

# **TVRIASO XV**



TURIASO

XV

REVISTA  
DEL  
CENTRO  
DE  
ESTUDIOS  
TURIASONENSES

**TARAZONA**  
**1999-2000**

## CONSEJO DE REDACCIÓN

### DIRECTOR

Jesús Criado Mainar

### VOCALES

M<sup>a</sup> Teresa Ainaga Andrés

Javier Bona López

Luisa Espino Gil

José A. García Serrano

El Consejo de Redacción de TVRIASO  
no se identifica con la opinión de los autores  
en uso del ejercicio de su libertad individual

### PORTADA

Intradós de la cúpula y detalle de una pechina del trasagrario del convento de  
San Francisco de Tarazona  
(Tratamiento de la imagen Jesús A. Orte)

Publicación n<sup>o</sup> 40

del

Centro de Estudios Turiasonenses

Apartado 39 - 50500 TARAZONA (Zaragoza, España)

Teléfono: 976 64 28 61

Telefax: 976 64 34 62

y n<sup>o</sup> 2.131

de la

Institución «Fernando el Católico»

(Excma. Diputación de Zaragoza)

Plaza de España, 2 - 50071 ZARAGOZA

I.S.S.N.: 0211-7207-2000

Depósito Legal: 1.563-81

Imprime: Gráficas Navarro  
Borja, 16. 50010 Zaragoza

**ESTUDIOS**

ÁGREGA PINO, A. M <sup>a</sup> , «El arte del bordado en Aragón a finales del siglo XV a la luz de los datos documentales» . . . . .	9
IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza). Estudio documental y artístico» . . . . .	25
VELASCO DE LA PEÑA, E., «La biblioteca de Diego Ruiz de Castejón, señor de Conejares. 1592» . . . . .	67
IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y CRIADO MAINAR, J., «Manifestaciones artísticas de la Contrarreforma en Aragón. El trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona» . . . . .	93
LAMARCA LANGA, G., «Las <i>Memorias Literarias de Aragón</i> , de Félix Latassa. Estudio y descripción» . . . . .	127
YESTE NAVARRO, I., «Una aproximación al urbanismo de Félix Navarro. El ensanche de Zaragoza de 1880» . . . . .	175
SANZ LAFUENTE, G., « <i>Furtivos</i> . Administración municipal y conflicto social en el monte turiasonense. 1895-1910» . . . . .	191

**VARIA**

BIENES CALVO, J. J., y GÓMEZ VILLAHERMOSA, S., «Excavación arqueológica realizada en el patio y jardines del palacio de Eguarás. Tarazona (Zaragoza)» . . . . .	213
GALÉ CASAJÚS, E. I., «Aportación documental para el establecimiento de la biografía de Pedro Manuel de Urrea, señor de Trasmoz (y II)» . . . . .	229
DELGADO, J., «Plantas en las <i>Cartas desde mi celda</i> de Gustavo Adolfo Bécquer» . . . . .	287
FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., «Tarazona en los años veinte» . . . . .	305
SOLANA, M., «La Casa del Traductor de Tarazona y los centros europeos de traductores literarios» . . . . .	331

**DE ACTUALIDAD**

CHUECA YUS, V., «Banderas de humo. Ollería popular en Santa Cruz del Moncayo» ..... 341

SERRANO MARQUÉS, M., «Crónica de la Exposición itinerante *La Imagen Triunfal del Emperador*» ..... 347



**ESTUDIOS**



EL ARTE DEL BORDADO  
EN ARAGÓN A FINALES  
DEL SIGLO XV  
A LA LUZ DE LOS DATOS  
DOCUMENTALES.

*Ana María Ágreda Pino*





**E**n la actualidad se conservan en Aragón un buen número de ornamentos bordados que son, no obstante, una muestra muy parcial de las cuantiosas piezas que se custodiaban en las sacristías de parroquias y monasterios y que se usaban en el ceremonial religioso. Estos ornamentos han de datarse, en su mayor parte, en una cronología que comprende tres centurias: los siglos XVI, XVII y XVIII. A través de estos restos materiales es posible estudiar la evolución de las prendas y la de la manifestación artística que más contribuyó a darles su carácter final: el arte del bordado.

Sin embargo, a pesar de que la mayor parte de las piezas conservadas se fechan en estos siglos, no cabe duda de que el bordado, aplicado a la ornamentación de las piezas litúrgicas, floreció con anterioridad, y parece, por las referencias que nos han llegado a través de los inventarios, que en el siglo XV se confeccionaron prendas bordadas muy notables. A falta de una catalogación global de los ornamentos existentes en los templos aragoneses, los ejemplos del siglo XV conocidos son pocos. Sobresalen por su interés el terno de don Juan González de Munébrega, de la parroquial de esta villa zaragozana y algunas piezas conservadas en Daroca (Zaragoza).<sup>1</sup>

Estos ornamentos permiten apreciar las características que hubieron de tener este tipo de prendas en el siglo XV. Pero la escasez de restos materiales hace que resulten particularmente clarificadoras las noticias documentales con las que contamos.

Las más explícitas emanan de los contratos firmados para la ejecución de diferentes piezas litúrgicas. En efecto, las capitulaciones o contratos son los documentos que más información proporcionan acerca de las obras artísticas. A través de ellos es posible conocer el nombre del encargante y el del artista o artistas, así como otras condiciones diversas: los rasgos formales o la iconografía, los plazos de ejecución del trabajo, el precio final del mismo y las formas de pago.

