

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

SEPARATA

Lorenzo Zaragoza, autor del retablo mayor del
Monasterio de San Bernardo de Rascaña,
extramuros de Valencia (1385-1387)

por

LUIS ARCINIEGA GARCIA

Universitat de València

Valencia, 1995

LORENZO ZARAGOZA, AUTOR DEL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE SAN BERNARDO DE RASCAÑA, EXTRAMUROS DE VALENCIA (1385-1387).

Con este artículo ofrecemos una aportación documental que permite dar nueva luz al que fuera *fundador de la escuela de pintura gótica en Valencia*⁽¹⁾, primer pintor de renombre afincado en esta ciudad, y figura sobresaliente de la pintura medieval en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y comienzos del XV: *Lorenzo Zaragoza*.

Presentamos el época que vincula su quehacer artístico con el retablo de San Bernardo, realizado para el monasterio cisterciense de San Bernardo de Rascaña o de la Huerta, extramuros de Valencia⁽²⁾. Se cubre de este modo, en gran parte, una de las más dilatadas ausencias biográficas del pintor, la comprendida entre los años 1383 y 1387.

Además, situamos la obra en el contexto de su producción y época; subrayamos la personalidad de fray Arnaldo Saranyó, Abad de Valldigna, en este encargo, y señalamos la posible influencia de Pedro IV en la elección del artista para tal empresa; finalmente, establecemos una hipótesis sobre la posible fortuna del retablo.

LORENZO ZARAGOZA Y LA VALENCIA DE FINALES DEL XIV.

La actividad profesional del pintor Lorenzo Zaragoza, natural de Cariñena, provincia de Zaragoza, se documenta en los reinos peninsulares de la Corona de Aragón desde 1363, fecha de su primer encargo conocido hasta el momento⁽³⁾, hasta su muerte en 1406.

En la ciudad de Barcelona, donde probablemente se formó, se documentan sus primeras obras. No tardó en alcanzar gran prestigio, y tempranamente estuvo vinculado a la Casa Real, lo que se tradujo en numerosos encargos, bien directos bien a través de la acción mediadora de los monarcas. Prueba de este reconocimiento son las palabras del rey Pedro IV, quien se refería a él como *lo millor pintor que en aquesta ciutat sia* (Barcelona), con motivo de la petición que los jurados de Albóacer hicieron de un maestro que visurase la obra del pintor Domingo Valls y ayudase a concluir⁽⁴⁾.

A finales de 1374 el Consell de Valencia solicitó a *Lorenç Çaragoça, pintor lo qual es molt subtil e apte en aquell ofici, que fijase su residencia en dicha ciudad,*

pues aço era expedient e profitos a la cosa publica e fama d'aquesta ciutat. Para conseguir tal fin ofrecieron al maestro 50 florines que costeasen la mudanza de sus pertenencias, y 100 para la compra de un alberch⁽⁵⁾. El maestro aceptó y juró cumplir tal petición. A comienzos del siguiente año el Consell hizo efectivas las cantidades, lo que sirve para constatar su presencia en la ciudad. Así, en enero se documenta un pago:

De nos etcetera pagats de la dita moneda an Lorenç Caragoça, pintor, qui novellament es vengut a estar e habitar en la dita Ciutat, vint e set lliures e mija per aquells cinquanta florins d'or, los quals per nos, per special e exprés poder a nos atorgat per l'onrat Consell de la Ciutat celebrat a XIII dies de novembre del any prop passat, per certes e justes causes li son estats atorgats en ajuda de les missions per ell ladonchs faedores e ara fetes en mudar son alberch e sa roba de la ciutat de Barcelona ací⁽⁶⁾.

- (1) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: «Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia.», D'Art, nº5, 1979; pp.20-50.
- (2) Desde 1546 hasta la desamortización de 1835, ocupado por la Orden Jerónima bajo la intitulación de San Miguel de los Reyes. En la actualidad propiedad de la Diputación y Ayuntamiento de Valencia.
- (3) MADURELL MARIMON, JOSÉ MARÍA: «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, III, Addenda al apéndice documental», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, v.X, 1952; p.425. Transcribe la escritura de reconocimiento otorgada por Lorenzo Zaragoza a Riusec. Fuente citada: Archivo de la Ciudad de Barcelona (=A.C.B.). Pedro Borell, man. Año 1363-64 (27 nov.- 19 febr.).
- (4) Transcrito por RUBIO Y LLUCH, AGUSTÍN: *Documents per l'història de la cultura mig-aval*. Barcelona, 1921. v.II, doc. CLXXIV, pp.166-167. Fuente citada Archivo de la Corona de Aragón (=A.C.A.), reg. 767, f.31v.
- (5) Archivo Municipal de Valencia (=A.M.V.), Manual de Consells, A-16, f.233. 1374, noviembre, 14.
El primer autor en citar esta información fue SANPERE Y MIQUEL, SALVADOR: *La pintura mig-aval catalana.*, v.II, *Els Trescentistes, Primera part.*, S. Babra, Barcelona; pp.305-342. Antonio José Pitarch apunta que las noticias se las debió facilitar Tramoyeres Blasco, ya que no cita la procedencia de los documentos y únicamente se hace referencia a Tramoyeres como mejor conocedor del Archivo Municipal de Valencia.
- (6) A.M.V., Claveria de Censals, Albarans, I-8, f.24. 1375, enero, 31. Cfr, n. 7.

El segundo pago se documenta en marzo, pues recibe una cantidad *a obs de comprar aci .i. alberch per sa habitació, axí com de fet ha comprat aquell per preu de LXVI lliures ab carta feta per en Goçalbo Lopez, notari de Valencia, segons per aquell son estats certificats e cobrats*⁽⁷⁾.

La intervención del Consell expresa la paupérrima presencia de artistas o artesanos asentados en tierras valencianas capaces de satisfacer la demanda existente y, sobre todo, la de una mayor exigencia. Los encargos, constantes desde la introducción del culto cristiano en las tierras ganadas a los musulmanes, se centran ahora en la solicitud de maestros capaces de utilizar un lenguaje más vinculado con lo italiano y con gran presencia en Barcelona.

