

LAS CANTERAS DE ALABASTRO EN ARAGÓN. DATOS SOBRE SU EXPLOTACIÓN Y USO EN LA ARQUITECTURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS. 1402-1534

DR. JESÚS CRIADO MAINAR
Universidad de Zaragoza

El recurso al alabastro en la construcción y para su empleo en las artes plásticas ha sido constante a lo largo de la historia al menos desde época romana y prosigue en la actualidad.¹ En Aragón este hecho alcanza una significación especial al existir importantes canteras en el ámbito del valle del Ebro (fig. 1) que siguen proporcionando material de elevada calidad –en torno al 95% de la producción mundial– entre las que sobresalen las distribuidas por el territorio de la Comarca de la Ribera Baja del Ebro² y en medida más modesta las de Fuentes de Jiloca, en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. La documentación acredita la existencia de otras explotaciones históricas en el entorno de Borja y en la vecina localidad navarra de Ablitas, ya en la Ribera de Tudela, que la falta de rentabilidad comercial ha condenado al abandono.

Sin embargo, más allá de una cita puntual del siglo XIV recuperada en fecha reciente,³ no es posible bosquejar un panorama de la explotación de los yacimientos

¹ Olga CANTOS MARTÍNEZ y Jesús CRIADO MAINAR, «El alabastro, un mineral singular. Reflexiones sobre su uso en las artes plásticas y la construcción», en Isidro AGUILERA ARAGÓN y José Luis ONA GONZÁLEZ (coord.), *Delimitación Comarcal de Zaragoza*, Zaragoza, 2011, p. 257-268.

² Alfonso LÓPEZ GABASA, «El alabastro en la Ribera Baja del Ebro», en Pilar BES GRACIA y Javier BLASCO ZUMETA (coord.), *Comarca de Ribera Baja del Ebro*, Zaragoza, 2005, p. 339-349.

³ Francesca ESPAÑOL, «El alabastro como material escultórico en el ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona», en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre*

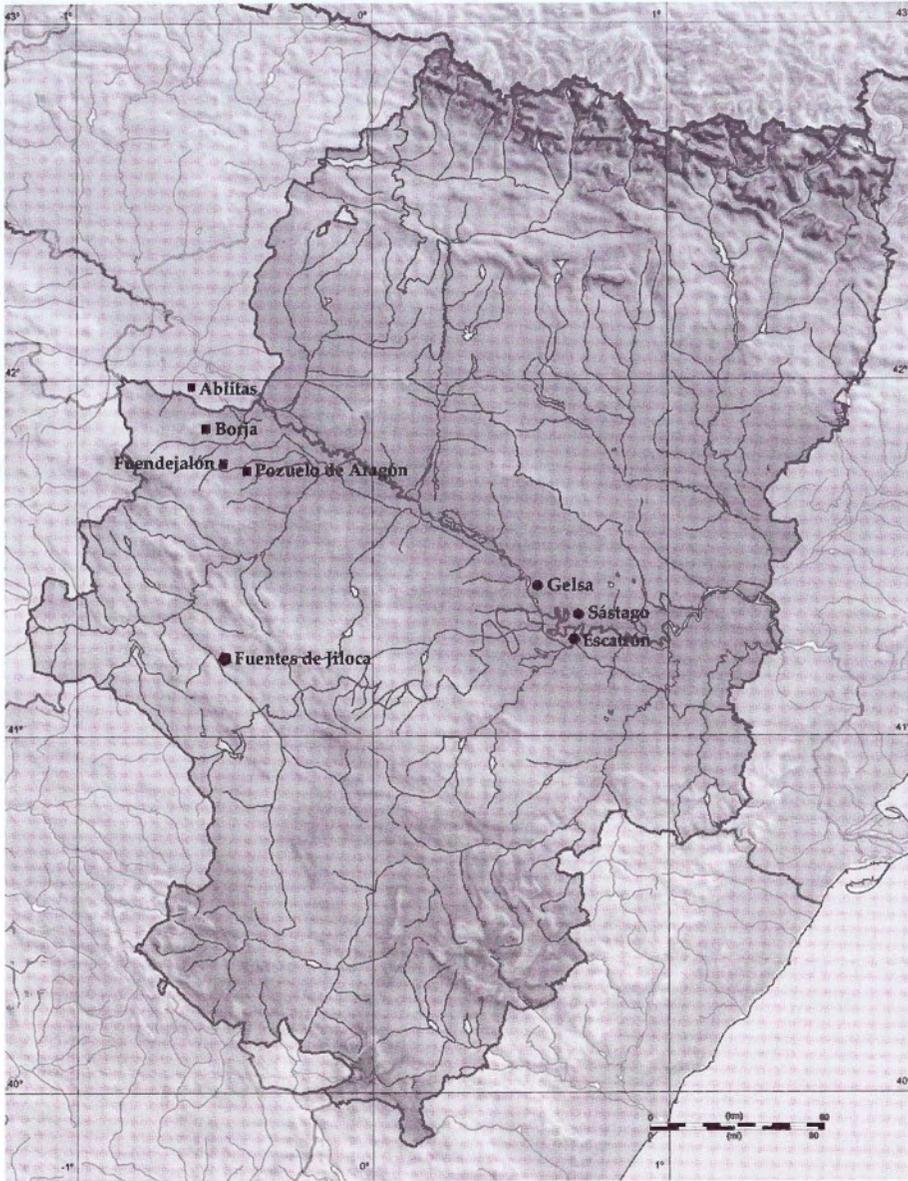


FIGURA 1. Situación de las canteras de alabastro documentadas entre 1402-1534.
Elaboración Jesús Criado

d'art. *Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París, 2012, p. 578, donde se da cuenta del empleo en 1362 y 1439 de alabastro aragonés en el retablo mayor de la Seu Vella de Lleida.

aragoneses para fechas anteriores a 1400. Esta realidad nos sitúa en la recta final de la Edad Media, en un momento en el que su uso se intensificó a raíz de la realización del monumental retablo mayor (a partir de 1434) de la catedral metropolitana de la Seo de Zaragoza, modelo forzoso para otros dos proyectos de envergadura equiparable: los retablos titulares de la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar (1509-1518) de Zaragoza y de la catedral del Salvador (1520-1534) de Huesca.

Dado que el ámbito temporal del Simposio en el que se incluye esta aportación se centra en el periodo medieval, no parece oportuno rebasar en estas páginas el límite que establece la finalización del retablo oscense (1534), cuya estructura todavía acusa la influencia de la gran máquina gótica de la metropolitana a través de la emulación del conjunto pilarista.

Las canteras de alabastro a la luz de las fuentes históricas

Las grandes creaciones escultóricas materializadas con alabastro siempre constituyeron un polo de fascinación para los curiosos y viajeros que transitaban por el Reino de Aragón. Uno de los testimonios más divulgados –al tiempo que más rotundos– a este respecto lo proporciona el viajero «alemán» Hieronymus Münzer, llegado a Zaragoza el 31 de enero de 1495 y que, entre otros monumentos, visitó la catedral, en la que destacó el retablo mayor, ultimado unos años antes y al que dedicó unas líneas:

«Tiene esta iglesia un altísimo y ancho retablo, decorado de abajo arriba con muy buenas imágenes, talladas en blanquísimo alabastro, doradas allí donde conviene. No hay en toda España retablo de alabastro más precioso. Fue comenzado por cierto alemán de Flandes, a quien, una vez muerto, siguió otro alemán de Gmunda, en Suabia, que fue el que lo terminó».⁴

Una relevancia en absoluto menor reviste la nota que el embajador veneciano Andrea Navagiero incorporó a su diario cuando pasó por la capital aragonesa en 1529. Durante su estancia contempló diversos retablos y sepulturas de alabastro y esto le llevó a interesarse por el material en que estaban confeccionados, que identifica con la *lapis specularis* a la que aluden Plinio el Viejo en su *Historia Natural* y San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*:

«Cerca de Santa Lucía, a pocas leguas, se sacan (según dicen) finísimos mármoles que son como alabastro, pero no es ni alabastro ni mármol, sinu *lapis specularis* que abunda mucho en toda España...»⁵

⁴ Jerónimo MÜNZER, *Viaje por España y Portugal*, Madrid, 1991, p. 291.

⁵ José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos*

A pesar del prestigio que el alabastro aragonés fue atesorando a lo largo del Cuatrocientos y que en la siguiente centuria mantendría en un tono elevado, apenas nos han llegado menciones literarias alusivas a sus características, su explotación o sus diversos usos. Como ya señaló Carmen Gómez,⁶ las apreciaciones técnicas de mayor alcance corresponden al anónimo autor de *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas*, que redactó su obra a finales del siglo XVI, y al cartógrafo portugués Juan Bautista Labaña, que recorrió Aragón entre los últimos meses de 1610 y los primeros de 1611.

Al pasar por el cenobio cisterciense de Nuestra Señora de Rueda, el autor del *Itinerario* pudo admirar su bello retablo (h. 1607-1609), por entonces recién instalado, apuntando que «se saca mucho [*alabastro*] y muy bueno en las montañas que quedan arrimadas a este monasterio, y a Velilla [*de Ebro*] y Xelsa, con el que también se hacen vidrieras».⁷ Una anotación clarificadora, pues presenta dos de los principales usos del mineral: como material escultórico y para la elaboración de cierres de vanos que las fuentes documentales tildan de «vidrieras».

El autor de *Los veintiún libros* también subraya su fácil laminado, pues «se sura —por sierra— como madera en tablas delgadas y estas sirven en lugar de vidrieras de vidrio, porque dan de sí harta lumbre; y lábranse como las tablas, con las mismas herramientas que se labra la madera». Vitrales que se protegían con aceite para preservarlos del efecto degradador del agua —«esta piedra de alabastro es muy blanda y gástala mucho el agua, que de las lluvias que le diere[n] encima luego la va manchando e hiziendo unas rayas por ella»— y que podían recibir un acabado pictórico —«en ellas se pinta muy bien cualquier cosa [*pues*] toma muy bien los colores que encima de ellas se ponen»—. Concluye con una referencia a su extracción, señalando que «el alabastro no se halla a bancos, como las otras piedras, más hállase a terruezos, separados los unos de los otros dentro de la tierra». No olvida apuntar su escasa resistencia al calor, «que por poco fuego que lo toque luego se vuelve en yeso».⁸

A estas citas cabe añadir todavía otras dos que datan ya del periodo ilustrado y que aportan información sobre las pedreras bilbilitanas y borjanas. Miguel Monterde y López de Ansó en el *Ensayo* que dedicó en 1788 al corregimiento de Calatayud se refiere a las explotaciones de Fuentes de Jiloca expresando que «de sus

hasta comienzos del siglo XX, Salamanca, 1999, vol. II, p. 18; noticia recogida por F. ESPAÑOL, «El alabastro...», p. 578, y p. 586, n. 28.

⁶ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción», *Artigrama*, núm. 2 (1985), p. 49-50.

⁷ Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario del Reino de Aragón. Por donde anduvo los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611*, Zaragoza, 2006, p. 243.

⁸ *Los Veintiún Libros de los Ingenios y Máquinas de Juanelo Turriano*, transcripción y edición de Pedro Laín Entralgo y José Antonio García-Diego, Valladolid, 1996, t. IV, Libro Diecisiete, f. 265, y vol. II, p. 500.

montes yesales se cortan tablas de la extensión que se requiere para claraboyas –ventanas– y en el corazón de la misma piedra está el yeso perfectamente cristalizado o la piedra especular y también el alabastro oriental que se ha llevado a Madrid para las obras del mosaico. De estas canteras se han trabajado estatuas y otras obras de arquitectura en este país».⁹

Por su parte, Ignacio de Asso enumera en su *Historia de la economía política de Aragón* de 1798 algunas de las principales afloraciones aragonesas de alabastro. Así, recuerda que en el entorno de Borja, los pueblos de Pozuelo y Fuendejalón están «cercados de pequeñas lomas de yeso, que à veces alterna con una especie de alabastro de razonable blancura». Y al tratar del partido de Calatayud explica que la ribera del Jiloca es rica en yesos que coexisten «en algunas partes [con] un alabastro mui blanco, y transparente, de que hai abundantes canteras en Fuentes de Xiloca».¹⁰ Chocante resulta, sin embargo, su silencio respecto a la zona delimitada por Gelsa, Sástago y Escatrón.

El primer testimonio escrito sobre el empleo de alabastro aragonés dentro de las fronteras del Reino corresponde a la tumba de Pedro III Fernández de Híjar, IV señor de Híjar (fig. 2), en su día emplazada en la iglesia de Nuestra Señora de Rueda, entre la capilla mayor y el coro, y ahora en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Ya estaba finalizada para comienzos de 1402, cuando Martín I *el Humano*, tras contemplarla *in situ*, escribió al abad de Santa María de Poblet para que ordenase al maestro encargado de la ejecución del sepulcro real que inspeccionara la cantera de la que procedía la materia prima del monumento rotense, «qui es fort prop del dit monestir de Roda», con el propósito de que «puixa fer d'aquella [piedra] la dita nostra tomba o monument».¹¹

Esta noticia es capital, pues apenas unos años antes (h. 1379-1381) Pere Moragues había esculpido el sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna para la capilla de San Miguel arcángel del templo metropolitano empleando todavía alabastro de Girona.¹² Nada dice, por desgracia, la documentación respecto al origen

⁹ Miguel MONTERDE Y LÓPEZ DE ANSÓ, *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil del corregimiento de Calatayud. 1788*, transcripción y edición de José M^a Sánchez Molledo, Calatayud, 1999, p. 82.

¹⁰ Ignacio DE ASSO, *Historia de la economía política de Aragón*, Zaragoza, 1798, p. 48 [Pozuelo y Fuendejalón] y p. 83 [Fuentes de Jiloca]. Debo el conocimiento de esta referencia al Dr. Miguel Ángel Pallarés Jiménez.

¹¹ Antonio RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana Mig-èval*, Barcelona, 2000 [1^a ed., 1921], vol. II, p. 364-365, doc. CCCLXVIII. Sobre esta tumba, véase: M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Edad Media», en *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, 1991, p. 240-244.

¹² El artífice catalán recibió el 17 de marzo de 1379 un pago de 50 florines «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 senyor [arzobispo]». En Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXV (1916), p. 411. Sobre esta sepultura, véase: M^a C. LACARRA, «Edad Media...», p. 217-224; y M^a Rosa TERÉS I TOMÁS, «Pere Moragues, escultor», en M^a Rosa MANOTE I CLIVILLES y M^a Rosa TERÉS I TOMÁS (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, 2007, p. 281-283.



