

# Esculturas pétreas halladas en el subsuelo de la cripta de la Capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza

## Stone Sculptures found in the Subsoil of the Crypta of the Saint Michael Chapel (The Cathedral of the Savior, Saragossa, Spain)

Fco. Javier Gutiérrez González<sup>1</sup>  
Antonio Olmo Gracia<sup>2</sup>

### Resumen

*Presentamos un grupo de esculturas atribuibles a Pedro Moragues (siglo XIV) halladas enterradas en el subsuelo de la cripta de la capilla de San Miguel de la catedral de San Salvador, conocida popularmente como la parroquia de La Seo de Zaragoza.*

**Palabras clave:** La Seo, escultura, Moragues, gótico, siglo XIV.

### Abstract

*We present a group of sculptures attributed to Peter Moragues (14th century) found buried in the basement of the crypt of the chapel of San Miguel. The chapel forms part of the San Salvador Cathedral and is popularly known as the parochial chapel of the Cathedral of Saragossa.*

**Keywords:** La Seo, sculpture, Moragues, gothic, 14th century.

Conforme a la solicitud de intervención presentada en junio de 2011 al Gobierno de Aragón, se realizó la excavación del subsuelo de la cripta de la Capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza, bajo la dirección científica del profesor D. José Antonio Hernández Vera. El motivo de la misma era la necesidad de eliminar las humedades que ascendían hasta el forjado de madera que sirve de suelo en planta calle, según el proyecto y dirección facultativa de los arquitectos Pemán y Franco. Queremos agradecer aquí la excelente disposición de estos arquitectos hacia las labores arqueológicas y el presente estudio, así como la de

D. Ignacio Ruiz Hernández, Canónigo Director-Conservador del Patrimonio Artístico de las Catedrales y Delegado de Culto de La Seo del Salvador.

### Resultados de la excavación

Tras el desmontaje de la caldera de fundición instalada a comienzos del siglo XX, aparecieron los conductos de aire, construidos en el subsuelo, en ladrillo y cemento, que ocupaban gran parte de la superficie de la cripta que estaba cubierta por una solera de mortero de cemento de entre 8 y 10 cm de espesor, echada posteriormente como suelo.

---

1. Arqueólogo.

2. Doctor en Historia del Arte.

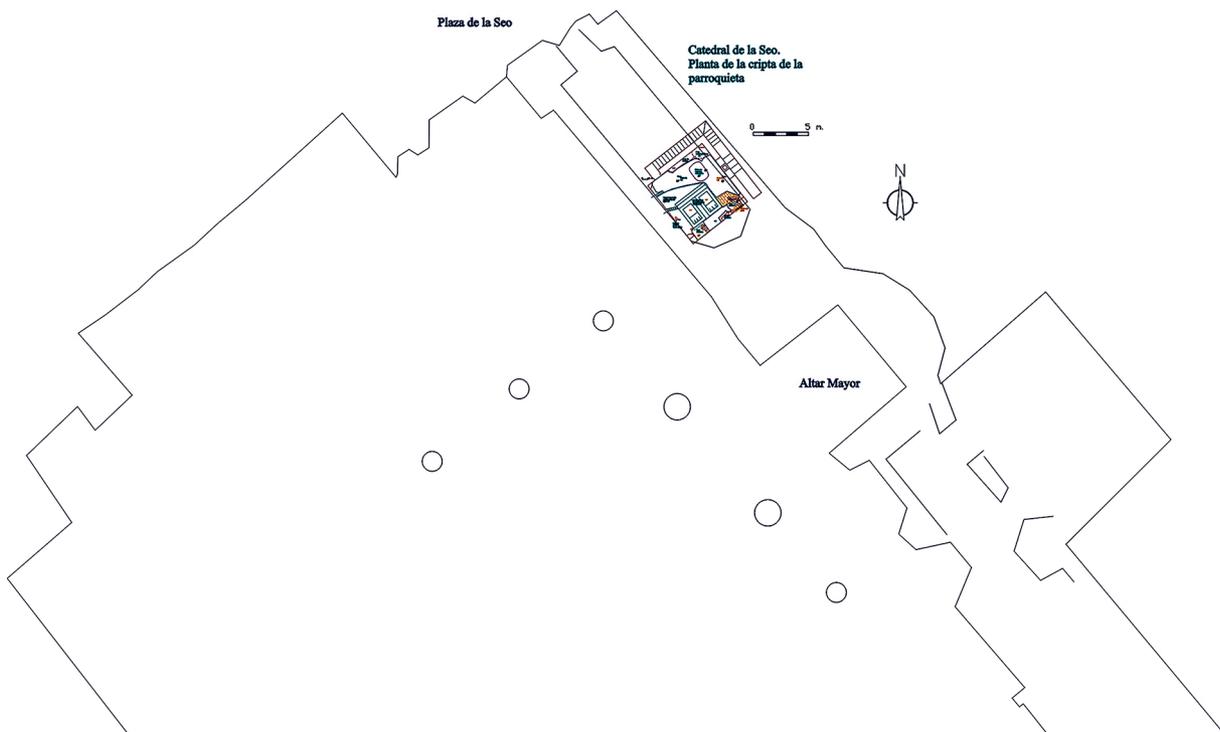


Figura 1. Localización de la intervención arqueológica.

Debajo de esta solera se documentó la presencia de tres pozos sépticos rellenos de basura y cerámica de los siglos XVIII y XIX, así como una atarjea realizada en ladrillo y mortero de yeso.



Figura 2. Atarjea y pozo séptico, situados en la esquina Este de la cripta. Se aprecia también la primera hilada de sillares de cimentación de la cripta dispuesta sobre la grava natural.

También hay que reseñar el hallazgo de un pequeño fragmento de ladrillo cogido con mortero de cal a otro ladrillo utilizado como base, que parece formaron parte del suelo de la cripta en un momento dado.

Al profundizar en la excavación se llegó al nivel de cimentación de la cripta, de la que ha quedado visible

una hilera de sillares de piedra, asentados directamente sobre la grava natural (fig. 2).

Igualmente se documentó la presencia un suelo de tierra negruzca y cal (fig. 3), de unos 3 a 5 cm de espe-



Figura 3. Suelo de cal de la reforma del siglo XVI.

sor, que identificamos con la reforma de la capilla a partir del siglo XVI.

Este suelo amortizaba un gran pozo (fig. 4) de planta cuadrangular en cuyo interior fueron depositados y enterrados un buen número de fragmentos de estatuas, algunos de gran tamaño, tallados en calcarenita y también, aunque en una proporción muy inferior,



Figura 4. Proceso de excavación del pozo con estatuas.

en alabastro, cuyo estudio realizamos más adelante en este artículo. El escaso material cerámico asociado (fig. 5) a estos restos de estatuas se fecha en la segunda mitad del siglo XVI (escudillas de reflejo metálico, loza de Muel en azul y otras piezas comunes).

No se han detectado elementos anteriores a los descritos, apareciendo la grava natural a unos 35-40 cm bajo el primer suelo de hormigón. Sin embargo, las distintas perforaciones de época moderna y contemporánea han hecho que este nivel de grava se encuentre rebajado en buena parte de la planta de la cripta; eliminando la posible aparición de vestigios de fechas y culturas anteriores que sí se han documentado en el interior del espacio catedralicio.

En la esquina sur, bajo el suelo de cemento, y a una cota similar a la del suelo de tierra y cal hallado en el resto de la superficie de la cripta, también encontramos otros fragmentos de estatuas. Podemos deducir que en las obras realizadas con motivo de la instalación de la calefacción de la parroquia, al preparar las conducciones del aire caliente, se debió elevar el suelo existente alrededor de unos 25-30 cm. La necesidad de preparar un relleno que elevase esa cota de suelo se solucionó con la misma grava extraída de los huecos de los conductos. En ese momento se debió hallar otro pozo relleno de estatuas, de las que buena parte se utilizaron como parte de ese relleno, tras una nueva fragmentación que redujo sustancialmente su tamaño.



Figura 5. Dos ejemplos del material hallado en el pozo con estatuas.



Figura 6. Ménsula norte y arco de bóveda cortado.