A través de pintores italianos la llamada corriente italogótica penetró en Barcelona en el segundo tercio del siglo XIV. Con toda probabilidad en Valencia, en cronología incluso más avanzada, la presencia de este estilo se redujo a la importación de obras, o a encargos esporádicos como el de Ferrer Bassa en el retablo del convento de San Francisco o el de Ramón Destorrents para la capilla del Palacio Real de Valencia, ambas en el ecuador de la centuria. La ciudad valenciana hasta el momento no constituía para los maestros un centro atractivo para fijar su taller. En el último cuarto de siglo, sin embargo, la situación cambió notablemente.

El occidente europeo durante el siglo XIV estuvo sometido a un estado de crisis generalizada que afectó, por tratarse de factores concomitantes, a todos los ámbitos. Hubo un fuerte retroceso demográfico, consecuencia entre otros factores de endémicas crisis de subsistencias y epidemias; un estado de violencia generalizada, con guerras, bandolerismo en los caminos, piratería en el mar y saqueos en las costas; fisuras en lo religioso, con manifestaciones de espiritualidad más radicales y el Cisma de Occidente como máxima expresión; depresión financiera, etc. No obstante, pese a que estos rasgos son perfectamente aplicables a la Valencia trecentista, a finales de la centuria la ciudad comienza a adquirir fisonomía y condición de gran urbe, centro comercial y artesanal, como la describió magistralmente Francesc Eiximenis⁽⁸⁾. Así, pese a que la estela de las epidemias fue traumática, especialmente la Peste de 1348, éstas no perturbaron la tendencia general alcista de la población en la ciudad. Los retrocesos en la evolución demográfica respondían a coyunturas asociadas a acontecimientos catastróficos, pero éstos eran compensados por una inmigración constante y alentada desde los organismos municipales de gobierno⁽⁹⁾. Por otra

parte, la crisis social fue menor que en Cataluña. La agricultura, el comercio y el artesanado aparecen como piezas claves en la consolidación económica. Una incipiente burguesía, unida por el concepto de progreso, figura a la cabeza del mismo. F. Eiximenis estructura sus intereses y mentalidad en el *Regiment de la cosa pública*⁽¹⁰⁾; los Jurados y Consell de la ciudad, por su parte, los defenderán. El resultado final será el desplazamiento hacia el sur del epicentro de la Corona de Aragón. El fuerte viraje apuntado se vislumbra desde la segunda mitad del siglo y alcanzará su culminación en el siguiente⁽¹¹⁾.

Por su aumento demográfico, el crecimiento de determinados sectores sociales, y en general, la reactivación económica, la ciudad debía convertirse de modo natural en punto de encuentro y residencia de maestros. Sin embargo, esto todavía no era percibido desde el exterior. Acelerando el proceso, y en respuesta a la nueva realidad, el Consell de Valencia, dentro de su amplia política dirigida a *l'engrandiment de la ciutat*, se encargó de crear las condiciones necesarias para que la ciudad fuera atractiva a los ojos de los artistas. Agustín Rubio Vela ha estudiado profusamente la actuación de los Jurados y Consell —pilares básicos del régimen municipal en los siglos XIV y XV—, y dentro de su amplia actividad ha incluido el *afany, certament patriòtic, de fer de la ciutat un lloc famós per ser residència habitual d'homes notables per la seua saviesa. O per les seues*

(7) Op. cit., f.31v. 1375, marzo, 28. Agradecemos al Prof. Amadeo Serra Desfilis el ofrecimiento de estas dos noticias.

(8) inf., n. 10.

(9) RUBIO VELA, AGUSTÍN: *Peste negra, crisis y comportamientos sociales en la España del siglo XIV. La ciudad de Valencia (1348-1401)*, 1979, Universidad de Granada; pp.103-110.

(10) EIXIMENIS, FRANCESC: *Regiment de la cosa pública*. 1927, Barcino, Barcelona. (Ms. entre 1383 y 1384).

Eiximenis se erigió en mentor intelectual de la burguesía valenciana. Así lo muestra que dedicase la obra a los Jurados de la ciudad. En ella propugnó el fomento de nuevas fuentes de riqueza, exaltando sobre todo la actividad mercantil; legitimó el deseo de ganancia y enalteció virtudes burguesas como la laboriosidad o la respetabilidad.

(11) Destacamos para el estudio histórico de esta época en Valencia los trabajos de: SANCHIS GUARNER, M.: *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*. 1972, Círculo de Bellas Artes, Valencia. RUBIO VELA, AGUSTÍN: «Ideología burguesa i progrés material a la València del trescents.», en *L'Espill*, n.º9, 1981; pp.11-38. GUICHARD, P.: *Estudios sobre historia medieval*, 1987, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, Valencia. BATLLOTTI, MIQUEL: *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos*, 1987, Ariel, Barcelona.

habilitats artístiques⁽¹²⁾; apuntando como ejemplo la subvención del Consell para que el pintor Lorenzo Zaragoza fijase su domicilio en Valencia.

Por la citada mediación, el maestro se convierte en el primer pintor de renombre que establece residencia y taller en la ciudad, marcando la inflexión entre dos realidades artísticas bien diferenciadas. Le seguirán Francesc Serra II y Francesc Comes. Confluencia de artistas que traerá, a su vez, la llegada de otros, y cuya presencia tendrá un efecto multiplicador más que sumatorio en la configuración de una actividad artística floreciente⁽¹³⁾.

Procedente de Barcelona, está documentada su actividad en Valencia de forma continuada entre 1375 y 1406; año este último, en el que la cercanía de la muerte le obliga a testar ante el notario Pere Loças el 4 de abril. Su testamento será publicado el 14 del mismo mes y año⁽¹⁴⁾. Como heredera figura su familia: Francisca, su mujer, y Lorenzo Zaragoza, su hijo.

En palabras de A. J. Pitarch, en este tiempo *acaparó la mayor parte de los contratos y tuvo las cotizaciones más elevadas (...) es por cronología y por número de encargos el pintor por excelencia de cuantos vivieron en la capital del Reino en el último cuarto del siglo XIV*⁽¹⁵⁾.

La alta consideración a la obra del maestro por parte de sus contemporáneos, como hemos visto en la carta de Pedro IV o en la invitación del Consell de Valencia, así como su vinculación a obras de considerables recursos, hacen más doloroso asumir la escasez de datos documentales que tenemos de este artista, y sobre todo la ausencia de obra conservada que podamos atribuirle con seguridad.