FIGURA 2. Sepulcro de Pedro III Fernández de Híjar. Museo de Zaragoza. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza

del que usó el artífice dertosense Pedro de Corcán entre 1404 y 1405 en los sepulcros del obispo Pedro Pérez Calvillo y su hermano, el cardenal Fernando Pérez Calvillo (fig. 3), destinados a su capilla de San Lorenzo, San Prudencio y Santa Catalina de la catedral de Tarazona¹³ y que quizás se extrajera en los términos de Ablitas o su entorno.

Varias referencias de los siglos XIV y XV acreditan la exportación de alabastro aragonés allende las fronteras del Reino. La primera, ya recogida, es la relativa a su empleo en 1362 en la realización de los elementos arquitectónicos del ahora desmantelado retablo mayor de la Seu Vella de Lleida –pero no en las partes figurativas, confeccionadas con alabastro de la Conca del Barberà–, que puede justi-

¹³ Los datos documentales en M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Los episcopados de Pedro y Fernando Pérez Calvillo. Su legado cultural a la ciudad de Tarazona», *Retablo de Juan de Levi y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo. Catedral de Tarazona*, Zaragoza, 1990, apéndice documental de la p. 55. Su más reciente estudio en Samuel GARCÍA LASHERAS, «La personalidad artística de Pere de Corçan, maestro de los sepulcros de los Pérez Calvillo en la catedral de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso*, vol. XXII (2014-2015), p. 137-209, espec. p. 160-179.



FIGURA 3. Sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Catedral de Santa María de la Huerta, Tarazona. Foto Selenio

ficarse ante todo por razones de proximidad a las canteras; de hecho, cuando a partir de 1439 se recreó con un nuevo banco volvió a recurrirse al material aragonés.¹⁴ También es conocido el episodio de la tumba de Carlos III el Noble y Leonor de Castilla, emplazada en la catedral de Pamplona y para la que su autor, Jehan Lome, acopió en 1416 hasta 170 quintales de alabastro de Sástago que depositó en su taller del castillo de Olite; al parecer, los trabajos habían principiado en torno a 1413 y durante esta primera fase se había optado por alabastro navarro, extraído en Azcona y Ablitas.¹⁵

¹⁴ Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de «La Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*, Lleida, 1976, p. 33 y 37, donde el alabastro aragonés se identifica como «pedra blanca d'Aragó», y la ampliación de 1439 en *ibidem*, p. 110; recogido en F. ESPAÑOL, «El alabastro...», p. 578. El estudio de esta obra, que cuenta con una bibliografía muy extensa, en Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995, p. 19-24, 25-30 y 41-75.

¹⁵ R. Steven JANKE, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, p. 39-41, 203, 206-208, 210, 212-213, 215 y 216; noticia recogida en F. ESPAÑOL, «El alabastro...», p. 578. La más reciente revisión del monumento funerario corresponde a Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «La escultura en Navarra en tiempos del Compromiso de Caspe», *Artigrama*, núm. 26 (2011), p. 189-203.

La utilización de alabastro de Ablitas en las empresas reales navarras ha sido atestiguada a partir de los años finales del siglo XIV por Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*,

Llama poderosamente la atención la ausencia de nuevas citas en esta dirección a lo largo de la segunda mitad del siglo xv. Como luego veremos, es posible que este hecho pudiera responder al menos en parte a la consolidación de los talleres zaragozanos especializados en la labra del alabastro y, por tanto, a su mayor capacidad para ejercer un cierto monopolio del mercado.

Para las primeras décadas del siglo xvi la prueba más reveladora del prestigio de que disfrutaba el mineral aragonés en otros territorios peninsulares aparece en la visita que el escultor francés «Nicolas de Santarem» –Nicolau de Chanterenne, «imaginario del rey [Juan III] de Portugal», efectuó a las pedreras de Gelsa en 1528 con el propósito de comprar cincuenta carretadas de dicho material¹⁶ destinadas, con toda certeza, a la realización de un retablo para el monasterio de Nuestra Señora de Pena, en las proximidades del sitio real de Sintra y que ahora se conserva en este palacio.¹⁷ Concluiremos este repaso señalando que en fecha reciente Francesca Español ha propuesto que el «alabastro de Tortosa» usado entre 1529 y 1532 en las capillas del trascoro de la catedral de Sevilla (fig. 4) pudiera tener, en realidad, un origen aragonés y que su identificación como dertosense quizás obedezca al hecho de que se embarcó en el puerto comercial de este dinámico enclave catalán.¹⁸

La temprana información sobre la explotación de las pedreras de la Ribera Baja del Ebro –la cita de 1369 no puede ubicarse con seguridad en el mapa, pero sí las que aluden a Escatrón (quizás desde 1402 y con certeza ya en 1416) y Gelsa (desde 1434; véase *infra*)– encuentra un perfecto correlato en la comarca bilbiliana. Allí la utilización de este material en el ámbito de la arquitectura religiosa puede corroborarse desde fechas similares en fábricas que han llegado a nuestros días tales como la portada mudéjar (h. 1400) de la parroquia de San Martín de Morata de Jiloca (fig. 5) –cuyo término linda con el de Fuentes de Jiloca–, en la que se instaló

Pamplona, 1987, p. 126 y 206. No se puede, pues, descartar que el alabastro «de Ablitas» usado en 1415 en el trascoro de la catedral de Valencia tuviera, en efecto, dicha procedencia, tal y como precisa la documentación, más allá de que en fecha reciente se haya considerado la posibilidad de que fuera aragonés por parte de F. ESPAÑOL, «El alabastro...», p. 578.

¹⁶ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos. Siglo XVI*, Zaragoza, t. I, 1915, p. 156. Una lectura más atenta del documento, que precisa con todo lujo de detalle las dimensiones y características de los bloques e informa de la participación en calidad de testigo del escultor Gabriel Joly, asimismo de origen francés pero afincado en Zaragoza, en Raquel SERRANO, Rosalía CALVO, Ángel HERNANDEZ, M^a Luisa MIÑANA y Fernando SARRIÁ, «Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1989, p. 120.

¹⁷ Sobre esta empresa véase Pedro DIAS, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterenne e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996, p. 49; y F. J. Artur GRILO, «Nicolau Chanterene e a influencia italiana na escultura do Renascimento em Portugal. Fontes e práticas artísticas», en M^a José REDONDO CANTERA (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, p. 400-414.

¹⁸ F. ESPAÑOL, «El alabastro...», p. 578-579. Las noticias documentales en Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1998, p. 144-146; y Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, «Los constructores de la catedral», en Antonio JIMÉNEZ MARTÍN *et alii*, *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la «obra nueva»*, Sevilla, 2006, p. 173, n. 83.

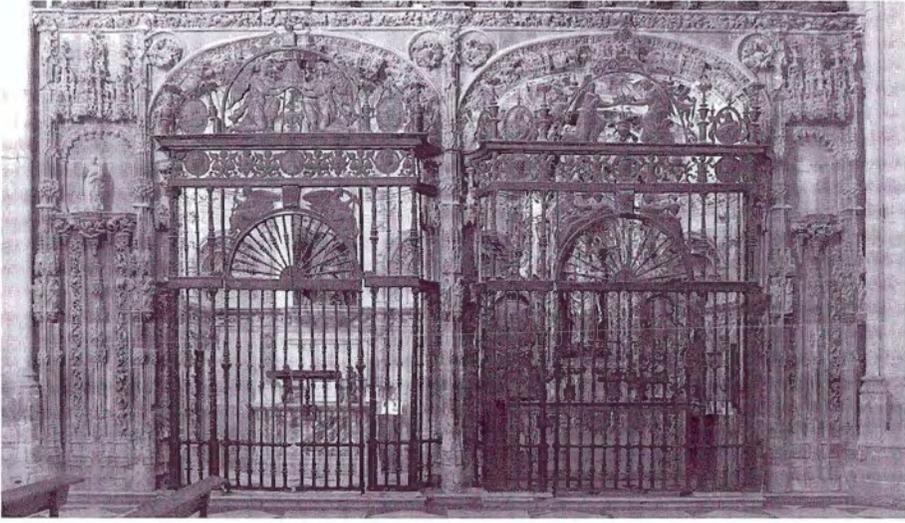


FIGURA 4. Capillas del trascoro. Catedral de Santa María de la Sede, Sevilla. Foto Wikimedia Commons

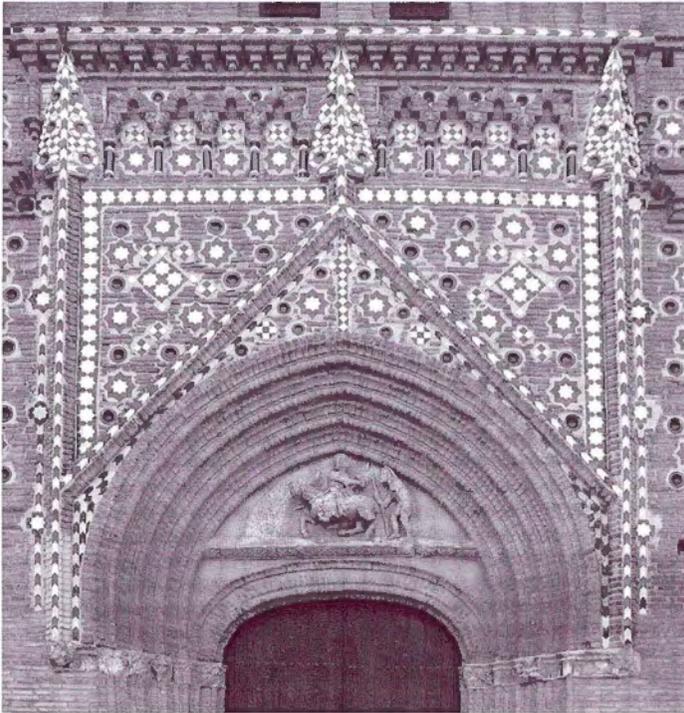


FIGURA 5. Portada. Parroquia de San Martín de Tours, Morata de Jiloca. Foto Manuel Micheto

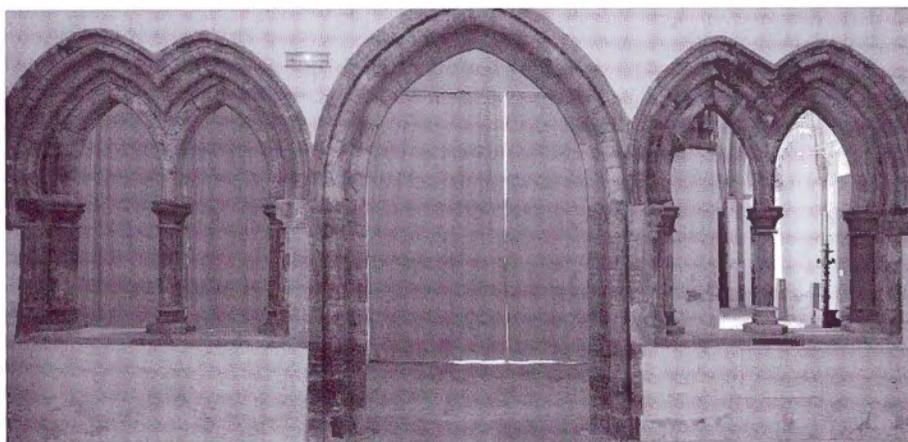


FIGURA 6. Fachada de la sala capitular vieja. Colegiata de Santa María la Mayor, Calatayud.
Foto Aurelio Á. Barrón

un tímpano esculpido de alabastro preexistente de mediados del siglo XIV;¹⁹ la sala capitular (h. 1412, pero reconstituída en 1966) de la colegiata de Santa María la mayor de Calatayud (fig. 6) –que en 1487 sirvió de modelo en la contratación de la del convento dominico²⁰ de dicha ciudad con la expresa mención de que sus arcadas se hicieran en alabastro– o la parte medieval (anterior a 1413) de la puerta de los pies de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda, localidad vecina de las anteriores.

El alabastro aportaba, en efecto, un complemento ideal a la arquitectura mudéjar de «aljez y rejola» –de yeso y ladrillo–, predominante en este territorio, en la que el recurso a la piedra sólo podía ser puntual y se reservaba a los materiales de cimentación e hiladas inferiores, a los capiteles y, con menos frecuencia, a elementos como columnas, arcadas o portadas. Como más adelante argumentaremos, es muy probable que su incorporación en el cerramiento de vanos remonte asimismo al siglo XIV.

¹⁹ Agradezco a la Dra. Francesca Español Bertran sus atinadas sugerencias sobre la misma. Nada dice sobre la cuestión que nos ocupa Miguel CORTÉS ARRESE, «La escultura monumental religiosa gótica en la antigua Comunidad de Calatayud», en *Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 1982, t. I., p. 168, y p. 169, lám. 2.

²⁰ La capitulación rubricada con Muça Domalich estipula que la sala capitular de los dominicos de San Pedro mártir se edificaría «a la forma et manera que esta el capitol de la yglesia mayor de senyora Santa Maria, el qual capitol esta en la claustra de dicha iglesia de Santa Maria», y al describir la disposición del ingreso precisa que «el portal mayor et los dos chiquos con sus pilares sian de alabastro, muy bien obrados». En Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985, t. I, p. 341, doc. 31.

Por fortuna las fuentes escritas también corroboran la utilización de alabastro en Calatayud y su entorno desde los albores del siglo XV. El libro de fábrica de la desaparecida iglesia de San Pedro mártir de 1414, año en el que se levantó el tramo de la fachada de los pies y las dos torres del hastial, incluye numerosas entradas relativas a los gastos ocasionados por la realización de capiteles y ménsulas con este material, de las que el Museo Municipal de Calatayud conserva un ejemplar con la heráldica del comitente. La contabilidad de las obras que promovió Benedicto XIII –cuya familia tenía su panteón en dicha casa dominica al menos desde 1352–²¹, registra la compensación ofrecida a Martín Cit del Mercado, propietario de la cantera, por ceder su explotación; los pagos a diversos artífices, moros y cristianos, por «sacar alabastros para fer chapiteles»; y, finalmente, los jornales invertidos en su talla.²² Por desgracia, el documento no aporta precisiones para ubicar la pedrera, sin duda en las proximidades de la ciudad y con toda certeza en el corredor del Jiloca.

A pesar de todo, carecemos de datos explícitos sobre el aprovechamiento del alabastro de Fuentes de Jiloca –a 18 km de Calatayud– hasta los años veinte del siglo XVI. Las primeras alusiones aparecen en el contrato de la portada de la colegiata de Santa María la mayor, rubricado en 1525 con Esteban de Obray y Juan de Talavera, y en el del desaparecido sepulcro del secretario real Juan Ruiz de Calceña y su mujer, Catalina de Urriés, suscrito de nuevo con Obray en 1529 y que en su día ocupó una posición exenta en el centro del presbiterio de la iglesia de Santa Clara de la misma ciudad.

