Pedro Del Ponte (Aponte)

Antonio NAVAL MAS

ESTA MEMORIA DE LICENCIATURA CONSERVA EL MISMO FORMATO ACADÉMICO CON QUE FUE LEÍDA en 1975

Excepcionalmente, en algunas notas se hace cita escueta de algunas publicaciones relacionadas con el tema publicadas con posterioridad a la fecha de lectura.

ISBN 978-84-617-9395-2
DL HU 90-2017
© Antonio Naval Mas
Autoedición

Fotografías de la tapa: Tablas de la Predela del Retablo de San Sebastián de la Colegiata de Bolea (HU), documentadas como de Pedro del Ponte

Pedro Del Ponte (Aponte)

Antonio Naval Mas

1975

(Publicado sin modificar el contenido en 2017 y revisado en 2021)

Memoria de licenciatura leída el 12 del diciembre de 1975 en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras-Sección de Historia del Arte

Depositada en el Departamento de Arte del Renacimiento, de esa Facultad

Esquema- INDICE

INTRODUCCIÓN
BIBLIOGRAFÍA

1ª PARTE: PEDRO DEL PONTE

NOMBRE O GRAFÍA 13
Grafía usada en la documentación del pintor
Grafía usada por autores posteriores a la época del pintor
DATOS BIOGRÁFICOS 14
LOCALIZACIÓN DE SU ACTIVIDAD ARTÍSTICA 15
Su aparición en Huesca
Salida de Huesca

2ª PARTE: ANÁLISIS DE LA OBRA DE PEDRO DEL PONTE - CATÁLOGO

A) OBRAS DOCUMENTADAS Y CONSERVADAS 19
Retablo de Santiago de Grañén 19
Retablo de Cintruénigo 31

B) OBRAS ATRIBUÍDAS CONSERVADAS 41
1-Retablo “de San Miguel” de Agreda 41
2-Retablo “de Sta. María la Real” de Olite 51
3-Tabla “Virgen con Niño” 60
4-Tabla “Virgen con Niño” 60
5-Tabla “Lamentación sobre Cristo muerto” 61
6-Fragmentos de retablo de Jaén 61
7-Retablo de “Santa María la Mayor” de Bolea 61
8-Tablas de Atri 66
9-Tablas de Tarazona 68
10-Retablo de Alfajarín 69
11-Tabla de “Santiago matamoros” 70
12-Tabla del “Nacimiento” 71
13-Tablas de la “ Colección Iturbe” 71
14-Tabla de la “Colección Bofíll” 73
15-Tablas de “San Lorenzo”, de Huesca 74
16-Tabla de “San Vicente” 75
17-Retablo “de “San Miguel” 76
18-Tablas del Museo de Huesca 76
19-Retablo de “Los Santos Corporales” de Daroca 77
20-Retablos de Almudevar 78
21-Tablas del claustro de san Pedro el Viejo 79
22-Tablas de “San Vicente” y “Crucifixión” 79
23-Retablo de “Santa Lucia” de Ambel 79
24-Retablo mayor de Layana 80
25-Retablo de “San Pedro” de Paniza 80

C) OBRAS DOCUMENTADAS NO CONSERVADAS 80
1-Retablo “Ntra. Sra. de la Esperanza” 80
2-Retablo de “San Lorenzo” 80

3-Retablo de “La Magdalena” 82
4-Retablo de “San Juan Bautista” 82
5-Retablo de Beteta (Cuenca) 83

D) OBRAS ATRIBUIDAS NO DOCUMENTADAS NI CONSERVADAS
1-Muros fingidos de Santa Fe 83
2-Retablo de “San Lorenzo”, de la Seo 83
3-Retrato de los Reyes Católicos, de Burgos 83
4-Códices con retratos de don Fernando y Carlomagno 83
5-Tablas de “Santa María” de Buil (Huesca) 83

E) POSIBLES OBRAS
1- Retablo mayor de “San Felipe” 84
2-Retablo de la capilla de Felipe Otal 84
3-Retablo de don Sancho de la Cavallería 84
4-Retablo del Arcediano de la Seo 84
5-Retablo de “San Sebastián” 84

CRÍTICA AL CATÁLOGO
A) Obras documentadas y conservadas 88
B) Obras atribuidas conservadas 88
C) Obras documentadas no conservadas 93
D) Obras atribuidas no documentada ni conservadas 93
E) Posibles obras 94

3ª PARTE: NUEVAS APORTACIONES PARA EL CONOCIMIENTO DE LA PERSONALIDAD. Y OBRA DE PEDRO DEL PONTE

A) LITERATURA SOBRE EL TEMA 97
Referencias escritas sobre Pedro del Ponte a través de la historia 97
Crítica de textos 101
B) CRITERIOS PARA LA IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA DE DEL PONTE 104
C) PERSONALIDAD ARTÍSTICA 104
D) ESTILO Y SIGNIFICADO DE SU OBRA 105
Evolución 106
Características 106

CONCLUSIÓN 109

APÉNDICE: EL RETABLO MAYOR DE BOLEA 111

BIBLIOGRAFÍA

Nota: Esta bibliografía contiene únicamente las obras que están directamente relacionadas con Pedro del Ponte, por ser estudios sobre el pintor, por hablar de obras que han sido atribuidas a este pintor o por hacer alguna alusión al pintor.

HISTORIAS GENERALES DE LA PINTURA

ANGULO D. "Pintura del Renacimiento", *Ars Hispaniae*, T XII, Madrid 1954.
CAMÓN AZNAR, J. "La Pintura española del siglo XVI", *Summa Artis,* T. XXIV, Madrid 1970.
LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid 1953.
MAYER, A., *Historia de la pintura española,* Madrid, 1942.
MICHEL, A., *Histoire de l'art depuis les premieres temps chetiennes Jusqu'a nos jours,* Bertaux IV, Paris 1911.
POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting,* Harvard, T. VIII, 1941, T. XIII. 1966.

COLECCIONES DE DOCUMENTOS, TRATADISTAS, DICCIONARIOS, CRONISTAS

ABIZANDA, M, "*Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del archivo de protocolos de Zaragoza*, Zaragoza 1915-17.
AYNSA D. F., *"Fundación, excelencias,grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*" Huesca 1619.
CONDE LA VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Cean Bermudez* , Madrid, 1889.
DORMER D. J. , *San Laurencio defendido,* Zaragoza l673.
JUSEPE MARTINEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Carderera, Madrid, 1866.
MONCAYO, Juan de., *Poema trágico de Atalante y Hipomenes*, Zaragoza 1656.
PADRE HUESCA, Ramón de Huesca, *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón,* Pamplona, 1797.
SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid 1916.
SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., Fuentes literarias para la historia del Arte, Madrid 1933.
UZTARROZ, A. de, *Defensa de la patria del Invencible Martyr San Laurencio*, Zaragoza 1638.
ZAPATER GOMEZ F., *Apuntes histórico-biográficos de la escuela aragonesa de pintura*, Madrid I863.

CATÁLOGOS Y ESTUDIOS DE COLECCIONES DE ARTE

ABBAD, F., *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Madrid
ANGULO, D. ,"La pintura del Renacimiento en Navarra", en *Príncipe de Viana*, Pamplona 1943.
ARCO GARAY, R. del, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid 1942.
ARCO GARAY, R. del, "La pintura antigua aragonesa", en *Arte Español*, Madrid 1912.
BIURRUM, T. *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona 1935.
CABRÉ, J. "El tesoro artístico de los Santos Corporales de Daroca", *en Boletín de la Sociedad española de excursiones*, Valladolid 1922.
CAMÓN AZNAR, J., "Fernando el católico y el arte español de su tiempo", CSIC, Madrid 1952.
DONOSO, R., *Guía del Museo de Huesca*, Madrid 1968.
DURÁN GUDIOL, A., *Huesca y su provincia*, Barcelona, 1957.
IGUACEN, D., *La Basílica de San Lorenzo de Huesca*, Huesca, 1969.
LLABRÉS, G., *Catálogo de los objetos que contiene el museo provincial de Huesca*, Huesca 1905.
SOLER, C. *Huesca monumental*, Huesca, 1864.

TORMO CERVINO, J., *Cartilla turística: Huesca*, Huesca, 1942.
TORMO, E., *Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección de la Sra. Doña Trinidad Schölts Hermensdorff, viuda de Iturbe*, Madrid 1911.
TORRALBA, F., *Guía artística de Aragón*, CSIC, Madrid 1960.
TORRALBA,F., *Pintura en Aragón en la época de Fernando el Católico*, Zaragoza, 1969.
TORRALBA, F., *Iglesia colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Zaragoza, 1954.
TORRALBA, F.,"Las Iglesias de la Villa de Ambel", en *Seminario de Arte Aragonés* Zaragoza, 1968.

ESTUDIOS SOBRE EL PINTOR PEDRO DEL PONTE

ANGULO, D. "Pinturas del siglo XVl... Pedro del Ponte en Atri", en *Archivo español de Arte*, nº 112, Madrid 1956.
ARCO GARAY, R., "El pintor cuatrocentista Pedro de Aponte", en *Arte español* III , Madrid 1914.
ARCO GARAY, R., "Pedro de Ponte o Aponte, pintor del Rey Católico", en *Boletín del S. de E. de A. y A*. 194.
BALAGUER F., "Pintores aragoneses en protocolos notariales de Huesca ", en *Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza 1954.
TORMO, E., "Los primitivos de la colección Iturbe", en *Diario "La Época* ", Núm. 21.805,(14 de julio de 1911).

1ª PARTE

PEDRO DEL PONTE

NOMBRE O GRAFÍA

En los trabajos hasta el presente realizados sobre nuestro pintor suele designarsele como "Pedro de Aponte" o simplemente "Pedro Aponte". Tal denominación es una transformación posterior de la grafía original que era "Ponte".

La referencias más antiguas que con nombre trasformado encontramos nos la proporciona el cronista zaragozano Uztarroz[1] sin que sepamos por ahora de dónde tomó el nombre o como llegó a esa grafía. Hay indicios para sospechar que Uztarroz escribía de oídas, como más tarde insinuaremos precisamente para poner en tela de juicio este párrafo donde se nos habla que el pintor hizo un retablo de dudosa atribución.

Esta grafía, "Aponte", por ahora no se remonta más atrás de 1638, fecha en que Uztarroz escribió su libro teniendo que señalar que entre esta fecha y la época en que vivió Pedro de Ponte hay un espacio de alrededor de cien años que, al menos por ahora, constituye un vacío en el conocimiento del pintor.

Grafía usada en la documentación contemporánea del pintor.

Ya en la documentación relacionada con el pintor encontramos vacilaciones a la hora de designarlo. Aparece en la base de todas ellas la referencia al elemento "puente", dato que posiblemente hace alusión a las cercanías de algún "puente" junto al que se desenvolvería una parte de su vida. Poco tiene de original este rasgo, pues han sido muchas las personas, incluso en el mundo del arte, que se han valido de esta referencia para designarlos.

Los distintos matices con los que se le designa y las fuentes donde estos aparecen son los siguientes:

PEDRO DE PONTE aparece en el contrato para el retablo del Hospital de Huesca en el año 1507, y en el que se concierta la realización del de Grañén (Huesca) en 1511[2] y 1512. Excepcionalmente tras su muerte y ya en pleno siglo XVII aparecerá en el elogio de Juan de Moncayo en 1656[3].

PEDRO PONTE, es el arrendador de unas primicias en Grañén en 1512 a cuenta de la pintura del retablo [4] en una nota del libro de la Parroquia de la Magdalena de Zaragoza de 1517 se acusa pago por el retablo del mismo nombre[5]. Así aparece también en el contrato hecho en torno al retablo de Cintruénigo entre Ponte y Joly en 1525[6].

PEDRO DEL PONTE En otro lugar del mismo contrato aparece con esta variación, y así se le había desig-

1 F. A de UZTARROZ: *Defensa de la patria del invencible martyr S. Laurencio*, Zaragoza **1638,** p. 126.

2 AHPH, Protocolo notarial, 5 de junio de 1507, notario García Lafuente.

3 Juan de MONCAYO, *Poema trágico de Atalanta y Hipomenes*, Zaragoza **1656,** octava **76** del canto III.

4 AHPH:,Protocolo notarial, 25 de mayo 1512, notario Baltasar Serrano, p. 483.

5 M. ABIZANDA, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza, Zaragoza 1917, t. II, p. 83.

6 Protocolo notarial, 1 diciembre 1525.

nado en 1511 cuando conviene con el pintor Aniano en trabajar a medias[7].

PEDRO DEL PONT firma el albarán en 1508 por haber cobrado el retablo del Hospital al que antes aludimos[8].

DALPONT es el que realizará el retablo de Paniza (Zaragoza) en 1521[9].

AL PONT es otra modificación del nombre del mismo personaje en el mismo contrato.

Grafía usada por autores posteriores a la época del pintor.

Aunque la ultima grafía apuntada podría servirnos de enlace con la que se generaliza cien años después de morir el pintor, nótese que posteriormente al contrato de Paniza en que se le designa con Alpont, está el contrato de Cintruénigo en que se le vuelve a llamar Pedro del Ponte.

Hecha la transformación en favor de la grafía Aponte, los autores unas veces usaran la preposición "de" y otras no, implican do en aquel caso una redundancia o repetición innecesaria.

PEDRO APONTE: aparece en el *Lumen Ecclesiae* de la Iglesia de San Lorenzo de Huesca[10] y avanzado el siglo XVIII es la forma de designarlo por el Padre Huesca.

PEDRO DE APONTE: Uztarroz en el libro antes citado[11]. Lo usa también Jusepe Martínez avanzado el siglo XVII[12], y en el siglo XIX, Carderera[13] y Zapater[14].

DAPONTE es una variación quizá incidental empleada por el Conde de la Viñaza en su Diccionario[15].

DEL PON aparece en un paréntesis de los Documentos de Abizanda[16].

A través de todas estas variaciones parece claro que al pintor se le designa en relación con el lugar de origen. Por lo tanto parece una redundancia innecesaria la de añadir la preposición "de" hecha la trasformación a favor de la grafía "Aponte" que ya de por sí es suficiente para indicar el origen.

En todo caso está claro que sus contemporáneos y él mismo se designaba bajo el nombre de PEDRO DEL PONTE, que, en un intento de dar al pintor su verdadero personalidad, parece responder mejor a la realidad de los hechos. Por ella personalmente nos inclinamos.

DAT0S BI0GRÁFIC0S

Ponemos a continuación una serie de datos biográficos recopilados de todos los autores que hablan de Pedro del Ponte. No se ha hecho una labor crítica en torno a ellos pues la mayor parte de las

7 Protocolo notarial, 16 septiembre 1511, notario Juan Arruego., Za ragoza, Lig. 2E33, fol. 326v.

8 Protocolo notarial, 14 abril 1508.

9 Protocolo notarial, l0 agosto 1521, notario Antón de Oseñalde, Zaragoza, Lig.. 13811 fol. 326.

10 Manuscrito del archivo de la iglesia de S. Lorenzo de Huesca en que se dan noticias y datos relacionado con el templo. S XVII, 2da mitad.

11 F.D UZTARROZ, *Ibidem.*

12 Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de CARDERERA - Madrid 1866. p.104

13 V. CARDERERA, *Op. cit*. en nota anterior, p. 31.

14 F. ZAPATER, *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*, Zaragoza 1863, p. 9.

15 Conde de VIÑAZA: *Adiciones al diccionario histórico de ... Cean Bermudez*, Madrid 1889, t.I p. l6.

16 M. ABIZANDA: *Op. ci*t., t. I, p. 39.

veces se desconocen las fuentes por no haber sido indicadas.

Según opinión generalizada, que parece parte de Jusepe Martínez a través de la edición hecha por Cardedera[17] y después de Zapater[18], Pedro del Ponte era natural de Zaragoza donde nacería entrada la segunda mitad del siglo XV.

Nada sabemos de su formación pictórica. Los autores hacen distintas conjeturas de matices a veces diversos, sin que podamos verificar documentalmente su veracidad. Abizanda apuntó[19] que fue discípulo de Bartolomé Bermejo de Córdoba el cual estuvo por Aragón entre 1467 y 1486. Para Zapater su formación está relacionada con un viaje a Italia donde tomó contacto con los pintores Signorelli y Ghirlandaio[20] . De otra forma bien distinta opina Tormo [21] quien lo ve mediatamente relacionado con el pintor portugués Nuño Gonçalves a través de un desconocido discípulo de éste a quien Tormo denomina Maestro anónimo del Santo Domingo de Silos de Daroca. Para los que se fijan primordialmente en el retablo de Bolea como obra de Del Ponte, como es el caso de Angulo, piensan que estaba muy vinculado al taller de Borgoña de quien probablemente formarba parte[22].

Zapater sigue opinando que, tras su venida de Italia, pasó a ser pintor de Juan II de Aragón, pero a ello replica Sánchez Cantón que no es seguro que este Rey tuviera pintores a su servicio a pesar de ser un excelente mecenas[23]. Después, según el mismo Zapater, el rey Fernando lo llevó a Castilla y lo nombró en l499 pintor de Cámara. Allí sería donde completaría, dentro de la escuela castellana de pintura, la formación recibida en Italia. A partir de 1490, aproximadamente, pasaría a ser pintor de la Diputación del Reino sucediendo a Bonanat de Ortiga[24].

Antes de 1492 era pintor de los Reyes Catolices o por lo menos contemporáneos sus servicios en opinión de Sánchez Cantón[25] que hizo su tesis doctoral estudiando los pintores de cámara de los Reyes de España. Probablemente su principal fundamentación a esta afirmación se encuentra en el testimonio de Jusepe Martínez quien también afirma que fue un excelente retratista por quien pasaron todos los principales contemporáneos suyos[26]. Sánchez Cantón pone sus reparos a este dato, hace conjeturas a lo que serían esos privilegios hechos por los Reyes a Pedro del Ponte según el testimonio de Martínez[27] .

LOCALIZACIÓN DE SUS ACTIVIDAD ARTÍSTICA

Es curioso que a pesar de su brillante historia si esta es cierta, y de la creencia de ser natural de Zaragoza, es en Huesca donde primero aparece, o, al menos, de su vinculación con esta ciudad es de donde tenemos las referencias escritas más antiguas. La abundante actividad pictórica que por este tiempo había en Huesca da pie para pensar tanto que, siendo de fuera, se sintió atraído por intuir porvenir, como para sospechar que dada la abundancia de pintores de buena calidad y de estilo tradicional no es fácil que sin más calidad que la del retablo de Grañén se arriesgara a competir viniendo desde Zaragoza. Los datos de los protocolos notariales son huellas para su localización.

17 V. CARDERERA , *Ibidem*.

18 F. ZAPATER, *Ibidem.*

19 M. ABIZANDA*, Ibidem.*

20 F. ZAPATER*, ibídem.*

21 E.TORMO: diario “La época”, 14 de Julio 1911; “Los primitivos de la colección Iturbe”, Madrid 1911.

22 D ANGULO, “Pintura del Renacimiento”, en *Ars Hispaniae*, t. XII, p. 73.

23 J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de cámara de los reyes de Espa*ña, Madrid 1916, p. 6 y 12

24 F. ZAPATERO, *Ibidem.*

25 J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Ibidem.*

26 Jusepe MARTÍNEZ , *Ibidem.*

27 J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Ibidem.*

Su aparición en Huesca

Por 1504 parece que tenía su taller en Bolea o al menos vivía en este pueblo, y sin duda algún trabajo realizaba, pues en el contrato para la realización del retablo del Hospital de Huesca, se le da permiso para que lo realice en esa localidad, con tal de que de su cuenta corran los trasportes de la obra[28] Otra pista para esta conclusión la encontramos en el contrato para el retablo de Grañén[29] al que se le ha sacado más partido del que podía dar, pues se limita a indicar que de alguna manera intervino en el retablo de Bolea, sin determinar exactamente cuál fue su intervención. La indicación no obstante no es válida para certificar que efectivamente debió estar de alguna manera vinculando con este pueblo. Por 1507 estaba realizando trabajos para Huesca, en concreto el retablo de Ntra. Sra. de la Esperanza para el Hospital del que antes hemos hablado. Lo cual no impide pensar que pudiera haberlos hecho en Bolea, como antes hemos indicado.

Por 1511 trabajaba en el retablo de Grañén, siendo varios los documentos que en relación con este dato se conservan y que testimonian que por lo menos durante dos años y medio estuvo de alguna manera vinculado a esa localidad, o al menos prolongó la realización del retablo [30].

Con anterioridad a estos trabajos parece que pudo intervenir o colaborar en el retablo de San Lorenzo de Huesca, aunque el testimonio recogido en uno de los documentos para la realización del retablo de Grañén se limita a poner como punto de referencia el retablo de San Lorenzo de Huesca sin que llegue a afirmar expresamente que interviniera en el mismo.

Salida de Huesca

En el año 1511, firma un curioso contrato con el pintor zaragozano Antón de Aniano [31]. Por él se comprometen ambos a no pisarse mutuamente el terreno, y en el hipotético caso de que les encargasen alguno de los retablos que prevén se van a realizar, manifiestan su determinación de contar con el otro y compartir juntos las ganancias como afrontar las perdidas.

Es curioso este documento que testimonia un equilibrio en la calidad y posibilidades de ambos pintores. Manifiesta que Del Ponte, aun proviniendo de Huesca y no siendo muy conocido en Zaragoza antes de 1511, (al menos no hay testimonios escritos de ello), de alguna manera ponía en cuestión el trabajo de Aniano. El caso es que a partir de entonces ya no se verán más huellas de su trabajo en Huesca y, sin embargo podremos encontrarlas en Zaragoza, Navarra y Castilla.

Abizanda sin citar la fuente donde se basa[32] afirma que por el mismo año y con el pintor Aniano realizó un retablo para Beteta (Cuenca). En realidad no trascribe ningún documento donde se pueda comprobar este dato pues uno que en su libro aparece, aun siendo de Aniano y en relación con trabajos realizados para Beteta, no habla para nada de Pedro Del Ponte.

Por 1517 ya había realizado trabajos para el retablo de la Magdalena de la parroquia de la misma advocación de Zaragoza según consta de una nota del libro de cuentas de la Iglesia que descubrió Mario de la Sala y que está recogido en la colección de documentos de Abizanda[33].

En 1521 se comprometió a realizar un retablo para Paniza (Zaragoza) [34] y en el mismo año era el propio Del Ponte quien ajustaba la obra con el escultor Joly para realizar la Mazonería del retablo de Cintruénigo[35] donde trabajó como pintor por lo menos en la predela de dicho retablo como después

28 AHPH, Protocolo notarial, 5 junio 1707, notario García Lafuente.

29 AHPH, Protocolo notarial, marzo 1511, notario Jaime Larraga,.

30 AHPH, Protocolos notariales, 26 marzo 1511, notario Baltasar Serrano; mayo, 1511, notario Jaime Larraga; 26 mayo 1512, notario Baltasar Serrano.

31 Protocolo notarial, 16 septiembre 1511, notario Juan Arruego.

32 M. ABIZANDA, *Op. cit*. t II, p. 83.

33 M. ABIZANDA, *Ibidem.*

34 AHPZ,Protocolo notarial, 10 agosto 1521, notario Antón de Oseñalde, Zaragoza.

35 Protocolo notarial, 1 diciembre 1525.

veremos .

Hasta el momento presente no se ha encontrado ningún otro documento escrito posterior a esa fecha, lo que hace suponer, tal como apunto Del Arco, que quizá muriera hacia 1530 [36].

Si admitiéramos, tal como hace algún autor, que llegó a realizar todos los retablos en torno a los cuales se hicieron conjeturas, tendríamos que concluir que la mayor parte de su actividad se desarrolló en Zaragoza. Pero con el fin de aportar unos datos consistentes, aunque sean escasos, nos limitamos a lo estrictamente documentado.

En conclusión podemos decir que es en Huesca donde aparece por primera vez y de donde marchó a Zaragoza coincidiendo con este traslado en un aumento en la actividad pictórica y una evolución en su estilo.

36 R. . ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte pintor del rey católico", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid,1942-43, p.17.

2ª PARTE

ANÁLISIS DE LA OBRA DE PEDRO DEL PONTE
(CATÁLOGO)

A) OBRAS DOCUMENTADAS Y CONSERVADAS

1) - RETABLO DE SANTIAGO DE GRAÑÉN

Pueblo al sur de Huesca, cercano a la ciudad. Edificio del retablo: Iglesia parroquial.

Documentación: Protocolo notarial del 26 marzo de 1511[1]: comparecen Cristóbal Cardeñosa y el Concejo del pueblo. Datos que aporta: que se había encargado un retablo, del que Cardeñosa había pintado tres tablas. Valoración de estas tablas.

Protocolo notarial del 2 de marzo de 1511[2]: comparecen Pedro del Ponte y Concejo del pueblo datos que aporta: el pintor debe terminarlo en un año a contar desde el día anterior.

Protocolo notarial del 25 de mayo de 1512[3]: comparecen Pedro Ponte y Concejo del pueblo y Domingo Abio. Datos que aporta: arrendamiento de unas primicias a Abio para que éste adelante dinero

Protocolo notarial del 26 de mayo de 1512[4]: comparecen Pedro del Pont y Concejo. Datos que aporta: prórroga del trabajo de Ponte por no haber cobrado.

Fecha del retablo: según la documentación anterior se terminó en 1513.

Atribución: a la vista de la documentación anterior, Del Arco y Balaguer lo atribuyen a Aponte[5]. Angulo, lo encuentra irreconciliable con el de Bolea que atribuye a nuestro pintor. Al autor de este retablo lo considera de formación posterior y en relación con el Maestro de Agreda[6] de quien no obstante en otro lugar llega a sospechar que sea el propio Aponte[7]. Post: admite gradación o progreso entre los retablos de Bolea y Grañén que considera de Aponte[8] y manifiesta su esperanza en que Angulo replanteara sus afirmaciones.

Características: Oleo sobre tabla.

Mazonería de época posterior con recuerdos y temas renacientes.

Predela con seis tablas.

Cuerpo con tres pisos y cinco calles. sotobanco y guardapolvo,

Otros Datos: Son de Cardeñosa las tablas 1 y 2. Las tres tablas son de inferior calidad La tabla 3, "Flagelación", es de autor desconocido.

Son del XVII y XVIII la «Crucifixión» e "Inmaculada"

Temática: Sotobanco pequeños cuadritos de apóstoles

Guardapolvos: símbolos heráldicos y *putti* con instrumentos de la pasión.

Predela: temas de la pasión.

Cuerpo: izquierda, escenas de la vida de Santiago derecha, escenas de la vida de San Juan

TABLAS

"Ecce homo"

Dimensiones: 1,19 x 0,79 m.

1 AHPH: Protocolo Notarial, 26 marzo 1511, Notario Baltasar Serrano.

2AHPH: Protocolo notarial, 2 mayo 1511, Notario Jaime Larraga, pro 48.

3 AHPH: Protocolo notarial, 25 mayo 1512, Notario Baltasar Serrano.

4 AHPH, Protocolo notarial, 26 mayo 1512, Notario Baltasar Serrano.

5 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte pintor del rey católico", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1942-43, p.12; F. BALAGUER, "Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca", en Seminario de Arte Aragonés, Zaragoza, 1954.

6 D. ANGULO, "Pintura del Renacimiento", en *Ars Hispaniae,* T XII, p. 73.

7 D. ANGULO," La pintura del Renacimiento en Navarra", en *Principe de Viana*, 1943, p. 434.

8 CH. R. POST, *A History of Spanish Painting*, 1966, vol. TXIII, p. 66ss.

Análisis temático

Tema tomado de los evangelios tratamiento según tradición iconográfica en Aragón y Cataluña.

Análisis estilístico

Composición: interior arquitectónico de recursos ambientales muy elementales. Cristo y Pilatos sobre un estrado. El grupo de acusadores resuelto a manera de apostolado de frontal románico casi con isocefalia; apelotonamiento y sin profundidad espacial lograda. La solución formal del grupo adolece de falta de perspectiva limitándose a colocar las figuras posteriores más altas que las anteriores. Hay un intento de querer integrar las figuras en el espacio tras haber roto con los moldes y soluciones de tradición gótica.

Dibujo, tosco y elemental. La figura de Cristo parece dibujada por distinta mano que en las tablas de la "Vía Dolorosa" y "Descendimiento". Los rostros en general no insinúan el esquema en forma triangular que se verá en otras tablas. Aparece la tendencia a bocas entreabiertas.

Color: Al fondo y a través de los vanos se entrevé un celaje decreciente de verde muy oscuro a claro que se ha querido ver como característico de Del Ponte. En los ropajes de Pilatos usa todavía plantilla según técnica gótica.

Detalles: Las uñas son muy pequeñitas y estrechas según solución que se repetirá en otras tablas. Los dedos de las manos son muy angulosos, dato que también será constante. En primer término aparece un perrito pequinés, como síntoma de afición por tema de género.

En conjunto parecen tablas de inferior calidad que las siguientes.

"Vía Dolorosa"

Dimensiones: l, 8 x 0,68 m.

Análisis temático

Tema tomado de los Evangelios en lo que se refiere al Cirineo y Verónica y el resto viene completado por la tradición piadosa. Tratamiento según tradición iconográfica con constantes como son el portador del banderín, el fustigador etc.