Prueba de estas carencias son las escasas referencias que proporcionan los grandes biógrafos de artistas valencianos. La historiografía decimonónica recupera la figura de este maestro sacando a la luz los documentos de su actividad. Sin embargo, la aportación será aislada y sólo podemos considerarla sostenida desde finales del citado siglo. Con todo, ya entrado el siglo XX, al abordar su figura El Barón de Alcahalí únicamente acertaba a ocupar cuatro líneas con vagas noticias⁽¹⁶⁾; y Elias Tormo sólo le dedicaba una escueta y dubitativa frase⁽¹⁷⁾.

Su personalidad artística se mueve en el terreno de las conjeturas. El propio E. Tormo, en el año 1932, se hacía eco de cierta historiografía que le atribuía el retablo de Fray Bonifacio Ferrer⁽¹⁸⁾. José María Pérez Martín, dos años más tarde, presentó un documento que constataba los trabajos del maestro en un retablo para la ciudad de Jérica, entre 1395 y 1396, lo que le indujo a identificarlo con el retablo consagrado a la Virgen, San Martín y Santa Ágata, que en la ermita de San Roque de la misma población se conservó hasta su desaparición

tras la guerra civil⁽¹⁹⁾. Mathieu Heriard Dubreuil, partiendo de la asociación realizada por Pérez Martín, vinculó las tablas de una predela encontradas en el Monasterio de Santa María del Puig, desaparecidas en 1936, con la obra que Lorenzo Zaragoza realizó para una de las capillas de la iglesia del cenobio entre 1387 y 1389⁽²⁰⁾. Antonio José Pitarch, por su parte, lo relacionó con un gran número de obras, entre las que destacan

-
- (12) RUBIO VELA, AGUSTÍN: *Epistolari de la València medieval*, 1985, Institut de filologia valenciana, València; p.23.
 - (13) La reactivación artística, paralela a la económica, es general. Afecta a todos los ámbitos, y en gran medida es alentada por los organismos de gobierno público. Recordemos que en el último cuarto de siglo se inicia la construcción de obras civiles de gran importancia como la mejora de las murallas de la ciudad, realizadas apresuradamente en 1356 (con piedra picada se rehace el muro septentrional de la ciudad, y en él se construyen la Puerta de Serranos, entre 1392 y 1398; a su lado la torre de Santa Bárbara, en 1398; se inicia el Portal Nuevo o de Santa Cruz, en 1390); se erigen puentes, como el de la Trinidad; se hacen obras de carácter asistencial, como el hospital d'En Bou, en 1399. Además, hay una intensa actividad urbanizadora y de higiene pública. De igual modo, las obras religiosas tienen un fuerte impulso. Las fábricas seguían abiertas en la Catedral, en iglesias parroquiales como las de San Martín, San Juan del Mercado o San Nicolás; se obra el claustro del convento de Santo Domingo, etc. En escultura se documenta la actividad de Aloi de Montbrai y Pere Joan Llobet. Y en lo literario, coinciden figuras como Antoni Canals, Francesc Eiximenis, Jaume March, Guillem de Copons, Gilibert de Pròxita o Pere d' Artés.
 - (14) Citado por CERVERÓ GOMIS, LUIS: «Pintores valentinos, su cronología y documentación», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1971; p.29. Señala como fuente Archivo de Protocolos Colegio del Patriarca (=A.P.P.V.), Protocolo. Pere Loças. n.º 1806.
 - (15) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: «Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia.», en *D'Art*, n.º6-7, 1981; pp.109-119.
 - (16) ALCAHALÍ, EL BARÓN DE: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, 1897, Imprenta de Federico Doménech, Valencia; p.334.
 - (17) *Al parecer, el mejor giottesco valenciano del siglo XIV, sin llegar a los catalanes (?)*. TORMO, ELÍAS: *Valencia: Los Museos. Guías - Catálogo*. 1932, Gráficas Marinas, Madrid; p.168.
 - (18) *Ibidem*, p.29.
 - (19) PÉREZ MARTÍN, JOSÉ MARÍA: «El Retablo de la Ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada por...», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º28, 1934; pp.27-50.
Chandler Ranthfon Post, sin decantarse, concedía un alto grado de probabilidad a lo expuesto por Pérez Martín. Mayor compromiso asume Mathieu Heriard Dubreuil, aceptando plenamente la citada atribución. Por el contrario, Antonio José Pitarch, la rechaza de pleno.
 - (20) HERIARD DUBREUIL, MATHIEU: *Valencia y el Gótico Internacional*, 1987, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia. v.I, pp.99-104.

las del Maestro de Villahermosa⁽²¹⁾, la tabla de la Virgen de la Leche de la colección Muñoz de Barcelona, el retablo de la Virgen de Collado de Alpuente, y la predela del Ayuntamiento de Alzira⁽²²⁾.

De su obra en tierras valencianas sabíamos, hasta el momento, que estuvo ocupado en los siguientes trabajos: el retablo de San Jaime Apóstol de la iglesia parroquial de Villarreal, en 1376; el de San Narciso para la capilla del Santo en la Catedral de Valencia, en 1378; el del altar mayor de la iglesia de San Salvador, en 1382; el del canónigo Bernat Ordi, en 1383; el de la iglesia de Santa María del Puig, entre 1387 y 1389; el de San Pedro Apóstol y San Bernardo para Bernardo Miró, en 1389; el de San Sebastián y Santa Anastasia para la capilla de Antoni Pujalt en la iglesia de Alzira, entre 1388 y 1392; en la confección de un tapiz historiado para los mayores del gremio de armeros de Valencia, en 1390; en el dorado y pintura de las claves de las bóvedas del Peso Real de Valencia, en 1391; en el retablo de Santa María y Santa Águeda en Jérica, entre 1394 y 1395; en el de la Cofradía del Santísimo Cristo de Onda, en 1402; y en el de San Salvador para la iglesia de Burriana, en 1405.

Lista a la que podemos añadir el retablo de San Bernardo para el altar mayor de la iglesia del monasterio cisterciense de San Bernardo de Rascaña, en la huerta de Valencia, realizado entre 1385 y 1387.