En el documento contractual de la portada las partes convinieron que se hiciera «de alabastro, sin veta negra y muy bien labrado, como esta en la muestra, y el dicho alabastro a de ser de la cantera de Fuentes [*de Jiloca*], [*de*] su fondo, y escogido de lo mejor y mas blanco que se pudiere haver».²³ Se trata de una referencia de notable interés, pues no solo atestigua el empleo del alabastro «blanco» en esta obra sino que informa indirectamente de la existencia en el valle del Jiloca de alabastro «negro» –con impurezas que le otorgan un desigual aspecto grisáceo–, una

²¹ Jesús CRIADO MAINAR, «Fama y linaje. El panteón familiar de los Ximénez de Urrea en Santa María de Épila», en Jesús CRIADO MAINAR (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia*, Zaragoza, 2013, p. 120.

²² Ovidio CUELLA ESTEBAN, *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza, 1984, doc. 3, p. 132, 144, 146, 148-151 y 154-156. La publicación de los elementos de alabastro corresponde a Agustín SANMIGUEL MATEO, «Reconstrucción de la iglesia de San Pedro mártir de Calatayud», en *VI Centenario del Papa Luna. 1394-1994. Jornadas de Estudio*, Calatayud, 1996, p. 317-352, espec. p. 325 y p. 348-349, figs. núms. 19-21.

²³ Salvador AMADA SANZ, «Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Sta. María de Calatayud», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. LI (1947), p. 68-74, doc. 1, espec. p. 73. El estudio de la obra en Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, 2008, p. 71-74; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, 2012.

modalidad que aún se extrae comercialmente y a la que se venía recurriendo al menos desde los albores del siglo XV para elementos constructivos a los que ya hemos aludido como el ingreso de la sala capitular del templo colegial y algunos pilares del claustro del que forma parte²⁴ o la portada de las Santas Justa y Rufina de Maluenda.

Del mismo modo, la mención incluida en el contrato del sepulcro del funcionario real y su cónyuge corrobora la explotación de estas canteras, pues Esteban de Obray se comprometió a que «la dicha sepultura toda ha de ser de buen alabastro limpio, sin machas, de lo mejor que hoviere en las pedreras de los terminos del lugar de Fuentes de Xiloca».²⁵ La desaparición de este túmulo impide apuntar cualquier otro tipo de consideraciones sobre el mismo.

Pero donde más evidencias persisten del uso del alabastro como material arquitectónico en los siglos de la Baja Edad Media es en la comarca del Campo de Borja. La más notable –si bien no la única– corresponde al ábside románico de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Mallén²⁶ (fig. 7), que ha sobrevivido casi de milagro a las sucesivas reformas y ampliaciones del templo para dejar testimonio del recurso a este material pétreo –al fin y al cabo, el único disponible en ese territorio– desde mediados del siglo XII.²⁷ Del mismo modo, se ha constatado la presencia de hiladas de sillares de alabastro, en ocasiones almohadillados, en restos de torreones y otras estructuras de intención defensiva distribuidos por todo el Campo de Borja y algunas localidades navarras limítrofes.²⁸

También aparece en el contexto de la arquitectura en ladrillo, en las hiladas inferiores del ábside mudéjar de la iglesia parroquial de Alberite de San Juan (h. 1350-1360) –muy cerca de las localidades de Pozuelo y Fuendejalón, las mismas en las que Ignacio de Asso ubicaba afloraciones de alabastro–, donde encontramos sillares de apreciables dimensiones (fig. 8), quizás recuperados en la torre situada junto al templo.²⁹ Y son asimismo de alabastro los capiteles del ábside de la mal-

²⁴ Véase también: Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 2008, p. 208 y fig. de la p. 210.

²⁵ La transcripción del contrato junto a la reconstitución del túmulo, en: M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Fernando SARRIÁ ABADÍA, Raquel SERRANO GRACIA, Rosalía CALVO ESTEBAN y Ángel HERNANDEZ MERLO, «Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obray en Calatayud», en *Actas de los II Encuentros de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 1989, p. 393-394.

²⁶ Mallén dista tan sólo 24 km de Ablitas.

²⁷ La fábrica, erigida a partir de 1149, conserva todo su alzado con la salvedad de la cuenca absidial. Véase José Carlos SANCHO BAS y Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, *Mallén. Patrimonio artístico religioso*, Borja, 2002, p. 15-17. Este ábside se alineaba con una única nave de la que la excavación ha recuperado el arranque de los muros perimetrales y que también se construyó con sillares de alabastro; en Francisco Javier RUIZ RUIZ y José Luis CEBOLLA BERLANGA, «Aportaciones arqueológicas al conocimiento de la iglesia parroquial de Mallén (Zaragoza)», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, vol. LIV (2011), p. 14-20.

²⁸ Luis ZUECO JIMÉNEZ, «El torreón de Novillas (Zaragoza) y la red de fortificaciones andalusíes del valle del Huecha (siglos IX-XI)», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, vol. LIV (2011), p. 39-89. La datación que el autor propone para algunos de los ejemplos estudiados nos parece discutible.

²⁹ Como propone G. M. BORRÁS, *Arte mudéjar...* (2008), p. 67-69.

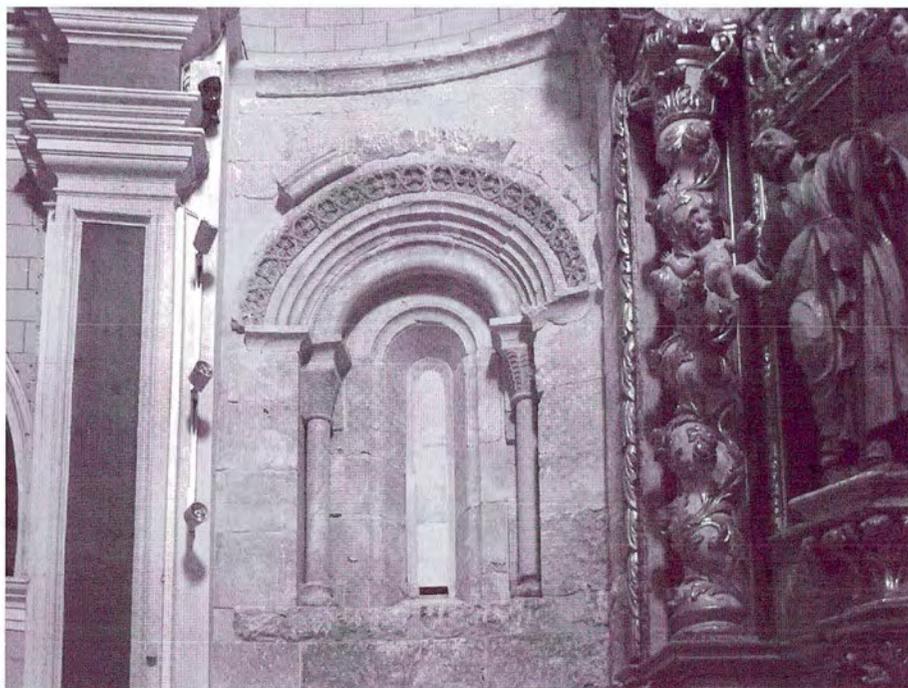


FIGURA 7. Ventanal del ábside románico. Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles, Mallén. Foto Centro de Estudios Borjanos

trecha iglesia de Santa María de la Huerta (h. 1350) de Magallón,³⁰ en sintonía con los usos documentados tiempo después en San Pedro mártir de Calatayud.

Recordemos que en el palacio hudí de la Aljafería de Zaragoza –aguas abajo de las pedreras borjanas– ya se había hecho un uso intenso del alabastro como material constructivo –en las partes bajas de los muros y en los capiteles– y también ornamental –en inscripciones y otros elementos–, y lo mismo cabe decir de la mezquita aljama,³¹ la otra gran edificación islámica de la ciudad.

³⁰ José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y Manuel JIMÉNEZ APERTE, «Sobre la iglesia mudéjar de Santa María de la Huerta en Magallón (Zaragoza)», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, vol. VI (1980), p. 43-44; G. M. BORRÁS, *Arte mudéjar...* (1985), p. 202-203; Mercedes NÚÑEZ MOTILVA y Antonio OLMO GRACIA, «Acabados cromáticos en la iglesia mudéjar de Santa María de la Huerta de Magallón (Zaragoza)», *Artigrama*, núm. 23 (2008), p. 487-488, y Antonio OLMO GRACIA, «114. Iglesia de Santa María de la Huerta, Magallón (Zaragoza, España)», en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ y Antonio OLMO GRACIA (coord.), *Corpus de revestimientos cromáticos en la arquitectura histórica*, Zaragoza, 2015, s. p.

³¹ José Antonio HERNÁNDEZ VERA, Bernabé CABAÑERO SUBIZA y Juan José BIENES CALVO, «La mezquita aljama de Zaragoza», en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, p. 69-84, espec. p. 73 y 80. La existencia

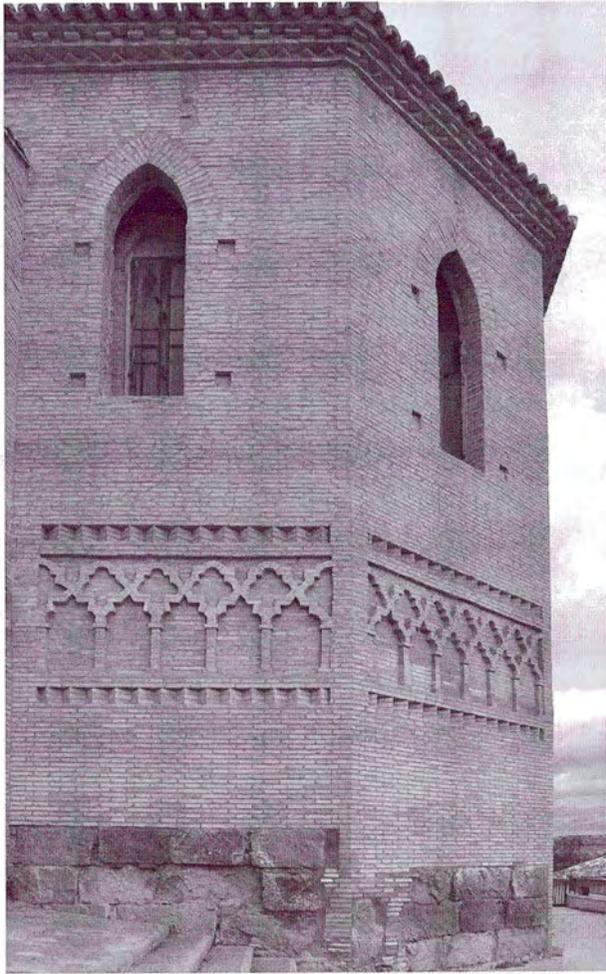


FIGURA 8. Ábside. Parroquia de Nuestra Señora de la Anunciación, Alberite de San Juan. Foto Jesús Criado

de sillares de alabastro en la zona baja del campanario medieval, en el corazón de la actual fábrica barroca, señalada en fecha reciente (Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Domenica SUTERA, «Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 22 (2010), p. 203-204, n. 1), responde con seguridad a un fenómeno de reutilización de materiales del oratorio islámico. Agradezco al Dr. Bernabé Cabañero sus certeras y amables indicaciones sobre esta cuestión. En fecha reciente se ha dado noticia de la excavación arqueológica de un taller del siglo XI dedicado a la elaboración de cuencos y otros objetos de alabastro en el despoblado de Rodén (Fuentes de Ebro, Zaragoza), que acreditaría un uso industrial de este material desde fecha temprana, simultáneo a su empleo en el contexto arquitectónico. En [J. C.] GARZA AGUERRI, «Hallado en Rodén un taller andalusí de piezas de alabastro del siglo XI», *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 14-V-2017, p. 54-55.

Carecemos, sin embargo, de noticias documentales para época medieval sobre el uso del alabastro en Borja y su entorno, siendo las más tempranas localizadas de los años centrales del siglo XVI; en concreto, de 1546, cuando se empleó en los ventanales del refectorio y el óculo del hastial de la iglesia del monasterio de Veruela³² —véase *infra*—. La mediocre calidad de los bolos extraídos en las pedreras borjanas explica su escasa demanda para piezas escultóricas: nada cabe decir ya sobre el notable grupo de alabastro de la *Anunciación* (h. 1400) que Francisco Abbad inventarió en la ermita de la Virgen del Castillo de Fuendejalón, pues se desconoce su actual paradero,³³ pero es probable que el San Lorenzo (h. 1520-1530) conservado en el Museo de la Colegiata de Borja se hiciera con alabastro autóctono, ya que presenta un manchado muy característico que se advierte asimismo en el ábside románico de Mallén.

La explotación comercial de las canteras de alabastro

El anónimo autor de *Los veintidós libros de los ingenios y máquinas* concluye su cita sobre el alabastro con una alusión al modo en que aflora en las canteras, señalando que «no se halla a bancos, como las otras piedras, más hállase a terruezos, separados los unos de los otros dentro de la tierra». Dicha afirmación no es del todo exacta, pues los bolos sí aparecen formando vetas o bancos horizontales, aunque ciertamente envueltos en tierra arcillosa; ello facilitaba las tareas de explotación comercial de las pedreras, que no requerían de otras infraestructuras que las generadas por el acarreo y el transporte, más allá de que en la actualidad se proceda conforme a una metodología diferente.³⁴

No todo el mineral tiene la misma calidad, siendo incluso común que en un mismo bloque convivan varias tonalidades y densidades, y que no falten las impurezas. Ello explica que los comitentes insistan en la conveniencia de elegir alabastro «claro» o «blanco» y de la mejor calidad, «sin betas abiertas y sin manchas,

³² «Esse mesmo dia [20-II-1546] se hizieron las vidrieras del refitorio y se assentaron; costaron 90 sueldos y de pintarlas Geronymo Vallejo 200 sueldos. Assentose tambien la “O” de ençima la puerta de la yglesia; costo la piedra 60 sueldos. Son todas de alabastro de Borja». En Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor del monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición», *Tvriaso*, vol. X, II (1992), p. 528, doc. 2 [VI]. Ninguno de estos vanos ha conservado su cerramiento original.

³³ Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, t. I, p. 333, y t. II, figs. núms. 880 y 882. Su estudio, efectuado a partir de las fotografías conservadas en el Institut Amatller de Barcelona, en S. GARCÍA LASHERAS, «La personalidad artística de Pere de Corçan...», p. 180-185 y p. 181, figs. 30 a y 30 b.

