

LA CAPITULACIÓN DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE ALONSO CORTÉS EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE DOMINICOS DE HUESCA (1506)

Juan José MORALES GÓMEZ*

Va camino de veinte años, en las páginas de esta misma revista, Federico Balaguer y M.^a José Pallarés publicaron un completísimo elenco de noticias sobre la capilla de Nuestra Señora de la iglesia de Santo Domingo de Huesca y su retablo, encargado en 1506 al mazonero Juan de Palomines o Palamines por Alonso Cortés, sacristán mayor de Fernando el Católico.¹ Aportando textos inéditos o bien utilizando datos ya publicados, lo documentaban prácticamente todo: la erección de la fábrica a cargo del maestro vasco Juan de Araiz, en ejecución en 1505, la realización pocos años después de una reja de cierre para la misma de mano de Jordán de Andanes, las diferentes sumas recibidas por Palomines entre 1507 y 1509, el personal contratado por este artífice durante esos años... Como decíamos, prácticamente todo, menos la capitulación

* Licenciado en Historia, especialidad Historia Medieval. juanjo711@yahoo.es

¹ BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, “Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Oriens (1598) en Santo Domingo de Huesca”, *Argensola*, 107 (1993), pp. 175-188. En este trabajo se reúnen, amplían y, en algún caso, corrigen las noticias adelantadas al respecto en BALAGUER, Federico, “Dos retablos de principios del siglo XVI”, *Aragón Turístico y Monumental*, 203 (1947), p. 35, y, del mismo, “Datos inéditos sobre artífices aragoneses”, *Argensola*, 6 (1951), pp. 171-172. El estado de la cuestión más reciente sobre la iglesia y monasterio de los dominicos de Huesca, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “El convento de dominicos de Huesca en la Edad Moderna”, *Argensola*, 116 (2006), pp. 15-60.

del retablo propiamente dicha, que, no obstante, sabían, por las referencias de los documentos manejados, que se había realizado ante el notario oscense Felipe de Lizana en 1506. A pesar de haberlo buscado con “interés”, estos investigadores no encontraban por ninguna parte ni el contrato ni el protocolo.² No era de extrañar, pues no se hallaba en ningún archivo conocido. De hecho, ese protocolo ha llegado a nosotros en fechas recientes y desusadas circunstancias.

Como señalan Balaguer y Pallarés, el protocolo de Felipe de Lizana de 1506 contenía también la capitulación del retablo mayor del monasterio de Montearagón, contratado con Gil Morlanes el Viejo, texto que fue publicado en 1922 por Jesús Zabay.³ Este último autor concretaba “haber tenido la fortuna de encontrar el contrato en el Archivo Notarial de Huesca”, formando parte, sin duda, del citado protocolo. Transferidos a principios de los años treinta los protocolos notariales históricos de dicho archivo al por entonces recién inaugurado Archivo Histórico Provincial de Huesca, el correspondiente a Felipe de Lizana del año 1506 nunca ingresó en el mismo. Debió de ser previamente sustraído, cosa nada sorprendente, pues el acceso al Archivo Notarial de Huesca se realizaba por aquellas fechas sin ningún tipo de orden ni garantía, lo que dio lugar a diferentes expolios que solamente fueron advertidos cuando la documentación ingresó en el Provincial.⁴ Lo más curioso del caso es que en los años cuarenta Ricardo del Arco daba algunas noticias directas sobre esta capitulación,⁵ hecho un tanto equívoco que Balaguer y Pallarés supusieron que obedecía a que este investigador manejaba información de segunda mano, tal vez alguna nota de Jesús Zabay.⁶ Es muy

² BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., p. 178. No fueron los únicos en advertir y denunciar la falta. Vid., por ejemplo, CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca*, vol. 2: *Catálogo de obras*, Huesca, IEA, 1996, p. 29.

³ En la revista *Athenaeum*, octubre-diciembre de 1922, pp. 35-37.

⁴ RIVAS PALÁ, María, *Archivo Histórico Provincial de Huesca: guía del investigador*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1991, p. 29. La autora relata estas incidencias en términos muy elocuentes: “la reunión de los protocolos notariales en los Archivos Históricos Provinciales se reguló por el Decreto de 12 de noviembre de 1931[...]. En Huesca se incorporaron en primer lugar los protocolos del distrito de la capital, procedentes del archivo notarial, ubicado en el Ayuntamiento, donde se habían mezclado con procesos judiciales. Del desorden absoluto en que llegó este fondo inicial a nuestro archivo dan fe las fotografías que ilustran esta guía. Debido a la falta de control y de indicaciones mínimas para su consulta, los protocolos habían sido ya objeto de expolio por parte de algunos investigadores, que arrancaron las escrituras de su interés, quizá con la idea de salvarlas de su abandono, pero provocando la pérdida y dispersión de muchos documentos, rompiendo la unidad archivística formada por el protocolo notarial”.

⁵ ARCO, Ricardo del, “Nuevas noticias de artistas altoaragoneses”, *Archivo Español de Arte*, 79 (1947), p. 231.

⁶ BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., p. 178.

probable que tuvieran razón: a la vista del texto completo del documento, los datos dados a conocer por Del Arco son tan sumarios como, alguno de ellos, totalmente inexacto, lo cual sugiere que su fuente era un ajeno y apresurado apunte de trabajo que no pudo contrastar, aunque le ofreciera las suficientes garantías como para aceptarlo.⁷

Este pequeño misterio quedó definitivamente desvelado al filo del fin de siglo (y milenio): el protocolo de Felipe de Lizana de 1506 fue entregado de forma anónima al Gobierno de Aragón, el cual lo depositó en el año 2000 en el Archivo Histórico Provincial de Huesca,⁸ donde se encuentra ahora. El propósito del presente trabajo es, por tanto, tan sencillo como modesto: completar el artículo de Balaguer y Pallarés —al que, por lo demás, fuera del texto de la capitulación, poco cabe añadir desde un punto de vista puramente documental— y dar término a los interrogantes eruditos planteados en torno a esta pieza, por otra parte perdida, que se arrastran desde la publicación del citado trabajo de Ricardo del Arco, hace ya más de sesenta años.