Por ello, en este artículo se tratará de analizar con detalle tres de estos contratos, fechados a finales del siglo XV, para deducir algunas nociones generales que permitan avanzar en los estudios de este campo. No obstante, es necesario apuntar que este tipo de documentos son en ocasiones muy vagos en algunos puntos concretos, de manera que sobre todo las características formales son enunciadas de un

1. Para ampliar la información sobre este conjunto se recomienda la consulta de ÁGREGA

PINO, A. M<sup>a</sup>., "El terno de don Juan González de Munébrega. Estudio histórico-artístico", *Tvriaso*, XIII, (Tarazona, 1996), pp. 95-110.

modo parcial. En estos casos, sólo el análisis de las obras permite arrojar más luz sobre el particular.

## ALGUNOS CONTRATOS DE OBRAS LITÚRGICAS

Los contratos que se van a analizar proceden del Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. Se trata de tres documentos fechados en las postrimerías del siglo XV, entre 1493 y 1499.

El primero de ellos recoge el acuerdo al que llegaron el turiasonense mosén Gonzalbo Conchillos, deán de Jaca (Huesca), y el bordador Jaime Albert, para hacer la cenefa de una capa.<sup>2</sup> El contrato data del día 13 de noviembre de 1493<sup>3</sup> –doc. nº 1– y la obra ya estaba concluida el día 2 de agosto de 1494, fecha en la que don Gonzalbo Conchillos reconocía haber recibido de manos de Jaime Albert la mencionada cenefa.<sup>4</sup>

Unos años más tarde, concretamente el 22 de noviembre de 1498, el procurador del capítulo de San Salvador de Zaragoza contrató al mismo artífice, Jaime Albert, para terminar el collar de una cenefa, que por lo que parece indicar la capitulación, había pertenecido a la reina Isabel la Católica<sup>5</sup> –doc. nº 2–.

2. Deseo agradecer una vez más a Jesús Criado su amabilidad al proporcionarme estos contratos.

3. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.Z.], Alfonso Francés, 1493, ff. CLXXXVIII r.-CLXXXVIII v.

4. A.H.P.Z., Alfonso Francés, 1494, ff. CLXXI v.-CLXXII r.

5. A.H.P.Z., Alfonso Francés, 1498, f. 94 r. Véase MORTE GARCÍA, C., "Artistas de los Reyes

El día 31 de enero de 1500, este bordador firmó una época a favor de Domingo de Asso por la cantidad de 600 sueldos, que éste le había entregado como pago por la ejecución del collar.<sup>6</sup>

Finalmente, el día 26 de abril de 1499, el vicario y el luminero de la parroquial de Encinacorba (Zaragoza) requerían los servicios de Jaime Albert y de su colega Joan Mayor para bordar una cenefa para una casulla<sup>7</sup> –doc. nº 3–.

Todos estos contratos tienen una serie de puntos en común que permiten relacionarlos entre sí desde perspectivas distintas y realizar, en consecuencia, un estudio global de los mismos. En primer lugar, existe una coincidencia cronológica entre los documentos, como ya se ha señalado. Todos ellos se pactaron y firmaron en la década de los noventa del siglo XV, y por lo tanto reflejan en sus cláusulas algunos de los aspectos más relevantes del arte del bordado en esos años finales de la centuria. Estos aspectos coinciden en buena medida con algunas de las notas más significativas que presenta esta manifestación artística en la primera mitad del siglo XVI.

Uno de los contratos se relaciona directamente con Tarazona, concretamente el suscrito por don Gonzalbo de Conchillos en noviembre de 1493. Hay que subrayar que algunos miembros

Católicos en Zaragoza", *Archivo Español de Arte*, 280, (Madrid, 1997), p. 427, nota nº 4.

6. A.H.P.Z., Alfonso Francés, 1500, ff. 10 v.-11 r.

7. A.H.P.Z., Juan Aguas, 1499, f. 67r.

de esta familia, muy vinculada a la ciudad, financiaron la realización de importantes obras artísticas en la seuriasonense y en otras iglesias de la población.

Otro punto en común entre todos los contratos es el bordador encargado de efectuar los trabajos, Jaime Albert. A tenor de la frecuencia con la que su nombre se menciona en la documentación, debió de ser uno de los artífices de la aguja más destacados de Zaragoza por estas fechas. Los exiguos datos que conocemos sobre él cobran gran importancia al carecer prácticamente de más referencias sobre los talleres de bordado en Aragón en el siglo XV.

Esta laguna contrasta con lo que ocurre en otras zonas peninsulares. En esta centuria destacaron en este campo algunas ciudades como Barcelona, Toledo y Sevilla, además del monasterio de Guadalupe (Cáceres). En Barcelona se conoce el nombre de un gran número de bordadores desde comienzos del siglo y de alguno de ellos se conservan incluso obras. Mención aparte merece, por la calidad de sus trabajos, el obrador que desde principios del siglo XV se organizó en el monasterio de Guadalupe.<sup>8</sup>

Por otro lado, la importancia alcanzada por los talleres de bordado de Zaragoza en el siglo XVI, certificada por la excelencia de los artistas que trabajaron en la capital aragonesa y por el

hecho de que a la ciudad acudieron a formarse los hijos o parientes próximos de bordadores de otras regiones de la Península, hace pensar que ya en la centuria anterior tuvieron que existir antecedentes suficientes que facilitaran este florecimiento. Una revisión exhaustiva de la documentación podría desvelar nuevas noticias de gran interés. Aunque esta tarea queda por hacer, estos contratos constituyen un anticipo de las novedades que esa revisión podría deparar.

## CLIENTES Y ARTISTAS

Ya se ha dicho que uno de los contratos fue firmado por don Gonzalbo Conchillos.

