

LA INTRODUCCIÓN DEL ORNATO AL ROMANO EN EL PRIMER RENACIMIENTO ARAGONÉS. LAS DECORACIONES PICTÓRICAS

JESÚS CRIADO MAINAR*
JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ**

Resumen

La adopción de un nuevo repertorio decorativo de inspiración clásica a partir de la década de 1490 constituye el primer paso en el proceso de asimilación del lenguaje renacentista en el arte aragonés. Este cambio afectó en primer lugar a la pintura ornamental, un género del que nos han llegado ejemplares de gran interés fechados entre 1494-1495 y 1522 que evidencian diversos niveles de asimilación de los principios del nuevo estilo. La mayoría se caracterizan por la supervivencia de los esquemas góticos y por la convivencia de motivos propios de los repertorios gótico, mudéjar y renaciente, pero también existen ejemplos que testimonian una asimilación más consciente del nuevo lenguaje anticuario de los grotescos. Estos últimos deben entenderse como una primera aproximación, siquiera conceptual, a la arquitectura al romano, reemplazada a partir de 1515 por el empedrado, una fórmula más sobria que acabaría prevaleciendo con la que se pretendía imitar los interiores de cantería, asociada a la aplicación del repertorio clásico en los elementos de yeso de las bóvedas, los vanos y las molduras desplegadas en la línea de impostas.

The adoption of a new ornamental repertory of classical inspiration starting on the decade of 1490 constitutes the first step in the process of assimilation of the Renaissance language in the Aragonese art. This change had firstly an effect on the ornamental painting, a genre from which we have received some examples of great interest dated from 1494-1495 to 1522, which give clear proof of the diverse levels of assimilation of the principles of the new style. Most of them being characterized by the survival of the Gothic schemes and by the coexistence of different motives peculiar to Gothic, Mudejar and Renaissance repertories, although there are also examples which demonstrate a more conscious assimilation of the new antiquarian language of the grotesques. The latter must be understood as a first approximation, conceptually at least, to the arquitectura al romano, replaced from 1515 by the empedrado, a more sober formula which finally prevailed and with which it was intended to imitate the inner parts of stonework, associated with the application on the classical repertory in the plaster cast elements in the vaults, gaps and mouldings opened out in the line of impostas.

* * * * *

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha investigado sobre arte medieval e investiga sobre arte moderno en Aragón (arquitectura, escultura y pintura).

** Becario de Investigación y profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha realizado su tesis doctoral sobre arquitectura aragonesa del siglo XVI.

Uno de los fenómenos más evidentes a la par que tempranos en el proceso de cambio artístico que condujo del Gótico al Renacimiento es el de la renovación de los repertorios ornamentales¹. La aparición de decoraciones escultóricas *all'antica* en el contexto de la arquitectura española de este momento ha sido objeto de estudio en los últimos años, en particular en Castilla, tanto por lo que se refiere al privilegiado y temprano ámbito de la familia Mendoza² como al del arzobispado de Toledo en tiempos de Cisneros³, el de la fachada de la Universidad de Salamanca⁴ o el de la Escalera Dorada de la catedral de Burgos⁵. Faltan, sin embargo, análisis de esta naturaleza para los estados de la antigua Corona de Aragón. En el viejo reino aragonés tan sólo cabe citar el modélico estudio efectuado en el contexto del retablo escultórico⁶ que, no por casualidad, fue el género artístico que desde fecha más temprana y con más coherencia asimiló los principios del nuevo estilo de raíz clásica importado de Italia.

A pesar de ello, tal y como intentaremos poner en evidencia, las primeras —y muy tempranas— experiencias decorativas en clave *romana* desarrolladas en Aragón dentro de la década de 1490 corresponden al campo de la pintura y guardan una estrecha vinculación con el patronazgo de la corona y el de sus principales agentes en el reino. A éstas seguirán dentro de los veinte primeros años del siglo XVI toda una serie de ensayos de tono, complejidad y alcance muy dispares, tanto de naturaleza pictó-

¹ Deseamos expresar nuestra gratitud a José M.^a Royo Vázquez, párroco de San Francisco de Tarazona, a la Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea y al Ayuntamiento de Borja por las facilidades ofrecidas para el estudio de las obras de arte a su cargo. Al Ayuntamiento de Daroca y Gaetano Lalomia por atender nuestros requerimientos bibliográficos. A Mariano Pemán Gavín y Luis Franco Lahoz, arquitectos restauradores de la Seo de Zaragoza, por sus amables explicaciones y por los materiales fotográficos proporcionados. A Josefina Sánchez Paniagua por reproducir las decoraciones *a candelieri* de las bóvedas de Daroca y Huesca, y a José Latova Fernández-Luna por realizar las fotografías de la capilla del Sepulcro de Tarazona y de la iglesia de San Miguel de Borja. Por último —aunque no en último lugar—, a M.^a Isabel Álvaro Zamora por prestarse a leer el texto original y por sus amables indicaciones.

² Fundamentalmente, Margarita FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia, Generalitat Valenciana [G.V.], 1987.

³ Fernando MARIAS, «El ornato en el ámbito del arzobispado toledano», en Jean Guillaume [editor], *L'invention de la Renaissance. La réception des formes à l'antique au début de la Renaissance. Actes du Colloque tenu à Tours du 1^{er} au 4 juin 1994*, París, Picard, 2003, pp. 187-204.

⁴ Felipe PEREDA, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V [S.E.C.F.C.], 2000; Alfonso RODRÍGUEZ DE CEBALLOS y Felipe PEREDA, «Desarrollo de la ornamentación y el capitel en Salamanca durante las primeras décadas del siglo XVI», en Jean Guillaume [editor], *L'invention...*, pp. 205-216.

⁵ Margarita FERNÁNDEZ GÓMEZ, «El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe», *Academia*, 59, (Madrid, 1984), pp. 261-311; Fabio SPERANZA, «La Escalera Dorada de la catedral de Burgos», *Archivo Español de Arte*, 293, (Madrid, 2001), pp. 19-44.

⁶ Raquel SERRANO, *et alii*, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón [G.A.], 1992.

rica como escultórica, aunque aquí tan sólo nos ocuparemos de los primeros.

Los ejemplos en los que centraremos nuestra atención entrañan en ocasiones importantes problemas de datación. La mayoría presentan como denominador común la aplicación de series ornamentales *al romano*, a veces combinadas con otras de tradición gótica o mudéjar, sobre estructuras arquitectónicas invariablemente *al moderno*. De entre ellos, la modesta decoración de la capilla del Sepulcro de San Francisco de Tarazona (Zaragoza) es, quizás, la que expresa de forma más evidente el amplio abanico de opciones barajado a lo largo de esta etapa inicial de transición, en la que las fórmulas góticas siguieron predominando, pese a todo, con claridad.

La capilla del Sepulcro en San Francisco de Tarazona

La restauración que el Ministerio de Cultura ha patrocinado en fechas recientes de las capillas de Nuestra Señora de la Piedad y el Sepulcro en el claustro del ex-convento de San Francisco de Tarazona ha permitido recuperar dos valiosos conjuntos de pintura mural de características diferentes aunque separados por una distancia cronológica moderada⁷. La decoración de la primera, antigua sala capitular de la comunidad franciscana y marco de la consagración episcopal de Francisco Ximénez de Cisneros como primado de Toledo durante las cortes celebradas en la ciudad del Queiles en 1495 bajo la presidencia de los Reyes Católicos⁸, ha llegado en estado muy fragmentario y desde un punto de vista estilístico pertenece a la fase final del Gótico⁹. La vecina capilla del Sepulcro ofrece más puntos de interés para el tema de este artículo.

Ubicada junto a la anterior, en la parte derecha de la galería orien-

⁷ La noticia del hallazgo se dio a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, «Restauradas las pinturas murales de la capilla de la Piedad de San Francisco», *La Actualidad de Tarazona*, febrero de 2004, p. 7; y Nora BERMEJO, «Las pinturas murales de la iglesia de San Francisco, en Tarazona, vuelven a la luz», *Heraldo de Aragón*, 8 de febrero de 2004, p. 47.

⁸ La consagración tuvo lugar el 11-IX-1495 (José GARCÍA ORO, *El cardenal Cisneros. Vida y empresas*, B.A.C., vol. I, Madrid, 1992, pp. 69-70 y 95-96).

⁹ Los restos más destacados se concentran en las paredes laterales del tramo que sirve de presbiterio, la parte más antigua del recinto, con dos episodios de la vida de la Virgen en cada lado: la Anunciación y una escena perdida en el lado de la Epístola, y la Natividad y la Epifanía —única completa— en el del Evangelio. Los cuatro murales están cobijados bajo doseles arquitectónicos, dos por historia, imitando la organización de los retablos. No disponemos de datos documentales que permitan precisar las circunstancias de la realización de estas pinturas o su autoría, que quizás haya que datar en torno a 1490-1495.

tal del claustro de San Francisco, la capilla del Sepulcro¹⁰ es una construcción de los primeros años del siglo XVI, si bien la información localizada sobre ella es muy precaria. La primera mención corresponde a 1520, fecha en la que era propiedad del mercader turiasonense Andrés Baildo, su más que probable promotor¹¹, y en la que su decoración debía estar ya ultimada. Cuatro años después había pasado a manos de Jerónimo Baildo¹².

De planta casi cuadrada y proporciones muy modestas, se cubre mediante una sencilla bóveda de terceletes cuyos ocho paños interiores lucen una bella decoración en aljéz con motivos de *claraboya* —es decir, una serie ornamental de vejiga de pez típicamente flamígera—. Esta fórmula cuenta con un claro paralelo en uno de los abovedamientos volteados en la parte central de la galería occidental del claustro (1501-1522) de la catedral turiasonense¹³, que presenta una solución más compleja pero mantiene el mismo tipo de ornato en aljéz en los plementos que rodean la clave polar, aportando un término cronológico aproximado a nuestra obra.

El precedente más temprano de esta fórmula decorativa en el arte aragonés corresponde a la plementería de la capilla mayor de la catedral de la Seo de Zaragoza, decorada con pinturas a la grisalla que imitan óculos y arcuaciones de ritmo sinuoso bordeados por bandas vegetales con motivos de cardina en degradaciones alternativamente grises sobre fondo ocre y tostados sobre azul. Ocultas desde que en 1516-1517 se dispuso el actual abovedamiento de terceletes rectos, las pinturas son accesibles a través de las tribunas exteriores del ábside y se vinculan a la intervención de Mahoma Rami en la fábrica de la Seo a instancias de Benedicto XIII durante la primera década del siglo XV¹⁴ pero, en nuestra opinión, no

¹⁰ Se da noticia del recinto en M.^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «El convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza). Construcción y reforma de sus edificios medievales», *Aragón en la Edad Media. XIV-XV. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, (Zaragoza, 1999), vol. I, p. 67 y fotografía de la p. 68.

¹¹ Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Francisco Malón, 1520, ff. 34-35 v., (Tarazona, 27-I-1520). Andrés Baildo tuvo una estrecha vinculación con el convento y llegó a ser mayordomo de la cofradía de San Francisco, una de las más destacadas de la ciudad (A.H.P.T., Francisco Malón, 1512-1513, ff. 51-51 v.) (Tarazona, 28-IV-1512).

¹² A.H.P.T., Francisco Malón, 1524, ff. 6 v.-11 v., (Tarazona, 4-I-1524).

¹³ El autor —el maestro mudéjar Alí Pex— y la cronología de este claustro han sido precisados en fecha reciente por Jesús CRIADO MAINAR, «Singularidad del arte mudéjar de Tarazona», *Arte Mudéjar, Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» [I.F.C.] y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 102-110. El estudio del monumento en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral de Tarazona», *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1987, pp. 124-126.

¹⁴ Philippe ARAGUAS, «*Bene fundata est supra firmam petram*. Mutations et interférences stylistiques à la cathédrale de Saragosse», *Révue de l'Art*, 95, (París, 1992), pp. 16-17; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La Seo en la época de Benedicto XIII», *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, G.A., 1998, pp. 146-147.



Capilla del Sepulcro. Claustro de San Francisco de Tarazona. Ha. 1515-1520. Foto: José Latova.



*Capilla del Sepulcro, detalle de la bóveda. Claustro de San Francisco de Tarazona.
Ha. 1515-1520. Foto: José Latova.*

hay que descartar la posibilidad de que su cronología sea algo más tardía¹⁵.

Nuestra bóveda incorpora una versión esquematizada de este motivo, cercana a la del tímpano de la portada del claustro de Santa María de Calatayud¹⁶ (Zaragoza) y, sobre todo, a la solución reseñada en una de las bóvedas de la galería occidental del claustro catedralicio y a algunas de las celosías caladas que recubren sus ventanales.

El intradós de la cubierta de la capilla del Sepulcro muestra una efectista decoración pictórica que combina elementos *al moderno* y *al romano*, extendida también al arco de ingreso. El ornato prosigue en las lunetas de las paredes laterales, donde se acomodan sendas representaciones de San Onofre —lado del Evangelio— y San Jerónimo —lado de la Epístola— en actitud penitente. Bajo las historias corre una faja o cinta —conceptualmente alejada de los entablamentos clásicos— *al romano* que une las ménsulas de las que arranca la cubierta. No se conserva el acabado original de la pared del fondo.

