

La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ*

Resumen

En este artículo se ofrece una apretada visión de síntesis sobre la arquitectura desarrollada en tierras aragonesas entre la primera mitad del siglo XV y los primeros compases del XVII desde el reconocimiento de la coexistencia de dos tradiciones constructivas diferentes —la arquitectura levantada con ladrillo y con yeso, y la realizada en piedra— que, partiendo de lenguajes artísticos de raíz medieval, experimentaron dos fenómenos artísticos distintos a lo largo de todo este tiempo ya que, por un lado, conocieron una evolución que podría entenderse como propia y, por otro, sirvieron de cauce de expresión a quienes trataron de aplicar el nuevo sistema artístico renacentista que se estaba articulando en la Península Itálica, ofreciendo formas —y respondiendo a estilos— que irían desde el gótico hasta el clasicismo pleno.

In this article we offer a very close synthesis vision of the architecture developed on Aragonese land between the first half of the 15th century and the early 17th, starting from the acknowledgement of the coexistence of two different construction traditions: the architecture built with brick and plaster, and the one executed with stone that, starting from artistic languages of medieval origin, experienced two distinct artistic phenomena in that period since, on one side, they knew an evolution that could be understood as its own, and, on the other, they served as base of expression for those who tried to apply the new artistic Renaissance system that was being developed in the Italic Peninsula, offering forms and responding to styles that would stretch from the Gothic to Classicism.

* * * * *

El análisis de la arquitectura desarrollada en tierras aragonesas a lo largo de un periodo de tiempo que abarcaría desde la primera mitad del siglo XV hasta los primeros compases del XVII, permite descubrir, en primer lugar, el empleo del ladrillo y el yeso —la rejola y el aljez—, y la piedra; dos materiales diferentes, trabajados con técnicas distintas que, descubiertas de forma empírica y reunidas a lo largo de siglos de experimentación práctica, terminaron generando dos *oficios artesanales*,¹ o si se prefiere, dos tradiciones constructivas diferentes que, partiendo de len-

* Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arte Moderno. Dirección de correo electrónico: jif@unizar.es.

¹ Utilizamos la expresión empleada para el *Quinientos* valenciano en MARIAS, F., «Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos», en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, mayo de 1992, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, 1993, pp. 263-269, espec. p. 263.

guajes artísticos de raíz medieval, experimentaron dos fenómenos distintos a lo largo de todo este tiempo. Por un lado, conocieron una evolución que podría entenderse como propia, natural, ordenada y lineal —con el descubrimiento y la aplicación de novedades y mejoras técnicas y estructurales, la llegada, adopción y adaptación del nuevo lenguaje ornamental *al romano*, e incluso la *redefinición a la clásica* de sus principales tipologías edilicias— y, por otro, sirvieron de cauce de expresión a quienes trataron de aplicar —introduciéndolo *sin intermediarios*— el nuevo *sistema artístico* renacentista que se estaba articulando en la Península Itálica a partir de la revisión filológica-humanística de su tradición clásica y de la recuperación de las formas propias de la Antigüedad,² un producto *en continua construcción*, sin terminar de definir, que fue llegando en estadios diferentes y aprovechando vías tan dispares como poco investigadas y que, como no podía ser de otra manera, terminó generando manifestaciones muy diversas en función de cómo, dónde y cuándo trató de emplearse.

Materiales, técnicas, tradiciones, y estilos artísticos

El ladrillo y el yeso se utilizaban en todo el territorio pero, sobre todo y, de manera generalizada, en el valle medio del Ebro, en donde la falta de piedra obligaba a emplearlos como materiales constructivos básicos a todo aquel que hubiera decidido asumir cualquier tipo de compromiso arquitectónico en la zona.³ Así lo hicieron mudéjares —y después moriscos—, cristianos nacidos —o formados— en este mismo contexto geográfico e incluso, aunque conocemos casos en los que no se sintieron capacitados para hacerlo,⁴ muchos de aquellos que, llegados desde otros lugares y, formados en tradiciones constructivas radicalmente

² De nuevo, la expresión es de MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 15; MARÍAS, F., *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992, p. 9. Asimismo, véase KRISTELLER, P. O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 38-51.

³ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción», *Artigramas*, 2, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 47-56, y ahora también IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Hacia una biografía de Miguel de Altués», en Pano Gracia, J. L. e Ibáñez Fernández, J., *La iglesia parroquial de Lecinena*, Zaragoza, Mira Editores, Ayuntamiento de Lecinena, 2003, pp. 121-315, espec. pp. 144-150.

⁴ Así, por ejemplo, los piedrapiqueros encargados de levantar la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza (1417-1421), dejaron los trabajos de rejola en manos de profesionales locales porque *no la sabían obrar* [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza», en *La piedra postrera* (2). *Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del*

distintas como el corte y la labra de la piedra, eligieron estas tierras para desarrollar su actividad profesional a lo largo de todo este tiempo.⁵

Por su parte, la piedra afloraba en los mismos márgenes de la extensa depresión fluvial conformada por el Ebro, pero su empleo resultaba tanto más frecuente cuanto más se avanzaba hacia los confines —tanto septentrional como meridional— del reino. En cualquier caso, conviene advertir que si se disponía de piedra, y se contaba con los profesionales capaces de trabajarla de manera conveniente, casi siempre se optaba por ella. Así, por ejemplo, quizás interese recordar lo sucedido con motivo del abovedamiento de la catedral de Huesca⁶ (1497-1499) [fig. 1], o con la construcción de la colegial —después iglesia catedral— de Barbastro⁷ (ca. 1512-1534) [fig. 2], dos proyectos estilísticamente góticos que pudieron levantarse tanto con rejola como con piedra, pero que terminaron haciéndolo con la segunda.

Además, si no se podía utilizar, se intentaban reproducir sus efectos estéticos. En esta clave cabría interpretar los revocos homogeneizadores

gótico final, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 75-113, espec. p. 83].

⁵ Este fenómeno de adaptación, que resultaba prácticamente imposible a la inversa dado que el corte y la labra de la piedra exigían unos conocimientos técnicos y unas destrezas prácticas que no podían improvisarse, fue bastante común en tierras aragonesas a lo largo del periodo que estudiamos. Sobre el fenómeno véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Hacia una biografía...», *op. cit.*, pp. 125-150. Este debió de ser el caso, por ejemplo, de Charles de Mendibe (doc. 1539-1557, † 1558), y de Martín de Miteza (doc. 1540-en Zaragoza, 1573), dos maestros de origen septentrional que se sucedieron al servicio de Hernando de Aragón, el último arzobispo zaragozano de la Casa Real [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, pp. 167-234, y pp. 234-306], y el de muchos franceses que eligieron estas tierras para desarrollar su actividad profesional (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés», *Artigrama*, 22, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 473-511, espec. pp. 485-497).

⁶ Aprobado el proyecto presentado por Juan de Olótzaga a comienzos de 1497, se encargaron sendos estudios para calcular el montante final que alcanzaría la empresa de ejecutarse con rejola o con piedra. De hecho, según los asientos publicados por Ricardo del Arco, *a III de febrero 1497 fue llamado maestro Sarinyena para que aconsexasse en la obra que se tenia de fazer y contase por regola el gasto. Un mes más tarde fue llamado maestro Ciron de Barbastro para que aconsexasse y contasse por piedra el gasto que tenia la obra...* [ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca (Monografía histórica arqueológica)*, Huesca, Imprenta «Editorial V. Campo», 1924, pp. 33-34. Una interpretación sensiblemente diferente de los asientos en DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 127-129]. Al final, se optó por la piedra (ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca...*, *op. cit.*, p. 35).

⁷ El concejo de la localidad confió las obras del nuevo templo colegial a Luis Santa Cruz en junio de 1517. Sin embargo, el contrato se anuló en agosto del año siguiente, y los regidores municipales suscribieron otro con Juan de Sariñena que sería sustituido, a su vez, por el maestro de cantería Juan de Segura antes de 1528. Es probable que la rescisión obedeciera a que los de Barbastro no precisaban los servicios de un maestro de aljez, pues al final optaron por erigir una fábrica de piedra sillar. En todo caso, Luis Santa Cruz retornaría a la ciudad del Vero en 1528 para emitir un dictamen en compañía de Juan de Sariñena y Juan Lucas Botero *el Viejo* sobre la marcha del proyecto. Sobre el proceso, recogiendo la bibliografía anterior, véase CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Sobre campo de azul y carmín. Programas de ornamentación arquitectónica al romano del Primer Renacimiento aragonés*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2006, pp. 118-119.



Fig. 1. Huesca. Catedral. Abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 2. Barastro (Huesca). Catedral. Vista general desde los pies. Foto: Javier Ibáñez.

delineados mediante un falso despiece isódomo que, ligados al proceso de redefinición *a la clásica* de los interiores constructivos, comenzaron a generalizarse durante los primeros compases del Quinientos;⁸ muchas de las decoraciones *escultóricas* de aplicación arquitectónica que, realizadas en aljéz, funcionaban como labores de entalladura,⁹ e incluso, si se apura el argumento, los imaginativos *traslados* al ladrillo y al yeso de estructuras concebidas —y realizadas— inicialmente en piedra. Dentro de este apartado podría incluirse el cimborrio de la catedral de Zaragoza (1520-1522), la feliz adaptación de una solución constructiva propia del gótico centroeuropeo que, llegada directamente desde Castilla a través Enrique Egas, terminaría inspirando la elevación de los de Teruel (1536-1538) y Tarazona (1543-1545 / 1546-1549), así como la materialización de otros muchos sistemas de cubierta en el entorno más inmediato;¹⁰ el claustro del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza (1538-1540), estrechamente relacionado con el realizado en piedra a partir de los presupuestos del gótico *manuelino* en el convento de Santa María de Belém de la misma Orden en Lisboa (1502-1525, 1540);¹¹ la torre de la iglesia de Utebo (1543-1544), inspirada en flechas pétreas estilísticamente góticas —aunque con interesantes destellos renacientes— como la elevada a los pies de la parroquial de Sádaba por esas mismas fechas¹² (ca. 1531-

⁸ La documentación exhumada hasta la fecha nos permite intuir que este tipo de acabado comenzó a utilizarse en la Seo de Zaragoza en 1515. Para entonces, los administradores de la fábrica adquirieron sedas *pora fazer pinzeles pora enpedrar*, y ocultar bajo un revoco homogeneizador las diferentes decoraciones pictóricas aplicadas a sus muros a lo largo de la historia constructiva del edificio (CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La introducción del ornato *al romano* en el Primer Renacimiento aragonés: las decoraciones pictóricas», *Artigrama*, 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 293-340, espec. pp. 336-337; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 119-121; CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Sobre campo de azul y carmín...*, *op. cit.*, pp. 133-134).

⁹ *Ibidem*, pp. 102-116.

¹⁰ Todas estas cuestiones ya se plantearon en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Los cimborrios aragoneses del Quinientos: una revisión necesaria», en *Actas del X Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 14-16 septiembre 2005, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turoleses, 2007, pp. 773-807. Ahora también, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico», 2006; o la revisión planteada en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Gothique, tradition constructive locale et masques *al romano*: les cimborrios aragonais du XVI^e siècle», en *Actes du Colloque International Le gothique de la Renaissance. 4^e Rencontres d'architecture européenne*, París, 12-16 junio 2007, París, Picard, (en prensa).

¹¹ CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljéz», *Artigrama*, 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 223-273, espec. pp. 246-252.

¹² La relación ya fue establecida por ÍÑIGUEZ, F., «Torres mudéjares aragonesas», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1937, pp. 173-189, espec. p. 188. Asimismo, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura en las Cinco Villas durante el siglo XVI», en Asín García, N. (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2007, pp. 189-204, espec. pp. 198-199.

1544 / 1549); e incluso las soluciones de cubierta dispuestas sobre los diferentes espacios de la Capilla de la Comunidad de Santa María de Albarracín bastantes años más tarde (1572-1577), audaces interpretaciones en yeso de estructuras mucho más complejas realizadas en piedra y de gusto *italianizante* relacionadas, de una manera u otra, con la escurridiza figura de Esteban Jamete¹³ (ca. 1515-1565).

Todos estos ejemplos permiten comprobar que los materiales eran, de alguna manera, *intercambiables*; y que las técnicas desarrolladas para utilizarlos con fines constructivos —y las tradiciones conformadas a partir de las mismas— eran radicalmente distintas, pero que los resultados que podían obtenerse de utilizar unos o aplicar otras podían ser, en realidad, muy similares porque, en definitiva, ni los materiales, ni las técnicas, ni las correspondientes tradiciones constructivas llegaron a definir formas generatrices de ningún *estilo*, ni consiguieron arrastrar por sí solos carga semántica —entiéndase *estilística*— alguna, sino que constituyeron el medio para convertirlas en realidades tangibles condicionando, en todo caso, la visión, la interpretación o, como mucho, el empleo que se hiciese de las mismas, fuesen éstas las que fuesen.

Los nuevos góticos

En realidad, tanto la arquitectura realizada en ladrillo como la levantada con piedra podían —y venían— expresándose en gótico desde la primera mitad del siglo XIII. La primera partía de propuestas de carácter *meridional* que, no obstante, se irían renovando, sobre todo en lo ornamental, acogiendo el nuevo repertorio flamígero en la escultura decorativa en aljéz en los albores del siglo XV,¹⁴ y en los sistemas de recubrimiento pictórico a finales de esa misma centuria.¹⁵ No obstante, debe señalarse que también podía admitir sistemas ornamentales de raíz islámica que, renovados conforme a las influencias recibidas en cada momento, terminaban generando manifestaciones diferentes, caracterizadas, en última instancia, por una estética superficial muy particular que, a pesar de que ya debía de entenderse como propia tanto en tierras castellanas como

¹³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 177-178, y pp. 490-496; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 508-510; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura de Albarracín y su comarca en el siglo XVI», en Martínez González, J. (coord.), *Comarca de la Sierra de Albarracín*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2008, pp. 191-207, espec. pp. 200-201.

¹⁴ CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Sobre campo de azul y carmín...*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 45-48.

aragonesas en el periodo que estudiamos,¹⁶ y que incluso pudo aplicarse con este sentido en algún caso concreto,¹⁷ todavía continúa siendo distinguida con la cómoda, pero quizás poco apropiada —sobre todo desde el punto de vista histórico— denominación de mudéjar.¹⁸

Por su parte, la arquitectura realizada en piedra partía de propuestas similares —de carácter *meridional*— llegadas, en buena medida, desde el levante peninsular, y aplicadas por profesionales de perfiles muy poco definidos todavía. Es el caso de Guillermo Cubells, un maestro que, procedente de Morella (Castellón), asumió la construcción de la iglesia parroquial (ca. 1380-1387) y el tendido de un puente pétreo en Mosqueruela (1385), así como la realización de ciertos trabajos en el cerco de Tronchón (1394), otra localidad del Maestrazgo turolense algunos años más tarde;¹⁹ o el de Paschual de Exulve, *vezino del lugar de Villafermosa, del regno de Valencia, de la baronía de Arenoso*, que compatibilizó la

¹⁶ Desde esta óptica debería entenderse una escueta anotación deslizada en el contrato suscrito con el carpintero Francisco de la Fuente para la realización del artesonado del zaguán del palacio de los Dueñas en Medina del Campo (Valladolid), en la que se indicaba que las molduras de la salida de la solera podían ser *romanas* o *castellanas*. El contrato en GARCÍA CHICO, E., *El Arte en Castilla. La Colegiata de Medina del Campo y otros estudios*, tomo I, Valladolid, Gráficas Andrés Martín, 1957, doc. n.º 10, pp. 102-104; su interpretación en MARIAS, F., «I. Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería», en García de la Concha, V. (coord.), *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, en Jover Zamora, J. M.^a (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XXI, Madrid, Espasa, 1999, pp. 363-397, espec. pp. 365, 367 y 382; MARIAS, F., «El ornato en el ámbito del arzobispado de Toledo», en Guillaume, J. (ed.), *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, espec. p. 191, nota n.º 19; CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Sobre campo de azul y carmín...*, *op. cit.*, p. 22).

¹⁷ Por ejemplo, resulta muy tentadora la idea de analizar las obras de ampliación del palacio de la Aljafería de Zaragoza (ca. 1488-1493) promovidas por los Reyes Católicos a la luz del criterio de *intencionalidad* en la elección de las formas y los estilos aplicado al estudio de varias empresas acometidas en la periferia italiana durante la segunda mitad del siglo XV, como el conjunto de intervenciones llevadas a cabo en el *Castel Nuovo* de Nápoles a instancias de Alfonso *el Magnánimo*, tío de Fernando *el Católico*, en torno a los años centrales del siglo XV. Esta idea, latente en SERRA DESFILIS, A., «È cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo», *Annali di Architettura*, 12, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000, pp. 7-16, espec. p. 7, y p. 13; se desarrolla desde un interesante sentido filológico en CLARKE, G., «Architecture, languages and style in fifteenth-century Italy», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXXI, London, The Warburg Institute, University of London, 2008, pp. 169-189, espec. pp. 180-183.

¹⁸ Compartimos los argumentos desarrollados en MARIAS, F., «I. Arquitectura y urbanismo...», *op. cit.*, p. 365.

¹⁹ El trabajo consistió en la habilitación de una sala en el interior de una torre del cerco amurallado de la localidad [CASABONA SEBASTIÁN, J. F., *La iglesia parroquial de Mosqueruela. Estudio artístico*, Memoria de licenciatura defendida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, (inédita), tomo I, p. 76, y p. 87, y tomo II, doc. VII, pp. 275-276, y doc. XII, pp. 284-285; CASABONA SEBASTIÁN, J. F. y GARGALLO MONFORTE, E., *Mosqueruela. Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses (CSIC) de la Excm. Diputación Provincial de Teruel, 1999, pp. 10-18; CASABONA, J. F. y SOLSONA, M., «Los puentes de Maravillas (Mosqueruela)», en VV.AA., *Los puentes de la Comarca de Gúdar-Javalambre*, Zaragoza, Centro de Estudios de Gúdar-Javalambre, 2006, pp. 18-20].

Agradezco al Dr. Bernabé Cabañero Subiza su generosidad científica al darme a conocer estas obras.

