

El dibujo para la tumba de Carlos de Aragón y Navarra (1550)

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ*

A Jesús Criado Mainar

Resumen

Este artículo presenta un diseño localizado en el Archivo Capítular del Pilar de Zaragoza que, fechado en 1550, recoge el proyecto para la elevación del monumento funerario de Carlos de Aragón y Navarra en la capilla de San Braulio de ese mismo templo. Las inscripciones que presenta, sus características técnicas y la naturaleza de su propuesta —estrechamente relacionada con las seguidas en otras tumbas florentinas, romanas, genovesas y, sobre todo, napolitanas del periodo—, inclinan a presumirle una procedencia italiana. Por todo ello, la traza —que pudo encargarse desde Valencia—, constituye el primer testimonio conocido de la intención de importar un sepulcro para instalarlo en la Zaragoza del Quinientos.

This article presents a drawing found in the Pilar's Chapter Archive of Zaragoza. The drawing, dated in 1550, shows the project of a funerary monument to be erected to honor the memory of Charles of Aragon in the chapel of San Braulio. Due to its inscriptions, its technical features and its similarities to some other tombs of the period in Florence, Rome, Genoa and, specially, Naples, we presume an Italian origin for this drawing. Because of that, the design, which could have been charged from Valencia, represents the first known evidence of the purpose of importing a tomb to be erected in Zaragoza in the sixteenth century.

* * * * *

El Archivo Capítular de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza custodia, entre otros dibujos del siglo XVI ya conocidos¹, un interesante proyecto para la realización de un monumento funerario². Está ejecutado sobre un folio de papel verjurado de 43,6 por 28,4 centímetros reforzado en fecha indeterminada mediante la adhesión de una delgada tela encebada en su reverso.

Esta operación dejó ocultas a la vista tres inscripciones que, en la actualidad, tan sólo resultan legibles de analizar el dibujo al trasluz. La primera de ellas, dispuesta en su extremo inferior izquierdo, lo identi-

* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arte Moderno.

¹ Es el caso de una traza para un brazo relicario fechada en torno a 1580 [ESTEBAN LORENTE, J. F., «Anónimo. Traza para brazo relicario», en M.ª I. Álvaro Zamora y G. M. Borrás Gualis (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1993, pp. 340-341].

² Archivo Capítular del Pilar [A.C.P.], Armario 6, Cajón 4, Ligamen 1, n.º 4, n.º 36. En la actualidad, el dibujo se encuentra en los cajones destinados a la conservación de trazas y planos.

fica como la *traca de la sepultura de don Carlos de Aragon* y la fecha en el año 1550³. La segunda, anotada en su lateral derecho, advierte que se trata de la *traça de la sepultura de don Carlos de Aragon y de su muger doña Angela de Villaragut en la yglesia del Pilar*⁴, y la tercera, consignada en su extremo inferior derecho, recoge su primitiva ubicación topográfica dentro del Archivo de este templo⁵.

El diseño muestra un arcosolio que cobija una sepultura en su interior. Está realizado en tinta sepia y acusa la combinación de los recursos técnicos y estéticos aplicados en toda representación perspectiva de volumen. Está planteado en líneas generales y tan sólo ofrece algunos detalles de su estructura y ornamentación en su mitad izquierda, entendiéndose que lo sugerido a este lado habría de hacerse extensivo al conjunto aplicando una sencilla ley de simetría. No obstante, presenta de manera más desarrollada algunos elementos concretos del conjunto como el frente del sarcófago, la figura del yacente o la representación mariana prevista para el tímpano (fig. 1).

Además, cuenta con dos pequeñas acotaciones referidas, casi con toda seguridad, a las dimensiones previstas para algunos de los componentes de la estructura⁶, y dos escuetas inscripciones en italiano. La primera, dispuesta en su extremo superior izquierdo, advierte que *lo arco grande sera lo ultimo a metter in opera*, mientras que la segunda, consignada en el lado opuesto, señala que *lo vano de lo arco [tendría] palmi undici ii*.

El registro de las escrituras del Archivo advierte que se trata del *diseño del sepulcro de D. Carlos de Aragon y Navarra que se auia de poner en la capilla del S^{or}. S. Braulio*, e insiste en que fue *hecho año 1550*⁷, una referencia que, más allá de precisar la identidad del personaje y de reiterar la fecha de ejecución del proyecto, permite conocer la ubicación prevista para el monumento funerario, una de las capillas más importantes del antiguo templo del Pilar de Zaragoza, remozado por Juan de Sariñena a partir de 1522⁸, que se abría junto al presbiterio, en el lado

³ La inscripción dice: *Traca de la sepultura de don Carlos de Aragon año 1550*.

⁴ La anotación es como sigue: *Traca de la sepultura de don Carlos de Aragon y de su muger doña Angela de Villaragut en la yglesia del Pilar*.

⁵ La ubicación consignada es *Alm. 6, Cax. 4, Lig. 1, n.º 4, n.º 36*.

⁶ Se trata de dos pequeñas acotaciones, casi imperceptibles, recogidas a la altura de los salmeres del arco: *ii* [a la izquierda], y *p ii* [a la derecha].

⁷ En el registro, el dibujo aparece identificado como el *diseño del sepulcro de D. Carlos de Aragon y Navarra, que se auia de poner en la capilla del S^{or}. S. Braulio, hecho año 1550* (A.C.P., *Libro tercero del registro de las escrituras del Archivo de la Sta. Iglesia Metropolitana Cesaraugustana en su Santo Angelico y Apostolico templo de Nuestra Señora del Pilar*, f. 184 v).

⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona, Centro de Estudios Turia-sonenses de la Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 27-28.



Fig. 1. Trazo para el sepulcro de Carlos de Aragón y Navarra (A.C.P., Armario 6, Cajón 4, Ligamen 1, n.º 4, n.º 36).

de la Epístola, y había pertenecido en otro tiempo del cardenal de Montearagón⁹ (fig. 2).