Análisis estilístico

Composición: Dos planos con marco en

exterior paisajístico; formalmente el primer plano carece de profundidad aunque está ligeramente mejor conseguida que en la tabla anterior. Hay un intento, incluso logro, de integración espacial de los personajes en el ambiente.

Dibujo: El rostro de Cristo está delicadamente conseguido, pero no hay unidad de trazo en el resto de la composición. Es fácil constatar vacilaciones e incorrecciones. El guerrero colocado de espaldas, ni se sostiene ni está bien articulado. En conjunto mejor dibujada que la anterior.

Color: Aparece el celaje degradado verde oscuro-claro, intenta conseguir volumen con el color; hay un intento de modelado en los vestidos.

Detalles: que pueden ser significativos por constituir pistas de identificación: Una cabeza de aspecto mongólico o esquema de pera, alguna uña muy estrecha en pie y dedos

angulosos en manos. Cabellos tratados con mucho detalle. Ojos achinados y ondulados. Siluetas muy duras para conseguir despegue del contorno. Un cascarón de caracol que aparece en el suelo, tratado minuciosamente (no se aprecia en la fotografía). Un banderín con un águila bicéfala. Figuras bruscamente interrumpidas en los extremos acusando falta de recursos compositivos. El tipo de madero de la cruz es de árbol muy verde recién descortezado.

NOTA: esta tabla y la siguiente parecen mucho mas trabajadas que el resto del retablo.

"Descendimiento"

Dimensiones 1,19 x 0,72 m.

Análisis temático

Tema bíblico completado en detalles por piedad cristiana. Tratamiento iconográfico distinto o preferido por la tradición que más bien suele ser el tema de la Piedad. Es distinto también del que Del Ponte adoptara en Olite, Cintruénigo y Agreda pero hay ciertas similitudes con "Descendimiento" de la Catedral de Tarazona atribuido por Post[9] a Juan Fernández Rodríguez y otro del Maestro de Orobia en Navarra

Análisis estilístico

Composición: Un único plano en exteriores. Difícil captación del espacio por no haber ninguna referencia espacial. Formalmente la composición está resuelta de forma muy manierista llenando prácticamente la totalidad de la composición sin llegar a los apelotonamientos de, por ejemplo, la tabla del "*Ecce Homo*".

Dibujo: Es la tabla mejor dibujada demostrando dominio técnico y precisión. Hay escorzos y están bien conseguidos logrando profundidad en poco espacio. Adolece de cierta desproporción la cabeza de San Juan y está un poco al margen el guerrero de la derecha.

Color: De nuevo aparece el celaje verde oscuro-claridad. En general se consigue un siluetado por contraste con colores circundantes. Hay un intento conseguido de valoración de las sombras.

Detalles: Madero verde recién descortezado enormemente grueso y pesado. Rostro muy triangular. El vestido de esta figura está hecho con plantilla. Cabeza de Cristo con bucles y pies con uñas muy cortadas y estrechas. Figuras en ambos extremos que se salen de la composición por estar escasamente interrumpidas.

NOTA: Estas tres tablas constituyen la única intervención de Del Ponte en la predela. En ellas aparecen más figuras que en el resto y están más minuciosamente trabajadas.

Escenas de la vida de Santiago

"Hermógenes ante el Apostol"

9 Ch. R. POST, *Ibidem*.

Dimensiones: 1,22 x 0,97 m.

Análisis temático

Tema suministrado por la tradición. Iconográficamente no es corriente y está resuelto como una fantasía de influencia flamenca. El resultado está conseguido con figuras híbridas.

Análisis estilístico

Composición: En un solo plano que quiere ser de exterior pero faltan elementos para poder definir un espacio y relacionar las figuras con él. Formalmente las figuras llenan la casi totalidad de la composición al ser unas figuras más altas que las otras según solución manierista. El protagonista está en el centro pero el interés de la composición está desviado hacia la derecha por la orientación de personajes y miradas de los mismos.

Dibujo: Menos cuidado que en las anteriores tablas quedando disimuladas las incorrecciones por las monstruosidades de los personajes. Hay inestabilidad en Hermógenes y desproporción en una lógica perspectiva con respecto al Apóstol

Color: Celaje verde oscuro-claridad. Los monstruos resultan demasiado planos y los vestidos toscamente modelados.

Detalles: Se repite la angulosidad en los dedos de las manos de Hermógenes pero no en las de Santiago, tampoco aparecen en los pies de este las características uñas estrechas y cortadas, todo lo cual unido a la traza general de la figura hace pensar en una mano o pincel artesano diferente.

"Predicación de Santiago en Oviedo"

Dimensiones: 1,22 x 0,97 m.

Análisis temático

Tema recogido de la tradición hispánica en torno al apóstol. Iconográficamente no es corriente al menos en Aragón

Análisis estilístico

Composición: Exterior paisajístico que constituye el marco espacial en el que están bien integradas las figuras. Formalmente el grupo de personas está agrupado en un primer plano al que

ha dotado de profundidad mediante la perspectiva focal. El centro de la composición está desplazado hacia la derecha donde se halla el protagonista.

Dibujo: Más acabado y con menos incorrecciones que en otros tablas.

Se le escapan, no obstante, algunas proporciones en los rostros que no están de acuerdo con las dimensiones decrecientes de una perspectiva focal. Hay variedad en las posiciones de las caras y un intento de individualización en los rasgos fisionómicos.

Resulta un rasgo llamativo y típicamente distinto la solución dada a los dedos de las manos no exentas de solución manierista y vehículo de cierto lenguaje expresionista.

Color : Queda resuelto el celaje con la formula verde oscuro-claridad. Quedan recortados los rostros con dureza debido al uso del color con una técnica dibujística.

Detalles: Bocas entreabiertas, angulosidades duras en los dedos de las manos, posición de los pies en ángulo recto. Un cierto tratamiento minucioso en las plantas, de primer término.

NOTA: En conjunto es una de las tablas más acabadas aunque no tanto como las de la predela.

"Bendición de Atanasio en Zaragoza"

Dimensiones: 1,15 x 0,97 m.

Análisis temático

Tema apoyado en la tradición oral que supone el paso y fundación del cristianismo e Iglesia en Zaragoza por el apóstol Santiago. Iconográficamente no es corriente.

Análisis estilístico

Composición: La escena se desarrolla en un exterior que tiene por fondo los edificios. Contrariamente a lo que ocurre en otras tablas, en esta se logra crear un espacio en el que están incorporadas y del que forman parte las figuras. Contribuye a ello tanto la ambientación como la buena solución formal de la composición que se apoya con bastante corrección en la perspectiva focal tanto para las arquitecturas como para las personas. Siguiendo una preferencia generalizada en el retablo, el Interés de la composición queda desplazado hacia la derecha.

Dibujo: En conjunto parece correcto el dibujo, hay proporción entre las figuras, no se ven grandes deformaciones y hay precisión en el trazo. Consigue variedad en los rostros que a excepción de uno, ligeramente escorzado, todos están o de perfil o de frente.

Color: Celajes típicos con entonaciones claro-oscuras al fondo. Valoración de los distintos elementos con el contraste luz-sombra. Modelación con más precisión y mejores efectos que en otras tablas. Todo ello proporciona un acabado más conseguido y hace pensar en un repintado posterior de la tabla.

Detalles: No aparecen con tanta claridad como en las otras tablas los detalles que son característicos en manos, pies y rostros pero no cabe duda de la intervención del mismo pintor que en el resto del retablo.

"Manifestación de Ntra. Sra. del Pilar"

Dimensiones: 1,15 x 0,97 m.

Análisis temático

Tema basado en una fuerte tradición oral que se hace escrita en la Alta Edad Media. Iconográficamente ya había sido representado con anterioridad en Aragón teniendo especial

interés el tratamiento del mismo tema en el retablo de Santiago de la Catedral de Tarazona.

Análisis estilístico

Composición: En único plano con marco arquitectónico dispuesto de forma muy convencional. Las figuras están integradas en este espacio. Formalmente quedan agrupadas en el característico apelotonamiento de otras tablas resolviendo los problemas de perspectiva mediante mayor altura de las figuras posteriores. Una vez más el Interés de la composición está desviado hacia la derecha. Distinto punto focal para la arquitectura y para el grupo de figuras.

Dibujo: Mantiene las características de las otras tablas debiéndose subrayar el alargado canon de las figuras posteriores debido a las exigencias de una perspectiva mal solucionada y las frentes prominentes que dan a las cabezas un aspecto triangular.

Color: En el fondo, y como solución adoptada para representar el cielo atmosférico, vuelve a emplear el verde oscuro decreciendo hacia claridad valiéndose de franjas de nubes oscuras. El color lo usa con técnica dibujística contrastando con dureza y recortando bruscamente los ropajes y en los rostros silueteando con una estrecha sombreado que equivale casi a una pincelada contorneadora.

Detalles: Aparecen los que quedan constituidos como rasgos característicos cuales son uñas recortadas, dedos angulosos en las manos, pies en ángulo recto y cabezas triangulares.

“Santiago a caballo recoge el cuerpo de un hombre”

Dimensiones: 1,22 x 0,97 m.

Análisis temático

Tema tomado de la tradición para poner de manifiesto la protección proporcionada por Santiago a los peregrinos. Iconográficamente tampoco es corriente en las representaciones de la vida de Santiago.

Análisis estilístico

Composición: Es un exterior paisajístico donde se desarrolla la escena en un intento de darle verosimilitud espacial. Vegetación al fondo ambientando la escena en la que se integran los personajes. Formalmente la composición está dispuesta en un único conjunto que resulta torpemente plano al no haber sabido dar profundidad al grupo de figuras.

Dibujo: En general está bien resuelto aunque no ha logrado el escorzo en el cuerpo del peregrino con lo que hubiera conseguido profundidad para la composición. Resulta irreal la manera de sostener al peregrino por parte de Santiago pues no corresponde al esfuerzo que implica.

Color: Se mantiene la constante de los celajes claro-oscuros y aparece más modelado que el resto la figura de Santiago.

Detalles: No faltan las manos resueltas con dedos muy angulosos. Está especialmente trabajado el estribo del caballo de Santiago quizá como constante manifestación de Interés por algunos detalles de género. La barbilla fina y puntiaguda del peregrino contribuye una vez más a dar aspecto de cabeza triangular.

"Santiago y el ahorcado"

Dimensiones: l, 22 x 0'97

Análisis temático

Tema que alude a la intervención del apóstol para preservar de la horca a un joven ladrón. Tema proporcionado por la piedad popular. Iconográficamente está resuelto presentando al joven después de su ejecución. No es corriente este tema en la iconografía del santo.

Análisis estilístico

Composición: Nueva composición *en* espacio paisajístico definido por la prevención de un árbol y montañas al fondo. En este paisaje se desarrolla la escena del tema. Formalmente vuelve a disponer un único conjunto de figuras que esta *vez* presentan la característica de no estar tan amontonadas como en tablas anteriores lo cual no le obliga a tener que dar más altura a las figuras posteriores.

Otra nota característica la constituye un punto focal muy bajo lo que coloca al espectador en posición más baja que los personajes.

Como es característico en las composiciones de este pintor el interés de la composición está desplazado hacia la derecha.

Dibujo: Hay algunas Incorrecciones que proporcionan inestabilidad, formaciones y desproporciones en los personajes. Bien es verdad que es susceptible de interpretación el pensar que esas deformaciones de los rostros son intencionados en un intento de conseguir una expresividad manierista mediante la fealdad. Es fruto de una deficiente preparación técnica y carencia de soltura dibujística.

Color: Debido a la baja línea del horizonte, la franja de color oscura es muy amplia sirviendo la zona más clara como fondo para recortar sobre ella duramente la silueta de las figuras. El color sigue usándose con propiedades dibujísticas en los rostros y los resultados en el modelado no es tan libres de cierta torpeza.

Detalles: Una vez más hay que subrayar la presencia de uñas muy recortadas en los dedos de los pies, dedos angulosos en las manos, rostros triangulares, bocas entreabierta, y pies en ángulo recto.

Escenas de la vida de San Juan

El retablo fue desmontado a raíz de la Guerra Civil y después montado de forma distinta a la original. La disposición actual es la siguiente:

“**San Juan ante Domiciano”**

Dimensiones: 1,22 x 0,97 m.

Análisis temático

El tema está tomado de los relatos de los “pasiones de los mártires”. Iconográficamente esta tabla presenta grandes semejanzas con otra de San Vicente ante el juez que se halla en la predela del altar de San Sebastián de Bolea.

Análisis estilístico

Composición: La escena se desarrolla dentro de uno de los pocos interiores arquitectónicos que aparecen en el retablo. Las figuras aparecen repartidas por la escena con un sentido diafanidad espacial más claro que en otras tablas. Formalmente el conjunto de figuras presenta mayor profundidad, debido a un estudio de la perspectiva mejor conseguido. No obstante son varios los puntos focales que el pintor no ha logrado conjuntar. En esta ocasión el Interés de la composición se dirige hacia la izquierda debido sin duda alguna a su localización en el retablo.

Dibujo: Hay bastante desigualdad en los distintos dibujos de la composición, pues mientras el personaje central no ofrece ningún reparo, los guerreros de la derecha adolecen de inestabilidad desproporción y deformaciones físicas. Los rostros de los consejeros, que son similares a los de otras tablas, presentan las deformaciones características, fruto tanto de un dibujo vacilante como de un intento expresionista.

Color: A pesar de desarrollarse la escena en el interior de un edificio, encuentra oportunidad nuestro pintor para dejar constancia del distintivo celaje de atardecer a base de verde y claros. Hay un intento bastante conseguido de modelados en el ropaje y técnicas arcaizantes en el manto de Domiciano. Un foco luminoso procedente desde la izquierda le da oportunidad para ensayar de forma bastante arbitraria un juego de sombras y luces.

Detalles: Consciente o inconscientemente, Del Ponte deja también en esta tabla su huella a la hora de dibujar las recortadas uñas de los pies, los dedos como agarrotados de las manos, algunos pies en ángulo recto, las frentes prominentes y las barbillas reducidas. El perro, que no pertenece a la estructura del relato, le da la oportunidad una vez más de ejercitarse con más o menos éxito en la pintura de género. La excesiva anchura de caderas es un detalle que encontraremos en alguna otra tabla sin que llegue a generalizarse tanto como otros elementos.

NOTA: Esta tabla puesta en relación con la antes apuntada de Bolea presenta grandes semejanzas tanto en el marco arquitectónico como en la composición y disposición de los personajes, datos que pueden po**nernos** en la pista, para insistir en algún tipo de vinculación del pintor con la villa de Bolea.

“Martirio de San Juan en aceite”

*Dimensione*s 1,22 x 0,97 m.

Análisis temático

El tema alude al intento de martirio inferido a San Juan y del que según tradición salió ileso. Este aparece dentro de una gran caldera colocada sobre el fuego que avivan los verdugos mientras los jueces contemplan el acontecimiento.

Iconográficamente se representan en la pintura otras escenas semejantes aunque con distintos santos como protagonistas.

Análisis estilístico

Composición: Se desenvuelve la escena en un exterior que tiene fondo arquitectónico. Formalmente la escena llena toda la composición repartiéndose por igual el Interés.

Dibujo: Las figuras de la izquierda están mucho más trabajadas y resueltas con más soltura en comparación con las o t r a s. En las otras llega a haber incorrecciones de dibujo volviéndose a ver caderas exageradamente anchas tal como aparecían en la tabla anterior.

Color: Ha querido el pintor dar más vistosidad a esta escena centrando su Interés en el color del fuego que no ha sabido captar dejando más bien un manojo de cardos espinosos que un fuego vibrante y luminoso. El recurso de la plantilla en la ornamentación de ropajes todavía aparece en esta tabla.

Detalles: No podía faltar el característico plegamiento del dedo índice. Los cabellos de algún personaje están especialmente trabajador. La escena en general quiere trasmitir una cierta movilidad y fuerza expresiva.

"El apóstol, el filosofo y los jóvenes ricos"

Dimensiones: 1,22 x 0,97m.

Análisis temático

Tema alusivo a una situación de la vida de San Juan. Iconográficamente no es frecuente. Aparece en los frescos de Bierge (Huesca)

Análisis estilístico

Composición: La escena se desarrolla en un camino donde se encuentran el grupo de personas. Formalmente la composición ofrece avances con respecto a otras tablas. El único plano en que están agrupadas las figuras está compuesto con más diafanidad y cierta soltura que no se veía en otras tablas donde las figuras aparecían amontonadas y pegadas unas a otras. Contrariamente a lo que ocurría con las tablas situadas a la izquierda del retablo, en este el centro de Interés está desviado a la izquierda de la tabla donde está el protagonista y a donde están encaminados todos los personajes presentes. La línea del horizonte está muy baja colocando, al espectador a njvel inferior que los personajes, no manteniendo el punto de vista de las tablas contiguas.

Dibujo: Aunque los rostros adoptan la fácil postura de perfil y la figura de la derecha está en posición un tanto inestable, en general hay precisión y cierto dominio como se pone de manifiesto en el escorzo de la figura del centro.

Color : El color se ha usado con criterios marcadamente dibujísicos hasta el extremo de dar la sensación de ser un dibujo coloreado. . El característico color verdoso del cielo hace presencia también aquí.

Detalles: No aparecen las bocas entreabiertas que veremos en otras tablas. Pero si que están presentes las uñas cortas en los dedos de los pies y los pies colocados en ángulo recto y de esquema triangular en su visión de frente. Las barbillas quedan insinuadas de forma que más tarde se harán características a base de un mentón pequeño y redondo. Al fondo entre las figuras aparece la silueta de una montaña que también aparece en otras tablas y que recuerda muy de cerca a la sierra que desde Grañén se ve al fondo.

"La escritura del Apocalipsis"

Dimensiones: 1,22 x 0,97 cm.

Análisis temático

Tema la tabla se refiere al destierro que sufrió San Juan en la isla de Patmos tras haber salido ileso del martirio. En esa ocasión y siendo de edad avanzada escribió el último libro de la Biblia, el Apocalipsis, según testifica la tradición.

Iconográficamente, no es un tema frecuente en las representaciones pictóricas de esta época.

NOTA: Esta tabla no ha podido ser estudiada con detalle por encontrarse en un lugar alto dentro del retablo y no estar iluminadas adecuadamente.

Tampoco ha sido posible localizar el tema a través de reproducción fotográfica.

"Resurrección de Drusiana"

Dimensiones: 1,13 x 0,97cm.

Análisis temático

Tema alude a un pasaje de la vida de San Juan. Iconográficamente no es fácil encontrar otra representación similar.

Análisis estilístico

Composición: Se desarrolla en un interior arquitectónico atípico que ambienta la escena y cobija a los personajes queriendo dar apariencia de una escena real. Formalmente la escena está compuesta valiéndose de una disposición circular de los personajes. El equilibrio compositivo de

esta solución queda roto atrayendo la atención hacia el personaje principal que está realizado con un tratamiento más esmerado y subrayando con una aureola distintiva. Al pintor se le ha escapado la composición de las manos perdiéndose en una variedad de puntos focales.

Dibujo: Hay vacilaciones que se traducen en la desproporción de la figura de San Juan con respecto a las otras y en la inestabilidad de la figura que de rodillas está en primer término.

Color: Es una de las pocas tablas en que el pintor no puede poner sus celajes verdosos. Intencionalmente o por falta de recursos consigue una escena tenebrista de interés por no ser corriente en esta etapa de la pintura. Según su manera de colorear las composiciones, también en esta ocasión resulta dibujístico el uso de los colores.

Detalles: Vienen a repetirse sin variación los apuntados en anteriores tablas tanto referidos a uñas de los pies, como tratamiento de las manos y colocación perpendicular de las plantas de los pies.

NOTA: El personaje de San Juan se halla muy próximo, siendo prácticamente el mismo que aparece en el retablo de San Sebastián de Bolea en la historia de San Marcos, hasta el extremo de poder pensar que ambas cabezas las pudiera hacer el mismo pintor.

"La bebida de veneno"

Dimensiones: 1,30 x 0,97 m.

NOTA: Tampoco esta tabla ha sido posible estudiarla detenidamente pues se hallaba en las mismas circunstancias que las anteriores de las que no hemos podido dejar referencia escrita.

CONCLUSIÓN

"E*s el de Aponte en este retablo, un arte de mayor Interés iconográfico. Su concepción de las escenas de la vida de Cristo son de gran vivacidad, de ingenua agrupación y de un sentido descriptivo que se goza en las anécdotas populares. El modelado es recio, casi escultórico, con un claro-oscuro muy típico de este pintor al que se puede calificar de pretenebrista. Se sigue*

apreciando aquí la mezcla de un claro italianismo, con la interpretación flamenca del Renacimiento que permite conservar el gusto por las cabezas de carácter"[10].

A estas palabras de Camón podríamos añadir lo que supone de novedad este retablo con respecto a la pintura que hasta entonces se estaba haciendo en esta zona. A pesar de algunos resabios arcaizantes, como pueden ser el uso de brocados y una cierta simetría en algunas composiciones, hay un claro intento de querer incorporar las figuras en un espacio real conseguido por fondos que dejan de ser neutros para dar cabida plenamente al paisaje o a la arquitectura sin necesidad de recurrir a doseles de fondo o figuraciones arquitectónicas meramente decorativas y de bambalina teatral.

Las figuras por su parte dejaran de ser tallas escultóricas reproducidas por el pincel, para entrar por el camino del naturalismo que no excluirá la fealdad y deformaciones físicas que en este retablo se insinuaran para culminar en el expresionismo característico del retablo de Agreda. Hay un claro intento, no siempre conseguido, de querer individualizar las figuras dotándolas de caracteres distintivos.

El aspecto formal de la composición deja

10 J. CAMON AZNAR, *Summa Artis*, t. TXXIV, p. 278.

entrever recuerdos italianos y el color da paso, e incluso se subordina a una concepción dibujística. La luz proveniente del lateral izquierdo motiva sombras vacilantes e imprecisas. El punto focal bajo, es otra extraña solución que aparece en alguna tabla.

A estos rasgos distintivos vienen a unirse una serie de detalles que revelan la presencia de un mismo maestro a través de todas las tablas. Rostros, manos y pies están resueltos con esquemas muy similares que constituyen huellas del mismo pintor.

Finalmente y en cuanto a iconografía el conjunto presenta tantas o más novedades que vinculaciones a otras obras similares. Las historias de Santiago y San Juan están expuestas a través de varios momentos que no son corrientes en la pintura de esta época y región, por ello las soluciones iconográficas tenían que ser inventadas y originales. Las semejanzas que podamos encontrar en otros lugares y trabajos nos servirán de pistas para seguir los pasos del pintor.

2) "RETABLO DE CINTRUÉNIGO"

Pueblo al suroeste de la provincia de Navarra,

Edificio que contiene el retablo: iglesia parroquial

Documentación: No se conoce el contrato de Pedro del Ponte para realizar la parte pictórica, se conoce un contrato de este con el escultor Esteban de Obray para realizar la mazonería del retablo.

Protocolo notarial, del 1 de diciembre de 1525[11]: comparecen Pedro del Ponte y Esteban de Obray. Datos que aporta: con la obra de mazonería ha de estar de acuerdo Del Ponte y el Concejo: No se incluyen los trabajos mayores y de bulto.

Existe otra capitulación de 1530[12], según la cual Obray pacta con el escultor francés Gulien Obispo, la terminación de la talla. Datos que se deducen: ya no era responsable de la obra el pintor Pedro del Ponte.

Fecha del retablo: Las tablas realizadas por Ponte serían de 1526

Atribución: Arco Garay atribuye la totalidad del retablo a Del Ponte. Tímidamente apunta que son inferiores algunas tablas[13]. Post, considera de Aponte solamente la predela admitiendo diferencias con respecto al de Bolea[14]. Angulo cree que las tablas de la predela son del Maestro de Agreda que en una ocasión piensa es trabajo posterior al retablo de Bolea[15], y en otra llega a afirmar que sea del propio Pedro Del Ponte.

Características: Óleo sobre tabla. Está montado sobre mazonería renacentista finalmente labrada, con talla del titular en el centro. Consta de predela con seis tablas. El cuerpo es de tres pisos y cinco calles de las cuales la central contiene un tabernáculo y la talla de San Juan Bautista. Como remate, un tondo pintado y un Calvario.

En total son doce las tablas.

Otros datos: Son de Del Ponte solamente

11 Protocolo notarial, 1 diciembre 1525, citado por ARCO GARAY en obra citada últimamente. No da más datos.

12 R. ARCO GARAY , "Pedro del Ponte…", *Op. cit*. 1942.

13 R. ARCO GARAY, *Op. cit*. pp. 15-17.

14 CH.R. POST, *Op. cit*., t. XIII, p. 79.

15 D ANGULO, "Pintura del renacimiento", en *Ars Híspanlae,* t XII, p. 73 ss.

las tablas de la predela. Siendo las de arriba de autor desconocido y, en opinión de Post[16], de un colaborador de muy segunda fila.

La parte de mazonería que hizo cada uno de los dos escultores aparece en el trabajo citado

16 CH.R. POST, *Ibidem*.

de Arco Garay [17].

Biurrum opina que en la predela había una séptima tabla que desapareció al colocar posteriormente un tabernáculo [18]. Pero no parece verosímil comparandola con otras predelas semejantes en estructura y programa iconográfico.

Temática: En la predela son temas de la Pasión según programa prácticamente igual que en Agreda, Olite, y Grañén. Cuerpo: son temas relacionados con la vida del Bautista

TABLAS

"Oración en el huerto"

Dimensiones . 1,10 x 0,65 m.

17 R. ARCO GARAY, *Op. cit*. p.15.

18 18 T. BIURRUM, "La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento", Pamplona 1935 pp. 23 y 25.

Análisis temático

Tema tomado de los evangelios. Iconografía constante en las predelas de los retablos de esta época. Este tema suele aparecer a la izquierda de la predela en primer lugar. En este caso, según solución generalizada hay una segunda escena complementaria formada por los esbirros que se acercan para hacer la detención de Cristo.

Análisis estilístico

Composición: Ambientación exterior con abundante vegetación que crea el espacio donde se desarrolla la escena tal como la relatan los evangelios.

La ambientación no está exenta de ciertos matices fantásticos como los que nos ofrecen las rocas de recuerdos flamencos y, concretamente, de Patinir y los árboles secos y retorcidos.

Formalmente el episodio se desarrolla en varios planos de los cuales el segundo, que corresponde a la figura de Cristo arrodillado, se echa encima del primero ocupado por los apóstoles que duermen. En conjunto se busca una cierta simetría por el equilibrio de masas.

Color: Vuelve a aparecer el mismo contraste o difuminado verde oscuro, claridad que aparecía en Grañén. En general la pincelada es vacilante y los distintos elementos observados de cerca no ofrecen un acabado preciso.

Dibujo: En general y refiriéndose a la escena principal hay bastante precisión y soltura. Logra escorzos acertados en las manos de Cristo.

Detalles: Los que fueron características constantes en el retablo de Grañén vuelven a hacer su aparición aquí. Tales son las uñas de los pies muy estrechas y recortadas y los dedos de las manos formando angulosidades. Se insinúa asimismo una barbilla puntiaguda en el rostro del apóstol dormido.

Los cabellos de las cabezas de primer término están bastante terminados y los de las cabeza de Cristo tienen unos bucles que serán constantes en la representación posterior de esta figura. Hay un intento de vegetación variada en especies y tratamiento.

"Flagelación"

Dimensiones: 1,10 x 0,65 m.

Análisis temático

Tema tomado de los evangelios. Iconográficamente coincide en lo fundamental con otras representaciones similares de la época. Faltan, sin embargo, algunos detalles que provienen de la tradición y que el mismo Del Ponte no olvidará en Olite y Cintruénigo, como son una figura agachada en primer término y otras que curiosean o hablan al fondo.

Análisis estilístico

Composición: La escena se desenvuelve en un interior arquitectónico de soluciones pobres. La composición presenta gran dinamismo y fuerza debido a las actitudes de los personajes y las contorsiones un tanto forzadas de sus siluetas. Formalmente está dispuesta con cierto carácter simétrico debido a que es un tema con una iconografía algo arcaica y tradicional.

Dibujo: Hay precisión y cierta soltura. Hay una cierta complacencia en los trazos sinuosos que acentúa la contorsión de las siluetas y caricaturiza los rostros. El canon de las figuras resulta esbelto, las facciones muy marcadas y los miembros enjutos. Como consecuencia del movimiento y disposición de los rostros, las miradas quedan desenfocadas.

Color: Las figuras está bien modeladas con el color pero debido a que quizá una mano más torpe pintó los fondos, en algún sector ha quedado anulado el contraste de los colores entre fondo y figura dando una sensación de continuidad y haciendo confusa la delimitación. Si en ocasiones ésta no llega a desaparecer por completo se debe a un siluetado. La torpeza de la mano que terminó la tabla llega a invadir las figuras mismas mutilándolas como ocurre con la nariz del esbirro en primer plano a la derecha.

Un foco luminoso situado a la izquierda es pretexto para ensayar algunas sombras.