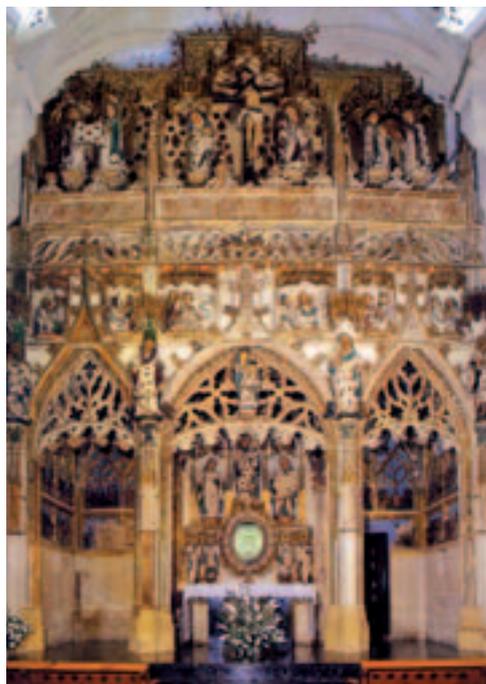


Fig. 3. Daroca (Zaragoza). Antigua iglesia colegial. Capilla de los Corporales.

construcción de la iglesia parroquial de Báguena (1403-1410) con otros compromisos en Tortosa (Tarragona) gracias al concurso de su hijo Johan y al respaldo de varios ayudantes.²⁰ Dentro de este mismo capítulo habría que incluir a Corlat, Colrat o Conrat Rey, un maestro de posible procedencia centroeuropea, relacionado con las empresas impulsadas por el arzobispo zaragozano García Fernández de Heredia (1389-1411, † 1411) en el Bajo Aragón turolense,²¹ y con el tendido del *Puente de piedra* de la capital aragonesa (1401-1440), una empresa que, al final, quedaría bajo la responsabilidad última de otros profesionales, como el desconocido —y desconcertante— Mateo *italiano*.²²

²⁰ BURETA ANENTO, I., «Báguena en el siglo XV. Datos para su historia», *Xiloca*, 31, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2003, pp. 15-53, espec. pp. 28-36; CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII-XVIII)*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2003, doc. n.º 1, p. 72; PARDILLOS MARTÍN, D., *Colección de documentos del Archivo Parroquial de Báguena (1363-1505)*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 2007, doc. n.º 19, pp. 59-60, y docs. núms. 20-21, pp. 60-80. En el registro de los pagos extendidos entre 1409 y 1410, se recogieron los dineros entregados a quien los adelantó *pora dar al maestro pora quando sen partie a Tortosa* (*ibidem*, doc. n.º 22, pp. 60-89).

²¹ El maestro debía de estar a cargo de las empresas constructivas impulsadas por el prelado en su villa de Valderrobres (la iglesia de Santa María la Mayor, el castillo y el puente de acceso a la localidad). También se le documenta trabajando junto a *Gonçalvo de Vilvo* en la iglesia de San Francisco de Teruel para 1392. La empresa, que sería costeada por el arzobispo, fue consagrada en 1402 (CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., «Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa. 1300-1450», en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 20-22 septiembre 1984, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 397-414, espec. p. 399, nota n.º 20, y p. 412).

²² El concejo de la ciudad acordó el tendido del puente con Juan de Frenoya —del que no se puede aportar ningún otro dato— y Colrat Rey a comienzos del mes de abril de 1401. No obstante, del análisis del *Libro de fábrica* conservado en el Archivo Municipal de Zaragoza se desprende que tanto la selección y aprovisionamiento de materiales como la ejecución de los primeros trabajos corrió a cargo de otros profesionales, como Mateo *italiano* o Pedro Moliner. Un resumen del proceso con bibliografía actualizada en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Puente de Piedra de Zaragoza», en Álvaro Zamora, M.^a I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *Patrimonio hidráulico en Aragón*, Zaragoza, Aqua, Cajalón, 2008, pp. 70-73, espec. p. 70.



Figs. 4 y 5. Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca). Claustro. Capilla de San Victorián. Portada y bóveda. Fotos: Javier Ibáñez.

Desde luego, maestre Colrat se encontraba en Molinos (Teruel) en 1417, cuando fue llamado a Zaragoza para comprobar la estabilidad del cimborrio que se había levantado sobre el crucero de la Seo en tiempos de Benedicto XIII (1403-1409).²³ Construyese o no la iglesia de la localidad,²⁴ hoy sabemos que dejó labrada parte de la piedra destinada a la cabecera de la iglesia parroquial de Fuentespalda (Teruel), cuya construcción se contrataría con Balaguer Eximeno o Jimeno en 1418.²⁵

No obstante, el panorama cambiaría de forma sustancial merced al trabajo desarrollado por el maestro Isambart, sus colaboradores y operarios, que introdujeron el nuevo lenguaje gótico de ascendente nórdico, formas flamígeras y plástica borgoña en la reforma de la cabecera románica de la antigua colegial de Santa María de Daroca (*ca.* 1417-1424) [fig. 3] y en la construcción de la desaparecida capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza (1417-1422), trasladándolo —y difundiéndolo— por otros centros artísticos peninsulares algunos años más tarde.²⁶

Así, sin menoscabo del maestro, que pudo haber trabajado en la gran cantera de la *Seu Vella* de Lérida, y aún habría de hacerlo en la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia (a partir de 1424), y en la puesta en marcha de la fábrica de la *obra nueva* de la catedral de Sevilla (1433-1444);²⁷ habría que comenzar destacando la figura de su más estrecho colaborador, Pedro Jalopa,²⁸ al que identificamos con aquel joven francés llamado Pedro Gelopa que, afirmado junto a Pedro Torragrossa —*magister operum lapidum civitatis Valencie*—, debió de mantener una estrecha relación con Guillem Sagrera durante sus primeros años de estancia en Perpiñán. No en vano, el mallorquín, y otros profesionales —entre los que se encontraba el normando Raúl Valter o Vauter, Rotlli Gautier—, intercedieron para que fuera readmitido por su maestro, y actuaron como testigos del acto, que tuvo lugar en la capital del Rosellón el 14 de mayo de 1411.²⁹

²³ GALINDO Y ROMEO, P., «El cimborrio de La Seo. 1379-1520 (D. Lope de Luna, Benedicto XIII, D. Alonso de Aragón)», en «Las Bellas Artes en Zaragoza. (Siglo XV). Estudios Históricos», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1922-1923, tomo I, pp. 379-421, espec. doc. IX, pp. 409-410.

²⁴ Así se sugiere, en buena lógica, en CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., «Problemática y fuentes...», *op. cit.*, nota n° 39, p. 402.

²⁵ LALIENA CORBERA, C., «En torno a algunos problemas de cronología y financiación del gótico bajoaragonés», en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 65-80, espec. pp. 68-69.

²⁶ El estudio de estas dos intervenciones en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., «El maestro Isambart en Aragón...», *op. cit.*, pp. 79-90, y pp. 90-98.

²⁷ Su más completo perfil biográfico *ibidem*, pp. 75-76.

²⁸ *Ibidem*, pp. 87-88.

²⁹ Pedro Gelopa se había firmado con Pedro Torragrossa por un total de seis años, pero aban-

No obstante, sus caminos terminaron separándose para siempre. Así, mientras que Sagrera y Gautier permanecieron en Perpiñán para acabar asumiendo otros compromisos en Palma de Mallorca y Nápoles en el caso del primero,³⁰ y en Gerona, Barcelona y Lérida en el del segundo,³¹ Torragrossa regresó a Valencia,³² y Jalopa dirigió sus pasos hacia tierras navarras, realizando diferentes trabajos para Carlos III *el Noble* en el palacio real de Olite para 1414.³³ No obstante, y al igual que otros colegas bregados en ésta y otras empresas del entorno regio como la tumba del monarca y su esposa en la catedral de Pamplona, Jalopa decidió encaminarse hacia Daroca, en donde entró a formar parte del equipo

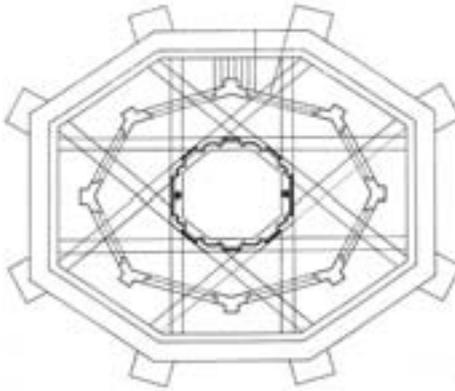
donó a su maestro al poco de superar la mitad del plazo de tiempo acordado. Detenido por el *batlle* de Perpiñán, fue liberado gracias a la intercesión de Leonart Raholf, *fuster*, el normando Raulí Vauter, Juan de Liho, de Bruselas, y Guillem Sagrera. Finalmente, Torragrossa lo readmitió a su servicio por dos años en un acto celebrado en Perpiñán el 14 de mayo de 1411 ante la atenta mirada de Guillem Sagrera, Raulí Vauter y Juan de Liho (PONSICH, P., «La cathédrale Saint-Jean de Perpignan», *Études roussillonnaises. Revue d'Histoire et d'Archéologie méditerranéennes*, III, 2-3-4, 1953, pp. 137-214, espec. p. 200, y doc. V, pp. 211-212).

³⁰ Sagrera dirigió durante unos años las obras de San Juan el Nuevo de Perpiñán (*ca.* 1415-1420), pero se marchó a Palma, en donde levantó la lonja de mercaderes (*ca.* 1421-1447) dirigiendo, de manera simultánea, la fábrica catedralicia, y terminó sus días en Nápoles, en donde asumió la construcción de la magnífica *Sala maggiore*, más conocida como *Sala dei Baroni del Castel Nuovo* (1447-1454, † 1454). Sobre el personaje, puede consultarse la obra de ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, Blume, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1970, o la revisión planteada en DOMENGE I MESQUIDA, J., «Guillem Sagrera», en Garofalo, E. y Nobile, M. R. (eds.), *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 58-93.

³¹ Gautier asumiría la maestría de la catedral de Gerona (1427-1430) [FREIXAS I CAMPS, P., *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1983, pp. 29, 339, y 352], trabajó en el claustro de la de Barcelona (1432) [VALERO I MOLINA, J., «Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral», *D'Art*, 19, Barcelona, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, 1993, pp. 29-41, espec. p. 38] y, finalmente, en la fachada de la *Seu Vella* de Lérida, en donde le sorprendería la muerte en 1441 (ALONSO GARCÍA, G., *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excma. Diputación Provincial de Lérida, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato de Estudios Locales «José M.^a Quadrado», 1976, pp. 99-113; TERÉS I TOMÀS, M.^a R., «L'escultura del segle XV a la Seu Vella», en *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 6-9 març 1991, Estudi General de Lleida, Universitat de Barcelona, 1991, pp. 215-223, espec. pp. 218-220).

³² Desde luego, contrató ciertas obras para la capilla de San Juan Bautista de la catedral valenciana en 1414 (SANCHÍS SIVERA, J., «La escultura valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, pp. 3-29, espec. p. 12; GÓMEZ-FERRER, M., «La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997-1998, pp. 91-105, espec. p. 94).

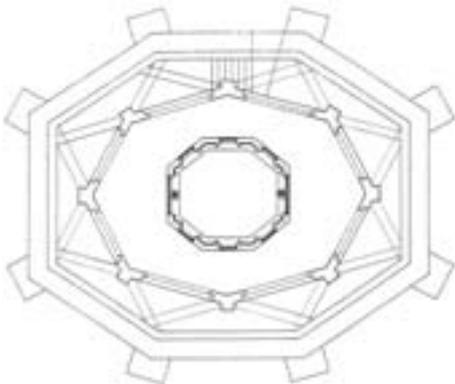
³³ Aunque resultaría muy tentador relacionarlo con soluciones estereotómicas tan interesantes como la *puerta en esquina o rincón* que permite el paso a la zona adosada a la muralla, la realidad es que Jalopa tan sólo aparece documentado construyendo un ventanal en 1414 [JANKE, R. S., *Jehan Lohme y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana» de la Diputación Foral de Navarra, 1977, p. 43; también apéndice documental, 207, año 1414, § 12 (palacio); MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDÁZ, J., *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, pp. 75, 98, y 162].



*Fig. 6. Zaragoza. Catedral.
Planta del cimborrio con la primera
malla de arcos entrecruzados.*



*Fig. 7. Zaragoza. Catedral.
Cimborrio. Interior.
Foto: Javier Ibáñez.*



*Fig. 8. Zaragoza. Catedral.
Planta del cimborrio con la segunda
malla de arcos entrecruzados.*



*Fig. 9. Zaragoza. Catedral. Cimborrio.
Detalle de la segunda malla de arcos
entrecruzados. Foto: Javier Ibáñez.*

de Isambart, que le confió la materialización última de la capilla de San Agustín de la Seo zaragozana³⁴ (1417-1422). Después asumió diferentes responsabilidades en la catedral de Huesca³⁵ (1422), y pudo aprovechar

³⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., «El maestro Isambart en Aragón...», *op. cit.*, p. 82.

³⁵ Los canónigos de la catedral de Huesca lo designaron maestro de las obras de la Seo en sustitución de Rodrigo Pérez el 19 de enero de 1422. Jalopa pudo intervenir en los trabajos del claustro, e incluso pudo tomar parte en las primeras medidas adoptadas para el abovedamiento de la nave mayor de la iglesia, pero sólo consta de forma expresa que ajustó el remate del campanario en

su estancia en tierras altoaragonesas para levantar la capilla de San Victorián del claustro de San Juan de la Peña³⁶ (1426-1433) [figs. 4 y 5], un espacio de planta trapezoidal cubierto mediante una imaginativa solución de tres bóvedas yuxtapuestas, concatenadas, de tres paños cada una. Sea como fuere, Jalopa reaparecería dirigiendo las obras de la espectacular capilla funeraria elevada para don Álvaro de Luna bajo la advocación de Santiago en la cabecera de la catedral primada toledana³⁷ (1435-1438), un espacio centralizado cubierto mediante una bóveda resuelta a partir de ocho gajos de tres paños cada uno; y todavía asumiría la maestría de la catedral de Palencia junto a Gómez Díaz en septiembre de 1443,³⁸ desapareciendo de la documentación a partir de esta fecha.

Los perfiles biográficos y profesionales de aquellos con quienes coincidió al servicio de Isambart en tierras aragonesas todavía deben definirse algo más,³⁹ pero todo indica que, salvo posibles excepciones —quizás fuese el caso de Johan de Bruxelles y Gilart Jaquet, dos piedrapiqueros, del ducado de Brabante el primero y del de Lorena el segundo, documentados en Zaragoza acogiendo como sirvientes a Juan de Laredo y a Juan de Puerto respectivamente el 12 de mayo de 1436 [doc. n.º 1];⁴⁰ e incluso

agosto de ese mismo año. La torre sería remodelada a partir del siglo XVI, por lo que no es posible valorar su intervención (ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca...*, *op. cit.*, p. 32; DURÁN GUDIOL, A., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 105-108).

³⁶ CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., «Problemática y fuentes de la cronología...», *op. cit.*, p. 413. Ya se apunta la pertenencia a esta misma familia en GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J. C., «Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia», *Las Catedrales de España*, Alcalá de Henares, 1997, pp. 122-129, espec. p. 126, nota n.º 32.

³⁷ ZABALA, M., «Instancia del Sr. Duque del Infantado solicitando autorización para realizar obras en la capilla de Santiago de la ciudad de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 49, 1919, pp. 4-6; GILMAN PROSKE, B., *Castilian sculpture Gothic to Renaissance*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1951, p. 478, nota n.º 98; YUSTE GALÁN, A. M.^a, «La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna», *Archivo Español de Arte*, 307, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Instituto de Historia, 2004, pp. 291-300, espec. pp. 295-296 y 299-300, docs. núms. 3-6.

³⁸ MARTÍNEZ, R., «Gómez Díaz de Burgos (1430-1466), Maestro Mayor de la obra de la Catedral de Palencia», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 58, Palencia, 1988, pp. 417-426.

³⁹ Sobre los componentes del equipo documentados en la construcción de la capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., «El maestro Isambart en Aragón...», *op. cit.*, pp. 87-90.

⁴⁰ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Antón Ximénez de Aysa, 1436, cuadernillo 1, s.f., (Zaragoza, 12-V-1436). La firma de aprendizaje de Laredo ya fue publicada en DELGADO ECHEVERRÍA, J. y CRIADO MAINAR, J., «La puerta de la bendición de la iglesia de San Miguel Arcángel de Tarazona. Aproximación a su estudio», *Turiasones*, XVI, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza, 2001-2002, pp. 179, 200, espec. pp. 184-185, nota n.º 12, y doc. n.º 1, pp. 198-200].

El mérito del hallazgo de los dos documentos es de la Dra. Susana Lozano García, que los puso generosamente a mi disposición y me ayudó a transcribirlos, por lo que querría expresarle mi más sincero agradecimiento.

el de Pierres de Bans, que se ajustó en la capital aragonesa con Noel de la Plaça, venido desde Valencia, para ultimar cierto encargo del prelado zaragozano, quizás relacionado con la culminación de la mazonería del retablo mayor, o el de la Virgen Blanca de la Seo en 1448 [docs. núms. 2 y 3]⁴¹—, casi todos debieron de dirigir sus pasos hacia el Poniente, contribuyendo a difundir las novedades de la arquitectura flamígera y de la escultura de ascendente borgoñón por otros centros artísticos peninsulares —castellanos e incluso es posible que portugueses⁴²—, una labor que habrá que aquilatar y valorar de manera conveniente para entender el desarrollo de la arquitectura en estos territorios durante la segunda mitad del siglo XV, e incluso buena parte de la centuria siguiente. No obstante, por lo que afecta a nuestro discurso, conviene advertir que el vacío que dejaron en tierras aragonesas fue ocupado por profesionales procedentes del norte peninsular —de las provincias vascas y de la montaña castellana sobre todo— que, por lo general, desarrollaron fórmulas mucho más simples.⁴³ Así lo hicieron en la Jacetania,⁴⁴ pero también en regiones mucho más meridionales como la antigua Comunidad de Albarracín, en donde utilizaron módulos pétreos de planta cuadrangular, escasa altura, volumen casi cúbico y cubiertos mediante bóvedas de crucería simple o de terceletes rectos para componer, mediante yuxtaposición, edificios —templos, sobre todo— sumamente sencillos.⁴⁵

Quizás interese recordar la presencia de un maestro llamado *Johannes de Liho, de Bruxellis*, participando junto a Guillem Sagrera y Raúl Valter o Vauter, en el proceso abierto entre Pedro Torra-grossa y Pedro Gelopa durante su estancia en Perpiñán en 1411 (PONSICH, P., «La cathédrale...», *op. cit.*, p. 200, y doc. V, pp. 211-212).

⁴¹ A.H.P.N.Z., Juan de Longares, 1448, s.f., (Zaragoza, 7-XI-1448), ff. 170 r.-171 r., y Registro, 1448, ff. 623 v.-626 v., (Zaragoza, 7-XI-1448).

Una vez más, agradezco a la Dra. Susana Lozano García su generosidad científica al darme a conocer estos valiosos documentos, y su amabilidad al ayudarme a transcribirlos.

Desde luego, las fuentes de fábrica recogen la existencia de cierto maestro *Perrin* o *Parrin* trabajando en la estructura de la máquina (LACARRA DUCAY, M.^a C., *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2000, p. 71).