Jaime Conchillos, obispo de Lérida, fue uno de los mecenas más relevantes de Aragón en la segunda mitad del siglo XVI. Apoyó la remodelación del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Zaragoza, encomendado a Damián Forment en 1519 y 1524. También pagó el retablo realizado por el mismo escultor para la capilla de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de la capital aragonesa. Así mismo, mandó edificar una capilla en el claustro de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

En Tarazona, financió el equipamiento de la capilla de San Juan Evangelista de la iglesia de la Magdalena. En ella construyó una nueva bóveda y una portada, y encargó a Damián Forment un retablo. Gran importancia alcanzó el retablo que contrató Jaime Conchillos con el escultor Juan de Moreto en 1535, para la capilla advocada a la Purísima y

8. ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España cristiana. (Siglos XI-XIII)*, *Ars Hispaniae*, Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1975, pp. 387-390.

el Crucifijo, que la familia poseía en la catedral turiasonense. Esta capilla se considera una de las mejores obras realizadas por los talleres de escultura zaragozanos. El conjunto funerario de la capilla de la Purísima se completa con dos esculturas de alabastro de los deanes Lope Conchillos, fundador de la misma y tío del obispo de Lérida, y Gonzalo Conchillos, hermano del prelado, que fue el encargante de la cenefa bordada contratada en el año 1493.<sup>9</sup>

En ese contrato de 1493 no se especifica la utilización ulterior de la pieza encargada a Jaime Albert. Tal vez el deán la pagó para donarla a la iglesia en la que ejercía su ministerio. Ello no sería extraño, pues la documentación revela que los eclesiásticos de condición social alta, como lo era don Gonzalbo Conchillos, beneficiaron con donaciones de ornamentos a iglesias y monasterios. En ocasiones, su generosidad estuvo condicionada por la normativa eclesiástica, que determinaba que los bienes de un clérigo difunto habían de pasar a un templo del lugar en el que viviese.<sup>10</sup> Pero, con mayor frecuencia, estas dádivas se produjeron de una forma más espontánea. Algunos de los conjuntos de ornamentos más significativos fueron confeccionados para el servicio de las capillas funerarias que estos clérigos poseían en recintos religiosos diversos.<sup>11</sup>

9. CRIADO MAINAR, J., "Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del *moderno* al *romano*", *II Encuentro Nacional de Estudios sobre El Moncayo. Ciencias Sociales, Tarazona, septiembre 1989*, en *Turiaso*, X-II, (Tarazona, 1992), pp. 410-415.

10. A.H.P.Z., Sebastián Moles, 1573, f. 632 r.

11. Basta recordar la rica dotación de piezas litúrgicas que sufrió don Hernando de Aragón

En 1498 se contrataba de nuevo a Jaime Albert para concluir el collar de una cenefa que la reina Isabel había regalado a la catedral de San Salvador de Zaragoza. No fue ésta la única ocasión en la que los Reyes Católicos regalaron ornamentos de gran calidad a iglesias aragonesas. Con anterioridad a la conquista de Granada, los monarcas mandaron labrar un retablo de seda y oro para la capilla de los Corporales de Daroca. Esta obra, desgraciadamente desaparecida, debió de ser muy suntuosa y probablemente llegaría a alcanzar las cotas de calidad que aún podemos contemplar en el retablo bordado que el obispo Pedro de Montoya donó a la catedral de El Burgo de Osma, conservado en la actualidad en el Art Institute de Chicago.<sup>12</sup>

Los Reyes Católicos fueron los más ilustres patrocinadores de ornamentos destinados a los templos aragoneses. Sin embargo, muchos nobles y miem-

para las capillas de San Benito y San Bernardo que edificó en La Seo de Zaragoza. La relación exhaustiva de estos ornamentos quedó recogida en un inventario realizado en 1557. Véase A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1557, ff. 735 r.-742 v. El contenido de este documento fue publicado en buena parte por COLOMINA y ESCANERO, L., "Don Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza. Su influencia en las Bellas Artes", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 4, (Zaragoza, 1920), pp. 2-19, espec. pp. 12-15; y también en GASTÓN DE GOTOR, A., *La Seo de Zaragoza*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1939, pp. 123-124.

12. Es ésta una pieza extraordinaria porque lograr imitar, mediante una certera disposición de los hilos metálicos y de los de seda, la mazonería de un verdadero retablo y el naturalismo de la representación pictórica de las escenas. ALCOLEA, S., *Artes decorativas...*, ob. cit., p. 390 y MAYER THURMAN, C., *Textiles in the Art Institute of Chicago*, Chicago, The Art Institute, 1992, pp. 28-29.



*Retablo de la Purísima y el Crucifijo. Catedral de Santa María de la Huerta.*

*Foto: Archivo Mas.*

bros de la alta burguesía ofrecieron numerosas piezas litúrgicas a instituciones religiosas. Estas ofrendas tuvieron un carácter diverso. A veces, fueron donaciones testamentarias de dinero, de tejidos ricos o de prendas textiles usadas previamente. Además de las mandas testamentarias, algunos seglares tuvieron en parroquias o monasterios sus propias capillas funerarias que dotaron con los ornamentos precisos para las celebraciones religiosas.

En cuanto a los bordadores a los que se encomendó la decoración de los ornamentos especificados en los contratos, cabe decir, como ya se ha apuntado, que el nombre de Jaime Albert se perfila como el de uno de los más destacados artistas de la aguja que trabajaron en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XV. Parece que los clientes recurrían a él cuando querían hacer una obra de calidad. Así, el cabildo de La Seo de Zaragoza no dudó en hacerlo a la hora de completar la decoración bordada de una pieza tan destacada como la cenefa de la reina Isabel.