EL RETABLO DE SAN BERNARDO.

La prueba documental que nos permite asociar la citada obra al pintor es un reconocimiento de pago que el maestro firma el 13 de enero de 1387. Documento que a continuación transcribimos⁽²³⁾:

Noverint Universi Laurencius Çaragoça, pictor et civis Valencie, scienter et consulte confiteor et in veritate recognoscho vobis Reverendo ffratri Arnaldo, Abbati Vallis Digne, licet absenti ut presenti per ex illis Centum vigintum libres regalium Valentie pro quibus valentis facere debeo retabulum altaris majoris Beati Bernardi dedistis et solvistis in mie omnimode voluntari numerando Triginta libres dicte monete in hunc modum quod in anno LXXX quinto libres michi dedistis numerando. Voŀo tamen in presenti comprehendí omnes apoche per me dicta ratione concese; et decem florenos auri quos pro me dedistis Johanni Vives fusterio Gandie. Et quae hinc est rei veritas renuncio scienter omni exceptioni pecunie prendere non numerare et a vobis non habita et non recepte ut prendi et doli in cuius

rei tesmonium facto vobis fieri presentem apocham.

Quod est actum Valencie Tricesima die januarii, anno a Nativitate Domini M^oCCC^oLXXX^o septimo sig(cruz)num Laurencii Çaragoça, praedicti qui haec concedo et firmo.

Testes huius rei sunt Johannes Yvanyes al Goçalbo et Anthonius Sanç, vicini Valencie.

Sig(Signo notarial)num Vincencii Datri, notari publici per totam terram et donacionem Serenisimi domini Regis Aragonum qui predictis inter fuit, eaque scripsit et clausit, loco, die et anno prefixis.

Esquemáticamente, la información que nos proporciona es la siguiente: El 30 de enero de 1387, Lorenzo Zaragoza, pintor y vecino de Valencia, firma un reconocimiento de pago a Fray Arnaldo, Abad de Valldigna. El concepto de la retribución es el trabajo realizado en el retablo de San Bernardo, que pinta para el altar mayor. El maestro confiesa haber recibido treinta libras que forman parte de la obra capitulada en 1385 por un valor total de ciento veinte libras. Además, el pintor reconoce un pago de diez florines de oro a Juan Vives, carpintero de Gandia. Como testigos se nombra a Juan Ibáñez al Gosalbo y Antonio Sanz; como notario, firma Vicente Datri.

(21) Saralegui asocia el retablo de Villahermosa con Francesc Serra. Vid. SARALEGUI, LEANDRO DE: «La pintura valenciana Medieval. Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia. El Maestro de Villahermosa (¿Guillem Ferrer?) y su círculo», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1935, pp.3-68.

Juan Ainaud de Lasarte y José Gudíol Ricart lo vinculan con el hijo del anterior, a quien llamaron Francés Serra II, sobrino de Jaime y Pedro Serra. Vid. GUIDOL RICART, JOSÉ: *Pintura gótica. Ars Hispaniae*, v.IX, p.79.; y AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Pittura spagnola dal periodo romanico a El Greco*. Bergamo, 1964.

(22) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: op. cit., n^o6-7, 198; pp.109-119.

Las obras que debieron salir del taller de Llorenç Saragossa definitivamente establecido en Valencia son: La tabla de la Virgen de la Leche procedente de Penella (Museo Diocesano de Valencia); el retablo de San Lucas del gremio de Carpinteros de Valencia (...)(M.B.A.V.); la tabla de la Natividad (Hispanic Society N. York); el retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antón procedente de Xelva (M.A.C.); la tabla de la Virgen de la Leche de la iglesia del Salvador de Valencia (perdida); el retablo de San Pedro, (...) (antes en la colección Wallace Simonsen); el retablo de Santa Agueda de Castelnuovo (perdido); los retablos de los santos Lorenzo y Esteban; de la Eucaristía; del Juicio Final; de la Virgen, de Villahermosa del Río; la tabla de la Virgen de la Leche de la colección Muñoz (Barcelona), y el retablo de la Virgen de El Collado de Alpuente (Valencia). (pp.115-116).

(23) Archivo del Reino de Valencia (=A.R.V.), Clero, legajo 682, caja 1778.

Artífices y comitentes.

Dos son los nombres que aparecen en el época asociados a la obra como artífices: uno Lorenzo Zaragoza; otro, Juan Vives.

Juan Vives, *fusterio Gandie*, con probabilidad fue el encargado de realizar la armadura del retablo. Según se deduce del documento, las capitulaciones entre el Abad Saranyó y el pintor determinaban que este último debía desembolsar la cantidad derivada del trabajo del carpintero. Sólo de este modo, se comprende que el pintor asumiese como recibidos los diez florines de oro que se pagaron a Juan Vives.

La presentación de Lorenzo Zaragoza como *pictor et civis Valencie*, corrobora una vez más su residencia permanente en la ciudad. Su trabajo en el retablo abarcaría la pintura de las tablas y con gran probabilidad el dorado de la estructura de madera vista.

El resumen biográfico del maestro, realizado de manera sistemática y ejemplar por Antonio José Pitarch, a partir de los documentos dados a conocer por la historiografía, deja escasos vacíos cronológicos⁽²⁴⁾. Desde 1363 a 1374, prácticamente ningún año está ausente de noticias documentales; por el contrario desde 1375, cuando se documenta su presencia estable en la ciudad de Valencia, apreciamos tres grandes interrupciones: una entre 1378 y 1382, otra entre 1383 y 1387, y una última entre 1395 y 1402⁽²⁵⁾. Centrémonos en la segunda, comprendida entre el 7 de noviembre de 1383, fecha en la que se le solicita terminar un retablo para el canónigo de Valencia Bernat Orde⁽²⁶⁾, y el 31 de mayo de 1389, en la que reconoce haber recibido diversas cantidades por el precio de un retablo para la capilla de Sancho Delig en la iglesia de Santa María del Puig, obra que según la documentación le vincula desde el 18 de septiembre de 1387⁽²⁷⁾. En este periodo de cuatro años de sequía documental sobre su actividad se enmarca la realización del retablo de San Bernardo para el altar mayor. Concretamente, el documento que presentamos es un época realizada en enero de 1387, y nos habla de una vinculación con este encargo desde 1385.