³⁴ Sobre las técnicas actuales de extracción y manipulación del alabastro véase Mercedes ÁRTAL, «La talla en alabastro», en *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2006, edición en CD-Rom y disponible asimismo en red.

y que no tenga pedernales». ³⁵ No era, desde luego, una cuestión menor, pues la limpieza del material condicionaba el resultado final. De hecho, justifica los largos viajes efectuados a la búsqueda de la piedra más apropiada —a los que aludiremos enseguida a propósito del retablo de la Seo de Zaragoza— y la contumacia de los clientes en que se recurriera a la de las canteras más reputadas, incluso en detrimento de la de otras más cercanas al lugar de realización de los trabajos. Y, por supuesto, también la picaresca de los artistas, siempre dispuestos a incumplir tales cláusulas con tal de aminorar costes. Recuérdese el caso del retablo del monasterio de Poblet, que Damián Forment contrató en 1527 con el compromiso de hacerlo en alabastro de la mejor calidad, entendiéndose por tal el que se extraía en Aragón, si bien acabó aprovisionándose en las canteras de Sarral ³⁶ y Ollers, a escasa distancia del cenobio populetano. ³⁷

Respecto al transporte del alabastro, la proximidad de las pedreras al río en la Ribera Baja del Ebro convirtió al cauce fluvial en la vía natural de distribución del material, generalmente ya «aparejado». Así lo acredita en fecha temprana (1434) la documentación del retablo de la Seo de Zaragoza —véase *infra*— y más tarde el contrato ya referido que rubricó en 1528 Nicolau de Chanterenne con Rodrigo Melero para que éste le suministrara «cinquenta carretadas de piedra de alabastro buena, limpia, mercadera de dar y de tomar, arrancada de la pedrera de Gelsa, exbastada y exquadrada, y puesta en lugar que se pueda cargar y llevar en carro fasta el rio de Ebro». ³⁸

A pesar de su cronología demasiado avanzada, citaremos también las esclarecedoras noticias sobre el transporte en 1598 del material para el retablo de la cofradía de caballeros e hidalgos de San Jorge, destinado a la Sala Real de las casas de la Diputación del Reino de Aragón en Zaragoza. Los diputados abonaron 2.900 sueldos a Domingo Borunda, cantero de Escatrón, por las cinco piezas de alabastro «que e dado puestas a la orilla del rio Ebro en el cargadero de las barcas, a la barca de Escatron, y por los trabajos que he sostenido despues en ayudar a cargar y descargar de las barcas dichas piedras», libraron dos pagos de 700 y 2.400 sueldos a

³⁵ Capitulación rubricada en 1556 entre Alonso González, pintor de vidrieras, y Guillaume Brimbeuf, cantero, para que el segundo suministre todo el alabastro preciso para cerrar doce ventanas de la parroquia de Cascante (Navarra). En Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, 1996, p. 723-724, doc. 28.

³⁶ Sobre estas canteras véase Montserrat ORTÍ IGLESIAS, «El alabastro en la Edad Media y la Edad Moderna. El caso de Sarral (Tarragona)», *De re metallica*, núm. 5 (2005), p. 46-47 y 49-50.

³⁷ Armando MELÓN, «Forment y el monasterio de Poblet (1527-1535)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXVI (1917), p. 276-302, espec. p. 283-300; y Xavier DE SALAS, «Damià Forment i el monestir de Poblet. Addicions i rectificacions», *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XIII (1928), p. 445-484, espec. p. 478 § XXI y p. 481 § XXXI, con la declaración de dos testigos que refieren, en efecto, que Forment extrajo el alabastro en las canteras de La Guàrdia, Sarral y Ollers, situadas en las inmediaciones del monasterio. La transcripción completa del pleito en: Emma LIAÑO MARTÍNEZ, *Poblet. El retablo de Damián Forment*, Monasterio de Santa María de Poblet, 2007, p. 209-246, doc. 2.

³⁸ Debo la transcripción a la amabilidad de Manuel Gómez de Valenzuela.

los barqueros encargados del porte hasta Zaragoza y otro más de 1.312 sueldos al funcionario que supervisó la operación.³⁹ Estas épocas revisten un doble interés: por una parte describen el delicado y oneroso proceso de transporte y por otra descubren a uno de los dos artífices documentados en la realización del retablo del monasterio de Rueda, un desconocido maestro Esteban que suponemos autor de la parte escultórica y Domingo Borunda que, a juzgar por estos datos, fue el responsable de la extracción y aparejado de la piedra.⁴⁰

Apenas disponemos de datos —o, al menos, no los hemos sabido encontrar— sobre la titularidad y los sistemas de explotación de los yacimientos aragoneses de alabastro para el periodo comprendido entre mediados del siglo XIV y el primer tercio del XVI, y ello nos priva de una información básica. En general, tan sólo nos han llegado apuntes —muy reiterativos— sobre su adquisición comercial, asumida casi siempre por los escultores si bien no faltan las oportunidades en las que eran los clientes, tanto instituciones como particulares, quienes efectuaban la compra.

Únicamente el pacto suscrito en 1446 por el vicescanciller del Reino Juan de Funes con el escultor Fortaner de Usesques —que según se indica procedía de la localidad gascona de Morlaàs— para hacer un retablo de alabastro de la Natividad del Señor destinado a su capilla del convento de San Francisco de Zaragoza permite entrever que el comitente era propietario de la cantera de la que provenía la materia prima, que debía proporcionar franca al escultor «alla do la quiera obrar el dito maestro en Çaragoça»,⁴¹ al tiempo que le autorizaba a extraer toda la que precisase para atender un segundo encargo; eso sí, siempre que ello no generara expensa alguna al servidor real:

Item el dito micer de Funes consiente e le plaze que el dito maestre [*tachado*: Johan] Fortaner pueda prender franquament piedra de los lugares del dito micer Johan pora fazer otras obras [*entre líneas*: para James de Savaína], pero quel dito [*tachado*: Johan] Fortaner la talle e lieve sine expensa del dito micer Johan de Funes.

³⁹ Carmen MORTE GARCÍA, «Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento», *Príncipe de Viana*, núm. 180 (1987), p. 97-99, docs. núms. 11-14.

⁴⁰ Según las noticias ofrecidas por José M^a QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, p. 412-413. Las circunstancias del traslado del retablo rotense a Escatrón en Francisco J. CORTÉS BORROY, «Retablo de la parroquial de Escatrón», *Escuela-Taller Monasterio de Rueda*, núm. 2 (1995), p. 17-18. Un sucinto estudio de la pieza en Jesús CRIADO MAINAR y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «El antiguo retablo mayor del monasterio de Rueda», en Pilar BES GRACIA y Javier BLASCO ZUMETA (coord.), *Comarca de Ribera Baja...*, p. 195-200.

⁴¹ «Item el dito micer Johan de Funes se obligo a dar e livrar al dito maestro [*tachado*: Johan] Fortaner toda la piedra que sera menester pora lo sobredito, a costa e mession del dito micer Johan de Funes, posada alla dola quiera obra el dito maestro en Caragoca». Esta cláusula tan sólo figura en la copia en limpio que el notario hizo en su protocolo. Véase lo expresado en la siguiente nota.

El documento es interesante también por otro motivo: junto al traslado que el notario hizo en su manual del acuerdo alcanzado entre las partes, la escritura incluye una hoja suelta con el borrador del contrato, escrita en primera persona y con probabilidad autógrafa del escultor.⁴² La redacción de este segundo texto presenta numerosos modismos catalanes —quizás, como se ha propuesto,⁴³ propios del dialecto bearnés—, varios de los cuales no aparecen en la copia «en limpio» del notario.

Por otra parte, también es importante señalar que el vicescanciller Funes fue desde 1431 el primer señor de la baronía de Quinto [de Ebro], un dominio nobiliario integrado por el lugar que le da nombre junto a Gelsa, Velilla de Ebro, Matamala y Alforque.⁴⁴ Ni que decir tiene que en ese territorio se ubicaban algunas de las principales pedreras de nuestro mineral explotadas en Aragón en el siglo xv.

El caso mejor estudiado y más útil a nuestro propósito corresponde a los trabajos del banco del retablo mayor de la catedral metropolitana, dirigidos por Pere Joan entre la primavera de 1434 y marzo de 1440.⁴⁵ La contabilidad de la fábrica detalla, en efecto, que los primeros meses se ocuparon en las labores de aprovisionamiento para lo que el escultor efectuó un viaje infructuoso a Cuenca (abril de 1434) seguido de otro a Gelsa (mayo de 1434), donde se halló alabastro apropiado, quedando al frente de las tareas de extracción Guillem Paliça y Johan Simon, que hasta mediados de noviembre acumularon ciento diez carretadas a orillas del Ebro que más tarde se transportaron hasta la capital por vía fluvial.

La veta debió agotarse, pues a partir de octubre se buscaban nuevas localizaciones en Sástago y Escatrón, y en enero de 1435 Pere Joan y el representante de la fábrica emprendieron viaje a Besalú (Girona) con idéntico propósito. El periplo no rindió el resultado esperado y, previa consulta al arzobispo Dalmau de Mur, se

⁴² Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a las Bellas Artes en Aragón. (Siglos xiv y xv)», *Arte Español*, vol. III (1916-1917), p. 520-522, donde se ofrece transcripción del documento «en limpio» pero no se menciona la existencia del borrador. En fecha reciente se ha publicado transcripción de ambas escrituras por Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Diego DOMÍNGUEZ MONTERO, «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (*Mercadante*) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo xv», *Artigrama*, núm. 30 (2015), p. 185-186, doc. 1 [borrador], y p. 186-188, doc. 2 [copia «en limpio»].

⁴³ En *ibidem*, p. 172.

⁴⁴ La venta se formalizó el 21-III-1431. Todas estas localidades habían pertenecido a Federico de Luna y, tras proceder a su secuestro, Alfonso V las vendió a su vicescanciller por 1.000 florines. En Atanasio SINUÉS RUIZ y Antonio UBIETO ARTETA, *El patrimonio real en Aragón durante la Edad Media*, Zaragoza, 1986, p. 247, doc. 1.484. Véase también Francisco FALCÓN Y CERCÓS, *Apuntes crítico-históricos de la Villa de Gelsa*, Zaragoza, 1905, p. 81-82; y Andrés J. NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, «La baronía de Quinto», *Hidalguía*, núm. 331 (2008), p. 775.

⁴⁵ Pascual GALINDO Y ROMEO, «Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo xv). Estudios históricos», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. I (1922-1923), p. 425-428, y p. 452-456, docs. III-X. Véase también el estudio de Xavier BARRAL I ALTET y María Rosa MANOTE, «Le sculpteur et l'œuvre en albâtre au xv^e siècle», en Xavier BARRAL I ALTET (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, vol. II, *Commande et travail*, París, 1987, p. 575-582.

decidió retornar a las pedreras de Gelsa, donde se trabajó entre marzo y abril de 1435 —en total, sesenta y seis jornadas— hasta reunir otras cuarenta y seis carretadas de material, incluidas «VI pedras de las istorias». Mientras tanto, en abril se había llevado a cabo un segundo desplazamiento a Besalú que, como el anterior, no alcanzó resultados positivos. Si atendemos a las anotaciones de la contabilidad capitular, las labores de talla comenzaron en Zaragoza en abril de 1435 bajo la dirección de Pere Johan y con el concurso de los dos maestros previamente destacados en Gelsa, a quienes se sumó en mayo Antoni Dalmau y en fecha sin determinar un artífice francés.

El retablo se concluyó a partir de 1441 en madera aunque los cuatro pilares con imágenes que articulan el cuerpo se hicieron en alabastro.⁴⁶ Más adelante el cabildo decidió reemplazar los elementos lígneos para lo que recurrió al maestro Ans, con quien se firmó un primer contrato en 1467 para hacer las tres grandes escenas de la zona noble (fig. 9) quedando a cargo y costas del cabildo el aprovisionamiento de la materia prima, «posada en la casa de la hobre», cuyo precio no estaba incluido en los 13.000 sueldos en que se estimó la participación del artífice.⁴⁷ No obstante, cuando en 1473 se rubricó un nuevo pacto para substituir las partes de la mazonería confeccionadas en madera bajo la maestría de Pere Joan y Francí Gomar⁴⁸ por otras nuevas de alabastro se estipuló que su obtención sería competencia del maestro y, en consecuencia, su coste quedó computado en los 20.000 sueldos en que se avinieron sus servicios.⁴⁹

La fórmula adoptada en 1473 constituye un cambio sustancial con respecto a las situaciones descritas para fechas anteriores y presupone una elevada capacidad

⁴⁶ Manuel SERRANO Y SANZ, «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI (continuación)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXVI (1918), p. 94-95, doc. II. La data correcta de esta capitulación en Pascual GALINDO Y ROMEO, «La intervención de Pere Johan...», p. 434-435, n. 3.

⁴⁷ M. SERRANO, «Gil Morlanes... (continuación)», p. 96, doc. III, que cita pero no transcribe la cláusula que aquí nos interesa. Si la recoge M^a Carmen LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1999, p. 169-170, doc. 23, espec. p. 169. Las tres historias del cuerpo quedaron ultimadas en octubre de 1469 (Jesús CRIADO MAINAR y José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, «El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. LIX-LX (1995), p. 125-126, n. 32; la transcripción del albarán en M^a C. LACARRA, *El retablo mayor...*, p. 172, doc. 29). No se conservan los libros de fábrica correspondientes a 1467-1469, lo que nos priva de los apuntes relativos a la adquisición de alabastro por parte de los promotores en esta fase del proyecto.

⁴⁸ Que había dirigido la fase final (1456-1460) de los trabajos de la parte alta del retablo. En R. Steven JANKE, «The retable of don Dalmau de Mur y Cervelló from the archbishop's palace at Saragossa: a documented work by Francí Gomar and Tomás Giner», *Metropolitan Museum Journal*, núm. 18 (1984), p. 74, y p. 82-83, docs. núms. 8, 11, 14, 17 y 18.

⁴⁹ «Primo quel dicho maestro Ans sia tovido de atemar el dicho retaulo de piedra de alabastro, con tubas, lanternas, esmortimientes e con toda la ordenança segunt se muestra en una muestra pintada en paper por ell, la qual esta conservada en la caixa de la fabrica. E esto a toda su espensa, assi de haver e tallar la piedra como de traerla, e obrarla e assentarla a todo cumplimiento en el dicho retaulo». En M. SERRANO, «Gil Morlanes... (continuación)», p. 96-97, doc. IV.