Las labores de *claraboya* de los plementos interiores están coloreadas en rojo sobre campo azul y las rodea una fina orla que en unos casos presenta series *al romano* en amarillo sobre azul y en otros labores vegetales a la grisalla sobre rojo. Los cuatro plementos perimetrales de formato triangular mantienen una alternancia del mismo tipo: los que apoyan en las paredes laterales muestran unas originales composiciones formadas por flameros sobre fondo rojo en los extremos y un jarrón flanqueado por *putti* sobre azul en el centro, mientras que los correspondientes al arco de ingreso y la pared del fondo lucen una labor vegetal en grisalla

¹⁵ Conviene subrayar las diferencias que existen entre las pinturas de la bóveda de la capilla mayor y las aparecidas en la zona del transepto —ésta sí, de época de Benedicto XIII—, que combinan orlas de *fulla* —series vegetales de tallos y hojas— y campos imitando paramentos de ladrillo de acuerdo con una fórmula más tradicional, próxima a la que puede verse en iglesias mudéjares aragonesas como Santa Tecla de Cervera de la Cañada (1426), erigida por el propio Mahoma Rami (Mariano PEMÁN GAVÍN y Luis FRANCO LAHOZ, «Observaciones acerca de un proceso. Obras en la Seo de Zaragoza en la época de Benedicto XIII», en José Ángel Sesma Muñoz [comisario], *Benedicto XIII. El Papa Luna*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994, pp. 125-128. Algunas precisiones sobre su realización en M.^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi. 1378-1410», *Turiaco*, XIV, (Tarazona, 1997-1998), pp. 90-92).

No obstante, la propuesta cronológica de Philippe Araguas y Gonzalo M. Borrás cuenta con un sólido respaldo en la existencia en la parte alta de la capilla absidal de Santa María la Blanca de un óculo decorado por Mahoma Rami con tracerías de yeso virtualmente idénticas a las pinturas de la capilla mayor.

¹⁶ Que se data en fechas avanzadas del siglo XV. Véase Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, C.A.Z.A.R. y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Aragón, 1985, t. II, p. 114, y pp. 136-137, láms. 161-162; también M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Pilar NAVARRO ECHEVERRÍA, «Las yeserías mudéjares en Aragón», *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, p. 311. La relación de las yeserías turiasonenses con las más complejas de la capilla de San Francisco Caracciolo de Santa María de la Peña de Calatayud y la capilla del castillo de Cetina (Zaragoza) es, en nuestra opinión, más limitada.



Capilla del Sepulcro, San Onofre y San Jerónimo penitentes. Claustro de San Francisco de Tarazona. Ha. 1515-1520. Fotos: José Latova.

sobre campo rojo de ascendente gótico pero tratada con un sentido de la simetría ya renacentista.

La decoración de la portada no es fácil de interpretar en el estado actual, pues queda parcialmente interrumpida por la bóveda de arista que oculta la techumbre plana original del claustro y por los fragmentos de entablamento en que descansa. Parece, no obstante, que la zona central estaba ocupada por una decoración de cardina destacada sobre rojo que quizás rodeara algún tipo de elemento heráldico a la altura de la clave —donde la pintura ha desaparecido—, mientras que los laterales debían estar ocupados por figuras o escenas. Así, en la enjuta derecha se ha recuperado una pierna cubierta en parte bajo un vestido marrón con jirones —el pie se situaría tras el entablamento—, quizás la característica piel de camello que suele vestir San Juan Bautista. La enjuta izquierda, con un pequeño fondo de paisaje arquitectónico, es ilegible.

Las molduras del arco de ingreso contienen un variado repertorio de motivos en grisalla sobre fondo rojo. De fuera hacia adentro se distinguen una serie *al romano*, una guirnalda con cintas, una labor vegetal similar a la que rodea algunos paños de *claraboya* de la bóveda y un motivo de hojarasca. Estos mismos temas reaparecen en los capiteles —cardinas— y columnillas —hojarasca— de la portada, las *represas* o ménsulas de la bóveda —hojarasca— y la banda vertical dispuesta bajo éstas últimas —guirnalda con flores—.

Más interés reviste la banda con motivos *a la antigua* destacados sobre rojo que ocupa la línea de impostas, enmarcando en ambas paredes por la parte baja las toscas historias de San Onofre y San Jerónimo. Está formada por la reiteración longitudinal de un motivo vegetal del que surgen cornucopias que, a su vez, mueren en otro tema vegetal.

La introducción del ornamento *al romano* en el Primer Renacimiento aragonés

La asimilación de los fundamentos clásicos en los que se basa el arte *a la antigua* del Renacimiento fue un proceso lento, pleno de incertidumbres y de una gran complejidad en la Italia del *Quattrocento*. Con más razón había de generar incómodas dificultades en otros ámbitos geográficos de la Europa de la época, a los que llegó en fecha avanzada y en los que no se contaba con una base cultural humanística semejante y, además, el nuevo estilo debía desbancar a una corriente artística tan vigorosa como la del gótico tardío que florecía en los años finales del siglo XV.

En Aragón, donde no se dio un fenómeno de importación de obras

italianas comparable al de otras áreas peninsulares¹⁷, la asimilación del nuevo lenguaje fue lenta y desigual para las diferentes manifestaciones artísticas¹⁸. La pintura tuvo un comienzo prometedor aunque falto de verdadera continuidad en el sobresaliente retablo mayor (ha. 1499-1503) de la colegiata de Bolea (Huesca), una obra de autor todavía no identificado que propone un lenguaje plástico renovado a la manera de los trabajos toledanos de Juan de Borgoña, en el que se alcanza un compromiso entre las fórmulas de la *ars nova* flamenca —a las que también responden la espléndida mazonería y las esculturas, de Gil de Brabante— y la nueva manera de concebir la construcción del espacio y la luz propia del arte italiano¹⁹. A pesar de ello, pasarían décadas antes de que se consumara un cambio completo y verdadero.

La renovación de la escultura llegaría con la instalación en la capital aragonesa de Damián Forment en 1509 para elevar el gran retablo mayor (1509-1518) de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza²⁰. El levantino, dotado de una habilidad singular para componer historias, introdujo un lenguaje monumental y de sólido clasicismo, aprendido en su ciudad a la sombra de los Hernandos y las puertas del retablo de la catedral de Valencia²¹ (1507-1510), que muy pronto crearía escuela en la ciudad del Ebro en artistas como Gabriel Joly, pero que requeriría de la contribución de artífices como Gil Morlanes *el Joven* y el florentino Giovanni

¹⁷ Al menos en arquitectura y escultura, como advierte M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, «La evolución formal de la escultura en Aragón: del Renacimiento al Romanismo», en M.^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis [coordinadores], *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo «Camón Aznar» [M.C.A.], 1993, p. 113. En Andalucía se dio una situación de tono diferente, bien descrita en Alfredo J. MORALES, «Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía», en Fernando Checa Cremades [comisario], *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 177-197.

¹⁸ Carmen MORTE GARCÍA, «Las artes en Aragón en el primer cuarto del siglo XVI», en Joaquín Yarza Luaces [comisario], *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Madrid, S.E.C.F.C., 2000, pp. 120-141. Para la ciudad episcopal de Tarazona véase Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona. El tránsito del moderno al romano», *Tvriaso*, X, vol. II, (Tarazona, 1992), pp. 389-452.

¹⁹ Las noticias sobre la autoría de la parte escultórica se deben a R. Steven JANKE, «Escultura gótica en el Alto Aragón», en Carmen Lacarra y Carmen Morte [comisarias], *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Diputación de Huesca [D.H.], 1993, p. 173. La bibliografía sobre las pinturas es muy extensa, pero la revisión más reciente se incluye en M.^a Isabel SEPÚLVEDA SAURAS, *et alii*, *La villa de Bolea. Estudio histórico-artístico y documental*, Zaragoza, G.A. y Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea, 2001, pp. 47-70.

²⁰ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, vol. II, 1917, pp. 169-172; Raquel SERRANO, *et alii*, «Nuevas aportaciones documentales sobre la obra del retablo mayor del Pilar de Zaragoza y el taller de Damián Forment (1509-1518)», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 161-182; Ana I. SOUTO SILVA, «Biografía del escultor Damián Forment», *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa, G.A. y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 1995, pp. XXVIII-XXX.

²¹ Miguel FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia. 1472-1522*, Valencia, G.V., 1996, pp. 466-469.

Moreto para extender el cambio a las arquitecturas de los retablos, marco por excelencia de la escultura aragonesa de este momento.

Mientras tanto, se estaba llevando a cabo otra renovación, menos profunda y, a la vez, más fácil, en el repertorio ornamental. La temprana introducción en Zaragoza de motivos *al romano*, en fecha anterior a 1496 pero ratificada por las fuentes tan sólo a partir de ese año, no acarrió la desaparición de los propios del *moderno* y el *morisco* —éstos, para entonces, en franco retroceso en el ámbito aragonés—; lejos de ello, tal y como puede verse en la más tardía capilla del Sepulcro del claustro de San Francisco de Tarazona, el sistema artístico dominante, el gótico final, asimiló sin estridencias las novedades, valoradas como fórmulas que enriquecían el acerbo decorativo preexistente pero que, en el fondo, no cuestionaban la validez del modelo.

En este aspecto, Gótico y Renacimiento eran muy distintos: el primero incorporó sin dificultades elementos del segundo, mientras que el segundo estaba fundamentado en reglas y normas incompatibles con el primero²². De este modo, el intento de definir de manera coherente la peculiar situación que creó la rápida difusión del repertorio decorativo *al romano* al margen de la normativa del arte clásico ha llevado en los últimos años a poner el acento en el carácter adjetivo de este proceso, supeditado a la sustancial pervivencia de las fórmulas góticas y, por tanto, valorado como una máscara²³.

Las empresas artísticas del entorno real

Las menciones más tempranas de ornato *al romano* en territorio aragonés corresponden al campo de la pintura decorativa. El primer ejemplo lo proporciona una serie de contratos rubricados por los fabriqueros de la catedral de la Seo de Zaragoza con varios pintores para decorar las nuevas bóvedas volteadas entre 1495 y 1496 en las naves de la Epístola del templo²⁴. El primer acuerdo se estipuló el 16 de febrero de 1496 con

²² Véanse las valiosas apreciaciones al respecto de Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español», *IX Jornadas de arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» del Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., 1999, pp. 25-37.

²³ Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 40-41.

²⁴ Se da noticia de estas referencias en Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas...», ob. cit., p. 398. De nuevo en Jesús CRIADO MAINAR, «La administración de la fábrica de la Seo de Zaragoza en la ampliación del arzobispo Hernando de Aragón. (1546-1550)», *Memoria Ecclesiae*, XVII, (Oviedo, 2000), p. 379, nota n.º 10.

Fernando de Burgos, Juan Ochoa y Juan Sesé, que se obligaron a *pintar los dos cruzeros primeros de las dos nabadas con la paret frontera, fasta la represa inclusive, con la mita[d] de los pilares*, excluida la policromía de los florones de madera de las claves, a cambio de 1.000 sueldos. Los pintores realizarían *una faxa morisqua, otra romana, segunt [e]stan los otros dos cruzeros siguiendo la obra* —doc. n.º 1—. Días después, el mercader zaragozano Giralt Sánchez aceptó actuar como garante ante la fábrica de los tres artífices, mencionados conjuntamente como *los pintores castellanos*²⁵.

A este acuerdo siguió el 10 de marzo otro con Juan Benito²⁶ que reitera las condiciones ya expresadas, si bien precisa que las dos bóvedas bajo su responsabilidad se decorarían con *una faxa de morisco y otra de romano, la una d[e] espexuelo y la otra de claraboyas*, alcanzando la labor *fasta la represa inclusive, como esta la [obra] de Sant Francisco* —doc. n.º 2—. El último contrato, suscrito el 17 de marzo con Tomás Ram para el revestimiento pictórico de dos bóvedas más²⁷, se limita a establecer que su trabajo se ajustaría a *los capitales y condiciones que los otros [pintores] tienen* —doc. n.º 3—. El libro de fábrica de 1496 registra también los pagos efectuados en el mes de abril por la pintura del *quarto cruzero de Sant Bertolome*²⁸, ubicado, en buena lógica, a la parte del Evangelio, junto a la capilla de dicha advocación —en la actualidad dedicada a Santiago el Mayor—.

Tomás Ram (doc. 1470-1497) y Juan Benito (doc. 1477-1496) eran artistas de formación gótica que, a no dudar, hubieron de asimilar las novedades del repertorio *al romano* a partir del trabajo de sus compañeros castellanos, a quienes en el estado actual de nuestros conocimientos hay que asignar el mérito de su introducción en la capital aragonesa. Para unificar el aspecto general del templo todas las bóvedas y paramentos fueron revestidos a partir de 1515 con una lechada grisácea sobre la que se desarrolla un despiece isódomo de sillares, razón por la cual no es posible apreciar los resultados de la pintura aplicada en 1496. Más adelante volveremos sobre esta cuestión.

²⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Alfonso Francés, protocolo de la Seo de 1496, f. 30 v., (Zaragoza, 24-II-1496). La cancelación del documento en Alfonso Francés, 1497, f. 50 v., (Zaragoza, 19-V-1497).

La documentación capitular expresa que cobraron 1.100 sueldos por este cometido y que, además, trabajaron en el dorado de las cinco claves de una de las bóvedas (Archivo de la Catedral de la Seo de Zaragoza [A.C.S.Z.], Libro de fábrica de 1496, f. 34).

²⁶ Juan Benito no aparece en los registros de la metropolitana.

²⁷ Ingresó 1.100 sueldos por su trabajo y, además, se encargó de dorar las cinco claves de uno de los cruceros (*ibidem*, ff. 34-34 v.).