El contrato se libra el 3 de noviembre de 1506⁹ y se circunscribe a la labor de “fusta”, sin mencionar en ningún momento la pintura, sobre la que no sabemos nada. Los actores son: de una parte, Juan de Palomines o Palamines —que de ambas formas figura—, mazonero, con domicilio habitual en Daroca, habitante en ese momento de Huesca; de la otra, los procuradores de Alonso Cortés, su hermano Pedro Cortés, prior de San Pedro el Viejo, y el notario Pedro Forner, ciudadano de Huesca, contando también con la “intervención” de Juan Campo, prior del convento de Predicadores de Huesca, que parece ser quien asume el seguimiento directo de la ejecución

⁷ De los datos aportados por Ricardo del ARCO el que más se aleja del texto real de la escritura es el precio, que según este autor sería de 50 florines (art. cit., p. 231), algo, de partida, poco verosímil, como ya advirtieron Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS (art. cit., p. 178). En realidad, la capitulación señala un monto bastante más elevado, que se prevé pagar —eso sí— en tandas de 50 florines, tal como indica la última cláusula del contrato, lo que confirma que la lectura del mismo, fuera de quien fuera, no se realizó detenidamente.

⁸ Vid. nota de prensa al respecto en *Diario del Altoaragón*, 28 de febrero de 2000, p. 4.

⁹ Las noticias sobre este documento aportadas por Ricardo del ARCO (art. cit.) precisaban únicamente el año; la fecha exacta, al menos hasta ahora, se ignoraba, lo que ha dado pie a un pequeño error por parte de Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS (art. cit., p. 178), que achacan la contratación, por parte de Juan de Palomines, de un aprendiz el 1 de mayo de aquel año, y la de un oficial, “maestre Joan d’Uxena, fustero e maconero [...], habitante de present Osce”, por un año y 14 florines, el 8 de agosto, a la necesidad de contar con auxiliares para esta obra. Habiéndose formalizado la capitulación del retablo unos meses después, los motivos directos para la contratación de este personal —sin perjuicio de que efectivamente colaborase en la labra de aquel— fueron, obviamente, otros. El texto de estos documentos fue publicado por M.^a Teresa CARDESA GARCÍA, óp. cit., vol. 1: *El ambiente histórico-artístico*, Huesca, IEA, 1993, docs. 1 y 5, pp. 273 y 276. Esta autora lee *Duperia* en vez de *d’Uxena*.

del trabajo. Aunque no es su apoderado formal, el prior de Santo Domingo goza de la total confianza del contratante, hasta el punto de que será el responsable de la tasación de la obra, como veremos. La ausencia de Alonso Cortés no es circunstancial. Retenido, sin duda, por sus obligaciones en la corte, delegará en los representantes mencionados la totalidad de las gestiones, no ya para la labra del retablo, sino para todo el conjunto de labores relacionadas con la erección, el equipamiento y el ornato de su capilla en la iglesia de Predicadores oscense, que se suceden entre los años 1505 y —ya difunto el interesado— 1509 y en las que no aparece implicado personalmente ni una sola vez.¹⁰

Ateniéndonos a la versión final del texto, el retablo sería, para su categoría, de buen porte: veinte palmos de ancho y treinta de alto, sin contar las polseras, que supondrían dos palmos y medio adicionales. Carecería de sotabanco, como es habitual en las piezas para capillas, de menor tamaño que los retablos mayores. El banco tendría seis palmos de ancho, con cinco “istorias del rosel, de bulto”, cada una con su “tuba” correspondiente, rodeado todo “con su buena moldina al derredor y copada de foyas”. El cuerpo contaría con tres calles. En la central, dentro de una hornacina de nueve palmos de alto y seis de ancho, cerrada por una bovedilla nervada, se había de esculpir “una ymagen de bulto de nuestra Senora proporcionada” al hueco que apoyaría sobre una peana sostenida por dos angelotes con las armas del encargante. Sobre esta cavidad, un dosel muy desarrollado —un “tabernáculo”— con “siete paneles o cuadras” más linterna de otros tantos y, en el ático, el consabido Calvario. En las calles laterales, la capitulación describe la realización de dos doseletes en cada una —dos casas, por tanto— con, “en las dos baxas, [...] una storia de bulto del rosel” y, en las dos altas, “en el plano del retablo, [una factura de] labrado de talla”, expresión ambigua que tal vez esté haciendo referencia a algún tipo de paneles decorativos¹¹ que, en buena lógica, deberían servir de fondo a unas esculturas exentas de las que, sin embargo, nada se dice. En las polseras, otras dos efigies menores más, una a cada lado, cobijadas bajo sus “tubas”, y en las vueltas más altas, “su copada de foxas con [en las puntas] scudos y

¹⁰ Vid. BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., pp. 177-181.

¹¹ En la capitulación del 9 de octubre de 1509 entre el Concejo de Grañén y maestre Cristóbal de Cardenosa para dorar y dar color al retablo mayor de la iglesia parroquial de dicho lugar, una de las estipulaciones es que el contratado debe pintar, debajo del sotabanco, “lo de talla, de oro fino, e lo plano, de azul”. MORTE GARCÍA, Carmen, “El retablo mayor de la iglesia de Grañén”, en *El retablo de Grañén*, Huesca, DPH, 1992, p. 75. Agradezco las indicaciones de don Jesús Criado Mainar para la interpretación de este pasaje.

armas de bulto del señor Alonso Cortés”. Todas las separaciones de las casas, los “pilares”, incluidos los del banco, estarían “revestidos”, y habría, “delante el pilar rebestido, una columna con enbasamiento y capitel con una imagen pequeña de bulto con su tubeta y amortiment encima la ymagen”.