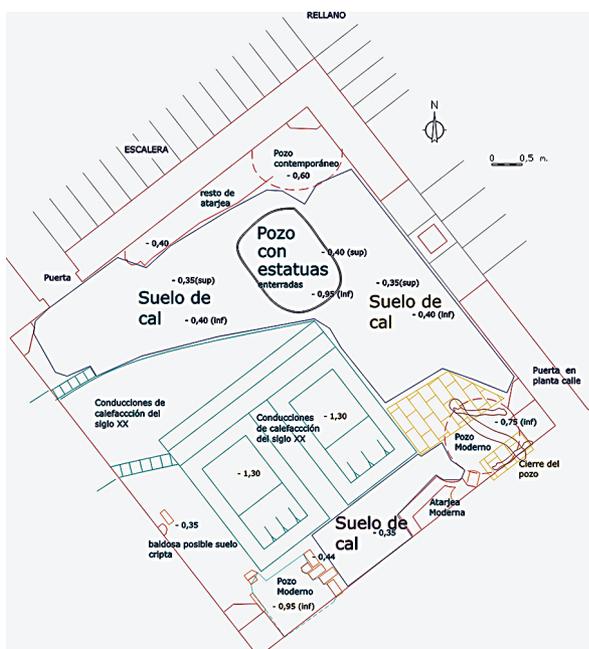


Figura 7. Planta de la excavación arqueológica en el subsuelo de la cripta.

Así ha llegado hasta nosotros otro conjunto de fragmentos de estatuas, similares a las otras halladas en su enterramiento original, pero incompletas y redepasadas en un nivel contemporáneo.

De la observación directa de los alzados de la cripta (fig. 6, 8 y 9), surgen varias hipótesis sugerentes, cuya comprobación implicaría una intervención cuya realización no se contempló en este proyecto y que queda pendiente para el futuro.

Parece probable que en la reforma realizada en la capilla después del siglo XVI<sup>3</sup>, en la que se eliminaron y enterraron las estatuas que hemos recuperado, aparte de otras intervenciones, se desmontase la bóveda que cubría originariamente la cripta rebajando la altura de la misma. De esta primitiva bóveda quedarían como testigos los arranques de los nervios visibles en los ángulos norte y este.

El resto de estructuras como atarjeas y pozos hallados, así como algunos restos de maderos encajados en las paredes de la cripta parecen ser elementos residuales de las distintas fases de ocupación de época moderna; si bien, para estar seguros, sería necesaria una intervención de «lectura de alzados» contemplada en la denominada *arqueología de la arquitectura*.

En cuanto a la naturaleza de las esculturas y motivaciones de su enterramiento, pasamos ahora desarrollar nuestras ideas.

### Análisis histórico-artístico

Las esculturas aparecidas han llegado en un alto grado de fragmentación. Éstos se pueden dividir en dos grandes grupos. En primer lugar, los restos (muy abundantes) de seis esculturas de piedra de en torno 140 cm, en calcarenita y correspondientes al siglo XIV. En segundo lugar, algunos fragmentos de un enterramiento, en alabastro, fechables en el siglo XV. De acuerdo con esta diferente procedencia, su estudio se acomete por separado.

### Las seis imágenes de piedra

#### Descripción y reconstrucción

Los restos corresponden sin duda a seis imágenes, ya que pese al elevado número de fragmentos escultóricos, con numerosos restos de difícil interpretación, no existen más de seis torsos o de seis brazos derechos. Se presenta la reconstrucción hasta el punto en que ha podido ser llevada: se ha evitado la manipulación de algunos de los restos por seguridad de las propias piezas, dada la dificultad de manejar fragmentos pétreos de gran tamaño sin que las piezas

3. Hasta esa época hay documentos que constatan la presencia de dos alturas diferenciadas.

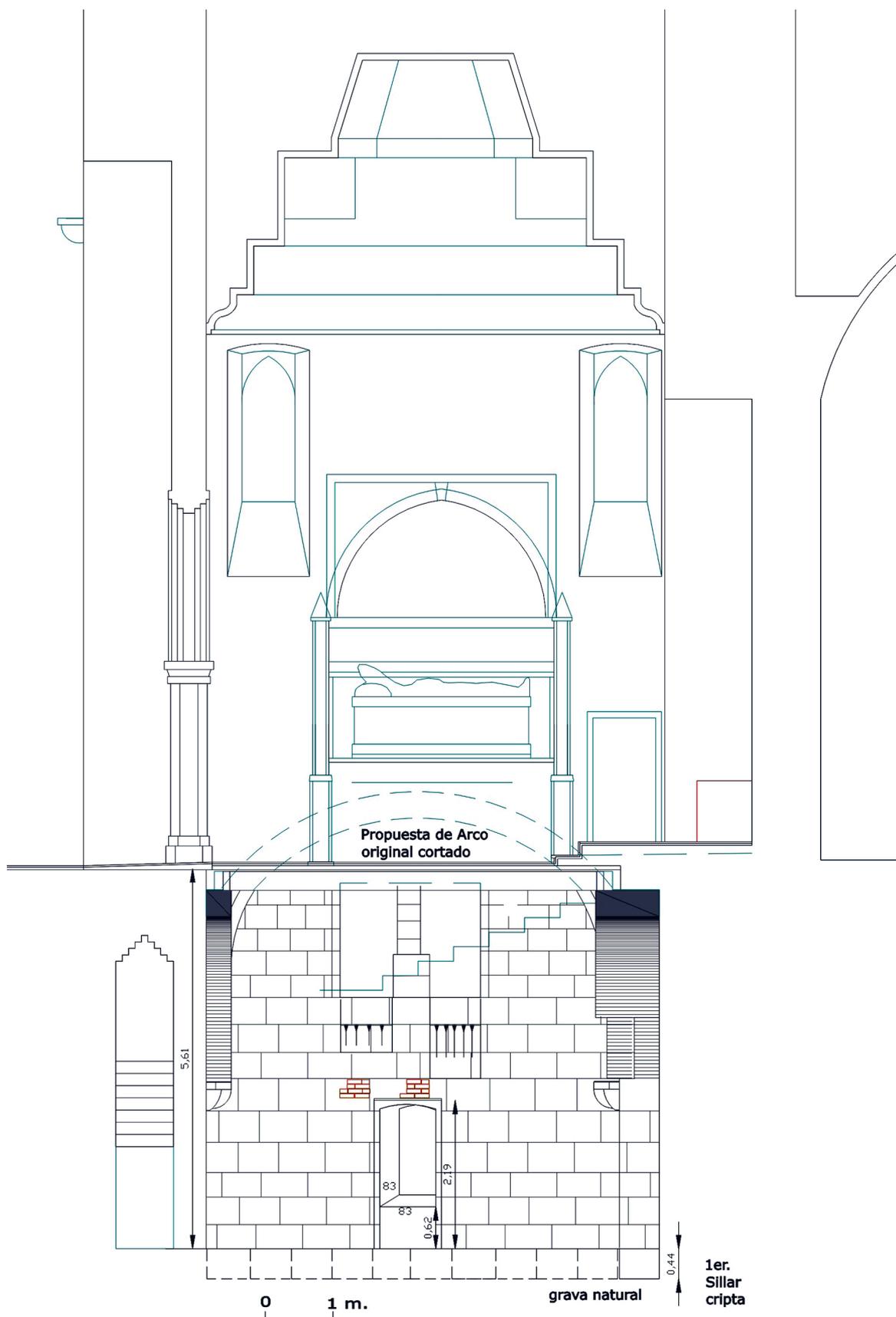


Figura 8. Alzado NE. Original realizado por el estudio de arquitectos PEMÁN Y FRANCO, modificado para la excavación.