Los restos de Carlos de Aragón se soterraron allí, y su viuda debió de albergar la idea de disponer los suyos en este mismo recinto. Así se desprende de la fundación que instituyera en Valencia el 29 de febrero de 1556, conocida a partir de un traslado —doc. 1— incluido al final de la visita girada al templo por el obispo de Barbastro Juan Moriz de Salazar a finales de septiembre de 1606, dos documentos de incuestionable interés por cuanto si el primero recoge las intenciones de los fundadores, el segundo permite atisbar hasta qué punto llegaron a convertirse en realidades tangibles. Así, mientras que la institución contemplaba, entre otras medidas para la salud de las almas de los cónyuges, la fábrica de una capilla *so la inbocacion de nra S^a de la Charidad en el lugar donde esta de presente la inbocacion de S^t Braulio*, la realización de una *sepultura para dicho don Carlos*, y el rezo de responsos *al pie del altar de dicha capilla o cabe la sepultura*; la visita nos da cuenta de que, cincuenta años más tarde, el espacio todavía mantenía su primitiva advocación y continuaba presidido por un retablo de madera sobredorada con *la historia del santo*, pero al menos acogía los cultos y memoriales dispuestos por Ángela de Villarragut¹⁰.

El dibujo

A tenor del proyecto, el monumento funerario de Carlos de Aragón y Navarra adoptaría la forma de un arco de triunfo de vano único definido, desde el punto de vista estructural, por un arcosolio poco profundo compuesto por sendas pilastras cajeadas de orden pseudotoscano y un arco de medio punto. Los capiteles de los soportes se ligarían mediante la proyección horizontal de sus propias molduras generando en el nicho dos registros diferenciados —el inferior y el tímpano—, que mostrarían sus frentes articulados en paneles cuadrangulares. Según las precisiones ornamentales esbozadas en la parte izquierda del diseño, las cajas de las

⁹ El cabildo de Santa María la Mayor de Zaragoza concedió la capilla de San Braulio a *Johan cardenal de Montearagon comorante en corte romana y ausente de la ciudad* el 21 de marzo de 1420 [A.C.P., Sección de Protocolos Notariales (S.P.N.), Ferrant Pérez de Samper, 1420, s. f., (Zaragoza, 21-III-1420)].

Agradezco al doctor Jesús Criado Mainar su generosidad al proporcionarme esta referencia.

¹⁰ (Al margen: *S. Braulio*) *Assimismo el dicho señor obispo por la misma forma continuando su visita visito la primera capilla a la mano yzquierda del altar mayor cuya invocacion es de Sant Braulio ay un retablo de madera sobredorado y en el la historia del santo, tenia un delante altar de brocado con /r/ su frontalera de terciopelo carmesi bordado sus lineas y lapida bien adrecado en el dicen misas los canonicos cada dia por su turno ay en dicha capilla un ministerio que el cabildo le encomienda cada año es de don Carlos de Aragón* [A.C.P., Armario 2, Cajón 10, Ligamen 3, s. f., (Zaragoza, 20-IX-1606)].

pilastras acogerían bandas verticales con motivos vegetales, la rosca del arco tres sencillas molduras concéntricas, y su intradós varios rostros angélicos inscritos en casetones hexagonales.

El registro inferior del nicho albergaría la sepultura, que presentaría dos planos diferentes; uno central, proyectado hacia el espectador, y otro retranqueado, más bajo, adosado al fondo. Contaría con un plinto cajeado, un basamento del que sobresaldrían los dos pequeños soportes de sección cuadrangular que sostendrían el sarcófago, el propio vaso y la figura del yacente.

Los detalles de carácter decorativo, concentrados de nuevo en la mitad izquierda del diseño, permiten intuir que los frentes de los laterales del basamento se ocuparían con sendas águilas de alas explayadas que sostendrían con sus garras una suerte de tarjas correiformes en las que cabe suponer se dispondrían las armas del difunto, y que se coronarían con cráteras de evidente sentido funerario. Las cajas de los apoyos del sarcófago se ocuparían con las figuras de dos niños de gesto apenado apoyados sobre antorchas invertidas —sin duda, las representaciones de *Hypnos* y *Thanatos*—, y el espacio comprendido entre los mismos, con un epitafio (fig. 3).

Unas llamativas molduras fitomorfas conectarían esta suerte de pilastras con el vaso, que ofrecería una guirnalda de laureles en la base —que se interrumpiría en el centro para incluir un tondo timbrado con la cruz de Santiago—, y un confuso conjunto de triunfos militares en su frente. Sobre el mismo se dispondría la imagen del yacente, que vestiría coraza y se reclinaría sobre un yelmo, utilizaría el brazo derecho para aproximárselo al rostro, dejaría caer el izquierdo por delante del bajo vientre, sosteniendo con su mano un pequeño volumen abierto, y cruzaría sus piernas a la altura de las rodillas (fig. 4).

Finalmente, el tímpano cobijaría, entre paneles decorados con rostros angélicos y dispuestos a modo de marco, la representación de una *Virgen de la Misericordia* que, entre nubes, extendería sus brazos para acoger bajo su manto la figura del Niño —de grandes dimensiones y ligeramente desproporcionada—, así como las del difunto —de nuevo con armadura— y su esposa de rodillas, en oración a sus pies (fig. 5).

Las líneas que definen la estructura arquitectónica del arcosolio y el propio sarcófago son precisas y continuas lo que, unido a la presencia de pequeñas marcas, incisiones y agujeros sobre el soporte, denota el empleo de la regla y el compás para *tirarlas*. Por el contrario, los trazos que sugieren su ornamentación, así como los que esbozan sus elementos figurados más significativos —el águila, el *niño* y la crátera del basamento, la guirnalda y los trofeos del frente del sarcófago, la figura del yacente o la

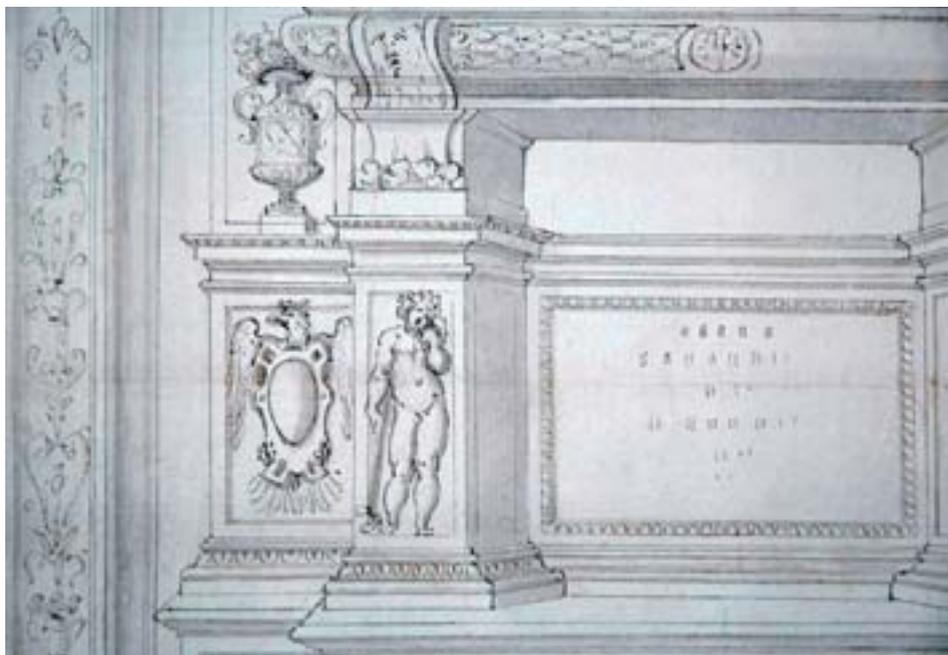


Fig. 3. Traza para el sepulcro de Carlos de Aragón y Navarra. Detalle del cuerpo bajo.