⁴² No debe olvidarse el posible origen catalán del maestro Huguet, encargado de elevar la capilla del fundador (ca. 1426-1434), panteón de la Casa real de Avis, y las llamadas *Capelas imperfeitas* (a partir de 1433) del monasterio de Batalha, en Portugal [DIAS, P., «Il monastero della Batalha e la sua influenza sul gotico portoghese del seculo XV», en Caraffa, C. y Loi, M.^a C. (eds.), *L'architettura del tardogotico in Europa. Atti del Seminario Internazionale*, Politecnico di Milano, 21, 22 e 23 febbraio 1994, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati s.r.l., 1995, pp. 179-189].

⁴³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Hacia una biografía...», *op. cit.*, p. 125-150.

⁴⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania entre el Gótico y el Renacimiento», en Ona González, J. L. y Sánchez Lanaspá, S. (coord.), *Comarca de La Jacetania*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 151-170, espec. pp. 151-162.

⁴⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura de Albarracín...», *op. cit.*, p. 193, y pp. 194-195.

De cualquier manera, estas dos tradiciones constructivas estaban a punto de iniciar un largo proceso evolutivo que, desarrollado a lo largo de la práctica totalidad del Quinientos contemplaría, en primer lugar, el hallazgo de nuevas soluciones técnicas y estructurales; la irrupción del nuevo lenguaje ornamental *al romano* y, finalmente, la redefinición *a la clásica* de sus principales tipologías edilicias.

Las novedades técnicas

La práctica constructiva tanto en ladrillo como en piedra permitió descubrir interesantes novedades técnicas y estructurales entre finales del siglo XV y los primeros compases de la centuria siguiente. Así, y sin ánimo de exhaustividad, quizás convendría destacar la imaginativa solución alcanzada por Juan Lucas Botero *el Viejo* para materializar con ladrillo y con yeso el proyecto ideado por Enrique Egas para el cimborrio de la catedral de Zaragoza. El sistema, basado en el tendido de dos mallas de arcos entrecruzados —una visible [figs. 6 y 7], y otra oculta [figs. 8 y 9] sobre el casco del tambor que, girada con respecto a la inferior, habría de servir de base a la linterna exterior—, se simplificaría para levantar el cimborrio de la colegial —después iglesia catedral— de Santa María de Mediavilla de Teruel, pero alcanzaría su expresión más lograda en el cimborrio del primer templo turiasonense, que se elevaría algunos años más tarde.⁴⁶

De igual manera, cabría subrayar la originalidad y la calidad técnica de algunas empresas pétreas como la prácticamente desconocida escalera de caracol *de ojo abierto* o *de Mallorca* tendida entre la sacristía y la capilla del Sacramento habilitada tras el óculo expositor del retablo mayor de la catedral de Huesca (*ca.* 1534-1543),⁴⁷ el arco de acceso al recinto, *en torre cavada*, es decir, practicado en pared curva, en este caso convexa,⁴⁸ y la bóveda hemiesférica —una auténtica *capilla redonda en vuelta redonda*— con la que se cierra la caja⁴⁹ [fig. 10]; un fabuloso ejemplo de la mejor práctica estereotómica que quizás deba ponerse en relación con la com-

⁴⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*

⁴⁷ Sobre la solución y su funcionalidad véase PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes de cante-ría en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Lería, 2003, pp. 156-161, y ZARAGOZÁ, A., «Arquitectura del gótico mediterráneo», en Mira, E. y Zaragoza Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Corts Valencianes, 2003, vol. I, pp. 105-192, espec. pp. 153-154.

⁴⁸ PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes...*, *op. cit.*, pp. 80-83; ZARAGOZÁ, A., «Arquitectura del gótico...», *op. cit.*, p. 149.

⁴⁹ PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes...*, *op. cit.*, pp. 188-199.

pleja figura de Juan de Landeráin —quizás Juan de Landerri (doc. 1532-1584, † 1584)—, un piedrapiquero guipuzcoano —de Régil— vinculado tanto con Damián Forment,⁵⁰ el autor del retablo mayor, como con Juan de Segura,⁵¹ el tracista de la sacristía, y que mantendría estrechos lazos de colaboración con el propio cabildo catedralicio,⁵² que le pidió que estudiase la posibilidad de materializar este diseño que, no obstante, debió de quedar en manos de otros piedrapiqueros y entalladores como el prácticamente desconocido *maestro Francisco*, o Nicolás de Urliens.⁵³

Pero más allá de todos estos logros puntuales, habría que destacar que las bóvedas dejaron de ser estructuras compuestas de nervios y plementos, para funcionar como soluciones compactas. Al principio mantuvieron su naturaleza independiente, construyéndose mediante arcos de medio punto comprendidos en la misma envolvente esférica, lo que propició que perdieran su rampante recto —o llano— por otro curvo —o

⁵⁰ El perfil biográfico de Juan de Landerri, Landerrain o Landernain resulta muy difícil de trazar porque existen varios personajes homónimos de la misma profesión, y porque los datos reunidos —que ocupan un arco cronológico quizás demasiado amplio— parecen responder a tres perfiles profesionales diferenciados; el de entallador, maestro arquitecto e ingeniero. En cualquier caso, a la espera de nuevas investigaciones que arrojen algo de luz sobre el problema, tan sólo cabe señalar que las primeras referencias documentales exhumadas sobre Juan de Landerri lo identifican como *mazonero de piedra* y lo sitúan trabajando al servicio de Damián Forment en el retablo mayor de la catedral de Huesca. Su actuación en esta empresa resulta muy difícil de precisar, pero se sabe que cobró 2.728 sueldos en nombre del maestro en 1532 y que, cuatro años más tarde, a comienzos de junio de 1536, le compró al escultor una carta de comanda extendida por el cabildo catedralicio por valor de otros 3.966 que intentaría hacer efectiva un año más tarde (ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, tip. La Editorial, 1917, vol. II, p. 190; DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral...*, op. cit., pp. 160-161). Damián Forment lo avaló cuando trató la ejecución de la portada del palacio zaragozano del jurista Miguel Donlope el primero de enero de 1537 (GÓMEZ URDÁNEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural, Publicaciones, 1987, tomo I, p. 190, nota n° 91). Dos años más tarde, en junio de 1539, el escultor le concedió los poderes necesarios para que contratase en su nombre la ejecución de un retablo bajo la advocación de San Juan para la ciudad de Perpiñán (MIÑANA RODRIGO, M.ª L., SARRIÁ ABADÍA, F., SERRANO GRACIA, R., CALVO ESTEBAN, R. y HERNANSANZ MERLO, Á., «El sepulcro de don Juan de Lanuza, virrey de Aragón en la iglesia del castillo de Alcañiz», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, Huesca-Teruel-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turoloenses, Institución «Rendando el Católico», 1991, pp. 297-321, espec. p. 306, nota n° 20).

⁵¹ Desde luego, trabajó al servicio de Juan de Segura en la labra de los pilares diseñados por Gil Morlanes *el Joven* para la Lonja de Zaragoza (1541) [ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, tip. La Editorial, 1915, vol. I, p. 236], y en la construcción de la iglesia parroquial de Sádaba (ca. 1531-1544, 1549) [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura en las Cinco Villas...», op. cit., pp. 197-199].

⁵² En 1535, los canónigos de la catedral lo mandaron llamar para que estudiase la posibilidad de hacerse cargo de la segunda fase constructiva de la *sacristía nueva* diseñada por Juan de Segura; el 16 de junio de 1542 le abonaron los 600 sueldos que se le adeudaban por ciertas *anualidades* correspondientes a 1540, 1541 y 1542, y en la primavera de 1546 le entregaron la respetable cantidad de 4.000 sueldos como fin de pago del retablo mayor (DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral...*, op. cit., pp. 160-163).

⁵³ ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca...*, op. cit., p. 92; DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral...*, op. cit., pp. 162-165, espec. p. 164.



Fig. 10. Huesca. Catedral. Escalera y acceso a la capilla del sagrario. Foto: Javier Ibáñez.

redondo—, que fuesen cubriendo plantas cada vez más regulares —cuadradas—, y alcanzando mayor altura dado que aumentó la distancia entre las cimas de los formeros y los perpiñones y los polos de los cascos.⁵⁴ No obstante, la búsqueda de la sensación de fluidez espacial propiciaría el lanzamiento de pequeños nervios curvos —combados— entre los diseños de crucería de cada uno de los cascos, relacionándolos entre sí, y generando complicados diseños reticulares similares a las ondas generadas a partir de un estímulo. Andado el tiempo, terminarían surgiendo estructuras más o menos continuas que, en algunos casos, llegarían a recuperar el rampante llano en sentido longitudinal, generando soluciones de sección de medio cañón muy cercanas al *túnel* abovedado a la inglesa o a la *Netzgewölbe* alemana.⁵⁵ En cualquier caso, conviene advertir que la crucería llegó a entenderse como un sistema perfectamente clásico. De hecho, siguiendo la recomendación recogida por Vitruvio, Rodrigo Gil de Hontañón trató de explicarlo como habrían hecho los antiguos, es

⁵⁴ MARÍAS, F., *El largo siglo XVI...*, *op. cit.*, p. 113; MARÍAS, F., *El siglo XVI...*, *op. cit.*, p. 32. Sobre todas estas cuestiones técnicas, resulta indispensable acudir a la lectura de GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 59-190.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 100-103.

decir, recurriendo a su propio cuerpo, en este caso a su mano,⁵⁶ e interesa subrayar que, reducidos a la condición de molduras, los nervios podían labrarse *al romano*, e incluso generar diseños intrínsecamente clásicos, como el *combado de vuelta jónica*.⁵⁷

Quienes trabajaron con ladrillo y con yeso adoptaron el sistema de bóvedas tabicadas que, descubierto en Valencia a finales del siglo XIV,⁵⁸ difundido por el resto de la Corona a lo largo de la centuria siguiente, y popularizado en tierras aragonesas avanzado el Quinientos,⁵⁹ permitía obtener bóvedas ligeras que trabajaban a compresión, bien como cascos independientes integrados en retículas murarias de entibo —ya fuese en edificios de una sola nave, en salones como el de la Lonja de Zaragoza⁶⁰ (1541-1551), digna heredera de las de Palma y Valencia; e incluso en intervenciones todavía más complejas por la diferencia de altura entre las naves, como el *Quarto nuevo* de la Seo de la capital aragonesa⁶¹ (1546-1551)—; bien como estructuras más o menos continuas, pero caracterizadas por la densidad de los diseños de crucería aplicados a sus intradoses, auténticas redes de nervios en las que quizás quepa buscar el precedente inmediato de soluciones ornamentales todavía más efectistas como las estrellas de lazo.⁶²

Quienes trabajaron con piedra aplicaron apuradas técnicas de corte y de labra, algunas tan exquisitas como las que pueden descubrirse en los trabajos relacionados con la figura de Juan de Segura. Es el caso del abovedamiento de las naves y la construcción de las capillas laterales de la catedral de Jaca⁶³ (*ca.* 1520-1530) [fig. 11] —un compromiso que trató de compatibilizar con la construcción de la iglesia parroquial de Canfranc⁶⁴ (1522), y la elevación del presbiterio de la de Sallent de Gállego⁶⁵

⁵⁶ CABEZAS, L., *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar. (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 182.

⁵⁷ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, *op. cit.*, pp. 106-111.

⁵⁸ ZARAGOZÁ, A., «Arquitectura del gótico...», *op. cit.*, pp. 138-140, y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., «Las bóvedas tabicadas en la arquitectura valenciana durante los siglos XIV, XV y XVI», *ibidem*, vol. II, pp. 133-156.

⁵⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 101-105.

⁶⁰ *Ibidem*; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, p. 28.

⁶¹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 205-220.

⁶² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La iglesia de San Francisco de Barbastro. Obras de abovedamiento y transformación de su espacio interior a lo largo del Quinientos», *Artigrama*, 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 361-391.

⁶³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, pp. 151-153.

⁶⁴ Juan de Segura cobraba parte de la cantidad ajustada *por razon de la obra de la yglesia de Canfranc* el 28 de noviembre de 1522, ante la presencia del piedrapiquero Juan Vizcayno. Además, es posible que contase con la colaboración de otros canteros como Miguel de Andorca y Joan de Ygola, que aparecen en otros documentos expedidos en Canfranc por las mismas fechas [Archivo Histórico Provincial de Huesca (A.H.P.H.), Sección Protocolos Notariales (S.P.N.), Jaime Borau, 1522,

(1524-1526)—; pero también el de la reforma de la colegial de Alquézar⁶⁶ (1525-1532) [fig. 12], la conclusión y el abovedamiento de la de Barbastro⁶⁷ (1528-1533) [fig. 13], o la construcción de la parroquial de Sádaba⁶⁸ (ca. 1531-1545, 1549) [fig. 14], tres empresas a las que logró imprimir una fuerte sensación de fluidez espacial *a la alemana* merced al tendido de combados entre los diseños de crucería estrellada de cada uno de los cascos, una fórmula radicalmente distinta a la desarrollada en el abovedamiento de la nave central del primer templo jaqués⁶⁹ (ca. 1589-1598) algunos años más tarde, una estructura continua —es una bóveda de cañón con lunetos— que, sin embargo, terminó articulándose en tramos artificialmente independientes mediante la aplicación de un diseño de terceletes —y cinco claves— extremadamente sencillo.

La llegada del nuevo lenguaje al romano

De manera paralela, estas dos tradiciones constructivas trataron de renovarse incorporando el nuevo repertorio ornamental *al romano* a los sistemas decorativos con los que se recubrían sus estructuras; primero junto a otros componentes de raíz *moderna* —gótica— e islámica, y después en solitario, pero sin llegar a cuestionarlas y, desde luego, al margen de cualquier regla o normativa clásica, con un sentido adjetivo, a modo de *máscara*.⁷⁰

f. 37 v., (Jaca, 28-XI-1522), y ff. 17 r.-19 r., (Canfranc, 9-VI-1522). Documentos referenciados en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, p. 153].

⁶⁵ ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 366-367. Ahora también, véase GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1998, docs. núms. 15 y 16, pp. 51-54, y pp. 54-58.

⁶⁶ UBIETO ARTETA, A., «La construcción de la colegiata de Alquézar», *Pirineos*, 11-12, Zaragoza, Instituto de Estudios Pirenaicos, enero-junio 1949, pp. 253-266, espec. pp. 261-263; DURÁN GUDIOL, A., *Historia de Alquézar*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, pp. 177-181.

⁶⁷ SÁNCHEZ RUBIO, A., SALAS AUSÉNS, J. A. y BURILLO JIMÉNEZ, G., «Gastos del concejo de Barbastro en la construcción y mantenimiento de edificios religiosos (1500-1550)», *Seminario de Arte Aragonesés*, XXXIII, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, 1981, pp. 247-264; PANO GRACIA, J. L., «Autores y cronología de la catedral de Barbastro (Huesca)», *Artígrama*, 5, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 81-104.

⁶⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura en las Cinco Villas...», *op. cit.*, pp. 197-198.

⁶⁹ Juan de Bescós contrató el volteamiento de la bóveda en 1589, y ya debía de haber culminado el encargo para 1598, cuando asumió la realización del retablo mayor del templo, que se realizó en piedra [OLIVÁN JARQUE, M.ª I., «El retablo mayor de la catedral de Jaca (1598-1604)», *Aragonia Sacra*, I, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1986, pp. 7-27; OLIVÁN JARQUE, M.ª I., «Obras y reformas en la catedral de Jaca en el siglo XVI», en *Homenaje a Federico Balaguer*, *op. cit.*, pp. 167-183]. Sobre todas estas cuestiones, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, p. 160.

⁷⁰ El carácter epidérmico —por sobrepuesto— de los programas ornamentales en los que se incluyen motivos de tipo anticuario ha llevado a poner el acento en su carácter adjetivo y a valorarlos como *máscaras*. Véase MARIAS, F., *El largo siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 40-41.



Fig. 11. Jaca (Huesca). Catedral. Detalle del sistema de abovedamiento aplicado en la nave de la Epístola. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 12. Alquézar (Huesca). Antigua iglesia colegial. Vista general desde los pies. Foto: Javier Ibáñez.

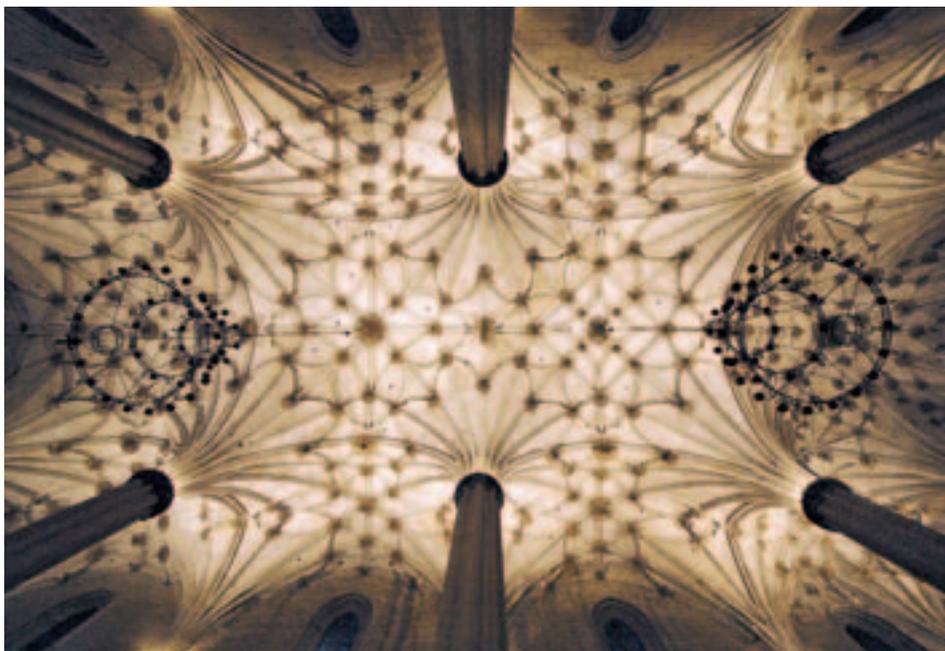


Fig. 13. Barbastro (Huesca). Catedral. Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 14. Sádaba (Zaragoza). Iglesia parroquial. Vista general desde los pies. Foto: Javier Ibáñez.