Detalles: Son ya típicas las facciones exageradas y los rostros caricaturizados en los verdugos. Se ha respetado sin embargo el rostro de Cristo dotándole de facciones más agradables. Su cabello está adornado con mechones según distintivo de este pintor a la hora de representar la cara de Cristo. Como importante detalle para su identificación constatamos una vez más la presencia de uñas cortas en los dedos del pie y dedos angulosos en las manos. El mentón de la barbilla ha evolucionado de una menuda terminación triangular hacia una protuberancia grotesca. Hay un estudio realista de los harapos y aparece un tipo de pie muy ancho a la altura del arranque de los dedos. Esta característica la podremos observar en Agreda y Olite. Los pies tal como ya se disponían en Grañén aparecen colocados formando ángulo recto.

NOTA: Es clara la presencia de una segunda mano que termino la tabla realizando las arquitecturas y coloreando sin especial esmero los fondos.

“Ecce Homo”

Dimensiones: 1,10 x 0,65 m.

Análisis temático

Tema tomado de los evangelios. Iconografía tradicional que fundamentalmente presenta unas composiciones muy similares. En esta zona

y época será muy repetida y Del Ponte la incluirá tanto en Olite como en Grañén.

Análisis estilístico

Composición: Interior arquitectónico con arquitecturas poco trabajadas. El Interés de la composición está desplazado hacia la derecha en la figura de Cristo que se eleva sobre un podio. Un grupo de personas aparecen abajo ocultas por una disposición de isocefalia al no haber sabido disponerlas con una cierta diafanidad ni haber contado con otros recursos propios de la perspectiva.

Dibujo: No mantiene el dibujo una misma precisión y soltura pudiéndose encontrar tanto incorrecciones como logrados escorzos, deformaciones y figuras elegantemente plantadas cual es el caso de la que se halla en el centro de la composición. El diseño de los guerreros recuerda a los de Grañén tanto por el aspecto general cuanto por las características deformaciones. De nuevo se constata la dificultad para enfocar las miradas que más bien parecen las de un grupo de curiosos más atentos a la labor del pintor que a lo que está ocurriendo en la escena.

Color: También esta tabla fue repintada después de hacer las figuras principales de forma que en algún sector fueron invadidas. Aunque algunos ropajes están bien modelados carecía de recursos para sacarles matices y calidades. Los fondos son monótonos y de color neutro. No obstante y en general la tabla está entonada.

Detalles: No podemos menos de volver a dejar constancia, aun que solo sea para probar su persistencia, de la presencia de dedos agarrotados, uñas cortas, pies en ángulo recto, bocas entreabiertas y mechones en el cabello de Cristo. Hay un interesante lenguaje expresivo mediante las manos izquierdas, que sin estar vinculadas expresamente a nadie se alzan por la parte de atrás. Igual que en Olite hay un intento de querer cubrir el cuerpo de Cristo con un velo trasparente aunque aquí, contrariamente a lo que ocurre con otros elementos está menos conseguido y tiene menos calidades.

“Lavatorio”

Dimensiones, 1,10 x 0,65 m.

Análisis temático

Tema bíblico según el gesto que Pilatos realizó tal como indican los evangelios. Iconográficamente no es corriente que este tema esté en la misma predela junto con el “Ecce Homo” que viene a ser dos momentos consecutivos de la misma acción, sin embargo Del Ponte prefirió este tema al del “Prendimiento” que era el que correspondía dentro del programa iconográfico. En San Martín de Uncastillo también se hallan estos dos temas seguidos y juntos.

Análisis iconográfico

Composición: Interior arquitectónico distinto del de “*Ecce Homo*” aunque presumiblemente sería el mismo espacio. Las figuras aparecen compactas en un mismo plano del que el centro de la composición lo ocupa la figura de Cristo. Las ventanas geminadas del fondo y el dosel de solución bastante convencional traen recuerdos de elemen-

tos similares empleados en Grañén.

Dibujo: Igual que ocurre en las otras tablas hay figuras más trabajadas y mejor acabadas que otras. Está bien resuelta la figura de Pilatos sin embargo, la de Cristo es inestable, y arbitraria la postura del guerrero que lo sostiene. Otro tanto podemos decir de la del sirviente que atiende a Pilatos. En general hay menos precisión y claridad que en otras tablas.

Color: Se pierde en el modelado de las telas y abusa de los contrastes duros para crear las sombras. Los fondos resultan igualmente toscos y de tonalidad oscuras próxima a un tenebrismo. De una pincelada casi dibujística que veíamos en o- tras tablas, por ejemplo en Grañén ha pasado a una pincelada suelta e imprecisa.

Detalles: A los constantes en otras tablas propios de dedos de la mano y uñas de los pies podemos añadir la tendencia a calar el casco de los guerreros hasta las orejas que aparecen muy sinuosas y profundas. No faltan las bocas entreabiertas, rostros de recuerdos triangulares y pies colocados entre sí formando ángulo recto.

"Via Dolorosa"

Dimensiones: 1,10 x 0,65 m.

Análisis temático

Tema proporcionado por la piedad popular completando los relatos de la Pasión. Iconográficamente es bastante repetido este tema que suele ir acompañado de otros pasajes como son el de la Verónica y Cirineo. Del Ponte sin embargo prescindió de estas escenas tanto aquí como en Agreda y Olite. Es tema muy repetido en las predelas y acompañado de detalles tales como el portador del banderín, el trompetero de carrillos hinchados y el esbirro que apoya su pie en Cristo para hacer más fuerza. Estos detalles secundarios aparecían ya en las tablas con este tema de Miguel Jiménez.

Análisis estilístico

Composición: La acción se realiza a la salida de una ciudad. La aglomeración de personas pone dinamismo y fuerza a la composición. El grupo llena la casi totalidad de la tabla que formalmente esta mejor repartida que otras al recurrir a variedad de posturas en los personajes. Queda así disimulado el ocultamiento de unos personajes por otros y la sensación de isocefalia que se percibía por ejemplo en el "*Ecce Homo*" de este retablo y también en el de Grañén.

Dibujo: Es esta una de las tablas mejor dibujadas en que el pintor ha sabido mantener una limpieza de trazo y precisión bastante constante. A pesar de la abundancia de figuras y variedad de posiciones mantienen un dibujo acabado tanto en unas como en otras, tratando con igual esmero las figuras de segundo término. El optar por una línea sinuosa y el querer subrayar unos rostros caricaturizados no le impide conseguir rasgos individualizados. Hay ya un evidente dominio técnico como se manifiesta en el escorzo de la pierna apoyada por el esbirro en el cuerpo de Cristo. El retorcimiento de cuño manierista de algunas figuras dota a la composición de una gran expresividad.

Color: Hay constancia en el celaje verde-oscuro con claridad que hemos visto en la mayoría de sus tablas. En las figuras, el color ha sido más desigualmente usado pues hay oscilaciones que van desde una técnica precisa y dibujística a una pincelada tan suelta que parece tosca. Emplea el color para hacer un estudio de algunos ropajes en los que no llega a conseguir calidades.

Detalles: Hay que dejar constancia de las manos con los dedos característicos y las uñas cortadas, rostros triangulares orejas profundas y cabellos minuciosamente descritos. El madero seguirá siendo verde recién descortezado y los guerreros llevan cascos enormemente grandes calados hasta la nariz y dificultando la visión. Los pies desproporcionadamente más anchos a la altura de los dedos que aparecen en Ágreda están también aquí como un dato más para certificar la mano de un mismo pintor. El gusto que en otras tablas habíamos visto con los detalles de tipo naturalista, vuelven a aparecer recreándose con complacencia en describir los harapos con que van vestidos los esbirros.

"Piedad"

*Dimensione*s 1,10 x 0,65 m.

Análisis temático

Tema sobre un hecho narrado por los evangelios cual es el momento en que fue retirado de la cruz el cuerpo de Jesús, la piedad cristiana ha montado una escena que tiene por protagonista la figura de María sosteniendo o contemplando el cuerpo muerto de su hijo. Iconográficamente este tema está prácticamente resuelto de la misma for-

ma que en Olite y en Agreda hasta el punto de poder concluir que el autor tuvo presente un mismo modelo para los tres.

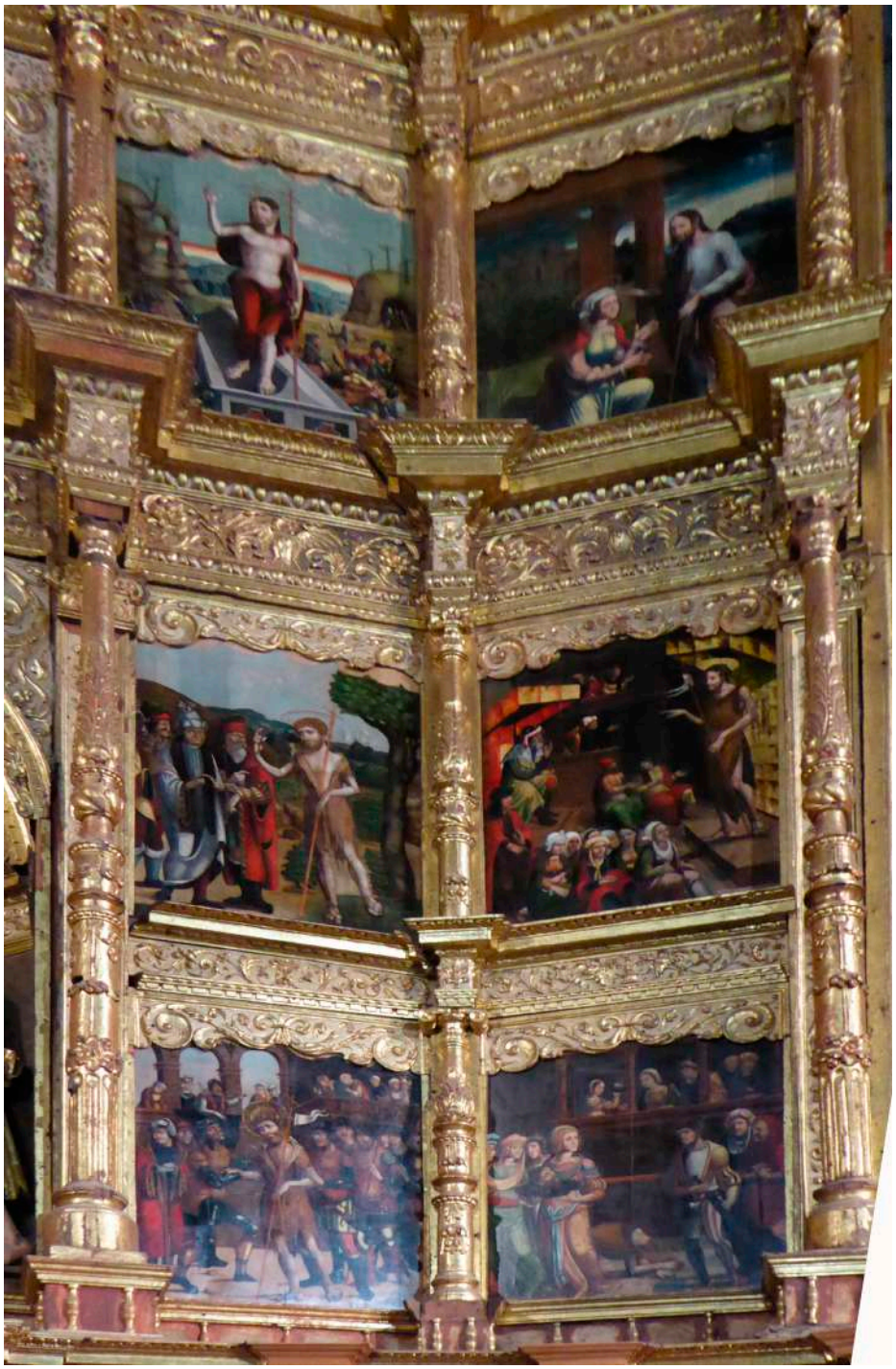
Análisis estilístico

Composición: La ambientación es semirreal y semifantástica como corresponde a un tema iconográfico que más que evocación de un momento histórico es composición mental de un tema estimado por la piedad popular. El grupo de personas se apoyan en unas rocas en las que no falta el detalle de la vegetación y el conjunto está ambientado por la presencia de unos pequeños angelitos que

quieren subrayar el matiz solemne del momento. Formalmente la composición está dispuesta con igual toque de artificiosidad al apoyarse en la simetría y valerse de una arbitraria disposición de las figuras que forman un círculo en torno a Cristo.

Dibujo: Aunque en conjunto manifiesta dominio, adolece de falta de precisión en la anatomía del cuerpo de Cristo hasta el punto de que la artificiosidad manierista bien resuelta de otras tablas aquí tiene visos de deformación como ocurre en una de las piernas de la figura de Cristo.

Color : No parece una tabla tan trabajada como consiguiendo la diferenciación de unas figuras con respecto a otras mediante contrastes



de color y siluetados muy duros. Como sucedió en otras tablas parece que fue terminada por otra mano menos experta que hizo los fondos con poca precisión y tacto.

A pesar de la tonalidad más clara del conjunto de la composición, no a través de la fotografía pero si en la tabla misma, se aprecia el contraste decreciente de un color oscuro a otro algo más claro.

Detalles: El madero empleado continúa siendo del mismo tipo usado por este pintor y que deja ver tras el descortezamiento la sabia todavía húmeda y el color verde de la corteza. Uñas estrechas y dedos angulosos hacen una vez más presencia en esta tabla; la triangulación de rostros y pies también los vemos en otras tablas tanto de Cintruénigo como de Olite, Grañén y Agreda. El rostro de Cristo tendrá también aquí como distintivo los mechones caídos por delante de las orejas.

CONCLUSIÓN

En conjunto las tablas de la predela de este retablo se hallan algo distantes de las de Grañén, dato normal pues entre ambas hay un intérvalo de doce años. Los rasgos característicos que allí quedaban meramente insinuados, aquí están plenamente desarrollados hasta el extremo de poder dudar en algún momento si ambos retablos son del mismo autor. Es a través de algunas notas típicas no evolucionadas, como pueden ser uñas cortadas y dedos angulosos, triangulaciones en los rostros y posiciones de los pies, por las que no nos cabe duda de que ambos retablos pertenecen al mismo autor.

Las composiciones presentan mejor solución a la hora de integrar las figuras en el marco ambiental. El dibujo ha conseguido conjuntar mayor precisión técnica y un estilo personal convulso y sinuoso. En el color quizá se aprecia una regresión, por lo menos en lo que a fondos se refiere, pero es debido a la mano ayudante no desprovista de cierta torpeza. Los detalles vienen siendo los mismos.

Al realizar el retablo de Cintruénigo el pintor ha logrado desprenderse por completo de residuos goticistas para militar plenamente en el Renacimiento que ya es manierista. Quedan por completo superadas las influencias flamencas, a no ser que reconozcamos residuos de ellas en algunos detalles de género. Hay recuerdos italianos sin embargo pero subordinados y vistos a través de un estilo muy personal

Mucho más próximo que al retablo de Grañén está este de Cintruénigo al de Agreda, del que no hay documentación que garantice su paternidad pero del que nos inclinamos a pesar que pertenece también a Del Ponte.

Comparando estos retablos entre sí, sabemos que el de Cintruénigo es posterior a pesar de dar en ocasiones la sensación de ser de técnica más imprecisa y vacilante. Por otra parte, además de haber pistas de datación para el de Agreda como posiblemente posterior al de Cintruénigo, comparándolos da la sensación de haber en alguna tabla de éste, más nerviosismo como fruto de una agitación espiritual posterior dentro de una trayectoria ascendente que partiendo desde Grañén pasa por Olite y Agreda. La mayor abundancia de figuras en las tablas de Cintruénigo y el movimiento más contorsionado de alguna de estas figuras contribuye a proporcionar esta sensación. Si allí, en Agreda, buscó la anécdota y el expresionismo, aquí se deja entrever una cierta agitación interior.

En general, y no es contradicción con lo que decimos, las tablas de Cintruénigo dan la sensación de haber estado solamente esbozadas o planteadas y después terminadas por otra persona de mano vacilante y tosca concepción del color que llega a mutilar lo dibujado y embadurnar de colores no siempre limpios la composición.

Es posible que esta misma mano fuera la que hizo las tablas del resto del retablo que evidentemente es de otro autor, mediocre y falto de imaginación, pues llega a repetir en tablas consecutivas las mismas figuras. No obstante, hay que dejar constancia del Interés que presenta la tabla del "Nacimiento" por ser un intento muy interesante de presentar el ambiente espacial y las figuras que rodean al Niño iluminadas a partir de esta figura central como si se tratara de un foco de luz del que partiera la única iluminación que hay en la estancia. Este ensayo tenebrista y esta solución que se difundirá después a partir del Manierismo, es un ejemplo aislado, quizá anterior a soluciones semejantes adoptadas por los manieristas italianos.

Iconográficamente la predela de este retablo, comparándolo con Agreda y Olite presenta la novedad de haber puesto próximos dos variaciones de un mismo momento temático un "*Ecce Homo*" y un 'Lavatorio".

1) - “RETABLO DE SAN MIGUEL DE AGREDA”

B) OBRAS ATRIBUIDAS CONSERVADAS

Pueblo situado al este de la provincia de Soria

Edificio del retablo: Iglesia de San Miguel

Documentación: Hasta el momento no se

ha encontrado ninguna documentación que testifique la paternidad del retablo[19]

En el friso de la capilla mayor existe una inscripción que dice : "*Esta capilla y retablo, hizo fundo y dotó ... D. García Hernández Carrascón .... año MDXIX*».

Fecha del retablo: sería de poco después de 1519.

Atribución: Angulo en un trabajo que hizo sobre este retablo y los de Grañén y Olite designa al autor como Maestro de Agreda y conociendo la documentación referente al retablo de Grañén con el que relaciona el retablo de Agreda, apunta la posibilidad de que tal maestro pueda ser Pedro Aponte pero no se atreve a afirmarlo categóricamente por considerar de este pintor el retablo de Bolea con el que considera incompatibles los de Grañén y Agreda[20]. En otro trabajo realizado años después sigue llamándole Maestro de Agreda e insinúa que tal Maestro pudiera ser Juan Giner vecino de Cintruénigo en 1537[21]. Post lo atribuye a Aponte y lo pone en relación con Cintruénigo y San Miguel de los Navarros de Zaragoza [22]. Camón Aznar lo coloca en del capítulo de obras atribuidas a Pedro Aponte[23].

Características: Oleo sobre tabla. Los colores están formados por una pigmentación y unos buenos barnices que han aguantado en muy buenas condiciones el paso del tiempo.

La mazonería es de la época, ricamente tallada y de fina ejecución.

No hay predela propiamente dicha. Consta de cinco calles con tres pisos. La calle central está constituida por un tabernáculo, una talla de titular del retablo y un calvario también en bulto redondo.

Temática: Las cuatro tablas inferiores desarrollan el programa iconográfico propio de las predelas de esta época y región consiste en cuatro momentos de la pasión de Cristo. Las ocho tablas restantes son escenas relacionadas con la leyenda del arcángel San Miguel, careciendo de originalidad e interés iconográfico de algunas de ellas.

TABLAS

"Oración en el huerto"

Análisis temático

Tema bíblico tomado de los Evangelios. Iconográficamente es un tema muy corriente en las predelas y está desarrollado con esquemas muy parecidos siendo prácticamente idénticas las composiciones usadas por Del Ponte en Olite, Cintruénigo y Agreda.

Análisis estilístico

Composición: Es un exterior paisajístico donde simultáneamente aparece Cristo en Oración, los Apóstoles durmiendo y los esbirros que se acercan para realizar el Prendimiento.

19 En 1978, aportó la autoría la profesora C. MORTE "La personalidad artística de Aponte a través del retablo de San Miguel de Agreda (Soria)", en *Actas del Primer Congreso de Arte Aragonés*, (1978), Mss. pp. 219-224.

20 D. ANGULO, "La pintura del Renacimiento en Navarra ", en *Principe de Viana*, 1943. p.443

21 D. ANGULO, "Pintura del renacimiento", en *Ars Hispaniae*, t. XII, p. 73.

22 CH. R. POST, *Op. cit*. p. 76

23 J CAMON AZNAR, *Op. cit*. p. 28.

Cristo y los Apóstoles aparecen en un único plano sin separación o profundidad espacial. El ambiente está obscurecido por la caída de la tarde. La vegetación exuberante y bien cuidada.

Dibujo: Bien resuelto. Hay precisión y limpieza en el trazo. Domina las posturas y logra relieve mediante algunos escorzos. El rostro de Cristo trabajado con delicadeza recuerda el del retablo mayor de Bolea.

Color: La tabla está entonada en tierras y sienas tostadas que contribuyen a dar una ambientación de noche incipiente. La pincelada es limpia y precisa, y consigue el modelado de los ropajes. Al fondo aparecen también aquí las claridades del ocaso que se difuminan progresivamente en las tonalidades oscuras tal como es distintivo y constante en otras obras de Del Ponte.

Detalles: Hay un intento de conseguir una naturaleza bien cuidada. Vuelven a aparecer las angulosidades en los dedos de las manos, las uñas estrechas y las caras triangulares. En el rostro de Cristo, la oreja se deja ver entre los cabellos. Un de mechón le cae por delante.

"Flagelación"

Análisis temático

Tema tomado de los evangelios en el relato de la Pasión. Iconografía tradicional subrayando la presencia del esbirro que arrodillado sujeta su sandalia. En otras ocasiones con esta misma postura está recomponiendo el manojo de juncos, instrumento del suplicio. Aparece ya en Miguel Jiménez[24]. Del Ponte usó prácticamente la misma composición que apareció en Olite.

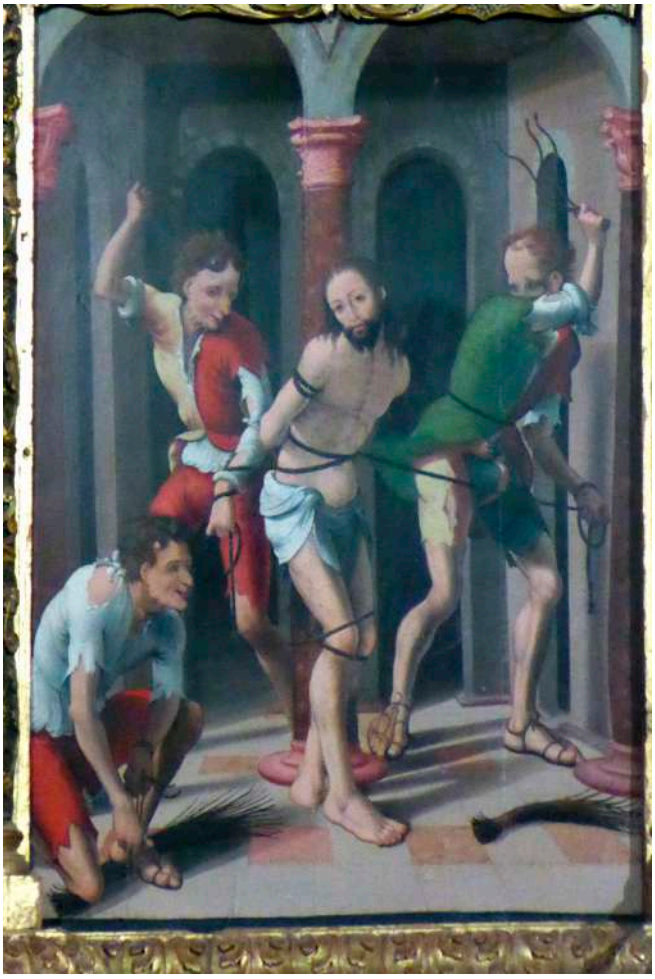
Análisis estilístico.

Composición: En interior arquitectónico con elementos renacentistas. Formalmente está apoyada en un esquema simétrico planteado con bastante rigor y solamente roto por la figura arrodillada en primer término, a la izquierda. La perspectiva está bastante mejor conseguida que en otras composiciones de otros retablos del mismo autor. Crea un espacio y consigue una profundidad. A pesar del esquema simétrico y debido a una cierta artificiosidad manierista hay bastante dinamismo y fuerza en el conjunto.

Dibujo: La complacencia en la línea sinuosa y la soltura de trazo no exento de una intención de libre interpretación disimulan posibles deformaciones anatómicas. En conjunto es una tabla donde el dibujo tiene por lo menos tanta importancia como el color. A través de él se consigue dinamismo y expresividad. El Manierismo de que está impregnado el dibujo y que deforma los rostros y vuelve enjutos y retorcidos los cuerpos, sirve como vehículo de expresión a un mundo entre caricaturesco y pervertido.

Color: Recurre a los contrastes fuertes para delimitar y dibujar zonas. Usa el color con progresión de tonos que proporcionan volumen a las figuras. Matiza las sombras acusando el reflejo de los objetos circundantes. La pincelada es segura limpia y precisa.

Detalles: Vuelven a aparecer las barbillas de mentón reducido y redondo aunque en



24 J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza 1971, fig. 19.

este caso no es tan clara la triangulación de los rostros. A pesar de que todas las manos están ocupadas busca un pretexto para que los dedos índices formen un ángulo que en este caso estará completamente cerrado. Las uñas de los pies siempre serán estrechas y muy recortadas y los mismos pies aparecerán con triangulación tan marcada que los hará deformes. Estos a su vez marcaran entre si un claro ángulo recto. La afición por el naturalismo le llevará a una complacencia a la hora de describirnos los harapos.

"Vía Dolorosa"

Análisis temático

Es tema de tradición popular con el que se completa la narración biblica de la Pasión. Iconograficamente se ciñe con exclusividad al momento de la Caída de Cristo sin añadir los temas complementarios que en otras tablas suelen ser la presencia de la Verónica y la del Cirineo, en su gesto de querer llevar el instrumento de suplicio. Aparece especialmente exagerado en sus rasgos y repite un elemento que ya aparecía en Miguel Jiménez, el esbirro que apoya su pie en Cristo forzándole a levantarse. Otros elementos tradicionales complementarios de la escena son el trompetero de carrillos hinchados y el guerrero con el banderín de águila bicéfala. Tema de tratamiento muy similar a Cintruénigo y Olite.

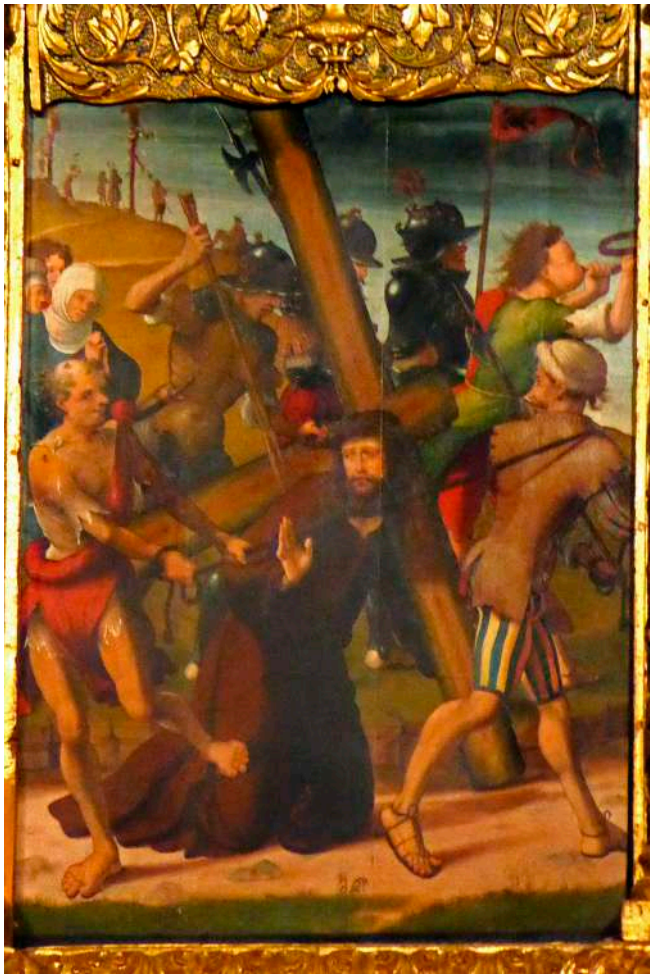
Análisis estilístico

Composición: La Composición se desarrolla en un espacio exterior, al pie de un montículo. En él aparecen dos escenas complementarias. Las figuras del primer plano están apiñadas en un mismo grupo pero sin que lleguen a estorbarse unas a otras, como ocurría en otras tablas. A distintas alturas y en distintas posiciones está repartidas las figuras de forma que prácticamente llenan todo el espacio. Como es muy frecuente en este maestro, quedan figuras que se salen de la composición a que son bruscamente interrumpidas por los bordes del cuadro.

Dibujo: En general se puede decir que el dibujo es bueno y manifiesta un dominio de la técnica desarrollando con precisión los escorzos y logrando una cierta profundidad entre las figuras. Hay un especial deleite en exagerar los rasgos fisionómicos de los sayones hasta el extremo de rozar la irrealidad.