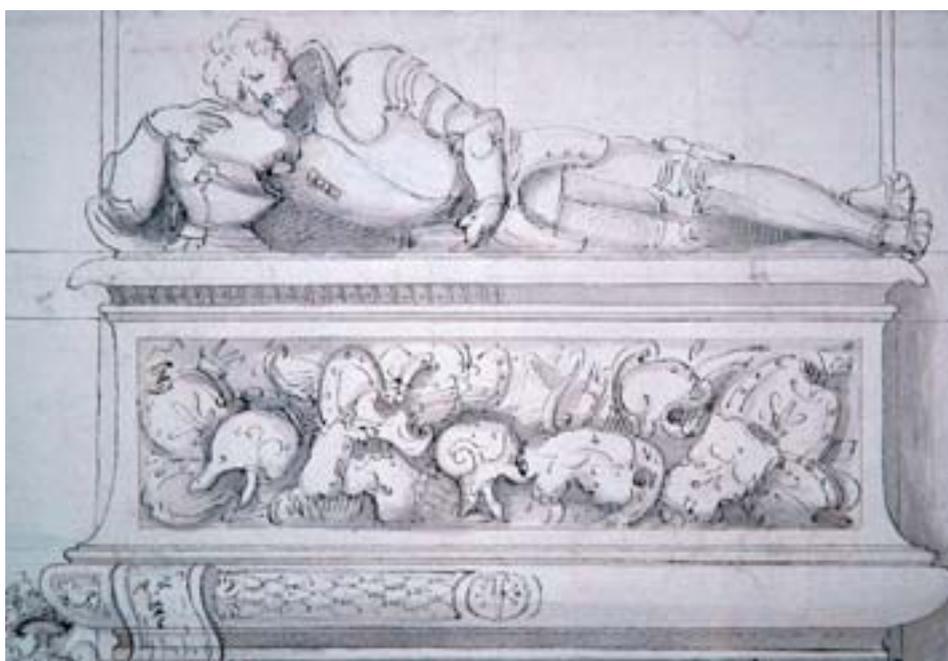


Fig. 4. Traza para el sepulcro de Carlos de Aragón y Navarra. Detalle del sarcófago y el yacente.

Virgen de la Misericordia del ático— están ejecutados a mano alzada y, en consecuencia, son más cortos, libres y nerviosos, pero igualmente precisos.

El diseño está realizado en perspectiva —conseguida en la zona del sarcófago, pero muy mal resuelta en la de la embocadura del arcosolio—, y transmite la sensación de volumen gracias al empleo de la aguada, que se utiliza tanto en los elementos de carácter estructural cuanto en los de naturaleza escultórica, siguiendo un procedimiento de evidente raíz pictórica surgido en la Italia de la segunda mitad del *Quattrocento* y desarrollado en las primeras décadas del *Cinquecento*¹¹.

Análisis tipológico e iconográfico

El proyecto se construye a partir del empleo de un gran arco de medio punto que evoca los motivos clásicos de la puerta del Hades y el arco de triunfo y que, entendido en clave cristiana, permite incorporar conceptos como el del tránsito al otro mundo o el de la victoria sobre la muerte.

En este sentido, adopta un esquema muy similar —aunque simplificado—, al ideado por Bernardo Rossellino para el sepulcro del cultivado canciller florentino Leonardo Bruni († 1444) que, levantado en la iglesia de la Santa Croce de la ciudad del Arno entre 1444 y 1447 (fig. 6), se erige en cabeza de una nueva tipología funeraria denominada *tumba humanista* por John Pope-Hennessy¹², que habría de conocer un éxito considerable ya no sólo en la Toscana, sino también en otros focos artísticos italianos como Roma o Nápoles. Así, siguen su estela la tumba de Carlo Marsuppini (fig. 7), sucesor de Bruni en la cancellería florentina, elevada por Desiderio da Settignano en la Santa Croce a partir de 1452¹³; la de los cardenales Cristóforo y Domenico della Rovere (fig. 8), realizada por

¹¹ Sobre este tipo de diseño, que aúna la representación en perspectiva con el tratamiento de los volúmenes desde el punto de vista plástico véase lo señalado en SAN JOSÉ ALONSO, J. I., *Apuntes sobre el desarrollo del dibujo arquitectónico. Apuntes sobre su desarrollo*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1997, pp. 111-125; GENTIL BALDRICH, J. M.^a, *Traza y modelo en el Renacimiento*, Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 68-73; ORTEGA VIDAL, J., «Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España dorada», en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 339-415, espec. pp. 342-346; SILVA SUÁREZ, M., «El lenguaje gráfico: inflexión y pervivencias», en M. Silva Suárez (ed.), *Técnica e ingeniería en España. I El Renacimiento*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución «Fernando el Católico», Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 239-306, espec. pp. 266-272.

¹² POPE-HENNESSY, J., *La escultura italiana del Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 68-70.

¹³ *Ibidem*, pp. 70-72.

Andrea Bregno y Mino da Fiesole para la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma hacia 1478¹⁴, o la de Ettore Carafa (fig. 9), ejecutada por Tommaso y Gian Tommaso Malvito e instalada en la iglesia de San Domenico Maggiore de la ciudad partenopea para 1511¹⁵.