²⁸ El trabajo se efectuó esta vez por administración, interviniendo entre el 11 y el 29 de abril —aunque de forma intermitente— los pintores Tomás [Ram], Pedro Gascon [¿Pedro Dezpiota?], Juan Vallés, Pedro [Díaz] de Oviedo —entre los días 22 y 29—, Johanot y un mozo (*ibidem*, ff. 60 v.-63).



Detalles pictóricos de la ampliación (1490-1498) del arzobispo Alonso de Aragón. Catedral de la Seo. Fotos: Rafael Palacio. Estudio de Mariano Pemán y Luis Franco.

Las labores de restauración efectuadas en los años ochenta y noventa del pasado siglo no contemplaron el levantamiento de los revocos de los abovedamientos objeto de nuestro interés en la nave de la Epístola. Sí se hizo lo propio en la bóveda de crucería simple de la colateral interior del lado del Evangelio del tramo inmediato al transepto —ubicada frente a la capilla de Santiago—, perteneciente asimismo a la ampliación de Alonso de Aragón y que, además, fue preciso rehacer —de forma total o parcial— tras el hundimiento en el año 1498 de uno de los pilares que la sustentaban²⁹.

Su decoración muestra una clara continuidad con la recuperada en los abovedamientos de los tramos del transepto colaterales al cimborrio, perteneciente a la reforma de Benedicto XIII y estudiada por Mariano Pemán y Luis Franco³⁰. Como aquéllos, presenta en el campo una decoración que imita ladrillos rodeada por una banda que aquí es roja y va perfilada con un motivo de sogueado, si bien en este caso las decoraciones de *fulla* de comienzos del siglo XV han sido reemplazadas por series vegetales con un ritmo repetitivo que imita o anticipa las composiciones *al romano*.

Si en el lado del Evangelio se desplegó el mismo tipo de decoración que en el de la Epístola, no cabría duda sobre la significación de la expresión *una faja de morisco* —paños con despiece de ladrillos— y *otra de romano* —cintas con incipiente decoración *all'antica*—. Carecemos, no obstante, de datos para valorar cómo se interpretó la precisión una faja *d[e] espejuelo* y la *otra de claraboyas*³¹ que se incorporó al contrato con Juan Benito y, además, lo aparecido en el lado del Evangelio no guarda relación con los restos puntuales exhumados en la zona de la Epístola en torno al enjarje del pilar del extremo sudoriental del coro —en la esquina exterior del órgano—, con el arranque de una tosca decoración *a candelieri* sobre campo rojo y otra de cadeneta, con rosas blancas sobre azul.

No disponemos de más noticias sobre Fernando de Burgos y Juan Sesé, que quizás abandonaran la capital aragonesa tras completar su intervención en la catedral³², pero Juan Ochoa (doc. 1496-1513) permaneció

²⁹ Según la interpretación propuesta en Jesús CRIADO MAINAR, «La administración de la fábrica de la Seo...», ob. cit., pp. 380-381. Con bibliografía anterior.

³⁰ Mariano PEMÁN GAVÍN y Luis FRANCO LAHOZ, «Observaciones...», ob. cit., pp. 125-128. Cfr. *supra* nota n.º 15.

³¹ Ya hemos expresado qué se entendía en la época por decoración de *claraboya*. Según el *Tesoro* de Covarrubias y el Diccionario de la Academia Española de la Lengua, el término *espejuejo* hace referencia a una variedad de yeso cristalizado en láminas brillantes.

³² Un pintor identificado como *maestre Ferrando* aparece acompañando a Pedro [Díaz] de Oviedo en octubre de 1498 en el policromado varias claves del crucero de la catedral de Huesca (Ricardo del ARCO, *La catedral de Huesca. (Monografía histórico-arqueológica)*, Huesca, imp. de Vicente Campo, 1924, p. 74, nota n.º 3).

más tiempo. En la primavera de 1498 figura como habitante en Zaragoza cuando su colega darocense Domingo Gascón, coautor junto a Juan de Bruselas de la interesantísima decoración *al romano* de las bóvedas de la *jubé* de la colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza), extendió una carta de procuración a favor de varios pintores entre los que se incluye nuestro artífice³³.

Entre el 3 de septiembre y el 6 de octubre de 1498 trabajó de nuevo en la Seo, en el ornato de la bóveda de la capilla del arcidiano Juan Espés³⁴ —actual de San Pedro Arbués— en compañía de Antón de Aniano (doc. 1490-1523), autor poco tiempo más tarde (1503) de la decoración *al romano* de la capilla de las casas de la Diputación del Reino en Zaragoza³⁵. Ochoa no consta, sin embargo, al lado de Aniano en el contrato rubricado con éste el 14 de septiembre de 1498 para la decoración de los muros de la capilla de los Espés³⁶, en el que no se contempla la ejecución de motivos *al romano*³⁷. Aunque este recinto mantiene en buena medida su estructura gótica —incluida la bóveda, las *copadas* de aljez de las paredes y una parte de su primitiva portada—, el acabado actual corresponde a la profunda reforma acometida en el siglo XVII.

En 1502 aparece en Calatayud mencionado, una vez más, como habitante en la capital aragonesa³⁸ y en mayo de 1508 contrataba un retablo de pincel dedicado a San Miguel Arcángel —no conservado— para Tauste

³³ Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «La escuela de pintura de Daroca. Documentos para su estudio (1372-1537)», *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 2, (Daroca, 1996), p. 50, nota n.º 16 [procuración], y pp. 81-82, doc. XXXVIII [decoración de las bóvedas de la *jubé*].

³⁴ *Primo pague a maestre Anthon [entre líneas: y maestre Ochoa], pintores, por la pintura de la cubierta de la capilla del arcidiano fasta la corona exclusive por concordia fecha con ellos por el capitol 1.400 sueldos. Digo MCCCC sueldos* (A.C.S.Z., Libro de Fábrica de 1499, f. 51). Se estipuló un jornal de 2 sueldos 9 dineros para cada uno, y también colaboró un *moço* con jornal de 1 sueldo 6 dineros (*ibidem*, ff. 62-64). Se responsabilizaron asimismo del dorado de cinco *llaves* y dieciséis *florones*, por lo que recibieron 800 sueldos más (*ibidem*, f. 51).

³⁵ Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Zaragoza. I», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, (Zaragoza, 1987), p. 136, docs. núms. 4-5, p. 137, doc. n.º 7, y p. 138, docs. núms. 9-11.

³⁶ Publicado por Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIV, (Madrid, 1916), p. 492, doc. XCIII.

³⁷ A lo largo de 1499 recibió dos libramientos por este concepto, uno sin fecha de 1.128 sueldos en *parte de pago del dorar y pintar la corona y paredes de la capilla del arcidiano de Caragoca* y otro del 10-IV por 500 sueldos en *parte de paga de la pintura sobredicha* (A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1499, f. 51). En 1500 se anotaron albaranes de 200 sueldos el 26-V, 200 sueldos el 5-VI, 500 sueldos el 29-VII, 200 sueldos el 4-IX, 32 sueldos el 13-X y 200 sueldos el 31-X (A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1500, ff. 42-42 v.). Este cometido fue tasado por cuatro pintores (*ibidem*, f. 44 v.).

El 1-1-1501 otorgó un albarán universal de 2.800 sueldos a cumplimiento de los 3.000 en que los tasadores habían estimado su labor, además de otros 533 sueldos 9 dineros por poner *el oro de la copada de baxo* (A.H.P.Z., Alfonso Francés, protocolo de la Seo de 1501, f. 1).

³⁸ José M. ACERETE TEJERO, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos [C.E.B.], 2001, p. 211.

(Zaragoza) que ya había finalizado para junio de 1511³⁹. Estas noticias hacen factible su identificación con el maestre Ochoa que en octubre de 1513 pintó la techumbre de la librería nueva del templo metropolitano⁴⁰ y realizó diversos cometidos en la sala capitular⁴¹.

Emplazada sobre la *sacristia prima*⁴² —actual vestíbulo de la sacristía mayor—, la librería es ahora un espacio abandonado que en su momento sirvió también como archivo; no obstante, mantiene todavía sus elementos fundamentales⁴³. Fue construida por Juan Gombau y Juan Botero⁴⁴ entre 1512 y 1513, responsabilizándose de la confección de su cubierta plana de madera los carpinteros Pedro Narugas y Francí Gombau⁴⁵.

Maestre Ochoa⁴⁶ —sin duda, Juan Ochoa— desarrolló en este techo una notable decoración que dibuja una serie de rectángulos delimitados por una cinta con motivos *a candelieri* en grisalla sobre fondo ocre en los que se incluyen unas monumentales composiciones *al romano* de acusada simetría sobre campo partido de rojo y azul. Las preside en cada caso una rosa de la que nacen en sentido longitudinal los elementos que forman el candelabro y en sentido transversal varios roleos que crean una

³⁹ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. I, 1915, pp. 19-21. La capitulación se firmó en Zaragoza. El documento, que ha desaparecido del protocolo correspondiente, no desliza ninguna mención de obra romana. Sí subsiste, por el contrario, el asiento notarial que consigna el finiquito.

⁴⁰ Las noticias de la construcción y ornato de la librería se citan sin refrendo documental en Carmen MORTE GARCÍA, «Los arzobispos de la Casa Real: don Alonso, don Juan y don Hernando de Aragón (1478-1575)», *La Seo...*, pp. 197-198. La autora no expresa que esta oficina capitular se conserva y, por supuesto, tampoco la estudia.

⁴¹ *Pague a maestre Ochoa, pintor, por pintar el encerado de la O de en medio del capitulo y las polseras del retablico XXII sueldos* (A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1513, s. f. También se conserva el correspondiente albarán). Esta sala fue sometida a una profunda reforma en el siglo XIX y no mantiene vestigios de su decoración renacentista.

⁴² Sobre la ubicación de la *sacristia prima* véase José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, y Jesús CRIADO MAINAR, «La fábrica de la primitiva Seo de San Salvador de Zaragoza», *La Plaza de la Seo. Zaragoza. Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza [A.Z.], 1989, p. 23, nota n.º 26.

⁴³ Este espacio fue «descubierto» en 1987, en el transcurso de los trabajos de restauración de la catedral, tal y como refleja la prensa del momento. Véase «En las cámaras secretas de La Seo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28-IV-1987, portada y p. 8 [con varias fotografías de la techumbre y un detalle del armario del archivo]; también «No habrá secretos informativos sobre La Seo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1-V-1987.

⁴⁴ *Nosotros mase Guan Gonbau y mase Guan Botero atorgamos aber receydo de vos, señor fabriquero mosen Pedro Sese, quatrocentos quarenta y quatro sueldos por el estajo de la lbyrnya nueva, y por azer el andamyo para pyntar al pyntor. Y por ques verdat azemos el presente albaran soscryto de my mano. Guan Gonbau, y por Guan Botero. Oy que quontamos a onze de abryl de quynyentos y treze. Ita est Matheus Cabañas, cantor* (A.C.S.Z., Albaranes de fábrica (1500-1516), s. n.).

⁴⁵ Cada uno de ellos recibió 50 sueldos el 21-VI-1512 *por el labrar de la cubierta e libreria*. Además, Pedro Narugas ingresó otros 150 sueldos el 13-X-1512 *a complimiento de dozientos que le venia de su parte de labrar en la cubierta de la libreria* (A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1512, s. f.).

⁴⁶ *Yo mastre Ochoa, pintor, aotorgo aber recebido del reberendo mossen Pedro Sesse, fabriquero de la Seu, 400 sueldos los quales el capitulo me fizo gracia por la libreria. Y porque aquellos e recibido, fago fer el present de mano agena por no saber scribir. En Caragoca, a XII del mes de octubre de 1513. Matheus Cabañas, cantor* (A.C.S.Z., Albaranes de fábrica (1500-1516), s. n.).



Techumbre de la librería. Catedral de la Seo. Decoración pictórica de [Juan] Ochoa, 1513. Foto: Rafael Palacio.

trama imbricada en la que se despliegan aves y máscaras de carácter fitomorfo.

Es posible que la llegada a Zaragoza de Fernando de Burgos, Juan Ochoa y Juan Sesé no estuviera motivada por la decoración de las bóvedas de la Seo, sino que guardara relación con las obras en curso (ha. 1488-1493) en el Palacio Real de la Aljafería⁴⁷. Dicha intervención, finalizada ya cuando el 2 de febrero de 1495 Jerónimo Münzer visitó el monumento⁴⁸, configura el llamado palacio de los Reyes Católicos e incluyó la realización de varias techumbres líneas y forjados de vigas y revoltones. Una parte de los mismos se policromó con motivos heráldicos combinados con temas *al romano*⁴⁹, tal y como puede verse en el techo de la escalera y en los artesonados de las dos cámaras situadas al Norte de la *sala nueva* o del Trono: las hoy conocidas, respectivamente, como sala de las Deliberaciones y de Santa Isabel⁵⁰.

Se puede establecer una clara correspondencia entre las decoraciones *a candelieri* que Juan Ochoa materializó en 1513 en la librería de la Seo y algunas de las efectuadas unos veinte años antes en la Aljafería. Las de los casetones de la techumbre de la sala de Santa Isabel, que alternan las divisas del yugo y las flechas con un motivo integrado por grisallas de candelabros entrelazados en torno a una gran rosa central sobre campo cuarteado de azul y rojo, obedecen a una concepción muy similar por repertorio, claridad compositiva y precisión casi caligráfica del dibujo, de perfiles recortados y bien destacados. Idénticas características se aprecian en las grisallas de los revoltones de la escalera, a pesar de su estado de conservación algo más deficiente.