Además de la intervención de este artista en las tres obras contratadas en los documentos notariales que aquí se estudian, sabemos de su trabajo en otras empresas artísticas.

El día 3 de diciembre de 1500, Jaime Albert firmaba una capitulación con los diputados y cofrades de la cofradía de Santa María de la Piedad, instituida en el monasterio de San Agustín de Zaragoza, para bordar un paño por la cantidad de 3.500 sueldos jaqueses.<sup>13</sup> La obra se realizó según las condiciones pactadas. El 15 de diciembre del mismo año el bordador reconocía haber reci-

bido 800 sueldos de la cofradía, como primera paga de la suma acordada en el contrato.<sup>14</sup> Otras remuneraciones por el mismo concepto se fueron sucediendo puntualmente entre 1501 y 1503.<sup>15</sup> En 1506, una vez concluida la obra, se procedió a la tasación de la misma. Esta labor de supervisión se encomendó a los bordadores Juan Moyán de Lérida y Bartolomé de Arteaga, ambos vecinos de Zaragoza.<sup>16</sup>

Por lo que respecta al otro artista que bordó la cenefa para una casulla de la parroquial de Encinacorba, Joan Mayor, no contamos con ningún dato documental acerca de su vida personal y profesional.

#### CARACTERÍSTICAS FORMALES E ICONOGRAFÍA DE LOS ORNAMENTOS

Las cláusulas de estos tres contratos, y, en general, las de esta clase de documentos, suelen ser muy minuciosas en la especificación de todas las características que había de tener la obra una vez terminada. El cuidado puesto en la enumeración sistemática y detallada de las condiciones era un medio que tenía el cliente para asegurarse de que el trabajo que pagaba se adaptaría a sus deseos y expectativas y que no se produciría ninguna modificación o quebranto de los acuerdos.

13. A.H.P.Z., Martín de Zaida, 1500, ff. 244 r.-245 r.

14. A.H.P.Z., Martín de Zaida, 1500, f. 245 v.

15. A.H.P.Z., Martín de Zaida, 1500, ff. 245 v.-246 r.

16. A.H.P.Z., Luis Sora, 1506, f. 428 r.

Una de las primeras cláusulas que se incluía en los contratos es el tipo de pieza que se encomendaba al bordador. Las obras contratadas con mayor frecuencia eran cenefas de casullas, capas y capillos de estas últimas piezas, o bien ternos completos. Precisamente, en estos contratos los bordadores se comprometían a bordar tres cenefas para diferentes piezas.<sup>17</sup> El término utilizado en los documentos para denominar a estas cenefas es el de *fresadura*.

Para bordar los ornamentos se adoptaron varios modelos. En el contrato firmado en 1493 entre Gonzalbo Conchillos y Jaime Albert, el modelo fue la cenefa de una capa encargada por el arzobispo don Juan de Aragón (1458-1475).

Hay dos cuestiones de interés en el hecho de que el modelo de una nueva obra de bordado fuera otra anterior. Por un lado, era habitual que un ornamento bordado de gran calidad fuese elegido por los clientes para que sirviera de ejemplo para el trabajo que ellos pagaban. Esta práctica también fue usual en otras parcelas artísticas y así lo han señalado diferentes estudiosos. Ángel San Vicente, al estudiar la platería en Zaragoza en el siglo XVI, subraya la frecuencia con la que se dio esta imitación de obras precedentes y aún resalta que el autor de estas obras podía ser el mismo artista al que se le encargaba las de nueva factura.<sup>18</sup>

Si aceptamos esta opinión, cabría suponer que el propio Jaime Albert habría bordado la ensalzada capa del

arzobispo don Juan I. Ello no sería extraño si tenemos en cuenta que este artífice parece el más cualificado de Zaragoza, al menos en los años finales del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente. Por otro lado, hay que pensar que el artista que había abordado de forma capaz un trabajo de excepción, era el más adecuado para hacer lo mismo en otro que había de tener idénticos méritos. El cliente exigía al artista una fidelidad estricta con respecto al modelo: en el contrato de 1493, Jaime Albert debía bordar una capa semejante a la del arzobispo don Juan, tanto en las capiletas o suelos, como en las medidas o materiales.

No fue ésta la única vez que una obra pagada por un arzobispo de Zaragoza sirvió de modelo para otras bordadas con posterioridad. Ya en alguna ocasión he tenido la oportunidad de comentar la importancia alcanzada por una capa regalada por el arzobispo don Hernando de Aragón a La Seo de Zaragoza y que fue tomada como muestra para la ejecución de un ornamento para la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza) y para la confección de un conjunto para la villa de Villarroya (Zaragoza).<sup>19</sup>

En numerosos contratos se menciona la existencia de dibujos o trazas previos. En la capitulación firmada en 1498 entre el cabildo de La Seo y Jaime Albert se habla de un *deboxado* al que había de ceñirse el bordador. El dibujo servía al

18. SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, Tomo I, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976, pp. 174 y 176.

19. ÁGREDA PINO, A. M<sup>a</sup>, "El arte del bordado en Zaragoza en el siglo XVI: Agustín Álvarez", *Artígrama*, 11, (Zaragoza, 1994-95), pp. 398-400.

17. No obstante, también fue frecuente que las cofradías encargaran a los bordadores la decoración de paños de su propiedad.



cliente para constatar la fidelidad del artista en su trabajo y para cerciorarse de que éste no se apartaría de las características acordadas previamente. Estos dibujos, junto con las cláusulas del contrato, muy claras y precisas, constituían la mejor garantía para el encargante. En la capitulación de 1498 no se especifica si este diseño lo proporcionó el propio bordador o fue obra de otro artista.