El modelo propuesto a Palomines en la capitulación era, específicamente, la obra de la custodia y el sotabanco del retablo contemporáneo de la iglesia de San Lorenzo de Huesca, terminado en torno al año 1500 y sustituido por el actual en la segunda mitad del siglo XVII. La precisión no era ociosa, pues esta pieza, como había sido lo habitual hasta estos momentos, reservaba a la pintura el núcleo del programa y marginaba la escultura a los elementos periféricos.¹² La mazonería de este retablo se debía a la mano de Gil de Brabante, uno de los profesionales del ramo más ubicuos en el área oscense en la etapa final del gótico.¹³

¹² De este retablo no se conserva hoy en día más que unas pocas tablas y la talla en bulto, muy mutilada, del titular. El estado de la cuestión más actualizado al respecto, en GARCÉS MANAU, Carlos, “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, *Argensola*, 118 (2008), pp. 75-83. Existe una descripción general de este retablo en un decreto de la visita llevada a cabo por del obispo Berenguer de Bardají al templo laurentino el 19 de abril de 1610. Dice: “el altar mayor estaba situado a la parte de oriente, frontero a la puerta principal de la iglesia; de pincel antiguo muy bueno; era retablo grande y dorado en parte, de la invocación de San Lorenzo, con la figura del dicho Santo en medio, de todo bulto, con su tabernáculo para el Santísimo Sacramento; y en el primer cuerpo del altar había diversas figuras pequeñas y doradas, de todo relieve; y el dicho altar tenía sus puertas de lienzo con sus vestimentos de madera, pintadas al temple por ambas partes”. Cit. por IGUACEN BORAU, Damián, *La basílica de San Lorenzo de Huesca*, Huesca, s. n., 1969, p. 42. Se desprende de ello que los referentes que toma el retablo de Alonso Cortés eran muy vistosos y de cierta categoría, la suficiente al menos como para llamar expresamente la atención cien años después, en el contexto de una sensibilidad artística muy distinta.

¹³ Una serie de noticias, aunque indirectas, concluyentes permiten atribuir a este factor las mazonerías de los retablos mayores de Bolea, Grañén y San Lorenzo de Huesca (MORTE GARCÍA, Carmen, art. cit., pp. 20-21), de las que solamente sobrevive hoy en día la primera. La alusión de la presente capitulación permite profundizar, más allá de suposiciones lógicas, en el parentesco, ya no de autoría, también estructural, entre la talla del retablo de Bolea y la del de San Lorenzo: en Bolea el trabajo escultórico se concentra, precisamente, en el sotabanco y en el espectacular sagrario; el apunte de la visita a San Lorenzo de 1610 que veíamos en la nota anterior abunda en la misma idea. La mazonería del retablo de Bolea está pendiente de un estudio en profundidad. Vid. MORTE GARCÍA, Carmen, “El retablo mayor de Bolea y su restauración”, en *La colegiata de Bolea y su restauración*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, pp. 83 y ss., y SEPÚLVEDA SAURAS, M.^a Isabel, José Luis PANO GRACIA y Carmen MORTE GARCÍA, *La villa de Bolea: estudio histórico-artístico y monumental*, Bolea (Huesca), Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea, 2001.

Según la información disponible, Gil de Brabante destaca en el mercado local de la talla artística hasta la llegada a la ciudad en 1520 de Damián Forment —para la realización del retablo mayor de la catedral—, que supuso la consolidación definitiva del nuevo gusto renacentista en Huesca, paralelamente al resto de Aragón. Gil de Brabante no fue capaz de adaptarse a estas novedades y, paulatinamente marginado, moriría en la pobreza en 1547. Vid. MORTE GARCÍA, Carmen, “Huesca entre dos siglos”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH / Gobierno de Aragón, 1993, pp. 208-210. Importantes informaciones y testimonios, incluso en

Desde el punto de vista de la tradición documental, la capitulación es una minuta. Como denota el trazo de la escritura —totalmente diferente a la del resto del registro que la contiene—, fue facilitada por las partes contratantes al notario, el cual, idealmente, debería haberla pasado a limpio y copiado en el protocolo. Pero no fue el caso. En un deseo, sin duda, de no atentar inadvertidamente contra la integridad del contenido, el fedatario simplemente incorporó en los márgenes superiores e inferiores de las dos primeras páginas, en una letra pequeña y muy cursiva, para aprovechar el poco espacio disponible, las fórmulas contractuales procedentes, muy abreviadas, y lo cosió al protocolo. Este proceder, que no es raro,¹⁴ nos permite aquilatar la génesis documental y las fases de la contratación.

Se percibe perfectamente que la redacción de las capitulaciones se realizó en dos fases: una primera, en términos de volumen la más importante, sobre la que posteriormente se realizaron una serie de correcciones y añadidos en diferentes rondas de revisiones.¹⁵ En materia de obra, los cambios más sustanciales de una a otra son una mayor complicación y riqueza de doseles y cresterías¹⁶ y una ampliación reseñable del trabajo de imaginería, con la inclusión de estatuaría adosada en todos los pilares de la estructura del cuerpo¹⁷ —por supuesto con sus doseletes correspondientes— y no solamente en los del banco, como inicialmente estaba previsto, más dos nuevas “storias de bulto del rosel” para dos casas de las calles laterales,¹⁸ la talla, también en bulto, de la imagen titular¹⁹ y un nuevo angelote —a sumar al original— como portador heráldico en la base de la misma,²⁰ algo que, parece, intenta compensarse siquiera parcialmente

primera persona, sobre la figura de este artífice, en DURÁN GUDIOL, Antonio, “El proceso de maestre Sebastián Ximénez, mazonero (Huesca, 1548)”, *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte*, 2 (1983), pp. 13-29, artículo también reproducido, con el mismo título, por M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo BORRÁS GUALIS (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, 1993, pp. 41-56.

¹⁴ Vid., por ejemplo, LACARRA DUCAY, M.^a Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, IFC, 2004, pp. 206-207.

¹⁵ En alguna ocasión se añadieron modificaciones a partes del texto que ya habían sido enmendadas o completadas previamente (vid. notas 51 y 52). En la cláusula antepenúltima los diferentes cambios introducidos llegan a oscurecer la comprensión del texto.

¹⁶ Vid. notas 61, 62, 63 y ss.

¹⁷ Vid. notas 56 y 69.

¹⁸ Vid. nota 70.

¹⁹ Vid. nota 57.