El reconocimiento de pago que hace Lorenzo Zaragoza es a fray Arnaldo, Abad de Valldigna. Por la cronología, no cabe duda que se trata de Fray Arnaldo Saranyó, abad vitalicio del monasterio de Santa María de Valldigna, que gobernó de 1357 a 1387⁽²⁸⁾. En palabras de Martín de Viciana: *El quarto abbad que fue de la casa se nombró Arnaldo Saraño, este fue notable persona en virtud y santimonia, labró muchas piezas de edificios en el convento de Valldigna, segun se desprehende por las insignias que puso en ellos, que son: un*

arbol saraño y el baculo de la dignidad⁽²⁹⁾. Pero su desvelo no se redujo a la casa de Valldigna sino que, como prosigue Viciana, compró la alquería de Rascaña, y fundó *yglesia casa y convento que llamaron de Sant Bernardo de la Huerta de Valencia*, construido con rentas del abadiato de Valldigna y de la venta de agarenos que se levantaron contra D. Pedro de Aragón⁽³⁰⁾.

Identificado el pagador, vemos cómo su actividad se desarrolla al unísono en dos monasterios cistercienses con vinculación filial: Santa María de Valldigna y San Bernardo de la Huerta. La pregunta inmediata es ¿Dónde iba destinada la obra de Lorenzo Zaragoza?. Todos los indicios apuntan hacia la casa menor. En primer lugar, porque las fechas no pueden hablar más claro y la vinculan con la inauguración del templo. El época se firma en enero de 1387, y el 24 del siguiente mes fray Arnaldo Saranyó, Abad de Valldigna, mediante auto en pergamino atendiendo a las licencias apostólica y real concedidas, procedió a la fundación y dotación del Monasterio de San Bernardo, nombrándolo como primer Abad a fray Bartolomé Lombart⁽³¹⁾. En segundo lugar,

(24) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: op. cit., 1979; pp.20-50.

Este artículo recoge gran parte del metódico trabajo del investigador por establecer la cronología del pintor. Desde la publicación de la misma han sido muy escasas las publicaciones que lo han enriquecido.

(25) La primera, comprendida entre el año 1378, fecha en la que recibe una cantidad a cuenta del retablo de San Narciso que debe hacer para la capilla del Santo en la Catedral de Valencia, y 1382, año en el que confiesa haber recibido ciertas cantidades a cuenta del retablo para el altar mayor de la iglesia de San Salvador de Valencia. Los conceptos de cada pago reducen el desconocimiento que podamos tener de su quehacer artístico durante estos años: en el primero se adelanta un dinero de una obra por iniciar; en el segundo se recibe por una obra comenzada.

La segunda, entre 1383 y 1387, es la que nos compete.

La tercera, comprende entre finales de 1395, en la que confiesa haber recibido una cantidad a cuenta de la primera paga del retablo de Jérica, y mediados de 1402, momento en el que realiza el contrato para la realización del retablo de las historias del Cuerpo de Cristo para la iglesia de Onda.

(26) CERVERÓ GOMIS, LUIS: «Pintores valentinos, su cronología y documentación», en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº45, 1960; pp. 226-257.

(27) CERVERÓ GOMIS, LUIS: op. cit., 1971; p.29. Cita como fuente A.R.V., Protocolo, Bernat Costa, 2.449.

(28) Sobre su personalidad, interesante y muy alejada de la visión laudatoria proporcionada por las crónicas es el estudio de GARCIA GARCIA, FERRAN, *El Monestir i la Mesquita. Societat i economia agrària a la Valldigna (segles XIII-XIV)*. Tesis doctoral. T.I, ff.66-69 y 119-120.

(29) VICIANA, MARTÍN DE: *Crónica de Valencia. Tercera Parte*. 1882. La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, Valencia; p.102. (Ms. 1563).

(30) *Ibidem*; pp. 102-103.

(31) Archivo Histórico Nacional (=A.H.N.), Códices, 522/B, pp.95-96.

por la consagración del propio retablo que coincide con la advocación del cenobio más joven. Finalmente, porque el documento se encuentra entre los papeles procedentes de San Miguel de los Reyes, monasterio de la Orden Jerónima ubicado en y sobre el cenobio cisterciense de San Bernardo de Rascaña.

La mención expresa de Fray Arnaldo en el época, su cargo de Abad y su interés por avanzar las obras de los monasterios cistercienses de Valldigna y San Bernardo le convierten en primer responsable del mencionado retablo. No obstante, podemos preguntarnos: ¿Fue el Abad el encargado de asignar la obra a Lorenzo Zaragoza, o pudo desempeñar Pedro IV un papel fundamental en la elección del afamado pintor?. Si bien no tenemos prueba documental de ello, la estrecha relación del Monarca con cada uno de los componentes del binomio pintor - monasterio, nos inducen a conceder peso a esta segunda hipótesis.

La admiración por el pintor Lorenzo Zaragoza, como ya hemos citado, llevó al Monarca a calificarle como *lo millor pintor que en aquesta ciutat sia*. Juicio que con seguridad se fundaba en las obras que en estos años realizaba el maestro en las propiedades reales, pues como reconocía el propio Rey en la carta de respuesta a los jurados de Albocácer, estaba *molt ocupat de obres diverses nostres*⁽³²⁾. Por otro lado, la vinculación con el monasterio cisterciense y concretamente con el Abad fray Arnaldo Saranyó se remonta al momento de gestación del proyecto, y se mantendrá imperturbable hasta la muerte del Monarca. La historia fundacional del monasterio, que brevemente señalamos, sirve de apoyo a la posibilidad apuntada⁽³³⁾:

Fray Arnaldo, en 1368, obtuvo licencia del Rey Pedro IV de Aragón para adquirir y comprar hasta 5.000 sueldos valencianos de renta. Con esta autorización pretendía adquirir la alquería de Rascaña a Francisco de Espluges. El mismo Rey realizó la compra verbalmente por 30.000 sueldos valencianos, probablemente para ganar tiempo en favor del Abad hasta que obtuviera la licencia de compra expedida por el Obispo de Valencia⁽³⁴⁾ –firmada el 18 de marzo de 1371–. El 26 de septiembre de 1371, con auto en pergamino ante Jaime Conesa, notario de Valencia y secretario del Rey, se realizó la escritura de venta *sin continentí* entre Pedro IV y el abad Saranyó⁽³⁵⁾. El 2 del siguiente mes el Rey firmó época ante el mismo notario confesando haber recibido la citada cantidad⁽³⁶⁾. El 27 de noviembre el Obispo de Valencia confirmó la venta y compra⁽³⁷⁾.