La hipótesis de que los pintores castellanos que tomaron parte en el ornato de las bóvedas de la Seo en el contexto de la ampliación (a par-

⁴⁷ Estudiadas por Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza», *Fernando II de Aragón, el rey católico*, Zaragoza, I.F.C., 1996, pp. 363-378; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «El Palacio de los Reyes Católicos. Descripción artística», en Antonio Beltrán Martínez [director], *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón [C.A.], 1998, vol. I, pp. 229-287.

⁴⁸ Jerónimo MÜNZER, *Viaje por España y Portugal*, introducción y edición a cargo de Ramón Alba, Madrid, Ediciones Polifemo, 1991, pp. 295-297.

⁴⁹ El nuevo lenguaje se usó también al menos en una oportunidad en decoraciones de aljiz —mayoritariamente flamígeras—, tal y como puede verse en una fotografía antigua que reproduce un tímpano de piedra con el escudo de los Reyes Católicos, ya con la granada, sostenido por grifos y ahora reubicado en el acceso a la escalera mayor, alrededor del cual todavía se ven los restos de una banda con motivos *al romano* (Pedro I. SOBRADIEL, *La Aljafería entra en el siglo XXI totalmente renovada tras cinco décadas de restauración*, Zaragoza, I.F.C., 1998, p. 69, foto n.º 10; la ubicación original del tímpano en p. 77, foto n.º 25). Nuestro compañero Bernabé Cabañero Subiza nos ha comunicado amablemente la existencia de estas imágenes.

⁵⁰ La denominación actual de estos espacios en Manuel EXPÓSITO SEBASTIÁN, *et alii*, *La Aljafería de Zaragoza*, Zaragoza, C.A., 5.ª edición, 1999, p. 64 [alfarje del palacio de Pedro IV], pp. 69-92 [palacio de los Reyes Católicos] y p. 147 [plano C].



Cubierta de la escalera y artesanado de la sala de Santa Isabel. Palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería. Decoración pictórica atribuida a Fernando de Burgos, Juan Ochoa y Juan Sesé, ha. 1494-1495. Fotos: Pedro José Fatás.

tir de 1490) que sufragó el arzobispo Alonso de Aragón hubiesen trabajado poco antes en la Aljafería cuenta con un firme argumento en el hecho de que la labor de mecenazgo de los Reyes Católicos en tierras aragonesas está ligada de forma muy estrecha a la del prelado, hijo natural y lugarteniente del monarca. Así, la confianza que don Alonso había depositado en Gil Morlanes *el Viejo* desde que en 1484 lo designara primer maestro de la sede⁵¹ fue más tarde confirmada por su progenitor, que en 1493 lo nombró escultor real⁵². Otro tanto sucede con Gabriel Gombau, responsable de la ampliación del templo metropolitano y de la primera etapa constructiva que siguió a la transformación del santuario de Santa Engracia en monasterio jerónimo bajo patrocinio de Fernando *el Católico*⁵³.

De la misma manera que don Alonso solicitó a su padre que autorizase el desplazamiento a Zaragoza de Enrique Egas, a la sazón ocupado en la fábrica del hospital real de Santiago de Compostela, para visurar el cimborrio de la Seo⁵⁴, parece al menos plausible que requiriese la colaboración de estos tres pintores —que la documentación insiste en calificar de *castellanos*—, cuya hipotética intervención previa en el palacio explicaría de manera satisfactoria el novedoso lenguaje desplegado en una parte de sus techumbres y forjados.

Algo más tardía (ha. 1500) debe ser la policromía *al romano* con que se repintaron los alfarjes de dos estancias de la planta superior del palacio de Pedro IV en la Aljafería⁵⁵, en cuyas jácenas aparecen combinadas en torno a flameros y cuernos de la abundancia que sirven de ejes de simetría animales fantásticos afrontados —arpías, esfinges y grifos— a los que se suman en los extremos decoraciones heráldicas de los Reyes Católicos —escudo de armas, divisas del yugo y las flechas, y motivo de la gra-

⁵¹ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Precisiones sobre la política artística de don Alonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza (1478-1520)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXII, (Zaragoza, 2000), p. 305.

⁵² Carmen MORTE GARCÍA, «Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico», *Miscelánea de estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo, Asociación «Amigos del Serrablo», 1981, p. 221.

⁵³ Jesús CRIADO MAINAR, «La fábrica del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza. 1492-1517», *Artigrama*, 13, (Zaragoza, 1998), pp. 258-260 y 266-267.

⁵⁴ Eugenio LLAGUNO y AMÍROLA, *Noticias de arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, edición facsímil, Madrid, Turner, 1977, t. I, pp. 303-304. Una reconsideración del problema a partir de nuevos datos documentales en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura aragonesa del Quinientos: tradición y modernidad en tiempos de Hernando de Aragón. 1539-1575*, Tesis de Doctorado defendida en la Universidad de Zaragoza en julio de 2004, vol. I, pp. 44-45, nota n.º 54.

⁵⁵ Alfonso MONFORTE y Eudal GUILLAMET, «Restauración de los alfarjes del palacio cristiano medieval de la Aljafería», en Antonio Beltrán Martínez [director], *La Aljafería...*, ob. cit., vol. II, pp. 559-568. La restauración ha permitido constatar la existencia de una primera decoración policroma de época medieval bajo la actual.

nada—. Varios de estos temas —animales quiméricos afrontados— ya se habían utilizado en las decoraciones góticas y están presentes en obras de los primeros años del siglo XVI a las que enseguida nos referiremos, como las puertas del retablo de Bolea (1503).

Las decoraciones *al romano* de las jaldetas y la tablazón exhiben un repertorio más sencillo coincidente, en buena medida, con el aplicado a la magnífica techumbre de la sala de las casas que el tesorero real (1484-1504) Gabriel Sánchez edificó en la capital aragonesa⁵⁶ (a partir de 1492). De dimensiones similares a la *sala nueva* o *real* del palacio de los Reyes Católicos⁵⁷, desarrolla una serie de casetones con estrellas de ocho puntas recubiertos por motivos pintados *al romano* presentes también en otras partes de la armadura.

La difusión del lenguaje al romano

Dejando a un lado las obras estudiadas hasta aquí, situadas cronológicamente en la década de 1490 y todas ellas fruto de encargos reales o efectuados en el entorno de la corona —un hecho que, sin duda, introduce un factor de distorsión—, la recepción del repertorio ornamental *al romano* en Aragón tiene lugar a partir de los primeros años del siglo XVI tanto en la pintura como en la escultura, incluyendo en ésta las labores en yeso. Estas fechas apenas difieren de las conocidas para áreas próximas como Valencia⁵⁸ (a partir de 1504).

Para 1502 Gil Morlanes *el Viejo* había contratado el desaparecido retablo de alabastro de la capilla de las casas de la Diputación del Reino, cuyos *costados* —guardapolvo— serían *labrados de fullas a la romana*⁵⁹, una solución muy común que, pese a todo, no reaparece en la documentación

⁵⁶ Las noticias sobre su construcción en Tomás XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales*, Zaragoza, tip. Cecilio Gasca, 1901, p. 70. El estudio del edificio en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, A.Z., t. I, 1987, pp. 153-157. El análisis de la techumbre, ahora reinstalada en el palacio Montemuzo —sede del Archivo Municipal de Zaragoza— a excepción de cuatro casetones, en Carmen ANTOLÍN COMA, *La techumbre de la casa de Gabriel Sánchez*, Zaragoza, A.Z., 1985.

⁵⁷ R. Steven JANKE, «El alizer y cubierta de la sala nueva de la Aljafería, una obra documentada», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, II, 2, (Madrid, 1984), pp. 137-143.

⁵⁸ En esa fecha, los pintores Simón de Gurrea y García de Carcastillo contrataban la policromía con *pintures vulgarment dites del roma* de la techumbre del archivo de la Generalitat (Salvador ALDANA FERNÁNDEZ, *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992, t. III, p. 40). Una aproximación al problema en Joan J. GAVARA y Mercedes GÓMEZ-FERRER, «Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia», en Fernando Benito Doménech [comisario], *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, G.V., 1998, pp. 237-239.

⁵⁹ Manuel SERRANO Y SANZ, «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXX, (Madrid, 1916), p. 375, nota n.º 1.



Púlpito. Catedral de Tarazona. Pedro de Cervellera, 1506. Foto: Archivo Mas.

hasta 1506⁶⁰. Las primeras obras bien fechadas con elementos *al romano* que sobreviven son, no obstante, decoraciones en yeso y piedra: varios paneles de la plataforma de la *trona* o púlpito de la catedral de Tarazona (1506), de Pedro de Cervellera⁶¹, el *lizer*—por alicer— o zócalo ornamental añadido ya en 1508 en la parte alta de la *jubé* de la capilla de los Corporales de la colegiata de Santa María de Daroca⁶² y la portada de la capilla del Patrocinio (1512) del mismo templo, de Juan de Salazar⁶³.

A estas piezas habría que añadir las bandas que rematan los escudos de armas en el sotabanco del retablo mayor de la abadía oscense de Montearagón (1506-ha. 1511), obra de Gil Morlanes *el Viejo*⁶⁴, junto a algunos elementos del sotabanco y los remates avenerados de las casas del banco del retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar (1509-1512), debido a Damián Forment, ambos concebidos según el modelo gótico del retablo mayor (1434-1488) de la Seo. Asimismo, la tosca mazonería del retablo del Crucifijo⁶⁵ (ant. 1513) que, procedente del altar que la familia Albió erigió en la catedral⁶⁶, se conserva en la actualidad en las dependencias capitulares del primer templo cesaraugustano.

Las piezas mencionadas comparten, con la salvedad de las imágenes e historias del retablo del Pilar y algunas escenas de la predela del de Montearagón, una inequívoca concepción gótica. En todas ellas la incor-

⁶⁰ El proceso de renovación del retablo en clave renacentista en general y la incorporación de motivos decorativos *al romano* en particular en el contexto aragonés ha sido objeto de un estudio modélico por parte de Raquel SERRANO, *et alii*, *El retablo aragonés...*, ob. cit., pp. 33-54. En la p. 44, nota n.º 20 se ofrece un listado de las más tempranas citas de ornato *al romano*.

⁶¹ CRIADO MAINAR, J., «Las artes plásticas...», ob. cit., pp. 395-397, y pp. 428-429, doc. n.º 4.

⁶² Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «La escuela de pintura de Daroca...», ob. cit., pp. 89-90, doc. n.º XLIX. En el documento, un contrato con Pedro de Tualdia para efectuar labores de policromía en la capilla, figuran como fiadores del pintor los mazoneros Juan de Palamines, habitante en Daroca, y Juan de Salazar, habitante en Zaragoza, firmes candidatos a la autoría de la reforma *al romano* introducida en la *jubé*.

Para entonces, Palamines ya había realizado un retablo *al romano* dedicado a Nuestra Señora (1506-1509) en la iglesia de los predicadores de Huesca (Federico BALAGUER y M.ª José PALLARÉS, «Retablos de Juan de Palamines (1506) y Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca», *Argensola*, 107, (Huesca, 1993), pp. 176-182). Juan de Salazar materializaría unos años después la portada de la capilla del Patrocinio (cfr. *infra* nota n.º 63).

⁶³ M.ª Luisa MIÑANA RODRIGO, *et alii*, «La capilla del Patrocinio de la iglesia colegial de Daroca: datos documentales», *Actas del V Coloquio...*, pp. 189-191, y pp. 200-201, doc. n.º 2.

⁶⁴ Jesús ZABAY, «El retablo de la parroquia de San Salvador de Huesca: su autor», *Athenaeum*, (Zaragoza, 1922), pp. 35-37; R. Steven JANKE, «Gil Morlanes el Viejo. Nuevo estudio de sus obras góticas», *Aragonia Sacra*, IV, (Zaragoza, 1989), p. 120; Carmen MORTE GARCÍA, «Huesca entre dos siglos», en Carmen Lacarra y Carmen Morte [comisarias], *Signos...*, pp. 208-209. El escultor debió contar para esta obra con la ayuda de su hijo homónimo.

⁶⁵ El retablo, de alabastro, alberga esculturas de características bastante dispares. Ya estaba ultimado cuando el 9-V-1513 se contrató su policromía (Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos...», ob. cit., pp. 160-162, doc. n.º 37).

⁶⁶ En la nave de la Epístola, adosado al pilar que separaba la capilla de la Asunción de la Virgen —actual de San Pedro Arbués— y la de Santa Isabel —actual de San Agustín— (A.C.S.Z., Armario de Privilegios, Letra V, Visita pastoral a la Seo de 1548, f. 58).

poración del repertorio renacentista, por más que elocuente, resulta puntual e inconsistente, evidenciando un completo desconocimiento e, incluso, desinterés por los fundamentos clásicos del nuevo estilo. Así, el contrato de la *trona* turiasonense habla de *berdugos, copadas, pilares* o *mafiores* —términos propios del lenguaje *al moderno*— y el de la portada de Daroca se limita a exigir la ejecución de un trabajo *de maconeria de obra romana*. La capitulación del *piet* del retablo del Pilar sólo expresa que ha de ser *tan bueno y mejor que el del Asseu*, sin tan siquiera imponer el uso epidérmico del nuevo sistema, y la del retablo de Montearagón describe un organismo gótico, en sintonía con lo ejecutado.