²⁰ Vid. notas 58 y 60.

con una disminución de las casas del banco, que pasan de siete a cinco²¹ —con la correspondiente minoración de “storias” y elementos figurativos de las columnas de separación—,²² y de las imágenes contenidas en la polsera, que de dos por lado pasan a solamente una.²³ Con todo, el incremento de trabajo parece significativo, al menos sobre el papel.

En términos contractuales, las novedades más significativas son: la adición de una nueva cláusula, al final, donde se aquilatan las condiciones de pago y el plazo de ejecución;²⁴ la identificación del obrero contratado y de los apoderados del contratista, que en la primera versión, significativamente, no figuraban;²⁵ finalmente, la introducción de una tímida vía cautelar de revisión del primer precio barajado, 2500 sueldos, que a pesar de todo formalmente se mantiene: “si pareciera al reverendo mosén Campo que se le deva dar veinte florines o más del dicho precio, pues la obra lo merezca”. En realidad el desfase fue mucho mayor, como veremos. Estas constataciones, y en particular esas reticencias a la hora de modificar el presupuesto primitivo mediante un aumento del trabajo previsto, conducen a pensar que las cláusulas iniciales seguían estrechamente instrucciones específicas a priori y desde la distancia de Alonso Cortés, el cual dejó en manos de sus representantes, lógicamente, el cierre de los detalles y las cuestiones más prácticas —incluida la elección del artista dentro de la panoplia de candidatos locales—, pero cuya voluntad en los aspectos más sustanciales del contrato —y en particular, por supuesto, la cuestión crematística— nadie se atrevió a vulnerar abiertamente.

En cualquier caso, resulta muy llamativa la atención, muy asimétrica, que la capitulación presta a los trabajos de mazonería e imaginería. Los primeros son descritos con una minuciosidad inusual, mientras que los segundos —muchos de ellos introducidos a posteriori, como veíamos— lo son de una forma absolutamente sumaria, hasta el extremo de que se prescinde, fuera de la imagen titular, de toda concreción iconográfica. La impresión resultante es que el desarrollo del capítulo escultórico fue una circunstancia sobrevenida a los propósitos originales de esta contratación, aunque

²¹ Vid. notas 53 y 54.

²² Vid. nota 55.

²³ Vid. nota 72.

²⁴ Vid. nota 79.

²⁵ Vid. notas 50 y 51.

probablemente no al plan general de la obra. El mismo Juan de Palomines no parece sentirse muy cómodo con esta nueva encomienda, pues subcontratará su bloque más sustancial: el 26 de marzo de 1507 daba a destajo a “mastre Luis Peyrot, imaginero Osce”, siete historias de bulto a voluntad del patrón —justamente el número total de escenas escultóricas expreso en la capitulación— y una “ymagen de Nuestra Señora con el Ihesús en los brazos y baxo en la peayna dos ángeles, todo en siete palmos de alto”.²⁶ Una cosa es cierta: en aquellos momentos en Aragón la tradición heredada en el mundo de los retablos estaba poco menos que monopolizada por la pintura, y un encargo como este, netamente escultórico, resultaba altamente novedoso. El triunfo del Renacimiento supondrá, precisamente, la inversión de este fenómeno: el neto predominio de la escultura sobre la pintura durante la primera mitad del siglo XVI.

El precio pactado debía abonarse en tres tandas: 50 florines “luego de present” —se hicieron efectivos una semana después—,²⁷ otros 50 para las fiestas de Navidad entrantes,²⁸ y los 50 restantes, más el eventual plus resuelto por mosén Campo, terminada la obra, cuyo plazo de entrega se estableció para marzo de 1507. En realidad, por lo que se deduce de la documentación conservada, la pieza no se libró hasta más de un año después.²⁹ Tocante al coste cierto, que no se terminó de satisfacer hasta 1509, ya difunto Alonso Cortés, los datos no son todo lo claros que cabría desear, pero resulta razonable pensar que se elevó hasta 7100 sueldos —tal vez un poco más—, que es la

²⁶ Vid. el documento en BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., doc. 1, p. 186. Estos autores vinculan también con la talla de este retablo a otro maestro imaginero, Jerónimo de Testa, que se ajusta con Palomines el 15 de mayo de 1508 (ibídem, pp. 179-180). No obstante, por esas fechas la obra debía de estar prácticamente terminada, como reconocen ellos mismos (ibídem, p. 180), lo que hace su propuesta un tanto aventurada. El texto del “afirmamiento” de Testa, en CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, óp. cit., vol. 1, doc. 6, p. 276.

²⁷ El 10 de noviembre de aquel año. Este albarán, que no se conocía, figura en este mismo protocolo de Felipe de Lizana de 1506, s. f. Juan de Palomines, que es caracterizado como “carpentero, maestro de maconería”, recibe los mencionados 50 florines de manos de mosén Juan Cortés, prior de San Pedro, como procurador de Alonso Cortés, sacristán de la capilla del rey, “en pago de aquellos dos mil y quinientos sueldos que en el dicho nombre procuratorio me prometistes dar e pagar por labrar el retablo de la capilla que el dicho mossén Alonso Cortés faze fazer en la capilla que ha fecho de Predicadores Osce, los quales son por la primera tanda”. Se advierte, no obstante, que en esos 50 florines se incluyen los 342 sueldos que Jaime Forner, notario, ciudadano de Huesca, “prestó” al mazonero.

²⁸ El albarán de este segundo plazo se fecha el 11 de enero de 1507. BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., pp. 178-179.

²⁹ Las personas que se obligaron como fiadores de Palomines por las cuantías que este recibió a cuenta, en las primeras tandas, fueron exoneradas por el procurador de Alonso Cortés el 19 de mayo de 1508. Ibídem, p. 180.

cifra en que la obra fue tasada por Juan Campo según se hizo constar en acto solemnizado ante el notario Domingo López.³⁰ Semejante divergencia con lo estipulado documentalmente corrobora la irrealidad de la valoración económica original, como ya comentábamos, pero también insinúa la realización de mejoras adicionales³¹ y desliza cierta inseguridad acerca de la fidelidad del resultado final con respecto al texto contractual.