Estos sistemas podían ser pictóricos, como los desarrollados por las techumbres de la Aljafería (1492) [fig. 15] y las bóvedas de la Seo de Zaragoza (1496), de la *jubé* levantada por Isambart en la cabecera románica de la antigua colegial de Daroca (1504-1508) [fig. 16], o de la capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca (ca. 1522) [fig. 17];⁷¹ pero también escultóricos, realizados tanto en yeso como en piedra. Entre los primeros cabría incluir trabajos de naturaleza *estructural*, como la portada de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la parroquial de las Santas Justa y Rufina de Maluenda⁷² (ca. 1510-1515), pero también otros concebidos con la voluntad de cubrir interiores completos, ocultando —desmaterializando— cualquier atisbo de articulación arquitectónica, como los espectaculares tapices —de diseños diferentes— desplegados por las paredes y los plementos de la bóveda de la capilla sacramental habilitada tras el retablo mayor de la catedral de Huesca⁷³ (ca. 1534-1543) [fig. 18]. Por su parte, entre los trabajos realizados en piedra habría que considerar toda una serie de portadas que, relacionadas de una manera u otra con la figura de Juan de Segura, ofrecen una estructura gótica enriquecida en mayor o menor medida con el nuevo repertorio ornamental *al romano*. Es el caso de las que enmarcan las embocaduras de las capillas de San Sebastián y San Agustín de la catedral de Jaca⁷⁴ (1521), la que permite el acceso al templo colegial de Alquézar desde el claustro,⁷⁵ o la abierta a los pies de la iglesia parroquial de Sádaba.⁷⁶

La redefinición de los modelos tipológicos en clave clásica

Tanto la arquitectura construida con ladrillo como la levantada en piedra abandonaron muy pronto este tipo de recubrimientos superficiales para afrontar la redefinición *a la clásica* de sus principales tipologías edilicias, tanto las civiles⁷⁷ —casas o palacios, ayuntamientos, y lonjas—,

⁷¹ Puede consultarse una primera aproximación al problema en CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La introducción del ornato *al romano*...», *op. cit.*, pp. 293-340, completada en CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Sobre campo de azul y carmín...*, *op. cit.*, pp. 19-95.

⁷² *Ibidem*, pp. 110-111.

⁷³ ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca...*, *op. cit.*, p. 92; DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral...*, *op. cit.*, pp. 162-165, espec. p. 164.

⁷⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, p. 153.

⁷⁵ DURÁN GUDIOL, A., *Historia de Alquézar*, *op. cit.*, p. 178.

⁷⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura en las Cinco Villas...», *op. cit.*, p. 198.

⁷⁷ Carmen Gómez Urdáñez dedicó su tesis doctoral al estudio de los principales palacios levantados en Zaragoza durante el siglo XVI (GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil...*, *op. cit.*), mientras que Concepción Lomba Serrano consagró la suya al análisis de las casas consistoriales construidas en territorio aragonés a lo largo del Quinientos (LOMBA SERRANO, C., *La casa consistorial en Aragón. Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Deporte, 1989). Gonzalo M. Borrás Gualis realizó una primera síntesis a partir de las novedades ofrecidas en

como las de carácter religioso —iglesias de una sola nave con capillas entre los contrafuertes; iglesias de planta de salón⁷⁸—. Este proceso no se sustentó en innovaciones de carácter estructural. De hecho, los edificios de carácter civil siguieron levantándose conforme a parámetros muy similares a los empleados años antes, solo que pasaron a ordenarse de acuerdo con nuevos principios de organización compositiva, que pudieron perseguir la simetría y acentuar la sensación de sobriedad, pero que apenas lograron generar cambios de importancia ni en la articulación de las fachadas —que siguieron siendo muy sencillas y severas—, ni en la organización de los interiores.⁷⁹ Si acaso, los patios, que pasaron a tener tan sólo dos alturas —el tercer piso quedaría retranqueado, perdiéndose la componente vertical que los había caracterizado hasta ese momento—, ganaron en amplitud y vieron aumentar sus dimensiones, mientras que algunas cajas de escaleras —generalmente claustrales—, terminaron recibiendo un tratamiento monumental muy acusado, sobre todo en lo referente a sus sistemas de cubierta.

Por otra parte, al modelo de iglesia de una sola nave y alzado organizado en dos registros —el de las capillas laterales, generalmente ciegas,

dichos trabajos de investigación (BORRÁS GUALIS, G. M., *Historia del Arte II, De la Edad Moderna a nuestros días, Enciclopedia Temática de Aragón*, vol. IV, Zaragoza, Moncayo, 1987, pp. 324-337), y trató de ofrecer un estudio de conjunto sobre la arquitectura civil en Aragón reuniendo sendas revisiones aportadas por las autoras, y añadiéndoles un interesante estudio introductorio sobre los palacios reales aragoneses [BORRÁS GUALIS, G. M. (coord.), *Los palacios aragoneses*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991].

Ahora también, véase la síntesis ofrecida en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura palacial en Aragón y sus relaciones con Navarra», *Cuadernos de la Cátedra de patrimonio y Arte Navarro*, 4, *Casas señoriales y palacios de Navarra*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, (en prensa).

⁷⁸ Sobre el empleo de la tipología en tierras aragonesas véase PANO GRACIA, J. L., «Introducción al estudio de las *hallenkirchen* en Aragón», *Artigrama*, 1, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 113-145; PANO GRACIA, J. L., «Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: Las *hallenkirchen* o iglesias de planta de Salón», *Artigrama*, 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 327-339; PANO GRACIA, J. L., «Iglesias de planta de salón del siglo XVI aragoneses», en AA. VV., *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993, pp. 129-154.

⁷⁹ Tal y como apunta Fernando Marías, la tradición constructiva basada en el empleo de la rejola y el aljez tendía *por su propia naturaleza a dictar unas construcciones tectónicamente simples, con estructuras reiterativas y apariencia doblemente sólida y severa; cuando a partir de la quinta década de la centuria fueron penetrando ideas de sobriedad y simetría, los resultados pudieron ser, sobre todo en la arquitectura civil, sorprendentes. Obras como la Lonja de Zaragoza (1541-1551), (...) han podido por ello ser analizadas como edificios que habrían recibido la influencia directa de la arquitectura doméstica florentina del Quattrocento. Nada más lejos de la realidad; el carácter renacentista de estas construcciones procede del hecho de haber impuesto a una tradición vernácula ciertos principios modernos de organización compositiva, que ya estaban en ella en potencia, por las propias características de su técnica: los arcos doblados, el ritmo continuo de los miradores, las torres laterales, los aleros o los rafes, los patios o lunas sobre soportes exentos y zapatas que requerían soluciones adinteladas, las cajas abiertas de sus escaleras, son elementos todos preexistentes a estas fechas [MARIAS, F., *El largo siglo XVI...*, op. cit., pp. 436-437].*



Fig. 15. Zaragoza. Palacio de la Aljafería. Escalera de aparato. Detalle del sistema de cubierta y de su decoración pictórica. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 16. Daroca (Zaragoza). Antigua iglesia colegial. Capilla de los Corporales. Detalle de la decoración pictórica de las bóvedas de la jubé. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 17. Huesca. Catedral. Capilla de Santa Ana. Bóveda. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 18. Huesca. Catedral. Capilla del Sacramento. Foto: Javier Ibáñez.

y el del claristorio—, se vino a sumar otro en el que las embocaduras de las capillas alcanzaban la base de las bóvedas de la nave, y los vanos se abrían en las partes altas de sus muros de cierre, iluminando el interior en su conjunto, sin diferenciar ámbitos, proporcionando una cierta sensación de espacio interior único, aprehensible desde cualquier punto del templo, muy próxima a la ofrecida por las iglesias de planta de salón; una fórmula que, ensayada en la construcción de la parroquial de Calamocha⁸⁰ (1548), alcanzaría un éxito considerable en la antigua Comunidad de Albarracín.⁸¹

En realidad, el proceso de revisión de los modelos edilicios se sustentaba en la implantación de un nuevo concepto de *ornatum* basado, en primer lugar, en la definición *a la clásica* de portadas, vanos, soportes exentos o adosados, entablamentos corridos, e incluso de los nervios de las bóvedas que, tal y como evidencian las capitulaciones de obra —tanto las rubricadas para las construcciones de rejola y aljez, como las firmadas para fábricas de piedra—, se consideraban molduras y, en consecuencia, susceptibles de bocelarse y de labrarse *al romano*, quedando en un segundo plano el diseño aplicado a la crucería, que podía construirse mediante terceletes rectos de tradición franco flamenca, o mediante combados, *a la alemana*.⁸²

Los primeros intentos por lograrlo produjeron resultados muy originales, pero plagados de solecismos. Es el caso de trabajos realizados en aljez como la portada de la capilla del Patrocinio de la colegial de Daroca (1512), el recinto funerario de los hermanos Ruiz de Senés —de los cuales, Aznar habitó durante un tiempo en Perpiñán, mientras que Alfonso, el eclesiástico, lo hizo *en corte romana*⁸³—; o la portada de la capilla mayor del santuario de la Virgen de Tobed (*ca.* 1517-1524), la ingenua traslación al yeso del exquisito modelo ofrecido por el tabernáculo-expositor de plata (1517) en el que se alojó el icono de la Virgen de escuela sienesa regalado al templo por Martín I *el Humano* en 1400.⁸⁴ No obstante, también habría que considerar otras obras pétreas —realizadas en ala-

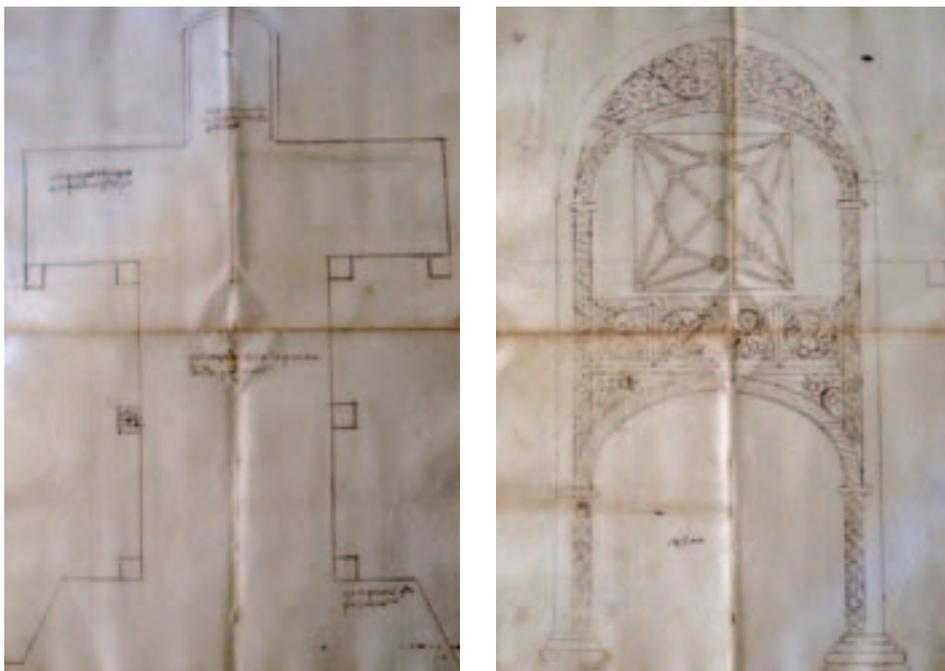
⁸⁰ ARCE OLIVA, E., «La iglesia parroquial de Calamocha: un modelo singular en la arquitectura turolense del siglo XVI», *Xiloca*, 5, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, Instituto de Estudios Turolenses, 1990, pp. 31-46; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 136-142 pero, sobre todo, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura de Albarracín...», *op. cit.*, pp. 197-205.

⁸² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁸³ Aznar Ruiz de Senés, mercader ciudadano de Zaragoza, se declara residente en Perpiñán y procurador de mosén Alfonso Ruiz de Senés, su hermano, clérigo residente *en corte romana* [A.H.P.N.Z., Martín de la Zayda, 1500, ff. 256 v.-257 v., (Zaragoza, 14-XII-1500)].

⁸⁴ Estas dos obras se se estudian con la correspondiente actualización bibliográfica en CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Sobre campo de azul y carmín...*, *op. cit.*, pp. 111-116.



Figs. 19 y 20. Diseños incluidos en el contrato para la realización del coro de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza) [A.H.P.N.Z., Juan Duncastillo, 1515, ff. 53 r.-56 r., (Alagón, 15-VIII-1515)]. Fotos: Javier Ibáñez.

bastro— como la portada de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza⁸⁵ (ca. 1512-1517), un monumento muy transformado que, no obstante, continúa destilando el equilibrio toscano que trató de imprimirle Gil Morlanes *el Joven*; o la portada de Santa María de Calatayud⁸⁶ (1525-1528), una interesante interpretación en clave ornamental, *a la normanda*, del acceso al templo jerónimo.

La situación comenzaría a cambiar con la llegada de los primeros tratados de arquitectura que, reunidos tanto por los promotores como por los propios artífices,⁸⁷ pasarían a ejercer una influencia directa sobre

⁸⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La portada escultórica de Santa Engracia: Aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico», *Cuadernos de Aragón*, XXVI, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2000, pp. 269-338, [publicado como libro en Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2004]; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La portada de Santa Engracia», en AA.VV., *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Parroquia de Santa Engracia, 2002, pp. 179-207.

⁸⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento *a la francesa*...», *op. cit.*, pp. 486-488.

⁸⁷ Para el estudio de las bibliotecas reunidas por los maestros de obras que desarrollaron su

todas y cada una de las fases del proceso de creación artística. Su impacto podría cifrarse, en primer lugar, en el número de referencias deslizadas en las capitulaciones de obra, pero debe advertirse que estas citas no solían obedecer al conocimiento —ni siquiera tangencial o epidérmico— de las obras mencionadas, sino a la intención de sancionar los argumentos expuestos, como *criterio de autoridad*.⁸⁸

En este sentido, resultaría bastante más útil analizar los diseños que ilustraban estos acuerdos y, sobre todo, la forma de ejecutarlos, que fue variando a lo largo del tiempo conforme fueron llegando nuevas obras y, con ellas, nuevos sistemas de representación gráfica.⁸⁹ Así, las trazas pasarían de ser simples dibujos modelísticos, a recoger plantas y alzados que, en un primer momento, se delinearían sin relación aparente, utilizando las dos caras de un mismo pliego —e incluso folios diferentes—, como en el tempranísimo proyecto realizado para el coro de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza), fechado en 1515⁹⁰ [figs. 19 y 20] [doc. n.º 4], o en el elaborado para la tribuna del órgano de la iglesia de la Magdalena de la capital aragonesa, datado en 1537.⁹¹ No obstante, los *Libros III y IV*—las *Regole generali*— del arquitecto y pintor boloñés Sebastiano Serlio, los dedicados, respectivamente, a los monumentos clásicos de Roma y al estudio de los órdenes, publicados en toscano en 1537 y 1540,⁹² y en castellano en 1552,⁹³ 1562 y 1573,⁹⁴ impondrían la doble pro-

actividad profesional en tierras aragonesas a lo largo del Quinientos, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 50-55. Para el estudio de las acopiadas por escultores y pintores, véase CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura (1540-1580)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 55-58.

⁸⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 55-57.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 57-59.

⁹⁰ Estos diseños, realizados en el recto y el vuelto de un mismo pliego de papel, acompañan el contrato suscrito entre Miguel Ximénez de Urrea, caballero habitante en la villa de Alagón y Guillem Bonet, maestro de villa habitante en la dicha villa [A.H.P.N.Z., Juan Duncastillo, 1515, ff. 53 r.-56 r., además de un pliego con las trazas, (Alagón, 15-VIII-1515)].

⁹¹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Martín de Córdoba (doc. 1532-1541, † 1541): nuevos datos biográficos y profesionales», *Nassarre*, XXII, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 311-348, espec. doc. n.º 3, pp. 322-326, figs. núms. 1 y 2.

⁹² El *Libro IV* apareció en Venecia en 1537, mientras que el *Libro III* sería publicado en la capital de la Serenísima tres años más tarde, en 1540 (SCHLOSSER, J., *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Catedra, 1976, p. 358).

⁹³ SERLIO, S., *Tercero y cuarto libro de Architettura de Sebastiano Serlio Boloñes: En los cuales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades agora nuevamente traducido de Toscano en Romane Castellano por Francisco Villalpando*, Toledo, en casa de Iuan de Ayala, a costa de Francisco de Villalpando, 1552, [edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1977].

⁹⁴ SERLIO, S., *Tercero y cuarto libro de Architettura de Sebastiano Serlio Boloñes: en los cuales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios con los exemplos de las antigüedades traducido de Toscano en lengua Castellana por Francisco de Villalpando architecto*, Toledo, en casa de Iuan de Ayala, 1563; SERLIO, S., *Tercero y cuarto libro de architettura de Sebastian Serlio Boloñes. En los cuales se trata de las ma-*

yección ortogonal según un gráfico habitual planta-alzado, que sólo llegaría a invertirse en contadas ocasiones y, casi con toda seguridad, por influencia palladiana.⁹⁵

En cualquier caso, son los propios monumentos los que permiten valorar de manera mucho más ajustada el verdadero impacto de la tratadística. En este sentido, resulta especialmente significativo el caso de la portada septentrional de la catedral de Tarazona⁹⁶ (1577) [fig. 21], una obra que, a tenor de la documentación a nuestro alcance, trató de definirse a partir del medio centenar de diseños reunidos en el *Liure extraordinaire* de Sebastiano Serlio⁹⁷ (1551). No obstante, y aún sin descartar la posibilidad de que se elevase a la vista del modelo XVIII de *portada delicada* [fig. 22], nuestro monumento ofrece un perfil en planta radicalmente distinto al del hipotético modelo ya que, en lugar de dos planos superpuestos flanqueados por columnas, uno retrasado, y otro, el central —el del acceso— proyectado hacia el exterior, presenta un esquema en tres planos, con dos cuerpos salientes conformados por parejas de soportes de orden colosal en los extremos y un tercero, el central —el del acceso—, algo más retrasado. En este sentido, la portada turiasonense se aproxima bastante más al modelo de arco corintio reproducido por Jacques Androuet du Cerceau en sus *Quinque et vingt exempla arcuum* (1549) [fig. 23] que muestra, tal y como ocurre con otros modelos reunidos en la obra —es el caso del arco de orden dórico [fig. 24]— su intradós acasetonado representado en esforzada fuga hacia el fondo —en perspectiva—, un detalle que quizás permita explicar la complicada solución estructural y decorativa adoptada en el arco de medio punto de acceso, una trompa de ángulo obtuso delicadamente acasetonada que terminaría por imprimir al conjunto un aspecto muy similar al ofrecido por otras

neras de como se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades. Traduzido de Toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando, Architecto, Toledo, Iuan de Ayala, 1573.

⁹⁵ Es el caso de la traza de la capilla de Santiago de la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza (1601-1602), en la que la que la representación de la planta se superpone a la del alzado de la portada, siguiendo el sistema utilizado por Palladio en sus *Quattro libri* [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 58-59].