Descendiendo al análisis de algunos elementos concretos del proyecto conviene advertir que el basamento acoge los blasones y el epitafio, destinados a identificar y a glosar los méritos del personaje, así como las figuras de *Hypnos* y *Thanatos*¹⁶, que ya aparecen en tumbas como la de Baldassarre Ricca (fig. 10), levantada por Gian Giacomo da Brescia en la iglesia de San Pietro ad Aram de Nápoles entre 1519 y 1520¹⁷; o la de Pedro Enríquez de Rivera, encargada en Génova por Fadrique Enríquez de Ribera a su regreso de Tierra Santa en 1520, firmada por el escultor Antonio María Aprile da Carona, e instalada en la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla para 1525¹⁸. También debieron de incluirse en la del virrey Juan de Lanuza, contratada para la capilla del castillo de Alcañiz (Teruel) con Damián Forment en 1537, pues el acuerdo suscrito para su materialización prescribía la ejecución de *un ninio a cada parte [del sarcófago] con unas achas en las manos que muestran llorar*¹⁹.

Por su parte, el frente del sarcófago presenta elementos como la cruz de Santiago, los laureles o los triunfos militares que aludirían a la con-

¹⁴ MORI, G., «Roma en el siglo XV. La escultura en el siglo XV», en M. Bussagli (ed.), *Roma. Arte y arquitectura*, Colonia, Könemann, p. 369.

¹⁵ ABBATE, F., *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, Donzelli, 1992, pp. 70-71, 82-83, y fig. 60; ASCHER, Y., «Tommaso Malvito and neapolitan tomb design of the early Cinquecento», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, Londres, The Warburg Institute, University of London, 2000, pp. 111-136, espec. p. 117, y fig. 59, p. 116; ABBATE, F., *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 45-46.

¹⁶ Sobre estas representaciones y su empleo en la escultura funeraria véase lo señalado en REDONDO CANTERA, M.^a J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio, 1987, pp. 225-226.

¹⁷ PANE, R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milán, Edizioni di Comunità, 1977, vol. II, pp. 161-162, y fig. 148; ABBATE, F., *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale...*, op. cit., pp. 104-105, fig. 32; SPERANZA, F., «Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia», *Studi di storia dell'arte*, 7, 1996, pp. 99-164, espec. pp. 101-102, y 114-115; NALDI, R., «Scultura del Cinquecento in Puglia: arrivi da Napoli», en C. Gelao (ed.), *Scultura del Rinascimento in Puglia*, Bari, Edipuglia, 2004, pp. 161-186, espec. pp. 170-171.

¹⁸ LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 103-114, con un análisis detallado de este tema iconográfico y sus fuentes clásicas.

¹⁹ Documento dado a conocer y parcialmente transcrito en 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, pp. 230-232, y transcrito en su integridad en MIÑANA RODRIGO, M.^a L., SARRIÁ ABADÍA, F., SERRANO GRACIA, R., CALVO ESTEBAN, R. y HERNANDEZ MERLO, Á., «El sepulcro de don Juan de Lanuza, virrey de Aragón en la iglesia del castillo de Alcañiz», *Seminario de Arte Aragoneses*, XLIV, Huesca-Teruel-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turo-lenses, Institución «Fernando el Católico», 1991, pp. 297-321, espec. pp. 317-321.



Fig. 5. Traza para el sepulcro de Carlos de Aragón y Navarra. Detalle del tímpano.

dición de caballero del finado y a su actividad —suponemos que exitosa— en el campo de las armas, un sentido que se vería reforzado por su propia representación dado que, a pesar de aparecer en reposo, vestiría coraza y se reclinaría sobre un yelmo.

Las raíces de su disposición recostada, con vida, y su evidente relación con lo terreno —parece haber interrumpido su lectura para proporcionarse un descanso— no deben buscarse en tradiciones remotas como la del banquete funerario etrusco sino, tal y como advirtiera Panofsky²⁰, en la fórmula representativa utilizada en algunos sepulcros castellanos de finales del siglo XV como el de Martín Vázquez de Arce, acomodado en la capilla familiar de la catedral de Sigüenza (Guadalajara) hacia 1491²¹. Aquí pudo conocerla Andrea Sansovino dado que, poco después de cerrar su periplo por la Península Ibérica²² (ca. 1492-1501),

²⁰ PANOFSKY, E., *Tomb sculpture*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 82.

²¹ GILMAN PROSKE, B., *Castilian sculpture Gothic to Renaissance*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1951, pp. 189-193; REDONDO CANTERA, M.ª J., *El sepulcro en España en el siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 131-132; POPE-HENNESSY, J., *Italian High Renaissance & Baroque sculpture*, Londres, Phaidon Press, 1996, pp. 158-159, figs. 143-144, y pp. 452-453.

²² Su estancia en Portugal, apuntada por Vasari (VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 565), plan-



Fig. 6. Tumba de Leonardo Bruni, Bernardo Rossellino (1444-1447), Florencia, iglesia de la Santa Croce.



Fig. 7. Tumba de Carlo Marsuppini, Desiderio da Settignano (a partir de 1452), Florencia, iglesia de la Santa Croce.



Fig. 8. Tumba de Domenico della Rovere, Andrea Bregno y Mino da Fiesole (ca. 1478), Roma, iglesia de Santa Maria del Popolo, Capilla de San Girolamo.



Fig. 9. Tumba de Ettore Carafa, Tommaso y Gian Tommaso Malvito (ca. 1511), Nápoles, iglesia de San Domenico Maggiore.

la introduciría en el Alto Renacimiento italiano, representando dormidos, ligeramente recostados y girados hacia el espectador a los cardenales Ascanio Sforza (fig. 11) y Girolamo Basso della Rovere en sus respectivos monumentos funerarios, erigidos en el nuevo presbiterio bramantesco de Santa Maria del Popolo de Roma entre 1505 y 1507²³.

Su propuesta obtendría un eco inmediato en ámbitos como el napolitano, tal y como evidencian el sepulcro de Aniello Arcamone (fig. 12), elevado en la iglesia de San Lorenzo Maggiore de la capital de la Campania, relacionado tradicionalmente con el cincel de Giovan Tommaso Malvito²⁴, pero hoy atribuido al de Antonino de Marco y fechado en 1513²⁵; o el de Giovanello de Cuncto (fig. 13), secretario de Alfonso II y Federico, los últimos monarcas napolitanos de la Casa de Aragón, contratado con Giovan Tommaso Malvito junto con la construcción de la capilla en la que habría de levantarse —en la iglesia de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli— y la realización del retablo que la presidiría en agosto de 1517²⁶.