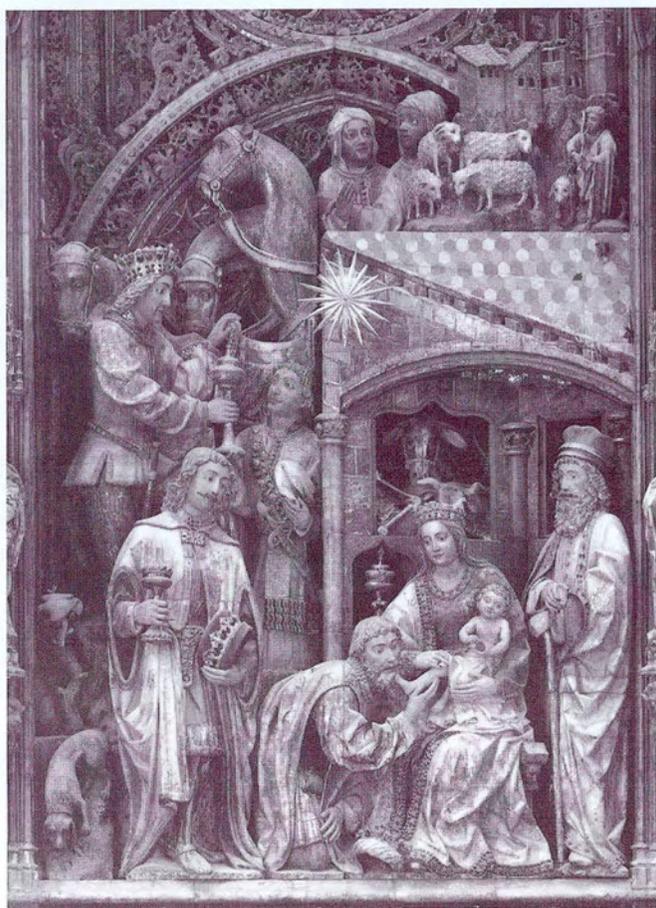


FIGURA 9. Epifanía, compartimento central del retablo mayor. Catedral metropolitana del Salvador, Zaragoza. Foto Wikimedia Commons

empresarial por parte del maestro Ans, que no sólo debía soportar el mantenimiento de su obrador –incluidos sus colaboradores–, sino que estaba obligado a gestionar y financiar el acopio de los materiales.

Desafortunadamente, apenas proporciona información útil a nuestro propósito la documentación generada por las numerosas iniciativas artísticas que tuvieron como protagonista al alabastro que asumió Gil Morlanes *el Viejo*, antiguo ayudante del maestro Ans en el retablo de la metropolitana y el escultor aragonés con más proyección del último cuarto del siglo XV y los primeros años del XVI. Nada sabemos, en efecto, sobre cómo se procedió en proyectos góticos tan interesantes como

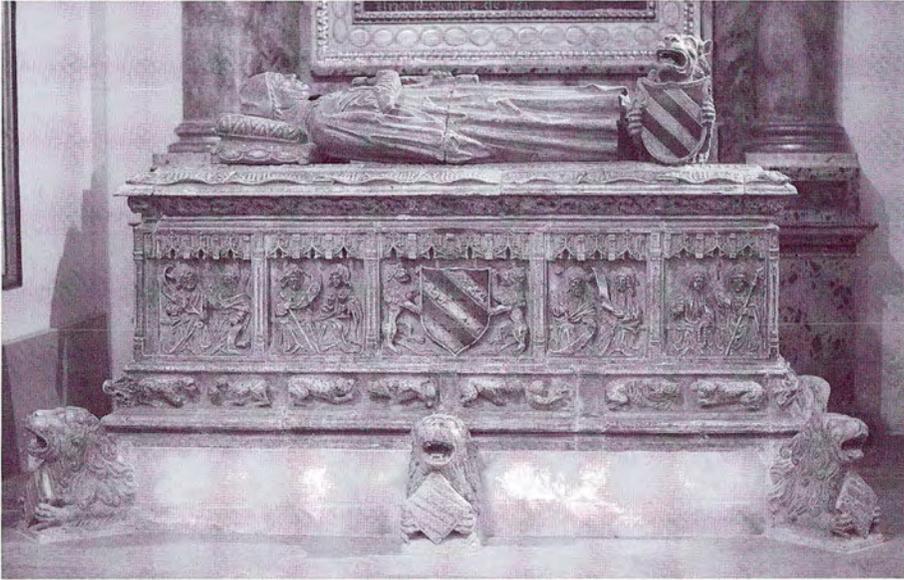


FIGURA 10. Sepulchro de Lope Ximénez de Rueda. Parroquia de Santa María, Épila.
Foto Pomarón

los de los sepulcros del III vizconde de Rueda⁵⁰ (1487) (fig. 10) y del II conde de Lerín⁵¹ (1491) o el del retablo de la abadía de Montearagón⁵² (a partir de 1506), cuando no más acusadamente renacentistas como la portada del monasterio de Santa Engracia⁵³ (h. 1512-1515). Tal ausencia de datos apunta a que el maestro Gil, un consumado artista-empresario,⁵⁴ debía ocuparse también de la adquisición

⁵⁰ Los datos que apoyan la autoría de Morlanes en J. CRIADO, «Fama y linaje...», p. 107. El estudio de la obra en M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Gil Morlanes *el Viejo* y el sepulcro de don Lope Ximénez de Urrea», en Jesús CRIADO MAINAR (coord.), *El sepulcro...*, p. 138-143.

⁵¹ R. Steven JANKE, «Gil Morlanes the Elder: Gothic works restudied», en David LAMPE (ed.), *The Fifteenth Century*, en *Acta*, vol. XII, Binghamton, 1988, p. 7, y p. 79, doc. 5. La localización del sepulcro en Juan Jesús VIRTO IBÁÑEZ, «El arte al servicio de los Condestables de Navarra: su mausoleo en la iglesia de Lerín», en Agustín GARCÍA CRUZ y José Luis ONA GONZÁLEZ (coord.), *Lerín. Historia, naturaleza, arte*, Zaragoza, 2010, p. 219-223. Véase ahora también M^a C. LACARRA, «Gil Morlanes *el Viejo*...», p. 158-172.

⁵² José ZABAY, «Capitulación del retablo de Montearagón de Gil Morlanes, padre», *Athenaeum*, Zaragoza, 1922, p. 35-37. Una sucinta aproximación a la obra, todavía necesitada de un estudio en profundidad, en Ricardo DEL ARCO, *El retablo mayor de Montearagón*, Zaragoza, 1954.

⁵³ M. SERRANO, «Gil Morlanes... (conclusión)», p. 359, doc. X; y M. ABIZANDA, *Documentos...*, t. II, 1917, p. 96-98.

⁵⁴ Estudiado en lo que afecta a su constante recurso a las subcontratas para hacer frente a sus encargos por Santos M. MATEOS RUSILLO, «La figura del artista-empresario en la escultura de la Corona de Aragón: Gil Morlanes *el Viejo*», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 551-557.

del material, cuyo coste se sumaría a la valoración económica de sus trabajos en el momento del encargo.

El último testimonio que interesa citar es el del encargo efectuado en 1504 al escultor de Brujas Juan Dusi de una imagen de alabastro de tamaño algo mayor que el natural –destruida en la Guerra Civil, pero conocida por fotografías antiguas– para presidir el retablo pictórico que Miguel Ximénez y su hijo Juan habían hecho entre 1500 y 1503 para el altar mayor de la parroquia de Tamarite de Litera. La capitulación se rubricó en Zaragoza donde, al parecer, residía temporalmente este imaginero flamenco –de quien no tenemos más datos–, que se obligó a hacer la escultura «de la mejor piedra de alabastro que se hallara».⁵⁵ La ausencia de otras precisiones contractuales apunta a que para entonces no era difícil adquirir alabastro en la propia ciudad –extraído en la Ribera Baja del Ebro o, con menos probabilidad, en otros enclaves– y, por tanto, a una evolución en el proceso de comercialización de este apreciado material pétreo.

En este sentido, nos parece plausible que para esas fechas la explotación de las canteras de alabastro de la Ribera Baja del Ebro estuviera ya perfectamente regulada, sin descartar que el propio Morlanes participara de algún modo en el negocio. Algunas de las grandes iniciativas pilotadas por Damián Forment en las primeras décadas del siglo XVI corroboran esta última realidad. Así, aunque el cabildo de Santa María la Mayor y del Pilar anotó en su contabilidad la adquisición de diversas partidas de alabastro a lo largo de 1508 destinadas al retablo de la Santa Capilla –desaparecido– y al del altar mayor,⁵⁶ cuando en mayo de 1509 se rubricó con el maestro valenciano una capitulación para la realización del «pie» –sotabanco y banco– del segundo se estipuló que el aprovisionamiento quedaba bajo su absoluta responsabilidad:

«Item el dicho maestro toma a cargo suyo toda la piedra de alabastro que entrare en la obra del dicho pie, e aljez, agua, calçina y qualquiere otra materia que para el asiento sera menester, a fin de que toda la costa quede a cargo del dicho maestro».⁵⁷

Parece que la cláusula se cumplió, pues a partir de esa fecha la fábrica del Pilar no vuelve a registrar ningún asiento alusivo a la compra de alabastro para el retablo titular. Tampoco conocemos documentos que acrediten su adquisición por

⁵⁵ M. ABIZANDA, *Documentos...*, t. II, p. 5 [pintura], y p. 76-77 [escultura]. El estudio de la imagen a partir de los dos fragmentos conservados de la misma y de varias imágenes anteriores a su destrucción en Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «La Mare de Déu de l'antic retaule major de Santa Maria de Tamarit de Llitera, obra de Juan Dusi (1504): recuperació de dos fragments», *Llitera. Revista de Estudios Literarios*, núm. 4 (2015), p. 9-26.

⁵⁶ Carmen MORTE GARCÍA, «El retablo mayor del Pilar», en *El retablo de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1995, doc. 2, p. XCV.

⁵⁷ M. ABIZANDA, *Documentos...*, t. II, p. 169-171.

Forment, pero en la subcontrata que firmó con el entallador Juan de Segura a finales de 1517 para que éste completara dos de los doseles que cubren las tres escenas del cuerpo se indicó que el valenciano «haya de dar a costas suyas y en su obrador, a saber, todo el alabastro que para el dicho acabamiento y fin sera necesario». ⁵⁸

Todo este proceso culmina en el gran retablo que preside la catedral de Huesca, contratado con Forment en septiembre 1520 y concluido ya en 1534, ⁵⁹ en pleno Renacimiento, no obstante lo cual el peso del tardogótico resulta aún evidente ya no sólo en la arquitectura sino también en composiciones tales como la *Via Dolorosa*. La capitulación no ofrece pormenores sobre el suministro de los materiales, que por defecto cabe considerar computados en el precio final de la obra, fijado en 5.000 ducados –650 más que el coste total del retablo del Pilar– y, por tanto, por cuenta del escultor.

Consta, en efecto, que el 18 de diciembre de 1520 Damián Forment suscribió en Zaragoza una primera capitulación con el cantero oscense Pedro de Alcelahi –cuyo traslado incorporamos como doc. n.º 1 de nuestro apéndice– para que éste sacara o hiciera sacar todo el alabastro preciso en las canteras de Gelsa y se ocupara de su acarreo hasta su obrador de Huesca. De acuerdo con lo estipulado, Alcelahi entregaría siete carretadas para mediados de enero de 1521 y a partir de entonces otras catorce cada mes, satisfechas a razón de 40 sueldos por carretada. Como anticipo a cuenta se le satisfizo un primer pago de 10 ducados, equivalente al importe de cinco cargas y media.

Este acuerdo no fue el único que generó el proyecto. De hecho, debió quedar en suspenso, pues en septiembre de 1521 y en ausencia del escultor, su mujer, Jerónima Alboreda, firmó en Huesca un pacto con los moros Audalla Oncino, Calema Oncino y Ali Oncino para conducir cincuenta cargas de alabastro desde las pedreras de Gelsa hasta el taller del artista «donde se faze el retablo de la Seo de Huesca», a razón de 24 sueldos 6 dineros la carretada; ⁶⁰ una suma que si atendemos

⁵⁸ Raquel SERRANO, M^a Luisa MIÑANA, Ángel HERNANDEZ, Fernando SARRIÁ y Rosalía CALVO, «Nuevas aportaciones documentales sobre la obra del retablo mayor del Pilar de Zaragoza y el taller de Damián Forment (1509-1518)», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1989, p. 180-181, doc. 8, espec. p. 181. Una cláusula en términos muy similares se había incluido ya el 2-IV-1515, cuando dichas labores se capitularon con el entallador Miguel de Árabe, quedando inconclusas tras su muerte en el otoño de 1517 (M. ABIZANDA, *Documentos...*, t. II, p. 174-176).

⁵⁹ Gabriel LLABRÉS, «Capitulación entre el cabildo y el escultor Forment para la obra del retablo de la Seo de Huesca (1520)», *Revista de Huesca*, vol. I, 1 (1903), p. 37-40 [capitulación]; Ricardo DEL ARCO, «El arte en Huesca en el siglo XVI: Artistas y documentos inéditos. Datos sobre Damián Forment», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XIII (1915), p. 14-16 [visura].

Su estudio en M^a Teresa CARDESA GARCÍA, «La historia», en *El retablo mayor de la Catedral de Huesca. Restauración 1996*, Zaragoza, 1996, p. 11-78; y Carmen MORTE GARCÍA, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, 2009, p. 222-243.

⁶⁰ M^a Teresa CARDESA GARCÍA, *La escultura del siglo XVI en Huesca. I. El ambiente histórico-artístico*, Huesca, 1993, p. 289-290, doc. 12.

al precio pactado con Alcelahi no debía incluir el coste del material y de su extracción, sino sólo el del transporte.

No consta, sin embargo, el destino de las treinta y dos carretadas que el mercader oscense Pedro Compañero⁶¹ cedió en enero de 1530 a Forment a cambio de 32 florines. El documento explicita que Rodrigo Melero, labrador de Gelsa, había proporcionado la mercancía a Compañero en cumplimiento de una comanda testificada en Zaragoza en marzo de 1529.⁶²

En torno a esas fechas comienzan las noticias que permiten refrendar la actividad de piedrapiqueros afincados en las canteras de Gelsa y, más tarde, de Escatrón, aunque como ya se ha expresado, pensamos que dicho fenómeno ha de remontar al último cuarto del siglo XV. Entre las familias documentadas sobresale la dinastía de los Melero. La primera mención la protagoniza Ali Melero, moro de Gelsa, que en abril de 1523 se obligó a entregar veintitrés carretadas de «piedra de alabastro buena, blanqua [y] limpia» a Damián Forment, quince de ellas «de una pieza» y el resto de dos,⁶³ sin que una vez más se explique el destino de los cantos.⁶⁴ Como se recordará, en 1528, una vez consumada la conversión forzosa de toda la población mudéjar del Reino, Rodrigo Melero fue el encargado de facilitar al escultor Nicolau de Chanterenne cincuenta carretadas de alabastro de Gelsa –véase *supra*. Y de 1529-1530 es la noticia que acabamos de citar en relación con el retablo mayor de la catedral de Huesca.