⁹⁶ MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Algunos ecos del arte de Fontainebleau en el Aragón del siglo XVI», en *El arte en Aragón y sus relaciones con el hispánico e internacional, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 19-21 diciembre 1983, sección 2.ª, Huesca, Excma. Diputación Provincial, 1985, vol. II, pp. 267-276, espec. pp. 268-271; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 369-376; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 55-56; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 493-497.

⁹⁷ Según la documentación exhumada hasta el momento, el impulsor de la empresa, el canónigo Mezquita, presentó a sus colegas de cabildo un libro de *traças de portadas, el qual contenia cinquenta traças de portadas, hecho y ordenado por maestre Sebastian Serlio, architector; para que vistas y examinadas por el cabildo se (tomase) una, la que mas bien visto le sera y que pueda corresponder a la fabrica dela dicha iglesia.*



Fig. 21. Tarazona (Zaragoza). Catedral.
Portada septentrional.
Foto: Archivo Mas (1930, C-58443).



Fig. 22. Modelo XVIII de portada delicada
(SERLIO, S., Liure extraordinaire de
architectvre de Sebastien Serlio,
architecte du roy tres chrestien. Auquel
son demonstrées trente portes rustiques
meslees de divers ordres. Et vingt autres
d'œuvre delicate en diuerses especes,
Lyon, Jean de Tournes, 1551, pl. XVIII).



Fig. 23. Portada de orden corintio reproducida
en ANDROVET DU CERCEAU, I., *Quinque et
viginti exempla arcuum...*, Orléans, s.e.,
1549. Foto: cortesía de Yves Pauwels.



Fig. 24. Portada de orden dórico reproducida
en ANDROVET DU CERCEAU, I., *Quinque et
viginti exempla arcuum...*, op. cit.
Foto: cortesía de Yves Pauwels.

obras francesas prácticamente contemporáneas, como la fachada de los pies de la colegial de Gisors (ca. 1542-1590), en la Alta Normandía, o la de la iglesia de Nuestra Señora de Hesdin (ca. 1582), elevada un poco más al norte, en el Artois, en el actual departamento de Pas-de-Calais.⁹⁸ Además, es de sobra conocido que el resultado final terminó enriqueciéndose gracias a la utilización de otros diseños que, como la *Alegoría de la Fe cristiana* ideada por Rosso y grabada por Cherubino Alberti (ca. 1575), permitirían resolver partes enteras del conjunto como las jambas en las que, además de las virtudes-cariátides, destacan otros elementos como los capiteles-cestas que portan sobre sus cabezas convirtiéndolas en canéforas que, más que en perspectiva, se esculpieron *en escorzo*.⁹⁹

A falta de calibrar algo más el conocimiento que pudo tenerse de la propia Antigüedad vernácula, y de la influencia que pudo ejercer sobre la definición *a la clásica* de todos estos elementos,¹⁰⁰ habría que señalar que este nuevo concepto de *ornatum* llevaba aparejada la aplicación de otras medidas de carácter superficial, algunas muy sutiles, como la regularización de las superficies murarias. En este sentido, interesa subrayar que las primitivas decoraciones *al romano* serían sustituidas muy pronto por revocos homogeneizadores delineados mediante falsos despieces isódomos a imitación de los interiores de cantería —*al arte de la piedra*, según expresan los propios documentos—, quizás porque comenzaba a distinguirse entre arquitectura *al romano* y arquitectura arqueológicamente clásica.¹⁰¹

Sea como fuere, el panorama se enriquecería con la irrupción de la figuración, un fenómeno ligado a la llegada de artistas italianos formados en el *vero fresco* como Pietro Morone¹⁰² (doc. 1548-1576, † 1577), y al

⁹⁸ Agradezco al profesor Yves Pauwels, profesor del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, sus sagaces apreciaciones sobre la portada turiasonense y las posibles fuentes empleadas en su confección, sin las que no se hubiesen podido redactar estas líneas. También le debemos las imágenes (figs. 23 y 24) del tratado de *du Cerceau* que ilustran este trabajo. Sobre esta misma idea, véase lo señalado en CABEZAS, L., *El dibujo como invención...*, *op. cit.*, p. 345.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 375-395.

¹⁰⁰ A falta de trabajos de conjunto como como los realizados para Francia [LEMERLE, F., «La Vallée du Rhône vue par les architectes, antiquaires et voyageurs de la Renaissance», *Actes du Colloque de Viviers (20-23 septembre 2001), Du Gothique à la Renaissance, L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-1550) sous la direction de Yves Esquieu*, en *Revue du vivarais*, CVII, 1, janvier-mars 2003 (753), 2, Viviers, Association Auguste Le Sourd pour la maintenance de la *Revue du Vivarais*, 2003, pp. 9-21 y, sobre todo, LEMERLE, F., *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*, Turnhout, Brepols, 2005], puede consultarse una primera aproximación al fenómeno en tierras aragonesas en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 112-114.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 119-121; CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Sobre campo de azul y carmín...*, *op. cit.*, pp. 133-134.

¹⁰² CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 526-536; VARELA MERINO, L., «La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo. Las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIV, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2001, pp. 175-184; VARELA MERINO, L., «Pintura

trabajo desarrollado por sus seguidores inmediatos. Es el caso de Alonso González¹⁰³ (doc. 1546-1564, † 1564), que pudo realizar tanto las grisaillas aparecidas en el cimborrio¹⁰⁴ (1546-*ca.* 1549), como las de la capilla de la Purificación¹⁰⁵ (1551-1558) de la Seo turiasonense antes de asumir la ejecución de las desplegadas por las bóvedas del presbiterio catedralicio¹⁰⁶ (1562-1564) que, recortadas sobre teselas doradas,¹⁰⁷ y completadas con las pinturas extendidas por los muros de este mismo espacio, permitirían completar la transformación interior del templo.¹⁰⁸

Todas estas medidas se completaban con un sistema de iluminación basado en la apertura de vanos altos que cerrados, por lo general, mediante planchas de alabastro en su color —coincidiendo con la conocida recomendación albertiana— o decoradas al óleo a modo de vidrieras, permitían la entrada de una luz tamizada que, derramada sobre los revocos de tonos claros, se difundía por los interiores de una manera homogénea. El sistema, aplicado a edificios de carácter civil como la Lonja de Zaragoza, resultaba especialmente apropiado para los religiosos. De hecho, era el recomendado por Alberti para evitar las distracciones de los celebrantes y de los fieles, y sería sancionado por San Carlos Borromeo quien, desde el espíritu amenazado consustancial a la Reforma católica, tampoco deseaba intromisiones externas.¹⁰⁹

La aplicación de todas estas medidas permitió renovar las tipologías de raíz medieval a plena satisfacción tanto de los promotores como de los propios artífices.¹¹⁰ Además, las soluciones articuladas para los edifi-

renacentista. Las pinturas de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles (Guadalajara): el ambiente artístico de su comitente, Luis de Lucena, y sus artífices, Pietro Morone y Pietro Paolo de Montecalbergo», en *Academia de España en Roma*, Roma, Academia de España, 2002, pp. 107-110.

¹⁰³ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 481-488.

¹⁰⁴ Estas pinturas debieron de realizarse en el marco de la decoración del cimborrio, la nave central y los tramos adyacentes a la torre lucernario, estudiada *ibidem*, pp. 156-167, y ahora también en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 46-55.

¹⁰⁵ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 203-211; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tradición y modernidad en la arquitectura del siglo XVI», en Ainaga Andrés, M.^a T. y Criado Mainar, J. (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 171-186, espec. pp. 181-182.

¹⁰⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 55-63.

¹⁰⁷ Sobre este tipo de decoración véase lo señalado *ibidem*, pp. 59-63.

¹⁰⁸ En este sentido, la decoración de la catedral de Tarazona, debería ponerse en relación con otros intentos de transformación integral de edificios medievales, como el desarrollado en la basílica de Saint Sernin de Toulouse estudiado en WATIN-GRANDCHAMP, D. y JULIEN, P., «Travaux à Saint-Sernin de Toulouse dans la première moitié du XVI^e siècle», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, L, Toulouse, Société Archéologique du Midi de la France, 1990, pp. 135-161, y en JULIEN, P., *D'ors et de prières. Art et dévotion à Saint-Sernin de Toulouse. XVI^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 95-119.

¹⁰⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 118-119.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 97-99.

cios de carácter religioso resultaron responder con bastante precisión a las nuevas necesidades culturales y litúrgicas que, planteadas en el Concilio de Trento (1545-1563), y recogidas en sus *Canones et decreta* (1564), fueron concretándose en el curso de los distintos sínodos provinciales convocados para recibirlo, en las diferentes *Constituciones sinodales* emanadas de los mismos y, sobre todo, en las *Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* redactadas por Carlos Borromeo, y publicadas en Milán en 1577, lo que quizás pueda explicar, al menos en parte, el éxito que conocieron, ya que siguieron levantándose a partir de parámetros muy similares hasta bien entrado el siglo XVII.¹¹¹

Las importaciones forzadas

Pero además de todo este proceso evolutivo, no puede olvidarse que estas dos tradiciones constructivas constituyeron el único cauce de expresión para quienes trataron de introducir las nuevas formas de entender la arquitectura que fueron llegando de la Península Itálica a lo largo de la centuria, maestros italianos o *italianizados* cuyas propuestas no encontraron, por lo general, un eco suficiente en el contexto artístico aragonés de comienzos del Quinientos; diseñadores que tan sólo consiguieron materializar sus proyectos cuando dieron con los profesionales capaces de convertirlos en realidades tangibles, y maestros prácticos que fueron revistiendo sus actuaciones de una clasicidad cada vez más acusada gracias al manejo de la tratadística a su alcance.

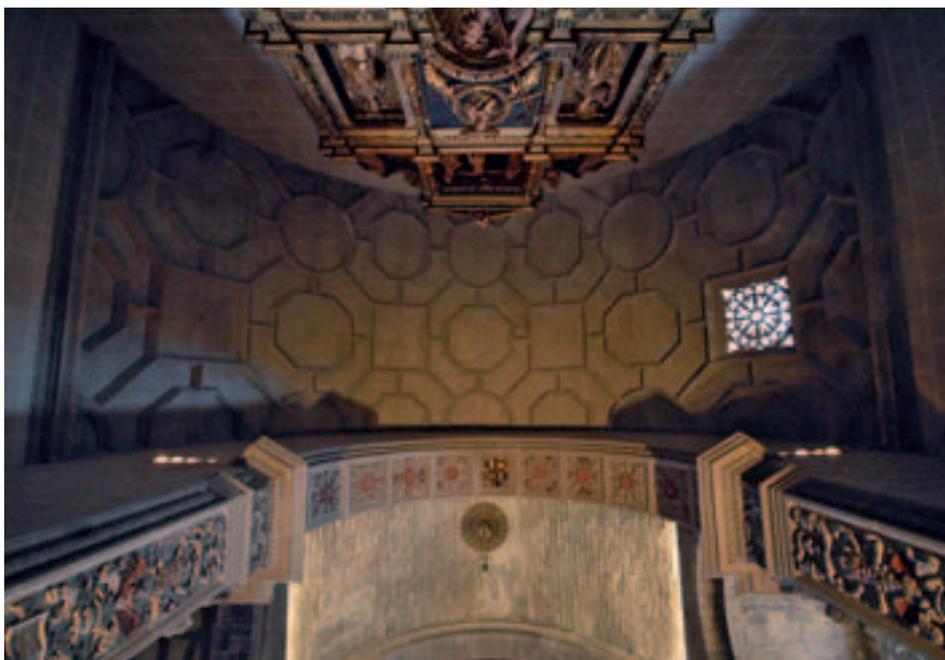
Los primeros italianos e italianizados

Dentro de este epígrafe habría que incluir tanto a Giovanni Moreto¹¹² (doc. 1520-† 1547) como a su colaborador, Gil Morlanes *el Joven*¹¹³ (doc. 1514-† 1547). El primero procedía del *señorío de Florencia* y debió de llegar a tierras aragonesas coincidiendo con la estancia de Carlos I y su corte en Zaragoza, que se prolongó entre mayo de 1518 y enero de 1519. Pudo ha-

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 59-63, y pp. 121-122.

¹¹² Sobre el personaje, véase CALVO, R., HERNANASANZ, Á., MIÑANA, M.ª L., SARRIÁ, F. y SERRANO, R., «Juan de Moreto *Florentin*, un artista italiano en el siglo XVI aragonés», en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Benasque, 19-21 septiembre 1985, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1986, pp. 391-410; MIÑANA RODRIGO, M.ª L., «Moreto, Juan de», en Álvaro Zamora, M.ª I. y Borrás Gualis, G. M., (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1993, pp. 237-249.

¹¹³ El perfil biográfico más completo del maestro sigue siendo el trazado por HERNANASANZ MERLO, Á., «Morlanes, Gil (El Joven)», en Álvaro Zamora, M.ª I. y Borrás Gualis, G. M., (coords.), *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 252-255.



*Figs. 25 y 26. Jaca (Huesca). Catedral. Capilla de San Miguel.
Portada y Abovedamiento. Fotos: Javier Ibáñez.*

cerlo como miembro del taller del escultor florentino Domenico Fancelli que, documentado en Zaragoza para el mes de diciembre de 1518, fallecería en la capital aragonesa cuatro meses más tarde;¹¹⁴ o quizás atendiendo la llamada del mercader y consejero real Juan de Lasala y Santa Fe, que le encomendó la conclusión, ornato y dotación de la capilla que se estaba levantando bajo la advocación de San Miguel en la catedral de Jaca (1518-1523).¹¹⁵ Entonces, revestido de la dignidad de *architector*, Moreto diseñó los elementos a ultimar —portada, cubierta y retablo— a partir de modelos como los ofrecidos por la *Porta maggiore* de Roma o el arcosolio funerario de la Capilla Caraffa (1489-1493) de Santa María sopra Minerva de la Ciudad Eterna, pero tratando de imprimir cierto sentido de unidad al conjunto. Acto seguido abordó la ejecución del proyecto, recabando la colaboración de Gil Morlanes *el Joven*, que ya se había asegurado el concurso del escultor Juan de Salas con anterioridad, y terminó rubricando la portada, cincelandó su nombre junto al del promotor de la empresa¹¹⁶ [figs. 25 y 26].



Fig. 27. Zaragoza. Basílica de El Pilar. Presbiterio. Detalle del respaldo de un estalo procedente del coro alto en el que aparece el templete de la Cruz del Coso. Foto: Javier Ibáñez.

¹¹⁴ MORTE GARCÍA, C., «Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny», *Archivo Español de Arte*, 255, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de H.^a del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, 1991, pp. 317-335; MORTE GARCÍA, C., «La capilla de San Miguel Arcángel», en *Capilla de San Miguel Arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Baguer. Catedral de Jaca, Huesca*, Madrid, Área de Comunicación e Imagen BBVA, Departamento de Actividades Culturales, 2004, pp. 12-37, espec. pp. 18-19.

¹¹⁵ La capilla ya estaba en obras en agosto de 1518 bajo la dirección de los canteros Juan de Segura y Martín de Larola (*ibidem*, p. 13, y doc. n.º 1, p. 44).

¹¹⁶ BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca», en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1994, pp. 55-65, espec. p. 58; MARÍAS FRANCO, F., «La renovación arquitectónica en el Alto Aragón», *ibidem*, pp. 67-75, espec. p. 67; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, pp. 153-154; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

Por su parte, Gil Morlanes *el Joven* asumió la construcción del templete de la Cruz del Coso zaragozano algunos años más tarde, en 1534, aplicando un modelo muy próximo al empleado por Bramante en la construcción de la más *italiana* de las obras financiadas por Fernando el Católico, el *tempietto* de *San Pietro in montorio* de Roma (1502-1506) [fig. 27].¹¹⁷

No obstante, el medio artístico aragonés no estaba preparado para asumir la modernidad de ninguna de sus aportaciones, que tan sólo conocieron interpretaciones de carácter local y adaptaciones sumarias tanto en el caso de la portada de la capilla jacetana,¹¹⁸ como en el del templete zaragozano¹¹⁹ que, sin embargo, pudo servir de inspiración para estructuras de carácter efímero como capelardentes y monumentos eucarísticos, para la realización de microarquitecturas —sobre todo para retablos— como tabernáculos y sagrarios, e incluso para la ejecución de piezas de orfebrería, como custodias de asiento.¹²⁰

Los artistas albertianos, los artistas del diseño

Bajo este epígrafe cabría incluir los nombres de dos maestros de origen italiano, Tomás Peliguet¹²¹ (doc. 1537-1579) y Pietro Morone; el de Alonso González, nacido en León y formado, casi con toda seguridad, en el medio artístico castellano-leonés;¹²² e incluso es posible que el del pin-

¹¹⁷ Sobre el monumento véase GÓMEZ URDÁNEZ, C., «Sobre la recepción del clasicismo en la Zaragoza del siglo XVI. El templete circular de la Cruz del Coso», en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, *op. cit.*, pp. 459-477; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La Cruz del Coso de Zaragoza, memoria artística de un monumento desaparecido», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXX, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2000, pp. 141-192.

¹¹⁸ Nos referimos a la portada de una de las capillas del lado del Evangelio de la iglesia parroquial de Sinués (Huesca), de la que dimos cuenta en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁹ Es el caso del templete de la Cruz de Sobrarbe en Aínsa (Huesca) [REDONDO VEINTEMILLAS, G., *Aínsa y su árbol de Sobrarbe: una tradición emblemática viva*, Zaragoza, Cortes de Aragón, Diputación General de Aragón, 1997; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La Cruz del Coso de Zaragoza...», *op. cit.*, pp. 153-154, y p. 167].

¹²⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna», en Albert-Llorca, M., Aribaud, Ch., Lugand, J y Mathon, J.-B. (eds.), *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: art, rituels, liturgies, Actes des premières rencontres méditerranéennes sur les décors de la Semaine Sainte. Art et rituels autour des Monuments*, Perpignan, 23-25 noviembre 2006, Toulouse, CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, pp. 45-132.

¹²¹ MIÑANA RODRIGO M.^a L., CRIADO MAINAR, J., SERRANO GRACIA R. y HERNANSANZ MERLO, Á., «El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXI, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995, pp. 59-108; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 540-550.

¹²² Agradezco al Dr. Jesús Criado Mainar su generosidad científica al comunicarme este dato, fruto de sus investigaciones en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Borja (Zaragoza).

tor Jerónimo Vicente Vallejo *alias* Cósida¹²³ (doc. 1527-1591, † 1592) que, nacido y formado en tierras aragonesas, estuvo trabajando para la marquesa de Cogolludo en el entorno alcarreño antes de asentarse en Zaragoza de manera definitiva.