Por otra parte, el hecho de que el personaje aparezca vestido con coraza y con la cabeza apoyada sobre el yelmo remite a ejemplos italianos importados a tierras catalanas durante el primer cuarto del siglo XVI. Es el caso de la tumba de Bernat Villamarí († 1516) conservada en la abadía de Montserrat (Barcelona) (fig. 14), una obra de evidente procedencia napolitana²⁷, en la que se han querido descubrir los modelos compositivos de Girolamo Santacroce materializados según una declinación estilística propia de Gian Giacomo da Brescia y de Antonino di

teó graves problemas historiográficos —e incluso llegó a negarse—, hasta que se publicó el contrato que firmara con ciertos representantes de Juan II para trasladarse al país vecino (HÖFLER, J., «New light on Andrea Sansovino's Journey to Portugal», *The Burlington Magazine*, CXXXIV, Londres, 1992, pp. 234-238) y se dio a conocer la nota de un manuscrito veneciano, el *Libro di machine* de Benvenuto di Lorenzo della Volpaia, en la que el diseño de cierto ingenio se describe como *la sega che dicie maestro Andrea del Monte a Sansovino fecie in Portogallo per segare uno quadro de diaspro per farne colonette* [citamos a partir de MOREIRA, R., «Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)», *Revue de l'Art*, 133, París, 2001, pp. 33-38, espec. p. 34]. Desde entonces, se viene haciendo hincapié en la importancia de su paso por tierras castellanas (PEREDA, F., «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», en *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso del C.E.H.A.*, Valencia, septiembre 1996, Valencia, Direcció General de Patrimoni Artístic, Direcció General d'Ensenyaments Universitaris i Investigació, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Dirección General de Enseñanzas Superiores, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 97-103).

²³ POPE-HENNESSY, J., *Italian High Renaissance & Baroque sculpture, op. cit.*, pp. 157-160, y 452-453; MARIACHER, G., *La scultura del Cinquecento*, Turín, U.T.E.T., 1997, pp. 73-76.

²⁴ PANE, R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale...*, *op. cit.*, vol. II, p. 158, y fig. 146; ABBATE, F., *La scultura napolitana...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

²⁵ NALDI, R., «Scultura del Cinquecento in Puglia...», *op. cit.*, pp. 168-170.

²⁶ PANE, R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale...*, *op. cit.*, vol. II, p. 158, y fig. 147; ABBATE, F., *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale...*, *op. cit.*, p. 46, y fig. 21.

²⁷ GARRIGA, J., *L'Època del Renaixament s. XVI*, en *Història de l'Art Català*, Barcelona, Edicions 62, 1986, vol. IV, p. 47.



Fig. 10. Tumba de Baldassarre Ricca, Gian Giacomo da Brescia (1519-1520), Nápoles, iglesia de San Pietro ad Aram.



Fig. 11. Tumba de Ascanio Sforza, Andrea Sansovino (1505-1507), Roma, iglesia de Santa Maria del Popolo.



Fig. 12. Tumba de Aniello Arcamone, Antonino de Marco (1513), Nápoles, iglesia de San Lorenzo Maggiore.



Fig. 13. Tumba de Giovanello de Cuncto, Giovan Tommaso Malvito (ca. 1517), Nápoles, iglesia de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



Fig. 14. Tumba de Bernat Villamarí, taller napolitano (ca. 1516-1518), abadía de Montserrat (Barcelona).



Fig. 15. Tumba de Ramón III Folch de Cardona-Anglesola, Giovanni Merliano da Nola (ca. 1522-1525), Bellpuig (Lérida), iglesia parroquial.



Fig. 16. Tumba de Leonardo Tomacelli, atribuida a Giovan Tommaso Malvito (ca. 1529), Nápoles, iglesia de San Domenico Maggiore.



Fig. 17. Tumba de Giovan Battista del Doce, atribuida a Giovan Tommaso Malvito y Giovanni da Nola (ca. 1529), Nápoles, iglesia de San Domenico Maggiore.

Marco²⁸, e incluso la huella de Bartolomé Ordóñez²⁹, y que se ha fechado entre 1516 y 1518³⁰; o la de su cuñado, Ramón III Folch de Cardona-Anglesola († 1522) (fig. 15), realizada por Giovanni Merliano da Nola entre 1522 y 1525³¹, e instalada en la iglesia de Bellpuig d'Urgell (Lérida) para 1532, cuando fue reconocida por Damián Forment y Martín Díez de Liatzasolo³².

Otros monumentos napolitanos comparten esta misma disposición para el yacente, entre los que deben destacarse los de Leonardo Tomacelli (fig. 16) y Giovan Battista del Doce (fig. 17), dos obras muy similares dispuestas en la iglesia de San Domenico Maggiore de la ciudad partenopea y fechadas en torno a 1529, en las que se ha creído reconocer la huella del cincel de Giovan Tommaso Malvito, un artista que pudo contar con el concurso de Giovanni da Nola en la materialización de la segunda³³. En ellas los difuntos, que también visten con armadura, aparecen auxiliados por pequeños ángeles y recostados sobre sendas camas cuyos frentes se decoran con panoplias militares, a la manera del dibujo conservado en el Archivo del Pilar.

Desde nuestro punto de vista, y pese a las diferencias existentes, nuestro diseño propone la aplicación de una fórmula muy parecida que, desde luego, aún gozaba de plena actualidad a mediados del siglo XVI, e incluso superado el ecuador de la centuria, tal y como evidencian el sepulcro de Scipione di Somma (fig. 18)³⁴, levantado por el tándem compuesto por Annibale Caccavello y Giovan Domenico D'Auria en la capilla familiar de la iglesia de San Giovanni a Carbonara de Nápoles entre 1557 y 1566 —que presenta inequívocas concomitancias con lo propuesto en el diseño zaragozano—; o el de Giovan Francesco Ferrari (fig. 19), ejecutado por

²⁸ NALDI, R., «Scultura del Cinquecento in Puglia...», *op. cit.*, p. 176.

²⁹ MARIAS, F., «La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV y XVI)», en P. Boccardo, J. L. Colomer y C. Di Fabio (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y colecciones*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004, pp. 55-68, espec. p. 59.

³⁰ CARBONELL I BUADES, M., «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, 5, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2000-2001, pp. 117-147, espec. pp. 129-130.

³¹ PANE, R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale...*, *op. cit.*, vol. II, p. 181, y fig. 191; GARRIGA, J., *L'Època del Renaixement...*, *op. cit.*, p. 49; ABBATE, F., *La scultura napolitana...*, *op. cit.*, pp. 237-242, y fig. 177; FITÉ, F., «30. Figura femenina. Giovanni Merliano da Nola. 1524-1525», en J. Yárza Luaces (comis.), *El arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2001, pp. 248-251; ABBATE, F., *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale...*, *op. cit.*, pp. 247-249.

³² YEGUAS I GASSÓ, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 103-104.