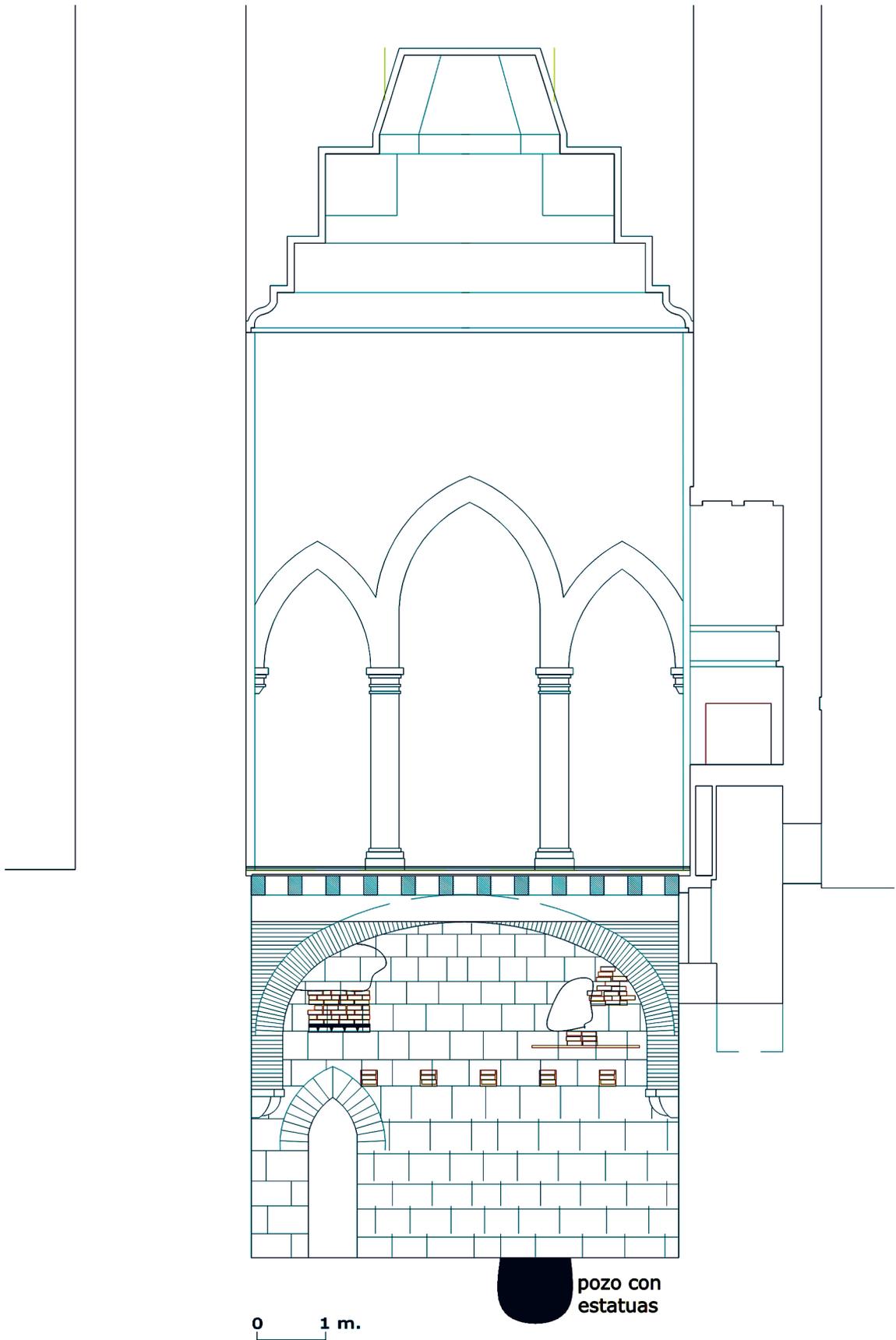


Figura 9. Alzado NO. Original realizado por el estudio de arquitectos PEMÁN Y FRANCO, modificado para la excavación

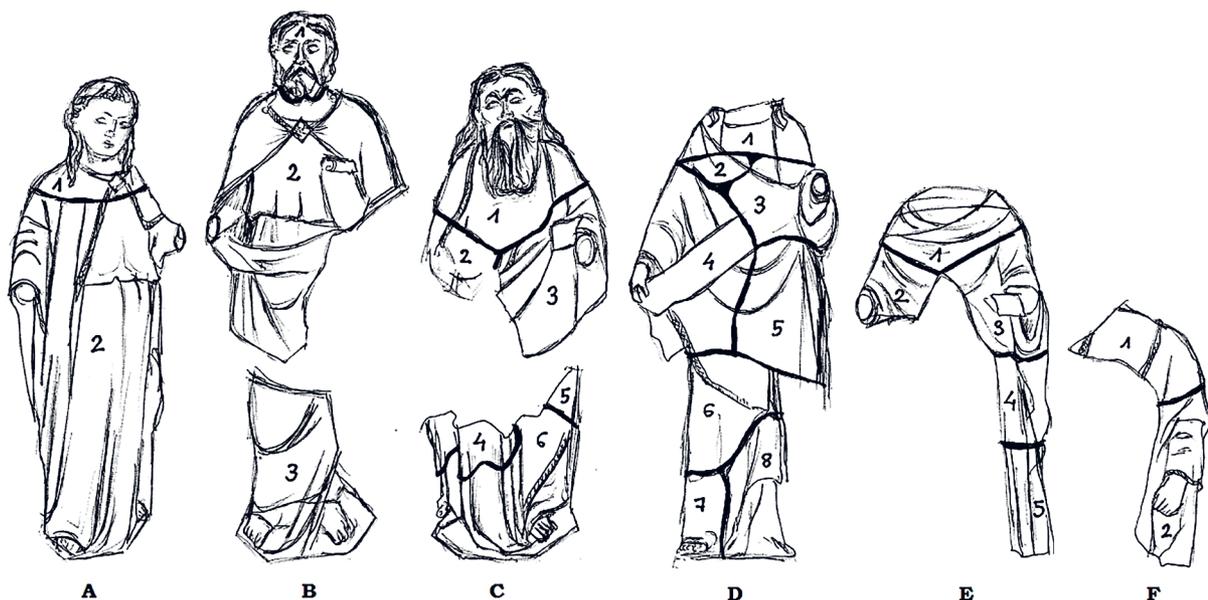


Figura 10. Hipótesis de reconstrucción de las figuras a partir de los principales fragmentos hallados.

corran riesgo. La reintegración total de las esculturas deberá ser ejecutada inexcusablemente por restauradores profesionales, en un contexto que garantice su seguridad con absoluta prioridad (fig. 10).

Las imágenes aparecen talladas en una piedra de color claro, aparentemente calcarenita. Se disponen de pie, sobre bases ochavadas de aproximadamente 3'5 cm de altura (fig. 11). A modo de ejemplo, la base de la figura C mide 21'5 cm en su frente y 19 cm de profundidad. Las bases son macizas y no presentan ninguna perforación en la base, de forma que no fueron penetradas por un vástago para su anclaje. Las esculturas, en cambio, aparecen vaciadas por la parte posterior, desde los pies hasta la altura del pecho, revelando que estaban destinadas claramente a ser adosadas a una superficie. Sin embargo, el busto es completamente macizo. Su altura total alcanza alrededor de 150 cm.

En la superficie de la piedra se aprecian suaves surcos paralelos, indicios del trabajo de la gradina. Aunque no se advierten restos de policromía, sin duda estuvieron pintadas y la exposición a la humedad durante los últimos siglos ha corrompido el color que las adornaba y las inscripciones de las filacterias que portan entre sus manos. Otros restos escultóricos del Aragón de la época (como la portada de la catedral de Huesca de Guillém Inglés, 1327) y abundantes testimonios documentales lo confirman. Un ejemplo resulta particularmente cercano en el espacio: la imagen gótica de la Virgen que preside uno de los altares de la Parroquieta fue repintada en 1461 por el pintor Pedro de Guadalajara, a la vez que ejecutaba unas tablas

para su retablo y policromaba algunos elementos de la arquitectura de la capilla, en concreto la escalera que subía al arco que conectaba la capilla con las casas del arzobispo y el patio que se disponía ante su acceso<sup>4</sup>.

Solamente tres de las esculturas aparecidas han conservado sus cabezas. Todas las imágenes presentaban filacterias lisas entre sus manos que pasaban por delante del cuerpo, pero no presentan otros atributos que las identifiquen. Las filacterias suelen ser más bien atributos de profetas, pero en esta ocasión nos inclinamos por la identificación de las figuras aparecidas como apóstoles, ya que las figuras aparecen descalzas: así suelen ser representados los apóstoles frente a los profetas de acuerdo con el Evangelio (Mateo 10, 10, y Lucas 10, 4). Además, sus rostros se encuentran fuertemente caracterizados: la cara imberbe y joven de una de las imágenes permite identificarla con San Juan Evangelista, mientras que otra de ellas, con barba corta, se corresponde con la iconografía habitual en la época para representar a San Pedro. De ser apóstoles, tal vez apareciesen versículos del Credo sobre las filacterias, como ocurre en otras representaciones de la época, de acuerdo con la tradición transmitida por ver primera por Tiranio Rufino (siglo IV) según la cual el Espíritu Santo inspiró a cada uno de ellos un artículo de fe.

Uno de los pozos ha sido abierto ahora por primera vez, por lo que las tres imágenes aparecidas en su interior han llegado casi en su totalidad.

4. Apéndice documental 3.



Figura 11. Extremo inferior de una de las esculturas, donde se aprecia el basamento y el vaciado de la piedra en su interior.

La imagen A, identificable con San Juan, se conserva en su práctica integridad a excepción de las manos. Se encuentra dividida en dos grandes partes: el cuerpo (fig. 12) y el busto (fig. 13). Aparece vestido con una túnica sin orlas, recogida en la cintura, desde donde



Figura 12. Imagen A, con el busto a sus pies.