En el fondo, todos ellos consideraban que el *diseño* se encontraba en la base de toda manifestación artística y que el arquitecto era, en realidad, un *artista*. Siguiendo a Leon Battista Alberti, pensaban que su responsabilidad debía circunscribirse al *lineamento* —la traza—, dado que la *fábrica* —la materialización última del proyecto—, era el cometido de los profesionales de la construcción.¹²⁴ No obstante, interesa subrayar que, por muy avanzados que fuesen sus diseños, sus trazas seguían siendo fundamentalmente modelísticas y que su materialización última dependía, en última instancia, de que diesen con los profesionales capaces ya no de comprenderlas e interpretarlas, sino de convertirlas en realidades tangibles.

Tomás Peliguet debió de formarse en el interesante ambiente artístico romano anterior al *Sacco* de 1527,¹²⁵ y llegó a Zaragoza diez años más tarde convencido de que el *diseño* era el fundamento de todas las artes,¹²⁶ un principio que trataría de inculcar a sus aprendices,¹²⁷ y que guiaría su propia actividad profesional como *artista*.¹²⁸ No en vano, Jusepe Martínez lo describiría como un infatigable diseñador al servicio de *pintores, escultores, talladores de grotescos y bordadores*, capaz de proporcionar trazas incluso para *arquitectos y fábricas de iglesia, dando gran luz á todas las profesiones del dibujo*, llegándolo a definir como *grande arquitecto, de maravillosa invención*,¹²⁹ un extremo tanto más comprensible si se atiende a que no se limitó a extender proyectos para estructuras de carácter bidimensional,¹³⁰ sino que

¹²³ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 646-659.

¹²⁴ ALBERTI, L. B., *De re aedificatoria...*, *op. cit.*, lib. I, cap. I, pp. 5-6.

¹²⁵ Esta formación explicaría el influjo de los discípulos de Rafael —de Giulio Romano o Perino del Vaga—, e incluso del propio Miguel Ángel perceptible en su obra (MIÑANA RODRIGO M.^a L., CRIADO MAINAR, J., SERRANO GRACIA R. y HERNANDEZ MERLO, Á., «El pintor Tomás Peliguet...», *op. cit.*, p. 59).

¹²⁶ Sus primeros actos documentados en Zaragoza datan del mes de julio de 1537 (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, p. 126, y nota n.º 304, p. 160).

¹²⁷ Así se desprende del análisis del afirmamiento que estableció con Andrés Oliba en 1538, en el que se comprometió a concederle una hora al día para que pudiese *estudiar y debuxar y hazer lo que sera menester en la dicha hora para el dicho officio* (*ibidem*, p. 127, y nota n.º 306, p. 160).

¹²⁸ Tomás Peliguet acudió en calidad de *artista* cuando acudió a visurar el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar (Huesca) en 1571 [CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, p. 541].

¹²⁹ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición a cargo de Vicente Carderera y Solano, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de Manuel Tello, 1866, pp. 133-135.

¹³⁰ Se le atribuye el diseño de la portada de la capilla funeraria de Gabriel Zaporta en la Seo zaragozana [CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Francisco Santa Cruz (1526-1571)...», *op. cit.*, pp. 259-260].



*Fig. 28. Fuentes de Ebro (Zaragoza). Iglesia parroquial. Vista general desde los pies.
Foto: Javier Ibáñez.*



*Fig. 29. Palermo. Iglesia de San Giorgio dei genovesi. Vista general desde los pies.
Foto: Javier Ibáñez.*



Fig. 30. Zaragoza. Palacio Donlope. Caja de escaleras. Detalle del sistema de cubierta.
Foto: Javier Ibáñez.

fue capaz de concebir proyectos mucho más complejos. Es el caso del ideado para homogeneizar el aspecto interior de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro¹³¹ (1546-1550) [fig. 28] que contemplaba, entre otras medidas, la regularización de los soportes a partir de una fórmula muy similar a la planteada por Bramante para los flancos del piso noble del *Palazzo Caprini* de Roma (1513), que sería desarrollada por Giulio Romano en la *Loggia di Davide* del *Palazzo Te* de Mantua (ca. 1524-1534) algunos años más tarde. Su materialización última quedaría en manos del maestro de origen francés Pierres Vedel (doc. 1543-1567, † 1567), cuyos resultados terminarían quedando, pese a todo, muy lejos de los ofrecidos por otros proyectos unitarios, concebidos y realizados a un mismo tiempo, como la iglesia de *San Giorgio dei Genovesi* de Palermo¹³² (a partir de 1576) [fig. 29].

También podría analizarse a la luz de la definición albertiana de arquitecto la personalidad artística del piacentino micer Pietro Morone, perfecto conocedor de la realidad artística de la Roma de Paulo III, en

¹³¹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 127-128, y pp. 399-406.

¹³² D'ALESSANDRO, G., «La chiesa di San Giorgio dei genovesi a Palermo: una problematica attribuzione», *Lexicon, Storie e architettura in Sicilia*, 5-6, Palermo, Edizioni Caracol, 2007-2008, pp. 75-82.

la que permaneció hasta 1548,¹³³ y que acudió a Tarazona atendiendo la llamada del obispo Juan González de Munébrega (1547-1567), que le confió la adecuación del viejo palacio episcopal de la Zuda a los gustos del momento, encargándole los proyectos para la decoración interior de la escalera de aparato¹³⁴ (1552) y la reorganización de la mitad oriental de su fachada hacia al río¹³⁵ (1555), la ejecución de la galería de retratos de los prelados turiasonenses en el antiguo salón *del tinel*¹³⁶ (ca. 1557), y los diseños para la reforma del patio interior¹³⁷ (1558-1560).

De entre todas estas actuaciones interesaría destacar la solución de cubierta otorgada a la caja de escaleras que, resuelta en yeso bajo el influjo de modelos belifontianos, y mucho más avanzada que las construidas en madera en el entorno más inmediato —como la del palacio Zaporta, lamentablemente desaparecida, o la del palacio Donlope, todavía conservada [fig. 30]—, se ha puesto en relación con varios trabajos atribuidos a la figura —o al entorno— de Alonso de Covarrubias en el ámbito artístico toledano, y ha llegado a incluirse entre las primeras experiencias en pos de la esfericidad de las bóvedas compuestas mediante artesones llevadas a cabo en la Península Ibérica.¹³⁸ Aunque lejos todavía de soluciones tan complejas y logradas como la cúpula *de crucería* de la capilla del castillo de Anet, volteada en piedra exquisita —e inteligentemente— cortada por Philibert de l'Orme en torno a esas mismas fechas, entre 1549 y 1552,¹³⁹ la solución

¹³³ En ese año contrató junto a su colega Pietro Paolo de Montealbergo la decoración de la capilla fundada por Luis de Lucena bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles en la iglesia de San Miguel de Guadalajara, y se trasladaron a la Península Ibérica (VARELA MERINO, L., «La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo...», *op. cit.*, pp. 175-184; VARELA MERINO, L., «Pintura renacentista...», *op. cit.*, p. 107-110).

¹³⁴ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 168-178; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tradición y modernidad...», pp. 180-181; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 128-131; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 503-506.

¹³⁵ Esta obra vino a continuar el *corredor imperial*, que ya estaba abierto al Queiles en 1549 [AINAGA ANDRÉS, M.^a T., «Aportaciones documentales para el estudio del urbanismo de Tarazona (1365-1565)», *Turiaso*, VI, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», C.S.I.C., 1985, pp. 199-249, espec. doc. n.º 6, pp. 240-242; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 53-54].

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 175-176.

¹³⁷ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C. y AINAGA ANDRÉS, M.^a T., «Para el estudio del patio del palacio episcopal de Tarazona (1557-1569)», *Turiaso*, II, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1981, pp. 175-194.

¹³⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 503-507.

¹³⁹ En realidad, se trata de una cúpula en sentido estricto, una estructura única definida a partir de dieciséis parejas de nervios curvos o combados según la plancha publicada en *Les plus excellentes bastiments de France* —dieciocho en la realidad— de tradición estructural gótica que, tendidos en ascensión helicoidal hacia la base de la linterna, se entrecruzan generando una suerte de trama artesonada formalmente clásica, o cuanto menos *italiana*, en la que las cajas, que son romboidales y de perfil curvo, ven reducida su superficie conforme convergen hacia el polo sin necesidad de recurrir a la aplicación de ningún otro *artificio*. Sobre esta estructura, véase lo señalado

turiasonense no se hubiera podido llevar a efecto de no haber contado con el buen oficio del maestro Alonso González que, por otra parte, asimilaría muchas de las novedades del modelo, y terminaría aplicándolas en otros compromisos posteriores como la capilla de la Purificación de la Seo turiasonense —en sus yesos, en sus grisallas, y en su cubierta, una bóveda de crucería estrellada que ofrece una *capilla redonda por falsos cruceros disminuidos* en su polo—, o en el propio presbiterio del templo.

Todos estos trabajos tenían una fuerte dimensión arquitectónica dado que permitían transformar los espacios interiores en los que se desarrollaban, y así lo entendían, por ejemplo, los canónigos turiasonenses,¹⁴⁰ pero no eran intervenciones propiamente constructivas. El espejismo debió de confundir al propio artífice, que llegó a contratar la fábrica de las iglesias de Ribas, Albeta y Maleján¹⁴¹ (1555-1556), una experiencia de la que no saldría muy bien parado, pero que le permitiría descubrir el abismo que separaba el *disegno* y el tipo de actuaciones que estaba acostumbrado a desarrollar de la verdadera práctica constructiva.¹⁴² Tras este revés debió de volver a la senda que quizás no tenía que haber abandonado nunca, y todo indica que tomó parte activa en la redefinición ornamental de la nueva Lonja, el actual Ayuntamiento de la ciudad¹⁴³ (1557-

en CHASTEL, A., *L'art français, Temps modernes 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 191-192; PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M., *Philibert de l'Orme. Architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000, p. 132; PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M., *L'architecture à la française. Du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 2001, p. 150; ZERNER, H., *Renaissance Art in France. The invention of Classicism*, Paris, Flammarion, 2003, pp. 412-424; LEMERLE, F. y PAUWELS, Y., *L'architecture à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2008, p. 216.

La cúpula se resuelve buscando una difícil correspondencia entre hiladas redondas y acasetonado helicoidal para reducir a dos el número de tipos de dovela a labrar en cada hilada (POTIÉ, PH., *Philibert de l'Orme. Figures de la pensée constructive*, Marseille, Editions Parenthèses, 1996, pp. 114-130; RABASA DÍAZ, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, p. 180, nota, n.º 135).

¹⁴⁰ Tratando de recomendarlo para la fábrica de la colegial de Alfaro (La Rioja) en 1554, los canónigos señalaron que, *en su arte, era un hombre muy especial y habil porque le [tenían] experimentado en las obras [de su] yglesia y como a tal entre todos le [habían escogido] para ellas, en las quales [había] hecho muy bien todo lo que convenia ansi en las cosas de yeso y ladrillo como la ordinacion del architectua, proporcion y pinturas y todas las cosas tocantes a buen architector*. La misiva fue publicada en GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en Redondo Cantera, M.ª J. (ed.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515, espec. doc. n.º 4, p. 513. Su comentario en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, op. cit., p. 131.

¹⁴¹ CRIADO MAINAR, J., «La intervención de Alonso González en la edificación de las iglesias parroquiales de Ribas, Albeta y Maleján (Zaragoza). 1555-1566», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXVII-XXXVIII-XXXIX, XL, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución «Fernando el Católico», 1997-1998, pp. 107-148.

¹⁴² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, op. cit., pp. 128-131.

¹⁴³ La más completa revisión sobre el monumento y su historia constructiva en AINAGA ANDRÉS, M.ª T., «De Lonja a Ayuntamiento. Avatares constructivos y funcionales del edificio municipal de la plaza del Mercado de Tarazona», en Borrás Gualis, G. M. y Criado Mainar, J. (comis.), *La imagen*

1563), un edificio muy transformado que, no obstante, refleja la llegada de las nuevas formas renacentistas a la arquitectura civil turiasonense, que cuenta con otros destacados ejemplos, como el palacio familiar de Antonio de Guarás o Egurás (1557-ca. 1565), embajador oficioso de Felipe II ante Isabel I de Inglaterra durante unos años especialmente convulsos (1572-1577), y liberado de la Torre de Londres por su hermano, el rico comerciante asentado —y ennoblecido— en Toulouse Gombalt de Guarás,¹⁴⁴ o la residencia suburbana de La Rudiana¹⁴⁵ (1563-1573).

Los maestros prácticos. Los maestros vitruvianos

Frente a esta opción, habría que destacar la representada por otros profesionales de perfil marcadamente práctico que, sin embargo, demos-

trifnal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 145-191.

Sobre las transformaciones operadas en el edificio en el curso de la restauración de la que fue objeto a mediados del siglo pasado, véase lo señalado en CARRETERO CALVO, R., «La restauración del Ayuntamiento de Tarazona», *Tvriaso*, XVI, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza, 2001-2002, pp. 399-416.

¹⁴⁴ Al parecer, residía en Londres desde 1533, dedicado al comercio, pero no tardó en vincularse a la embajada española, participando en algunas misiones de inteligencia. Expulsado el embajador Guerau de Espés por Isabel I en 1572, se convertiría en el representante oficioso de Felipe II ante la reina de Inglaterra. Su situación, bastante cómoda al principio, variaría de signo años más tarde y, acusado de conspiración y espionaje, fue detenido en 1577 y encarcelado en la Torre de Londres. Las gestiones realizadas por el nuevo embajador, Bernardino de Mendoza, y el dinero de su hermano, el rico comerciante Gombalt de Guarás, que llegó a personarse en Londres, permitieron liberarlo en 1579. Expulsado de Inglaterra, pasó a Francia y, más tarde a España, en donde fallecería en 1584 [HUME, M., *Españoles é ingleses en el siglo XVI. (Estudios históricos)*, Madrid-Londres, Librería General de Victoriano Suárez-Eveleigh Nash, 1903, pp. 81-125; OCHOA BRUN, M. Á., *Historia de la diplomacia española*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Secretaría General Técnica, 2000, vol. VI, pp. 169-175, y p. 386; CARNICER, C. y MARCOS, J., *Espías de Felipe II. Los servicios secretos del Imperio español*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005, p. 379].

Por su parte, Gombalt de Guarás debió de cimentar su fortuna intercambiando pastel tolosano por lana aragonesa. Sobre el personaje, véase GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., «El intercambio comercial de pastel y lana entre Aragón y Francia en el siglo XVI», en *Actas del Congreso Nacional «Jerónimo Zurita, su época y su escuela»*, Zaragoza, 16-21 de mayo de 1983, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1986, pp. 251-257; GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., *La burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1987, pp. 91-92. Asimismo, véanse tanto el contrato publicado en SAN VICENTE PINO, Á., *Instrumentos para una historia social y económica del trabajo en Zaragoza en los siglos XV a XVIII*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988, tomo I, doc. n.º 134, pp. 240-242, como las nuevas referencias documentales que aportamos en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, p. 115, nota n.º 208, p. 155. Sobre su presencia en Toulouse —se le llega a considerar como un mercader tolosano más— véase BRUMONT, F., «Pierre Assézat, un marchand dans son siècle», en Peyrusse, L. y Tollon, B. (dirs.), *L'hôtel d'Assézat*, Toulouse, Association des Amis de l'Hôtel d'Assézat, 2002, pp. 38-76, espec. p. 69, y p. 72.

¹⁴⁵ CRIADO MAINAR, J., «La residencia suburbana renacentista de La Rudiana en Tarazona (Zaragoza). Claves para su estudio», *Artigrama*, 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 373-399.



Fig. 31. Jaca (Huesca). Catedral. Capilla de la Trinidad. Portada. Foto: Javier Ibáñez.

traron un gran interés por la renovación estilística de los edificios a su cargo. Dentro de este capítulo habría que analizar personalidades artísticas como la de Juan de Landerri, quizás el piedrapiquero documentado en la catedral de Huesca a comienzos del segundo tercio del Quinientos,¹⁴⁶ que trabajó al servicio de Juan de Segura en la labra de los pilares diseñados por Gil Morlanes *el Joven* para la Lonja de Zaragoza (1541), y en la construcción de la iglesia parroquial de Sádaba, una empresa que pudo quedar a su cargo tras la desaparición del maestro, acaecida a finales de 1544, o a comienzos del año siguiente. Su labor allí se prolongaría durante varios años todavía ya que, a tenor del letrado dispuesto sobre el acceso al templo, la iglesia no se consagró hasta 1549.¹⁴⁷ No obstante, concluido este compromiso, Landerri inició una intensa actividad profesional entre las Altas Cinco Villas y la Jacetania,¹⁴⁸ desarrollando una apurada técnica estereotómica y demostrando un conocimiento cada vez más avanzado y profundo del sistema italiano de los órdenes clásicos, una evolución que alcanzaría su expresión más lograda en la capilla Sarasa o de la Trinidad de la catedral de Jaca¹⁴⁹ (1571-1573).

¹⁴⁶ Véase nota n° 50.

¹⁴⁷ Véase nota n° 51.

¹⁴⁸ El 3 de noviembre de 1550 contrató la construcción del claustro de Santa María de Uncastillo (Zaragoza), una empresa que tuvo que simultanear con los últimos trabajos de ampliación y reforma de la iglesia parroquial de San Martín de Tours de la misma localidad cincovillesa desde —al menos— 1553, y con la construcción del claustro de las benedictinas de Jaca (Huesca) a partir de 1554. No obstante, Landerri debió de finalizar su intervención en el patio de las monjas de Jaca para 1555, en el de Santa María de Uncastillo hacia 1556 —la fecha aparece consignada en varios puntos del claustro— y en la iglesia de San Martín para ese mismo año o el siguiente.

Desde Sádaba, en donde se le documenta entre 1558 y 1559 —quizás en relación con la ampliación de alguna de las capillas del lado del Evangelio del templo parroquial de la localidad—, acudió a tasar lo realizado por Domingo de Aranzalde y Juan de Marrubiza en la iglesia parroquial de Biel (Zaragoza) el 29 de junio de 1559, y a valorar junto a Martín de Miteza las empresas arquitectónicas impulsadas por fray Lope Marco en el monasterio de Veruela (Zaragoza) y su dominio en agosto de ese mismo año. Juan de Landerri, que pudo aprovechar su estancia en el enclave cisterciense para confeccionar la portada del zaguán y recrecer el torreón de entrada al monasterio, regresaría muy pronto al norte del reino, dado que se le documenta al frente de los trabajos de la iglesia parroquial de Borau (Huesca) entre 1559 y 1560. En marzo de 1566 tasaría junto a Juan de Marrubiza la labor desarrollada por Nicolás de Lizarraga en la iglesia de Petilla de Aragón (Navarra), al año siguiente extendería un poder a favor de Baltasar de Zuazqueta y de otro compañero para que resolviesen las diferencias que mantenía con los jurados de Caparrosa (Navarra), y en 1568 se declaró *maestro de edificios* al recibir una comanda de 800 sueldos que se ha relacionado con su posible participación en la construcción del ayuntamiento de Uncastillo.