La Bula Apostólica del Papa Gregorio XI, expedida en Avignon el 20 de abril de 1372⁽³⁸⁾, concedía las peticiones cistercienses de constituir la alquería en priorato

bajo la advocación de San Bernardo, dependiente de la abadía de Valldigna. El 11 de noviembre de 1373, los padres capitulares de Valldigna instituyeron y fundaron el citado priorato, firmando auto ante Francisco Fiscal, notario de Valencia⁽³⁹⁾.

El 26 de abril de 1374, el Infante D. Juan confirmó la carta de venta de la alquería Rascaña que su padre hizo a fray Arnaldo⁽⁴⁰⁾. Este reconocimiento, sin embargo, distaba de ser voluntario como podemos deducir del

(32) A.C.A., registro 767, f.31v.

Entre las obras documentadas que en este tiempo está realizando para la Casa Real destaca su participación en las estancias de la Reina en el Palacio Menor de Barcelona. Así lo señaló, con la transcripción de un documento, MADURELL MARIMON, JOSÉ MARÍA: «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, I, Texto. Apéndice documental. Índices.», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, v.VII, 1949; p.187. Fuente citada: A.C.A., M.R., A.539, obrería del palacio menor o de la Reina, años 1368-1373, f.174. 4 de agosto de 1372.

(33) Para este cometido utilizaremos ampliamente la crónica del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, escrita por fray Francisco de Villanueva entre el mes de octubre de 1554 y enero de 1555, previo mandato de la Orden. El periodo que abarca se reduce al momento de fundación del cenobio jerónimo, así como al del monasterio cisterciense de San Bernardo de Rascaña. La inclusión de este último se explica por el deseo de justificar las posesiones que pasaron al gobierno jerónimo.

De la citada crónica se conserva un original y dos copias. Respectivamente, A.H.N., Códices, 223/B; 515/B y 493/B. Como el original presenta más abreviaturas y peor estado citaremos los traslados.

(34) A.H.N., Códices. 522/B. p.97.

Defienden la argucia apuntada: FULLANA, LUIS: «Historia del monasterio de San Miguel de los Reyes», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. t.106, 1935; p.156; y GASCÓN PELEGRÍ, VICENTE: *Sant Bernat de Rascanya*. 1967, Valencia.

(35) A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778. También se recoge esta venta en: A.H.N., Códices, 223/B.; 493/B, ff. 1 y 2v; 515/B, ff. 1 y 2v; 552/B, p. 98; y 407, f. 2v. Transcrito por GASCÓN PELEGRÍ, VICENTE: op. cit. pp.117-120.

(36) A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778.

(37) Ibidem; y A.H.N., Códices, 522/B, p. 98.

(38) A.H.N., Clero, carpeta 3325, n°2. (Traslado); y A.H.N., Códices, 522/B, pp.90-91

Las diferencias cronológicas son constantes. Así, diversos autores han apuntado el año 1371, partiendo de los datos facilitados por CRUILLES, MARQUÉS DE: *Guía Urbana de Valencia. Antigua y Moderna.*, 1876. José Rius, Valencia; p.279. FULLANA, L.: op. cit. p. 163, apunta el 20 de mayo de 1372. Otros, el 20 de abril.

(39) A.H.N., Clero, carpeta 3325, n°5. Auto en pergamino. Figura también en A.H.N., Códices, 223/B; 522/B, p.91; 493/B, f.1; y 515/B, ff.1-1v.

(40) A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778. n°282. Mencionado en A.H.N., Códices, 522/B, p.98

nuevo privilegio concedido por el Rey D. Pedro, expedido en San Clemente el 11 de julio del mismo año⁽⁴¹⁾. En él, declara y confirma la citada venta y pone perpetuo silencio a cierta cuestión y litigios que habían movido al infante D. Juan y sus ministros sobre dicha venta.

El decidido apoyo del Rey, con los solemnes privilegios otorgados, proporcionaban seguridad de permanencia a la joven fundación. Aspecto éste que pronto movió al Abad a dirigir suplicación al Papa Clemente VII para mudar el priorato en monasterio. El Sumo Pontífice debía decidir si las rentas que presentaba la comunidad de Valldigna eran suficientes para fundar un nuevo monasterio y si la casa fundadora quedaba con las suficientes sin peligro de su existencia⁽⁴²⁾. El tres de octubre de 1381, concedió mediante breve apostólico licencia para que el priorato fuese erigido en monasterio⁽⁴³⁾.

El Rey, en 1382, tuvo que intervenir en defensa del Abad ante el Mestre Racional Berenguer de Relat. Éste acusaba a fray Arnaldo de malversar la venta de sus vasallos sarracenos rebelados durante la guerra con Pedro el Cruel, fijando un precio tan bajo que hacía sospechar que fuera una argucia para reducir el pago de la tercera parte de los beneficios que debía entregar al fisco real. La actitud del Rey, en contra de sus propios intereses, manifestaba nítidamente su apoyo⁽⁴⁴⁾.

Tras la oportuna licencia del legado apostólico para que el priorato de San Bernardo, dependiente de la abadía de Valldigna, fuese erigido en monasterio, Pedro IV concedió licencia el dieciséis de diciembre de 1383; además, autorizaba la construcción del nuevo edificio⁽⁴⁵⁾. En enero del siguiente año Clemente VII, mediante Bula, confirmó la fundación del monasterio de San Bernardo para un Abad y doce monjes⁽⁴⁶⁾.

La constante protección del Ceremonioso se tradujo incluso en un apoyo directo al proceso constructivo. Así, Fray Francisco de Villanueva, cronista del periodo fundacional del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, señalaba como *fray Arnaldo ganó del Rey la vida de gran número de moriscados que por sus deméritos la habían perdido, con que ayudasen y trabajasen en la obra del monesterio. Y ansí venían de cinquenta en cinquenta por seis semanas hasta acabada la obra*⁽⁴⁷⁾.