El mayor interés que ofrecían las breves notas publicadas por Ricardo del Arco sobre la capitulación que ahora presentamos era que se trataba de una obra *al romano*, lo que acusa sin duda el carácter cortesano del encargante —como es sabido, el Renacimiento se expande eminentemente a partir del círculo regio—. Esta puntualización ha dado pie a que el retablo de la capilla de Alonso Cortés suela citarse en la bibliografía especializada como uno de los más precoces contratos escultóricos aragoneses —y el primero conocido en Huesca— que se hacen eco de forma expresa de las novedades renacentistas, al menos documentalmente. El más temprano fue el retablo de san Jorge de la capilla de la Diputación del Reino, encargado a Gil de Morlanes el Viejo en 1502,³²

³⁰ Los pagos se escalonaron en seis albaranes. Los dos primeros, de 50 florines, conforme a lo acordado en las capitulaciones, son dados en 1506 y 1507 (vid. notas 27 y 28). En 1508 se consignan otros dos, de 1255 sueldos y 4 dineros y 950 sueldos respectivamente. Finalmente, en 1509 se protocolizan los dos restantes —en los que precisamente se menciona la tasación de 7100 sueldos de mosén Campo—: uno, por 3294 sueldos y 8 dineros, es del 15 de marzo de 1509, y el último, de 3295 sueldos y 8 dineros, de unos pocos días después, del 18 de marzo. *Ibidem*, pp. 180-181. La suma de todos estos importes rebasa los 10000 sueldos. No tiene mucho sentido. Pero tampoco resulta muy convincente que se libren en 1509 dos cuantías prácticamente iguales —un solo sueldo de discrepancia— con tan solo tres días de diferencia. Pienso que tras la redacción del recibo del 15 de marzo debió de advertirse algún error contable o hubo algún tipo de reclamación por parte del mazonero que dio como resultado el documento del 18 de marzo, que no es realmente un nuevo albarán, sino un sustituto del anterior, el cual, por la razón que fuese, el notario olvidó cancelar. Si prescindimos de ese albarán del 15 de marzo de 1509 el monto total asciende a 7167 sueldos y 8 dineros, cantidad muy cercana a la contemplada en la tasación documentada.

El citado documento del 18 de marzo de 1509 fue publicado por M.^a Teresa CARDESA GARCÍA, *op. cit.*, vol. 1, doc. 7, pp. 276-277. De su transcripción, dicha autora interpreta que Palomines realizaba en la iglesia de Predicadores por cuenta de Alonso Cortés no un retablo, sino dos. *Ibidem*, p. 210, y vol. 2, p. 207. No encuentro noticia o referencia alguna adicional que confirme la existencia de este segundo retablo.

³¹ Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, p. 180, piensan lo mismo.

³² Publica el documento Manuel SERRANO SANZ, “Gil de Morlanes, escultor del siglo XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, xxx/5-6 (1916), p. 375, en nota. En pintura la primera alusión es un poco anterior, de 1496, cuando al finalizar la ampliación de las naves de la Seo se contrató a dos pintores castellanos para que pintasen en las bóvedas y los muros adyacentes “una faxa morisqua, otra romana”. CRIADO MAINAR, Jesús, “Las artes plásticas del primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza), el tránsito del *moderno al romano*”, *Turiasso*, x/2: *II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo: Ciencias Sociales* (1992), p. 398.

pero solamente es a partir, precisamente, de 1506 cuando empiezan a menudear este tipo de alusiones en la contratación artística.³³

La lectura del documento que publicamos revela que la afirmación de Ricardo del Arco es una notable exageración: tal como aparece reflejada en el texto, la estructura de la pieza es inequívocamente gótica, con la exuberante profusión de “tubas”, “jambradas”, “linternas”, “amortments”, “pilares revestidos” y demás elementos característicos propios del estilo, mientras que las alusiones al *romano* se reducen a unas pocas anotaciones, todas significativamente de la primera redacción, sin más valor, aparentemente al menos, que el puramente decorativo.³⁴ Era lo previsible y lo habitual en el contexto.³⁵ La asunción del nuevo lenguaje renacentista fue paulatina, y solamente en la década de 1520 puede decirse que el arte renaciente se implanta con solidez en Aragón, tras la terminación del retablo del Pilar por Forment y, sobre todo, la estancia en Zaragoza de Carlos V en 1518, que pone a la región en contacto con las vanguardias artísticas del momento y algunas de sus personalidades más relevantes (Berruguete, Bigarny, Fancelli...),³⁶ aunque, de hecho, las facturas góticas perdurarán —paulatinamente de forma cada vez más

³³ Vid. SERRANO, Raquel, et álii, *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 44. De hecho, de 1506 es la capitulación —en este mismo protocolo notarial, como decíamos— de la primera gran obra aragonesa y oscense conservada donde se incorporan atisbos de los modos del Renacimiento: el retablo del Juicio Final de Montearagón —hoy en el Museo Diocesano de Huesca—, obra de Gil de Morlanes el Viejo. No obstante, el texto del contrato en ningún momento menta trabajo *al romano* alguno, lo que nos remite a las limitaciones de las fuentes documentales.

³⁴ Son, concretamente, cuatro: “tronquería al romano” (2), “jambranas [...] al romano” y “foxas del romano”.

³⁵ Vid. capitulaciones de estos años, con el mismo tipo de llamadas marginales *al romano*, en ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedente del Archivo de Protocolos*, s. XVI, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaquil, t. I, 1915, pp. 10-12; t. II, 1917, pp. 68-70, etcétera.

