los elementos de composición junto a la disposición de los temas los que conducen el retablo hacia fechas más tardías, situándolo con posterioridad a 1413, año aproximado del retablo de la Virgen de la Esperanza de Albocàcer, con el que las concomitancias llegan a ser casi totales. Es lógico pensar que un retablo que se inspira en otros tiene que ser posterior en el tiempo a sus fuentes de inspiración.

Respecto a la predela, por su forma y composición, aún perteneciendo al mismo círculo y probablemente al mismo taller, es posterior al retablo de Xèrica, alcanzando su cronología fechas próximas a 1430, en relación

sobre todo, con el retablo de San Valero de Vall d'Almonacid.

Si tenemos en cuenta que Llorens Saragossa debió formarse como pintor antes de 1363, probablemente en Barcelona y que murió en 1406, es razonable concluir que, por las razones explicadas, el retablo de la Virgen, San Martín y Santa Águeda de Xèrica y la predela del Puig, así como todas las obras de este círculo no se le pueden atribuir. Y de acuerdo con la cronología pictórica de Llorens Saragossa, es más prudente buscar su personalidad y sus características en obras que, aun diferenciándose de las de los hermanos Serra, se encuentren dentro de la corriente italogótica; obras que, a ser posible, se hallen en Catalunya, Aragón y Valencia, demostrativas de la actividad del pintor en los tres estados. Sólo de esta manera los inicios de la pintura medieval valenciana podrán adquirir una dimensión correcta — sincrónica y diacrónica — con la pintura catalana y aragonesa y su evolución se producirá, como es habitual, por la asimilación de esquemas de fuera o por la presencia de extranjeros en Valencia. La inclusión de Llorens Saragossa dentro del grupo de pintores trescentistas es una realidad que no se puede poner en duda. La existencia de obras trescentistas en los tres estados que no se pueden atribuir al taller de los Serra es otra realidad evidente. Proponemos, como segunda parte del presente trabajo, el intento de configurar las características pictóricas de Llorens Saragossa, a partir de obras que, tradicionalmente y en fecha más reciente se han atribuido al denominado Maestro de Villahermosa y a Francesc Serra II.