La Obra.

En cuanto a la obra, nada sabemos de su composición, iconografía, dimensiones, estilo, etc. Tan sólo podemos establecer relaciones con otras obras, buscando una constante que nos ayude a establecer hipótesis. Pero

siempre con la enorme precaución que se debe guardar al movernos en el terreno de las conjeturas.

Siguiendo pautas comunes podemos intuir una estructura y tipología trecentista: retablo de artesa, tres calles con la central más ancha y alta, culminada por un calvario; las laterales divididas, con dos o tres escenas en cada una de ellas; predela; guardapolvos y polsera. Entre las obras documentadas de Lorenzo Zaragoza, este esquema presentaba el retablo de San Pedro Apóstol y San Bernardo, realizado para Bernardo Miró en el año 1389⁽⁴⁸⁾, la obra más cercana cronológicamente a la que nos compete.

Podemos inferir por su ubicación en el altar mayor, y sobre todo por su precio de 120 libras, que pudo ser de tamaño considerable. Una comparación con los precios de otras obras capituladas por el pintor, nos muestra su preeminencia. El retablo de Villarreal estaba capitulado en 50 libras; el de Santa María del Puig en 27 libras, 10 sueldos; el de San Pedro Apóstol y San Bernardo para Bernardo Miró, en 40 libras; el de San Sebastián y San Anastasia, para la capilla Pujalt en la iglesia de Alzira, en 35; el de Santa María y Santa Águeda, en Jérica, en 100; el de Onda, en 45. Destacan, por lo tanto, notablemente las 120 libras del altar mayor de San Bernardo; cifra que consideramos elevada incluso en el caso de que las obras de carpintería estuviesen incluidas en el precio. Entre los retablos de gran cuantía que se realizan

(41) A.H.N., Clero, carpeta 3324, nº15 (Traslado); y A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778, nº282; y A.R.V., Clero, Libros, 1037, f.48.

(42) A.H.N., Clero, carpeta 3325, nº15.

(43) Mencionada en A.H.N., Códices. 522/B, p.94; 223/B; 493/B, f.2; y 515/B, f.2.

Las diferencias cronológicas vuelven a ser en este punto significativas. M. Ferrandis, apunta que la autorización se produce por bula de Clemente VII el día 31 de marzo de 1381 (op. cit). Según M. Fullana, el 5 de mayo de 1381, el cardenal firmó la licencia (op. cit. p.182).

(44) GARCIA GARCIA, FERRAN: Op. cit. Cita como fuentes: A.H.N., Clero, Carpeta 3387, nº7; y A.C.A., Cancillería, registro 940, f.41v.

(45) A.H.N., Clero, legajo 7492 (Traslado en pergamino). También citado en A.H.N., Códices, 522/B, pp.94-95; 223/B; 493/B, f.2; y 515/B, f.2.

(46) A.H.N., Clero, legajo 7493 (Traslado en pergamino).

(47) A.H.N., Códices, 223/B; 493/B, f.2; y 515/B, f.2.

(48) veáse, n. 27.

en tierras valencianas en el último tercio del XIV, pocas obras admiten comparación con ella⁽⁴⁹⁾.

Iconográficamente, pensamos que el retablo estaría formado por tablas que representasen escenas de la vida de San Bernardo. En el eje vertical estarían situadas las escenas más importantes, tal vez la aparición de la Virgen al Santo; en la parte superior el calvario o la crucifixión; en las calles laterales otras escenas de la vida del titular. Esta distribución, por ejemplo, presentaba el retablo de San Bernardo que Bernat Miralles de Játiva contrató con el pintor Francesc Comes en septiembre de 1382, y que en julio de 1384 cedió a Francesc Serra.

En cuanto a la forma, estilo o corriente, dos son las opciones que se nos presentan atendiendo a las diferentes interpretaciones que hacen Dubreuil y Pitarch sobre las obras pictóricas conservadas atribuibles a Lorenzo Zaragoza. La línea divisoria entre ambos, básicamente, se encuentra en la mayor o menor aceptación que en el maestro tuvieron las formas de la corriente internacional. Para el primero, la presencia de la nueva corriente en el pintor fue temprana e intensa. Se encontraba en condiciones de conocer obras internacionales por su vinculación profesional con los Reyes de Aragón, y capacitado para assimilarlas. El segundo, defiende una mayor adscripción del pintor a las formas italogóticas, con las que llegaría a la ciudad del Turia imbuido por el círculo de Arnau Bassa y Destorrents. Será en cronología más avanzada, entrada la última década del XIV, cuando se produzca en su obra una adaptación a la corriente internacional a través del contacto con Marçal de Sax y Starnina; pero incluso en este caso, con pervivencias de estructuras y modelos italogóticos. Por el momento, nada podemos aportar a tan interesante cuestión. Solamente asociar la obra pictórica al documento nos autorizaría a tomar partido, y podemos adelantar que nuestro trabajo pierde el rastro de la obra en el siglo XVII.

Ninguna noticia señala que el retablo saliese del monasterio cisterciense, si bien es cierto que durante el siglo XV padecemos una gran laguna documental. Para presumir su existencia debemos esperar a comienzos de 1546 cuando D. Fernando de Aragón, Duque de Calabria, hizo efectivo su dominio sobre el Monasterio de San Bernardo de Rascaña. Tomó posesión solemne del mismo, sustituyó la comunidad cisterciense que en él habitaba por la jerónima, cambió el nombre o intitulación del monasterio, llevó a él los cuerpos de su esposa y hermana para ser enterrados, *e hizo mudar el retablo de San Bernardo a una capilla y poner en el altar mayor a San Miguel*⁽⁵⁰⁾. ¿Es éste el retablo pintado por

Zaragoza?. En nuestra opinión la respuesta es afirmativa, puesto que se mantiene la ubicación y advocación del mismo, y nada nos dice documentalmente lo contrario.