Las últimas referencias, algo más tardías, corresponden a Juan Melero, que titulado siempre como cantero de Gelsa atendió a diferentes encargos en el templo metropolitano de la Seo: en 1568 suministró material para clausurar los ventanales del refectorio,⁶⁵ en 1570 para confeccionar las esculturas del retablo de San Miguel⁶⁶ –a instancias del escultor Guillem Salban, su contratista– y, por fin, en 1578 para hacer frente a la renovación los ventanales del templo.⁶⁷

⁶¹ Muy probablemente morisco y miembro de la familia oscense del mismo apellido, documentada en los años previos a la conversión forzosa de 1526. En Anchel CONTE CAZCARRO, *La aljama de moros de Huesca*, Huesca, 1992, p. 419.

⁶² C. MORTE, *Damián Forment...*, apéndice documental en CD anexo, p. 337, doc. 319. Es evidente que en este caso la compensación económica estipulada no cubre el coste real de la operación.

⁶³ *Ibidem*, apéndice documental en CD anexo, p. 245-246, doc. 224.

⁶⁴ El acuerdo se rubricó en Zaragoza. Forment trabajó entre 1520 y 1537 en un gran retablo de alabastro para el altar mayor del convento de Santo Domingo de la capital que nunca se completó; de hecho, tan sólo se realizó la estructura del «pie» y algunas de sus escenas. Así pues, no hay que descartar que este contrato esté en relación con el proyecto citado. Sobre este encargo véase JESÚS CRIADO MAINAR, «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...*, p. 314-315, p. 341, doc. 2, y p. 349, doc. 7 (I).

⁶⁵ Ángel SAN VICENTE, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, 1991, p. 144, doc. 124.

⁶⁶ Ángel SAN VICENTE, *Canteros y obras de cantería del Bajo Renacimiento en Zaragoza*, Zaragoza, 1994, p. 170-171, doc. 72.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 212-213, doc. 97. El contrato no precisa el uso al que estaba reservado el material, que sí se consigna en la contabilidad de la fábrica, en Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, Sección de fá-

Las creaciones de alabastro y los sistemas de trabajo

Más allá de que el alabastro se labre con facilidad y que para su talla se utilice un instrumental muy similar al que precisa la madera, la erección de máquinas tan monumentales como las que presiden la catedral de la Seo, la basílica de Nuestra Señora del Pilar o la catedral de Huesca resultaba extraordinariamente complicada tanto en lo que se refiere a la organización del trabajo como a las operaciones de montaje. Esta cuestión es, quizás, colateral a la temática del Simposio y, además, lo cierto es que las fuentes localizadas para época medieval son escasas; sin embargo, la realización del retablo del Pilar (fig. 11), dentro del primer cuarto del siglo XVI pero de acuerdo a presupuestos arquitectónicos tardogóticos y con voluntad expresa de superar al retablo catedralicio, generó una rica información a la que conviene aludir.

La erección de un retablo como el de la metropolitana tiene mucho más que ver, por dimensiones y complejidad, con la construcción de una gran portada que con la de un retablo de madera y en ese sentido necesitaba instrumentos de diseño y control del proceso de ejecución cercanos a los de la arquitectura. Los contratos formalizados en 1467 y 1473 con el maestro Ans para renovar el cuerpo del retablo corroboran la existencia de diseños: de una o quizás tres «mostras» para la composición de las tres grandes escenas de la zona noble encargadas en 1467 y, sobre todo, de «una muestra en papel pintada» por el propio escultor que quedó depositada «en la caja de la fabrica» para la resolución de los elementos arquitectónicos comprometidos en 1473.

A la luz de datos tan sucintos no es fácil ir más allá, pero el proceso de ejecución del retablo del Pilar permite extraer alguna otra conclusión. La capitulación rubricada en 1509 para hacer el «pie» no incluye referencia alguna a trazas o diseños y el acuerdo de 1512 para el cuerpo no ha llegado a nosotros, pero sabemos que ya en 1510 se dibujó en una pared del obrador una primera «traza»,⁶⁸ quizás tan sólo de la predela. Por otra parte, en 1511, mientras se asentaba ésta se trabajaba en un «retablo de tela»⁶⁹ y, de hecho, entre finales de 1511 y comienzos de 1512 se pagó a los pintores Miguel Gil [de Palomar] y Juan Chamorro por «enguixar el modello del retablo» y al fustero Juan Vierto «por acortar la punta del modello del retablo y [a]largar el cuerpo III palmos».⁷⁰ Pensamos que dichas noticias se co-

brica, papeles sueltos, s. n., (Zaragoza, 20-X-1578), donde se registra un pago a Juan Melero de 27 libras a cumplimiento de las 48 libras que se le adeudaban «por los alabastros que [ha] traído para las bantanas de la yglesia». El 8-V-1579 recibió un nuevo pago de 144 sueldos por el precio de doce piezas de alabastro, a razón de 12 sueldos por unidad (*ibidem*, s. n.). Finalmente, el 24-III-1587 se le abonaron 13 escudos 2 reales por las veintiséis piezas de alabastro que había llevado a la catedral (*ibidem*, s. n.).

⁶⁸ C. MORTE, «El retablo mayor...», doc. 2, p. XCV.

⁶⁹ *Ibidem*, doc. 2, p. XCVI.

⁷⁰ *Ibidem*, doc. 2, p. XCVII-XCVIII.

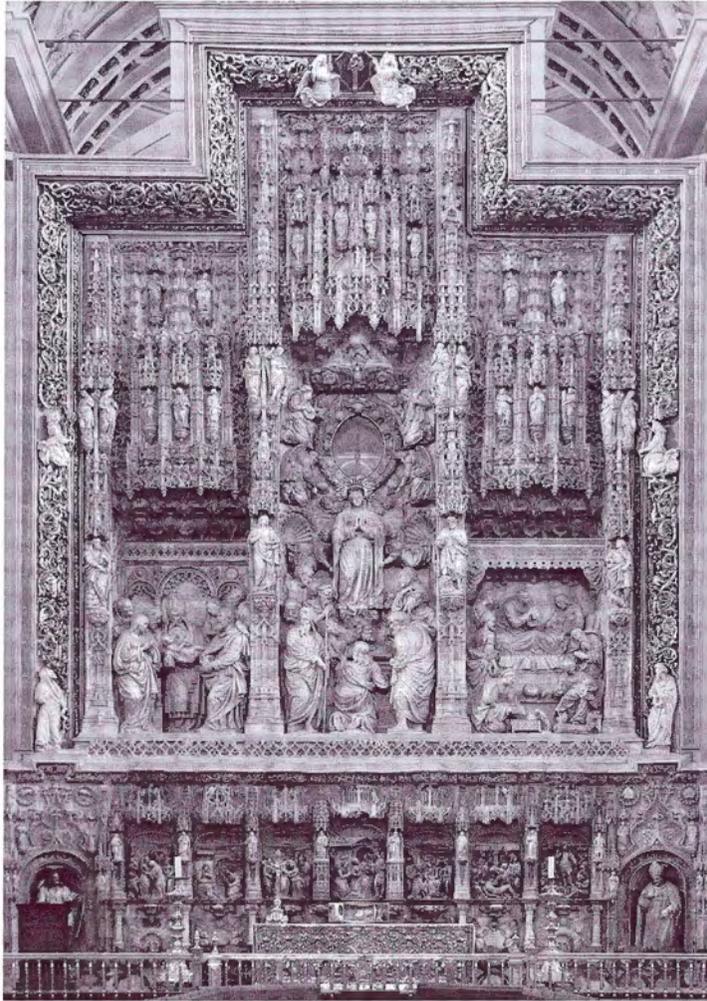


FIGURA 11. Retablo mayor. Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza. Foto José Antonio Duce

responden con la confección del alzado a escala de la máquina citado en 1515, cuando Forment cedió al entallador Miguel de Árabe los doseles que rematan las escenas laterales del cuerpo siguiendo el modelo del ya ultimado para la calle central y «de la altura, largueza y ancheza que de presente esta traçada en la muestra de lienço que est fecha et parada en la dicha iglesia».⁷¹

⁷¹ M. ABIZANDA, *Documentos...*, vol. II, p. 174-176, espec. p. 175.

La documentación generada por la dotación de la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza entre 1550 y 1555 –y, por tanto, fuera ya de los límites cronológicos fijados para nuestro estudio–, integrada por un retablo de alabastro y dos complejas sepulturas-retablo del mismo material, permite efectuar una aproximación más profunda a esta cuestión que no procede detallar, pues es muy probable que ya no obedezca a los usos bajomedievales.⁷²

El montaje de conjuntos como los tres considerados en este epígrafe era un cometido de extrema dificultad que requería la elevación simultánea de una estructura de fábrica que sirviera de apoyo. Esta cuestión, cuidadosamente estudiada por Olga Cantos y Carlos Jiménez a raíz de las intervenciones de restauración efectuadas sobre todos ellos en los últimos años,⁷³ también ha dejado pistas en las fuentes.

Así, el acuerdo de 1473 para substituir las partes arquitectónicas de madera del retablo de la metropolitana (fig. 12 a) impuso al maestro Ans la obligación de derribar la «paret» existente, la de «tornar la paret a toda su espensa de rechola, algenz e manos» y, si se considerara necesario «pora firmeza del retaulo», la de hacer a sus expensas un «arco de rechola» que garantizara la estabilidad del conjunto, quizás a la manera del erigido tras el retablo-*jubé* (h. 1417) de la antigua capilla mayor de la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca, si bien en esta oportunidad confeccionado con ladrillo y piedra sillar.⁷⁴

El muro de apoyo del retablo de la metropolitana (fig. 12 b) no es un dechado de sabiduría arquitectónica y adolece de un fuerte carácter experimental, tal y como pone en evidencia el torpe sistema de acceso a la capilla sacramental alojada tras el óculo expositor. Nada cabe decir respecto al que recibía los empujes del retablo del Pilar, pues en su estado actual responde a la reinstalación de la máquina llevada a cabo en 1717, con motivo de la reconstrucción del templo que lo alberga. De este modo, el mejor ejemplo lo encontramos en el retablo de la seo oscense (fig. 13). En este caso, el muro de apoyo no sólo garantiza su estabilidad, sino que además incluye una magnífica escalera –un caracol de Mallorca– para acceder a la capilla eucarística construida, una vez más, tras el óculo expositor abierto sobre la escena central.

⁷² Un primer análisis que, pese a todo, no agota el tema en Jesús CRIADO MAINAR, «La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón», en *La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, 2001, p. 56-61.

⁷³ Olga CANTOS MARTÍNEZ y Carlos JIMÉNEZ CUENCA, «Sistemas constructivos y ornamentación de retablos en alabastro», en *Retablos...*, edición en CD-Rom y disponible asimismo en red. Constituye un estudio de referencia para la aproximación a este problema.

⁷⁴ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza», en Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN (ed.), *La Piedra Postera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final. 2. Comunicaciones*, Sevilla, 2007, p. 95, fig. 10.

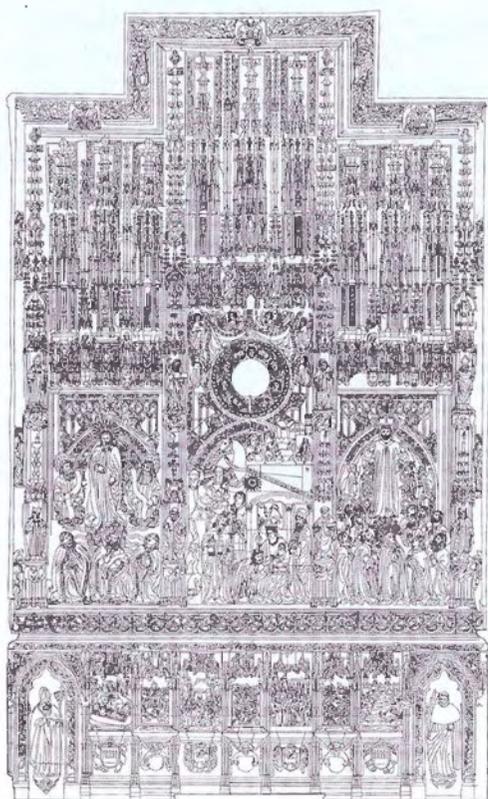


FIGURA 12 a. Fotogrametría del retablo mayor de la catedral metropolitana del Salvador, Zaragoza. Instituto del Patrimonio Cultural de España

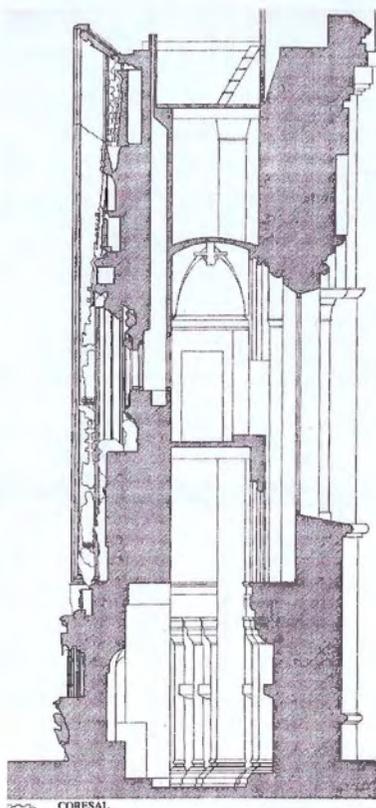


FIGURA 12 b. Sección del retablo mayor de la catedral metropolitana del Salvador, Zaragoza. Instituto del Patrimonio Cultural de España

El recurso al alabastro para clausurar vanos

Concluiremos con una reflexión en torno al empleo del alabastro para la clausura de vanos, un hábito ponderado tanto por el autor de los *Veintiún libros* como por Juan Bautista Labaña. Francesc Fité ha localizado algunas menciones sobre el uso de este material translúcido en la Seu Vella de Lleida a partir de las últimas décadas del siglo XIV, con frecuencia cuando no había posibilidad de confeccionar vidrieras de cristales policromos emplomados.⁷⁵

⁷⁵ Francesc FITÉ, «Els vitrallers de la Seu Vella de Lleida», *Seu Vella. Anuari d'Historia i Cultura*, núm. 2 (2000), p. 62, 65, 74 y 80. Agradezco al Dr. Fité la cortesía de llamarme la atención sobre esta investigación.