³⁶ En los últimos veinte años el tránsito del gótico al Renacimiento de las artes aragonesas en general y de la escultura en particular ha sido abordado en diferentes síntesis. Vid., entre otras, ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel, “La evolución formal de la escultura en Aragón: del Renacimiento al romanismo”, en M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo BORRÁS GUALIS (coords.), óp. cit., pp. 113-127; MORTE GARCÍA, Carmen, “La llegada del Renacimiento a la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V (1500-1530)”, en Ernest BELENGUER CEBRIÁ (coord.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V (Congreso Internacional, Barcelona, 21-23 de febrero de 2000)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 3, pp. 53-120; de la misma, “La gran revolución escultórica en Aragón”, en M.^a del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón: del gótico al barroco*, Zaragoza, IFC, 2002, pp. 145-212; de la misma, “Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al Renacimiento”, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid, Grupo Español del IIC, 2006; la más reciente, muy resumida, se debe también a Carmen MORTE GARCÍA, “Los artistas de Aragón y sus patronos en el Renacimiento: los proyectos figurativos”, *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Museo de Bellas Artes de Bilbao / Generalitat Valenciana, 2009, pp. 54-78.

marginal— hasta entrados los años treinta.³⁷ En cualquier caso, vale la pena resaltar que el retablo de Nuestra Señora de la capilla de Alonso Cortés es una pieza netamente escultórica, lo que por sí es ya un factor de evolución, como ya se ha señalado anteriormente.

Desaparecida la obra, no cabe sino especular con los resultados. Pero, considerando lo temprano de la data, con todo lo que lleva aparejado de escasez de modelos y referencias —el elegido en la capitulación, el retablo de san Lorenzo de Huesca, era una estructura indudablemente gótica— y el propio carácter del texto, con toda probabilidad las novedades *al romano* no pasarían de ser puramente epidérmicas... en el mejor de los supuestos, pues no faltan obras conservadas de estos años en que, a pesar de haber sido contratadas expresamente, al menos algunos elementos, *al romano*, la ejecución fue totalmente gótica.³⁸ Diego de Aínsa, que tuvo ocasión de ver un siglo después este retablo, lo describe en su *Fundación, excelencias y grandezas [...] de la antiquísima ciudad de Huesca* —cuya primera edición data de 1619— transmitiendo cierta sensación de arcaísmo: “el retablo de esta capilla, aunque antiguo, es muy curioso y de obra muy menuda, de relieve entero, con mucha otra mazonería”.³⁹

Para finalizar, una breve semblanza de la figura del obrero, Juan de Palomines, un maestro mazonero⁴⁰ con una mediana trayectoria y que, por ende, debió de ser acreedor

³⁷ Cf. SERRANO, Raquel, et alii, *óp. cit.*, p. 44. En lo que es propiamente el ámbito de la capital oscense, en una fecha tan tardía como 1520 el cabildo de la ciudad todavía dudaba en la capitulación del retablo mayor de la catedral entre “fazer la dicha obra del dicho retablo o al romano o ytaliano”, es decir, renacentista, “o a lo flamenco”, dicho de otro modo, gótico. LLABRÉS, Gabriel, “Capitulación entre el cabildo y el escultor Forment para la obra del retablo de Huesca”, *Revista de Huesca*, 1 (1903), pp. 37-40.

³⁸ Así sucede, por poner un ejemplo, con algunas de las primeras tallas *al romano* encargadas en la ciudad de Tarazona: los paneles del antepecho de la escalera del púlpito de la catedral, comprometidos con Pedro de Cervellera en 1506 —y a pesar de que los homólogos de la plataforma, encargados a la vez al mismo artífice y con idéntica especificación, constituyen sin embargo uno de los primeros ejemplos de decoraciones propiamente renacentistas aragonesas—, o con la mazonería del retablo de San Marcos de Cascante, convenida en 1509, que no exhibe el menor detalle renacentista. Vid. CRIADO MAINAR, Jesús, *art. cit.*, pp. 393-399.

³⁹ Cit. por Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, p. 182. Resulta significativo comprobar que Diego de Aínsa al reseñar el retablo de Montearagón, un trabajo, como hemos visto, de estas mismas fechas y contexto estilístico, utiliza una expresión idéntica: “es obra menuda”. Cit. por CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, *óp. cit.*, vol. 2, p. 32. La impresión general que recibía el espectador debía de ser, por tanto, similar.

⁴⁰ Raquel SERRANO et alii, *óp. cit.*, p. 40, lo califican de pintor. No encuentro sustento alguno para semejante afirmación. Todos los trabajos conocidos de Juan de Palomines se relacionan inequívocamente con la mazonería, nunca con la pintura. De hecho, emplea los servicios de terceros, pintores declarados, para dorar y colorear las obras de su taller. Vid. MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)”, *El Rujejo*, 2 (1996), doc. LI, pp. 91-92, y ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *óp. cit.*, t. II, p. 27.

de algún tipo de reconocimiento, cuando menos en el ámbito local, oscurecido sin embargo por la envergadura de las grandes personalidades artísticas coetáneas: Forment, los Morlanes, padre e hijo, Moreto o Joly. Desgraciadamente no se tiene constancia de obra alguna suya conservada.⁴¹ Al parecer, se formó con Nicolau Gilbert, fustero y maestro de talla de Zaragoza poco documentado, con quien se concierta como aprendiz en 1484.⁴² Federico Balaguer lo encuentra en 1482 trabajando en Jaca, si bien no sabemos en qué, y en años posteriores como domiciliado en Huesca.⁴³ En 1506 la presente capitulación lo muestra, como hemos visto, recién tornado a la capital oscense procedente de Daroca.⁴⁴ Permanece en Huesca, centrado profesionalmente en el encargo de Alonso Cortés, hasta 1510, cuando la abandona definitivamente⁴⁵ —dejando sin embargo en la misma parientes e intereses—⁴⁶ para marchar de nuevo a Daroca, donde arraiga y sostiene el único taller estable de mazonería de esa localidad hasta el año 1531, en el que se le pierde definitivamente la pista.⁴⁷ Durante la etapa darocense se documenta su participación en cuatro proyectos; uno de ellos —el retablo para la capilla de Nuestra Señora de la Puerta de Daroca— es concertado en 1529 con un contenido renaciente, contractualmente al menos, bastante claro.⁴⁸

⁴¹ Se quiso relacionar a Juan de Palomines con la labra del retablo de la capilla del Patrocinio de Daroca (datable en torno a 1515), una de las primeras obras renacentistas, aunque con reminiscencias góticas, conservadas en Aragón. MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La capilla del Patrocinio de la iglesia colegial de Daroca”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), pp. 161-168. Pero posteriormente se dilucidó que es obra de Pedro Laguardia. Vid. MIÑANA RODRIGO, M.^a Luisa, et alii, “La capilla del Patrocinio de la iglesia colegial de Daroca: datos documentales”, *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés* (Alcañiz, 24-26 de septiembre de 1987), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989, pp. 193 y ss., y SERRANO, Raquel, et alii, *óp. cit.*, p. 47.