³³ ABBATE, F., *La scultura napolitana...*, *op. cit.*, pp. 83-84, y figs. 68 y 77.

³⁴ NALDI, R., «Scultura del Cinquecento in Puglia...», *op. cit.*, p. 183, y fig. de la p. 180.

Girolamo D'Auria, conservado en la catedral de Bitonto y fechado por la inscripción de su basamento en 1575³⁵.

Por último, interesa destacar la representación mariana del tímpano del arcosolio, un lugar que la escultura del Renacimiento italiano reserva, con bastante frecuencia, a la Madre de Dios como intercesora del género humano y que, en ocasiones, también puede acoger las imágenes de los finados como orantes introducidos ante su presencia por San Pedro y San Pablo o por sus santos epónimos. Así sucede en ejemplos romanos, pero también napolitanos. Entre los primeros quizás interese recordar la tumba del papa Pio II Piccolomini, realizada por el escultor Pietro Taccone entre 1458 y 1468, y conservada en la iglesia de Sant'Andrea della Valle³⁶; o la del cardenal Pietro Riario, ejecutada por Andrea Bregno con el concurso de Mino da Fiesole y Giovanni Dálmata para la iglesia de los Santi Apostoli de la ciudad eterna entre 1474 y 1477³⁷. Entre los segundos, podrían citarse varios monumentos funerarios adjudicados al cincel de Tommaso Malvito como el de Francisco Carafa, erigido en la iglesia de San Domenico Maggiore de Nápoles en 1487; el del obispo Bernardino Carafa, levantado en ese mismo templo hacia 1505; el de Carlo Pignatelli, instalado en la iglesia de Santa Maria Assunta dei Pignatelli de la misma ciudad para esas mismas fechas, o el de Ettore Carafa, terminado después de su muerte por su hijo Gian Tommaso y montado en San Domenico Maggiore para 1511³⁸.

Es posible que la representación del diseño —una *Virgen de la Misericordia* con las imágenes de los difuntos arrodillados a sus pies—, obedezca a una intencionalidad parecida, pero no debe desecharse la posibilidad de que sea fruto de una mala interpretación de la advocación que los fundadores quisieron imponer a la capilla —*Nuestra Señora de la Caridad*— o que, simplemente, responda a una devoción particular por este culto que, además de apropiado para una sepultura, estaba muy arraigado en el ámbito zaragozano para esas mismas fechas. A este respecto, quizás interese recordar que el Pilar ya contaba para entonces con una capilla dedicada a la Virgen de la Misericordia que, abierta en el claustro del templo, estaba presidida por un retablo pintado por Bartolomé Bermejo y Martín Bernat entre 1479 y 1480 del que, por fortuna, se conserva la tabla titular³⁹.

³⁵ *Ibidem*, p. 183, y figs. de las pp. 180, 181 y 182.

³⁶ NEGRI ARNOLDI, F., *La scultura del Quattrocento*, en *Storia dell'Arte in Italia*, Turín, U.T.E.T., 1994, pp. 102-104.

³⁷ POPE-HENNESSY, J., *La escultura italiana...*, *op. cit.*, p. 116, y fig. 105, p. 115.

³⁸ ASCHER, Y., «Tommaso Malvito and neapolitan tomb design...», *op. cit.*, pp. 111-136.

³⁹ LACARRA DUCAY, M.^a C., «10. Bartolomé Bermejo i Martín Bernat. Mare de Déu de la Mise-



Fig. 18. Tumba de Scipione di Somma, Annibale Caccavello y Giovan Domenico D'Auria (ca. 1557-1566), Nápoles, iglesia de San Giovanni a Carbonara.



Fig. 19. Tumba de Giovan Francesco Ferrari, Girolamo D'Auria (ca. 1575), Bitonto, catedral.

A la espera de nuevas investigaciones que arrojen algo más de luz sobre los comanditarios, sobre el artista al que pudieron encargarle el proyecto de la sepultura, e incluso sobre si llegó a materializarse, el dibujo que se presenta constituye un documento de incuestionable interés por varias razones. En primer lugar, porque pasa a enriquecer la escueta nómina de trazas realizadas a lo largo del siglo XVI conservadas en tierras aragonesas⁴⁰. En segundo, porque las inscripciones que presenta, sus características técnicas y la naturaleza de su propuesta —estrechamente relacionada con las seguidas en otras tumbas florentinas, romanas, genovesas y, sobre todo, napolitanas del periodo—, inclinan a presumirle una

ricordia. Zaragoza, 1479-1480», en F. Ruiz Quesada y A. Galilea Antón (comis.), *Bartolomé Bermejo i la seva època. La pintura gòtica hispanoflomenca*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, pp. 176-179.

⁴⁰ A la espera de un análisis más completo del diseño en Aragón a lo largo del Quinientos, puede consultarse la clarificadora exposición de 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. 58-74, así como el panorama evolutivo trazado en 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. 57-59.

procedencia italiana y, en tercer lugar, porque registra por vez primera la intención de importar un monumento funerario para instalarlo en Zaragoza a lo largo del Quinientos.

El hecho de que la institución de los fundadores se redactase en Valencia invita a pensar que el proyecto pudo encargarse desde allí, una ciudad abierta al Mediterráneo y estrechamente relacionada con los intereses hispanos en Italia. No se tiene constancia de ningún monumento funerario valenciano contratado en Nápoles, pero quizás interese recordar que la realización de la tumba de los marqueses del Zenete, dispuesta en la capilla de los Reyes del monasterio de Santo Domingo de la ciudad del Turia, se capituló en Génova a partir de una traza de Giovan Battista Castello, *il Bergamasco*, con Giovanni Orsolino y Giovanni Carlone en 1564⁴¹; y que la del VII conde de Benavente, una obra no identificada que también pudo realizarse para ese mismo cenobio, se ajustó asimismo en la capital de la Liguria con Giuseppe Carlone —hijo de Giovanni— y Oberto Casella en 1609⁴². En Valencia se instalaron Juan de Lugano y Francisco de Aprile para atender la demanda local⁴³, y desde allí se acordó el traslado a Zaragoza del monumento funerario del inquisidor general fray Luis Aliaga que, realizado en Génova bajo la dirección de fray José Lanza hacia 1638 para la sala capitular del desaparecido convento de predicadores de la capital aragonesa, actualmente desmembrado y reutilizado en parte como retablo, continúa siendo, a día de hoy, el primer —y tardío— ejemplo conocido de sepulcro importado desde Italia a orillas del Ebro⁴⁴.