Color: La tabla está toda ella entonada, como las del resto del retablo en una gama de ocres y sienas que supera los contrastes fuertes entre los colores que había usado en Grañén. Esto no excluye un uso de contrastes tonales para conseguir efectos de sombras. Debe hacerse notar que se trata de una composición en exteriores y que la técnica de iluminación de las figuras responde a la concepción normativa por la que los pintores se regían cuando iluminaban los objetos en el interior de una estancia mediante un foco luminoso proveniente de la izquierda, que creaba un mundo de sombras y penumbras difuminadas. Hay también en los celajes un contraste luminoso que ya hemos observado en otras composiciones y que fundamentalmente lo consigue con el verde oscuro.

Detalles: Especialmente reproducida es esta tabla por el detalle de las dos enormes moscas que están posadas en la cabeza y hombro de uno de los sayones. Son la cumbre de ese afán por el



detalle y ese estudio naturalista de la realidad que se entrveía en otros trabajos del mismo pintor. Acumulan al mismo tiempo un matiz de abandono al satirizado esbirro que se caracteriza por lo caricaturesco y la deformación.

Rasgos que ya habíamos constatado en otras ocasiones aparecen también aquí, uñas muy recortadas en pies que tienden a la triangulación, dedos angulosos en manos, rostros triangulares en bocas entreabiertas donde las narices han sufrido una pequeña transformación para pasar de un perfil aguileño a otro donde las aletas de la nariz aparecen enormemente abultadas. Los guerreros seguirán llevando sus cascos empotrados hasta llegar a imposibilitar la visión. Todo ello no impedirá un tratamiento delicado del rostro de Cristo y un estudio naturalista de ropajes y harapos. Otro tanto se puede decir de la vegetación. Conviene también señalar por su constancia a través de las distintas obras de la presencia del mismo tipo de cruz hecha a base de maderos que fueron cortados muy verdes y descortezados cuando todavía rezumaban sabia.

"Piedad"

Análisis temático

Tema: más que un momento cronológico del retablo de la Pasión es este tema una estampa compuesta por la piedad popular al detener la escena del "Descendimiento" para presentar el momento en que María tendría en sus brazos el cuerpo muerto de su hijo. Iconográficamente suele estar completada con elementos y momentos secundarios del "Descendimiento". En esta ocasión el autor la ha rodeado de un aire fantástico al igual que ocurre en Olite y Cintruénigo donde encontramos el mismo tema con idéntica composición.

Análisis estilístico

Composición: Entre real y arbitraria, tanto en la actitud de los personajes como en la disposición formal de los mismos. Al igual que ocurría en Cintruénigo se vale de una simetría muy marcada para presentar con solemnidad la escena y subrayar los elementos centrales de la misma. La simetría en torno a Cristo y su Madre para captar la atención del espectador viene subrayada por la composición circular que en torno a estos dos personajes se forma con las cabezas de los otros y los brazos del propio Cristo. El intento de mantener hasta el extremo esa concepción simétrica en la composición le lleva a forzar en una posición extremadamente manierista las piernas de Cristo.

Dibujo: Siguiendo la tónica de todo este retablo también aquí mantiene el dominio de la técnica subordinando su concepción manierista presente en todas las tablas a las exigencias de una composición más que a un estudio naturalista.

Color: Con una actitud más definida que en Cintruénigo encuentra pretexto en los celajes del fondo para dejar constancia de su recurso oscuro-claro como forma de solucionar los fondos. Se sirve también aquí como lo hizo en otras ocasiones de un hipotético foco luminoso proveniente de la izquierda como pretexto para crear una gradación o contraste de tono que en ocasiones más bien es duro.

Detalles: Lo que más llama la atención, como antes apuntamos, es el arbitrario entrecruzamiento de las piernas. Conviene hacer

notar también como la triangulación de los rostros, que a veces usó para caricaturizar las persona, aquí también la usa trayendo como consecuencia una cierta caricaturización como ocurre con la figura de la derecha. Esto quizá no lo buscó dado el tema, su tratamiento y el carácter de la figura en cuestión, pero parece que no pudo librarse de esta tendencia manifestada en otras tablas. Por lo demás y para que conste que también esta tabla es del mismo autor, aparecen los detalles de siempre, esquema triangular de los pies,

uñas recortadas y rostros con bocas entreabiertas.

La vegetación de primer término añade una nota realista al carácter fantástico del resto de la composición.

El madero de la cruz es del mismo tipo y características que en otras ocasiones.

"Disputa sobre el cuerpo de Moisés"

Análisis temático

El tema hace alusión a una disputa tenida entre el Arcángel y Satán en el lugar en que se encontraba el cuerpo dé Moisés. Iconográficamente es un tema poco frecuente. No obstante hay que dejar constancia, tal como observó Post, de que este tema fue tratado por Damián Forment en el retablo que hizo para San Miguel de los Navarros.

Análisis estilístico

Composición: La escena es una mezcla de fantasía y realidad y, aunque se desarrolla en exteriores, ni logra integrarla en el paisaje ni puede crear un marco al conjunto. La arquitectura del fondo tiene más de añadido decorativo que de elemento constitutivo de un espacio. Formalmente la composición llena prácticamente la totalidad de la tabla y se escapa a las leyes de la lógica y la perspectiva en la posición inestable de las figuras del arcángel y el demonio sobre la tapa del sepulcro.

Dibujo: En conjunto baja la calidad del dibujo con respecto a las tablas del tema de la Pasión. Aunque logra variedad de rostros se va el dibujo en el diseño de alguna de las manos y no es clara ni se ve bien la relación y pertenencia de cada uno de los miembros con su dueño.

En conjunto las figuras están muy recortadas dibujadas y diseñadas con un criterio

muy dibujístico, casi se diría que llegaron a ser silueteadas.

Color: Aparece el claro-oscuro que distingue a este pintor en el fondo de la tabla. El color ha sido usado con criterios dibujísticos resaltando los contornos de cada uno de los elementos excesivamente duros tanto en ropajes como en montañas. Parece que se recurrió a un siluetado final en los niños de primer término.

Detalles: Se comprueba el afán por la anécdota que se había manifestado en otras ocasiones: uno de los niños de primer término lleva un "molinete" el otro parece que hace algo así como despiojarlo.

Por lo demás vuelven a aparecer los pies colocados en ángulo recto, los dedos con angulaciones y las bocas entreabiertas.

"Procesión al Monte Gárgano"

Análisis temático

El tema está tomado de la Leyenda Dorada. Iconográficamente es un tema tradicional representado con reiteración en la pintura.

Análisis estilístico

Composición: La escena se desarrolla en marco exterior paisajístico que tiene bastante de ficticio por las desproporciones, como las que se observan entre el primer plano del grupo de figuras y el segundo que quiere ser lejano pero que sin embargo presenta un enorme toro de proporciones tales como para que apareciera en primer plano. El grupo de personajes aparece apelotonados y resueltos con criterios compositivos elementales. Si en esta ocasión parece disimulada la solución de dotar de más altura a las figuras posteriores se debe a que estas se apoyan en la falda de una montaña. Debido quizá a la desproporción del toro, el segundo plano no logra profundidad.

Dibujo: En general parece bien resuelto con cierta seguridad en el trazo y proporciones logradas lo cual no quita que se pueda señalar alguna desproporción en los pies. Las facciones resultan muy sinuosas según las preferencias típicas del pintor.

Color: Está entonado según la característica general del retablo no faltando por ello algunos contrastes fuertes dentro de un mismo tono motivado por los puntos de apoyo que le ofrece un foco luminoso proveniente de la izquierda.

Detalles: Dentro de las constancias que suelen aparecer en todos sus tablas referidas a manos, pies, rostros con bocas entreabiertas etc., ofrece con especial detalle alguno de los elementos que en esta ocasión es la mitra y la capa del obispo.

“Castillo del Santo Ángel”

Análisis temático

Tema tomado de la Leyenda Dorada.

Iconograficamente menos frecuente que el anterior

Análisis estilístico

Composición: La escena es mero ensamblaje de distintos elementos de los que la composición está llena, y entre los que no faltan rocas de influencia flamenca y, en concreto, de recuerdo de Patínir. Formalmente esta composición está concebida en varios planos que se echan unos sobre otros sin conseguir profundidad. Debido a las actitudes y ropajes de algunas de las figuras no falta movimiento. Las arquitecturas están bien resueltas y aluden por aproximación al castillo del Santo Ángel de Roma.

Dibujo: Se observa, como ya es característico del pintor en este retablo, trazos decididos y no faltan las figuras ejecutadas con un criterio de recorte muy duro. En los rostros consigue variedad de cabezas pero en alguna de ellas resulta confuso distinguir si es debido a su concepción manierista, o a las deficiencias de pulso.

Color: Una vez más es entonado y consigue en general un modelado aceptable aunque en ocasiones se pierde un poco, como ocurre con los pies que parecen masas compactas. Al fondo, el contraste propio de un ocaso esta resuelto como los celajes propios de este pintor, resueltos resueltos a base de tonalidades verdosas.

Detalles. Vuelven a insinuarse aunque no con tanta claridad como en otras ocasiones las manos angulosas de resultados expresionistas. Los pies continúan apareciendo formando entre sí un ángulo recto. Las orejas tienen cavidad muy profunda por lo que resultan de contraste muy duro. Hay una nota de movimiento en la figura de la izquierda conseguida por el manto que flota al viento.

"Victoria angélica sobre el demonio"

Iconográficamente es frecuente ver la representación del arcángel Miguel subyugando al demonio que yace a sus pies mientras aquel está de pie, pero no es frecuente ver este tipo de composición para este tema.

"Presentación de las almas a Dios"

Tema: San Miguel acompañado de otros ángeles ofrecen dos cuerpos desnudos a Dios. La iconografía de este tema no es frecuente sin embargo y tras observación de Post podemos verlo en el retablo antes citado de San Miguel de los Navarros, hecho por Damián Forment.

"Expulsión del Paraíso"

Tema bíblico en que la tradición cristiana hace intervenir a San Miguel como ejecutor de la sentencia divina. No es tampoco frecuente en la iconografía, sin embargo también lo incluyó trabajo Forment en el retablo de Zaragoza.

"San Miguel salvando a la mujer y al niño"

"El disparo al toro"

Tema relacionado con la historia del Monte Gárgano. Iconografía de fuerte raigambre en la tradición pictórica.
NOTA: No es posible dar más detalles de estas tablas por estar en la parte alta del retablo y no poseer un material fotográfico que permita un estudio detallado.

CONCLUSIÓN

Quizá las dos notas características de este retablo sean su concepción manierista y su expresionismo.

En cuanto a lo primero Camón Aznar afirma que en él se constata una "*tendencia conclusa y dramática que participa de ese barroquismo expresivo de hacía 1520-30 en nuestra pintura*"[25], Este mismo autor piensa que no puede darse una pintura menos clásica que esta debido a ese dinamismo interno y a esas desproporciones y deformaciones formales.

En cuanto al expresionismo es algo que busca con todos sus medios, incluida la fealdad y la caricatura. Se deja entrever a través de esas figuras ridiculizadas y en el trasfondo de sentimientos personales de estos personajes satirizados por el pintor.

En cuanto a influencias, tanto Angulo como Camón las ven en el sur de Alemania. Que hay influencias septentrionales es evidente como también lo es que las hay de procedencia italiana.

Hay que subrayar otras influencias más inmediatas: son en primer lugar, y por lo menos en lo que se refiere a iconografía, las relacionadas con Miguel Jiménez en cuanto a detalles y tratamientos de algunos temas, y las relacionadas con Damián Forment, tal como en su momento se apuntó, al menos en lo que respecta a la elección de tres temas. Hay recuerdos también del retablo de Agreda, señalando, a manera de muestra, la semejanza de solución dada a la capa movida por el viento en la "Procesión al monte Gárgano", que nos hace recordar, a su vez, alguna tabla de Bolea como por ejemplo la del "Descendimiento" donde el manto de San Juan también está agitado. A través de este dato evocamos soluciones similares procedentes de Toscana.

Respecto a la influencia de este retablo Angulo afirma que el Maestro de Agreda en ciertos aspectos es influenciado por Aponte[26], por lo que en esta ocasión se inclina por creer que son dos pintores distintos.

Retablo importante por lo que supone de momento culminante dentro de la producción de un pintor y por la influencia que ha podido ejercer en otros. Importancia comparable a la del retablo

25 J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit*. p. 280.

26 D. ANGULO, *Op. cit*. p. 74.

de Santa María de Bolea.

Este manierismo del retablo de Agreda pone en evidencia una personalidad extraña que no se repetirá, al menos en alguno de sus aspectos, cual es el de un dibujo convulso, y de una intencionalidad irónica que se manifiesta en el trasfondo de todo el conjunto.

2) - "RETABLO DE OLITE"

Pueblo situado al sur de la provincia de Navarra.

Edificio que contiene el retablo: iglesia-capilla de Santa María la Real del Castillo de Olite.

Documentación: No existe ninguna documentación ni pista escrita que permita certificar una paternidad a este retablo. Angulo piensa, apoyándose en noticias procedente del archivo del templo, que tiene que ser el que reemplazó al antiguo en 1515, pero no aclara si este dato supone que entonces desapareció el anterior o que en esta fecha se colocó el actual, con lo cual al menos lo tendríamos fechado.

Fecha: Basándose en este último dato y por comparación de estilo podemos afirmar como hipótesis esta fecha de 1515.

Atribución: Angulo lo atribuye al Maestro de Agreda admitiendo mucha participación de taller [27]; Post cree que son de Aponte los cuatro evangelistas y las tablas de la "Natividad", "Bautismo", y "Oración"; del resto piensa que no pasan de ser una servil reproducción [28], Camón Aznar piensa que es obra del taller de Aponte[29].

Características: Oleo sobre tabla. La mazonería de este retablo, contrariamente a lo que sucedía con los anteriores, es gótica de la época, llevando cada tabla un pequeño dosel y usando los enmarcamientos verticales como soportes de pequeñas tallas. El conjunto consta de siete calles y cinco pisos con un total de treinta tablas, más unas pequeñitas que hay en el sotobanco. La calle central está ocupada por un tabernáculo, una hornacina, y un Calvario

Temática: Cuerpo, temas relacionados con la vida de la Virgen y Cristo. El último cuerpo tiene a los cuatro evangelistas. Sotobanco: pequeñas cabezas sin identificar, guardapolvo: santos y profetas, apóstoles y Cristo.

TABLAS

"Oración en el Huerto"

Dimensiones: 0,85 x 0,62 m.

Análisis temático

Tema bíblico narrado por los evangelios

Iconográficamente es muy corriente este tema dispuesto en la primera tabla de la predela lado del evangelio. La composición, posturas de las figuras de primer plano y detalles son prácticamente igual que en el retablo de Ágreda, y muy próximos a Cintruénigo.

Análisis estilístico

Composición: Exterior con ambientación en paisaje. Igual que en Agreda puesto que se ha usado el mismo esquema. Está repartida la composición en tres planos ocupados por los apóstoles que duermen, Cristo orando, y los soldados que se acercan para hacer la detención. Formalmente faltan efectos de profundidad entre el primero y segundo plano de forma que de hecho se confunden en uno solo.

Dibujo: Se constatan muchos de los rasgos que se aprecian en Cintruénigo y Agreda, hay contorsiones, tendencia a un trazo suelto, insistencia en lo sinuoso etc. que se traducirá en rasgos caricaturescos y deformaciones físicas, no

27 D. ANGULO, "Pintura del renacimiento en Navarra" *Op. cit*. p. 440ss

28 CH. R. POST, *Ibidem.*

29 J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit*.

obstante se aprecia en general menos soltura y más vacilación que en los retablos que nos sirven de comparación lo cual puede ser propio o de quien no ha alcanzado un nivel de madurez como el que encontramos en Agreda o de quien ha recurrido a colaboradores no siempre expertos.

Color: También el color acusa una cierta imprecisión en la pincelada, sin embargo deja constancia de una serie de notas que ya son características y de las que podemos señalar el claro oscuro con base en el verde, el buscar la zona de sombras a la derecha por obscurecimiento de tonos, el intentar describir por el color una vegetación variada.

Detalles: También aquí aparecen los que venían a ser comunes en las tablas de otros retablos. Llama la atención por su insólita presencia y por el esmero que en él ha puesto el pintor la presencia de un caracol. También aparecía en Grañén. Para ambos la explicación puede ser el amor al detalle y simpatía por los temas de género pero, aún con todo, no deja de ser un elemento exótico por el énfasis que en él se ha puesto.

"Prendimiento"

Dimensiones, 0,85 x 0,62 m.

Análisis temático

Tema bíblico que incluye tres de los aspectos narrados por los evangelios. Tales aspectos son la detención de Cristo, el beso de Judas y el corte de la oreja a Mateo. Iconográficamente suele aparecer en las predelas de esta época que tiene por tema escenas de la pasión de Cristo. En estas tablas hay algunos cambios con respecto a la iconografía corriente. La novedad consiste en incluir en la escena, las figuras del trompetero de carrillos inflados y la figura del que lleva el banderín de águila bicéfala. Estos dos tipos suelen aparecer en la tabla de la "Vía Dolorosa". Así ocurre también en este retablo donde vuelven a aparecer en esta otra tabla.

Análisis estilístico

Composición; La escena se desarrolla en un exterior rodeado de vegetación. En él se desarrollan las escenas. Formalmente las figuras están agrupadas en un mismo plano del que el centro es la figura de Cristo. El conjunto de figuras está ligeramente desequilibrado hacia la izquierda.

Dibujo: Hay precisión en los trazos, complacencia en deformar los rasgos de los enemigos de Cristo, y un tratamiento más delicado en la figura de este personaje.

Color: No es usado el pincel con la misma seguridad que el punzón del dibujo por que en ocasiones éste queda un tanto deslucido. Esto no obstante no es óbice para que tenga mucha importancia el dibujo, incluso que este quede resaltado por el uso de contrastes de colores, y una especie de siluetado final. En los fondos hacen presencia los celajes que pierden claridad en la medida que se alejan del oriente.

Detalles: A parte de los tipos que podemos reconocer como muy similares a los de Agreda y Cintruénigo hacen presencia también los detalles que fácilmente se escaparían al pulso de un imitador y que por lo tanto hacen pensar en una misma mano para retablos similares. Tales detalles son por ejemplo el de las uñas de los pies intencionadamente presentadas como muy

recortadas, el diseño siempre prácticamente el mismo de las manos y sus dedos angulosos, las bocas siempre entreabiertas de la misma forma, las miradas que nunca se sabe con exactitud a donde miran. Sin embargo los cascos no están tan metidos en las cabezas como en otras ocasiones. El gusto por los harapos es siempre el mismo como también lo es el tipo de banderín.

"Flagelación"

*Dimensione*s: 0,85 x 0,62 m.

Análisis temático

Tema basado en los relatos evangélicos.

Iconografía tradicional tanto en la

composición general como en los detalles del esbirro que de rodillas prepara el instrumento de suplicio o sujeta sus sandalias, también lo es en los curiosos que asisten a la escena. La tabla tiene evidente relación con las del mismo tema de Agreda y Cintruénigo.

Análisis estilístico

Composición: Tal como viene indicado por la iconografía tradicional, la escena se desarrolla dentro de un interior arquitectónico del que forma parte imprescindibles la columna central que dará ocasión para dejar constancia de motivos arquitectónicos propios de la época. La figura de Cristo aparece dispuesta de frente, en una actitud un tanto forzada con el fin de que pueda ser contemplada por el espectador. Formalmente la composición se presta y al mismo tiempo se apoya en un esquema simétrico, que subrayan las líneas de fuga del interior de la estancia. Hay un detalle importante que puede servirnos de pista para la identificación del autor del retablo y es que una vez más las figuras de los extremos son bruscamente interrumpidos sobre todo la de la izquierda de la que solo vemos unas manos que no sabemos a quién pertenecen.

Dibujo: Mantiene la tónica de las tablas precedentes tanto en precisión de trazo como en deleite por lo sinuoso hasta el extremo de la exageración anatómica. En conjunto las figuras no tienen un canon tan esbelto y alargado como en otras tablas de los retablos de Ágreda y Cintruénigo.

Color: Si la tónica del dibujo es la precisión, la de la pintura viene siendo en este retablo, la de pinceladas vacilantes en ocasiones algo empastadas y no siempre subordinadas al dibujo. El recurso del foco luminoso a la izquierda le da pretexto para crear un mundo de sombras que a veces ya apareen matizadas por los reflejos de los cuerpos circundantes. Por tratarse de un interior cerrado no encuentra posibilidad de dejar constancia de sus típicos celajes de fondo.

Detalles: Conviene subrayar en primer lugar por no pasar de ser un dato anecdótico y por haberlo visto ya en otras ocasiones, la presencia de un pequeño perro que duerme en primer término. Su presencia en este caso puede ser debida exclusivamente a un afán del pintor por los temas de género, pero podría ser también una forma de dejar una huella por parte de un pintor en sus distintas obras. Los detalles comunes

referentes a dedos de la mano, uñas de los pies y disposición encontrada de los mismos etc. Están una vez más presentes aquí.

"*Ecce Homo*"

Dimensiones: 0,85 x 0,62 m.

Análisis temático

Tema bíblico tal como se encuentra narrado en los Evangelios. La iconografía de ese tema tiene raíces de la tradición pictórica del siglo anterior y está estrechamente vinculada a la de los retablo de Agreda y Grañén.

Análisis estilístico.

Composición: Siendo un interior arquitectónico muy parecido al de Grañén, sin embargo la relación entre éste espacio y las figuras es distinta pues aquí forman parte de un espacio y con el espacio forman un todo. Siguiendo los imperativos de esta iconografía, el centro de interés está desviado a la derecha, sin embargo se logra un equilibrio compositivo contrarrestado por el grupo de personas de la izquierda. Estas se presentan con más diafanidad que en Grañén al haber encontrado para ellas una solución de agrupamientos menos simplista y más en la línea de unos conocimientos de perspectiva. En definitiva formalmente se constata un progreso.

Dibujo: También en el dibujo hay progreso que se traduce en unas figuras estables y proporcionadas y en unos rasgos más precisos y proporcionados sin que eso quiera decir que ya no hay interés por los sinuoso y caricaturizado.

Color: En general se puede decir que la tabla aparece más entonada que otras del retablo donde saltan los colores cálidos con respecto a los fríos. La entonación más acusada en esta tabla viene dada por el color de las arquitecturas de fondo en colores sienas y tierras que insinúan un cierto tenebrismo que ya habíamos encontrado en otras ocasiones. A ello contribuye el no haber abierto los ventanales geminados del fondo, contrariamente a lo que hizo en Grañén.

Por lo demás siguen apareciendo las constantes de siempre, como son el sombreado a la derecha, el intentó de valoración y modelado de las telas, la tendencia dibujística conseguida con el pincel etc. Desde otro punto de vista quizá en esta tabla la pincelada es más precisa y limpia.

Detalles: Aparece aquí un expresionismo engendrado por las actitudes de las manos que en parte es intencionalmente conseguido y en parte viene dado por la repetición de un mismo tipo de mano de dedos angulosos. Los pies aparecen con la misma posición y las uñas tiene el mismo aspecto de haber sido recién cortadas. Comparando otros detalles vemos que la persona de primer término está muy próxima a otra similar de Grañén y que Cristo está envuelto en un velo trasparente menos conseguido que en Cintruénigo.

"Vía Dolorosa"

Dimensiones: 0,85 x 0,62 m.

Análisis temático

El tema no es bíblico sino de tradición popular en un intento de añadir nuevos detalles al relato de la Pasión. La iconografía de este tema es constante en la mayor parte de los aspectos y adquiere una especial difusión en Aragón en el primer tercio del siglo XVI. No está completado, según costumbre con las figuras de la Verónica y el Cirineo.

Análisis estilístico

Composición: Viene dado fundamentalmente con la iconografía tradicional, logrando en cierto modo desprenderse de ella en la medida en que consigue que las figuras de ese primer plano dejan de estar pegadas unas a otras para conseguir entre ella un cierto espacio ambiental que en este caso es exterior sin más referencias que el pie o falda de una colina que se divisa en el horizonte. Formalmente hay cierta concepción simétrica al ocupar Cristo el centro de la composición y disponer los demás elementos de forma que no se rompa el equilibrio.

Dibujo: Llama la atención en primer lugar el bonito escorzo conseguido con la figura de Cristo. Difícil desde otro punto de vista dado el movimiento y pose premeditada que le ha proporcionado. Contribuye a conseguir este efecto, el escorzo de la pierna del esbirro que recuerda los modelos de Cintruénigo y Agreda de los que probablemente es precedente.

Color: No podemos pasar por alto el dejar constancia de la presencia de los celajes verdosos que poco a poco van desapareciendo. Por lo demás, con el color se consigue un suave modelado al que contribuye la zona de sombras invariablemente colocada a la derecha. En estas sombras se ven intentos de matización y valoración evitando la tonalidad única e incorporando zonas de claridad motivadas por el reflejo de los elementos circundantes.

Detalles: Reaparecen con toda claridad en esta tabla los cascos enormemente grandes de los guerreros incrustados hasta los ojos. Los pies con tendencia a la triangulación y uñas mínimas y recortadas. A manera de anécdota debemos llamar la atención ***so***bre la actitud del esbirro que al agarrar el cabello de Cristo también parece que agarra como algo real y tangible la aureola o irradiación terminada en la flor de lis que distingue su cabeza. Otro detalle para señalar es la ausencia del águila bicéfala con que siempre estuvo adornado el banderín del guerrero. El madero de la cruz continúa siendo el mismo madero visto en otros lugares. El afán por lo anecdótico se pone de manifiesto en la caña rota con que es golpeado Cristo y en los harapos.

"Piedad"

Dimensiones: 0,85 x 0,62 m.

Análisis temático

Tema debido a la piedad popular que ha querido hacer permanentes los momentos en que el cuerpo muerto de Cristo estaría en brazos de su madre. Iconográficamente esta tabla es similar a las de Agreda y Cintruénigo que tienen de novedad con respecto a otros temas semejantes el colocar a Cristo en posición totalmente vertical.

Análisis estilístico

Composición: Formalmente apoyada en la simetría y reforzada con el símbolo sugerente del circulo, nos presenta una escena que al mismo

tiempo que visos de dramatismo, está rodeada de aires de triunfo en una mezcla de realidad y fantasía, historia y montaje escénico.

Dibujo : Mantiene la tónica de las otras tablas y solo salta a la vista por lo que ofrece de inexactitud la anatomía del cuerpo de Cristo que tiene algo de imprecisión, pues parece solución de emergencia al tener que colocar en menos espacio del necesario las piernas que por ello resultan cortas. El manierismo de los pies roza con lo deforme e irreal.

Color: Resaltan mucho sobre la tabla los colores de esta composición al resultar un tanto duros los contrastes entre colores cálidos y colores fríos. En el fondo los celajes no dejaran de incluir este contraste entre el frió verde y el amarillo al que se llega mediante las entonaciones naranjas.

Detalles: No hay ningún nuevo, sino los de siempre que por estar en todas las tablas también están aquí.

OTRAS TABLAS

Sobre los seis temas de la pasión que se hallan en el banco hay colocados dieciocho temas relacionados con la vida de Cristo y de la Virgen. Estos temas siguen un orden verosímil comenzando por la parte izquierda o lado del evangelio, primera calle, primer piso y son:

"Abrazo de San Joaquín y Santa Ana"
"Nacimiento de la Virgen" (Fotografía)
"Concepción inmaculada"
"Desposorios"
"Anunciación"
"Visitación"
"Nacimiento del Salvador"
"Circuncisión"
"Adoración de los magos"
"Purificación"
"Huida a Egipto"
"Jesús y los doctores"
"Bautismo de Jesús"
"Transfiguración"
"Resurrección"
"Ascensión"
"Pentecostés"
"Asunción"

Las cuatro últimas tablas del último piso, a los lados del calvario, son de los cuatro evangelistas.

Análisis temático

Lo más interesante del programa que este conjunto ofrece es que cada uno de los pisos agrupa un núcleo o unidad temática. El segundo piso del retablo, apoyado sobre el banco o predela, ofrece seis temas relacionados con la vida de la Virgen. El tercer piso son temas de la vida de Cristo. El cuarto piso ofrece el conjunto más interesante por haber agrupado en un mismo nivel lo que podríamos llamar "teofanías" o manifestaciones con la particularidad de darle un lugar secundario o de igualdad al tema de la "Resurrección" que de por sí es cumbre. Por otra parte el haber incluido la "Asunción" de la Virgen que no es una teofanía propiamente dicha, quizá fue incluida aquí para completar la serie. El último piso está dedicado a los cuatro evangelistas.

Análisis estilístico

A simple vista parece que en esta parte del

retablo han intervenido varios pintores, siendo difícil el delimitar cual es la obra de cada uno de ellos pero es evidente que hay huellas de nuestro pintor. Dejamos constancia de ello eludiendo el análisi detallado.

CONCLUSIÓN

En conjunto el retablo es un bello retablo, de bellas proporciones y armoniosa composición donde la mazonería de cuño gótico contribuye a darle esbeltez y finura.

A ello viene a añadirse el dato que poco antes hemos apuntado respecto al interés del programa iconográfico. Dentro de la obra de nuestro pintor, Del Ponte, es un desarrollo de formas y maneras de Grañén preparando los caminos hacia Agreda.

Se insinúan soluciones, formas y composiciones que se perfeccionaran después y se sugieren recuerdos de ensayos y vacilaciones que habíamos visto antes.