⁴² JANKE, R. Steven, “Escultura gótica en el Alto Aragón”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, *cit.*, p. 173.

⁴³ BALAGUER, Federico, “Datos inéditos...”, p. 172.

⁴⁴ El vínculo con Daroca y la condición de “habitant de present” de Huesca del mazonero figura en otros documentos del año 1506 citados por Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, p. 178. Por nuestra parte podemos aportar que entre los asistentes a una reunión del Concejo de Daroca el 8 de junio de 1505 figuraba un tal “Johan de Palamenes” con la categoría de consejero. Archivo Municipal de Daroca, libro de actas de 1505, f. 40r.

⁴⁵ Todas las noticias de la estancia en Huesca entre 1506 y 1510 de Juan de Palomines son recopiladas por Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, pp. 176-183.

⁴⁶ Vid. CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, *óp. cit.*, vol. 1, docs. 8 y 15, pp. 277 y 291, y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, y M.^a Dolores PÉREZ GONZÁLEZ, “Mazoneros e imagineros del siglo XVI en Daroca”, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, *cit.*, p. 278.

⁴⁷ MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, y M.^a Dolores PÉREZ GONZÁLEZ, *art. cit.*, pp. 277-279.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 278-282.

DOCUMENTO

Huesca, 1506, noviembre, 3.

Capitulación para la realización de un retablo para la capilla de Alonso Cortés, sacristán de la capilla del rey de Aragón, en la iglesia de Predicadores de la ciudad de Huesca.

Archivo Histórico Provincial de Huesca, protocolo de Felipe de Lizana, notario de Huesca, 1506, s. f.

// Die tercia novembris anno a Nativitate Domini MD sexto Osce, el reverendo mossén Johan Cortés, prior de Sant Pedro Osce, como procurador del reverendo mossén Alonso Cortés, sacristán de la capilla del rey nuestro senyor, segunt que de su procura consta largamente por carta pública de procuración... [lac.] ..., el magnífico Jayme Forner, notario, ciudadano de Huesca, como procurador que se dixo ser del dicho mosén Alonso Cortes, en los dichos nombres, con intervención del reverendo mosén Johan Canpo, prior de Predicadores Osce, de la part una, et el honorable maestre Johan Palamines, maconero, habitant de present en la ciudat de Huesca, habitant de la ciudat de Daroqua, de la part otra, los quales, en los dichos nombres, daron e libraron en poder de mí, notario, la present capitulación de concordia la qual huvieron por leýda etc. et con esto prometieron e se obligaron las dichas partes de tener e con effecto cumplir lo contenido en la present capitulación e concordia, lo que toqua a cada huna de las partes etc. obligantes los bienes e rentas del dicho su principal en los dichos etc. e el dicho maestre Johan Palamines su persona e bienes etc. renunciantes etc. et con esto juraron a Dios los dichos procuradores en ánima del dicho su principal e el dicho Johan Palamines en ánima suya de fazer e conplir lo contenido en la present capitulación, lo que cabe a cada huna de las partes dius pena de perjuros etc. fiat large etc. cum securitatibus in similibus actis solat etc.

Testes: Johan de Canyuela, senyor de Torre Secas, cives Osce, e Luys de Pilares, notario, habitante Osce.⁴⁹

[Cruz]

In Christe nomine, amen.

Con los capitóles infrascriptos se da a labrar de fusta el retablo de la capilla del senyor Alonso Cortés en el monasterio de Predicadores de la ciudad de Huesca por el reverendo mosén Joan Cortés, como procurador del dito Alonso Cortés, e Jayme Forner como, a esto, procurador del dito Alonso Cortés y con intervención del reverendo mosén Joan Canpo,⁵⁰ por dos mil y quinientos sueldos⁵¹ a maestre Joan Palamines, con esto [sic] enpero: que si parecerá al reverendo mosén Canpo que se le

⁴⁹ Hasta aquí el texto aportado por el notario, que es posterior y de una mano diferente al de las capitulaciones propiamente dichas. De hecho, se encaja de manera forzada en el hueco dejado por los márgenes superiores e inferiores de las dos primeras páginas de las mismas.

⁵⁰ “por el reverendo mosén Joan Cortés [...] mosén Joan Canpo” aparece sobrepuesto al pautado original y se añade a la primera redacción de la capitulación.

⁵¹ La redacción original dejaba en este punto un hueco; desde aquí hasta el fin de la cláusula el texto se completó en un momento posterior.

deva dar veinte florines o⁵² más del dicho precio, pues la obra lo meresca, que sean tobidos de dar e pagar aquellos.

Et primerament, el dicho retablo ha de tener de ancho, sinse las polseras, veynte palmos y de alto trenta palmos.

Ítem, ha de tener el banco seys palmos en ancho y cinco⁵³ historias del rosel de bulto y cinco⁵⁴ tubas muy forçadas y la talla muy delgada, con su tronquería, bien acompañada con janbranas al romano obradas.

Ítem, ha de haver seys⁵⁵ pilares revestidos, con dos pilares cada pilar, y delante el pilar rebestido, una colona con enbasamiento y capitel con una imagen pequenya de vulto, con su tubeta y amortiment encima la ymagen.

Ítem más, el sobredicho banquo ha de ser bastido, que se pueda de fazer cada pieca por sí, con su buena moldina alderredor y copada de / foyas que satisfaga a tal banquo. Los planos han de ser ymitados a masclo y hembra y encollado todo el retablo, muy bien acabado. E más, sobre el dicho banquo huna corona de foyas con su claraboya.