⁴¹ LÓPEZ TORRIJOS, R., «Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete», *Archivo Español de Arte*, LI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1978, pp. 323-336.

⁴² LÓPEZ TORRIJOS, R., «Obras de los Carlone en España», *Goya*, 158, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1980, pp. 80-85. No obstante, Fernando Marías advierte que el sepulcro pudo realizarse para un convento de dominicos de Valencia de Don Juan (MARIAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 242; MARIAS, F., «La magnificencia del mármol...», *op. cit.*, p. 60).

⁴³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», en *El Mediterráneo y el Arte Español...*, *op. cit.*, pp. 122-129.

⁴⁴ CRIADO MAINAR, J., «La dotación de la capilla mayor del convento de Santo Domingo de Zaragoza (1497-1589), reflejo de las mutaciones en las artes plásticas del Renacimiento aragonés», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 309-350, espec. pp. 331-332, notas núms. 62 y 63; CRIADO MAINAR, J., «La escultura funeraria del Renacimiento en Aragón», en M.^ª I. Álvaro Zamora y G. M. Borrás Gualis (coords.), *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 81-93, espec. p. 82.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

Traslado de la fundación instituida por Ángela de Villarragut en la capilla de San Braulio de la iglesia del Pilar de Zaragoza incluido al final de la visita girada al templo por el obispo Juan Moriz de Salazar en septiembre de 1606.

A.C.P., Armario 2, Cajón 10, Ligamen 3, s. f.

Ministerio de don Carlos [*con otra tinta*: y del canonigo Pedro Andres].

Summario de la Institucion del ministerio de don Carlos de Aragon y Nauarra y doña Angela de Villarragut su muger sacado de la misma institucion que esta adelante en este libro folio 4 para que con breuedad vea el ministro lo que tiene obligacion de hazer, sacado por el canonigo llorente siendo ministro.

[*Al margen derecho*: Institución del ministerio hecha por D. Angela de Villarragut en 29 de febrero de 1556 not^o J^o Cabrerizo] La institucion deste ministerio fue hecha por D. Angela de Villarragut muger que fue de dicho don Carlos como executora y heredera suya y conforme a las clausulas de su testamento de don Carlos en Valencia en 29 de heb^o de 1556 not^o Juan Cabrerizo not^o real y apostolico y de los del numero de la ciudad de Valencia y comenzosse a poner en execucion el pri^o de dez^e de dicho año en la capp^a que se hauia de fabricar so la inbocacion de nra S^a de la Charidad en el lugar donde esta de presente la inbocacion de S^t Braulio dentro de la qual quiere se haga sepultura para dicho don Carlos funda el presente ministerio y ordena para ello las cossas ynfrascriptas y siguientes.

[*Al margen izquierdo*: Es la renta 2200 sueldos] [*al margen derecho*: 1.^o Consigna docientos sueldos de renta pagaderos el p^o de dez^e sobre la pp^a de la misma yglesia] Primeramente [*entre líneas*: se] consigna para las missas y an^{os} y todas las demas cosas del ministerio dos mil y dozientos sueldos de renta con dos mil y dozientos escudos de propiedad cargados sobre la pp^a y menssa capitular de dicha yglesia pagaderos el p^o dia de dez^e en cada un año.

[*Al margen derecho*: 2.^a la missa rezada se ha de dezir por los canonigos por turno dende hora de prima hasta la missa ma^{or}] Mas quiere que se celebre una missa quotidiana en el altar de dicha capp^a por las animas de los dichos don Carlos y doña Angela y sus diff^{os} por un canonigo de dicha yglesia por semanas segun su turno dende hora de prima hasta la hora de comenzarse la missa ma^{or} con la qual no ha de concurrir jamas por estar dicha capilla cerca del altar ma^{or}.

/v/ [*En el margen derecho*: 3.^o Ha de ser del dia en los dias colendos y ciertas octauas y en los otros de requiem con tres colectos. Moderasse segun el ordin^o romano] Mas quiere que dicha missa se celebre en los domingos y fiestas colendas y en las octauas de Resurreccion, Pentecostes, Natiuidad, y Assumption de nra Señora y en los demas dias de defuntos con la primera colecta inclinado por dicho don Carlos la segunda que sumus do. por dicha d. Angela y la tercera fidelium deo. otra general esto se ha de moderar al pnte que se haga conforme al ordinario romano.

[*Al margen izquierdo*: 4.^o que ningun dia se dexede de dezir y se anticipen las de el triduo ante pascha y las reçagadas por entre dcho, o, otro inpedim^{to} se cumplan luego] Mas quiere que ningun dia se dexede de celebrar dha missa en dicha capp^a antes bien se anticipen en cada un año las tres del jueves, viernes, y sabado sancto y en casso de entredicho, o, inpedimento en dha capp^a se celebren en otro altar de dicha yglesia de beneplicito del cabildo y siendo entredicho y inpedimento en toda

la yglesia se diran las rezadas luego en cessando dho ynpedimento en dha capp^a o en el altar mayor.

[*Al margen izquierdo*: 5.^o que cada sabado pague el min^o la semana] Mas quiere quel can^o ministro pague cada sabado las missas de la semana a real de charidad por cada una missa.

[*Al margen izquierdo*: 6.^o que se diga cada viernes en la capilla dha an^o por el can^o ques de prima anticipando las de las fiestas en viernes y supliendo las de tiempo entre dho, o, otro inpediment^o] Mas quiere que cada viernes se diga un an^o en dha capilla siquiere missa cantada de requiem como se celebran los an^{os} y esto por el can^o ques semanero de prima y con las colectas de la susodicha missa rezada anticipandosse la del viernes sancto y las de otros viernes que son fiestas y en casso de entre dho se celebrara guardada la forma del capitulo de alma mater de seut. excom. y las que se dexaren por entre dicho, o, otro ynpedimento suplan con toda diligencia como esta dho de la rezada.

[*Al margen izquierdo*: 7.^o que pague el min^o veinte slos por la missa cantada de los viernes] Mas quiere que pague el can^o min^o en cada uno de los dichos viernes, o dias que se celebrare la dha missa veinte slos de charidad al que reparte la distribucion en el coro y se distribuigan conforme a la costumbre de la dicha yglia.

[*Al margen izquierdo*: 8.^o que se diga un responsso /r/ rezado al pie del altar tras las missa rezada y cantado tras la cantada de los viernes alli mismo] Mas quiere que se diga al fin de la missa rezada /r/ un responsso por el que la celebrare al pie del altar de dicha capilla o cabe la sepultura de dho don Carlos y uno cantado alli mismo al fin del an^o de los viernes por todo el clero segun es costumbre dezir en las missas de an^{os} con las oraciones conbinientes.