El retablo, probablemente, se mantuvo en la iglesia habida cuenta de los escasos recursos de la comunidad para dotarla de otros nuevos. La muerte del Duque de Calabria y los juicios que a esta siguieron contra el monasterio de San Miguel de los Reyes, hicieron peligrar la propia existencia del proyecto jerónimo. Son años de apuros, en los que los monjes se vieron obligados para subsistir a vender gran parte de lo recibido por su fundador. Únicamente a finales de la década de los setenta la situación se estabilizó y se retomó la actividad edilicia. Se reanudó la construcción del claustro sur del monasterio, pero con unos criterios muy diferentes a los que marcaron su inicio; lo que es fiel reflejo del tiempo transcurrido. Y no fue hasta finales de la siguiente década cuando los padres visitadores obligaron al monasterio a dotar las capillas de la iglesia con retablos.

La visita ordenó que se hiciera un retablo por año. La comunidad acudió al General de la Orden exponiendo las estrecheces que pasaban a consecuencia de las obras que llevaban a cabo y de los juicios a los que debían hacer frente. El Padre General, atendiendo las causas expuestas, rebajó el mandato de los visitadores a un retablo cada tres años.

El 14 de octubre de 1588, el padre Prior proponía a los padres capitulares:

que si les parecía que atento que había venido el chonvento en que se hiziese un retablo por lo que estava mandado en la carta de la visia (sic) y habían determinado que fuese de la Concepción de Nuestra Señora, pero que considerando la mucha falta que

(49) Destacamos la obra de Francesc Serra, otro gran maestro, para el altar mayor del convento de franciscanos de Játiva realizado entre 1391 y 1392 por 310 florines (unas 155 libras).

Las dimensiones continúan siendo una incógnita. Por un lado, pensamos que la ausencia de monumentalidad en la retablística del XIV, pudiera deberse a que las obras que tenemos para su análisis son aquellas que estaban destinadas a capillas y no a ocupar el altar mayor de un templo, donde se reservaban los mayores recursos. Por otro, no queremos establecer una estricta correspondencia precio - dimensiones, pues hay múltiples variables que pueden intervenir en el mayor coste de una obra, como los materiales.

(50) Así lo recogen las Actas Capitulares: A.H.N., Códices, 505/B, ff.13v-14; y la crónica del monasterio: A.H.N., Códices, 223/B; 493/B, ff.13v-14; y 515, ff.13v-14. Ambas fuentes estrictamente contemporáneas a los hechos.

hay en esta casa en no haver ningún retablo de la invocación de nuestro Padre Sant Hierónimo, que si les parecía que fuese el dicho retablo de la invocación de nuestro Padre Sant Hierónimo, pues el retablo de Nuestra Señora que hay al presente en la yglesia aún se puede suportar algunos años⁽⁵¹⁾.

Así pues, varios aspectos inducen a pensar que la obra medieval se mantuvo en el propio monasterio durante algún tiempo. Por un lado, las dificultades económicas sufridas por la casa jerónima durante sus primeros años condujeron a la escasez de retablos, siendo sumamente significativo que, más de cuarenta años después de la fundación, los monjes no tuvieran un retablo del padre de la Orden. Por otro, sabemos que desde la llegada de la comunidad se mantuvo una capilla y altar dedicado a San Bernardo.

La preocupación por dotar con nuevos retablos a la casa sólo se hizo constante desde finales del siglo XVI. Vicente Requena pintó, además del retablo de San Jerónimo realizado entre 1588 y 1589, el de Nuestra Señora Inmaculada Concepción entre 1589 y 1590, y el de Santa Ana entre 1594 y 1595, colaborando en ellos José Esteve en las obras de entalladura. Otros retablos que fueron incorporándose a las capillas de la iglesia fueron: el de San Sebastián y Santos Juanes, entre 1594 y 1595, y por las mismas fechas el de María Magdalena; a comienzos de la siguiente centuria el de San José y el de la Ánimas; los Preparativos de la Crucifixión, de Juan Ribalta, y la aparición de la Virgen a San Bernardo, atribuida a Francisco Ribalta, ambos en 1615. El retablo del altar mayor, por su parte, fue contratado por Juan Miguel Orliens en 1627, y en 1645 fue colocada la Adoración de los Reyes de Gregorio Bausá, coincidiendo con la inauguración de la nueva iglesia; retablo que fue sustituido durante el segundo tercio del XVIII por otro en cuya realización participaron varios monjes legos de la propia casa, destacando entre ellos Cavaller.

Con esta enumeración apreciamos como las razones que justificaron que se mantuviera un retablo tan ajeno a los nuevos gustos, iban diluyéndose. El elemento clave para su sustitución final pudo ser, en nuestra opinión, la compra de la obra de Francisco Ribalta: Aparición de la Virgen a San Bernardo, dándole la leche. El tema iconográfico la convertía irremisiblemente en el relevo de la anterior. Este hecho, lejos de ser aislado responde a una constante que con claridad intuyó Elias Tormo: *Es verdad que en Valencia, más que en parte alguna se substituyeron casi en absoluto los retablos medievales en los siglos posteriores, de la misma manera que se vistieron o substituyeron casi todos los templos ojivales⁽⁵²⁾.*

El destino que pudo tener una vez desmontado es por momento incierto. Bien pudo haber sido trasladado a la capilla de alguna de las granjas del cenobio; bien pudo haber sido cedido a alguna de las iglesias de los lugares de los que era Señor el monasterio; bien pudo dejarse perder en uno de los rincones de la casa.

CONCLUSIÓN.

El establecimiento de Lorenzo Zaragoza en la ciudad de Valencia el año 1375 se enmarca entre las numerosas iniciativas de los órganos municipales para el engrandecimiento de la misma. Se produce en un momento de reactivación general de la ciudad, y supuso una inflexión en el panorama artístico valenciano.

Con el época que damos a conocer constatamos una intervención inédita del pintor: el retablo para el altar mayor de la iglesia cisterciense del monasterio de San Bernardo de Rascaña o de la Huerta, en las afueras de Valencia. Obra que a juzgar por su elevado precio, ciento veinte libras, tuvo que ser realmente ambiciosa. Su actividad en la misma, entre 1385 y 1387 nos permite cubrir uno de los vacíos biográficos más dilatados de este gran maestro.

LUIS ARCINIEGA GARCÍA
Universitat de València

(51) A.H.N., Códices, 506/B, f.4.

(52) TORMO, ELIAS: *Levante*, 1923, Calpe, Madrid; p.CXXXIII.