Ítem, ha de tener el dicho retablo huna bacía de nueve palmos de alto y seys palmos de ancho, con los dos pilares rebestidos con sus ymágenes⁵⁶ y en la bóveda de la bacía sus cruzeros, con sus claus o filaterias,⁵⁷ y una ymagen de bulto de nuestra Senora proporcionada a la bacía.

Ítem, debaxo de la bacía huna pecyna con dos⁵⁸ ángeles⁵⁹ que tengan las armas del senyor Alonso Cortés, con sus fullages alderredor de los ángeles⁶⁰ y del laudo.

Ítem, encima de la bacía hun tabernáculo con siete⁶¹ paneles o cuadradas, los quales paneles han de tener janbranas, lanternas y amortimentos⁶² de tronquería al romano, obrados con ocho⁶³ pilares rebestidos, con dos pilares cada pilar y al piet de cada pilar su represa o bestión.

⁵² La conjunción es añadida a la primera redacción; originalmente era “veinte florines más”.

⁵³ “cinco” sustituye al original “siete”, tachado.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ “seys”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “ocho”, tachado.

⁵⁶ “rebestidos con sus ymágenes”, que aparece sobrepuesto a la alineación original del texto, sustituye a “de tres flores”, tachado.

⁵⁷ De aquí en adelante, hasta el final de la cláusula, añadido a la redacción original.

⁵⁸ “dos”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “hun” —es decir, ‘uno’—, tachado.

⁵⁹ Tras la modificación de “hun” a “dos”, que señalabamos en la nota anterior, el redactor olvida introducir el correspondiente plural.

⁶⁰ Originalmente, “el ángel”; las correspondientes terminaciones del plural se añaden posteriormente.

⁶¹ “siete”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “cinco”, tachado.

⁶² “lanternas y amortimentos” aparece sobrepuesto a la alineación original del texto y es un añadido a la redacción original.

⁶³ “ocho”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “seys”, tachado.

Ítem más, ha de tener, sobre la tuba principal del dicho tabernáculo, una lanterna con siete⁶⁴ cuadras o paneles, con sus jambranas, lanternas y amortimientos⁶⁵ de tronquería al romano, obradas con siete⁶⁶ pilares rebestidos. //

Ítem, encima la lanterna tres⁶⁷ amortimientos bien labrados y bien fornidos, segunt la ordenanza de lo de arriba dicho, e más encima los amortimientos⁶⁸ un crucifixo con Johan y María y al piet de la cruz Monte Calbari, con sus represas el Johan y la María.

Ítem más, ha de tener a los dos costados de la bacía y tabernáculo dos pilares de cada part y sendos juntos a las polseras, rebestidos segunt dito es,⁶⁹ que son todos quatro pilares.

Ítem, a cada part del retablo se ha de fazer dos tubas de siete paneles de tronquería con sus jambranas y cada una de las tubas con tres lanternas y en las dos tubas más altas, sobre ellas se ha de fazer en cada una tres amortimientos y debaxo los amortimientos, en el plano del retablo, labrado de talla,⁷⁰ et en las dos baxas ha de haver una storia de bulto del rosel.

Ítem, que las tubas sobredichas han de tener sus bóbedas a manera de crucero, con sus represas pequenyas, y en el medio una pinocha o otra cosa que parezqua bien.

Ítem, las polseras han de tener de ancho dos palmos y medio⁷¹ con tuba⁷² cada polsera de tres⁷³ cuadras con su tronquería y lanternas⁷⁴ / y⁷⁵ sendos amortimientos a manera de tabernáculo sobre la ymagen.⁷⁶ Et en lo resto de las polseras de las bueltas altas del dicho retablo, su copada de foxas con scudos y armas de bulto del senyor Alonso Cortés, e más, en las puntas de las polseras, baxo sendas foxas del romano, bien labradas⁷⁷ y muy fornidas y abultadas.

⁶⁴ “siete”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “cinco”, tachado.

⁶⁵ “lanternas y amortimientos” aparece sobrepuesto, añadido a la redacción original.

⁶⁶ “siete”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “seys”, tachado.

⁶⁷ “tres”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “hun” —es decir, ‘uno’—, tachado.

⁶⁸ Originalmente, “l’amortiment”; posteriormente se añade la terminación del plural del artículo, pero se olvida la del sustantivo.

⁶⁹ “rebestidos segunt dito es”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “de tres flores”, tachado.

⁷⁰ De aquí en adelante, hasta el final de la cláusula, añadido a la redacción original.

⁷¹ “y medio” es añadido, al final de una línea, a la redacción original.

⁷² Originalmente, “dos tubas”; posteriormente se tachan el numeral y la terminación del plural del sustantivo. En este punto aparece también, sobrepuesta a la alineación original del texto e igualmente tachada, la frase “una ymagen de bulto e una”.

⁷³ A continuación la redacción original especificaba “palmos”, tachado.

⁷⁴ En este punto la redacción original continuaba con la frase, tachada, “y en las dos más altas”.

⁷⁵ Esta conjunción aparece sobrepuesta a la alineación original del texto y es un añadido posterior.

⁷⁶ “a manera de tabernáculo sobre la ymagen” aparece sobrepuesto al pautado original del documento y es un añadido posterior.

⁷⁷ De aquí en adelante, hasta el final de la cláusula, añadido a la redacción original.

Ítem, todo lo susodicho ha de seyer muy bien acabado, tan buena o mexor que la obra de la custodia y sotabanquo⁷⁸ del retablo de Sant Lorenz de la dita ciudad de Huesca.⁷⁹

Ítem, es condición entre las dichas partes que el dicho maestre Joan Palomines ha de dar acabado y asentado el dicho retablo por todo el mes de marco primero binient, et la paga de aquel le ayan de fazer en tres⁸⁰ tandas: los cincuenta florines, luego de present, e los otros cincuenta florines por fiestas de Navidat y el resto, asentada y acabada toda la dicha obra.

⁷⁸ Originalmente, “del piet”; posteriormente se corrige y queda “de la custodia y sotabanquo”.

⁷⁹ La capitulación, originalmente, terminaba aquí; la cláusula siguiente es un añadido posterior.

⁸⁰ Tachado, “dos”.