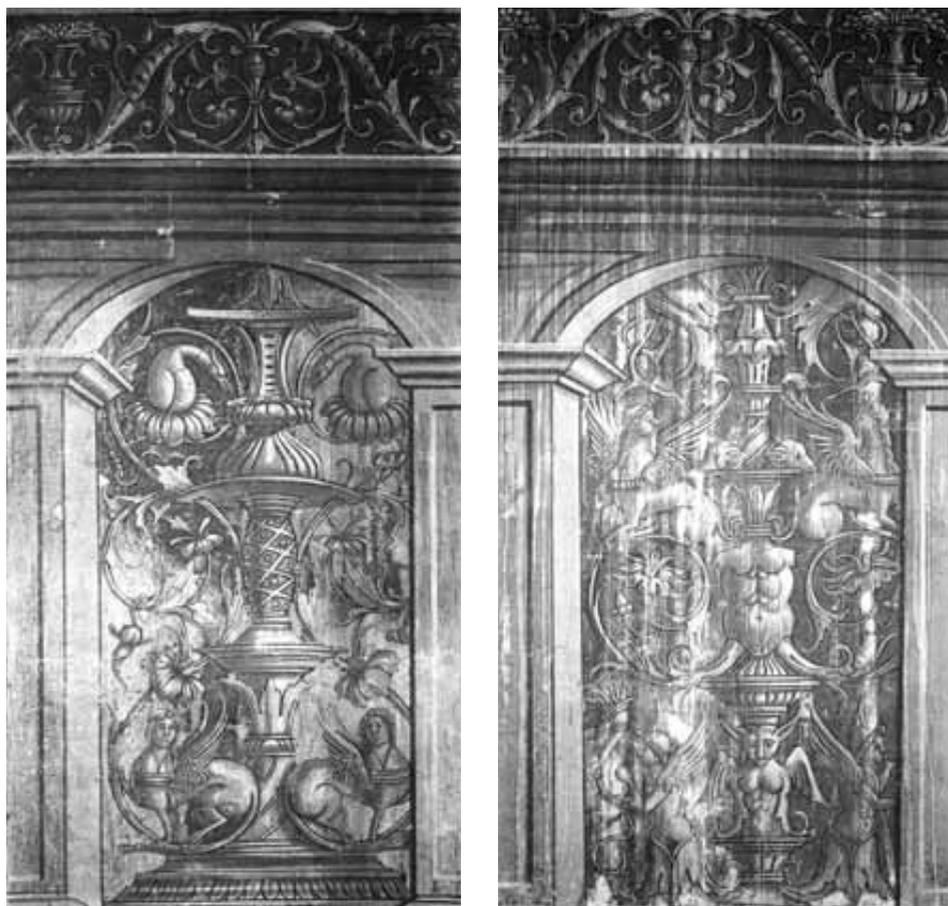
Pero si a pesar de sus limitaciones desde la ortodoxia renacentista parece claro el significado que en estas fechas se asociaba a la *obra romana*, interpretar el alcance exacto de la expresión *al italiano* no siempre constituye una tarea fácil. Si en el contrato suscrito en 1513 entre el jurista zaragozano Pedro de Mur y el pintor Juan de Altabás para decorar su capilla de la metropolitana, la decisión de *pintar todo a lo ytaliano*⁶⁷ puede entenderse como sinónimo de *al romano*, no terminamos de comprender a qué se refiere el acuerdo alcanzado en 1509 entre el canónigo turiasonense Marco Miguel Garcés y el pintor Pedro Díaz de Oviedo para la ejecución del retablo de San Marcos de Cascante (Navarra) cuando indica —por dos veces— *que las ymagines sean obradas y fechas a la arte ytaliana*, dado que la única novedad que se advierte en sus pinturas, de inequívoco ascendente hispanoflamenco, es el esfuerzo por hacer converger los suelos de las distintas tablas que componen cada piso hacia una línea —que no punto— de fuga común ubicada en el eje del retablo, en un tosco intento de crear un espacio unitario en cada uno de los tres niveles horizontales de que consta⁶⁸.

A lo largo de la primera década del siglo XVI el repertorio ornamental *al romano* se difundió con rapidez en decoraciones murales y obras de arte mueble. En 1503, fecha en la que el magnífico retablo titular de la colegial de Santa María de Bolea debía estar casi ultimado, el concejo de la localidad firmó un contrato con los pintores Pedro de Aponte (doc. 1502-1530, +1532) y Pedro Dezpiota (doc. 1498-1507, +1507) para efectuar diversos cometidos en el templo, entre los que aquí interesa destacar la decoración de la capilla mayor con *buena pintura romana e de buenos colores, asi como esta en la capilla de los deputados en Caragoça*, y la realización de unas puertas para el retablo⁶⁹.

⁶⁷ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., t. II, p. 26.

⁶⁸ Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas...», ob. cit., pp. 399-400.

⁶⁹ *Item mas los dichos maestros se offrecen y oblygan de pintar la voveda de la sobredicha yglesia asi como talla todo el arco primero que esta mas cerca del retablo mayor fasta tocar en el dicho retablo, e de pintar las polseras o lo que se demuestre fasta la paret de çaga del retablo, bien e de buena pintura romana, e de buenos*



Paneles de las puertas del retablo mayor. Santa María de Bolea. Pedro de Ponte y Pedro Dezpiota, 1503. Fotos: Jesús Criado.

Nada podemos decir de las pinturas murales, de las que no quedan restos a la vista, como tampoco de las que les sirvieron de modelo, que Antón de Aniano acababa de ultimar en la capilla de San Jorge de las casas de la Diputación del Reino, asimismo desaparecidas —que debieron ser muy lujosas a juzgar por el altísimo precio pagado por ellas—. Se conservan, sin embargo, varios paneles procedentes de las puertas bajas

colores, asi como esta en la capilla de los deputados en Caragoça, de la quapilla de fuera, quytado oro, que los dichos maestros no son obligados de poner. E baxando por las paredes abaxo por lo senblan de la pintura mesma pintada fasta seys palmos tocar en tierra. E de ally al sueldo una buena color que este firme (Carmen MORTE GARCÍA, «Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXVII, (Zaragoza, 1997), pp. 95-102 y p. 122, fig. n.º 16).

del retablo⁷⁰, de buena factura, en los que se hace uso del nuevo lenguaje de inspiración anticuaria a base de motivos fantásticos tomados del repertorio clásico —esfinges, corazas, figuras truncadas y metamorfoseadas en elementos vegetales— que se articulan en composiciones *a candelieri*, en lo que constituye la solución propia de la primera fase de desarrollo de esta característica decoración renaciente⁷¹. Están pintados a la grisalla sobre campo azul y se incluyen en vanos rebajados coronados por una orla continua con roleos y jarrones sobre fondo de oro mate.

Estos fragmentos, al igual que el frontal del altar de la vecina capilla de Santiago y el remate del propio retablo titular, denotan un conocimiento cuanto menos incipiente de las nuevas decoraciones de gresco que derivan de las series descubiertas a partir de la década de 1480 en la Domus Aurea de Nerón y otros monumentos clásicos⁷², si bien su temprana cronología descarta el uso de estampas —aunque no de otras fuentes librarias— en su elaboración.

Entre 1504 y 1508 está fechada la parte que subsiste de la decoración de las bóvedas que cubren el presbiterio de la *jubé* de la capilla de los Corporales de Santa María de Daroca. En el año 1504 se contrató a los artífices locales Domingo Gascón (doc. 1484-1514, +1524) y Juan de Bruselas (doc. 1494-1505, +1508) para efectuar diversos cometidos en este recinto, entre los que aquí interesa subrayar el ornato de la bóveda octopartita de la parte de la Epístola, cuyos *pendones* —plementos— debían pintar *del arte romana sobre campo azul y carmin*, repertorio que extenderían a las molduras que los delimitan. Cabe suponer que a la conclusión de este primer tramo siguiera poco tiempo después la policromía de la bóveda de terceletes dispuesta sobre el sector central, ignorándose si se hizo lo propio con la del lado del Evangelio, que en la actualidad no mantiene restos de pintura⁷³.

⁷⁰ En nuestra visita a la colegial de Bolea tan solo pudimos estudiar los dos que reproducimos. Un tercero aparece fotografiado parcialmente en M.^a Isabel SEPÚLVEDA SAURAS, *et alii*, *La villa de Bolea...*, ob. cit., p. 70.

⁷¹ Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, París, Flammarion, 2.^a ed., 2001 [1.^a ed.: 1997], pp. 22-23.

⁷² Nicole DAGOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres-Leyden, The Warburg Institut, 1969, pp. 3-4; Cristina ACIDINI LUCHINAT, «La grottesca», en *Storia dell'Arte Italiana*, t. XI, Turín, Giulio Einaudi ed., 1982, pp. 166-169.

⁷³ Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «La escuela de pintura de Daroca...», ob. cit., pp. 81-82, doc. XXXVIII. En 1508 los regidores de la colegial contrataron a Pedro de Tuvaldía para avivar la policromía de distintas partes de la *jubé*, y para blanquear y restañar los desperfectos motivados tras la introducción de una *lizera* —por alicer— o friso *al romano* en la zona alta de su fachada (*ibidem*, pp. 89-90, doc. XLIX). El contrato no alude a la realización de nuevas series de pinturas en las bóvedas, que ya debían estar concluidas para esa fecha.

Un sucinto análisis de esta decoración en Fabián MAÑAS, *La Capilla de los Corporales de la iglesia Colegial de Daroca*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, mayo de 1999 [tríptico editado con motivo de la inauguración de la restauración].



Detalles de la bóveda del tramo de la Epístola de la jubé. Santa María de Daroca. Domingo Gascón y Juan de Bruselas, 1504. Fotos: Jesús Criado.

La restauración de este magnífico conjunto ha permitido recuperar su ornato renacentista, hasta no hace mucho oculto. Cada plemento se decora con una composición de grutescos *a candelieri* sobre campo partido de azul y carmín que incluye *putti*, seres metamorfoseados y motivos como la divisa de los Sagrados Corporales. El repertorio *al romano* llena también los nervios de la bóveda, manteniendo una alternancia cromática similar. Las series del tramo de la Epístola están pintadas en degradaciones de gris, mientras que en las de la zona central se hizo uso de tonos ocre.

La parte conservada de la bóveda octopartita del lado de la Epístola, poco más de la mitad del total, evidencia el uso de tres composiciones diferentes. Una de ellas se repite en los dos plementos adyacentes que limitan con la fachada de la *jubé*, mientras que los restos existentes en el quinto plemento coinciden con la composición del paño colindante. Esto demuestra que, como máximo, se usaron cuatro motivos diferentes de los que solo se habría perdido uno.



*Lámina I.
Motivo n.º 1 de la bóveda
del tramo de la Epístola
de la jubé.
Santa María de Daroca.
Dibujo: Josefina Sánchez.*



Lámina I.
Motivos núms. 2 y 3 de
la bóveda del tramo de
la Epístola de la jubé.
Santa María de Daroca.
Dibujo: Josefina Sánchez.

La primera variante —no repetida— está formada por un robusto candelabro central en el que, de abajo hacia arriba, se ubican dos perros unidos por una guirnalda, dos grifos, dos genios alados que tocan un triángulo y dos dragones [lám. I, n.º 1]. En la segunda el eje compositivo está formado por un motivo vegetal en torno al que se disponen, siempre en parejas contrapuestas, sendos *putti* atados sonando trompas, otros cabalgando sirenas y alzando antorchas y, por fin, dos niños alados sosteniendo el distintivo de los Sagrados Corporales [lám. I, n.º 2]. En la tercera se superponen varios grupos de niños en torno a un candelabro en cuya parte baja se inserta un personaje alado [lám. I, n.º 3].

La bóveda de terceletes que cubre el tramo central presenta un planteamiento muy similar. No obstante, los modelos son diferentes y se advierte una clara tendencia hacia el abigarramiento ornamental. De nuevo son tres las composiciones empleadas, la primera de las cuales se repite en los ocho plementos exteriores, mientras las otras dos van alternando en los terceletes.

La variante más reiterada incluye una cabeza alada rematada por la divisa de los Sagrados Corporales en la parte inferior y sendas parejas de niños en las plataformas de la parte alta del candelabro articulador [lám. II, n.º 1]. El segundo motivo incorpora en la zona baja una arpía sobre la que se dispone una máscara flanqueada por cornucopias y coronada por tres niños que sostienen una láurea con la divisa de los Sagrados Corporales [lám. II, n.º 2]. La última variante concede una fuerte presencia al candelabro, en cuya zona central hay una pareja de grifos rampantes quedando el remate reservado a dos sátiros y un dragón [lám. II, n.º 3].

La bóveda octopartita del lado de la Epístola —la única que el documento de 1504 cita de forma expresa— está ejecutada en un estilo algo más arcaizante que la de terceletes del tramo central. Su repertorio, con fuerte presencia de motivos medievales —grifos, dragones—, muestra una coincidencia significativa con un panel de Bolea, pues una de las composiciones [lámina I, n.º 1] repite de forma literal un morfema constituido por la parte superior de un ave que surge entre la corola de una flor.

No obstante esta precisión, resulta difícil establecer la filiación de los grutescos darocenses. Su temprana fecha hace improbable que en su realización se emplearan estampas, y ello a pesar de que tanto la concepción general como algunos detalles de la bóveda central recuerdan —aunque no sigan de manera literal— las xilografías del grabador mantuano Zoan Andrea (act. 1475-1505), fechadas en torno a 1505⁷⁴. Se

⁷⁴ Mark ZUCKER [editor], *Early Italian Masters*, en *The Illustrated Bartsch*, 25 [vol. 13, part. 2], Nueva York, Abaris Books, 1980, pp. 164-168 [Zoan Andrea, 21 (306) a 33 (310)].