Tras constatar que no es solo el pulso y la forma de hacer de un solo pintor lo que se observa aquí, pensamos que, por entonces, Del Ponte trabajara todavía en colaboración como lo había hecho cuando determinó ir "a medias" con Antón de Aniano. En este retablo puede también haber intervenido el pintor que pintó el retablo de San Martín de Uncastillo que indudablemente conocía muy de cerca el retablo de Bolea, donde quizá pudieron verse con Del Ponte que trabajó en este pueblo. El tal maestro de Uncastillo podría ser o Martín García o Antón de Plasencia [30].

Este conocimiento quizá colaboración en el retablo de Bolea explicaría el recuerdo que en el

30 Estos son los dos pintores que intervienen en el retablo de Sallent, que por las semejanzas con el de San Martín de Uncastillo se piensa de uno de ellos que sería el Maestro de Ejea ya que entre el retablo de la "Coronación de Ejea" y el de "San Martín" de Uncastillo hay semejanzas

(3)

retablo de Olite hay de los perfiles de Juan de Borgoña de los que sobreabunda el retablo de Bolea.

Junto a la presencia de esta segunda mano hay, no obstante, una constante presencia de Del Ponte a través de los detalles y rasgos distintivos suyos que aparecen repartidos por las tablas, dando, por descontado que son evidentes en las del banco.

"VIRGEN CON NIÑO"

Colección Balanzó Barcelona

Atribución: Angulo al hablar del maestro de Agreda le atribuye también esta tabla de la que tiene noticia y de la que piensa que está muy cerca en estilo de este maestro. Añade que también podría ser del maestro alemán en cuya escuela piensa se formó en Maestro de Agreda[31].

NOTA: Por no tener más noticias que estas tomadas de Angulo, no es posible estudiar más a fondo esta tabla.

31 D.ANGULO, "Pintura del Renacimiento", en *Ars Hisnaniae*, t XII, p. 74

4) "VIRGEN CON NIÑO"

Colección José María de Huarte, Pamplona

Atribución: Angulo en trabajo distinto al anterior[32], había atribuido también al maestro de Agreda esta otra tabla de la que se limita a decir que es de medio cuerpo.

NOTA: Tampoco ha sido posible encontrar de esta tabla más información escrita o fotográfica que permitiera dar más detalles, por lo que nos limitamos a dejar constancia de esta otra atribución hecha al maestro de Agreda por semejanzas estilísticas.

5) "LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO"

Anderson Galleries New York.

Atribución: Post ve en esta tabla semejanzas con otras que le atribuye a Pedro Aponte en Santa María de Buil (Huesca), el retablo de Grañén y Ágreda y una tabla del Museo Lázaro Galdiano de Madrid con temas de "Santiago Matamoros". Afirma que la semejanza con los personajes son evidentes aunque hay diferencias en la composición.

Fecha: De la época del retablo de Agreda (1519). Fue adquirida por las Anderson Galleries el 26 de Abril de 1921.

NOTA: Post que da la noticia, no llega a acompañarla de documentación fotográfica como hace en otras ocasiones.

6) "FRAGMENTOS DE RETABLO"

Jaén: Iglesia de la Magdalena

"Aparición de la Virgen del Pilar"[33]

Atribución: Post atribuye la tabla a Aponte por comparación con el mismo tema del retablo de Grañén con el que ve grandes similitudes afirmando, por ejemplo, que las figuras de Santiago son prácticamente las mismas. Otras semejanzas ve en otras figuras de esta tabla comparándolas con los retablos de Agreda, Cintruénigo, Olite y Bolea[34].

Otras tablas que fueron del mismo retablo son:

"San Antonio Abad", "San Juan Bautista"

De todas ellas piensa que fueron hechas probablemente en el último periodo de la actividad de Aponte.

7) "RETABLO DE SANTA MARÍA DE BOLEA"

Pueblo situado a 20 km. al norte de Huesca.
Edificio del retablo: iglesia Colegiata.

Documentación; Protocolo notarial, 5 de Junio de 1507[35]: comparecen Pedro del Ponte y regidores del Hospital de Huesca.

Datos que aporta: se autoriza al pintor a llevar y realizar en Bolea el retablo de dicho establecimiento.

Protocolo notarial, 2 de Marzo de 1511[36]: comparecen Pedro Del Ponte y Concejo del pueblo datos que aportan: el retablo de Grañén quieren que sea hecho "*Al modo y forma que está el de Bolea, aquello que en su mano está fecho*".

Atribución: Arco y Garay basándose en el testimonio directo de estos documentos reconoce en el retablo de Bolea la mano de del Ponte y le atribuye las tablas de puertas y banco[37].

Angulo incluye este retablo dentro del

32 D. ANGUO "La pintura del Renacimiento en Navarra", en *Príncipe de Viana*, 1943.

33 Reproducción fotográfica en POST *Op. cit*. t. XIII, fig. 31.

34 Ch R. POST, *Op. cit*. t. XIII, p. 87.

35 AHPH: Protocolo notarial, 5 junio 1507, not. García Lafuente, fol. 68.

36 AHPH: Protocolo notarial, 7 marzo 1511, notario Jaime Larraga, fol. 82,

37 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte ... ", B*oletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* Valladolid, p. 10.

capítulo de obras dedicadas a Pedro del Ponte [38] y dándose cuenta de lo difícil que es compaginar este retablo con los de Grañén y Cintruénigo a estos los considera posteriores y de otro autor.

Post lo atribuye a Aponte[39] y pide a Angulo que repase sus afirmaciones respecto a las diferencias vistas entre los distintos retablos. También disiente de Del Arco en cuanto a que sean de otro autor las tablas de cuerpo del retablo.

Camón Aznar lo incluye dentro del capítulo de obras atribuidas a Aponte[40].

NOTA: Llegado a este momento, dejo constancia de mi seguridad de que este retablo de Bolea no es de Pedro Del Ponte. Pero manteniendo el criterio de dejar constancia de las atribuciones hechas a nuestro pintor por el solo hecho de habérselas atribuido, queda para el Apendice de este estudio el hacer una crítica de estas atribuciones y un estudio del retablo de Bolea.

Fecha: Arco Garay le da la fecha de 1504; Balaguer posteriormente reafirmó esta datación[41].

Características: La mazonería es gótica con abundante y fina ornamentación enmarcando cada una de las tablas. Hay abundantes tallas repartidas por el banco, cuerpo y guardapolvo del retablo.

Cuerpo: De mayor tamaño, el centro del retablo lo ocupa una gran talla de la Virgen. Sobre ella hay un Calvario completo también finamente labrado. Entre una y otro hay un sencillo óculo a la manera como es característico en los retablos de Aragón. Enmarcando las tablas distribuidas en cuatro calles hay un total de veinticuatro pequeñas tallas con sus doseletes.

Banco: Un fino y rico ostensorio articulado ocupa el centro del retablo. Su interior está finamente trabajado. El exterior está recubierto de pequeñas tallas de cuerpo entero, adosadas a las puertas articuladas. En el mismo banco se encuentra un apostolado completo con pequeñas figuras sentadas.

Guardapolvo: lo componen seis tallas de Ángeles y santos y otras finas labores de mazonería.

Pintura: Todavía mucho más llamativa por su calidad y conservación es la pintura de este retablo repartida en seis tablas del banco más dos que hacen de puertas a unos armarios.

Cuerpo: Doce tablas repartidas en cuatro calles de tres pisos cada una ofrecen una grata sensación de color y calidad.

Temática: Banco: dos tablas laterales tienen por tema a un papa y un obispo. Sobre ellas, seis temas de la Pasión, de izquierda a derecha: "Oración en el Huerto", "Prendimiento", "Flagelación", *Ecce Homo*", "Caída", "Descendimiento"

Cuerpo: de izquierda a derecha y comenzando por el primer piso: "Ultima Cena", "Lavatorio de los pies", "Jesús entre los doctores", "Matanza de los inocentes" "Nacimiento de Jesús", "Adoración de los Reyes", "Purificación", "Huida a Egipto", "Abrazo en la Puerta dorada" "Nacimiento de la Virgen", "Anunciación" "Visitación".

NOTA: Por considerar que la atribución de este retablo es dudosa no vamos a pormenorizar el análisis de cada una de las tablas como lo hemos hecho en los retablos anteriores. Por otra parte, dada la calidad temática y estilística del mismo y teniendo en cuenta que de su atribución a Pedro Del Ponte arranca la idea que de este pintor se ha hecho, no podemos menos que hacer un análisis global de este retablo.

TABLAS DEL BANCO

Análisis temático

Los temas son de la Pasión de Cristo tal como los narra la Biblia e interpretados por la piedad popular que añade detalles que se han hecho constantes en la iconografía, cual es, por ejemplo, el momento de la caída de Cristo en la Vía Dolorosa. El programa iconográfico de esta predela se verá después repetido en otros retablos posteriores. A su vez, alguna de estas tablas tienen precedentes en la pintura. Casi todas las tablas presentan simultáneamente varios temas. Tal es el caso de la tabla de la "Oración' en la que aparece tras el tema de la oración de Cristo, el tema de la entrada en Jerusalén. En ambos temas se ve acercarse a Judas y los soldados dispuestos a detener

38 D. ANGULO, "Pintura del Renacimiento", en *Ars Hispaniae*, t. XII, p73.

39 CH. R. POST, A *History of Spanish Painting*, *Op. cit*. t XIII, p. **58ss.**

40 J. CAMÓN AZNAR, *Summa Artis*, tXXIV, p. 275.

41 F. BALAGUER, "Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca", en *Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1954

a Cristo. En el "Descendimiento" al mismo tiempo que se narran los detalles de este hecho presentan la iconografía propia de la Piedad. Otras tablas van acompañadas de otras escenas secundarias y anecdóticas.

Análisis estilístico

Composición: Todos los temas menos uno se desarrollan en exteriores. Hay un intento de querer incorporar las figuras a un espacio donde se desenvuelven. En la tabla del "Prendimiento" es quizá, donde menos se consigue dado el esquema tradicional elegido para este tema.

Formalmente predomina el primer plano que a veces no tiene mucha profundidad pero que en otras tablas sí que se consigue. No faltan tablas en varios planos y lograda profundidad como en la "Oración". Se busca claramente la simetría que puede venir reforzada por una composición en aspa, como en "Caída" y "Prendimiento". En este último el planteamiento simétrico es exagerado y llega a la colocación artificial de brazos y piernas.

Es importante señalar para su comparación con el cuerpo del retablo, como en las tablas del banco se da preponderancia total a la imagen que llega a ocupar la mayor parte de la tabla. En ocasiones llega a haber una gran aglomeración de figuras que tienen que acoplarse con criterios un tanto manieristas pero con la agilidad suficiente para que no se estorben unas a otras.

Dibujo: En conjunto domina la concepción dibujística de la tabla. Hay un dominio total del dibujo y una gran precisión en la ejecución. La variedad de actitudes y los escorzos perfectamente conseguidos ponen de manifiesto una gran soltura. Hay bastante movimiento en las figuras aunque de forma un tanto convencional que por ello no llega a veces a crear dramatismo allí donde la escena lo requiere. Los rostros de Cristo están tratados siempre con una especial delicadeza y los perfiles de las demás figuras llegan a ser típicos al repetirse por el resto del retablo según un esquema que recuerda a Borgoña y que consiste en poner la nariz como continuación de la frente formando ambas una especie de línea recta. El dominio del dibujo lleva también a poner de manifiesto un conocimiento preciso de la anatomía como puede comprobarse en la figura central de la "Flagelación"

Color: Todo el retablo ofrece la agradable sensación de un colorido rico y brillante a lo que contribuyen los barnices empleados. La entonación general es de una gran armonía. El dominio del color queda suficientemente puesto de manifiesto en la variedad de calidades conseguida y en el dominio de la técnica del reflejo que llega hasta

el virtuosismo en las armaduras. Desde otro punto de vista sabe conseguir profundidad con el color como ocurre en la tabla de la "Oración" y se desenvuelve perfectamente en las sombras y modelados, consiguiendo volumen con suaves difuminados realizados con precisión y valoración de tono.

Detalles: En cada tabla suele haber algún personaje tratado con especial esmero consiguiendo figuras que llegan a deleitar. Tal es el caso, por ejemplo, de la Magdalena en la tabla del "Descendimiento" o el guerrero en la del "Prendimiento".

En ocasiones le falta variedad en los rostros que se repiten e incluso en figuras que se copian casi al pie de la letra como ocurre con el guerrero del "Prendimiento" y el de la "Vía Dolorosa". Hay una complacencia por los detalles de género y un cuidado estudio de muchos elementos: tambor en "Prendimiento", armas, vegetación, armiño, ropas en general. Especial mención merece la tabla de la "Oración" quizá la más trabajada porque pudo ser la de prueba. En ella aparece una ciudad al fondo, la vegetación es minuciosa y no falta incluso el detalle de unos pájaros descritos con precisión.

NOTA: Seria interesante estudiar detalladamente las influencias que se vislumbran en el transfundo de este retablo y las que a partir de él se descubrirá en otros. Limitándonos por el momento al banco vemos principalmente en este retablo influencia de la pintura Aragonesa precedente. Detalles iconográficos son por ejemplo, la composición de la "Flagelación" y el banderín y trompetero en "Vía Dolorosa" que recuerdan a Miguel Jiménez. Hay también influencias flamencas a través de todos los detalles de género y de la ciudad que aparece en "Oración" y las hay italianas como por ejemplo en la figura de la Magdalena que con sus cabellos al viento recuerda a la pintura de la Toscana. A su vez estas tablas las encontraremos imitadas en uno de sus aspectos característicos: Los celajes de tonalidad verdosa que aparecen al fondo. En ellos se inspirará Del Ponte para sus típicos fondos. También la iconografía será reconocida en todo o en parte como ocurre con los ropajes de la Magdalena en el "Descendimiento". Serán los mismos con los que vestirá a la misma figura nuestro pintor en el mismo tema de Grañén.

TABLAS DE LAS PUERTAS

Originariamente estas tablas no serian movibles sino que estarían fijas. Solo después, tras levantar el retablo sobre el actual banco de azulejos se convertirían en tapas de unos armarios. Para ello fueron cortadas de forma desigual

Análisis temático

Tema: Dos santos clérigos uno que es papa y otro obispo situados a izquierda y derecha respectivamente. La iconografía de este tipo de temas suele ser corriente en Aragón a finales del siglo XIV y principios del siglo XVI. De pie, sentados, suelen ocupar un sillón-trono y a veces estar colocados debajo de un dosel.

Análisis estilístico

Composición: Las figuras ocupan la posición central y los demás elementos están concebidos para realzarlas. El esquema simétrico les proporciona una cierta artificiosidad pero al mismo tiempo también les dá solemnidad. Todo contribuye a una cierta sublimación.

Dibujo: Es de gran precisión y se entretiene en los detalles, pestañas y barba recién afeitada, perlas de adorno en capa, etc., están tratadas con esmero de miniaturista. Las manos bien escorzadas ponen de manifiesto dominio técnico y conocimientos anatómicos.

Color: Hay recuerdos y soluciones arcaizantes en el uso de plantillas para la ornamentación del ropaje. El empleo del oro para el retoque de algunos elementos contribuye a crear un ambiente entre real y fantástico. En el escaso fondo que dejan las figuras y sus complementos, el pintor encuentra excusa para dejar entrever unos cielos claros que se difuminan en tonalidades verdosas.

Detalles: En los ángeles que adornan los sillones se ven recuerdos de pintura septentrional. Sus cabellos están retocados con pinceladas de oro fino proporcionándoles un aspecto fantástico. No faltan tampoco recuerdos del Norte en los ropajes acartonados y el tratamiento naturalista de las joyas con que adornan los ropajes.

NOTA: Se ha intentado hacer una comparación entre estas tablas y la colección Iturbe para concluir que ambas pueden ser del mismo autor. Vistas ambas de cerca hay que admitir que estas son de superior calidad sin que por ello desmerezcan en

nada las de Bolea. Sin embargo las de la colección Iturbe serian cronológicamente un poco anteriores que estas si los datos de datación que se han dado son exactos y en el supuesto de que pudieran ser ambas del mismo autor.

TABLAS DEL CUERPO DEL RETABLO

Análisis temático

Temas: Los del piso inferior están relacionados con pasajes de la vida de Cristo, siendo los cuatro temas tomados del evangelio. Los otros ocho temas restantes son de la vida de la Virgen. Solamente dos de ellos nos son temas bíblicos: "Puerta dorada" y "Nacimiento de la Virgen". La iconografía de estos temas no siempre es original pudiéndose decir que en general están más cerca de la pintura castellana que de la Aragonesa habiendo temas que tienen precedentes muy directos en Juan de Borgoña por ejemplo "Puerta Dorada" Anunciación" "Nacimiento" "Adoración" Huida a Egipto" "Cena" etc.

Análisis estilístico

Composición: Es tanta la importancia que se da al marco arquitectónico que menos en una tabla, en todas aparece la arquitectura.

Las figuras están menos apelotonadas que en las tablas del banco y quedan plenamente integradas en un espacio casi siempre de interiores, del que forman parte.

En esta arquitectura aparece como elemento compositivo permanente el arco, que a excepción de tres tablas, está presente en todas las demás. Estos arcos sirven a veces para enmarcar y realzar las figuras, como por ejemplo en "Lavatorio" y "Jesús entre los doctores". Otras veces el montaje circular de enmarque es más artificial como ocurre en la tabla del "Nacimiento" donde figuras y otros elementos combinados van formando circuitos concéntricos. Hay profundidad conseguida en todas las tablas por un dominio perfecto de las leyes de la perspectiva focal en la que están integradas y forman parte las figuras. Este punto de fuga ordinariamente está a la derecha en las tablas de la izquierda y a la izquierda en las tablas de la derecha pensando que las excepciones puedan ser debidas a alteraciones posteriores en el montaje del retablo, cosa que debió ocurrir con ocasión de la edificación de la actual iglesia que es posterior al retablo.

Respecto al punto de fuga, hay también que señalar que en todas las tablas suele estar colocado a la misma altura; así, por ejemplo, las escenas del primer piso aparentan desarrollarse todas en un mismo plano. A ello contribuye el que la pavimentación es muy semejante en unas y otras.

Por este juego conseguido por la perspectiva, el planteamiento simétrico que aparecía en las tablas inferiores ha sido cambiado por un criterio compositivo más libre basado en un equilibrio de masas, colores y combinación de distintos elementos entre sí.

No falta la artificiosidad en alguna de las composiciones como ocurre en el "Nacimiento" donde el arco es difícilmente estable debido al peso de las dovelas.

Dibujo: En todas las tablas se constata un dominio y precisión en el dibujo, sin embargo parece más elemental que en las tablas del banco. Se da, por ejemplo, el caso de la tabla de la "Degollación" donde las figuras adoptan posición de frente o de perfil que siempre son de diseño mucho más fácil. Lo mismo se puede decir con respecto algunas figuras para las que se ha adoptado la fácil solución de copiarla de otras existentes en otras tablas. Tal es el caso de uno de los soldados de la "Degollación" que es prácticamente el mismo que otro de "Vía Dolorosa". Hay que señalar, no obstante, la presencia de excelentes escorzos como ocurre en la tabla de la "Adoración" en la bella figura del Mago Negro, delicados rostros de María, estudios casi fisionómicos de algunos personajes etc., Una galería de tipos puede estudiarse en la tablas de "La Cena" con modelos de vestidos en los ropajes de las distintas figuras que aparecen diseminadas por el retablo.

Color: La entonación de cada tabla y de todo el retablo en general sorprende agradablemente a la vista cuando se entra a la iglesia y aquel está iluminado. La luminosidad de las tablas del cuerpo del retablo y los tonos cálidos hacen especialmente agradable contemplarlo.

En todas las tablas se usa como punto de apoyo un foco luminoso procedente de la izquierda. Este da pie para hacer tan interesante estudio de luces, sombras y penumbras que el maestro dominaba por completo. Consigue altas calidades en los distintos elementos que toca con el pincel. Se vale a veces del arcaico recurso de una "plantilla" en el estudio de algunos ropajes.

Detalles: En buena parte de las figuras, sobre todo en las que están de perfil, se repite el rostro demasiado plano y, por otra parte de recuerdos clásicos, a base de colocar la nariz y la frente en una misma línea de continuidad casi recta. Es interesante estudiar las tablas de cerca porque entonces se descubre cómo las colocadas más altas y que no se pueden contemplar en todo su detalle, están tratadas con una precisión minuciosa y con una riqueza tal de detalles como si hubieran de estar al alcance de la vista. Tal ocurre por ejemplo en la "Visitación" donde al fondo y sobre una pradera una pequeña figura corre tras un ciervo o un perro; en la "Anunciación" los ropajes del Ángel están adornados con distintas joyas presentadas con precisión como si fueran a verse de cerca. En esta misma tabla se da otro dato interesante y es que al hacer los fondos se

ha usado la plantilla de tal forma que el dibujo que de ella se saca no respeta la perspectiva inundándolo todo por igual como si se tratase de un descuido. Es interesante también desde el punto de vista iconográfico observar cómo en la tabla del Nacimiento el Niño está apoyado o recostado sobre unos bloques de piedra, cosa que no es frecuente en la pintura española a no ser en la relacionada con la de Pedro Berruguete.

El ambiente renacentista es palpable y se acusa tanto en los muros de las arquitecturas que recuerdan las de Castilla en la combinación de piedra y ladrillo como en la reproducción de arcos y capiteles. Otro dato del que hay que dejar constancia es que el perfil de montaña que se divisa al fondo de la tabla de la "Adoración" está muy próximo al perfil que presenta la sierra que se divisa desde Bolea.

CONCLUSIÓN

Siendo el conjunto del retablo excelente y unitario al estudiarlo detenidamente se acusan diferencias globales entre la predela o banco y el cuerpo del retablo. A ello contribuye el que estas diferencias entre las dos partes se detectan también en las tallas y mazonería lo cual subraya las diferencias de que venimos hablando.

En conjunto da la sensación de que entre la realización de ambas partes pasó algún tiempo en que el autor recibió nuevas y distintas influencias. Quizá fue entonces cuando entro más directamente en contacto con la pintura castellana y en concreto con Juan de Borgoña.

La dependencia de este pintor es palpable y se refiere tanto a detalles como a visiones de conjunto. La técnica, la iconografía, la composición, alguna figura y elementos de adorno se pueden identificar exactamente iguales, como, por ejemplo, el atril de la "Anunciación" es muy parecido al mismo modelo que usó Juan de Borgoña en un tema semejante. Siluetas de perfil y rostros de la Virgen son otros datos que hacen pensar inmediatamente en el pintor de Toledo.

Camón Aznar[42] ve una vinculación tan directa con la pintura toscana que piensa necesario un viaje del pintor a Italia; descubre también la huellas flamenca viendo tal recuerdo de Metsys en la Virgen de la tabla de la "Vía Dolorosa". Piensa que el retablo puede tener analogías en Juan de Borgoña y Alejo Fernández.

Hay que dejar constancia también de que cuando Arco Garay atribuyó este retablo a Aponte se limitó a decir que solo una parte sería de él, y que este pintor lo único que haría sería terminarlo[43]. Por lo tanto se han sacado las cosas de quicio cada vez que de esta atribución inicial se ha llegado a la conclusión de la que ya hemos hablado en el apartado correspondiente a la "Atribución" de este retablo.

Finalmente, apunto a manera de sospecha que quizá una de las tablas que más se ha reproducido la de "La Degollación" sea precisamente la que más se aparta de la tónica del resto del retablo y por lo tanto más incluye la intervención de una mano diferente. Hay ciertas desproporciones en las figuras, y se copian modelos de otras tablas. Se puede constatar menos armonía en proporciones, artificiosidad en posturas y un dramatismo relativamente conseguido. Además parece que la composición adoptada para la arquitectura está apoyada en un modelo previo pues lo lógico es que dada la situación de la tabla esta tuviera el punto de fuga hacia la izquierda para que encajara mejor en la visión de conjunto de todo el retablo. Se podría objetar a esto diciendo que no es norma el que las tablas situadas a la izquierda fuguen a la derecha y viceversa, pues exactamente lo contrario ocurre con las tablas de la "Adoración" y "Purificación". La respuesta a ello es decir que la cronología de estos dos hechos es inversa a la posición dada en el retablo que por otra parte tiene todo el programa iconográfico distribuido según la sucesión de los hechos lo cual en consecuencia hace pensar que estas dos tablas pudieron ser cambiadas tras el montaje que se hizo al colocarlo en la iglesia actual.

8) - "TABLAS DE ATRI"

Atri se halla en Italia
Las tablas están en la catedral

Atribución: Angulo[44] las atribuye a Pedro

42 J. CAMÓN AZNAR, *Ibidem.*

43 J. ARCO GARAY, *Ibidem.*

44 D. ANGULO, "Pintura del s XVI en Toledo y Cuenca", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 113, 1956.

de Aponte por verlas próximas al retablo de Bolea que piensa es de éste pintor. Ragghianti las atribuye a Pedro Berruguete según cita del mismo Angulo que intenta rebatir la atribución

Fecha: Angulo piensa que son de una fecha próxima a 1500 y probablemente posterior.

Temas: "Nacimiento" y "Flagelación" ambos bíblicos pero presentados en estas tablas completados con algunos elementos anecdóticos.

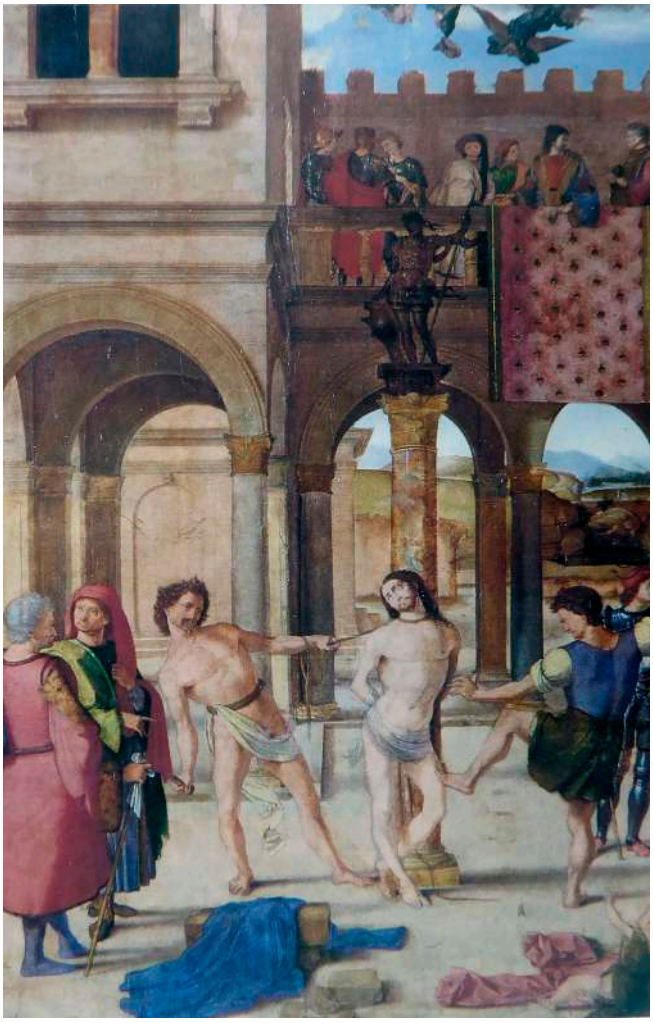
"Nacimiento"

La escena se desarrolla bajo pórtico de elevadas proporciones tras el que se ve un paisaje. La Virgen está arrodillada, San José de pie lo cual, como hace notar Angulo, no es frecuente en la pintura española, el niño se apoya en un bloque de piedra. Las rocas del fondo, el pastor que lleva un cordero al hombro, y el ángel que de rodillas venera al niño podrían recordar tanto elementos semejantes de Bolea como de la pintura de Juan de Borgoña.

NOTA: A titulo de observación notamos únicamente que no se observa en las figuras ninguno de los perfiles característicos en las tablas de Bolea, lo cual pienso que podría poner en discusión incluso la intervención de las misma mano de Bolea cual quiera que pueda ser su autor.

"Flagelación"

La escena se desarrolla en un teatral escenario de arquitectura porticada que deja ver el paisaje. Soldados y otras personas contemplan la escena desde un primer piso.



Muros de ladrillo y mampostería de recuerdo toledano.

NOTA: Aunque quizá pudieran verse algunas semejanzas con el retablo de Bolea en algunas figuras, pienso que el planteamiento general y algunos detalles en particular están muy lejos de este retablo.