Para entonces debía de estar ocupado en la reforma de la iglesia parroquial de Sigüés (Zaragoza), puesto que rearendó los frutos de la décima del lugar en octubre de 1570, y su presencia en el Prepirineo le permitiría acudir a tasar la torre de la Yebra de Basa (Huesca) en 1571, y hacerse con la construcción de la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca, una empresa que ya estaba muy avanzada a finales de noviembre de 1572 y que estuvo ultimada un año más tarde.

¹⁴⁹ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 348-358; MORTE GARCÍA, C., «Estudio histórico artístico», en *La capilla de La Trinidad de la Catedral de Jaca. Restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Caja de Ahorros de la Inmaculada,

Landerri resolvió su portada [fig. 31] a partir de experiencias previas como las desarrolladas en los accesos y arcosolios practicados en los muros del claustro de Santa María de Uncastillo¹⁵⁰ (1550-1556), pero cerró su espacio de planta cuadrada mediante un sistema de trompas angulares sobre el que volteó una auténtica *capilla redonda por cruceros disminuidos*, una cúpula de planta circular, desarrollo hemiesférico e intradós artesonado, coronada por una linterna cubierta con un cupulín de características semejantes [fig. 32]; una fórmula absolutamente novedosa, mucho más avanzada que la aplicada en la capilla Fort o de los Reyes de la catedral de Huesca¹⁵¹ (1565) tan sólo unos años antes [fig. 33], que trataría de reproducirse en la capilla de los Santos Justo y Pastor del claustro de San Juan de la Peña algunos años más tarde¹⁵² [fig. 34], y que inauguraría toda una serie de trabajos en la zona caracterizados por un exquisito corte de piedra, algunos tan llamativos como la bóveda apainelada de crucería acasetonada sobre la que se eleva la sacristía de la iglesia parroquial de Salvatierra de Escá [fig. 35] que, vinculada a experiencias vascas y subsidiariamente, andaluzas,¹⁵³ quizás deba ponerse en relación con soluciones desarrolladas al otro lado de los Pirineos, como la arcada sobre la que cabalga la galería oriental del patio de honor del Hôtel de Bernuy de Toulouse¹⁵⁴ (ca. 1530) [fig. 36], o la bóveda volteada sobre el zaguán del castillo de Assier, en el Lot [fig. 37].

Obispado de Jaca, 2002, pp. 13-71; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, p. 158; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁵⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura en las Cinco Villas...», *op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁵¹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 123-124.

¹⁵² *Ibidem*, p. 125.

¹⁵³ Se han relacionado con las bóvedas volteadas por Pedro y Martín de Armendia en la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azepeitia (Guipúzcoa), en las que, a su vez, se ha creído descubrir el eco de otras experiencias andaluzas como las bóvedas de la parroquial de la Consolación de Cazalla de la Sierra, los trabajos de Diego de Riaño en las Casas Consistoriales de Sevilla, o los de Diego de Siloe en la catedral granadina [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania...», *op. cit.*, p. 162; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, p. 49].

¹⁵⁴ MALAFOSSE, J. DE, «L'Hôtel de Bernuy», en *Études et notes d'archéologie et d'histoire*, Toulouse, Privat, 1898, pp. 248-258; PAUL-DUPRAT, C., «Le décor sculpté des hôtels toulousains de la Première Renaissance», *Gazette des Beaux-Arts*, 79, 2, París, 1937, pp. 5-22, espec. pp. 6-8; PAUL-DUPRAT, C., «L'influence espagnole sur le décor sculpté des hôtels toulousains de la Renaissance», *Annales du Midi*, 66, Toulouse, Edouard Privat, 1954, pp. 129-142, espec. pp. 131-132; TOLLON, B., «Toulouse, ville *plateresque*? Note sur le problème des échanges artistiques avec l'Espagne du XVI^e siècle», en Körner, K.-H. y Vitse, M. (eds.), *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI: conferencias pronunciadas con ocasión del coloquio celebrado del 5 al 7 de noviembre de 1985 en la Herzog August Bibliothek*, Wolfenbütteler Forschungen, Herausgegeben von der Herzog August Bibliothek, Band 39, Weisbaden, Otto Harrassowitz, 1988, pp. 139-152; GALERA MENDOZA, E., «El hotel de Bernuy en Toulouse», *Goya*, 255, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1996, pp. 174-178; ZERNER, H., *Renaissance Art in France. The invention of Classicism*, Paris, Flammarion, 2003, pp. 318-319; LEMERLE, F. y PAUWELS, Y., *L'architecture à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 81-82.

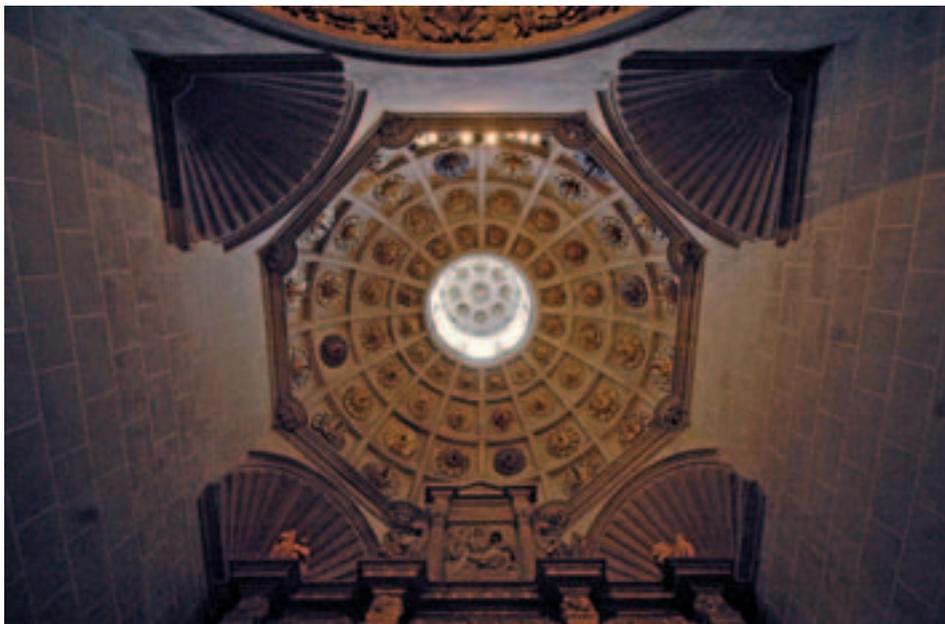


Fig. 32. Jaca (Huesca). Catedral Capilla de la Trinidad. Interior. Foto: Javier Ibáñez.

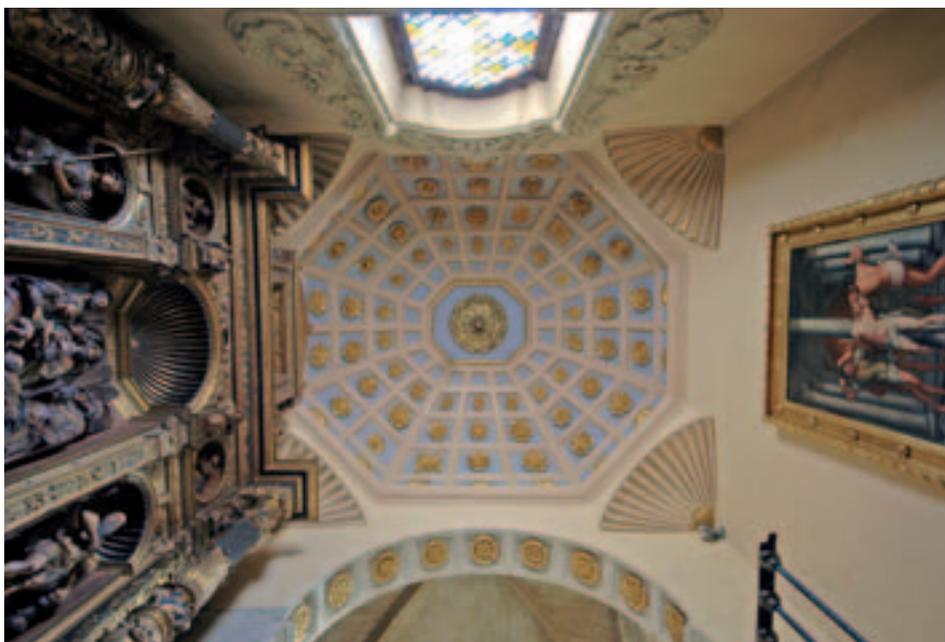


Fig. 33. Huesca. Catedral. Capilla Fort o de los Reyes. Interior. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 34. Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca). Capilla de San Félix y San Voto. Interior. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 35. Salvatierra de Escá (Zaragoza). Iglesia parroquial. Sacristía. Bóveda apainelada de crucería acasetonada. Foto: Javier Ibáñez.

También habría que incluir dentro de este epígrafe al maestro de origen francés Pierres Vedel, que debió de entrar en la península a través de Navarra, en donde pudo orientar su actividad profesional hacia el campo de la escultura en madera, hacia la retabística.¹⁵⁵ Sin embargo, una vez arribado a tierras aragonesas, no dudó en esgrimir la grandilocuente —y exótica— denominación de *maestro de arquitectura y maestro de villa* para asumir toda una serie de compromisos constructivos que fue resolviendo a partir de una tradición gótica de raíz francoflamenca que iría redefiniendo a la clásica al asumir proyectos tan avanzados como el ideado por Peliguet para la reforma de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro, y merced al manejo de la tratadística a su alcance,¹⁵⁶ de Sagredo y de Serlio, sobre todo. No obstante, la verdadera modernidad del personaje estribaría en que, apoyado en su vasta cultura visual y en su propia experiencia práctica —empírica—, lograría superar los estrictos condicionamientos impuestos por la literatura artística, sobre todo en sus compromisos de ingeniería, para terminar articulando soluciones tan pragmáticas, funcionales, originales —y, en definitiva, al margen de toda norma—, como el puente-acueducto conocido como *los Arcos* de Teruel.¹⁵⁷

¹⁵⁵ El origen navarro de su esposa, Clara Vizcarret, y el hecho de que su hija Catalina reclamase todos los bienes que pudiesen corresponderle en herencia en *el reyno de Nauarra y en qualesquiere ciudades, villas y lugares de aquel*, permitían suponer que el maestro había pasado por Navarra antes de instalarse en tierras aragonesas (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 373-375), un extremo confirmado en fechas recientes dado que se le ha documentado tasando junto a Guillem de Olanda las labores de mazonería y escultura realizadas por Guillem o Guillermo de Oberón para el retablo de Oricín (Navarra) el 4 de octubre de 1543 [ECHEVERRÍA GOÑI, P., «Pintura», en Fernández Gracia, R. (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005, pp. 269-381, espec. p. 306].

Pierres Vedel no debió de abandonar jamás su faceta como escultor, e incluso es posible que mantuviera abierto un taller de escultura hasta su muerte. No en vano, el inventario de sus bienes recoge muchos utensilios relacionados con la disciplina, y no debe olvidarse que su hijo Miguel orientó su actividad profesional en esta misma dirección (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 373-386).

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 386-406 [reforma de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza)], pp. 406-419 [reconstrucción de la iglesia parroquial de Mora de Rubielos (Teruel)], pp. 456-472 [construcción de la nave de la catedral de Albaracín (Teruel)], pp. 473-485 [construcción de la iglesia de Santa Eulalia del Campo (Teruel)], pp. 52-55, y doc. n.º 124, pp. 744-747 (biblioteca). Asimismo, véase lo señalado en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 480-482.

¹⁵⁷ Sobre su faceta como ingeniero, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 420-433 (reparo de la torre de San Martín de Teruel), pp. 434-449 (traída de aguas a Teruel), pp. 449-456 [apertura de la Mina de Daroca (Zaragoza)]. Además, sobre la traída de aguas a Teruel, y sobre esta interpretación de *los Arcos* véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tratadística, Antigüedad y práctica constructiva: la traída de aguas a Teruel (ca. 1551-1559), Pierres Vedel en el contexto de la ingeniería española del Quinientos», *Artígrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 395-416, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 482-483.

Ahora también, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La mina de Daroca, 1552-1562, Pierres Vedel», y «Traída de aguas a Teruel, 1551-1559», en Álvaro Zamora, M.ª I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *Patrimonio hidráulico...*, *op. cit.*, pp. 178-181, y pp. 182-189.

A modo de conclusión

Tras su fallecimiento, acaecido en la ciudad de Albarracín en 1567, los promotores de la comarca recurrieron a los oficios de toda una serie de maestros montañeses que, a pesar de que seguían expresándose en clave gótica, abandonaron su modelo de iglesia de una sola nave articulado en dos alturas, por el de capillas altas entre los contrafuertes, y los diseños de crucería estrellada conformados mediante terceletes rectos, por los contruidos a partir de combados; y terminaron enriqueciendo sus propuestas ya no sólo con *citas* de corte anticuario, sino mediante soluciones constructivas totalmente clásicas. Es el caso de algunas de las capillas laterales de las parroquiales de Ródenas (*ca.* 1584) [fig. 38] y Monterde de Albarracín (*ca.* 1607-1618) [fig. 39], que se cubrieron con delicados tramos de cañón acasetonado perpendiculares a la nave —simples o con lunetos—, e incluso mediante interesantes ejemplos de cúpulas rebajadas —artesonadas o gallonadas— volteadas sobre pechinas que, utilizadas en algún edificio de carácter civil,¹⁵⁸ serían reinterpretadas en el entorno más inmediato por otros profesionales con materiales —y ritmos— diferentes, generando, como en la parroquial de Bronchales (*ca.* 1617), los probables precedentes de los *cortados* del clasicismo y el barroco aragonés que, como tantas otras cosas, se han venido considerando fruto de la recurrente, socorrida y difusa *tradición mudéjar* .¹⁵⁹

Sea como fuere, este tipo de experiencias, comprensibles desde la libertad propia del gótico, terminarían desapareciendo con la postrera importación del *clasicismo* cortesano que, emanado del epicentro escorialense, y aplicado en los proyectos impulsados por Felipe II en el reino, sería asumido con entusiasmo —y casi sin vacilaciones— tanto por los prelados contrarreformistas que abordaron el reto de la reestructuración de su geografía eclesiástica, como por las nuevas congregaciones religiosas que, surgidas al calor de Trento, decidieron instalarse en tierras aragonesas para difundir los principios de la Reforma católica.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Así, por ejemplo, la caja de escaleras del palacio de la Comunidad de Teruel se cubre mediante una cúpula rebajada acasetonada volteada sobre pechinas aveneradas contenidas entre dos arcos, también artesonados. Sobre el edificio véase DE LA VEGA Y DE LUQUE, C., «Investigaciones en torno a la Casa de la Comunidad de Teruel», *Teruel* , 51, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, pp. 49-58; ALMAGRO, A., *La Casa de la Comunidad de Teruel* , Teruel, Diputación Provincial de Teruel, Museo de Teruel, 1993.

¹⁵⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...* , *op. cit.* , pp. 136-142 pero, sobre todo, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura de Albarracín...», *op. cit.* , pp. 197-205.

¹⁶⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...* , *op. cit.* , pp. 44-63.



*Fig. 36. Toulouse. Hôtel de Bernuy. Patio de Honor.
Arcada sobre la que cabalga la galería oriental. Foto: Javier Ibáñez.*



Fig. 37. Assier. Castillo. Zaguán. Detalle de la bóveda. Foto. Javier Ibáñez.

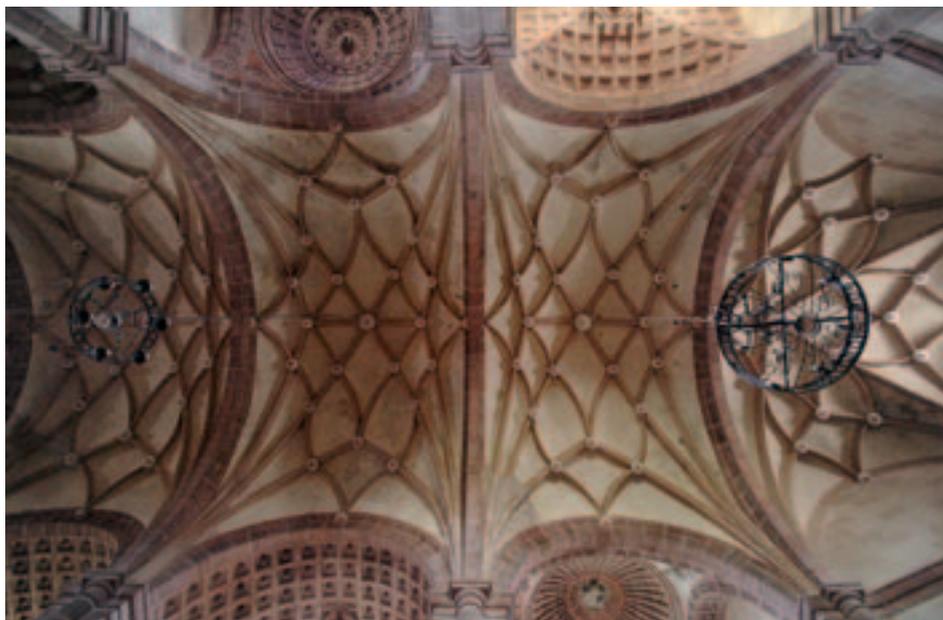


Fig. 38. Ródenas (Teruel). Iglesia parroquial. Detalle de las bóvedas. Foto: Javier Ibáñez.

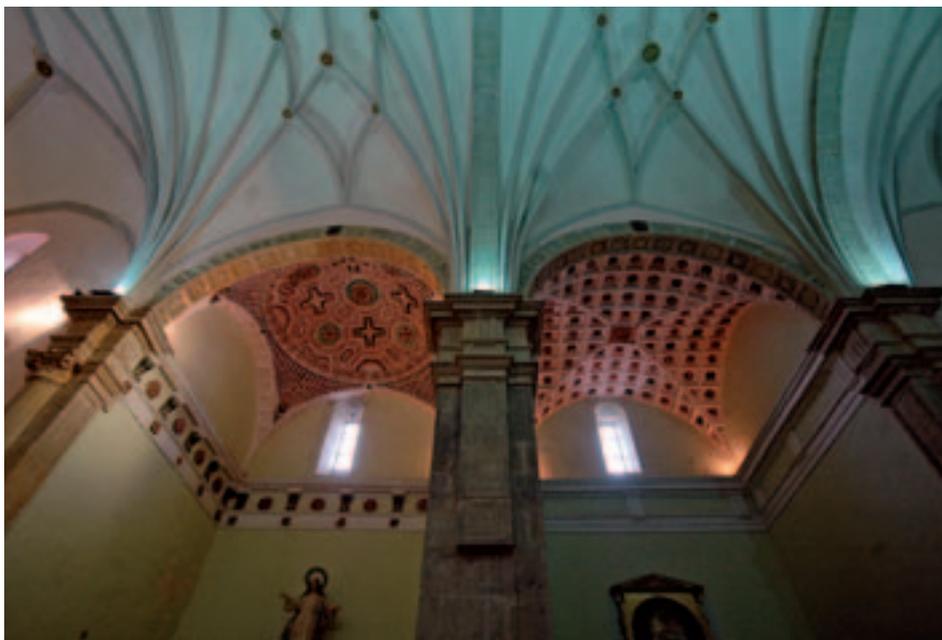


Fig. 39. Monterde de Albarracín (Teruel). Iglesia parroquial. Capillas del lado de la Epístola. Foto: Javier Ibáñez.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1436, mayo, 12

Zaragoza

Johan de Puerto, *hijo de Johan de Puerto, fustero, vecino de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), se firma con Gilart Jaquet, piedrapiquero, al dicho su oficio por tiempo de dos años.*

A.H.P.N.Z., Antón Ximénez de Aysa, 1436, cuadernillo 1, s.f.