Bóveda del tramo central de la jubé. Santa María de Daroca. ¿Domingo Gascón y Juan de Bruselas?, ha. 1504-1508. Foto: Jesús Criado.

advierte una fuerte presencia de elementos fantásticos, entre los que se distinguen motivos antropomorfos —sirenas, arpías y sátiros—, zoomorfos —grifos— y teramorfos —dragones—, junto a otros más comunes como niños, máscaras o cornucopias⁷⁵. Esta combinación remite al ambiente romano de finales del *Quattrocento* y comienzos del *Cinquecento* y sus ramificaciones más madrugadoras, protagonizado por las innovadoras decoraciones inspiradas en la *Domus Aurea* de Filippino Lippi, Pinturicchio —las más próximas a lo realizado en Daroca— y Luca Signorelli⁷⁶.

Los grutescos que el italiano Francisco Niculoso Pisano incluyó en la decoración cerámica de la portada de la iglesia de Santa Paula de Sevilla⁷⁷ (firmada y fechada en 1504), de características, complejidad y cronología equiparables a las pinturas darocenses, proporcionan un buen

⁷⁵ Seguimos la sistematización propuesta por Philippe MOREL, *Les grotesques...*, ob. cit., pp. 24-25.

⁷⁶ Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea...*, ob. cit., pp. 62-74 y 95-97. También André CHASTEL, *El grutesco. Ensayo sobre el ornamento «sin nombre»*, Madrid, Akal, 2000, p. 19.

⁷⁷ Alfredo J. MORALES, *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2.ª ed., 1991 [1.ª ed.: 1977], pp. 24-27, y pp. 75-78, lám. 2.



Detalle de la bóveda del tramo central de la jubé. Santa María de Daroca. ¿Domingo Gascón y Juan de Bruselas?, ha. 1504-1508. Foto: Jesús Criado.

término comparativo para el conjunto aragonés y hacen pensar que, sin descartar por completo el uso de grabados, en la realización de una y otra obra pudieron emplearse repertorios de dibujos a la manera del cuaderno —ahora desmembrado— que se vincula a la producción hispana del rafaelesco Giulio de'Aquili y el flamenco Alexander Mayner, de cronología ya tardía (ha. 1540) y formado por numerosos motivos aislados concebidos para su incardinación en series dispuestas *a candelieri*⁷⁸.

El ceramista toscano pudo traer consigo estos materiales cuando se instaló en Sevilla (ha. 1498), o incluso actualizarlos con nuevas adquisiciones en el cosmopolita ambiente de la capital andaluza, pero la forma en que llegaron a Daroca no es fácil de establecer. Domingo Gascón y Juan de Bruselas eran artistas de formación gótica a los que cuesta imaginar concibiendo por sus propios medios una decoración de esta naturaleza en fecha, además, tan temprana⁷⁹. Vale la pena recordar que el primero mantuvo algún tipo de relación profesional con Juan Ochoa, a quien nombró procurador⁸⁰ en 1498; no obstante, los notables programas decorativos *all'antica* a los que este artífice castellano aparece asociado —en particular, la techumbre de la librería (1513) de la Seo— se caracterizan por una mayor contención formal y, además, los motivos del repertorio fantástico tienen en ellos una presencia muy modesta. Las coincidencias morfológicas, compositivas e, incluso, cronológicas entre los grutescos de Bolea y Daroca evidencian, en última instancia, una base común para ambas series.

La capitulación precisa que la labor de los pintores debía obtener el beneplácito de varios clérigos y el del mazonero Juan Canos (doc. 1494-1504), un artífice relativamente bien conocido por su participación en varias sillerías corales, incluida la de la colegial darocense (1494-1497) y los escaños bajos de la catedral metropolitana (1500-ha. 1504), que también realizó la parte lúnea del desaparecido retablo de la capilla del arcediano Espés (1499-1501) en este último templo⁸¹. Se trata en todos los

⁷⁸ Fernando MARÍAS, «113. Dibujos de grutescos», en Fernando Marías y Felipe Pereda [comisarios], *Carlos V. Las armas y las letras*, Madrid, S.E.C.F.C., 2000, pp. 425-431. Con bibliografía anterior.

⁷⁹ No conservamos otros trabajos documentados de Domingo Gascón, pero las tablas del retablo de San Lamberto de Atea (Zaragoza), contratado en 1496 por Juan de Bruselas, son de estilo gótico y constituyen un trabajo de considerable tosquedad, muy inferior a las pinturas de Daroca (Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «El retablo de San Lamberto, de Atea, pintado por Juan de Bruselas», *Actas del Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, C.E.B., 1989, pp. 353-357, espec. fig. de la p. 357).

⁸⁰ Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «La escuela de pintura...», ob. cit., p. 50, nota n.º 16.

⁸¹ Las noticias sobre la sillería darocense en Fabián MAÑAS BALLESTÍN, *Arquitectura religiosa en Daroca*, fascículo anexo al programa de Fiestas del Corpus Christi de 1985, Daroca, Ayuntamiento de Daroca, 1985, s. p.; y Carmen MORTE GARCÍA, «Los coros aragoneses: sillerías tardogóticas y rena-



*Lámina II.
Motivo n.º 1 de la bóveda
del tramo central de la jubé.
Santa María de Daroca.
Dibujo: Josefina Sánchez.*



casos de trabajos de naturaleza inequívocamente gótica que, en buena lógica, no permiten atribuirle un papel relevante en la selección del repertorio desplegado en las bóvedas de la *jubé*.

La singularidad de la labor de Gascón y Bruselas queda subrayada si se compara con la pintura decorativa de la bellísima caja del órgano de la propia colegial, un trabajo no documentado que debió realizarse entre 1488-1498, fecha en la que el organero Pascual de Mallén construyó el instrumento, y 1511, cuando Juan de Córdoba lo reformó en profundidad⁸². Se trata de un cometido más convencional, en la línea de la techumbre de la librería de la Seo aunque de calidad inferior a ésta. Los laterales de la caja se pintaron a la grisalla con los característicos motivos vegetales sobre campos alternativamente azules y rojos que definen cuarterones delimitados por contarios, mientras que los costados de los castillos y el frente de sus remates piramidales lucen paneles con composiciones *a candelieri* de superior interés.

Los vestigios supervivientes de la decoración *al romano* —prácticamente inédita⁸³ hasta ahora— de la iglesia medieval de San Miguel de Borja (Zaragoza), localizados en la segunda capilla del lado del Evangelio y la emboadura del ábside, obedecen, más allá de su deficiente calidad, a un planteamiento en buena medida diferente. También en este caso han sido recuperados a raíz de la restauración —poco afortunada— del monumento.

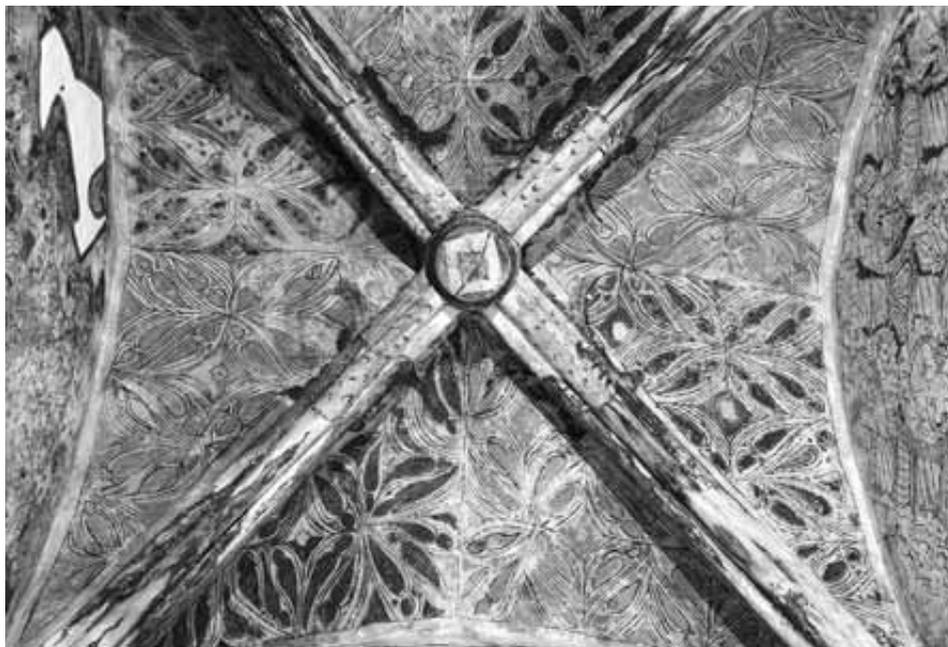
La plementería de la capilla, que se cubre con bóveda de crucería simple, está revestida por una labor pintada de arcuaciones góticas en degradaciones alternas de rojo y lila —que substituye aquí al característico azul ultramarino—. Las lunetas de los lados Norte y Oeste —la decoración del lado Este es una restitución efectuada durante la restauración—

centistas», en Ramón Yzquierdo Perrín [editor], *Los coros de la catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 233. La del contrato de la sillería baja de la Seo de Zaragoza en *ibidem*, p. 226, nota n.º 10. La documentación de fábrica consigna pagos al maestro aún en 1504 por trabajos sin precisar, tal vez relacionados con el encargo de la sillería baja (A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1504, ff. 43 y 54).

La tasación del retablo del arcediano Espés en A.H.P.Z., Alfonso Francés, protocolo de la Seo de 1501, f. 59 v., (Zaragoza, 6-VIII-1501).

⁸² Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. I. Organistas, organeros y órganos*, Zaragoza, I.F.C., 1977, pp. 190-192. No contamos con datos sobre la caja, de traza gótica y hecha quizás en la intervención de Pascual de Mallén, que incluye cinco notables paneles con motivos *a candelieri* sobre el teclado, a la manera de los existentes en el púlpito (1506) de la catedral de Tarazona que, en nuestra opinión, podrían corresponder a la reforma de 1511.

⁸³ Véase Carlos BRESSEL ECHEVERRÍA, *et alii*, *Borja. Arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1988, p. 73, donde se menciona la existencia bajo el encalado —suprimido en la restauración— *en zonas muy concretas, restos de grutesco y candelieri*. Los autores ponen estas decoraciones en relación con ciertos trabajos ordenados en una visita pastoral del año 1569, pero esta fecha resulta a todas luces excesivamente tardía.



*Bóveda y luneta de una capilla lateral. San Miguel de Borja.
Ha. 1505-1510, ant. 1515-1516. Fotos: José Latova.*

están invadidas por una caótica yuxtaposición de motivos dibujados sobre campo rojo que proceden de la desintegración de composiciones *a candelieri*: allí se amontonan fragmentos de candelabros, parejas de niños con cornucopias y esfinges afrontadas —muy próximas a las de las puertas del retablo de Bolea— ligados por una maraña vegetal. El efecto general de abigarramiento, a la manera de las yeserías de la primera etapa decorativa (1509-1511) de la capilla de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares⁸⁴ (Madrid), obedece a criterios compositivos del gótico final y nada debe a la rígida simetría inherente al lenguaje renacentista.

El cerramiento de la capilla mayor de San Miguel debía decorarse con escenas figurativas arropadas por decoraciones *al romano*. Aún subsiste parte de una de estas historias, de difícil identificación, y los restos de varios motivos *a candelieri* en el arranque de la bóveda dispuesta sobre el tramo del presbiterio.

Carecemos de datos documentales sobre la ejecución de las pinturas de San Miguel. La presencia de arcuaciones pintadas en la plementería de la capilla constituye una clara evocación de la capilla mayor de la Seo de Zaragoza, en la que las pinturas flamígeras fueron visibles hasta que en 1516-1517 se volteó la bóveda actual, más baja. Este hecho proporciona un término *ante quem* bastante razonable para su materialización, coherente, a su vez, con las decoraciones de grutescos de las lunetas.

Un último testimonio de este tipo de ornato lo encontramos en la capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca. Erigida en torno a 1522 por el canónigo Martín de Santángel con propósito funerario⁸⁵, dispone de un bello retablo con imágenes de alabastro que se atribuye con matizaciones a Damián Forment⁸⁶, una estatua orante bajo hornacina del comitente confeccionada asimismo en alabastro y una bella reja debida a Jaime Ferrer que se instaló en 1525 y ofrece una peculiar síntesis de elementos góticos y renacientes⁸⁷.

Se cubre con una bóveda tabicada de perfil rebajado cuyas aristas,

⁸⁴ Fernando MARÍAS, «El ornato en el ámbito...», ob. cit., pp. 192-193, y pp. 200-201, figs. núms. 3 y 4.