A veces, fueron pintores o escultores importantes los que aportaron los bocetos para obras de bordado. En Zaragoza, a lo largo del siglo XVI, artistas de la talla del escultor Damián Forment o del pintor Jerónimo Vallejo, diseñaron ornamentos decorados con labores de bordado.<sup>20</sup> Por otro lado, no hay que olvidar que también en Italia Pollaiuolo o Botticelli se ocuparon de realizar diseños semejantes.<sup>21</sup> Los bordadores también llegaron a idear y trazar sus propias obras. No se aclara en el contrato si Jaime Albert asumiría esta responsabilidad, pero la reiteración de su nombre en los documentos de los años finales del siglo XV permite suponer que sus dotes podrían capacitarlo para acometer estas tareas de diseño.

Finalmente, los contratos de ornamentos revelan, si bien someramente, las características formales de estas obras.

---

20. A.H.P.Z., Miguel de Longares, 1529, f. 181r. y siguientes s. f. y SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 67.

21. VASARIO, J., *Vidas de Artistas Ilustres*, Barcelona, Artes Gráficas Rafael Salvá, 1957, p. 264; NIETO ALCAIDE, V., y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, col. Fundamentos nº 69, Madrid, Ediciones Istmo, 1993, p. 29.

Las imágenes se distribuían por las cenefas de las prendas en una serie de recuadros o capilletas, que en el contrato de 1493 se denominan *tabernáculos*. Normalmente, es incluso posible precisar el número de capilletas de las cenefas. Cada una de estas capilletas o tabernáculos estaba ocupado por una imagen aislada o por una escena, y, así mismo, en el capillo de la capa solía representarse una escena más compleja. En el capillo de la prenda contratada en 1493 esta escena era la de la Coronación de la Virgen.

Otra idea que se deduce de los contratos es la estructuración arquitectónica de estos tabernáculos. Las figuras sagradas apoyaban sobre un suelo que, por los restos conservados, sabemos que era embaldosado, y estaban cobijadas por arcos cerrados en la parte superior con bóvedas de crucería.

Sin embargo, estos datos son fragmentarios y no sirven para reconstruir en su totalidad todos los rasgos formales de las piezas litúrgicas. A veces los contratos son más pormenorizados y exactos, pero siempre proporcionan apuntes que han de ser completados, en la medida de lo posible, mediante la comparación del texto escrito con las obras conservadas. La carencia de precisiones exactas sobre este tema se advierte claramente en los tres contratos que se analizan; por ello, la visura de distintos ornamentos de estas fechas finales del siglo XV permite extraer una serie de ideas que sirven para demostrar la riqueza del bordado en esta época, los cambios producidos en esta faceta artística, y la dificultad de reconstruir estos cambios a partir del análisis exclusivo de los textos legales.

En el siglo XV, las influencias de los bordados florentinos o ingleses crecen, se amplían y mezclan con las procedentes de Francia y Flandes. Los influjos flamencos acabarán por imponerse hasta bien entrado el siglo XVI.<sup>22</sup> Se advierte un creciente naturalismo en la plasmación de las figuras y de las escenas, con la introducción, en ocasiones, de elementos anecdóticos, en especial en aquellas piezas en las que el campo que había de decorarse era más amplio.

No obstante, los ornamentos conservados en Aragón del siglo XV son sobre todo casullas y capas en las que la limitación del espacio obliga a concentrarse en lo esencial. Pero la necesidad de ubicar las figuras en un entorno más o menos realista, facilitó el bordado en las cenefas de someras arquitecturas con arcos de enmarque y bóvedas de crucería que forman el cierre de unas sencillas capilletas u hornacinas. En los capillos de las capas, como ya quedó recogido en el contrato de 1493, se bordaron escenas, muchas veces dedicadas a la vida de la Virgen.

En algunos ternos conservados, como el del obispo don Juan González de Munébrega al que ya se ha hecho alusión,<sup>23</sup> se comprueba cómo en estas escenas los personajes se relacionan entre sí para reflejar un momento o drama común. La complejidad de la concepción y el diseño es mayor en este espacio del ornamento. Los detalles anecdóticos van unidos a una mayor variación en la iconografía, gracias al recurso a fuentes distintas: la *Leyenda Dorada* de Santiago de

la Vorágine o los Evangelios Apócrifos.<sup>24</sup> Las figuras cobran una mayor verosimilitud, tanto por la acentuación del realismo de los rostros, como por la atención puesta por los artistas en la plasmación natural de las telas, con pliegues angulosos semejantes a los que aparecen en las pinturas de la época. Pero estos detalles dependen de varios factores: de la habilidad de los artistas que llevan a cabo estos bordados o de las remodelaciones posteriores, a veces difíciles de detectar, que han podido distorsionar las características primigenias de los trabajos.

En cuanto a la iconografía, hay que subrayar que los contratos suelen ser muy exactos, de forma que todas las imágenes y escenas, así como su disposición en el conjunto del ornamento, se enumeran con detalle. Así ocurre en el documento de 1493:

La capilla sea la Coronación... así mismo Sant Ana, como esta en la otra, los brazos, los primeros a la mano derecha San Pedro y a la izquierda Sant Miguel, los segundos a mano derecha Sant Jeronimo a la izquierda, Sant Gaudioso, obispo de Tarazona...