Figura 13. Busto de la imagen A.

cae hacia los pies formando pliegues. Sobre los hombros se dispone un manto, contorneado por una orla de 2'2 cm trabajada con líneas incisas entrecruzadas perpendicularmente. El manto se reúne en el pecho por un broche romboidal de 4 cm de lado, que acoge una flor con cuatro pétalos. Desde el broche, el manto cae hasta el suelo y vuelve a subir hasta los brazos. El manto crea una capucha por detrás. El rostro aparece girado hacia



Figura 14. Cabeza de la imagen B.



Figura 15. Cuerpo de la imagen B.

su izquierda: es imberbe, posee ojos almendrados y esboza una sonrisa. Dos mechones del cabello caen sobre los hombros y otros tres, más esquemáticos, lo hacen sobre la espalda. El pelo está trabajado a partir de ondas sinuosas y muestran dos pequeñas acumulaciones de cabello sobre la frente.

La imagen B podría ser identificada como San Pedro, como ya se ha indicado. Se han conservado cuatro fragmentos. Por una parte, la cabeza, que aparece separada del cuello y se encuentra ligeramente erosionada (fig. 14). Presenta un cabello trabajado a grandes mechones y una barba corta con dos grandes bigotes que caen bajo la nariz, dejando aparecer el labio inferior. La cabeza se insertaba en posición frontal sobre el tronco, vestido con una túnica orlada en su extremo superior y un manto, sin capucha, recogido con un broche que enmarca la misma flor cuádrípala que la imagen de San Juan. El manto pasa bajo el brazo derecho hasta ser retomado por el izquierdo (fig. 15). A esta imagen puede corresponder el extremo inferior de una imagen, con la base, los pies, y la pierna derecha hasta la rodilla.

La imagen C ha conservado también su cabeza (fig. 16). Tanto el cabello como su larga barba aparecen trabajados a base de largos surcos, muy finos. El rostro mide desde el extremo superior de la cabeza hasta la punta de la barba 31 cm. La imagen viste una

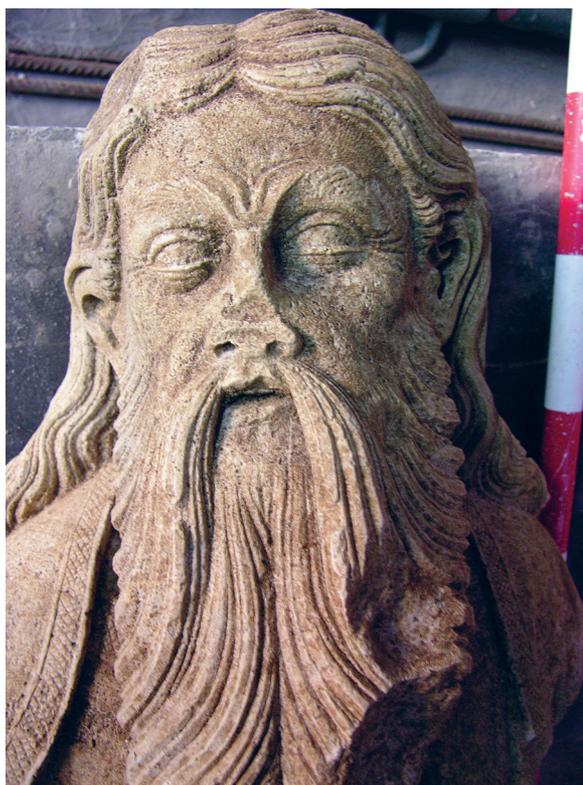


Figura 16. Detalle del rostro de la imagen C.

túnica con una orla en su extremo superior y un manto que cae sobre los hombros sin ser recogido por un broche, pasando bajo el brazo derecho y siendo retomado por el izquierdo. A esta imagen pueden corresponder las extremidades inferiores de una imagen, fragmentadas en tres piezas y conservadas hasta las rodillas.

Las otras tres esculturas, que aparecieron en el otro pozo, se encuentran en un estado más fragmentario todavía y carecen de cabezas, que fueron seguramente expoliadas cuando se abrió el pozo por primera vez. Su reconstrucción se hace por ello más difícil. La imagen D presenta una túnica sin orla, que sí se dispone en los extremos del manto. Ocho fragmentos pueden ser adjudicados a ella, que permiten reconstruir buena parte de la imagen, desde el cuello hasta los pies (fig. 17). Dos pequeños mechones que correspondían a la cabeza se adivinan en la parte frontal de los hombros. La imagen presenta cierta contorsión. La escultura E presenta un manto cruzado por el pecho. Cinco fragmentos corresponden con seguridad a ella: el torso, los brazos derecho e izquierdo y dos fragmentos del lado izquierdo del cuerpo (fig. 18). A la última de ellas, la escultura F, corresponden de forma segura tres piezas: dos fragmentos del torso y un brazo izquierdo cuya mano sostiene el extremo enrollado de la filacteria (fig. 19).



Imagen D

Figura 17. Imagen D, reconstruida a partir de diversos fragmentos.

Como ya hemos citado más arriba, los fragmentos escultóricos aparecieron en dos pozos excavados en el subsuelo de grava de la cripta de la capilla de San Miguel o Parroquieta de la catedral zaragozana, adosada al brazo noreste del transepto<sup>5</sup>. Esta capilla fue erigida en torno a 1380 por el arzobispo Don Lope Fernández de Luna como capilla funeraria. Tiene planta rectangular y posee dos ámbitos diferenciados: una nave, cubierta por dos bóvedas de crucería sencilla, y una cabecera de planta cuadrada, coronada por una armadura de limas moamares. La cabecera

5. En las excavaciones realizadas en los años noventa por J. A. Hernández Vera se comprobó que este espacio correspondía al extremo norte del solar ocupado por la mezquita aljama de la ciudad, concretamente al patio de abluciones. En los textos cristianos se le llama a este espacio el *claustró viejo*, lo que, quizá, podría significar que los arcos del templo musulmán fueron reaprovechados como espacio claustral durante la fase románica. Tal situación sería propicia para el cerramiento de este espacio en el momento de construir la capilla funeraria de Don Lope.

6. Sobre los dos niveles: «Item se advierte que ay tres con-fesonarios, uno en la parte alta cerca la sepultura de dicho



Imagen E

Figura 18. Fragmentos correspondientes a la imagen E.

de planta cuadrada acoge bajo ella una cripta, construida con sillares de piedra y cubierta en origen por una bóveda de crucería del mismo material. Al rebasar esta bóveda el nivel del suelo, la cabecera de la capilla estaba en consecuencia sobreelevada, como recoge reiteradamente la documentación del siglo XVI, cuando este espacio ya era usado como almacén<sup>6</sup>. En un momento posterior, la bóveda de la cripta fue arrasada para disponer a un mismo nivel toda la capilla, desvirtuando el espacio original y la percepción del sarcófago.

señor arzobispo y dos en la parte baja de dicha capilla». Sobre el uso de la cripta como almacén: «Item se advierte que a la mano del ebangelio ay un retrete por el qual se baxa a un sotano y bodega y aposento donde ay cossas para el servicio de la capilla y de los escolares que sirben en ella». Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza (ACLSZ), *Visita en La Seo de Caragoca por el Doctor Pedro Rebes, canonigo de dicha iglesia y vicario general del señor Don Alonso Gregorio, arzobispo de Caragoca, en el año de mil y quinientos noventa y quatro*, 31v-32r.



Imagen F

Figura 19. Fragmentos correspondientes a la imagen F.