9) "TABLAS DE TARAZONA"

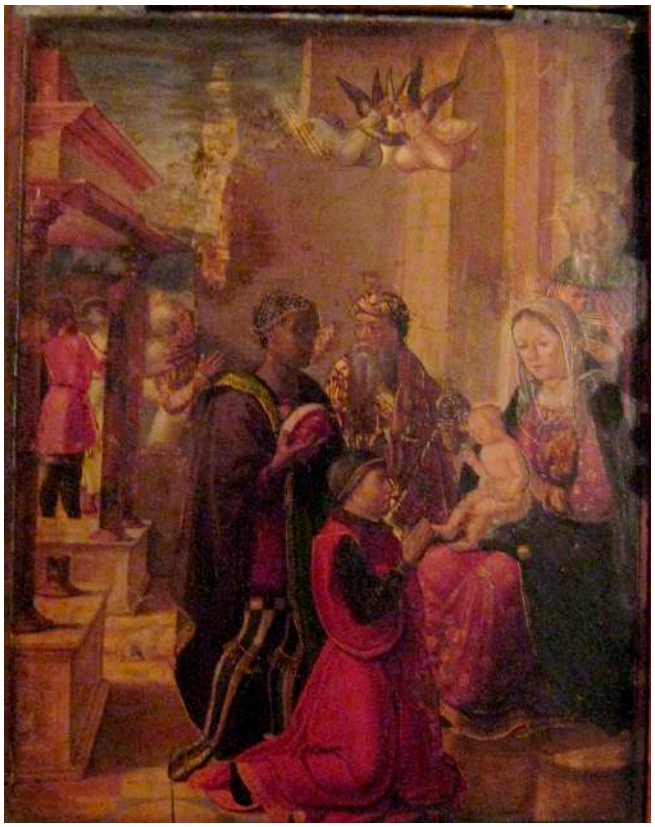
Población de la provincia de Zaragoza al norte de esta ciudad. Ubicación de las tablas: retablo del palacio episcopal.

Atribución: Angulo al hablar de Pedro de Aponte afirma que tal vez estas tablas pertenezcan a este pintor dada la semejanza del tema con el retablo de Bolea[45]

Fecha: no se da ninguna

Temas: "Adoración de los Magos" y "Nacimiento"

"Adoración"



45 D. ANGULO, "Pintura del Renacimiento" en *Summa Artis*, t..XXIV, p. 73ss.

Análisis temático

Tema bíblico en lo esencial del hecho que después ha sido interpretado por la piedad popular. La iconografía de este tema fue ampliamente tratada en la pintura de la Edad Media y Renacimiento. La iconografía de esta tabla tiene evidente vinculación con la tablas del mismo tema existente en Bolea.

Análisis estilístico

Composición: Marco arquitectónico que envuelve a los magos que veneran al Niño en actitud de respeto. Las semejanzas con el mismo tema de Bolea están en los personajes que parecen copias. La arquitectura añade nuevos elementos en esta tabla. Difiere la composición que en esta tabla emplea perspectiva con fuga central. Usa un recurso compositivo que con otros elementos se ve también en Bolea. Aquí consiste en interrumpir una columna para que al fondo pueda verse una figura. En Bolea se ve esto con la lanza de un guerrero que queda cortada para que pueda verse al fondo el rostro de un personaje.

Dibujo: Bastante preciso, Prefiere un canon corto en las figuras. Se desenvuelve bien con el escorzo del mago negro que aquí aparece de frente cuando en Bolea está de espaldas.

Color: Limpio y luminoso intentando calidades en los ropajes y contrastes de luz y sombra en las arquitecturas

Detalles: Quizá, por haber tenido en cuenta el modelo de Bolea, también aquí aparece un perrito, aunque está relegado a segundo término cuando en Bolea aparece delante.

Aparecen aquí algunos elementos nuevos cuales son unos curiosos al fondo y unos ángeles que revolotean encima.

"Nacimiento"

Análisis temático

Tema bíblico narrado por los evangelios.

La iconografía es tradicional en conjunto y en detalles.

Análisis estilístico:

Composición: La escena está ubicada en las proximidades de unas arquitecturas renacentistas que dejan entrever un paisaje al fondo. El tema se desarrolla en dos planos el segundo de los cuales hace referencia a los pastores que se acercaron al lugar del suceso.

Formalmente, aunque la escena está colocada en el centro según criterios simétricos, las arquitecturas están fugadas hacía la derecha por lo que algo extraño se nota en la composición que podría explicarse por este desfase compositivo. Hay profundidad en el paisaje conseguida por todos los recursos que se hallan al alcance.

Dibujo: Aunque el rostro de la Virgen no llega a ofrecer la finura y belleza clásica que aparece en Bolea y esta misma figura no se sabe que postura adopta exactamente, sin embargo se deja traslucir un dominio en el dibujo no exento de precisión y elegancia como puede verse en otros detalles de la misma composición figuras y paisaje del fondo.

Detalles: Quizá no hay ningún detalle que caracterice de forma particular la tabla, sin embargo, son muchos los pequeños detalles que pueden deleitar su contemplación principalmente en lo que se refiere al paisaje y a los elementos que la completan.

NOTA: Evidentemente el pintor de este retablo tuvo presente el de Bolea a la hora de pintar las tablas, pero más que el pintor que pintó el de Bolea parece pudo ser un colaborador en el mismo. El autor de estas tablas está cerca del retablo de San Martín de Uncastillo que conocía muy de cerca el retablo de Bolea.

10) - "RETABLO DE ALFAJARÍN"

Pueblo situado en las proximidades de Zaragoza saliendo por la carretera de Barcelona. Lugar del retablo: iglesia parroquial (Abbad y Post lo ubican en la ermita de la Peña)

Atribución: Post y Abbad lo atribuyen a Pedro de Aponte viendo paralelismo y semejanzas con el retablo de Bolea[46].

Fecha: Post lo coloca anterior al de Bolea (l504).

Características: en la actualidad está montado sobre carpintería de apariencia barroca, en conjunto con otras tablas diferentes de las de nuestro interés. Estas están colocadas en el segundo piso del retablo y son tres.

Tema: "La Virgen con Santa Ana" " San Lorenzo" "Santa Barbara" y, encima, Santa Águeda y otra Santa.

Análisis estilístico

Composición: Es simple en estas tablas pues se limita a presentar a cada una de las figuras colocadas en medio. Al fondo aparecen unas arquitecturas que sirven de respaldo a las figuras y que en este caso no tienen ladrillos ni mampostería. A pesar de ser simples las composiciones en algún momento llegan a irse en la perspectiva.

Dibujo: En general parece que hay buen dibujo pero no mantienen siempre la misma tónica. La figura de San Lorenzo es de canon más corto que las otras figuras de las otras tablas que resultan más esbeltas. En la misma tabla de San Lorenzo las manos están hechas con un esquema muy elemental y primitivo que no recuerdan el esquema típico en manos de Pedro del Ponte, ni tampoco los dibujos de Bolea. Quizá la cara de San Lorenzo insinúa una cierta triangulación al estilo como aparecían en algunas obras de Del. Ponte.

Color: Es limpio pero elemental. Hay un

46 CH. R. POST, *Op. cit*. t. XII, p. 85.

suave difuminado de colores verdosos en los celajes de fondo. A las composiciones no les falta un terminado dibujístico conseguido con el pincel. Hay un intento de modelado de los ropajes, pero solo conseguido en parte.

Detalles: No es posible un estudio minucioso de estas tablas dada la altura a la que están colocadas, pero a simple vista hay un detalle que no añade gran cosa por poderse ver en otras tablas de la época y son unos pájaros apoyados en el muro de fondo. Llama también la atención el retorcimiento de unos arboles secos y sin hojas cuya silueta se recorta duramente al fondo.

11) “SANTIAGO MATAMOROS”

Madrid
Museo Lázaro Galdiano

Atribución: Post[47] lo ve en la línea del pintor Aponte y lo atribuye a este pintor. En los moros ve semejanzas con la tabla del "peregrino de Lorraine" de Grañén. Establece también paralelismos con el retablo de Agreda. La capa de Santiago la pone en relación con el San Juan de la "Lamentación" de Bolea. Camón Aznar [48] rechaza esta atribución hecha por Post.

NOTA: No ha sido posible estudiar de cerca esta tabla por lo que me limito a dejar constancia de los testimonios dados por Post y Camón Aznar.

12) "NACIMIENTO

Madrid
Museo Lázaro Galdiano

Atribución: Camón afirma que "las características expresionistas y caracterológicas y hasta el sistema de agrupación coinciden con lo que conocemos de Pedro de Aponte"[49].

NOTA: Tampoco ha sido posible estudiar de cerca esta tabla por no estar a la vista en dicho museo.

13) "TABLAS DE LA COLECCIÓN ITURBE"

Madrid. Actualmente pertenecen a la colección de la princesa de Hohenlohe, en su finca del Quexigal [en 2021 están en el Museo Diocesano de Huesca] Proceden del retablo de San Lorenzo según Carderera y Arco Garay[50]. Este retablo estaba en la iglesia del mismo nombre. Según Zapater proceden de la Seo [51] de Huesca. Pero parece ser una errónea interpretación a una referencia de Uztarroz .

Documentación: la relativa al retablo de San Lorenzo (véase el capitulo "obras documentadas no conservadas).

Atribución: Carderera las atribuye a Aponte[52], Arco Garay también piensa que son de él junto a otras que descubrió en la misma iglesia. Tormo, al estudiar la colección y hacer el catálogo de la misma, también pensó que son de Aponte[53], a quien considera de la misma escuela del Santo Domingo de Daroca que ve muy en línea con la pintura de Nuño Gonçalvez. Post se resiste acertadamente a atribuirlas a Aponte y las atribuye al que llama Maestro de Huesca[54]. Angulo piensan que son de un estilo fundamentalmente gótico y señala a un autor contemporáneo de Miguel Jiménez[55].

Características: Son dos tablas de excelente colorido y que, sin duda debido a la calidad de pigmentos y barnices, están excelentemente bien conservadas.

Otros datos: Según Arco Garay forman parte del mismo conjunto la tabla de la Colección Bofill de Barcelona, y otros dos fragmentos que el encontró y hoy no se sabe dónde están "San Orencio curando a un diácono" y "consagración de San Orencio"

"San Orencio"

Dimensiones: 1,46 x 1,14 m.

Análisis temático

Tema e iconografía: un personaje sentado ricamente vestido "En Huesca siempre se pintó a San Orencio, padre de San Lorenzo, con el diablo atado a sus pies, según la tradición lleva una vara en la mano que hace alusión a que tuvo que vencer a unos novillos salvajes"[56].

Análisis estilístico

Composición: Entre real y fantástica propia del siglo XV en Aragón con grandes recuerdos goticistas. Es el tipo de pintura-escultura.

Dibujo: El dibujo tiene mucha importancia en esta tabla. Después de colorearla el acabado es

47 Ch. R. POST, *Op. cit*. p. 87.

48 J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit*. p. 282.

49 J. CAMÓN AZNAR, *Ibidem*.

50 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte" *Op. cit*. 1942, p. 4.

51 F. ZAPATER, *Apuntes histórico biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*, Zaragoza, 1863. P.9

52 V. CARDERERA edición de JUSEPE MART´iNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, , Madrid, 1866. p. 104

53 E. TORMO, *Catálogo de las tablas de los primitivos españoles de la colección Iturbe*, 1911, p. 13 y 14; diario "La época", Madrid, 14 julio, 1911.

54 CH. R. POST, *Op. cit*. t. XIII, p. 21.

55 D. ANGULO, *Pintura del Renacimiento*, t. XII, p.73.

56 E. TORMO, Diario "La época" artículo citado últimamente.

propio de una concepción dibujística, los cabellos, los ojos, están tratados minuciosamente. El autor es un dibujante de gran imaginación y recursos técnicos pues logra matices en las figuras laterales. Así mismo consigue variedad en los rostros a través de los rasgos diferenciadores. En cierto modo hay aspectos en los que se somete siempre al mismo esquema, como ocurre con los ojos y que le trae como consecuencia el que las miradas resulten un tanto tristes.

Color: La tabla es de excelente y brillante colorido. Hay un dominio total de la técnica del pincel que se traduce en un buen modelado de los ropajes que, desde otro punto de vista, resultan acartonados según recuerdos e influencias flamencas. Para dar realce al color se apoya en una iluminación lateral que motiva un suave contraste.

Detalles: Se usan los fondos neutros a base de ocres planos El sitial ha sido decorado valiéndose de una plantilla según técnica y efectos del último gótico. Según la misma concepción goticista hay un estucado en oro en las aureolas, dato muy típico en Aragón. Las influencias góticas también están presentes en los temas decorativos del fondo. Como dato más peculiar de la tablas está el detalle de las manos que ofrecen los dedos completamente pegados unos a otros y esto tanto en la figura principal como en las secundarias. El demonio parece menos trabajado y quizá hecho por otras manos.

“Santa Paciencia”

Dimensiones: 1,56 x 1,12 m.

Análisis temático

Tema e iconografía: Madre de San Lorenzo, sentada, rodeada de dos santos diáconos, San Esteban y San Vicente. Iconográficamente no debe estar tan claro el tema cuando, según referencias de Tormo llegó a creerse que era la Reina Católica.

Análisis estilístico

Composición: Es la propia de una corriente pictórica de fines del siglo XV que trata los temas con soluciones y ambientación entre real y fantástico. Las representaciones figuradas vienen apoyadas en un tipo de escultura llevada a la pintura: dato que caracteriza el estilo internacional en Aragón. Formalmente estos planteamientos implican como solución un esquema simétrico. Hay fallos en la perspectiva pero, en éste como en otros aspectos, se considera esta tabla inferior a la anterior.

Dibujo: Cuidado en el personaje principal pero de evidente torpeza en las figurillas laterales que adornan el sitial. Sin embargo hay una verdadera variedad de posturas y actitudes. No están exentas de gracia y testimonian una evidente imaginación.

Color: Fundamentalmente ofrece las mismas características que la tabla anterior resultando color limpio, brillante y armonioso. Solamente en las figurillas parece la pincelada menos segura y menos limpia. Como dato diferenciador de la tabla anterior, quizá ésta tiene en conjunto el color más apagado. El modelado de los ropajes también resulta acartonado pero sin tanta variedad y abundancia como en la tabla anterior.

Detalles: Presenta el conjunto de detalles que ya observábamos en la tabla anterior y que catalogan el trabajo dentro la pintura de recuerdos

góticos. También en esta tabla las expresiones de tristeza aparecen en todos los rostros. Hay un cierto realismo y afán por el detalle en el minucioso estudio de las perlas que adornan el manto. Lo más llamativo son la variedad de figurillas que al ser de dibujo torpe y aparecer asexuadas resultan grotescas y deformes pero que ofrecen a la tabla un rasgo distintivo.

NOTA: En conjunto ambas tablas ofrecen los rasgos característicos del estilo internacional según los matices propios de los últimos años del siglo XV en Aragón.

La diferencia de calidad entre ambas tablas y el dato de los catorce figurillas de la tabla de Santa Paciencia hacen pensar en la intervención de una mano distinta que sería el resquicio para pensar que en ellas intervino Del Ponte. Las figurillas en cuestión son el elemento más significativo de una nueva concepción pictórica y un nuevo estilo artístico.

14) "TABLA DE LA COLECCIÓN BOFILL»

Barcelona: Colección Bofill que no he podido localizar.

Procedencia: según Del Arco, que la descubrió en la iglesia de San Lorenzo de Huesca, procede del retablo mayor de esta iglesia.

Documentación: véase la referente al retablo de San Lorenzo en el capítulo "obras documentadas no conservadas".

Atribución: Del Arco la atribuye a Pedro de Aponte[57]. Post la atribuye al que llama "Maestro de Huesca"[58].

Análisis temático

Tema e iconografía: San Lorenzo en el momento en que entrega limosna a los pobres tras la venta de los bienes de la iglesia. Es un tema trasmitido por la piedad popular.

Análisis estilístico

Composición: Es curiosa la composición de esta tabla que queda prácticamente dividida en dos agrupando en la izquierda tres figuras, y todas las demás a la derecha. Formalmente da la sensación de haberse apoyado en dos puntos de fuga divergentes. El de la izquierda está claro y el de la derecha se deduce del grupo de personas que en profundidad se extiende hacia la derecha. La escena se desarrolla en el dintel de una puerta y el grupo de personas de la derecha está resuelto con un criterio de isocefalia que proporciona una sensación de masa compacta.

Dibujo: Presenta alguna de las peculiaridades de las tablas de la colección Parcent. Algunos de los rasgos de cabezas y manos están muy próximos. No obstante, da la sensación de no ser todo de un mismo pintor pues parece que algunos de los elementos son añadidos. Por otra parte sea toda la tabla de un mismo pintor o no, se descubren fallos de proporción en las cabezas en relación con el cuerpo y en comparación con otras cabezas.

Color: No puedo hablar de la calidad y entonación del color, por haber visto la tabla solamente por fotografía. De un lado da la sensación de que también en el color está muy cerca de las tablas anteriormente comentadas, el

57 R. ARCO GRAY, "Pedro del Ponte…." *Op.cit*. p. 4.

58 CH. R. POST, *Op. cit*. t. XIII, p. 21.

sistema de pliegues es muy similar y el afán por el detallismo de los adornos también. Incluso en el modelado de algunas caras parece que se han empleado criterios semejantes. Sin embargo la pincelada parece más pastosa y menos precisa.

Detalles: Hay detalles que recuerdan las tablas anteriores. El modelo de mano es también aquí un poco convencional al presentar los dedos incómodamente juntos y los esquemas de las caras, narices, comisuras de los labios, ojos caídos y un tanto tristes etc., recuerdan lo que ya habíamos visto.

NOTA: Junto a la vinculación que esta tabla presenta con las otras dos anteriores se detectan también elementos que las diferencian. Hay un avance en época y estilo. Los fondos ya son neutros. Una parte de las figuras ha sido realizada con criterios más bien renacientes y la misma composición general da la sensación de querer ensayar formulas nuevas.

Coincidiendo con las dos partes en que el dintel divide el cuadro se constatan diferencias bastante marcadas en uno y otro sector de la composición.

Esta tabla estudiada directamente quizá pudiera dar pista para entender en qué consistió la intervención de Del Ponte en el retablo de San Lorenzo de Huesca si es que fue cierta su intervención.

15) FRAGMENTOS ENCONTRADOS EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO"

Esta iglesia está en Huesca.

Procedencia: Según Arco Garay que fue quien los encontró cuando se empleaban de soporte a alguna mesa-altar proceden del antiguo retablo de esta iglesia. Actualmente no se sabe donde paran.

Atribución: Arco Garay los atribuye a Pedro Aponte por verlos muy semejantes a las tablas anteriormente estudiadas que considera también procedentes del mismo retablo[59].

Pedro de Aponte: Pasaje de la vida de San Orencio, obispo. (Tabla. Iglesia de San Lorenzo, de Huesca.)

59 R. ARCO GARAY, *Op. cit*. p.6

Características: son fragmentos incompletos pero que permiten darse una idea.

"San Orencio sanando un diácono"

Dimensiones: 0,70 x 0,45 m.

Análisis temático

Aparece San Orencio en el momento de hacer un milagro al curar de una enfermedad a uno de sus diáconos que en la tabla aparece con aspecto cadavérico.

Análisis estilístico

Notable es estudio de los ropajes, minuciosamente tratados y el brillo y riqueza de los brorcados de oro.

"Consagración de San Orencio"

*Dimensione*s 0,81 x 0,53 m.

Análisis temático

Aparece san Orencio arrodillado recibiendo la bendición. Es asistido por dos diáconos cuyas cabezas no se pueden ver por haber sido mutilada la tabla.

Análisis estilístico

Presenta los mismos rasgos que caracterizan las tablas anteriores. En las vestiduras abundan los brocados de oro.

NOTA: Todas las referencias tanto documentales como fotográficas que he podido recibir son las que ofrece Arco Garay en su artículo sobre Pedro de Aponte escrito en 1914.

Allí es únicamente donde aparecen la documentación fotográfica que permite darse una idea aproximada de cómo eran estas tablas pero, que no permite hacer un estudio minucioso dadas las posibilidades fotográficas y de impresión gráfica existentes en esa época.

16) TABLA DE SAN VICENTE

Actualmente en el Museo del Prado

Procedencia: Capilla del arcediano de Zaragoza. De tal lugar fue traída en 1920 al museo arqueológico.

Documentación: se ha querido apoyar la atribución de esta tabla en el contrato de compromiso para trabajar juntos los pintores Aniano y Del Ponte en el caso de que les encargaran entre otros el retablo de la Capilla del Arcediano en la Seo de Zaragoza. A ello responde Sánchez Cantón diciendo "porque la técnica es más arcaica no parece posible aplicarle el contrato de compromiso firmado por Antón de Aniano y Pedro de Aponte en 11 de septiembre de 1510"[60].

Atribución: Arco Garay la atribuye a Aponte citando a Sánchez Cantón equivocadamente[61]. Post cree que esta tabla es obra del Maestro del Arzobispo Mur. Sánchez Cantón en el catálogo del museo de Prado la hace figurar como anónimo aragonés[62].

Características: Óleo sobre tabla bien conservada

Análisis temático

El tema viene dado por la figura de San Vicente de cuerpo entero en pie sobre un moro, constituyendo un extraño aditamento, pero los demás atributos así como la inscripción demuestran claramente que se trata de un San Vicente.

Análisis estilístico

La composición y planteamiento general responden a los criterios propios de la pintura de esta época en Aragón. El dibujo pone de manifiesto una mano experta y el color es brillante y entonado.

17) RETABLO DE SAN MIGUEL

Museo provincial de Castellón.
Procedencia: Cartuja de Valdecristo.

Atribución: Tormo atribuye tres tablas de este retablo a Pedro de Aponte o discípulo suyo[63].

Características: Las tres tablas dan la sensación de estar bien conservadas y ofrecen un cuidado dibujo, figuras esbeltas, rasgos delicados etc.

Tema"San Miguel", " San Bruno", " Escena de la vida de un cartujo"

NOTA: No tengo más conocimiento de estas tablas que el que es posible descubrir a través de las fotografías. No son fácilmente relacionables con ninguna otra cosa de lo estudiado hasta aquí. El estilo y factura recuerdan bastante a la pintura flamenca.

18) TABLAS DEL MUSEO DE HUESCA

Dimensiones 1,05 x 0,84 m.

Se hallan en el Museo arqueológico de la ciudad.

Características: Pintura al temple bien conservada.

Procedencia: Según Arco, proceden del retablo de San Lorenzo.

Atribución: Arco Garay las atribuye a Aponte[64]. Post, a Bernardo de Arrás, oponiéndose irónicamente a Arco, no admite que procedan del retablo de San Lorenzo. El Catalogo del Museo las atribuye a Pedro Aponte.

Tema: Son dos escenas de la Pasión de Cristo.

"Jesús ante Herodes"[65]

Dimensiones: 1,05 x 0,84 m

Análisis temático

El tema es bíblico y está sacado de los evangelios. La iconografía es similar a la que aparece en las tablas que tiene por tema a Jesús ante Pilatos, lo cual hace pensar si no estará equivocada la titulación que se le ha dado en dicho museo. No obstante la figura de Cristo no está junto a la del Jerarca sino en frente de él. Arco

60 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Museo del Prado: Catálogo", 1933, p. 20; 1952, p. 422.

61 R. ARCO GARAY, *Catalogo monumental: Huesca*, t. 1, p. 31 ss.

62 J. SÁNCHEZ CANTON, *Ibidem.*

63 E. TORMO, "Levante-Guias regionales Calpe"., p. 4l.

64 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte …" *Op. cit*. p. 5.

65 Actualmente esta tabla y la del "Lavatorio" se hallan en el Museo Diocesano de Huesca.

Garay la interpretó como una escena de la vida de san Orencio[66] . La equivocación es palpable, pues es suficiente ponerla en relación con la siguiente para descubrir el tema.

Análisis estilístico

Composición: La escena se desarrolla en un interior arquitectónico de recuerdos góticos tardíos. Isocefalia de gran arcaísmo que formalmente se apoya en la simetría. Los planos no logran conseguir profundidad.

Dibujo: Hay una cierta torpeza que se traduce en figuras inestables y desproporción en algunos miembros.

Color: Con entonación neutra a base de gris en el fondo. El modelado de los pliegues resulta muy acartonado y no logra conseguir calidades en las telas.

Detalles: Las manos de Cristo están en posición de estar atadas pero no tiene ningún cordel que las sujete. Los rostros están modelados con una cierta dureza. Las referencias goticistas aparecen por todos los adornos y estructuras arquitectónicas del conjunto.

"Lavatorio"

Dimensiones: 1,05 x 0,84 m.

Análisis temático

Tema bíblico basado en los Evangelios. La iconografía tiene de extraño la figura que sentada en el suelo sostiene el cordel que sujeta las manos de Cristo. Una tabla de composición e iconografía muy similar se halla en la iglesia de San Martín de Uncastillo.

Análisis estilístico

Composición: Hay un cierto carácter rudimentario en la composición de esta tabla cuya escena se desarrolla también en un interior arquitectónico. Isocefalia, no profundidad, en el grupo, desconocimiento de la perspectiva, son datos que ponen de manifiesto a un pintor no muy experto.

Dibujo: También éste está muy lejos de los planteamientos clasicistas. La consecuencia es: figuras inestables, posturas irreales, perfiles exagerados, escorzos en manos que no están logrados.

Color: Es limpio y los ropajes están bien modelados, con pliegues duros de tradición flamenca. Los rostros son de color muy tostado con contrastes oscuros muy duros.

Detalles: El más curioso lo ofrece la figura que está sentada en el suelo que no queda bien encajada ni apoya su mano correctamente. Al fondo de la composición hay manos que no se sabe a quién pertenecen.

NOTA**:** Son peculiares las características que ofrecen estas tablas que en su conjunto se presentan totalmente indiferentes de las otras obras que hemos estudiado puesto que estas están plenamente encajadas en el estilo gótico.

19) RETABLO DE LOS SANTOS CORPORALES

Lugar: Daroca, en la provincia de Zaragoza, al sur. Actualmente en el museo de la colegiata.

Documentación: en la actualidad no existe ninguna documentación que con certeza se refiera a estas tablas.

Atribución: Juan Cabré fue el primero que, aun con dudas, atribuyó a Pedro de Aponte las tablas en que quedan representados el Rey y la Reina[67]. Arco Garay asumió la atribución anterior aun reconociendo el relativo mérito de las tablas[68]. Sánchez Cantón también las atribuye a Pedro de Aponte. Post sin embargo las atribuye al maestro de Morata[69]. Camón Aznar piensa en Antón de Aniano[70] Torralba, pone en discusión todas estas atribuciones, pues para él, Aponte probablemente está identificado con el "Maestro de Ambel"[71].

Fecha: Torralba piensa en 1492. Camón Aznar, citando a Post, lo fecha en 1494

Características: Actualmente son tablas sueltas de distintas dimensiones pintadas al temple y no muy bien conservadas. Parece ser que

66 R. ARCO GRAY, *Ibidem*

67 J. CABRÉ, *Boletín de la Soc. española de excursiones,* 1922, p. 286 ss.

68 R. ARCO GARAY, *Op.cit* , p.2 .

69 Ch. R. POST, *Op. cit,*. t. VIII (2), p. 399.

70 J. CAMON AZNAR, "Primitivos aragoneses*", en Goya*, num. 19, 1957 .

71 F. TORRALBA, "Iglesia colegial de Daroca", Zaragoza, p. 44,; "Pintura de Aragón en la época de Fernando el Católico", 1969, p. 41.

formaban parte de las puertas de un armario que quizá sería el que cobijara los celebres Corporales de Daroca.

Tema: las tablas superiores narran el acontecimiento de la misa de Mosen Mateo Martínez, en el campamento del Puig de Codol, la ocultación de las formas, la batalla de Chio y el descubrimiento de los Corporales.

En la parte inferior central se encuentran los retratos de D. Fernando y Doña Isabel.

Retrato de D. Femando"

Dimensiones: 1,42 x 0,5 m.

Análisis temático

Aparecen dos figuras arrodilladas, identificadas como el rey D. Fernando y el infante D. Juan.

Análisis estilístico

Composición: Dos figuras una mayor que la otra. Hay también una cartela a la altura de la cabeza. En ella no se lee nada. La disposición de las figuras está concebida de forma que resulten simétricas con las de la otra tabla.

Dibujo: Muy simple y elemental respondiendo a esquemas un tanto estereotipados que difícilmente llevan consigo rasgos fisionómicos aunque los quiera sugerir. Hay un desconocimiento de la anatomía vinculada a la edad, pues la figura del infante Juan no pasa de ser la de una persona mayor diseñada a tamaño más pequeño.
Simples y esquemáticas son también las manos.

Color: Hay un recurso en la plantilla, empleada tanto en fondos como en ropajes según concepción y técnicas muy arcaicas. Los ropajes están tan toscamente modelados y con tan poca nitidez que ofrecen un colorido muy apagado, sensación que viene acentuada por la mala conservación de la tabla.

"Retrato de Doña Isabel"

Dimensiones 1,42 x 0,54 m.

Análisis temático

La iconografía de esta tabla presenta a dos figuras arrodilladas de la que se ha dicho que una era la reina Isabel Católica y otra su hija Juana.

Análisis estilístico

Composición: La composición es similar a la de la otra tabla pero presentando las figuras en postura contrapuesta para que resulten simétricas con las figuras de D. Fernando y el infante D. Juan.

Dibujo: De igual calidad que el de la otra tabla. No se puede decir que mantenga rasgos fisionómicos. Resulta rudo y elemental y acusa escasez de recursos para dar profundidad al escorzo que por su posición deberían ofrecer las figuras. Quizá las manos están mejor logradas al ser diseñadas con más precisión y sin someterse con tanto rigor a un esquema.