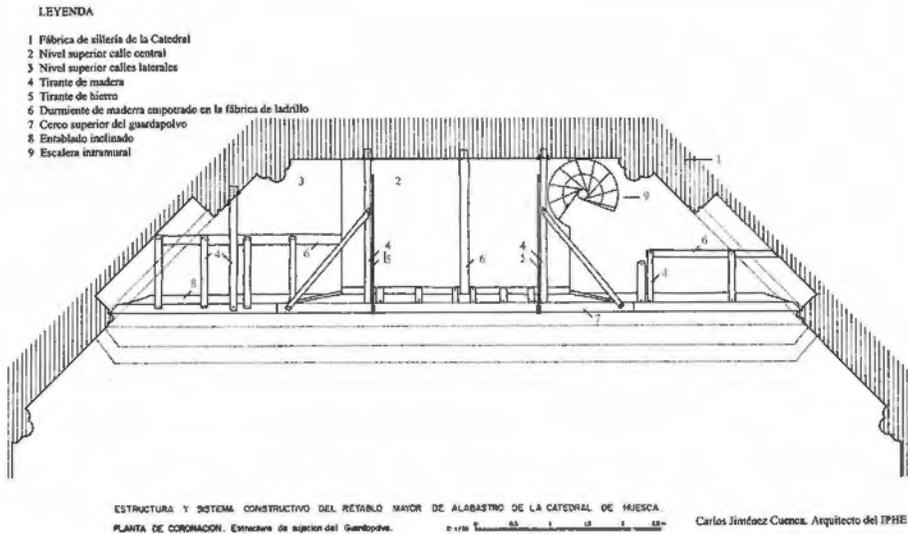


FIGURA 13. Planta del retablo mayor de la catedral del Salvador, Huesca. Dibujo de Carlos Jiménez, Instituto del Patrimonio Cultural de España

No hay que descartar que en Aragón esta fórmula se introdujera en fechas similares a las de Lleida, pero la primera noticia conocida es demasiado tardía, de 1509, y alude a los vanos cerrados con placas de dicho mineral de las casas que Luis Díez de Aux, señor de Sisamón, tenía en Zaragoza.⁷⁶ Muy poco después, en 1513, en el contrato que Marco Miguel Garcés, canónigo de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona, firmó con el maestro mudéjar Amet Berroz para edificar su capilla de San Gregorio en ese templo, se prescribe la clausura de la ventana del recinto con alabastos.⁷⁷ Y en 1520 la contabilidad de la fábrica de la Seo de Zaragoza informa de la instalación de alabastos en la linterna del cimborrio, en proceso de reedificación.⁷⁸ A partir de entonces los testimonios escritos aumentan de manera considerable.

⁷⁶ Carmen GÓMEZ URDÁNEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, t. I, 1987, p. 134, n. 155.

⁷⁷ Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del *moderno* al *romano*», *Tvrioso*, vol. X, t. II (1992), p. 430-432, doc. 6.

La reciente restauración (2015) de los paramentos murales interiores de la parroquia de San Miguel de Tarazona (h. 1528-1533) ha permitido recuperar los alabastos originales de una de las ventanas del presbiterio del templo.

⁷⁸ P. GALINDO, «Las Bellas Artes en Zaragoza...», p. 421, doc. XXVII.

Katarina Pieper ha sugerido en su meticuloso estudio sobre los elementos decorativos de los ventanales y óculos de yeso de la arquitectura mudéjar aragonesa que al menos desde la segunda mitad del siglo XIV las yeserías de los vanos debían completarse en la parte exterior con placas de alabastro que actuarían como aislante térmico y elemento de protección de aquéllas.⁷⁹ Los ejemplos conservados demuestran que en ocasiones la propia tracería de yeso podía incorporar láminas cristalinas —como se hizo, por ejemplo, en torno a 1523-1525 en los óculos de la cabecera de la iglesia de San Francisco⁸⁰ de Tarazona— que al menos en una oportunidad están formadas por piezas de vidrio de Moscovia, más conocido como mica —en el monumental óculo del frente sur del transepto de la iglesia cisterciense de Santa María de Veruela⁸¹ (fig. 14), cerrado a finales del siglo XV con una tracería tardogótica de vejiga natatoria y láminas translúcidas de ese material—; como es lógico, en estos últimos casos vidrio y alabastro son elementos excluyentes entre sí.

Por otra parte, el anónimo autor de los *Veintiún libros* expresa que sobre la superficie de las vidrieras de alabastro «se pinta muy bien cualquier cosa [*pues*] toma muy bien los colores que encima de ellas se ponen». El Museo Arqueológico Nacional de Nápoles conserva una serie de nueve delicadas pinturas monocromas sobre placas de mármol blanco de pequeño o mediano formato, recuperadas en las excavaciones de Herculano,⁸² que proporcionan un correlato adecuado a esta técnica, por lo que no cabe descartar que también se practicara en época romana en el valle del Ebro, lógicamente usando como soporte paneles de alabastro.

No sabemos hasta qué punto el éxito de esta fórmula, bien constatada en Aragón para el siglo XVI pero tal vez introducida en fecha anterior, puede guardar relación con la escasez de información sobre vidrieras de cristales policromos emplomados en el Reino durante la Baja Edad Media y los albores de la Edad Moderna.

⁷⁹ Katarina PIEPER, *Der mudejare Bauschmuck im mittelalterlichen Aragón am Beispiel der Stuckfenster*, Mainz am Reim, 2009, p. 236.

Ignoramos cómo se disponían y si formaban parte de la estructura original los alabastros localizados en los ventanales con yeserías de la iglesia mudéjar de la Asunción de la Virgen de Quinto de Ebro (hacia 1414-1430) antes de la restauración del templo. Citados por Javier PEÑA GONZALVO, «Mahoma Rami, arquitecto de Benedicto XIII», en *VI Centenario del Papa Luna...*, p. 305, tomando como fuente la memoria histórica anexa al proyecto de intervención, a cargo de José C. Escribano.

⁸⁰ Durante la restauración de uno de ellos (2004-2005) por el arquitecto Fernando Alegre, se localizaron restos de láminas de vidrio incorporados al arranque de las yeserías. Véase M^a Teresa AJNAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, 2005, p. 50.

⁸¹ Particular del que ya dimos cuenta en Jesús CRIADO MAINAR y Juan J. BORQUE RAMÓN, «I. La función arquitectónica. Visita al monumento», en Jesús CRIADO MAINAR (ed.), *Monasterio de Veruela. Guía histórica*, Zaragoza, 1993, p. 40.

⁸² Entre las que sobresale la que representa a un grupo de féminas jugando a las tabas (n^o inv. 9562), de 49 x 42 cm, firmada por *Apollonios Athenaios* e inspirada, con probabilidad, en una pintura griega de época clásica. Las huellas de anclajes que presentan apuntan a su instalación en el muro —en ningún caso sobre vanos—, a modo de cuadros, de acuerdo con los usos del Tercer estilo. En Valeria SAMPALO, «148. Giocatrici di astragali», en Angela DONATI (ed.), *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milán, 1998, p. 315, y p. 240, lám. 148.

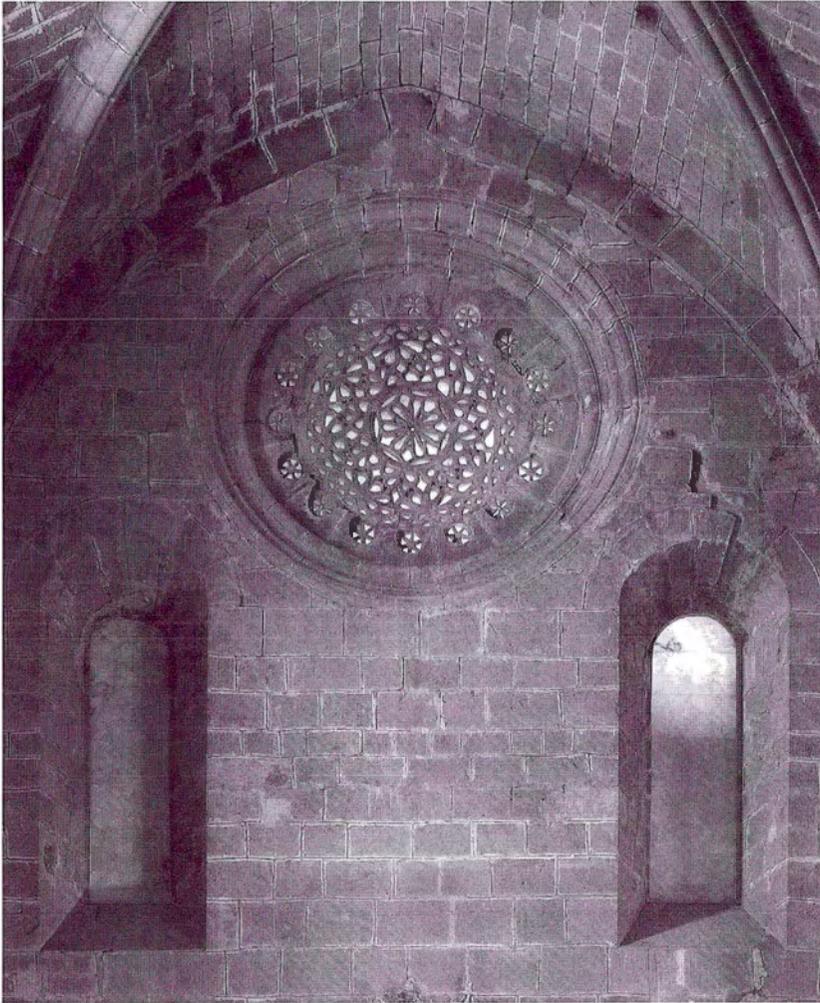


FIGURA 14. Óculo del frente sur del transepto. Iglesia de Santa María de Veruela.
Foto José Latova

El caso es que frente a lo que sucede en otros territorios de la Corona, los testimonios documentales aragoneses son, en efecto, casi excepcionales y no siempre todo lo explícitos que cabría desear. Uno de los primeros se deduce del testamento de Pedro II Fernández de Híjar *el Señalero*, II señor de Híjar, que en 1318 dispuso su sepelio en el «capitol viello» del convento de Santo Domingo de Zaragoza, en el que ordenó la construcción de «una cabeza de capilla de la parte de la capiella de doña Sancha Perez de Aguilar, do yes la vidriera, la qual sia feita a forma de la

cabeza de la capilla del Real de Valencia del Rey». ⁸³ Las vidrieras de la capilla del palacio real de Valencia las acababa de hacer (1317) Berenguer de Palau; por ello, a pesar de que la redacción se presta a una doble lectura, no hay que descartar que el noble aragonés estuviera pensando en un recinto presidido por un ventanal con vidrios policromos emplomados. ⁸⁴

Apenas disponemos de datos sobre la manufactura y el comercio del vidrio en Aragón en la Baja Edad Media, si bien se han publicado algunas referencias tempranas, tales como el pago en 1363 de los derechos de peaje en la aduana navarra de Sangüesa por el transporte de dos cargas de vidrio ⁸⁵ o el acuerdo rubricado en 1395 entre Johan Sánchez de Sevilla, vecino de Alcañiz, y el pintor Guillén de Levi para que aquél le suministrara tres arrobas de vidrio, puestas en Zaragoza en el plazo de quince días. ⁸⁶

A pesar de ello, no consta que Guillén de Levi trabajara en la confección de vidriera alguna, pero en 1376 «Enricus Stancop, magister vitriarum, comorans in villa dixer» —es decir, en Híjar (Teruel)—, se comprometió a hacer tres vidrieras para la sala capitular de la catedral de Valencia. ⁸⁷ El interés de este dato en el contexto de la cuestión que estudiamos reside en que este artífice es con certeza el Enrique Estencop documentado en Zaragoza como pintor de retablos entre 1387 y 1400, aunque desafortunadamente tampoco se sabe que durante su estancia en la ciudad del Ebro hiciera vidriera alguna, ni de vidrios emplomados ni de alabastro pintado. ⁸⁸

⁸³ Pedro GARCÉS DE CARIÑENA, *Nobiliario de Aragón. Anotado por Zurita, Blancas y otros autores*, edición a cargo de M^a Isabel Ubieto Artur, Zaragoza, 1983, p. 26. Sobre esta noticia véase Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El castillo real de Lleida en época medieval», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 26 (1996), p. 483; y de nuevo Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Els escenaris del rei: Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, 2001, p. 14-15.

⁸⁴ Como interpreta Amadeo SERRA DESFILIS, «Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460», *Anales de Historia del Arte*, núm. 23, n^o especial II (2013), p. 346-347.

⁸⁵ Dato recogido por Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ, «Dos noticias acerca de la iconografía de San Lamberto: las vidrieras del refectorio del monasterio de Santa Engracia, y las bulas y estampas fraudulentas del impresor Pedro Hardouyn», *Aragonia Sacra*, vol. IX (1994), p. 68, n. 16.

Deseo expresar mi agradecimiento al autor por la generosa ayuda brindada en la revisión de materiales bibliográficos y documentales para la elaboración de este trabajo.

⁸⁶ M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi», *Turiso*, vol. XIV (1997-1998), p. 96-97, doc. 8.

⁸⁷ José SANCHÍS Y SIVERA, *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 43 y 567; y de nuevo en José SANCHÍS Y SIVERA, *Vidriera historiada medieval en la Catedral de Valencia*, Valencia, 1918, p. 5-6, y p. 10, doc. I.

⁸⁸ M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)», *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, núm. 4 (1998), p. 107-140. Tal y como se ha señalado en fecha reciente, a partir de 1400 se trasladaría a Navarra, donde ya había trabajado en 1396 en la decoración del castillo de Tudela; véase, en especial, Francesc RUIZ I QUESADA, «Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarraçin (1374-1410)», *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 13 (2014), p. 39-43, consultado en red; con un meticuloso análisis de todos los datos y propuestas en torno al artista.

Citaremos, por último, el contrato que Sibila de Cerviá, viuda de Blasco de Alagón, señor de Pina, rubricó en 1408 con Juan de Levi para hacer una «vidriera» en el «finestrage» de su capilla de Santa María de la iglesia de San Francisco de Zaragoza con una *Salutación angélica* y, como era habitual, las armas de los comitentes en la parte baja. El artista tomaría como referente «la vidriera que es en la capiella de Johan Danso en la dita iglesia [*de los menores*]».⁸⁹ El documento no habla de pintar, sino de «tallar» –es decir, cortar– una vidriera, lo que nos aleja de la posibilidad de que nos encontremos ante el encargo en fecha temprana de una pintura sobre alabastro.