La capilla fue concebida con dos ámbitos bien diferenciados: la cabecera quedaba singularizada por su planta, cuadrada, su diferente sistema de cubrición, una armadura de madera, y su mayor altura, configurándolo al interior (no al exterior) como un espacio independiente. A ello hay que añadir que en el siglo XVI se menciona la existencia de una reja (desconocemos si original) que dividía ambos espacios<sup>7</sup>. El hecho de que el sepulcro de Don Lope se dispusiese en esta cabecera subraya que este espacio fue concebido como una *qubba*, tipología islámica de planta central de carácter funerario. La rareza de esta tipología en Aragón (muy frecuente en Castilla) puede ser explicada con el sevillanismo que impregna otros aspectos

7. «Asimesmo hallo en dicha cappilla de San Miguel baxo el rejado del altar de San Miguel, el altar de Nuestra Señora». ACLSZ, *Libro de la visita del señor arzobispo don Hernando del año 1548*, 74r. «Ay un enrejado grande en el qual estan seis lamapas de vidrio ardiendo perenemente y las provehe de azeite la sacristia mayor. Al lado del evangelio ay un se-



Figura 20. Parroqueta de La Seo de Zaragoza, dos acólitos portando una naveta y un acetre con un hisopo en el sepulcro de Don Lope Fernández de Luna, obra de Pedro Moragues.

de la arquitectura de la capilla, el alicatado exterior y la armadura de limas moamares, fácilmente explicable por la presencia de los azulejeros sevillanos Garcí y Lop Sánchez en las obras. En la propia Sevilla se conservan ejemplos de esta tipología de *qubba* correspondientes a esta centuria, como la capilla del Santísimo Sacramento de la iglesia de Santa Marina. La adición de una nave rectangular en Zaragoza no es extraña, pues en diversos ejemplos arquitectónicos de la Corona de Castilla del siglo XIV se aprecia que la *qubba* podía ser utilizada como cabecera de un templo al añadirsele una nave<sup>8</sup>. Si las ventanas fuesen posteriores, ya que rompen la simetría decorativa del paño exterior, tal vez se abriesen en ese momento. A este espacio de planta cuadrada pueden añadirse diversas lecturas simbólicas: una de las más claras es su posibilidad de evocar la Jerusalén Celeste, Paraíso apocalíptico, Ciudad celestial prometida a los justos, que tiene más razón de ser con la instalación del sepulcro y el carácter funerario del espacio.

pulcro muy sumptuoso en donde esta el cuerpo del señor Don Lope de Luna. El otro altar que esta fuera del enrejado tiene su ara». ACLSZ, *Visita del Santo Templo del Salvador hecha por el Excelentísimo Señor Arzobispo Don Antonio Ybañez de la Riva Herrera*, 14r.

8. Ruiza Souza (2001).



Figura 21. Una de las imágenes de alabastro aparecidas. Altura total conservada 70 cm.



Figura 22. Otra de las imágenes de alabastro aparecidas.

Según Diego de Espés, las obras de construcción de este espacio se iniciaron en 1374. Fue levantada, como se ha podido deducir recientemente, por el maestro Mahoma Calahorri: la aparición de su firma en el revestimiento de la iglesia de la Virgen de Tobed, cuya fachada es semejante al muro septentrional de la Parroquieta, ha permitido adjudicarle con certeza la construcción de la capilla<sup>9</sup>.

En su construcción colaboraron singulares artistas que vamos a repasar brevemente, antes de profundizar en el estudio de la escultura. En primer lugar, los pintores Juan y Nicolás de Bruselas, que pintarían en parte el «retablo de pinzel viejo de la invocación de

San Miguel» que presidía la capilla, según la visita pastoral de 1548<sup>10</sup>. Ambos artistas se desplazaron con posterioridad a Cataluña. Al menos el primero de ellos aparece documentado al servicio del infante Martín entre 1388 y 1391 y en 1402 era condenado por diversos hurtos; el segundo se encontraba en 1393 en Barcelona, donde gozaba de ciudadanía<sup>11</sup>.

En segundo lugar, Garcí y Lop Sánchez de Sevilla, que aparecen en la documentación como maestros de los azulejos de la capilla. Recientemente hemos dado a conocer nuevos e importantes datos sobre estos maestros<sup>12</sup>. En concreto, se trata de dos documentos de 1363 y 1368 en los que Lop Sánchez de Sevilla

9. Su nombre aparece en la documentación entre 1385 y 1396, si bien su actividad se puede adelantar al filo de 1380, cuando trabajó en la Parroquieta de Zaragoza. A este maestro, autor del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, se le pueden atribuir además el claustro del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza) y la torre de la iglesia de Longares (Zaragoza), además de su intervención en el palacio del arzobispo de Zaragoza Don Lope Fernández de Luna. Borrás Gualis (2008) p. 219.

10. ACLSZ, *Libro de la visita del señor arzobispo don Hernando del año 1548*, 5v.

11. Cornudella (2012) pp. 25-37, espec. pp. 30-31. En opinión de Matilde Miquel, Nicolás de Bruselas podría ser el pintor Nicolás de Fretmont que se comprometió a pintar un retablo para la población de la Selva, en Tarragona, el 23 de junio de 1383. Miguel Juan (2008) p. 56.

aparece ya presente en Aragón como escudero y militar en el bando aragonés durante la Guerra de los Dos Pedros. El 8 de septiembre del primer año, recibía de Miguel Sánchez de Ahuero, procurador general del condado de Luna, 490 sueldos jaqueses del salario que se le debía por el salario de cinco caballeros en la guerra que Pedro IV sostenía contra Pedro I el Cruel. El 21 de diciembre de 1368 nombraba un procurador que obtuviese el pago de un caballo que perdió en la guerra, de acuerdo con la estimación hecha anteriormente; quien le entregaba el dinero en este caso era Francisco de Aguilón, rector de Longares y personaje del círculo de Don Lope y vinculado a algunas empresas artísticas del Aragón del momento. Lop solicitaba «todas aquellas cuantías a mi restantes a pagar de aquellos mil sueldos a mi devidos de la extima de hun cavallo que yo perdíe», de acuerdo con el sistema de estimas al que estaban sujetas las caballerías en la guerra. En esta ocasión, Lop es citado expresamente como «escudero de casa del señor arcebispo de Caragoca», de forma que ya aparece vinculado a Don Lope Fernández de Luna. La actividad militar de Lop Sánchez de Sevilla invita a una reflexión acerca de la condición de los artistas en la Edad Media y en nuestra opinión su presencia en Aragón se podría explicar como un exilio al lado de los Albornoz, vinculada familiarmente a los Luna y que en aquel momento luchaban en Aragón junto a Enrique de Trastámara.

La participación de los azulejeros en las obras de la Parroquieta ha de ser, por lo demás, adelantada, de acuerdo con otro nuevo documento que hemos aportado. Los albaranes dados a conocer por M. Serrano y Sanz relativos al «treballo que sostenemos en fazer obra de azurejos para la dita capiella, es decir, «la obra quel senyor arçobispo manda fazer en la capilla suya de Çaragoça», datan de enero y junio de 1379, y precisan los pagos por meses trabajados, como mínimo entre agosto y diciembre de 1378 y abril y mayo de 1379<sup>12</sup>. Un documento inédito, que hemos dado a conocer en el mismo artículo, permite conocer que la obra de los azulejos de la Parroquieta ya estaba en marcha a finales de 1377. Eximén Dahe, baile del arzobispo y miembro del cabildo catedralicio (al menos en 1369 racionero de La Seo), le entregaba treinta cahíces de trigo de forma graciosa a García de Sevilla,

maestro de los azulejos, sin duda como muestra de satisfacción por el trabajo ya realizado<sup>14</sup>.

Sin embargo, la personalidad que más interesa ahora en relación a las esculturas recientemente aparecidas es el escultor Pedro Moragues, autor del sepulcro del arzobispo y de la obra escultórica de la capilla. Manuel Serrano y Sanz publicó hace casi un siglo los pagos recibidos por ejecutar su trabajo para el arzobispo<sup>15</sup>. El 5 de marzo de 1379 otorgaba haber recibido «cient florines del cunyo de Aragon, los quales me restavan a pagar por vos de aquellos II.º florines que dito señor manda por vos seyer a mi dados en cada un anyo por razón del treballo que yo sostengo en fazer ymagine de piedra para la dita capiella del anyo mas cerqua pasado septuagésimo octavo. Item mas a otra part cinquanta florines... por la primera tanda del present anyo septuagésimo nono». El 17 de marzo de 1379 otorgaba haber recibido «dozientos huytanta sueldos, los quales el dito señor me mando seyer dados para pagar el loguero de las casas que yo habito en la dita ciudat de Çaragoça... por los anyos LXXVI, LXXVII e LXXVIII, que sont tres anyos... Item a otra part cinquanta florines d'oro d'Aragon... para las misiones que me conviene fazer por el rancar e adozir de la piedra que he de fazer venir de Girona para la sepultura de la sobredita capiella, del dito señor». Durante su estancia en Zaragoza, reformó el sepulcro de Teresa de Entenza y realizó los de los infantes Isabel y Sancho, hermanos de Pedro IV, y tuvo pependencias con Guillén de Leví en 1380. Probablemente trabajó también en las ménsulas y capiteles del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, una obra que se llevaba a cabo en el mismo momento bajo un mismo maestro, Mahoma Calahorri, y un mismo comitente, el arzobispo Don Lope. Podemos aportar un par de documentos fechados en mayo de 1381 relativos a la estancia de Moragues en la ciudad: una comanda del argentero Miguel de Alamanya y un nombramiento como procurador de fray Pere Ferrer<sup>16</sup>.