Color: Se han usado ampliamente los estucos y la plantilla. El color por lo que queda, ofrecería características similares a las de la otra tabla. Detalles: No hay ninguno especialmente significativo y distinto de los de la tabla del rey D. Fernando.

NOTA: Supera todo esfuerzo imaginativo al querer ver parecidos entre estas tablas y las de la Colección Parcent o el retablo mayor de Bolea, por lo que desconciertan las afirmaciones hechas en este sentido.

20) RETABLOS DE ALMUDEVAR

Pueblo en las proximidades de la ciudad de Huesca.

Lugar de los retablos: ermita de Santo Domingo[72]. Desaparecidos en la Guerra Civil.

Atribución: Arco Garay los atribuye a Aponte por comparación con unas tablas procedentes del antiguo retablo de San Lorenzo de Huesca[73] Camón Aznar también las atribuye a este pintor[74] Post al autor lo denomina "Maestro de Almudevar"[75].

Fecha: Datan de 1498 según la inscripción

72 Desaparecieron en la Guerra Civil. Reproducción en R. ARCO GARAY, *Catalogo Monumental: Huesca* t. II,1942, fig. 206 al 209.

73 R. ARCO GARAY, "El pintor renacentista Pedro de Aponte..." en "Arte español" n. 3 (1914), p. 106 ss; *Catalogo monumental: Huesca* t. I p. 4l.

74 J. CAMÓN AZNAR, *Fernando el Católico y el arte español de su tiempo*, 1952, p. 10,

75 Ch. R. POST, *Op. cit*. t. VIII, p. 447.

de uno de los retablos.

Características: Ambos tienen el mismo esquema, corriente en Aragón de esta época. Constan de tres calles sobre predela. Esta es de cinco tablas y aquella tiene un total de seis. Uno de los retablos es ligeramente menos que el otro para acomodarse al arranque de la bóveda de la iglesia.

Tema: uno de ellos tiene por tema la figura y escenas de la vida del titular de la ermita. El otro, escenas relacionadas con la vida de santa Úrsula.

21) TABLAS DEL CLAUSTRO DE SAN PEDRO, EL VIEJO

Huesca
Lugar de las tablas: Claustro de la iglesia.

Atribución: Arco Garay cree ver en ellas la mano de Aponte[76].

Fecha: finales del siglo XV

Características: Son dos laterales y una predela que en el siglo XVIII fueron montadas en un retablo convencional.

T*ema*: Uno de los laterales representa a S. Andrés y, encima las Once mil vírgenes. El otro, una Virgen y, encima, las Once Mil Vírgenes arribando en un navío.

N0TA Las atribuciones de estos dos retablos fueron hechas por Arco Garay en 1914. En el artículo sobre Pedro de Aponte de 1942, que recoge lo importante del artículo anterior e intenta precisar la personalidad y obra del pintor, no habla ya de estas dos últimas atribuciones de las que aquí dejamos constancia de la atribución, aunque no puedan ser de muestro pintor.

22) TABLAS DE "SAN VICENTE" Y "CRUCIFIXIÓN"

Huesca
Museo provincial.
Dimensiones 1,75 x 1,25 m.

Procedencia: Según del Arco proceden del Hospital de Ntra. Sra. de la Esperanza. Según Carderera proceden del retablo de San Lorenzo de la iglesia del mismo nombre de Huesca.

Atribución: En el catálogo del museo de 1905 figuran como obras de Pedro de Aponte. Arco Garay en su trabajo de 1914 sobre el pintor afirma que no pueden ser de él [77] pero en su otro trabajo de 1942 deja entrever la atribución hecha en favor de Aponte tras haber leído una nota de Cardedera que decía que las tablas procedían de la iglesia de San Lorenzo[78].

Características: En el catalogo del museo de 1905 aparecen con los números 107 y 108. Son de un evidente arcaísmo. La de la "Crucifixión" se caracteriza sobre todo porque los perfiles de las figuras presentan la barbilla y la nariz muy prominentes. El esquema de su composición está en la línea de las composiciones de Bernardo de Arras. La de "San Vicente" parece de distinta mano que la anterior, y está en la línea de la pintura Aragonesa de esta época.

23) RETABLO DE SANTA LUCIA DE AMBEL

Pueblo de la provincia de Zaragoza no lejos de Tarazona.

Lugar del retablo iglesia parroquial:

Documentación: No existe hasta el presente

Atribución: Torralba denomina al autor maestro de Ambel, del que afirma "sospecho podrá ser Pedro de Aponte"[79]. Post piensa que es obra de Fernández Rodríguez.

Fecha: "*este retablo mandaron hacer los honrados confrades de s. s. Lucia aº 1533* "

Características: Consta de predela, cinco calles y guardapolvo del que falta un trozo. En total hay diez y nueve tablas en el retablo y doce en la pulsera. La tabla de la titular es de incorporación posterior. La mazonería es de recuerdos góticos. Temática en la predela pequeños bustos de santos y santas. Bancos: cuatro santos, escenas relacionadas con Santa Lucia, un Calvario y una

76 Ch R. POST, *Ibidem*.

77 Ch. R. POST, *Ibidem.*

78 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte ..." *Op. cit.* p. 11, nota;;

79 F. TORRALBA , "Las iglesias de la villa de Ambel", 1968.

Ascensión. Guardapolvos: imágenes de santas.

Análisis estilístico

Composición: Las figuras se desenvuelven tanto en exteriores como en interiores. En aquellas, unas veces se encuentran los muros y doseles de fondo para realzar las figuras del santo y, otras veces, el exterior es completamente abierto con la particularidad de que suele ser frondoso el paisaje y la arquitectura, si la hay, suele ser abundante . Los interiores son sencillos y las arquitecturas atípicas. Las composiciones están bien resueltas y si no se apoyan en la simetría buscan el equilibrio y compensación de masas. Hay un conocimiento de las leyes de la perspectiva y las arquitecturas aparecen mezcladas de abundante vegetación: Hay tablas donde la relación figura-paisaje está plenamente conseguida.

Dibujo: En general se caracteriza este retablo por el empleo de un canon corto en las figuras. Estas son proporcionadas y se mueven con soltura. Suelen llevar abundantes ropajes.

Color: Por haber estudiado este retablo solamente a través de fotografía, y no muy buena, no es posible hablar del color del mismo.

NOTA: A través de las fotografías, la sensación es que lo más cercano a este retablo son las tablas del retablo de Alfajarín. Pero no pasa de ser una sospecha, pues la fotografía no da muchas posibilidades de identificación.

24) RETABLO MAYOR DE LAYANA

Pueblo del norte de la provincia de Zaragoza, en la carretera de Sádaba a Biel

El retablo está en la iglesia parroquial

Atribución: Abbad, en su Catálogo de Zaragoza, afirma que es de escuela aragonesa del siglo XVI y probablemente del círculo de Aponte[80].

Características: retablo con mazonería del siglo XVII. Incluye una imagen del titular y seis tablas pintadas.

Tema: En dos de las tablas aparecen dos santos y en las otras cuatro se representan escenas de la vida de Santo Tomás de Canterbury.

NOTA: No ha sido posible ver el retablo ni conseguir alguna reproducción gráfica que permitiera darse una idea del mismo, por lo que me limito a dar las referencias que proporciona Abbad en su guía.

25) RETABLO DE SAN PEDRO

Lugar: Paniza, pueblo al sur de Zaragoza no lejos de Cariñena.

Edificio: iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Ángeles.

Características: Es de Interés la pintura sobre tabla del Santo titular donde aparece sentado en un trono arquitectónico entre los cardenales. Se encuentra esta tabla sumamente repintada; es obra de fines del siglo XV y pudiera ser de un retablo pintado por Pedro Aponte, según Abizanda, en colaboración con Martín Bernard, según del Arco. Post lo atribuye a Miguel Jiménez"[81].

C) OBRAS DOCUMENTADAS NO CONSERVADAS

1) RETABLO DE NTRA. SRA. DE LA ESPERANZA

En la ciudad de Huesca

Capilla del hospital del mismo nombre.

Documentación:

Protocolo notarial 5 de junio de 1507[82]. Las partes contratantes son Pedro del Ponte y regidores del hospital de Huesca. Se concierta la obra para que la realice según el diseño previo y al mismo tiempo se le autoriza para que, si lo prefiere, lo realice en Bolea, a condición de que todos los gastos de traslado corran de su cuenta.

Protocolo notarial del 14 de Abril de 1508[83]: el pintor Pedro del Pont acusa recibo de una cantidad de dinero por el "*retablo que pintaba para el dicho spital*".

80 F. ABBAD, *Catalogo monumental: Zaragoza*, t. I, p. 575.

81 F. ABBAD, *Catálogo Monumental: Zaragoza*, *Op. cit*. T.I, p. 449. Allí cita: Abizanda "Documentos ...", *Op. cit*. t. I p. 39; R. ARCO GARAY, *Aragón, geografía, historia, arte*, p.604, CH.R. POST, *Op. cit*. t. VIII, p. 91.

82 AHPH, Protocolo not,, 5 junio 1507, notario García Lafuente fol. 68.

83 AHPH, Protocolo notarial, 14 de abril, 1508, notario García Lafuente.

NOTA: Estos dos documentos son suficientes para constatar que efectivamente hizo un retablo para el hospital de Ntra. Sra. de la Esperanza de Huesca. Arco y Garay llegó a apuntar que las tablas de "San Vicente " y Crucifixión" existentes en el museo de la ciudad pudieran proceder de este retablo. Posteriormente rectificó esta opinión tras leer una nota de Cardedera según la cual interpretó que estas tablas pudieran proceder del retablo de San Lorenzo. En todo caso es difícil conjuntar estas tablas con otras documentadas como de Aponte.

2) RETABLO DE SAN LORENZO

En la ciudad de Huesca Iglesia de la misma advocación.

Documentación.

La pista más antigua sobre este retablo, aunque sin especificar quien fue su autor, nos lo da el historiador Aynsa que en l6l9 decía *"…. y el Católico rey D. Femando la embelleció con un famoso retablo de pincel ….* "[84].

Posteriormente en 1638 leemos: "*El Rey don Fernando el Católico fue devotísimo de San Laurencio, como lo testifica el retablo que oi tiene esta iglesia, cuio prolixo i suave colorido muestra ser de Pedro de Aponte Pintor de Su Alteza*"[85]

Según el testimonio de Cardedera[86], Dormer vuelve a hacer una cita similar a la anterior. En realidad no fue posible encontrar tal cita, por lo que más bien se puede pensar que lo supuso, dado el estrecho paralelismo que existe entre el libro de Dormer y el de Uztarroz, ya que ambos tratan de un mismo tema.

Posteriormente en 1675 se hizo el "*Lumen ecclesiae*" [87] de la misma iglesia de San Lorenzo que vuelve a decir lo mismo que Uztarroz, incluso con palabras semejantes, lo cual, como ya señaló Arco Garay, lleva a pensar que el que escribió el "Lumen" tuvo presente la edición de Uztarroz.

Con anterioridad a estas citas tenemos los documentos, que firmó el propio del Ponte. Ya han sido ampliamente citados pero conviene de nuevo en este lugar, volver a sacarles todo lo que pueden dar de sí. El protocolo notarial de 1511 referente a la contratación del retablo de Grañén decía que Ponte se comprometía "*a pintar y dorar en dicho retablo al modo y forma que está el de Bolea aquello que de su mano fue hecho y de la manera que está el de S. Lorente de Huesca*"[88].

Arco Garay considera que este dato es concluyente pero la verdad es que prueba bien poco, pues si ,a pesar de ello, no quiere decir que hizo el de Bolea, menos prueba que hiciese el de San Lorenzo. Se trata simplemente de un punto de referencia para marcar el deseo y encargo del Concejo a un pintor. En una época en que todavía se estaba haciendo retablos y pinturas en un estilo arcaizante era una forma de expresar qué es lo que se deseaba. Por otra parte, si las tablas de Parcent son restos de este retablo, y es muy posible que lo sean, pues la calidad y dimensiones de esas tablas muestran ser de un retablo importante, para una iglesia importante, como lo es la de San Lorenzo de Huesca, difícilmente se pueden compaginar ni en estilo ni en calidad con lo que de Aponte conocemos.

Posibles restos de este retablo

Parece ser que dos tablas de este retablo son las que descubrió Cardedera en la sacristía del templo, que fueron vendidas en 1910 y que actualmente están en la colección de primitivos que posee la princesa de Hohenlohe.

Arco Garay vio otras dos de las que hace una curiosa interpretación que ridiculiza Post[89]. Son las tablas que están en el Museo Provincial de Huesca y de las que hablamos anteriormente.

Ciertamente resulta exótica la figura presentada en el suelo que sostiene el cordel que sujeta a Cristo en la tabla del "Lavatorio", pero es desenfocada la interpretación de Del Arco que cree que la tabla tiene por tema la detención de San Orencio. Aun en el supuesto de que se hubiera querido pintar una escena distinta de lo que nosotros ahora interpretamos tendríamos a nuestro favor el testimonio de otra tabla similar existente en Uncastillo donde por estar entre las tablas con tema de la Pasión, se trata sin duda

84 F.D. AYNSA, *Fundación, excelencias grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, 1619, p. 546.

85 F. A. UZTARROZ , *Defensa de la patria del invencible martyr S Laurencio*, Zaragoza, 1639, p. 126.

86 D. DORMER: *San Laurencio defendido*… Zaragoza, 1973, p. 73.

87 *Lumen ecclesiae*, manuscrito que recoge datos y documentos referentes a la Iglesia de San Lorenzo de Huesca

88 AHPH, Protocolo notarial, **1911**, notario Jaime Larraga, fol. 82..

89 CH. R. POST, *Op. cit*. t. XIII, p. 48 ss.

alguna de un "Lavatorio".

Otras tablas que según del Arco pertenecieron a este retablo son la de la colección Bofill de Barcelona, y dos fragmentos más con tema de la vida de San Orencio.

Finalmente, tanto Cardedera como Arco todavía han querido ver vestigios de este retablo en dos tablas que también existen en el museo provincial de Huesca y que tienen por tema a "San Vicente" y una "Crucifixión". Las dos son difícilmente compaginables con los otros restos. De todas ellas hemos hablado en su momento.

Otros datos relacionados con el retablo de San Lorenzo.

Por la visita pastoral realizada en l6l0 y de la que hay constancia en el libro correspondiente, sabemos que tal retablo "era retablo grande y dorado en parte, de la invoca*ción de San Lorenzo, con la figura de dicho santo en medio, de todo bulto, con su tabernáculo para el 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 bastimentos de madera pintados al temple por ambas partes*"[90].

Dato interesante este de las puertas del que ya con anterioridad en 1601 se hacía referencia al mandarlas cortar puesto que dificultaban la entrada en una capilla lateral[91].

Este retablo fue desmontado al hacer la actual iglesia donde todavía estuvo un tiempo hasta que en 1665 pasó definitivamente a la sacristía por ser sustituido por el actual[92].

Fecha: Arco Garay da como probable el año 1504 como fecha de este retablo. Posteriormente Balaguer lo confirma al aportar nuevos datos en torno a la persona que pagó los gastos del retablo[93].

En definitiva después de todo lo dicho y a pesar de los buenos deseos de Arco y Balaguer, lo que se prueba es:

Que hubo un excelente retablo

Que llegó a llamar la atención y de ello dejan constancia los historiadores.

Que si es difícil probar que fuera hecho por la munificencia del Rey Católico a pesar de las referencias que hay desde el siglo XVII, más difícil es todavía probar que fuera pintado por el pintor Pedro del Ponte y esto,

Porque lo que nos queda de este pintor no se puede compaginar con lo que se dice queda de este retablo.

Porque, si difícil es probar que intervino en el retablo de Bolea, aunque según los testimonios escritos estuvo durante algún tiempo en este pueblo, más difícil es probar que pintó el de San Lorenzo cuando la referencia más antigua es de 1638 y el texto en que viene apoyándose tal atribución no es suficientemente explícito.

Que queda la posibilidad de que la intervención de nuestro pintor, si es que llegó a intervenir, fuera en las puertas que lo cubrían y de las que no tenemos ninguna muestra.

3) RETABLO DE LA MAGDALENA

Zaragoza Iglesia de la Magdalena

Documentación

Protocolo notarial 16 de septiembre de 1511[94]: se trata de una capitulación entre Pedro del Ponte y Antón de Aniano por el que se comprometen a trabajar juntos en el caso de que les encarguen una serie de retablos entre los que está el de la iglesia de la Magdalena.

Hay una nota del libro de cuentas de la parroquia, fechada en 1517 que dice "*Item pago a Ponte, pintor, por el oro y manos de la tabla del retablo seze ducados de oro*" Esta nota está suscrita por García Barba y fue descubierta por Mario de la Sala y publicada por Abizanda[95]. El retablo no existe pero con la publicación de esta nota se puede dar por seguro que al menos pintó unas tablas por la que se le hizo el pago.

90 Archivo Parro. S. Lorenzo: *Libro de visitas episcopales*. Visita del Obispo Berenguer de Bardají, realizada el **19** de abril de **1910.** Citado por ARCO GARAY, en "Pedro de Ponte o Aponte.." p.6.

91 *Libro de visitas..., Op. cit..* Visita del obispo Diego de Monrreal, realizada 12, junio, 1601.

92 D. IGUACEN , "La Basílica de San Lorenzo de Huesca", p.45 .

93 F. BALAGUER, "Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca", en *Seminario de Arte Aragonés*, 1954 , p.81

94 AHPH. Protocolo notarial, 16 de septiembre 1511, notario Juan Arruga, fol. 326 v.

95 M. ABIZANDA, "Documentos para la historia literaria .."t. II, p. 83.

En este retablo, la obra de imaginería la hizo Juan de Salazar desde el año 1506 hasta 1514[96].

4) RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

Paniza, pueblo de la provincia de Zaragoza.

Documentación

Protocolo notarial del 10 de Agosto 1521[97]: Cuatro vecinos del pueblo hacen el contrato de la obra con el pintor Dalpont.

Fecha: ha de ser acabada en 1522

Características: En el contrato describe cual debe ser el programa iconográfico de la siguiente forma.

Banco: la Piedad, Santa Ana con Nuestra Señora y Jesús. "*en la Paniada*" de la tabla del medio: S. Juan Bautista, a mano derecha el Degollamiento y a mano izquierda la Presentación de la cabeza. Encima de S Juan: San José con él Niño en brazos a su mano derecha San Addon y, a la otra, San Luis, como reyes. Encima en la cabeza del retablo, Ntra. Sra. "Mont Serat". En las polseras, las armas del lugar. En los paños, ángeles con atributos de la Pasión o doctores de la iglesia.

Tiene especial Interés iconográfico la tabla de "San José con Jesús en brazos" por no ser muy frecuente.

Este retablo no existe en la actualidad.

5) RETABLO DE BETETA

Pueblo de la provincia de Cuenca.

Abizanda afirma que es de Pedro de Aponte que lo pintó en unión con Antón de Aniano en 1511, pero ni aduce documentación alguna ni cita el lugar de donde ha podido sacar la información que da. Es de suponer que también en esta ocasión su información esté suficientemente documentada[98].

96 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte.. *", Op. cit*. p. l4.

97 Protocolo notarial de Antón de Oseñalde, 10 agosto 1521.

98 M. ABIZANDA, *Op. cit*. t. II, p. 83.

[Nota de 2021**: recientemente ha sido añadido a esta sección el retablo de Azanuy (HU):** VELASCO GONZÁLEZ A.: "De nuevo sobre Pedro de Aponte, pintor del primer Renacimiento en Aragón" en *Ars et Renovatio*, núm 8, (2020), pp. 4-41. **Esta aportación recoge información importante del presente trabajo pero no lo menciona como fuente. Ignora, a su vez,** A. NAVAL "Retablo de Santa María la Mayor de Bolea" en *Seminario de Arte Aragonés* **.** núm. 22-23-24 (**1977)**, pp. 127-157, **donde, como aportación novedosa razoné la negación de la autoría de Pedro del Ponte en el retablo de Bolea. Era afirmación contraria a lo que se siempre se había dicho. Desconoce, a su vez, el segundo estudio de este retablo en** *Retablo de Santa María la Mayor de Bolea***, 2** (ISBN 978-84-697-8763-2, del año **2017**)**]**

D) OBRAS ATRIBUIDAS NO DOCUMENTADAS NI CONSERVADAS

Nos referimos a las obras que algunos autores le han atribuido sin dejar constancia de las fuentes en que apoyan estas atribuciones. Presuponemos que todos ellos habrán tenido motivos serios para haces estas atribuciones.

1) MUROS FINGIDOS DE SANTA FE

Atribuidos por Jusepe Martínez en sus "*Discursos practicables ... "*. Se refiere a una serie de decorados que diseñaría el pintor para colocar en los alrededores del campamento cristiano de la recién fundada ciudad de Santa Fe. Dícese que estaban tan bien pintados que causaron estupor y desconcierto entre los árabes y más por haber surgido súbitamente en una noche.

NOTA: En el capítulo correspondiente a la "Critica del Catálogo" ponemos las razones que adujo

Sánchez Cantón para poner de manifiesto lo inconsistente de estos datos.

2) RETABLO DE SAN LORENZO DE LA SEO

Afirma Zapater que del Ponte pintó para Juan II de Aragón las tablas de un retablo de San Lorenzo que estaba en la iglesia de la Seo de Huesca[99]. No existe ninguna otra referencia de otro autor referida a este retablo por lo que cabe la posibilidad de que se trate del retablo de San Lorenzo que estaba en la iglesia del mismo nombre.

3)RETRATO DE LOS REYES CATÓLICOS DE BURGOS

El mismo Zapater tras afirmar que fue llevado a Castilla por Fernando VI y nombrado pintor de cámara en 1479, deja constancia de su sospecha de que deben quedar varios retratos de los Reyes Católicos y de ellos quizá sea uno que se conserva en Burgos. Como no sabemos exactamente a qué retrato se puede referir damos la referencia aquí en el capítulo de obras perdida.

4) CÓDICES CON RETRATOS DE FERNANDO EL CATÓLICO Y CARLOMAGNO

Abbad afirma que existieron unos manuscritos iluminados por Aponte con retratos de Fernando el Católico y Carlomagno y que desaparecieron el 13 de Agosto de 1808 con la invasión francesa[100].

Tales manuscritos estarían en el convento de Santa Engracia que, fundada por Juan II se llevó a cabo en tiempos de Fernando el Católico y en el que vivió una comunidad de Jerónimos.

5) TABLAS DE SANTA MARÍA DE BUIL

Pueblo en el Pirineo aragonés cerca de Ainsa. Post reconoció en unas tablas procedentes de la parroquia de este pueblo la mano del pintor Aponte y tras estudiarlas llegó a la conclusión de que dichas tablas las había realizado después de pintar el retablo de Bolea y antes de haber pintado el de Grañén[101].

Las tablas desaparecieron en la pasada guerra civil y no hay fotografías de ellas en el archivo MAS de Barcelona. Según las noticias de Post se trata de "San Martín y el pobre", en la que vio semejanzas con la figura del filosofo Cratón que aparece en el retablo de Grañén,"San Antonio Abad", que con barba más corta sería la misma persona que Simón de Cirene, "San Miguel", que fácilmente es una figura muy similar a la juvenil Virgen del "Descendimiento" de Grañén.

E**) POSIBLES OBRAS**

Camón Aznar da por obras de Pedro de Aponte todas las que se citan en el contrato que el pintor afirma con Antón de Aniano por si llegaran a encargarles una serie de trabajos de los que al parecer se habla eran de inminente realización[102]. Las Obras citadas como probables son:

1) RETABLO MAYOR DE SAN FELIPE
2) RETABLO DE LA CAPILLA DE FELIPE OTAL
3) RETABLO QUE HA DE HACER DON SANCHO DE LA CAVALLERÍA
4) RETABLO DE LA CAPILLA DEL ARCEDIANO QUE HA DE HACER EN LA SEO

Precediendo a todos estos se habla del "retablo de la iglesia de la Magdalena" del que si sabemos que Del Ponte hizo por lo menos una tabla pues por ella cobro una cantidad de dinero, de lo cual queda constancia.

99 F. ZAPATER, *Apuntes histórico, biográficos* ... p. 9

100 F. ABBAD, "Catalogo monumental: Zaragoza", t. p. 111.

101 Ch. R. POST, *Op. cit*. t. XIII, p. 86.

102 Protocolo notarial, l6 de septiembre, p 1511, Juan Arruego.

5) RETABLO DE SAN SEBASTIÁN DE BOLEA

En la colegiata de Bolea hay un pequeño retablo de recuerdos goticistas en lo que a mazonería se refiere pero que fue hecho por la época que se pintó el retablo mayor de esta misma Colegiata, retablo que ya está plenamente dentro de las corrientes renacentistas.

Este retablo pequeño está dedicado a San Sebastián y tiene siete pequeñas tablas en las que pocos visitantes se fijan, despistados quizá por el retablo mayor que es el que llama la atención.

Estas tablas, sin embargo, podrían contribuir a explicar qué es lo que hizo del Ponte durante su permanencia en Bolea.

Post pensó que pudieran ser del mismo pintor que el del retablo mayor, que atribuyó a Aponte, pues ofrecen evidentes influencias de ese retablo. Al final desistió de esta atribución por ser mayores las diferencias.

Estableció también algunas comparaciones con el retablo de Grañén y por este camino es por donde queremos insistir, pues pensamos que hay muchas aproximaciones aunque sean también evidentes las diferencias.

Hay composiciones similares cuales son por ejemplo, la de "San Juan ante Domiciano", de Grañén, y "San Vicente ante el Juez", en Bolea . Hay figuras que son replica como el "San Juan resucitando a Drusiana", en Grañén y "San Marcos ante el Juez" en Bolea.

El perfil de esta misma tabla a la izquierda puede verse en Grañén. Así podríamos encontrar parecidos en algún otro perfil. Cabellos alargados, barbillas menudas etc., pueden verse muy similares en uno y otro retablo; igual ocurre con las deformaciones de algunas caderas.

Hay diferencias muy marcadas con respecto al de Grañén, pero está muy relacionado con este retablo, de forma que podemos establecer dos hipótesis:

- La primera, apunta la posibilidad de la intervención de Del Ponte en este retablo que con un estilo menos personal y más de imitación del

retablo mayor, deja entrever alguno de los rasgos que le serán característicos a partir de Grañén,

- La segunda hipótesis supondría la intervención en Grañén, en régimen de colaboración, del pintor de estas tablas que a su vez es el tercer Maestro del retablo de la "Coronación" de Ejea de los Caballeros pues la relación entre las tablas de Bolea y las de "Pentecostés", "Nacimiento de la Virgen" y "Transito de la Virgen" es evidente.

[Nota de 2021:**Con posterioridad a la redacción de esta Memoria (1975) fue encontrado y publicado (2007) el documento que certifica la autoría de estas tablas como de Pedro del Ponte. Estas tablas son clave para dilucidar la intervención de Pedro del Ponte en Bolea:** MORTE GARCÍA C., "Pedro del Ponte en Bolea. Y una noticia de la Calahorra (Granada) en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* LXVII (95-122) 2007 p. 99)]

CRÍTICA AL CATALOGO

Tras haber estudiado una por una todas las obras documentadas y atribuidas, conservadas y no conservadas, y tras haberlo hecho con la mayor objetividad posible, limitándonos a desentrañar el contenido temático y estilístico de la obra, creo ahora necesario establecer una crítica a estas atribuciones pues, como decíamos al principio de este trabajo, son tan dispares entre sí y de estilos tan irreconciliables, que es imposible atribuírselas todas a un mismo autor. Por otra parte, y tras el minucioso estudio de estas obras, creo que es posible establecer esas líneas generales que buscábamos al principio de este trabajo, y según ellas hacer una selección entre todas estas atribuciones intentando definir la obra y personalidad de Pedro del Ponte. Para realizar esta crítica vamos a apoyarnos en las misma distribución que establecimos previamente.

A) OBRAS CONSERVADAS Y DOCUMENTADAS

Este es el bloque que más garantía ofrece para marcar la pista por la que identificar otras obras de Del Ponte,

En realidad, obras conservadas y documentadas, no son más que los retablos de Grañén y Cintruénigo, ambos están documentados. El primero ampliamente y el segundo lo suficiente para pensar que Del Ponte intervino en este retablo. El análisis que previamente hemos hecho ha puesto de manifiesto que, aunque hay diferencias estilísticas, hay significativos puntos comunes. Y más significativos son al haber por medio un espacio de unos doce años constituyendo además la primera y la última de las obras que en la actualidad se conocen y se le pueden atribuir.

Hay opiniones autorizadas en contra como es la de Angulo[103], quien, por otra parte, no acaba de definirse dando la sensación de querer dejar un resquicio abierto por si acaso no fueran ciertas sus afirmaciones.

Angulo no atribuye estas obras a Del Ponte porque lógicamente son irreconciliables con el retablo de Bolea que piensa es del pintor. Nos parece bastante peregrino no atribuir estos retablos a Del Ponte, y sí el de Bolea, cuando éste está indirectamente documentado y aquellos, sobre todo el de Grañén, tiene suficiente documentación.