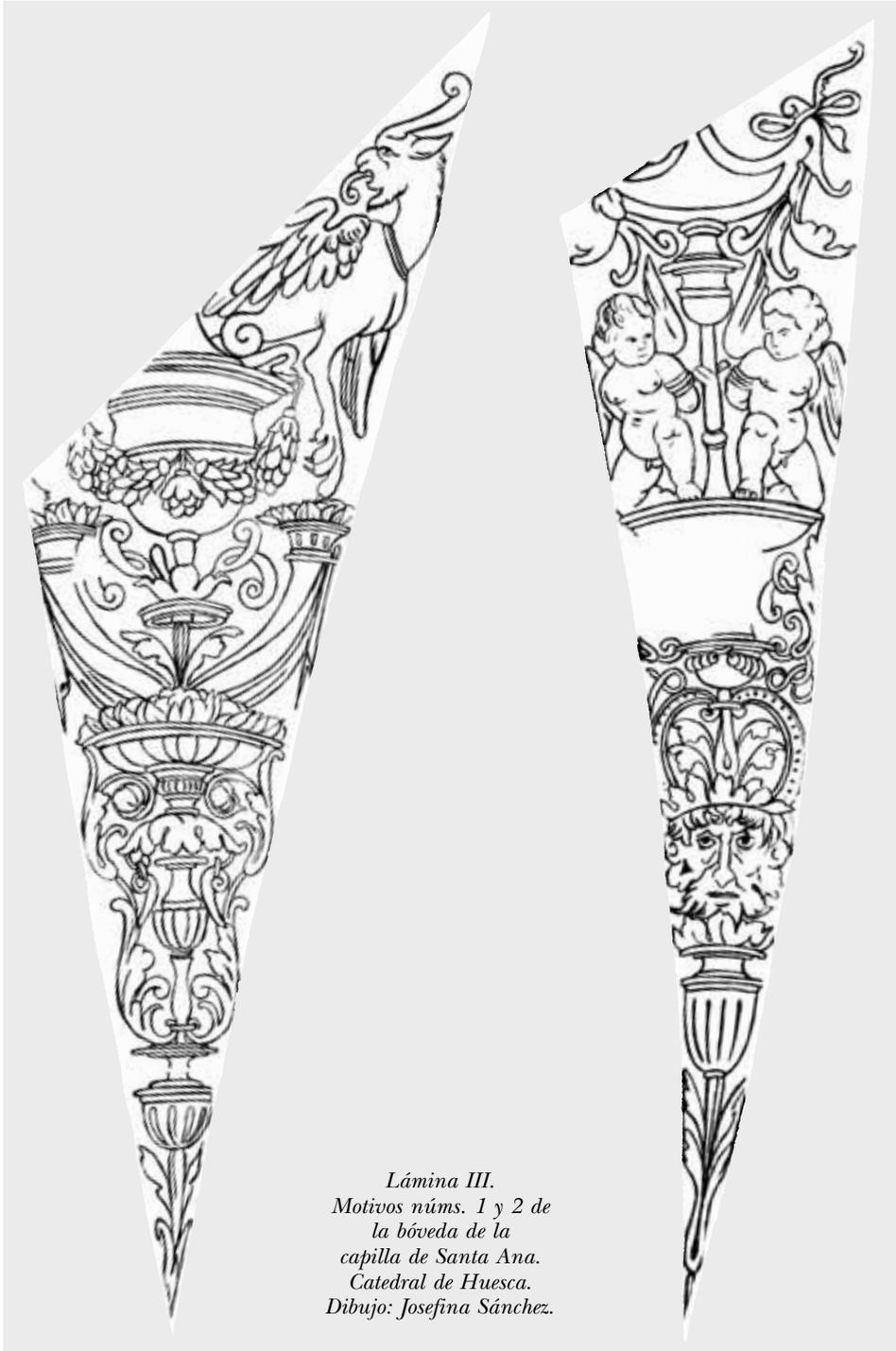
⁸⁵ Ricardo del ARCO, *La catedral de Huesca...*, ob. cit., pp. 103-104; Antonio DURÁN GUDIOL, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 154-155.

⁸⁶ Estudiado por M.ª Pilar CAVERO, «El retablo de Santa Ana de la catedral de Huesca», *Argensola*, 51-52, (Huesca, 1962), pp. 153-158; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca», en Carmen Morte García [comisaria], *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, D.H., 1994, p. 58; y Teresa CARDESA GARCÍA, *La escultura del siglo XVI en Huesca. 2. Catálogo de obras*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, pp. 155-169.

⁸⁷ Antonio DURAN GUDIOL, *La catedral...*, ob. cit., p. 155.



Bóveda de la capilla de Santa Ana. Catedral de Huesca. Ha. 1522. Fotos: Jesús Criado.



*Lámina III.
Motivos núms. 1 y 2 de
la bóveda de la
capilla de Santa Ana.
Catedral de Huesca.
Dibujo: Josefina Sánchez.*

ligeramente marcadas, sugieren la existencia de terceletos rectos. En su plementería se desplegó una decoración de grutesco de gran calidad⁸⁸, conceptualmente próxima a la de Daroca pero de un estilo más caligráfico. Cada plemento presenta el fondo de un solo color, alternativamente rojo y azul —salvo los que apoyan en los muros—, y mientras que las composiciones destacadas sobre campo azul están realizadas en degradaciones de ocre, las que tienen fondo rojo combinan detalles en ocre y azul incrementado así su vistosidad. En general, su apariencia formal se distancia con claridad de las decoraciones en relieve tan claramente evocadas en las series monócromas de la *jubé* darocense⁸⁹.

En total son cuatro las variantes que utiliza el artista. En los terceletos se alternan dos composiciones de desarrollo vertical, la primera de ellas formada por un candelabro que remata en un grifo [lám. III, n.º 1] y la segunda con una pareja de niños alados en la plaza de este animal quimérico [lám. III, n.º 2]. Las composiciones de los plementos que apoyan en los lados largos están centradas por un jarrón en torno al que se repite con simetría especular un motivo formado por un ser fantástico y un tallo vegetal. Por su parte, el plemento que apoya en la pared del retablo —el del ingreso está encajado— mantiene el mismo sistema de simetría para reproducir un juego de jarrones y cornucopias con un niño alado.

Existen otros testimonios documentales de los primeros años del siglo XVI que aluden al encargo de pinturas ornamentales *al romano* no conservadas y que tampoco añaden más luz a lo ya expuesto. Entre ellas sobresale el referido al desaparecido claustro chico de Santa Engracia de Zaragoza, cuya policromía contrató en 1508 Juan Chamorro (doc. 1502-1537, +1543). El artífice, de posible origen toledano⁹⁰, se comprometió a decorar *los quatro claustrones del claustro que esta junto con la yglesia, y el claustro de la sobrescalera pintado y el dicho sobreclaustro todo de obra romana muy fina y delgada, y de buenas colores y bien asentada a cambio de 100 florines y una serie de beneficios detallados en el contrato*⁹¹ —doc.

⁸⁸ Citada en Carmen MORTE GARCÍA, «Huesca entre dos siglos...», ob. cit., p. 202.

⁸⁹ Las primeras composiciones de grutescos pintadas en claroscuro imitan el efecto monócromo de la escultura decorativa en piedra o madera (Cristina ACIDINI LUCHINAT, «La grottesca...», ob. cit., pp. 162-163).

⁹⁰ Juan Chamorro, pintor, habitante en Zaragoza, constituye procurador a su hermano Francisco Chamorro, vellutero, vecino de Toledo, a demandar lo que le pudiera pertenecer por la muerte de Juan Chamorro, padre de ambos, y otros miembros de la familia (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1521, ff. 220 v. y 220 v.-221) (Zaragoza, 5-VIII-1521).

⁹¹ Carmen MORTE GARCÍA, «Introducción», *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, M.C.A., 1990, p. 18 y p. 34, n.º 3. El encargo ya estaba finalizado para el 20-VI-1509, momento de su cancelación (Jesús CRIADO MAINAR, «La fábrica del monasterio jerónimo...», ob. cit., p. 267, nota n.º 55).

n.º 4—. No se ha podido identificar ninguna de las obras documentadas de Juan Chamorro que permita calibrar su valía o la novedad de su trabajo.

Más tradicionales serían las pinturas encargadas en 1513 a Juan Sánchez de Castro, un pintor casi desconocido, en San Agustín de Huesca⁹². El contrato, muy prolijo, describe los murales que el artífice debía plasmar en la capilla mayor del oratorio conventual y en la de Santa Ana. En esta última incluiría una extensa serie de personajes sacros con sus rótulos identificativos bajo una bóveda de *azul [e]strellado*, a la manera de los ciclos pictóricos góticos, y en la zona inferior *una obra de romano o follaje que parescha bien*, fórmulas decorativas que representan, respectivamente, las soluciones *a la antigua* y *al moderno* pero que el prior de los agustinos y su pintor consideraban intercambiables más allá del supuesto carácter novodoso de la primera.

Del ornato al romano al empedrado: jalones de un itinerario

El estado actual de nuestros conocimientos permite establecer las líneas generales que siguió el proceso de introducción del repertorio *al romano* en el arte aragonés a lo largo del tercio de siglo comprendido entre 1494-1495 y 1522, en el que la pintura decorativa jugó un papel fundamental. La primera fase, estrechamente vinculada a la corona y el entorno real, tiene su centro en el palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería, en cuyos forjados y techumbres debió trabajar ha. 1494-1495 el equipo de pintores de origen castellano que poco después, en 1496, intervendría en la decoración de las nuevas naves erigidas a instancias del arzobispo Alonso de Aragón en la catedral metropolitana de la Seo, la empresa en la que las fuentes escritas testimonian la utilización por vez primera en estas tierras del término *al romano*.

En este momento se despliega un repertorio sencillo, con fuerte presencia de motivos vegetales —roleos y flameros— y composiciones definidas por el uso de ejes de simetría especulares entre las que se contemplan los primeros motivos dispuestos *a candelieri*. La decoración de la cubierta de la escalera de la Aljafería incluye morfemas fantásticos —arpías, dragones o unicornios—, inspirados en bestiarios medievales, mientras que

⁹² El contrato se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, Sección de Protocolos Notariales, García Lafuente, notario de Huesca, 1513 [protocolo n.º 10.354], ff. 111-112 v. Fue dado a conocer por Ricardo del ARCO, «Nuevas noticias de artistas altoaragoneses», *Archivo Español de Arte*, 79, (Madrid, 1947), p. 229, nota n.º 2; y recogido en Carmen MORTE GARCÍA, «Huesca entre dos siglos...», ob. cit., p. 202.

las techumbres de las salas altas del palacio de Pedro IV, repintadas en torno a 1500, incorporan animales quiméricos afrontados —esfinges y grifos— de idéntica procedencia pero, al mismo tiempo, muy cercanos ya en su tratamiento compositivo a obras más avanzadas como las puertas (1503) del retablo de Bolea.

En los albores del siglo XVI da comienzo una segunda etapa caracterizada por la extensión del nuevo lenguaje decorativo a campos como el de la retablística y la escultura decorativa en aljéz, si bien es probable que en el segundo las novedades hubieran llegado un poco antes. A partir de entonces se suceden en aparente desorden cronológico realizaciones de tono dispar, entre las que las pinturas de la *jubé* (1504-1508) de Santa María de Daroca son, sin duda, las más avanzadas, pues su repertorio incorpora en fecha muy temprana complejos motivos de grutesco de inspiración mayoritariamente anticuaria.

Más arcaizantes pero, a la vez, más representativas de este momento transicional son decoraciones como las de San Miguel de Borja (ha. 1505-1510, ant. 1515-1516) y la capilla del Sepulcro de Tarazona (ha. 1515-1520), en las que el compromiso entre tradición y modernidad resulta patente. No obstante, la pérdida de conjuntos tan señalados como los murales de la capilla de la Diputación del Reino (1503) y la capilla mayor de la colegiata de Bolea (1503) —si bien éstos pueden juzgarse en términos favorables a partir de los fragmentos de las puertas de su retablo titular— nos priva de jalones importantes para comprender el desarrollo de este proceso.

Algunas de estas series pictóricas *a la romana* deben valorarse como experiencias muy próximas a los planteamientos del Gótico final, el estilo que, más allá de cuestiones de repertorio, constituye su verdadero punto de partida. Pensamos que esta interpretación no admite matizaciones para la capilla del Sepulcro de Tarazona o la iglesia de San Miguel de Borja, donde las decoraciones renacientes son un elemento más dentro de un universo ajeno, incluso opuesto, a la rígida normativa del arte clásico. Los restos de las pinturas de las bóvedas de la catedral de la Seo apuntan en la misma dirección.

Las magníficas series de grutescos organizados en composiciones *a candelieri* de las bóvedas de la *jubé* de Daroca y la más tardía capilla de Santa Ana (ha. 1522) de Huesca denotan un conocimiento más profundo de las novedades importadas de Italia. Su estudio permite traer a colación las reservas que Vasari formuló a propósito de este tipo de ornato, recuperando la crítica de Vitruvio [lib. VII, cap. V] a las pinturas del tercer estilo pompeyano, al cuestionar su compatibilidad con la base clásica del nuevo lenguaje artístico por su falta de naturalismo —fantasías tales

no existían en la naturaleza— y la negación de un espacio racional y mensurable que acarrearba su puesta en escena⁹³.

La aplicación de estos ornatos tanto a edificios preexistentes —la *jubé* darocense— como de nueva creación —la capilla del canónigo Santángel— hacía de los mismos lecturas válidas del nuevo estilo arquitectónico *al romano*, entendiéndolo como tal únicamente el resultado de incorporar un nuevo repertorio de inspiración anticuaria y no de aplicar las normas que podían extrapolarse de los edificios de la Antigüedad o de la literatura artística elaborada a partir de ellos. Casi por las mismas fechas (1525), en la universitaria ciudad de Salamanca el catedrático y cultísimo Fernán Pérez de Oliva incluía en sus glosas a un ejemplar de la edición vitruviana de fra Giocondo de Verona (Venecia, 1511) una lectura del pasaje sobre los grutescos del que se deduce una clara dicotomía entre arquitectura *al romano* —interpretada en términos equiparables a los que acabamos de señalar— y arquitectura arqueológicamente clásica⁹⁴ —la renacentista en sentido estricto—.