Para la segunda mitad de la centuria y los primeros años de la siguiente apenas pueden citarse las vidrieras que Terri de Metz ejecutó en 1448 para la catedral metropolitana sobre el coro, en el refectorio y en la capilla de San Miguel;⁹⁰ las que Savirie [Desmanes] de Aviñón⁹¹ realizó en 1500 para el refectorio del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza;⁹² y, finalmente, las del vidriero burgalés Francisco de Valdivieso para el coro⁹³ (1515) y la capilla del canciller Jean le Sauvage⁹⁴ (1519)

⁸⁹ M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Juan de Levi, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)», *Retablo de Juan de Levi...*, p. 62, doc. 12.

La de Santa María era una de las siete capillas que abrían al presbiterio de la iglesia; en concreto, la ubicada tras el altar mayor. Un pergamino de 1417 corrobora la cesión perpetua del recinto a la familia Alagón. En Rafael CONDE Y DELGADO DE MOLINA, «Pergaminos aragoneses del Fondo Sástago del Archivo de la Corona de Aragón. I. Pergaminos procedentes de las ligarzas del Condado de Sástago», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 51-52 (1985), p. 308, doc. 129.

⁹⁰ J. M^a QUADRADO, *Recuerdos...*, p. 443, n. 1. Da cuenta de los albaranes R. S. JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur...», p. 73-74, n. 23. Su transcripción en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jorge ANDRÉS CASABÓN, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, 2016, p. 98-99 y p. 311-313, docs. núms. 105-107, donde se apunta que el maestro Terri hizo tres vidrieras para el coro –que se instalaron en el hastial del templo–, otras tres para el refectorio –una de ellas, con una *Salutación angélica*– y una séptima para la capilla de San Miguel, donde además reparó otras preexistentes.

Sobre su actividad véase Sílvia CAÑELLAS, Carme DOMÍNGUEZ, Rosa ALCOY y Esther BALASCH, «Índex dels mestres de vidrieres medievals esmentats al CVMA de Catalunya», *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, tomo II, 2. *Estudis entorn del vitrall a Catalunya*, Barcelona, 2014, p. 330-331.

⁹¹ Que ya había intentado instalarse en Zaragoza en 1496 y de quien sabemos había trabajado antes en Barcelona y Tarragona. Un acopio de los datos ya conocidos y otros inéditos sobre este artífice en M. Á. PALLARÉS, «Dos noticias...», p. 70-71. Véase también S. CAÑELLAS, C. DOMÍNGUEZ, R. ALCOY y E. BALASCH, «Índex del mestres de vidrieres...», p. 296.

⁹² M. ABIZANDA, *Documentos...*, t. II, p. 399; M. Á. PALLARÉS, «Dos noticias...», p. 66-67, y p. 85-86, docs. núms. 38-42. Sobre la instalación de Savirie de Aviñón en Zaragoza cfr. *ibidem*, p. 84, doc. 30. Conocemos la iconografía de estas vidrieras gracias a León Bautista MARTÓN, *Historia del Subterráneo Santuario, o Real Monasterio de Sta. Engracia de Zaragoza*, Zaragoza, 1737, centuria decimotercera, cap. XII, p. 734-735; y M. Á. PALLARÉS, «Dos noticias...», p. 71-72.

⁹³ Un tondo con un Calvario para el óculo del hastial y dos verticales para los laterales, la primera dedicada a San Jerónimo y la segunda a Santa Engracia, San Lupercio y los Dieciocho mártires. La capitulación en Ana M^a ÁGREDA PINO y Jorge ANDRÉS CASABÓN, «El coro y las vidrieras de la iglesia alta del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza», *De Arte*, núm. 13 (2014), p. 61-64, y p. 69-70, doc. 1.

⁹⁴ M. ABIZANDA, *Documentos...*, t. II, p. 399-400, con una errata en la fecha de encargo, que sitúa en 1510, rectificada en A. M^a ÁGREDA y J. ANDRÉS, «El coro y las vidrieras...», p. 57, n. 29.

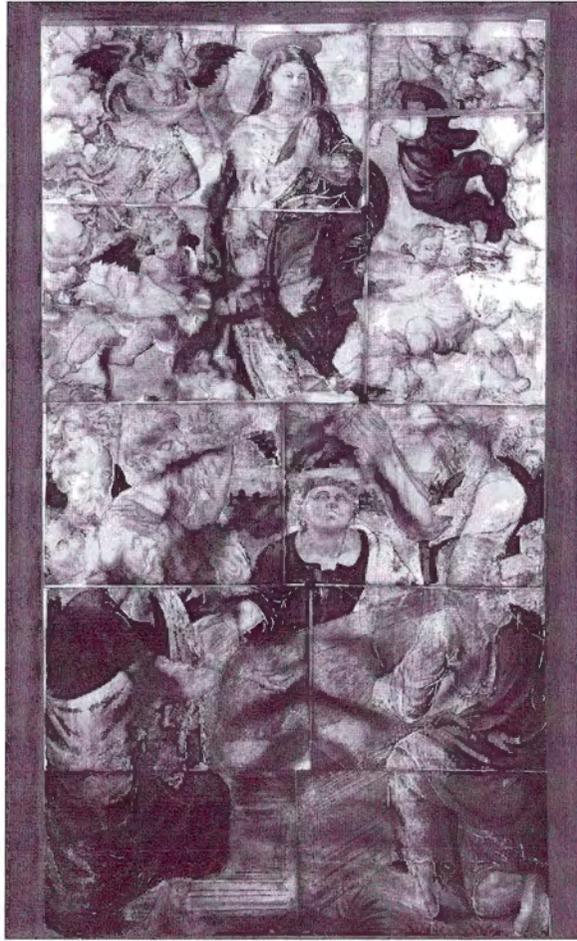


FIGURA 15. Asunción de la Virgen, ventanal de alabastro pintado del lado sur del transepto. Catedral de Santa María de la Huerta, Tarazona. Foto José Latova

de esa misma fundación jerónima y, entre ambas fechas, para la Seo de Huesca (en 1516-1519), estas últimas parcialmente conservadas.⁹⁵

Al igual que sucede con el uso del alabastro para cerrar vanos, las noticias que se refieren a su acabado pictórico nos sitúan ya en el siglo XVI. El primer testimonio

⁹⁵ Ricardo DEL ARCO, *La Catedral de Huesca (Monografía histórico arqueológica)*, Huesca, 1914, p. 81; y Antonio DURÁN GUDIOL, *Historia de la Catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 139.

Subsisten, en efecto, dos vidrieras circulares instaladas en los frentes del transepto en las que se ilustró el Bautismo de Cristo y la Ascensión. La segunda ha sido restaurada en fecha reciente y se estudia en A. M^a ÁGREGA y J. ANDRÉS, «El coro y las vidrieras...», p. 64-66.

inequívoco corresponde a los ventanales de dicho material que Martín Pérez de Novillas pintó en 1525-1526 a partir de diseños de Damián Forment en la iglesia colegial de Nuestra Señora del Pilar.⁹⁶ Y ya nos hemos referido más arriba a las pinturas que Jerónimo Vallejo Cósida plasmó en 1546 sobre las placas de alabastro instaladas en los ventanales del refectorio del cenobio cisterciense de Santa María de Veruela.

Aunque contamos con más datos documentales de los aquí referenciados, lo cierto es que son muy raras las piezas de esta naturaleza que subsisten y entre ellas sobresalen las recuperadas en el transepto de la catedral de Tarazona durante la restauración de los revestimientos interiores del templo (entre 2004 y 2009), todas en estado muy fragmentario a excepción de una notable *Asunción de la Virgen* (fig. 15). Carmen Gómez la fecha h. 1550 y concede su realización al polifacético Alonso González,⁹⁷ documentado, como se recordará, en 1556 como «pintor de vidrieras». Asimismo la algo más tardía *Virgen anunciada* (h. 1580/81-1585) de la parroquia de la Asunción de Fuentes de Jiloca,⁹⁸ uno de los principales centros productores de alabastro aragonés a partir de comienzos del siglo XVI; en su día formó pareja en el contexto de la capilla mayor con un *San Gabriel* desmontado durante la restauración del monumento (1981-1989) y en la actualidad en paradero desconocido.

⁹⁶ C. MORTE, *Damián Forment...*, apéndice documental en CD anexo, p. 263, doc. 241 [pagos a Damián Forment a cuenta de los 30 ducados que se le ofrecen por diseñar las vidrieras], y p. 280-281, docs. núms. 261-262 [pagos a Martín Pérez de Novillas por la pintura de las vidrieras].

⁹⁷ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», en *Decoración mural de la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, 2009, p. 194-195. El ornato de las vidrieras debe situarse en el contexto de la reforma de la nave mayor y de los tramos del crucero adyacentes al cimborrio que Alonso González contrató en octubre de 1547 y concluyó en torno a 1551; la fecha del contrato —no conservado— en J. CRIADO, *Las artes plásticas...*, p. 157.

⁹⁸ La cronología se deduce de la fecha de bendición de templo, efectuada en 1580-1581. En José Luis PANO GRACIA, «La parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza). Una iglesia salón de finales del siglo XVI», en M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, Concepción LOMBA SERRANO y José Luis PANO GRACIA (coord.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, 2013, p. 593. Debo la información relativa a la vidriera desmontada a la generosidad de José Luis Cortés.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1520, diciembre, 18

Zaragoza

Damián Forment, imaginero, vecino de Zaragoza, firma una capitulación con Pedro de Alcelahi, cantero, vecino de Huesca, para que le proporcione todo el alabastro de las canteras de Gelsa (Zaragoza) preciso para el retablo que debe hacer en la Seo de Huesca, a razón de 40 sueldos por cada carretada puesta en las casas y obrador que tiene en Huesca.

—A.H.P.Z., Juan Domingo Navarro, 1608, hoja doble suelta s. f.⁹⁹

Die martis decimo octavo decembris. Anno a nativitate Domini millesimo quingentésimo vicesimo. Cesarauguste.

[Al margen: Signo].

Capitulacion de concordia tratada et acordada entre los honrrados mastre Damian Formente, ymaginario, vezino de Caragoça, de una parte, et mastre Pedro de Alcelahi, cantero, vezino de la ciudat de Huesca, de otra parte, por et sobre el cortar de la piedra de alabastro en el lugar de Exielsa [tachado: la qual] o donde al dicho mastre Pedro de Alcelahi parecera, pues la piedra de alabastro que se cortara sea tal y en todo tan buena que contente al dicho mastre Damian Formente, y por y sobre el traher o levar la dicha piedra que se cortara a la dicha ciudat de Huesca, delante la casa y obrador del dicho mastre Damian Forment, para el retablo de alabastro que el dicho mastre Formente ha de fazer para la Seu de Huesca.

⁹⁹ La existencia de este documento se recoge ya en Raquel SERRANO, M^a Luisa MIÑANA, Ángel HERNANZANZ, Rosalía CALVO y Fernando SARRIÀ, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, 1992, tabla de la p. 253, n^o 92; Ana I. SOUTO SILVA, «Biografía del escultor Damián Forment», en *El retablo de la basilica...*, p. XXXIII, y p. L, n. 149; y C. MORTE, *Damián Forment...*, apéndice documental en CD anexo, p. 210-211, doc. 185. No obstante, el pliego con el texto dispositivo del acuerdo se conserva fuera del protocolo que le corresponde, razón por la cual su contenido no se había divulgado hasta ahora. Debo su conocimiento a la generosidad de la Dra. Esperanza Velasco, recientemente fallecida.

El primerament es concordado entre las dichas partes que el dicho maestre Pedro de Alcelahi haya de cortar o fazer cortar a costas suyas en la pedrera del dicho lugar de Exielsa, o donde le parecera, durante el tiempo infrascripto toda aquella piedra de alabastro que el dicho maestre Damian Formente havra menester y le demandara para la obra por el dicho maestre Formente fazedera en et del retablo de alabastro que el ha de fazer para la dicha Seu de la dicha ciudat de Huesca.

Item es concordado que el dicho alabastro que se ha de cortar sea muy bueno y tal que el dicho mastre Formente se contente del y que al dicho maestre Formente no le sea reprochado por los canonicos de la dicha Seu. Y que el que le sea reprochado no sea tenido el dicho Formente recibirlo.

Item es concordado que el dicho mastre Pedro de Alcelahi a costas suyas haya de fazer traher o levar el dicho alabastro dende la cantera donde lo cortara a la dicha ciudat de Huesca, y dexar aquel delante la casa y obrador de dicho mastre Formente.

Item es concordado que en cada carretada haya de levar el dicho mastre Pedro, en una o en dos piecas largueza de quatro palmos y medio, y de ancho tres palmos y medio, y de gordeza dos palmos de la vara comun de medir.

Item es concordado que [entre líneas: en] las primeras cinco carretadas que el dicho mastre Pedro ha de levar, lieve cinco piedras o pieças sanas yemas y [entre líneas: en] dos carretadas pueda levar si querra quatro pieças o piedras.

Item es concordado que el dicho maestre Pedro haya a dar puestas al dicho maestre Formente en la dicha ciudat de Huesca delante la dicha su casa y obrador siete carretadas de piedra de alabastro [tachado: de las] fasta por todo el quinzeno dia del mes de janero del anyo primero veniente de mil quinientos vintiuno.

Item es concordado que de alli adelante el dicho maestre Pedro haya a dar puestas en la forma susodicha al dicho maestre Formente quatroze carretadas de piedra de alabastro en cada un mes. Con esto empero que el dicho maestre Pedro haya de parar de traher la dicha piedra siempre que el dicho mastre Formente se lo dira.

Item es concordado [entre líneas: que] si el dicho maestre Pedro no tendra y cumplira todo lo sobredicho que del se esguarda o esguardara, que el dicho maestre Formente a cosas suyas pueda con otro cantero [entre líneas: o canteros] a qualquiere precio y partido concertar el cortar y traher de la dicha piedra.

Item es concordado que el dicho maestre Formente haya y sea tenido a dar y pagar al dicho maestre Pedro por cada una carretada de piedra de alabastro que el dicho maestre Formente recibira quarenta sueldos dineros jaqueses.

Item el dicho maestre Pedro de Alcelahi otorga haver recebido realmente y de fecho [entre líneas: en poder suyo] del dicho maestre Damian Formente diez ducados de buen oro en oro y drecho peso en parte de paga de lo que el dicho maestre Formente le devia dar y pagar por la piedra que del [e]spera recibir.

Testes el magnifico mossen Hieronymo Sanchez Benedit, beneficiado en la Seu de Valencia, e Joan de Gurrea, [e]scribiente, habitant en Caragoca.