Pedro Moragues trabajó para el arzobispo haciendo su sepulcro, que se encuentra en el lado del Evangelio de la cabecera, cobijado bajo un arcosolio, y en el que no nos podemos detener ahora. Faltan algunas cabezas en el friso inferior, que ya habían desaparecido en el siglo XVI, según la documentación<sup>17</sup>. Pero a Mora-

12. Olmo Gracia (2012).

13. Serrano y Sanz (1916) pp. 409-421, espec. p. 411.

14. Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ), Rodrigo Alfonso, 1378, 30 de diciembre [de 1377, pues se fecha por el estilo de la Natividad].

15. La más reciente síntesis sobre Moragues en Terés I Tomás (2007) pp. 275-290.

16. Apéndice Documental. Docs. 1 y 2.

17. «Item en dicha capilla a la parte del evangelio ay un sepulcro donde esta enterrado el cuerpo del arçobispo don

Lope de Luna arçobispo que fue de Caragoça, donde ay unas ymagine sin cabezas, otras algo rotas y en la buelta de barco de enzima faltan algunos remates». ACLSZ, *Visita en La Seo de Caragoca por el Doctor Pedro Rebes, canonigo de dicha iglesia y vicario general del señor Don Alonso Gregorio, arçobispo de Caragoca, en el año de mil y quinientos noventa y quatro*, 31r y v. Gracias a esta referencia documental sabemos que el sepulcro estaba encajado en un arcosolio, al parecer cubierto por una bóveda de cañón apuntado, y que en la actualidad se encuentra muy reformado.

gues se le pueden atribuir otros elementos escultóricos de la capilla: las ménsulas de las esquinas de la nave, con tetramorfos representando los evangelistas, las claves con las armas de Don Lope, y la imagen portaleyenda, que aparece en la esquina exterior de la Parroquieta.

Las imágenes aparecidas se pueden añadir con total seguridad al quehacer artístico de Moragues.

En primer lugar, dada la constancia documental del trabajo de Moragues en la Parroquieta. Es más, las esculturas halladas pudieron ser ejecutadas con anterioridad al sepulcro, en los años 1378-79, ya que en 1379 Moragues cobraba «por razón del treballo que yo sostengo en fazer ymagines de piedra para la dita capiella del anyo mas cerqua pasado septuagésimo octavo [e] item mas a otra part cinquanta florines... por la primera tanda del present anyo septuagésimo nono». Días más tarde cobraba «para las misiones que me conviene fazer por el rancar e adozir de la piedra que he de fazer venir de Girona para la sepultura de la sobredita capiella, del dito señor». Por lo tanto, parece ser que en 1379 el sepulcro se encontraba en un estado inicial pero ya antes de esta fecha Moragues había trabajado intensamente en la decoración escultórica de la Parroquieta.

En segundo lugar, por comparación estilística. Las imágenes aparecidas comparten abundantes rasgos estilísticos en común con las del sepulcro (fig. 20) si bien el mayor tamaño de las esculturas aparecidas que las del sepulcro permitió un mejor trabajo y más personalizado de los rostros. En general, la organización general de las túnicas, ceñidas al cuerpo con un cingulo que no se ve, que desde la cintura cae en pliegues finos, con capas abrochadas en el pecho, y la disposición general de las figuras mediante un *contraposto*, son semejantes a las que presentan las figuras del cortejo fúnebre del sepulcro. De hecho, entre las figuras del arcosolio se advierte que Moragues utiliza con frecuencia el *contraposto*, con figuras que levantan una rodilla para animar el conjunto y romper la excesiva rigidez. En las esculturas de San Juan y San Pedro el brazo izquierdo se encuentra más elevado y el derecho más bajo, mientras que la rodilla derecha se encuentra relajada, doblada, y la izquierda tensa. Algunos de los detalles estilísticos son muy significativos. Por una parte, los broches romboidales con flores cuadriféptalas en su interior, ya descritos, son exactamente iguales a los que presentan las imágenes del sepulcro, como los del obispo que bendice, romboidal con flor con círculo central y cuatro hojas de tres puntas o los de sus dos acólitos. Por otra, las orlas con líneas rectas perpendiculares entre sí que presentan

algunas de las esculturas aparecidas, se encuentran en las vestiduras litúrgicas de las figuras del cortejo fúnebre del sepulcro, en el paño mortuorio, e incluso la propia orla del alba de la imagen yacente de Don Lope, si bien en este último caso jalonada con flores. Ambos aspectos trascienden no obstante la plástica de Moragues y se encuentran en obras coetáneas, como el San Eloy atribuido a Jordi de Déu en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. No se pueden dejar de señalar, por último, las semejanzas existentes entre una imagen y el sepulcro de Fernández de Heredia de Caspe, atribuido generalmente a Moragues: barba tratada a modo de delgadas líneas sinuosas, la similitud en los ojos, con arrugas en la comisura, párpado, marcado el borde bajo los ojos con un «hoyuelo».

Con respecto al destino de las imágenes, resulta difícil asegurar su ubicación original dentro de la capilla. Dado que las esculturas se encuentran vaciadas en su parte trasera, solamente sabemos que se encontraban adosadas en la pared. Existe la posibilidad de que estuviesen dispuestas sobre ménsulas adosadas a la pared en el interior de la Parroquieta: bien formando parte del contexto decorativo del sepulcro o bien sobre los muros de la nave. Por su parte, resulta improbable que estuviesen depositadas directamente sobre el suelo, dado que son de tamaño inferior al natural, o que formasen parte del desaparecido retablo mayor, que era pintado. Una restauración de paramentos en la Parroquieta permitiría advertir ménsulas de enganche en la pared que esclareciesen su emplazamiento, hoy imposible de asegurar con absoluta certeza.

En el caso de adosarse en los muros interiores, es de destacar la excepcionalidad de este empleo en Aragón, pues resulta en la arquitectura gótica de este reino infrecuente el empleo de escultura «decorativa» asociada (a excepción de portadas, bastante escasas por lo demás). Un punto de contacto podría explicar este empleo. Pere Moragues estuvo en Tarragona en 1372, en relación con las obras de la portada de la catedral; allí pudo ver la sobresaliente capilla de los Sastres, dirigida por Reinard des Fonolls, que acababa de ser construida y muy novedosa, con un importante papel de la escultura aplicada, e incluso parejas de imágenes con filacterias atribuidas a Aloi de Montbrai, semejantes en disposición aunque inferiores en calidad a las zaragozanas<sup>18</sup>. El enriquecimiento escultórico de la arquitectura advertible en esta capilla pudo ser trasladado por Moragues a la Parroquieta zaragozana.

Lo cierto es que las imágenes aparecidas presentan una extraordinaria calidad, que las coloca entre lo

18. Liaño Martínez (1991) pp. 379-402.



Figura 23. Fragmento de placa de alabastro con dos llorones. Altura conservada 20 cm.

mejor de lo conservado de la escultura gótica en Aragón, sobresaliendo en ellas el excelente trabajo técnico, la morbidez y el naturalismo en pliegues, la humanidad de los rostros e incluso cierto sentido clásico. Sin duda, se trata de unas exquisitas esculturas que ejemplifican el mejor quehacer de Moragues y están a la altura de las obras de la Parroqueta emprendidas por Don Lope.

#### Los fragmentos de la sepultura de alabastro

A las esculturas que se acaban de analizar hay que añadir otro grupo de piezas, mucho menor en cantidad y de un tamaño inferior, y además ejecutadas con alabastro: se trata de tres fragmentos de imágenes, un resto de un relieve con llorones y un fragmento de otra placa con arquerías góticas.

Las tres imágenes presentan pequeño tamaño. Una de ellas, sin cabeza, mide 45'5 cm de altura (fig. 21). Representa una imagen femenina, sin duda una santa, vestida con túnica y un manto que, abrochado sobre el pecho con un broche fusiforme, pasa por debajo del brazo izquierdo y es recogido bajo el derecho, pasando por delante del cuerpo. Ha perdido los brazos. Presenta un vientre prominente y cierta curvatura con curvatura y vientre prominente, aspectos que la aproximan a la plástica del siglo XV. Sobre los hombros se disponen los extremos del cabello. La imagen se encuentra adosada a un vástago vertical a un lado, de 56 cm de altura, con restos de la arquitectura del sepulcro: una pilastra o baquetón de sección poligonal, con un capitel y ménsulas de *cul de lampe*. La segunda imagen, con características semejantes, cruza el manto por delante del cuerpo; ha perdido también los brazos y la cabeza y muestra igualmente los extremos de la cabellera cayendo por encima de los hombros (fig. 22). Mide 45'5 cm de altura, y está

adosada a un vástago trasero, por lo que su disposición era frontal. De la tercera de las imágenes tan sólo se conserva su mitad inferior, la túnica a partir del cíngulo.