En Aragón, la segunda opción aún tardaría mucho en llegar, pero mientras tanto se fueron introduciendo cambios que apuntaban en la nueva dirección. En la primavera de 1515 los administradores de la fábrica de la Seo de Zaragoza adquirieron sedas *pora fazer pinceles pora enpedrar*⁹⁵. A partir de esa fecha se iniciaría una completa unificación del aspecto interior del templo mediante la aplicación de una lechada grisácea sobre la que se desarrolla un *empedrado* o despiece isódomo imitando sillares. Esta noticia descubre un cambio de tendencia en las fórmulas decorativas en vigor durante los veinte años anteriores. Frente a aquella opulenta diversidad, la moda que postulaba la decoración uniforme de muros y bóvedas a imitación de los interiores de cantería —según expresan los documentos, *al arte de la piedra*— constituía una apuesta por la austeridad, la claridad y la regularidad que, unida al uso del repertorio clásico en los elementos de yeso de las bóvedas, los vanos o las molduras —solo en fecha avanzada verdaderos entablamentos— con las que se señala la línea de impostas, hacía viable una concepción del espacio asimilada ideal-

⁹³ André CHASTEL, *El grutesco...*, ob. cit., pp. 31-32. Un panorama sobre la crítica renacentista de los grutescos en Philippe MOREL, *Les grotesques...*, ob. cit., pp. 115-122.

⁹⁴ Seguimos la interpretación del texto que efectúa Felipe PEREDA, «Canteros y humanistas en la Salamanca de 1525: las anotaciones de Pérez de Oliva en el Vitruvio de Fra Giocondo», *Annali di Architettura*, 7, (Vicenza, 1995), p. 137.

⁹⁵ *Pague por media libra de sedas pora fazer pinzeles pora enpedrar a razon de ocho sueldos por libra III sueldos... Pague por dos dineros de blanquet y un dinero de filo blanco el blanquet pora ensayar lanpedradura III dineros* (A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1515 correspondiente a la administración del arzobispo, s. f.)

mente a la manera clásica, próxima a la defendida por la literatura artística de la época⁹⁶.

Una prueba evidente de este cambio de tendencia, sin posibilidad de retorno, es que en Aragón no se han localizado decoraciones de características próximas con posterioridad a la desarrollada en torno a 1522 en la capilla de Santa Ana de Huesca, cuando en otros enclaves de la Península Ibérica esta moda, convenientemente actualizada a la luz de los nuevos repertorios, se prolongó todavía largo tiempo, tal y como testimonian ejemplos tan destacados como el de las pinturas de las bóvedas de la capilla mayor (1591) de San Antolín de Urbina, en Álava⁹⁷.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1496, febrero, 16

Zaragoza

Lazaro Torcat y Johan Guasch, fabriqueros de la Seo de Zaragoza, contratan con Ferrando de Burgos, Johan de Ochoa y Johan Sese, pintores, habitantes de presente en Zaragoza, el acabado pictórico de dos cruceros de la catedral por precio de 1.000 sueldos.

A.H.P.Z., Alfonso Francés, protocolo de la Seo de 1496, ff. 6 v.-7.

— Citado por Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas...», ob. cit., p. 398, nota n.º 24.

[*Al margen*: Acto de pintar un crucero].

Eadem die.

Que nos, dichos Lazaro Torcat et Johan Guasch, [*tachado*: enffermeros] fabriqueros de la Seu, damos a pintar los dos cruceros primeros de las dos nabadas con la paret frontera fasta a la represa inclusive con la mita[d] de los pilares a maestre Ferrando de Burgos, y a maestre Johan Ochoa y a maestre Johan Sese, pintores, habitantes en Caragoga de presente, et por precio de mil sueldos jaqueses, sinse claves, es a saber, una faxa morisqua otra romana, segunt [e]stan los otros dos cruceros siguiendo la obra. Pagaderos los dichos mil sueldos a fin de la obra, et cetera. Prometemos y nos obligamos mantener vos en pacifica possession, et cetera. A lo qual, et cetera. Renunciando, et cetera.

Et nos, dichos maestre Ferrando et todos los susodichos, thomamos el dicho crucero por el dicho precio en la forma susodicha, et cetera. Et prometemos dar et

⁹⁶ A este respecto, resultan muy ilustrativas las reflexiones de Earl E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 37-40, en el epígrafe titulado «El blanco interior».

⁹⁷ Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pincladura norteña*, Vitoria, 1999, pp. 56-88, espec. pp. 66-67 [San Antolín de Urbina], si bien esta obra recoge un buen número de ejemplos de cronología anterior.

obligamos de bien y lealment havernos a conocimiento de maestros, et cetera. A lo qual, et cetera. Renunciamos, et cetera. Large.

Testes Belenguer de Torrellas y Anthon de Salabert, [e]scribient, habitatoris Cesarauguste.

2

1496, marzo, 10

Zaragoza

Johan Guasch, fabriquero de la Seo de Zaragoza, contrata con Johan Benito, pintor, habitante en Zaragoza, el acabado pictórico de dos crueros de la catedral por precio de 1.000 sueldos.

A.H.P.Z., Alfonso Francés, protocolo de la Seo de 1496, f. 10.

— Citado por Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas...», ob. cit., p. 398, nota n.º 26.

[*Al margen: Arrendacion de crueros*].

Eadem die.

Et yo, Joan Guasch, cononge fabriquero de la dicha fabrica de la Seu electo y nombrado por el capitol, de mi scierta sciencia, doy a pintar los dos crueros, el uno de una navada y el otro de la otra, a maestre Johan Benito, pintor, havitante en Caragoca, con las condiciones siguientes.

Et primo que aya de pintar los dichos crueros siguiendo la obra de los dos crueros ya pintados, mexor y no pior a aquellos, es a saber, una faxa de morisco y la otra de romano, la una d[e] espexuelo y la otra de claraboyas.

Item es condicion que vos seays tovido de oy en tres meses dar pintada y acabada la dicha obra como es la de los otros crueros, es a saber, fasta la repressa inclusive, como esta la de Sant Francisco.

Et por precio de mil sueldos jaqueses, pagaderos cient sueldos luego. Et por lo qual y por otras cosas vos me dareys seguridat en ropa de dozientos sueldos arriba. Empero si la dicha obra no era buena, y tal como debi[er]e seyer y como es concordado, que yo la pueda azer reparar a todo danyo y expensas vuestras, y curarvos la. Y reconocida y acabada la dicha obra yo vos dare cumplimiento a los dichos mil sueldos. A lo qual, et cetera. Large.

Et yo, dicho Johan Benito, thomo la dicha obra con las dichas condiciones por el dicho precio, et prometo y me obligo las dichas condiciones servir. A lo qual, et cetera. Renunciando, et cetera. Large.

Testes maestre Grabiell Gonbau, maestro de casas, y Pedro Navarro, [e]scribient, habitatoris Cesarauguste.

3

1496, marzo, 17

Zaragoza

Lazaro Torcat y Johan Guasch, fabriqueros de la Seo de Zaragoza, contratan con Thomas Ram, pintor, el acabado pictórico de los dos últimos cruceros de la catedral.

A.H.P.Z., Alfonso Francés, protocolo de la Seo de 1496, ff. 11 v.-12.

— Citado por Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas...», ob. cit., p. 398, nota n.º 27.

[*Al margen: Arrendacion de cruceros Sedis.*]

Eadem die.

Que nos, Lazaro Torcat, enffermero, y Johan Guasch, canonges de la Seu y fabriqueros qui somos en el anyo present de la dicha Seu, arrendamos a maestre Thomas Ram, pintor, los dos cruceros cagueros [*entre líneas: por el precio et*] con los capitales y condiciones que los otros los tienen. Y con condicion que luego le vistrahemos dozientos sueldos y andando la obra le [*tachado: yra*] [*entre líneas: yran*] dando dineros de manera que [*tachado: paguada*] [*entre líneas: acabada*] la obra quede por pagar la tercera parte y que dentro tiempo de [*entre líneas: dos meses et*] XXV dias aya de dar acabada la dicha obra. Y el qual servando, et cetera, prometemos y nos obligamos, et cetera. A lo qual, et cetera.

Et yo, dicho Thomas Ram, thomo la dicha obra por el dicho precio y condiciones, et prometo y me obligo aquella fazer dentro del dicho tiempo. A lo qual, et cetera. Renunciando, et cetera. Et doy por fianca principal tenedor e complidor assi de lo que se me vistraera quanto de la obra seyer buena al honorable Pedro Daymar, notario. El qual, como si fuere presente, tal fiança principal tenedor y complidor se constituyo. Y los quales juramos entrambos sobre la cruz y los santos quatro evangelios, y de tener, servir y cumplir, et cetera. Large.

A lo qual tener y cumplir, et cetera. Renunciando, et cetera. Iusmetieronse, et cetera.

Testes mossen Ferrando de Rochas [y] mosen Ferrando Samper, clerigos, habitatoris Cesarauguste.

4

1508, agosto, 27

Zaragoza

Fray Guillen Ram de Boyl, prior del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, capitula con Johan Chamorro, pintor, habitante en Zaragoza, la decoración de los quatro claustros del claustro que esta junto con la yglesia y el claustro de la sobrescalera pintado y el dicho sobreclaustro, todo de obra romana muy fina y delgada, por 100 florines.

A.H.P.Z., Alfonso Francés, 1508, ff. 69-69 v.

— Citado por Carmen MORTE GARCÍA, «Introducción...», ob. cit., p. 18, y p. 34, nota n.º 3.

Die XXVII augusti anno M.º quingentesimo octavo. Cesarauguste.

Capitulacion siquiere concordia fecha e firmada entre el muy reverendo señor padre prior de Sancta Engracia, de una parte, y mastre Johan Yamorro, pintor, habitant en la ciudat de Caragoca, de la otra parte.

Primo el dicho reverendo señor padre prior da a facer a pintar los quatro claus-

tronos del claustro que esta junto con la yglesia [*entre líneas*: con los letreros aldereador] y el claustro entre la sobrescalera pintada y el dicho sobreclaustro.

Ytem el dicho maestro se obliga [a] pintar los dichos quatro claustrones [*entre líneas*: con las cintas o letreros] con el dicho passo de obra romana muy fina y delgada, y de buenos colores y bien assentada, sobre todo que sia muy perpetua reconocida si esta falsa y la que ser deve.

Ytem que si el dicho reverendo padre prior quiere que en las cintas o letrero se faga las letras de oro el dicho maestro sea obligado de ponerlas dandole el oro o poner oro dandoselo en otros lugares, pues que el oro no sea bronzydo.

Ytem es condicion que el dicho maestro de acabada muy bien, segunt dicho es, dicha obra en tiempo de ocho meses contaderos del dia que estos capitulos fueren por las partes firmados y que no pueda tomar otra obra de noche el dicho maestro, y hun obrero y hun aprendiz.

Ytem el dicho reverendo padre prior sia obligado dar al dicho maestro cient florines de oro [*entre líneas*: en oro] en quatro tandas de forma que siempre quede algo [*tachado*: p] cobrador [*al margen*: el dicho maestro] ni se acabe de pagar ata que sia acabada del todo la obra.

Ytem el dicho reverendo padre prior ofrece de comer al dicho maestro y a hun obrero de comer todo el suso dicho tiempo y ha un aprendiz.

Ytem el dicho reverendo padre prior da al dicho maestro hun saquillo de azul para la dicha pintura, para que el dicho maestro sia obligado a poner todos los otros colores y haun azul si faltare.

Ytem el dicho maestro confiessa haver recebido el dicho saquillo de azul.

Ytem el dicho reverendo padre prior ofrece dar al dicho maestro candelas las que fueren menester para velar en la obra y carbon para deffazer cola y otras cosas semexantes.

Ytem [*tachado*: es condicion] que el dicho reverendo padre prior, [*tachado*: se obliga] de una parte, y el dicho maestro, de la otra, cada uno por si se obligan a tener y servar dicha capitulacion y todas las cosas en ella contenidas so pena de pagar XX florines de oro.

Ytem el dicho reverendo padre prior ofrece que si el dicho maestro [*tachado*: mastro] fiziere la obra tan sublimada y buena que al dicho padre prior le pareciere el dicho maestro ser merecedor de alguna remuneracion en su conciencia le ofrece de lo remunerar con que la demasia no sea mas de XV o XX florines.

Die XXVII mensis a[u]gusti, anno M.^o quingentesimo octavo. Cesarauguste.

El muy reverendo fray Guillen Ram de Boyl, prior de Santa Engracia, de la una parte, y maestre Johan Jamorro, pintor, habitante en la ciudat de Caragoca, de la otra parte, firmaron la presente capitulacion a mi [*palabra ilegible*] por las dichas partes a mi dada y ordenada. Los quales prometieron, et cetera. Se obligaron aquella tener, servar y complir lo que a cada huno toca, et cetera. A lo qual tener y complir, renunciando, et cetera. Et el dicho maestre Jayme [*sic*] juro sobre la cruz y santos quatro evangelios, et cetera, tener, et cetera. Large.

Testes el magnifico mossen Luys Goncalbez [*dos palabras ilegibles*] y Miguel de Galbe, fiscal de la Inquisicion, habitatoris Cesarauguste.