La iconografía solía guardar relación con las devociones particulares del cliente y los contratos que aquí se analizan son una buena prueba de ello. Cuando en 1493 don Gonzalbo de Conchillos

22. ALCOLEA, S., *Artes decorativas...*, ob. cit., p. 387.

23. ÁGREDA PINO, A. M<sup>a</sup>., "El terno...", ob. cit., pp. 95-110.

24. En el terno de González de Munébrega se bordaron varias escenas inspiradas en estos Evangelios Apócrifos. La Asunción de la Virgen del capillo sigue la Narración del Pseudo José de Arimatea, XX-XXI mientras que la Anunciación de la Virgen se ha representado mediante dos episodios poco frecuentes en el arte occidental inspirados en el Evangelio del Pseudo Mateo, IX, 1-2 y en el Protoevangelio de Santiago, XI, 1-2. *Ibidem.*, pp. 104-106.

encargaba a Jaime Albert la ornamentación de una capa, le indicaba que en la cenefa bordara las imágenes de San Gaudioso y San Prudencio, patronos de la diócesis de Tarazona. La presencia de ambos en la capa se explica por el origen del encargado, natural de Tarazona, y por la veneración que les tendría. De igual modo, en la capitulación firmada en 1498 para concluir un cenefa regalada por la reina Isabel, se especifica que en la misma había de bordarse la efigie de su patrona, Santa Isabel.

#### MATERIALES, PLAZOS DE EJECUCIÓN Y CONDICIONES ECONÓMICAS

El bordado de las piezas litúrgicas se hacía básicamente con dos tipos de hilos: las hebras de seda y las de metal, sobre todo las de oro.

En los contratos se insiste en que estos materiales sean de buena calidad: se habla siempre de oro y sedas finas. En el documento de 1499 se repite varias veces que las vestiduras de las imágenes sagradas han de ser de *oro fino*. Tanto en esta centuria, como en buena parte de la siguiente, el oro se usó profusamente en el bordado de ornamentos. Una de las causas de este empleo masivo de oro fue la inclinación que por el lujo y la riqueza mostró la sociedad española, inclinación a la que no pudo permanecer indiferente la propia Iglesia. Las nociones de poder ligadas al uso del oro hicieron que proliferara el despliegue de este preciado metal en todo tipo de objetos.<sup>25</sup>

25. Ana Ávila ha dedicado un interesante artículo al estudio de este gusto por la suntuosidad de la sociedad hispana y a la concreción de esta

El oro también se utilizó para incrementar el carácter sagrado de las imágenes. Al igual que ocurre en la pintura gótica, el uso de oro, fundamentalmente en los fondos de las capillitas, contribuía a negar cualquier referencia a un espacio realista. Este espacio se convertía así en un ámbito sagrado. Estos efectos eran aumentados por los destellos dorados que emanaban de las vestiduras o arquitecturas macizadas con hebras de metal. Las figuras parecen ingravidas, flotan en un marco ficticio.<sup>26</sup>

La insistencia que en los contratos se pone en la finura de los materiales demuestra el anhelo de los clientes por la consecución de un trabajo rico y de calidad. Esta preocupación no resulta extraña, ya que numerosas ocasiones era el bordador el que aportaba los materiales necesarios para la obra, y dado que éstos eran muy caros, el encargado tendía a asegurarse de que el artista no cometería adulteraciones y falsificaciones en el producto que pagaba. Así se explica, por ejemplo, que en el contrato de 1499 se haga hincapié en la delicadeza y bondad de los hilos de metal.

Pero no siempre proporcionaba el bordador todos los materiales. Por contra, en numerosas ocasiones el patrocinador costeaba algunos materiales y el

tendencia en el empleo de oro y de prendas ricas. ÁVILA, A., "Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, I, (Madrid, 1989), pp. 103-108.

26. NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual, El espacio y la luz en el arte gótico*, Cuadernos de Arte Cátedra, nº 2, Madrid, ed. Cátedra, 1978, pp. 58-63.

artista otros. El primero solía entregar al artífice el tejido que había de utilizarse para confeccionar el ornamento, la tela para el forro o incluso las franjas para los capillos de las capas. Por su parte, el bordador ponía los hilos de oro y seda. Así se especifica en las cláusulas del contrato de 1493 y en otros documentos del mismo tipo fechados ya en el siglo XVI.<sup>27</sup> Estas condiciones permiten suponer que los bordadores no sólo se ocupaban de bordar y ornamentar la pieza litúrgica, sino también de cortar, coser y confeccionar el ornamento completo.<sup>28</sup>

Otras cláusulas de los contratos fijaban el plazo para la conclusión del trabajo. Estos plazos no eran muy dilatados. Por contra, el margen más amplio le fue concedido a Jaime Albert en 1498 para terminar la cenefa de la reina Isabel, y éste no superó los siete meses. El período más breve es el establecido en el contrato de 1499. En este caso Jaime Albert y Joan Mayor dispusieron de tres meses y unos días para terminar su labor.

Los bordadores se obligaban en el contrato a entregar las obras en el tiempo acordado y sólo por causas excepcionales se admitía una demora. En el documento de 1493, se permitía a Jaime Albert que prolongara su trabajo en caso de una enfermedad.

En ninguno de los contratos se recogen los posibles efectos negativos que el incumplimiento de esta cláusula tem-

poral podía originar al bordador. Sin embargo, para el siglo XVI, contamos con información acerca de las multas que habría de pagar el artista. Estas multas fueron incrementándose con el paso del tiempo y llegó a pactarse la posibilidad de que el artífice perdiera el derecho a concluir su trabajo y tuviera incluso que abonar todo coste adicional que la tardanza conllevara.<sup>29</sup>

Uno de los puntos que se especificaban con mayor precisión en los documentos era el precio final de la obra y el sistema de pago. En 1493, don Gonzalo Conchillos se comprometió a pagar a Jaime Albert 700 sueldos por su trabajo. Y 600 sueldos es lo que cobraría este bordador en 1498 por terminar la cenefa de la reina Isabel. En 1499, los de Encinacorba acordaron pagar 300 sueldos a los artistas.