Eadem die

Quod yo Johan de Puerto fillo de Johan de Puerto fustero quondam vezino siquiere morador de Santo Domingo de la Calzada del regno de Castiella de mi cierta ciencia e de buen grado afirmome con vos maestre Gilart Jaquet piedrapiquero del ducat de lorenel por moco servient e aprendiz al dito vuestro oficio por tiempo de dos anyos contaderos del present e diuscripto dia avant continuament siguientes e complidos dius las condiciones siguientes

Primerament que durant el dito tiempo siades tenido dar e dedes comer beber vestir e calcar tener e mantener sano e enfermo segunt que a semblantes mocos e aprendices es constumbrado el dito vuestro oficio en la dita ciudad de Caragoca etc

Item que siades tenido mostrarme el dito vuestro oficio tanto quanto vos end sabeis et yo pore daprender etc

Item con aquesto prometo e me obligo finqar e star al dito vuestro servicio durant el dito tiempo e fazer todos vuestros mandamientos de noche e de dia licitos e honestos e no partirme del dito vuestro servicio contra vuestra voluntad e si lo fare que hi sia sacado a vuestras propias mesiones e expensas e que por aquesta razon no pueda seyer emparado ni defendido en iglesia monasterio etc et aquesto tener e cumplir obligo mi persona e todos mis bienes etc

Et juro por Dios sobre la cruz e los Sanctos Quatro Evangelios por mi corporalment tocados en poder del notario diuscripto servir e cumplir todo el dito tiempo etc Renuncio en jage etc.

Et yo Giralt Jaquet en la forma e manera sobredita recibo a ti dito Johan por moco servient e aprendiz al dito oficio etc et si por ferme tener et cumplir etc obligo todos mis bienes etc

Testimonios presentes Domingo Agostin e Gaspar Doliet notarios habitantes en Caragoca

2

1448, noviembre, 7

Zaragoza

Pieres de Bans, *piedrapiquero habitante en Zaragoza, se acuerda con Noel de la Plaça, piedrapiquero habitante en la dicha ciudad, pero venido desde Valencia, para que el segundo realice ciertos trabajos comprendidos en un contrato firmado entre el primero y el arzobispo de Zaragoza.*

A.H.P.N.Z., Juan de Longares, 1448, s.f.

Que los capitoles e condiciones que frascriptos son concordos Piero de bans y maestre Noel

Primerament que el dito maestre Noe[*l*] sia tenido fer tres tabernacles con el que es compecado e las peynas de las ymajenes [*entre líneas*: solas los tres taberna-

cles] cada peyna de su manera de fuelas con su copada denfuelas tanto quanto el tabernacle[s] terna

Item que sia tenido fer IIIIº pilares complidos con sus fillolas en cada pilar tres fillolas

Item es tenido fer el dito Noel seys pilares qiquos menos de fillolas ab hun arbotant chiquo segunt la obra requiere sobre los pilares

Item es tenido el maestre Noe[l] fer una copada de fullas a la plataforma que terna las armas del senyor e la basa de la dita pieca

Item que sia tenido el dito Noe[l] aydar a posar la dita obra cada que se pose /f. 170 v./ E por esta obra el dito Noel deue aver CCXX florines

Item es tenido fazer la meytat de los entaulamientos de baxo ab su copada de fuelas sobre que principian las ystorias y pilares

[*Tachado*: Die XXquinta octobris sunt facta huius di concordia entren maestre Picart e maestre Noe(l) piedrapiqueros prout supra continet e que los CCXX florines se havian a pagar los CXX por sus tandas juxta los capitoles e los cient]

Die VII nouembris anno M^oCCCCXXXVIII Cesaraguste los ditos Pierre de Bans de la una part et Noel de la Plaça piedrapiquer de la part otra fizieron firmoron e atorgaron los presentes capitoles en la forma en aquellos contenidos e los CCXX florines quel dito Pierre deue dar al dito Noe[l] en las /f. 171 r./ pagas e soluciones quel dito Pierre los a areceuir del senyor arcevispo de Caragoca juxta los capitoles feytos entre el dito Pierre y el dito arcevispo o su procurador a saber yes la meytat de los quel recibia juxta lo que haura obrado la qual obra aya a dar feyta daqui a Sant Johan de junio primero vinient bien obrada e acabada dentro el dito tiempo a conocimiento de dos maestros uno puesto por cada una part

E juraron de tener e seruar etc

Es compassado que en la present avinenca e composición es compressa toda la obra quel dito maestro ha fecho fasta oy e de venir de Valacia aqui que no han de dar nada e prometientes e prometieron e diusmetieron etc

Testes Domingo Sancho e Pedro de Bello scriuientes habitantes en Caragoca

3

1448, noviembre, 7

Zaragoza

Pierres de Bans, *piedrapiquero habitante en Zaragoza, se acuerda con Noel de la Plaça, piedrapiquero habitante en la dicha ciudad, pero venido desde Valencia, para que el segundo realice ciertos trabajos comprendidos en un contrato firmado entre el primero y el arzobispo de Zaragoza.*

A.H.P.N.Z., Juan de Longares, Registro, 1448, ff. 623 v.-626 v.

Sean todos que anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo quardagesimo octavo dia que se contaba a siet del mes de noviembre en la ciudat de Caragoca devant la presencia de mi notario et de los testimonios diusscriptos comparecieron e personalment fueron constituydos Pierres de Bans piedrapiquer habitant de la dita ciudat de la una part e Noel de la Plaça piedrapiquer habitant en la dita ciudat de la part otra los quales entramos concordos e en buena concordia compossicion abinenca stantes daron e libraron a mi notario infrascriptos [*sic*] en scripto ordenados los capitoles diussoscriptos /f. 624 r./ en los quales dixieron que era la concordia e avinença feyta avenida e contractada entre las ditas partes e sobre las obras en los ditos capitoles contenidas

E aquellos por mi notario infrascripto fueron presentes las ditas partes e los testimonios diusscriptos leydos intimados e de palabra a palabra publicados los quales sobre ditos capitoles son del tenor siguiente

Ius los capitoles e condiciones infrascriptos son concordos Pieres de Bans e maestre Noel

Primerament que el dito maestre Noel sia tenido fer tres tabernacles con el que ha compecado e las peynas de las ymagenes sobre los tres tabernacles cada peyna de su manera de fuellas con su copada de fuellas tanto quanto el tabernacle terna

Item que sia tenido fer quatro pilares complidos con sus fillolas en cada pilar tres fillolas

Item es tenido fer el dito Noel seys pilares chicos menos de fillolas ab hun arbo tant chiquo segunt la obra requiere sobre los ditos pilares

Item es tenido el dito mestre Noe[l] fer una /f. 624 v./ copada de fullas a la plata forma que terna las armas del señor e la bassa de la dita pieça

Item que sia tenido el dito Noe[l] ayudar a posar la dita obra cada que se posse e por esta obra el dito Noe[l] debe haver dozientos e vint florines

Item es tenido fazer la meytat de los entaulamientos de baxo ab su copada de fuelas sobre do principian las ystorias y pilares

E así por mi dito e infrascripto notario present las ditas partes e los testimonios diusscriptos los sobreditos e preinsertos capitoles de la dita obra de la part de suso insertos leydos intimados e de palabra a palabra publicados las ditas partes et cada una dellas fizieron firmaron e atorgoron aquellos e cada uno dellos segunt que de suso son contenidos

E ultra los ditos capitoles e condiciones fue compassado e avenido entre las ditas partes que los dozientos e vint florines quel dito Pieres a dar et pagar al dito Noel por razon de la dita obra que aquellos li de e pague en las pagas tandas e soluciones quel dito Pieres los ha de recevir e cobrar del señor arcevispo de la dita ciudad o de su procurador juxta los capitoles feytos sicut se dize entre el dito senyor /f. 625 r./ arcevispo o su procurador de la una part y el dito Pieres de la part otra yes a saber la meytat de los que el recibra juxta lo quel dito Noel havia obrado la qual obra a dar feyta obrada e cabada [*sic*] en la manera sobredita daqui a el dia e fiesta de Sant Johan Bautista del mes de junio primero vinient

E aquella dar bien obrada e acabada dentro el dito tiempo a conoscimiento de dos buenos maestros del dito oficio uno puesto por part del dito Pieres otro puesto por part del dito Noel

Encara fue condicion entre las ditas partes que en la present obra avinencia e compassicion sia et es compressa toda la obra quel dito Noel ha fecho fasta oy y la despessa de venir de Valencia aqui e que non sia tenidosel dito Pieres darle ni pagarle por la dita razón otra cosa alguna sino lo que de suso dito es

Et con aquesto prometio et se obligo la una part a la otra fazer tener servar et cumplir las cosas capitoles obras condiciones e avinenças sobreditas e sobreditos e cada una dellas e dellos cada una de las ditas partes lo que es tenida fazer tener servar e cumplir juxta lo contenido en el present contracto

E si por fazer te/f. 625 v./ner servar e complir las cosas sobreditas o alguna de aquellas messiones algunas comendran fazer danyos intereses o menoscabos sustener en alguna manera ad alguna de las ditas partes todos aquellos e aquellas prometio e se obligo la una part a la otra ad iuicem complidament pagar satisfacer e emendar a su voluntad de los quales et de las quales quissieron las ditas partes que

la part demandant ende sia creyda por su simple palavra sinos testimonios jura e toda otra manera de probacion

E por todas e cada unas cosas sobreditas e diusscriptas tener e cumplir la una par a la otra [*fórmulas de escatocolo*]

/f. 626 v./ Presentes testimonios fueron a las sobreditas cosas Domingo Sancho e Pedro de Bello scribientes habitantes en la dita ciudad de Caragoca

4

1515, agosto, 15

Alagón

Miguel Ximenez Durrea, *caballero habitante en la villa de Alagón contrata con mastre Guillem Bonet, maestro de villa habitante en dicha localidad, la realización del coro de la iglesia de San Pedro de Alagón.*

A.H.P.N.Z., Juan Duncastillo, 1515, ff. 53 r.-56 r., además de un pliego con las trazas.

[*Al encabezamiento:* Die XV augusti anno m^o d decimo quinto in villa alagonis]

[*Al margen:* Concordia] Eadem die que en presencia de mi Joan Duncastillo notario */f. 53 v./* y de los testimonios infrascriptos comparecieron e fueron personalmente constituydos el magnifico mossen Miguel Ximenez Durrea cauallero habitante en la villa de Alagon de la una parte et mastre Guillem Bonet maestro de villa habitante en la dicha villa de la otra part los quales entramvos concordos dixieron que como concordia sia fecha pactada y concordada entre ellos en et sobre la obra de un coro que dicho mosen Miguel Ximenez faze siquiere quiere fazer en la yglesia de Señor San Pedro de la dicha villa de Alagon et que como las cosas sobre la dicha obra entre ellos concordadas e pactadas sian et esten asentadas et capituladas en la cedula de part debaxo inserta que por tanto dixeron que daban y libraban segunt que de fecho daron y libraron en poder de mi dicho et infrascripto notario una cedula siquiere capitulacion en paper scripta la qual es del tenor siguiet

Inseratur talis sig[*signo de cruz*] no

La qual dicha cedula siquiere capitulacion en poder a mi dicho notario dada y librada las dichas partes y cada una dellas dixieron que prometian et se obligauan segunnt que de fecho prometieron et se obligaron tener seruar et cumplir todas y cada unas cosas en aquella contenidas a saber es cada una de las dichas partes aquello que juxta la presente capitulacion es tubido tener seruar et si por la dicha razon la una part a la otra misiones algunas se conuendran fazer aquellas se obligan la una part a la otra et pagar etc */f. 56 r./* et se obligan a esto la una part a la otra e todos sus bienes etc renunciandibus etc diusmetense etc et juran por Dios sobre la cruz et sanctos quatro euangelios etc tener seruar etc large

Testes Beltran de torres scudero habitante en la [*entre líneas:* dicha] villa de Alagon et Pedro Martinez de Insausti notario publico de la ciudat de Caragoca

/f. 54 r./ Capitulacion fecha entre el magnifico mosen Miguel Ximenez et mastre Guillen Bonet obrero de villa sobre el coro que dicho mosen Miguel Ximenez aze en la yglesia de señor San Pedro de la villa de Alagon la qual es del tenor siguiet

Et primo es condicion que el dicho [*tachado:* mosen Miguel] coro haya de ser de trenta palmos de ancho de rouo contando desde la paret que oy esta fecha en la dicha yglesia finsa la paret que se a de fazer a la parte de fuera et haya de ser de largo desde el campanar finsa el respaldo que esta [*tachado:* cabo] cabo la capilla de mosen ayala

Item es condicion que el dicho coro haya de tener las paredes que a fazer se habian todas a la redonda de rejola y media que dentran los fundamentos finsa la penya firme y tengan sus respaldos a las dos cantonadas los que necessarios segunt para dicha obra conbenria

Item es condicion que el dicho coro haya de [*tachado*: ser] tener [*tachado*: setze] [*entre líneas*: diziocho] palmos de alto de todo [*tachado*: desdel] contando desde el suelo de la yglesia finsa el suelo del dicho coro et desde el suelo del coro haya de tener [*entre líneas*: de alto] veynte y cinco palmos finsa el cruzero contando desde el suelo del dicho coro finsa la clau principal del dicho cruzero y esto e rouo

Item es condicion que el dicho cruzero que ha de estar encima el dicho coro haya de ser de nueve claues y todos todos [*sic*] los cruzeros vocellados con sus boçelles y copadas y de cruzero a cruzero los pendones de una farfa [*entre líneas*: el qual qual (*sic*) cruzero sia] de la suerte que estan tracados en la traca de tal sig[*signo de doble cruz*]no

/f. 54 v./ Item es condicion que el suelo del dicho coro haya de ser de fustes quadrados bocellados con sus tenpanos alderredor sobreposados encaxados con un [*tachado*: puente cubierto de alchencz con su pilar de piedra enmedio] arco debaxo del dicho coro donde carguen dichos fustes el qual ha de ser scaçano de ansa de panera

Item es condicion que hayan de fazer encima del cruzero su falda cubierta de fustes redondos con vigas y canyas barda y teja con su raf de teja bocanada con sus piones el qual tejado haya de tener el pendiente necessario

Item es condicion que haya [*de*] fazer un arco en la paret que oy de presente esta en la dicha yglesia donde se a de azer dicho coro de ansa de panera de rejola y media de alto y de la ancheza de la dicha paret el qual arco ha de estar alto cabo el cruzero el qual arco ha de ser bocellado con una copada de maçoneria [*entre líneas*: todo] de alto abaxo et haya de quitar etc toda la dicha paret que quedara debaxo del dicho arco finsa el suelo de la [*tachado*: dicha] yglesia y derrocar el coro viejo todo a sus costas et que la fusta y reble que salira haya de ser del dicho mosen Miguel

Item et el dicho mosen Miguel haya de limpiar todo el reble que salra del dicho coro de dicha obra

Item es condicion que haya de lezar un portal donde bien visto le sera pora poner una puerta con sus gradones necessarios a la parte de fuera, o, de dentro donde al dicho maestro mejor visto le sera con un cubertizo delante de la puerta de fustezicos bocellados y bueltas [*entre líneas*: con un pilar o dos] pora desenser el agua de la dicha puerta y de los dichos gradones y poner [*palabras tachadas ilegibles*] y fazer las bentanas necessarias y labrar la fusta

Item es condicion que haya de azer una scalera por el dicho coro de la suerte que bien bisto le sera et en el lugar de mas spediente parecera

/f. 55 r./ Item es condicion que toda la dicha obra haya de ser de parte de dentro spalmada y lauada de alchencz de çedaço y el suelo del coro de alchencz y el suelo de la yglesia debaxo del dicho coro enrejolado

Item es condicion que haya de fazer un banco alderredor de las paredes [*tachado*: baxo] en el suelo de a yglesia debaxo del dicho coro

Item es condicion que el dicho mosen Miguel Ximenez haya de poner y ponga en la dicha obra toda la manobra que necessaria sera como es alchencz rejola teja fusta clabos y sogueta quanto necessario sera pora la dicha obra y haya de dar scombrado el patio donde dicha obra se ha de azer al suelo de la dicha yglesia la qual

manobra le haya de dar puesta dentro en la dicha yglesia et el dicho maestre Guillem haya de poner todas las manos de maestros peones agua andamios et tablas pora cindrias

Item es condicion que el dicho maestre Guillem haya de fazer en el dicho coro un antipecho anta la parte de la yglesia de alchenz de cedaco de maconeria de la que al [*tachado: vos*] dicho maestro parecera et que haya de fazer el dicho coro [*entre líneas: todo*] segunt et en la suerte que sia traçado en la present plica segunt traca de tal sig[*signo de doble cruz*]no signada

Item es condicion que el dicho maestre Guillen haya de principiari a fazer dicha obra por todo el mes de marco primero venient del anyo primero venient de mil y quinientos y setze et que lo haya de darlo acabado y fecho en la forma susodicha por todo el mes de agosto del dicho anyo de mil y quinientos y setze

//f. 55 v./ Item es condicion que el dicho maestre mosen Miguel ximenez haya de dar y da al dicho maestre Guillen por fazer dicha obra mil y quinientos sueldos dineros jaqueses y en esta manera que el le haya de dar y le de los quatrocientos sueldos dineros jaqueses por todo el mes de marco primero venient del dicho año de mil y quinientos y setze et otros quatrocientos sueldos por todo el mes de mayo del dicho anyo et el residuo a cumplimiento de dichos mil y quinientos sueldos acabada dicha obra

A XV de agosto de M^o D y XV in alagone fueron firmados los presentes capitales

Testes Pedro Martinez de Insausti notario publico de Caragoca et Beltran de Torres