A estas tres pequeñas imágenes hay que sumar dos fragmentos de placas de alabastro. El primero, muestra un fragmento triangular de un relieve con dos llorones (fig. 23). El encapuchado situado en primer plano se cubre completamente la cara mientras que el segundo muestra un gesto de dolor y una ligera barba. El segundo es una placa de forma cuadrada con un fragmento de gablete, que mide 29'5 cm de altura, 18 cm de anchura y 11'5 de grosor (fig. 24). El gablete cobija un óculo y un trifolio inserto en su interior, flanqueado por dos *mouchettes*. Por encima de las dos aguas del gablete y sobre la moldura superior que cierra la placa se disponen hojas.

Tanto las tres imágenes ya aludidas como estas dos placas conservan restos de policromía, en concreto de rojo y de pan de oro aplicado. En el friso, las flores están revestidas de pan de oro sobre un fondo rojo. Las vestiduras de las imágenes muestran un envés de cada color, y el pelo también muestra restos de pan de oro. La documentación de la época pone



Figura 24. Fragmento de placa de alabastro con un gablete.

de manifiesto que la policromía de estas esculturas era la norma<sup>19</sup>.

El material (alabastro) y la policromía (en rojo y pan de oro) que han conservado la mayoría de estos fragmentos, permite creer que en origen formaban parte de un mismo conjunto escultórico. En cualquier caso, no pertenecen al sepulcro de Don Lope ni a la escultura original de la Parroquieta. Las características estilísticas de las tres imágenes se distancian de las características formales de Pedro Moragues y de su época, y se aproximan a la plástica del siglo XV. En concreto la contorsión del cuerpo y el vientre prominente reflejan el impacto de las corrientes escultóricas europeas del último siglo de la Edad Media. Tanto el gablete como el fragmento con los llorones suponen una reinterpretación de los presentes en el frente de la caja del sepulcro de Don Lope, con algunas modificaciones: en el gablete, introducción de *mouchettes*, sustitución del cuadrilóbulo por un trilóbulo y eliminación de las arquerías de las enjutas, dejándolas lisas, y en los llorones, disposición por parejas. Por ello, y si todos los fragmentos tienen un mismo origen, se pueden interpretar los restos conservados como restos de un sepulcro desaparecido que con toda evidencia siguió el estilo y las formas del sepulcro de Don Lope Fernández de Luna.

Una posibilidad es que pertenezcan a un sepulcro de la familia Urrea, sucesores de Don Lope en sus dominios, y que en sus testamentos mandaron ser enterrados en la Parroquieta. Una de las hermanas de Don Lope Fernández de Luna, María de Luna, casó con don Ximeno de Urrea, hijo de don Juan Ximénez de Urrea, señor de la tenencia de Alcatén<sup>20</sup>. El arzobispo don Lope Fernández de Luna dejó heredera a su muerte a su hermana Toda, casada con Fernán Gómez de Albornoz. A su vez Doña Toda, primera señora de Aranda de Moncayo y señora de Mesones y Sestrica, nombró heredero a su sobrino Don Lope Ximénez de

Urrea. El traspaso del patrimonio de la rama familiar de los Luna de Lurcenich a los Urrea tenía una condición. Tanto Don Lope como Doña Toda exigieron a sus sucesores que llevasen su apellido y armas.

Lope Ximénez de Urrea, pues, recibió la herencia del arzobispo Don Lope Fernández de Luna y, además del patrimonio heredado de su tía Toda, fue el primer vizconde de Rueda y primer señor de Épila. Casó dos veces: la primera con doña Brianda de Luna y la segunda con Sancha Pérez. El primogénito, Pedro de Urrea, le sucedió y casó cuatro veces: con doña Juana de Luna, hija de Fernán López de Luna y Emilia Ruiz de Azagra, sin descendencia; con doña Contesina de Luna, hija de don Juan de Luna, señor de Illueca, también sin hijos; con doña María de Bardaxi, hija de Berenguer de Bardaxí, con quien concibió a don Lope Ximénez de Urrea; y con doña Teresa de Híjar. Ambos Urreas mandaron enterrarse en la Parroquieta de La Seo. Lope Ximénez de Urrea mandó enterrarse en su testamento. Sin embargo, como no se había cumplido lo dispuesto, su hijo Pedro mandó enterrar el suyo y el de su padre<sup>21</sup>. Pero de nuevo no se cumplió el traslado. El cronista del siglo XVII Francisco Andrés, en su *Noticia de la cofradía de S. Martín y S. Miguel* señala que de nuevo D. Pedro Jiménez de Urrea, su sucesor, quien se enterró en un sepulcro gótico en Épila, mandó trasladar los cuerpos de su padre y abuelo<sup>22</sup>. De nuevo no sabemos si se llevó a cabo el traslado o si se hizo alguna obra; el caso es que en 1490 Lope Ximénez de Urrea, conde de Aranda, en su testamento (113-11-1) mandaba ya enterrarse en Épila, en «la sepultura do jazen nuestros señores padre, madre, aguelo e otros deudos nuestros»<sup>23</sup>. ¿Se enterró al menos a Don Lope Ximénez de Urrea o al menos a algún miembro de la familia?

Quede no obstante la posibilidad de que se trate de algún enterramiento de esta familia, que tras la muerte de Don Lope aparece relacionada con ella

19. En 1332 el pintor Sort, vecino de Zaragoza, recibía de «fray García Royç de Moros de la orden de Predicadores, 80 sueldos en nombre de Blanca de Ayerbe para obrar una sepultura en la iglesia del monasterio». Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (AHPZ), Jaime Montaltet, 1332, 65. El 19 de mayo de 1373, un tal maestro Johan, pintor, natural de Pamplona, cobraba por la obra que hizo en la sepultura de Aznar Mateo en las Predicadoras de Zaragoza. AMZ, Protocolos, Gil de Borau, 1373, 19 de mayo.

20. Moxó, F. de (1990). Tabla VI.

21. «Primeramente mando mi cuerpo de presente seiez como muerto sia soterrado en la yglesia de Señora Sancta Maria de la villa d'Epila, et mando mi defunssion seiez feita sines de gran ponpa et sines dees codar cavallo, et lo antes que fer se podra, sobre lo qual encargo la consciencia de mis executores dius scriptos mando los huessos de mi padre et mios seiez traslatados en la capilla de Sant Miguel de la Seu de Çaragoça, allí do mi padre en su ultimo testamento slio su sepultura, pora la qual defunssion et traslatacion fazer deudos, tuertos, injurias et lexas diusscriptas pagar, satisfier et

hemendar prengo de mis bienes et rendas de allí de do antes poran mas aina seiz sacados doze mill florines del cunno de Aragon et de derecho pesso». Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPPrZ), Híjar, 4-113-7.1, Testamento de don Pedro III Ximenez de Urrea, 2r-2v.

22. Francisco Andrés transcribe la cláusula del testamento: «Item porque los nobles Don Pedro Durrea padre nuestro, et Don Lop Ximenez Durrea aguelo nuestro en sus testamentos sus cuerpos mandaron fuesen trasladados a la capiella de Sant Miguel de La Seu de Çaragoza, fabricada en la Seu por el noble et reverendísimo et de buena memoria Don Lop arcebispe de Caragoza tio del dito nuestro aguelo, por tanto queremos et mandamos a expensa nuestra los cuerpos o quesos de los ditos nuestro aguelo et padre sian trasladados a la dita capiella et en aquella sepelidos honradament». Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza, Fondo Antiguo, ms. 211, Andrés, J. F., *Noticia de la cofradía de S. Martín y S. Miguel*, 12r.

23. AHPPrZ, Híjar, 113-11-1, Testamento de Lope Ximénez de Urrea, conde de Aranda.

como sucesora de Don Lope. En la documentación medieval coetánea aparecen de vez en cuando las preocupaciones «domésticas» que generaba el patronazgo de la capilla a los Urrea: por ejemplo, en 1395 Pedro Bolea, vicario de la capilla, otorgaba haber recibido de Lope Ximénez de Urrea 2000 sueldos para aniversarios<sup>24</sup>. Por lo demás, la devoción a San Miguel pasó a ser predilecta de la casa de Urrea, que dedicaron su capilla familiar en la iglesia de Santa María de Épila a este santo. Todavía en 1477 Doña Catalina de Urrea y Centelles, viuda de Don Lope Jiménez de Urrea, virrey de las dos Sicilia, instituyó en 26 de agosto de 1477 dos capellanías en Épila denominadas «los Nueve Coros de los Angeles y el Glorioso Arcangel San Miguel»<sup>25</sup>.