[*Al margen izquierdo*: 9.^o que el dia de la exepeⁿ del parto se diga missa cantada con cantores, organo, y sermon, en la cappilla] Mas quiere que se diga en dicha capp^a una missa cantada con organo, cantores, y sermon, en el dia de la presentacion ques a veinte y uno de nob^e o el dia de la expetacion del parto ques a diez y ocho de dez^e que sera fiesta de dicha capilla y si fuere en domingo de adviento se haga la fiesta en el lunes siguiente.

[*Al margen izquierdo*: 10.^o cinquenta slos que se repartan en las dos vispras XX en la missa XX en el sermon X vase a la capp^a en comm^{on} como en otras fiestas de capp^{as}] Mas quiere que pague el min^o dicho dia cinquenta slos que se repartan en las primeras y segundas vispras y charidad de la missa cantada y del predicador y que se diga responsso y haga commemoracion in utriusque vesperis en dicha cappilla yendo a ella en procession como es costumbre y otras doblas y fiestas en otras capillas.

[*Al margen izquierdo*: 11.^o que a 19 de dez^e se elixa min^o y jure de bene etc y dar cuenta con pago] Mas quiere que al otro dia de dicha fiesta el cabildo elixga un can^o min^o como se haze por soturno en los ministerios del obispo de tarazona, o, de lerida con procura para cobrar la renta y cumplir con todas las cossas deste minsterio y jure en poder del prior, o, del que preside en cabildo de hauerse bien y lealmente en dha administracion y dar cuenta pago.

[*Al margen izquierdo*: 12.^o quel can^o min^o haga tener la capp^a limpia y sus cossas a recaudo conpre çera azeite y que se elixan dos can^{os} y un rac^o contadores y juren etc] mas quiere que el can^o min^o haga tener la capilla limpia y todos los adrezos della bien guardados y los tome por ynventario y asiente en el libro de dicho min^o de su mano y entregue al min^o siguiente y compre cera y azeite para dicha capp^a para una

lamp^a que arda siempre en ella el mismo día se nombren dos can^{os} y un racionero para contadores por su turno para tomar las cuentas hazer relacion dellas y juren de hauerse bien y lealmente como el can^o min^o.

[*Al margen izquierdo*: 13.^o que la cuenta se tome a 9 de dez^c en presentia del not^o y se haga relation diffininiento y paga de alcance a ministro siguiente] Mas quiere que tomen dhos contadores la cuenta en presencia del not^o el dia siguiente al de la fiesta o en el mismo dia de la fiesta y hagan relacion dellas juntos al cabildo y pague el ministro alli luego el /v/ alcance, y se haga diffininiento y libre al min^o siguiente el dinero del alcance, el libro del min^o y ynventario de las cossas de la capp^a.

[*Al margen izquierdo*: 14 que se elixa o, confirme escolar y que es su cargo y offi- cio so penas arbitrarias del cabildo y que de fianzas] Mas quiere quel cabildo aya de elegir el dho día un escolar o, confirmar el electo, el qual ayude a la missa rezada y assista a la cantada y guarde las cossas de dicha capp^a en un armario, o, en la sachristia y sirba de todo lo necessario en dha cappilla en tenerla limpia encender la lam- para y sacar las cossas necessarias al altar so las penas arbitrarias que al cabildo parezca segun la relacion de el can^o min^o y de fiador para dar buena cuenta de todo lo que le esta encomendado.

[*Al margen izquierdo*: 15 que sirba con sobrepelliz guarde las cossas de la capilla haga relacion al min^o de como sirue] Mas quiere que dicho escolar guarde las can- delas y cirios aparte en un almarío y los saque en sus tiempos y sirua en dha capp^a con sobrepelliz y el min^o haga relacion en cada un año el día de las cuentas de como sirue por si conbendra confirmarle o, elegir otro.

[*Al margen izquierdo*: 16 cien slos salario del escolar] Mas quiere quel dicho esco- lar tenga de salario cien sueldos pagaderos por terzios como el del min^o del obispo de Lerida.

[*Al margen izquierdo*: 17. 100 el min^o] Mas quiere que el can^o min^o tenga de sala- rio por su trabajo cien slos pagaderos en cada un año.

[*Al margen izquierdo*: 18 los contadores cada cinco slos.] Mas quiere que los dichos tres contadores tengan por tomar las quantas y hazer releccion dellas cada cinco slos.

[*Al margen izquierdo*: 19 el not^o por las quantas y actos cinco slos por leer la insti- tucion dos slos.] Mas quel not^o tenga por asistir en las quantas y relacion dellas y hazer los actos cinco slos y por leer la ynstitucion dos sueldos la qual se ha de leer en cabildo delante del dho cabildo y contadores del año passado y venidero.

[*Al margen izquierdo*: 20 por la relacion para los can^o pntes della XXII sueldos] Mas quiere que pague el min^o en la relacion de las cuentas y leer de la institucion y que ningun aussente /v/ gane sino solos los presentes en dicha relacion.

[*Al margen derecho*: 21 al can^o min^o se de copia de la institucion y continue su añada en el libro y lo que sobrare gaste en el algo necessario] Mas quiere que se de al can^o min^o por el presidente en capitulo copia de la institucion y continue en el libro del ministerio su añada de recibo y gasto dicho min^o de cera azeite y demas cossas ordinarias y de lo que sobrare se renuebe missal o, ornamento, o, alguna otra cosa necessaria para dicha cappilla.

[*Al margen derecho*: 22 que el cabildo guarde la insti^{on} en todo y sino suceda al hospital gnal en todo] Mas quiere que el cabildo sea obligado a loar la institucion y guardarla en todo y por todo so pena que lo que se dexare de gastar de dha renta y cumplir conforme a ella benga al hospital general de carag^a y el cabildo pueda ser compellido a darla a dho hospital.

[*Al margen derecho:* 23 facultad se reserua dona Ang^a para mudar durante su vida] Mas quiere dha doña Angela instituyente que le quede facultad durante su vida con voluntad del cabildo o de la mayor parte del mudar las calidades desta institucion pues no sea diminuyendo la renta della, fue fecha la institucion en Valencia a 29 de hebr^o del año 1556 not^o Juan Cabrerizo de los del num^o de la ciudad de Valencia y la legalidad de dho not^o por el juez ordinario de Valencia fue hecha a los 10 dias del mes de marzo del mismo año 1556.