En dos de los contratos se sigue una costumbre muy habitual en esta centuria y en la siguiente. El cliente no solía entregar al bordador el dinero en una sola paga, sino que esta entrega se fraccionaba en varias tandas. El encargante daba al bordador un adelanto en la firma del acuerdo y de esta forma le facilitaba dinero en metálico para afrontar los primeros gastos. Estos pagos fraccionados se iban sucediendo con el tiempo. A veces, se producía otra entrega cuando la obra estaba mediada y una última al final.

En el contrato de 1493 hay una variación de este sistema. Jaime Albert recibiría una suma de dinero cuando hubiera terminado una zona de la cenefa de

27. A.H.P.Z., Miguel de Longares, 1529, f. 181 r. y siguientes s. f. y SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, ob. cit., pp. 64, 235, 261, 405.

28. En el contrato de 1493 se señala de forma clara que el bordador había de coser la capa.

29. A.H.P.Z., Luis Navarro, 1518, f. suelto entre 64 y 65; SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, ob. cit., pp. 235, 405 y 472.

la capa y el resto, hasta alcanzar la cantidad total, cuando estuvieran acabados el capillo y la parte superior de esta cenefa. En el contrato de 1498 los pagos fueron dos en lugar de tres, uno al comienzo y el otro al final del trabajo.

El bordador aceptaba en el contrato que la obra fuese visionada por dos personas que certificarían que la misma tenía la calidad suficiente. Con frecuencia, estos visores eran otros bordadores, uno de ellos lo elegía el cliente y el otro lo designaba el artista. Así quedó establecido en el contrato de 1499. Pero también en ocasiones era el encargado el que escogía a las personas que revisarían la obra y éstas no tenían que ser necesariamente profesionales de la aguja. En 1493 fueron mosen Martín Escudero y mosen Martín Domingo los encargados de esta labor.

En el propio contrato de 1493 se menciona que se procedería a realizar una tasación cuando la obra estuviera finalizada. Pero no nos encontramos en este caso ante una verdadera tasación. Cuando se recurría a la tasación del trabajo, el precio del mismo no se fijaba previamente, sino que la valoración de sus cualidades se efectuaba cuando éste ya se había concluido. Las condiciones a las que se atendería la tasación sí se especificaban claramente en los contratos y siempre se subrayaba que las partes se someterían a la opinión de los supervisores.

El sistema de tasación no fue el preferido por los encargantes. Fue más frecuente que se designase a una o más personas para que examinaran que la obra se acomodaba a las condiciones del contrato. Los problemas que conllevaba la tasación se fueron percibiendo de forma

clara con el paso del tiempo. Las obras resultaban excesivamente caras y las autoridades eclesiásticas decidieron tomar medidas al respecto. En las Constituciones Sinodales de algunos obispados, ya en el siglo XVII, se exponían los perjuicios, que se derivaban sobre todo del hecho de que los artistas solían sobrevalorar las obras de sus colegas, de forma que si en el futuro el maestro cuya obra tasaban era el encargado de hacer lo propio en un trabajo emprendido por ellos, también los beneficiase en las consideraciones económicas.<sup>30</sup>

En los documentos de 1493 y 1499 se contemplaba que los visores de la obra tenían un pequeño margen para modificar el precio acordado. En concreto, en ambos se insistía en que esta modificación podía oscilar en 50 sueldos. En el contrato de 1493 esta variación de las cantidades pactadas dependía en última instancia de la voluntad del cliente, don Gonzalbo Conchillos que podía descontar esos 50 sueldos, añadirlos a la suma acordada, o bien dejar ésta tal como se pactó en la capitulación.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1

1493, noviembre, 13

Zaragoza

*Mosen Gonzalo Conchillos, dean de Jaca y el bordador Jaime Albert, residente en Zaragoza, firman una capitulación por la que éste último se*

30. *Constituciones Sinodales del obispado de Sigüenza*. Compiladas por el obispo Don Bartholome Santos Risoba, en el sínodo celebrado en Sigüenza en 1615. Impresas en Alcalá de Henares en 1659, Título XXIV, capítulo 4.

*compromete a bordar una capa por una cantidad de 700 sueldos.*

A.H.P.Z., Alfonso Francés, 1493, ff. CLXXXXVIII r.-CLXXXXVIII v.

[*Capitulacion de capa*]

/f. CLXXXXVIII r./ Eadem die el venerable mosen Goncalbo Cunchillos dean de Jaqua, del una parte e maestre Jaime Albert, brodador, habitante en Caragoca de la otra parte daron una capitulacion entre ellos concordada de una fresadura de una capa a mi Alfonso Frances notario, la qual es del tenor siguiente:

/f. CLXXXXVIII v./ Capitulacion y concordia entre el venerable dean de Jaqua, mosen Gonzalbo Cunchillos y maestre Jaime Albert, brodador, habitante en la ciudat de Caragoca, es a saber de una fresadura de capa tal como la del arcobispo don Johan, quondam, la chiqua, es el precio setecientos sueldos, los quales se paguaron en esta manera, luego en senyal y en paga a de dar diez florines de oro y quando sea fecho uno braco, entregandolo, mosen Martin Dominguo a de dar otros diez florines de oro y quando sea acabado el capillo y el collar a de dar cumplimiento a los setecientos sueldos. De los diez florines de oro que ha de dar al dicho maestre Jaime Albert ase de obligar en carta dencomienda y el senyor des que sea fecha la dicha obra a de darle cumplimiento a los setecientos sueldos al dicho maestre Jaime a se de fazer con las condiciones infrascriptas de su mano propia.