### Conclusiones

Tras todo lo expuesto se comprueba que el entierro de las esculturas halladas en el subsuelo de cripta de

la Parroquieta de la Seo corresponde a un acto piadoso, similar a alguno atestiguado en otras iglesias<sup>26</sup>. Se efectuó realizando dos agujeros que recogieron dos grupos de estatuas distintos; lo que deducimos del hecho de que no hayan aparecido mezclados elementos de unas con otras sino totalmente diferenciados. Esto puede hacernos pensar que, tal vez, esa fue su organización original o, al menos, que estuvieran así dispuestos en la Capilla.

Más allá de algunas cuestiones que quedan pendientes, como esta de la ubicación de las imágenes de los apóstoles en el conjunto originario de la Parroquieta y la procedencia exacta de las esculturas de alabastro, los restos recientemente descubiertos en la catedral zaragozana constituyen una aportación de extraordinaria calidad a la escultura de la Corona de Aragón y permiten incrementar el catálogo de Pedro Moragues, uno de los más relevantes escultores europeos del siglo XIV.

24. AMZ, Protocolos notariales, Juan Blasco de Azuara, 1395, 11 de febrero.

25. AHPrZ, Híjar, 1-30-43, Institución de dos capellanías en la villa de Épila por la noble señora Doña catalina de Urrea y Centelles, viuda de Don Lope Jiménez de Urrea, virrey de las dos Sicilia y en 26 de agosto de 1477 denomi-

nadas los Nueve Coros de los Ángeles y el Glorioso Arcángel San Miguel.

26. Como las citadas en LORENZO LIZALDE (1997) y LA-CARRA (1995). Existe alguna otra noticia similar como en la iglesia de Santo Domingo de Silos de Prádena del Rincón (Madrid): <http://bit.ly/1kpGXqn> (último acceso el 29-12-2014).

## Bibliografía

- BORRÁS GUALIS, G. (2008): *Arte mudéjar aragonés*, Prames, Zaragoza.
- CORNUDELLA, R. (2012): "Obras y artistas de Francia y de los Países Bajos en Cataluña hacia 1400. Manuscritos iluminados, pintura sobre tabla, vidrieras, bordados y tapices". En CORNUDELLA I CARRÉ, R. (dir.), *Cataluña 1400. El gótico internacional*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- HERNÁNDEZ VERA, J. A. (2004): "La mezquita aljama de Zaragoza a la luz de la información arqueológica", *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones* X, U. Complutense de Madrid, pp. 65-91.
- HERNÁNDEZ VERA, J. A., BIENES CALVO, J. J. (1998): "La excavación arqueológica de la Catedral del Salvador", *La Seo de Zaragoza*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 25-46.
- HERNÁNDEZ VERA, J. A., CABAÑERO, B., BIENES CALVO, J. J. (1998): "La mezquita aljama de Zaragoza", *La Seo de Zaragoza*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 71-84.
- HERNÁNDEZ VERA, J. A., BIENES CALVO, J. J., CASA-SÚS ALCAINE, J. I. (1997): "Excavaciones en la Seo del Salvador. Zaragoza". *Arqueología Aragonesa* 21, 1994, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 419-462.
- LACARRA, M. C. (1995): "El cristo de San Pedro de Siresa (Aproximación a su estudio)", *Homenaje a D. Antonio Durán Gudiol*, Huesca, 483-498.
- LIAÑO MARTÍNEZ, E. (1991): "Reinard de Fonoll maestro de obras de La Seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra", *Miscel.lania en homenatge al P. Agustí Altisent*, Diputación de Tarragona, Tarragona.
- LORENZO LIZALDE, J. I. (1997): "Proyecto de restauración de la iglesia de San Miguel Arcangel de Castelflorite (Huesca): Estudio arqueológico y antropológico", *Arqueología Aragonesa* 1993, Zaragoza, 471-477.
- MIGUEL JUAN, M. (2008): *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Universidad de Valencia, Valencia.
- MOXÓ, F. de (1990): *La casa de Luna (1276-1348): factor político y lazos de sangre en la ascensión de un linaje aragonés*, Aschendorffsche verlagsbuchhandlung, Münster.
- OLMO GRACIA, A. (2012): "Las relaciones entre los Luna y los Albornoz y su reflejo artístico en el Aragón del siglo XIV: el castillo de Mesones de Isuela y la Parroquieta de Zaragoza", En RIZAGA BOLUMBURU, B., MARIÑO VEIRAS, D., DÍEZ HERRERA, C., PEÑA BOCOS, E., SOLÓRZANO TELECHEA, J. A., GUIJARRO GONZÁLEZ, S., y AÑIBARRO RODRÍGUEZ, J. (coords.), *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar*, Universidad de Cantabria, Santander.
- RUIZA SOUZA, J. C. (2001): "La planta centralizada en la Castilla bajomedieval entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularidad hispana", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Madrid, nº. 13, 9-36.
- SERRANO Y SANZ, M. (1916): "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV (Continuación)", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, tomo 35.
- TERÉS I TOMÁS, M. R<sup>a</sup>. (2007): "Pere Moragues, escultor", MANOTE I CLIVILLES, M. R<sup>a</sup>., y TERÉS I TOMÁS, M. R<sup>a</sup>. (coords.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuración de l'estil*, Enciclopedia Catalana, Barcelona.

## Apéndice documental

### Documento 1

1381, mayo, 17, Zaragoza

Miguel de Alemania, argentero, habitante en la ciudad de Zaragoza, manifiesta tener en comanda de Pere Moragues, escultor, habitante en Zaragoza, dos mil sueldos jaqueses AHPZ, Pedro Manzana, 1381, 84r-v

«Eadem die Miguel de Alamanya, argentero, hitant en la ciutat de Caragoca, de mi scierta sciencia atorgo, confieso e viengo de manifiesto que tengo en comanda e puro deposito de vos, en Pere de Moragues, maestro de fer ymagenes, hitant en la ciutat de Caragoca, dos mil solidos dineros jaccenses, los quales en poder mio havie e contando en poder mio recibie. Renunciand, etc. Los quales bos prometo e me obligo render etc., a vos o a todo havient qui por vuestro nombre lo demandara, qualquiere dia e ora que por vos o por otro por vos ende sera requerido [...]».

### Documento 2

1381, mayo, 18, Zaragoza

Fray Pere Ferrer, prior de Osera de la orden de San Pere de Rodes del obispado de Gerona, nombra procuradores a Berenguer Toda, clérigo habitante en el lugar de Osera, Juan Tirado, escudero, habitante en Alfajarín, y Pere Moragues, escultor.

AHPZ, Pedro Manzana, 1381, 86r-v

«Eadem die yo fray Pere Ferrer, prior de Osera de la orden de San Pere de Rodes del vispado de Gerona, etc., non revocando, constituyo procuradores yes a Berenguer Toda, cléri-

go hitant en el lugar de Osera, Johan Tirado, scudero, hitant en el lugar de Alfajarin, e en Pere de Moragues, maestro de fer ymagenes [blanco]»

### Documento 3

1461, mayo, 31, Zaragoza

Domingo de Cuerla, racionero de La Seo de Zaragoza, encarga a Pedro de Guadalajara, pintor, habitante en Zaragoza, un retablo para el altar de la Virgen de la capilla de San Miguel de La Seo de Zaragoza, además de otras obras.

AHPZ, Miguel Navarro, 1461, 194r.

Citado por MARÍN PADILLA, E. (2004), *Panorama de la relación judeoconversa aragonesa en el siglo XV*, Encarnación Marín Padilla, Madrid, p. 556.

«Eadem die que yo, Domingo de Cuerla, racionero de La Seu de Caragoca, de grado et de mi scierta sciencia do a fazer a bos, Pedro de Guadalaiaira, pintor, hitant en la dita ciutat, un retaulo que havedes fazer para el altar de la Virgen Santa Maria de la capilla de Sant Miguel de la Seu de la dita ciutat, el qual dito retaulo sois tenido fazer de fusta e talla, e pintar e dar pintado e acabado e bien dorado a toda vuestra expensa e asentado en la dita capiella, e sois tenido pintar o reparar el patio que esta delante las puertas de la capilla de Sant Miguel e del caracol que puya a casa del señor arcobispo, e las baras que stan en el enfruent de la dita capiella, e los pilares de aquella pintar e adreçar, et la imagen de Santa Maria renovar e refacer bien e acabadamente, el qual retaulo siades tenido fazer de la forma e manera que es feyto el retaulo de la capiella de Senyora Santa Maria de Sant Andreu de la dita ciutat, el qual retaulo siades tenido [...]».