Las condiciones son asi, de sueldos de la dicha fresadura, como de imagines, tabernaculos, meidas, ancharia, largaria como la dicha capa del arcobispo don Johan, quondam, asi de oro fino como aquella y sedas finas como aquella y otros cumplimientos. En quanto a la dicha fresadura a de tallar y coser la capa, dandole forradura, brocado, frangas pal capillo.

La capilla sea la Coronacion como la otra la denmina en el collar, asi mesmo Sant Ana /f. CLXXXXVIII r./ como esta en la otra, los bracos los primeros a la mano drecha San Pedro y al ezquerda Sant Miguel, los segundo [sic] a mano drecha Sant Jeronimo a la ezquerda Sant Gaudioso obispo de Taracona, los terceros, a mano drecha Sant Prudencio, confesor y obispo de Taracona, a mano ezquierda Santa Eme-rofiana, virgen y reina martir.

Item es concordado entre las dichas parte quel conocimiento de la dicha capa sea al parecer y convenencia de los venerables mosen Martin Scudero y del honorable mosen Martin [Scudero barreado] Dominguo para la capa si sera lo que deve supra e segunt la muestra de la capa del arcobispo don Johan sobredicha, conque la suma /o/ tashacion no pueda escedir de cinquanta sueldos mas de los dichos setecientos sueldos ni menos de cinquanta sueldos y si tasharan valer menos de los dichos cinquanta sueldos menos de los dichos setecientos sueldos, que en tal caso asi si baldra mas de los cinquanta sueldos /o/ cinquanta sueldos menos de los dichos setecientos sueldos que en tal caso sea a eleccion del dicho senyor dean a honrrare aquella o lexarla.

Item es condicion quel dicho maestre Jaime sea tenido o obligado dar la dicha fresadura acabada daqui a Pascua Florida primera /f. CLXXXXVIII v./ veniente escepto con impedimento o enfermedad /o/ con pacto de rey /o/ reina.

[*Cláusulas de escatocolo y consignación de dos testigos*].

2

1498, noviembre, 22

Zaragoza

*Jaime Albert, bordador residente en Zaragoza, y el procurador del Capitulo de La Seo de Zara-*

*goza, firman una capitulación por la cual el primero ha de concluir una cenefa de la reina Isabel la Católica.*

A.H.P.Z., Alfonso Francés, 1498, f. 94 r.

Capitales entre los venerables capitales e canonigos de la Seu de Caragoça es a saber entre mosen Domingo de Asula, como a procurador ha tenido leno poder de dicho capitales e canonigos de un cabo e maestro Jaime Albert, brodador, de otro cabo, es a saber que maestre Jaime se obliga de acabar de un collar de la fresadura de la Ilustrisima reina dona Isabel con Santa Elisabet en el cinbalo y debaxo de aquel seis resucitados y con sus personajes acompañados como esta en el deboxado, esto acabado segun los brazos de la fresadura esta acabado salvo que no ha de tener cuerdas alderredor, sino segun esta en dicho deboxado donde son las floras de Santa Elisabet.

Item que hayan a dar en senyal e pago luego trezientos sueldos y el residuo que son otros trezientos quando sea dicha achavada e dicha obra ha de ser fecha por a Sant Johan primero veniente e cada una de dichas partes se haya de obligar.

[*Cláusulas de protocolo y escatocolo. Consignación de dos testigos*].

### 3

1499, abril, 26

Zaragoza

*El vicario y el luminero de la parroquial de Encinacorba contratan a los bordadores de Zaragoza Jaime Albert y Joan Mayor, para bordar la cenefa de una casulla.*

A.H.P.Z., Juan Aguas, 1499, f. 67 r.

En presencia de mi Johan Daguas, notario e testigos infrascriptos fueron personalmente constituidos el venerable mosen Martin de Campero clerigo vicario del lugar de Encinacorba e Johan Sabastian, lumbreiro del dicho lugar de una parte et maestre Jaime Albert e maestre Johan Mayor, brodadores vezinos de Caragoça de la otra parte, los quales libraron en poder de mi dicho notario la capitulacion siguiente:

Primeramente que los dichos maestros han de fazer una fresadura de oro fino y de sedas finas para una casulla de los dichos mosen Martin de Campero y del dicho mosen /Johan\ Sabastian, con las imagines siguientes: primero en la caguera arriba la imagen de Sant Pedro vestida de oro fino, la segunda senyor Sant Miguel, asi mesmo vestida de oro, la tercera senyor Sant Nicholau, asi mesmo vestida de oro /fino\, la delantera arriba la imagen de Nuestra Señora vestida de oro /fino\ y baxo la imagen de senyor Sant Blas vestida de oro fino.

Item que los dichos maestros han de dar fecha la dicha obra ocho dias antes del dia de Nuestra Señora de agosto primero viniente y del presente anyo.

Item que los dichos mosen Martin e Johan Sabastian sean olvidados dar por los presentes capitales, por razon de la dicha obra a los dichos maestros trezientos sueldos mas /o/ cinquenta menos y esto a conocimiento con juramento de los maestros convenientes, el uno puesto por la una parte y el otro por la otra, los quales dichos brodadores atorgaron han recebido por senyal y paga de la dicha obra ciento cinquenta sueldos.

[*Cláusulas de escatocolo y consignación de dos testigos*].