Estos dos obras deben ser el punto de partida y la referencia a la hora de estudiar al pintor, mientras no haya otros argumentos más convincentes, resultando poco científico dejarse llevar por intuiciones al aceptar por base el de Bolea rechazando el de Grañén

B) OBRAS ATRIBUIDAS CONSERVADAS

Estas obras no cuentan con una documentación suficientemente explicita como para poder asegurar que son del pintor.

Por el trabajo de recopilación se puede concluir que han sido atribuidas o por referencia a testimonios escritos indirectos, cual es el caso de Ios retablos de Bolea y San Lorenzo; o en referencia a los retablos de Grañén y Cintruénigo, Bolea; o, simplemente, por intuición, o al menos así lo parece. En consecuencia se pueden agrupar en varios bloques, que llegan a ser completamente diferentes entre sí y que permiten pensar en varios pintores.

Obras atribuidas en relación con Grañén y Cintruénigo

Retablos de Agreda y Olite.

No están documentados pero un análisis estilístico de los mismos permite deducir las influencias, proximidades, e, incluso, réplicas de unos con respecto a los otros. Grañén, Olite, Ágreda, Cintruénigo es la probable trayectoria estilística de lo que hoy se conoce del pintor.

Segunda tabla "Lamentación sobre Cristo Muerto". Fragmentos del retablo de la "Magdalena" de Jaén, ambos atribuidos por Post[104], que los compara con los retablos documentados. Respecto a la primera tabla afirma que se hizo al tiempo que el

103 D. ANGULO, "Pintura del renacimiento", en *Ars Hispaniae*, t. XII, p.73.

104 Ch. R. POST, *Op. cit*. p. 89.

retablo de Ágreda, respecto a la segunda, cree que pertenece al último periodo, el de Ágreda y Cintruénigo. Aceptando como de Del Ponte los retablos de Agreda y Cintruénigo, cabe la posibilidad de que también aquellas tablas puedan serlo, apoyándonos en la fiabilidad de Post.

Angulo le atribuye la tabla "Virgen con Niño", de la colección Balanzó de Barcelona, y otra tabla del mismo tema[105], "Virgen con niño" de la colección José Mª Huarte de Pamplona[106].

Ambas las atribuye al que llama Maestro de Agreda, por lo tanto y para él, no son de Aponte aunque en el artículo en el cual le atribuye la tabla de Barcelona se pregunta si el Maestro en cuestión podría ser el mismo Aponte.

Aceptando el prestigio del profesor Angulo podemos dar credibilidad a su criterio y pensar que están muy próximas al maestro de Ágreda y, por lo tanto, concluir, que son de Del Ponte puesto que para nosotros es el mismo.

Si todas las cosas son como las hemos planteado, este bloque constituiría el fondo actual de obras conocidas, pintadas por nuestro pintor Pedro del Ponte. Estas obras habrán de tenerse en cuenta a la hora de hacer otras atribuciones.

Obras atribuidas en relación con Bolea

Como en su momento insinuamos el punto de apoyo en que se basa la atribución del retablo de Bolea hecho por del Ponte, es inestable. Se ha querido sacar más partido del que ofrecía a los datos que testifican que estuvo en Bolea y que incluso intervino en el retablo. Ni se dice en qué consistió su intervención, ni en que parte del retablo intervino, ni siquiera si intervino en el retablo mayor o en otro quizá desaparecido.

Además de la inconsistencia documental tenemos profundas diferencias tanto estilísticas como iconográficas con respecto a los otros retablos.

Las composiciones del retablo mayor de Bolea ni formalmente ni en concepción ambiental y espacial se parecen a lo conocido de Del Ponte. Basta para ello repasar lo que hemos visto en este aspecto al analizar estilísticamente cada una de las obras para poder concluir cómo, mientras en Bolea las figuras están concebidas para un espacio de ambientación que casi siempre es arquitectónico en el que se integra con soltura y diafanidad, en Grañén y, aunque en menor medida en Cintruénigo, las figuras son agrupamientos de personajes a los que se les coloca unos decorados. Otro tanto se podría decir de la composición formal que para Grañén es mucho menos ágil e incluso trasluce un desconocimiento de las leyes de la perspectiva cuando en Bolea hay un dominio total de las mismas.

Otro tanto podemos decir del dibujo, pues mientras en Bolea vemos un dominio total y una soltura de maestro consumado, en las otras obras que conocemos se aprecia una vacilación inicial que se va consolidando con el tiempo pero que ni en los comienzo ni al final de la trayectoria presenta síntomas de aproximación con Bolea: mientras aquí las figuras se acercan a patrones clásicos, en los demás trabajos se constata la evolución en una línea de estilización y expresionismo.

El color limpio, brillante y luminoso de Bolea tampoco tiene puntos de aproximación en los colores de pincelada imprecisa y mezcla que tiende a los sienas y tierras consecuencia de sucesivas mezclas en un ensayo vacilante para dar con el tono preciso.

Con ello sería suficiente para concluir la dificultad que ofrece el intentar conjuntar como del mismo autor retablos tan diferentes, pero a ello nos queda por añadir que ninguno de los detalles que de forma constante aparecen en una y otra obra de Del Ponte los constatamos en Bolea.

Otro capítulo de estudio y comparación podría ser el de los programas iconográficos para concluir inmediatamente que si bien en las obras de Del Ponte se aprecian semejanza en programación e iconografía muy similar, y, a veces, idéntica, intentando conjuntar esto con el retablo de Bolea resulta muy difícil. Podría decirse que por la fecha dada para el retablo de Bolea como anterior a todos los demás, esto significa que después ha habido una renovación de programas, pero esto no es suficiente. Si hay alguna aproximación en algún punto concreto se debe a las influencias que el retablo de Bolea tuvo en la zona y a la posibilidad de una colaboración o intervención por parte de este pintor en el mismo.

En conclusión, es posible e incluso probable algún tipo de intervención por parte del pintor en este retablo de Bolea pero muy discutible y de

105 D. ANGULO, *Ibidem*. p. 73.
[Nota de 2021: En 1978 Carmen Morte aportó la autoría de Aponte par el retablo de Agreda]

106 D. ANGULO, "Pintura del renacimiento en Navarra", *Op. cit*. .

difícil precisión. El hecho de que durante algún tiempo pudiera vivir en ese pueblo y el dato de pedirle que el retablo de Grañén lo haga de acuerdo con su manera de hacer en "*Aquello que de su mano fue hecho*" en Bolea viene fuertemente contrapesado con todo lo demás que del pintor conocemos. De haber intervenido en dicho retablo esto sería de forma muy impersonal y secundaria y bajo una dirección minuciosa y preponderante hasta el punto de no dejar despuntar ninguna otra personalidad.

Queda en definitiva la propuesta que ya en otra ocasión he apuntado y que conviene de nuevo repetir pues pienso que puede ser la clave para nuestro problema: es pensar en las puertas que cubrían el retablo y que actualmente no existen y la posibilidad de que su intervención fuera en un retablo desaparecido. En relación con Bolea se le atribuyó las

Tablas de Atri: Son atribuidas por Angulo[107] quien lo hace por referencia y comparación con el retablo de Bolea. Aun no habiendo podido estudiar directamente estas tablas y por fiarnos del prestigio de este crítico que sin duda habrá visto aproximación entre ambas obras, tenemos que concluir la no paternidad de Del Ponte en estas tablas puesto que lo hemos excluido del retablo de Bolea.

Tablas del palacio episcopal de Tarazona- También son atribuidas por Angulo quien insinúa la posibilidad de que sean de Aponte dadas las semejanzas que encuentran con Bolea[108].

Otro tanto decimos de ellas negando la posibilidad de que puedan ser de Del Ponte. Más aun, y por haberlas estudiado de cerca, creo que ni siquiera hay que pensar en el autor del retablo de Bolea pues son profundas las diferencias estando mucho más cerca del llamado maestro de Ejea, que puede ser también del retablo de San Martín de Uncastillo.

El retablo de Alfajarín es atribuido a Aponte por el historiador americano Post[109]. Lo atribuye también pensando en el retablo de Bolea antes del cual afirma que fue hecho. Estando así las cosas podemos decir que tampoco es probable que tal retablo pueda ser de Del Ponte. Un estudio minucioso, a pesar de la posibilidad de poder ver próximos algunos aspectos, no da la posibilidad de establecer grandes relaciones ni con este de Bolea, ni con los documentados de Del Ponte .

Tabla de "Santiago Matamoros", del Lázaro Galdiano. Es el mismo Post quien lo atribuye a Aponte en referencia con el mismo retablo. Referencia que no debe ser muy clara pues la puso en duda Camón Aznar. A ello solo podemos añadir que en la medida en que esté próximo al retablo de Bolea está lejos de Del Ponte.

Camón Aznar al rebatir la anterior atribución aportó la posibilidad de que pudiera ser de Del Ponte una tablas del mismo museo con tema "Nacimiento"[110]. Puesto que también Camón piensa en el retablo de Bolea ponemos en duda la paternidad de Del Ponte respecto a esta tabla.

Tablas procedentes del retablo de San Lorenzo

Por tales se tienen las de la Colección Parcent, hoy Hohenlohe, la de la Colección Bofill y dos fragmentos encontrados por Arco Garay.

De todas ellas únicamente hemos podido ver las de la colección Parcent. El resultado fue la dificultad para compaginar estas tablas con cualquiera de las otras tablas vistas. Estas tablas evidencian un estilo de pintar arcaizante a la manera de hacer de Del Ponte y una época anterior a la de este pintor.

Cierto que se podría pensar en un periodo previo o primera época en la obra del Del Ponte pero no hay ningún rasgo de continuidad dentro de una línea evolutiva y no es lógico admitir un bajón tan radical tanto en el uso del punzón para dibujar como en el del pincel para darle color. Aun admitiendo la posibilidad de un cambio radical de un estilo a otro en un mismo pintor no es admisible que esa evolución implique una pérdida de seguridad y precisión en el dibujo y en el colorido.

En conclusión: Si estas tablas proceden del retablo de San Lorenzo, este no puede ser de Del Ponte y en ese caso habría que precisar cuál fue su intervención en este retablo si es que llegó a intervenir.

- Si estas tablas no proceden de dicho retablo

107 D. ANGULO, "Pintura del Renacimiento del s XVI en Toledo y Cuenca", en *Archivo Español de Arte*, num. 113, 1956.

108 D ANGULO, *Ars Hispanáe*, T. XIII. p.73

109 Ch. R. POST, *Op. cit*. t. XIII, p. 85.

110 J. CAMÓN AZNAR, "Pintura española del siglo XVI", en *Summa Artis*, t. XXIV, p. 282.

entonces todavía cabe la posibilidad de que Del Ponte interviniera en el mismo pero entonces no nos queda ningún resto que se pueda comparar con los retablos de Grañén y Cintruénigo
- Con todo, lo probable es que estas tablas procedan de dicho retablo dada la categoría e importancia de la iglesia de San Lorenzo que presumiblemente tendría un gran retablo, y dada las categoría de estas tablas que deben de ser de un gran retablo.

En este caso la solución al problema de la intervención de Del Ponte en dicho retablo es una insinuación en la misma línea que en Bolea: la intervención de Del Ponte pudo ser de forma muy impersonal en el retablo, o su trabajo puede estar relacionado con las grandes puertas en sarga pintada por ambos lados que cubrían la totalidad del retablo.

Tabla de San Vicente del Prado

Esta tabla, como en su lugar apunté, fue atribuida a Del Ponte por proceder de la Capilla del Arcediano de la Seo de Zaragoza. En relación con el retablo de esa capilla, Del Ponte y Aniano habían especulado en torno a la posibilidad de hacer a medias ese retablo en caso de que fuera encargado a uno de los dos.

No eran suficientes estos datos para llegar a la conclusión de que tal tabla pudiera ser de Del Ponte. Ello viene a confirmarse por el análisis estilístico de la obra que marca profundas diferencias con lo que de Del Ponte conocemos. Así lo pone de manifiesto Sánchez Cantón en las distintas ediciones que hizo del Catálogo del Museo del Prado.

Tablas del retablo de San Miguel de Castellón

Algo similar podemos decir con respecto a estas tablas que no ofrecen ninguna aproximación estilística a lo conocido de Del Ponte y que así lo debió ver el propio Tormo que fue quien las atribuyó pues vaciló a la hora de hacerlo.

Tablas del Museo de Huesca

Toda la razón para esta atribución parece provenir de una intuición más que de un hecho probable. Según del Arco cree que provienen del retablo de San Lorenzo que por otra parte piensa que es de Del Ponte.

No veo ningún punto de contacto posible con alguna de las otras obras atribuidas a Del Ponte. Si el punto de referencia pudiera ser algunas deformaciones de los rostros puesto en relación con la caricaturización característica del Maestro de Agreda, queda tan lejos que no veo posibilidad de concluir algo aceptable.

Ya por su parte Post había visto esta dificultad para compaginar los estilos con lo que creía ser de Del Ponte, como así lo manifestó.

En cuanto al tema: para del Arco son escenas de la vida de San Orencio. La tablas de “Jesucristo ante Herodes”, título con el que aparece en el Museo, la interpreta como San Orencio ante un príncipe de Francia. Llega a hacer una interpretación de detalles secundarios al afirmar que dentro de la iconografía de esta tabla aparece un familiar del tirano sometiendo al Santo a interrogatorio e impidiendo las razones por las que el demonio se introdujo en el cuerpo de la doncella.

La otra tabla que en catálogo aparece como “Lavatorio”, la interpreta como otro pasaje de la vida de San Orencio en que éste comparece ante el príncipe junto al cual está la hija con rostro desencajado. La figura del suelo que sostiene la cadena del protagonista para Arco no es otro que el demonio vestido de forma humana.

Ingeniosa es la interpretación de estos dos temas comunes y repetidos en Aragón en esta época, pues las predelas de los retablo suelen tener un programa iconográfico con temas de la Pasión de Cristo a la que pertenecen estas tablas.

Con todo, estas tablas sobre todo la denominada “Jesús ante Herodes”, es de Interés iconográfico tanto si el título está bien puesto y se trata de este tema cuanto en el caso de que no sea más que una variación del “*Ecce Homo*” pues ni en el primer caso es corriente el tema ni en el segundo lo es la iconografía de ese otro posible tema.

Es de interés iconográfico también la otra tabla “Lavatorio” en lo que respecta sobre todo a la figura que sentada en el suelo sostiene prisionero a Cristo. No se sabe a qué se debe la originalidad del artista, al colocar en esa posición al esbirro pudiendo ser por razones compositivas o, simplemente, anecdóticas pero en ningún caso es aceptable la interpretación de del Arco pues

como ya apuntamos anteriormente, el retablo de Uncastillo posterior a estas tablas tiene una iconografía similar. Allí aparece como un "Lavatorio", lo que testifica que ya entonces así era interpretada una composición iconográfica semejante.

En resumen, las tablas son de indudable Interés iconográfico pero distan de poder ser de Del Ponte.

Tablas retratos de Daroca

Igualmente sin posibilidad de relación con alguno de los otros bloques de obras atribuidas a Del Ponte, están las tablas de Daroca que se vienen interpretando como retratos de los Reyes católicos.

Las tablas ofrecen pocas pistas de identificación como prueban las distintas atribuciones que de las misma se han hecho, Pedro de Aponte, Antón de Aniano, Maestro de Morata etc. Si el argumento más fuerte en que se apoyó la atribución a Del Ponte es que se trata de retratos de los Reyes Católicos y que por lo tanto, tendrían que haber sido hechas por un pintor de cámara que necesariamente sería Pedro del Ponte, pues se piensa desempeñaba ese papel. A todo ello hay que objetar:

No es tan claro que tengan carácter de retrato pues están pintadas más que reproduciendo unos rasgos fisionómicos, respondiendo a unos esquemas previos.

Es discutible que los Reyes Católicos tuvieran pintores de Cámara o si los tuvieron serían después de la conquista de Granada[111], cuando estas tablas parece que fueron hechas antes de dicha conquista.

Queda finalmente por comprobar qué tiene de cierto la afirmación de Jusepe Martínez respecto a que del Ponte fue pintor de Cámara de los Reyes Católicos.

Estilísticamente difieren tanto estas tablas en recursos técnicos y en el arcaísmo que difícilmente se pueden asimilar a ninguna de las obras atribuidas.

Atribuciones en Huesca y Almudevar

Incluimos en este bloque los dos retablos de la ermita del Santo Domingo de Almudevar, las tablas de un retablo del claustro de San Pedro el Viejo en Huesca y las tablas de "San Vicente" y Crucifixión" del Museo de Huesca.

Estas tablas aunque están próximas en estilo y pertenecen todas a los finales del siglo XV no son del mismo pintor. Tienen de común todas ellas el haber sido dadas a conocer por Ricardo del Arco en 1914 [112]. En un trabajo que hizo sobre Pedro del Ponte hay que matizar que en esta ocasión no creía que las dos últimas tablas fueran del pintor pero sin embargo años después dejaba entrever la posibilidad de que sí lo fueran.

No es fácil que estas tablas, alguna de las cuales no he podido ver directamente, puedan conjuntarse estilísticamente con las obras del Del Ponte, pues la confección de las misma dista mucho de lo que de él conocemos y no es fácil incluirlas dentro de una misma línea evolutiva.

Retablo de Santa Lucia de Ambel

Este retablo es atribuido por Torralba. Lo atribuyó indirectamente al decir que pertenece al que llama Maestro de Ambel del que sospecha que pudo ser Pedro Aponte [113].

No me es fácil poder añadir nada concluyente pues considero que no es suficiente su estudio a través de fotografía que, por otra parte, era algo deficiente.

Únicamente puedo decir que según mis conclusiones en la medida que este retablo se acerca o pueda ser relacionado con lo que considero de Del Ponte, en esa misma medida se podrá admitir como de este pintor. Sin embargo, a través de la fotografía, intuyo que hay marcadas diferencias compositivas en los exteriores y que el dibujo emplea un canon bastante distinto al que suele estar generalizado Del Ponte. A ello vendría a añadirse el que no parece que las figuras estén dotadas de ese expresionismo de que en general

111 J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Los pintores de cámara ...", *Op. cit*, 1916, p. 12.

112 R. ARCO GARAY, "El pintor cuatrocentista Pedro de Aponte", *Op. cit*. , p. 106.

113 F. TORRALBA "Las iglesias de la villa de Ambel", en *Seminario de Arte Aragonés,* 1968.

parece quiso dotarlas nuestro pintor.

Otros retablos

Son dos de los que da noticia Abbad en su Guía de Zaragoza y que, a su vez, atribuye a Aponte. Se trata de los retablos de Layana y de San Pedro de Paniza. Del primero no adjunta ninguna documentación fotográfica, del segundo una muy pequeñita[114] .

De los dos afirma que pudieran ser de Pedro de Aponte a lo cual lo único que podemos decir es que tenemos unos puntos de referencia que nos dan la pauta para concluir qué obras pueden estar en la pista de ser de Pedro del Ponte y qué obras no es posible que lo sean.

C) OBRAS DOCUMENTADAS NO CONSERVADAS

No es posible hacer muchas acotaciones a este capítulo de obras de Del Ponte de las que nos han quedado suficiente documentación como para creer que efectivamente las realizó, pero no nos ha llegado ningún resto. Mientras una critica historiográfica nos garantice la autenticidad de estos documentos no tenemos por qué ponerlos en duda, más tratándose todos ellos de protocolos notariales que garantizan una veracidad.

El Interés de este capítulo radica en que se pone de manifiesto la amplitud de la actividad de Del Ponte, dato de especial importancia cuando tras hacer una crítica al catálogo de obras atribuidas tenemos que llegar a la conclusión de que el conjunto resulta numéricamente bastante inferior a lo que se creía.

D) OBRAS ATRIBUIDAS NO DOCUMENTADAS NI CONSERVADAS

Muros fingidos de Santa Fe

Atribuidos por Juesepe Martínez. Se trataría de un montaje de decorado teatral, levantado en torno al campamento de Santa Fe en las cercanías de Granada con el fin de simular una sólida protección del mismo.

Ya a simple vista parece una idea ingenua e impropia de un militar conquistador. A parte de esta apreciación, tenemos el estudio de Sánchez Cantón que se encargó de refutar documentalmente esta atribución que más parece de leyenda que quiere ensalzar las hazañas de un conquistador, que de historia que quiera dejar constancia de unos hechos. Sánchez Cantón afirma que ni en Perez del Pulgar, ni en el puntual "*Cura de Palacios*" hay la menor alusión a los muros pintados, muy al contrario en la crónica de Andrés Bernaldez, se lee lo que sigue "*e el rey volvió a la vega de Granada… asentó su Real en el Agosto donde edificó la villa de Santa Fe, muy fuerte e de muy fuertes edificios y de muy gentil hechura, en cuadro e hizo el Rey cercar el real muy bien de paredes e cavar como lo tenía por costumbre en los otros cercos"* [115].

Es suficiente esta cita que nos trae Sánchez Cantón para comprobar lo inestable que resulta la atribución de dichos muros a nuestro pintor. Por el contrario más parece como el mismo Sánchez Cantón afirma, que se trata de una de esas invenciones propias del siglo XVII tan dadas a la fabulación y exageración.

Retablo de San Lorenzo de la Seo

Es Zapater el que hace esta atribución. Pero al no haber vuelto a encontrar ninguna otra alusión a este retablo ni haber podido descubrir qué retablo podría ser, pienso que se trata de una equivocada lectura hecha a la alusión que Uztarroz hace respecto del retablo de San Lorenzo del que ya hemos hablado aquí. Cuando Uztarroz dice que "Esta iglesia" de Huesca tiene un retablo dedicado a San Lorenzo, no se refiere a la Iglesia Catedral o Seo, sino a un templo concreto, al de San Lorenzo en esta ciudad. Este retablo según Zapater fue encargado por Juan II, pero si estamos en lo cierto con lo que en su lugar expusimos no se trataría de este rey sino de su hijo Fernando el Católico, al menos si hemos de creer en los testimonios de

114 F. ABBAD, *Catálogo monumental: Zaragoza", 1957* , T I, p. 575 y p. 449s; T. II fig., num. 1161.

115 J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit*. p. l2 . A su vez cita, *Biblioteca de autores españoles*, t. LXX, "Hernán Perez del Pulgar", p. 510. "Andrés Benaldez", p. 641.

Aynsa y Uztarroz.

Queda no obstante un resquicio a favor de Zapater y es que, como dejamos constancia al hablar del retablo de San Lorenzo, según insinúa Balaguer[116], no es del todo cierto que el Rey Católico pagara el retablo de San Lorenzo, puesto que hay documentos de una señora llamada Doña Violante que dejó parte de sus bienes para costear ese retablo, con lo cual queda la posibilidad de que Zapater encontrara algún testimonio escrito referente a un retablo que no era el de la iglesia de San Lorenzo y que había sido hecho por encargo de un monarca que tampoco sería el Rey D. Fernando, si no su hijo D. Juan II.

En resumen Zapater habla de un retablo pintado por Del Ponte para la Seo de Huesca por encargo de D. Juan II de Aragón. Como no sabemos donde se apoyó para hacer esta atribución ,solamente podemos hacer conjeturas en torno a la misma sin llegar a negar por completo la posibilidad de que pueda ser verdad.

Retrato de los Reyes Católicos de Burgos

Es también el mismo Zapater quien hace esta atribución. No parece claro en que se apoyó para hacerla, dando la impresión de que todo su fundamento es el rumor de que había sido pintor de los Reyes Católicos y suponiendo en este caso que pudo hacer los retratos de Burgos.

Códices con retratos de D. Fernando y Carlomagno

Tampoco sabemos exactamente en qué se fundamentó Abbad para hacer esta atribución, por lo tanto, lo único que podemos hacer es remitimos al prestigio de este historiador para valorar la credibilidad de esta atribución.

Tablas de Santa María de Buil

Es Post el que debió ver unas fotografías de esas tablas que atribuyó a Aponte. Afirma que debieron realizarse en un periodo intermedio entre Bolea y Grañén haciendo después comparación y viendo semejanzas con este último retablo.

En la medida en que esta relación y dependencia de este retablo sea exacta podremos admitir la posibilidad de que efectivamente puedan ser de Del Ponte las tablas en cuestión.

E) POSIBLES OBRAS DE DEL PONTE

Camón Aznar admite como obras de Del Ponte, o al menos en la que el pintor intervino, todas las que se enumera en el contrato de sociedad con Aniano [117]. A ello solo se puede decir que, por el hecho de que quisieran ser precavidos y con antelación hicieran proyecto en torno a las obras que podrían encargárselas, no quiere decir que efectivamente llegaran a realizarlas como parece claro en el caso del retablo de la capilla del Arcediano de la Seo que por lo que nos queda (Tabla de San Vicente, del Prado), no parece se pueda compaginar con lo que conocemos de nuestro pintor.

Sin embargo, es cierto y en su lugar hemos dejado constancia de ello que llegó a intervenir en el retablo de la Magdalena de Zaragoza del que también se había especulado previamente en el contrato.

CONCLUSIÓN

En consecuencia y para poderse aclarar en esta barahúnda de obras atribuidas, tan diferentes en estilo y realizadas por varios pintores, hay que buscar puntos de apoyo sólidos que, aunque sean escasos, permitan establecer las referencias en que fundamentar atribuciones posteriores, y según las cuales se pueda hacer una selección entre todo lo atribuido.

Estas referencias son necesariamente los retablos de Grañén y Cintruénigo que tienen en su proximidad los de Olite y Agreda.

Respecto a los retablos de Bolea y San Lorenzo, puntos de apoyo para otro bloque de atribuciones, estos no pueden servir como referencias para atribuir otras obras a Del Ponte,

116 F. BALAGUER, en obra citada últimamente, 1954

117 J. CAMÓN AZNAR, en *Summa Artis*, *Op. cit*. t. XXIV, p. 280.

pues si llegó a intervenir en ellos fue de forma secundaria y en términos que no sirven para definir y caracterizar a Del Ponte.

Todo lo demás atribuido dista tanto entre sí y está tan lejos de lo documentado que no pasa de ser un rasgo anecdótico que pone de manifiesto la ligereza y poco rigor científico con que a veces se realizan las atribuciones.

Rey Fernando el Católico - Daroca. Atribuido a Pedro del Ponte

3ª PARTE

NUEVAS APORTACIONES PARA EL CONOCIMIENTO DE LA PERSONALIDAD Y OBRA DE PEDRO DEL PONTE

A) LITERATURA SOBRE EL TEMA

Pedro del Ponte era un pintor prácticamente ignorado hasta que en 1865, Carderera publicó el manuscrito de Jusepe Martínez en el que hay párrafos de elogio y testimonios de celebridad a favor de nuestro pintor.

Hasta entonces encontramos una única referencia escrita cien años después de la muerte de Del Ponte. El cronista zaragozano Andrés de Uztarroz nos habla en unas breves líneas de pintor llamado Aponte que intervino en un retablo para la iglesia de San Lorenzo de Huesca.

A pesar de que Jusepe Martínez cuando escribió su manuscrito al final del siglo XVII, afirmó que nuestro pintor era célebre, ninguno de los tratadistas de este siglo dieron noticias de Del Ponte. Su nombre no aparece ni en Céspedes, ni en Díaz del Valle, ni en Pacheco, ni posteriormente en Palomino.

El segundo momento de lanzamiento de nuestro pintor fue a raíz del trabajo de Arco Garay en 1914. A partir de entonces y, aún antes de comprobarlo, se aceptaría su talla y categoría artística y se le atribuirían trabajos más por intuición que con fundamento científico.

De esta forma se ha ido formando un concepto de Del Ponte como artista y una idea de su categoría como pintor que estaba lejos de ser clara y diáfana hasta el punto de desearse repetidas veces un estudio esclarecedor de su obra y persona.

Algo de ello hemos intentado en este trabajo al hacer un análisis de todas sus obras atribuidas en un ensayo para descubrir cuál es el bloque que con cierta homogeneidad podría ser de Del Ponte y cuales las obras que en un planteamiento crítico no podrían ser del pintor.

Vamos ahora a estudiar cuales son las referencias escritas que del pintor encontramos en las distintas épocas para intentar descubrir cuál es el núcleo fundamental que trasmite noticias veraces y cuáles son las aportaciones precipitadas, fruto más bien de la imaginación que han elevado el pedestal sobre el que se apoya Pedro del Ponte.

a) Referencias escritas sobre Pedro del Ponte a través de la historia.

No vamos a volver a referirnos aquí a los protocolos notariales en los que nos hemos apoyado ampliamente y que nos sirven para testificar la paternidad de una obra y la actividad de un pintor. Vamos a intentar dejar constancia de los testimonios públicos que pongan de manifiesto el conocimiento de nuestro pintor y su posible celebridad.

Siglo XVI: Es el siglo en el que se desarrolló la actividad de nuestro pintor. Los documentos referidos a sus obras están fechadas todos en el primer tercio de este siglo, época en que vivió Del Ponte. No existe ninguna alusión pública ni explícita ni implícita, que ofrezca noticias de la persona u obra de Del Ponte.

Siglo XVII: En l6l9 Aynsa publicó su libro sobre la ciudad de Huesca[118], Libro importante por ser la referencia escrita y publicada con más antigüedad en que se habla de todo lo relacionado con la

118 F. D AYNSA, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, 1619.

ciudad. Está escrito con entusiasmo puesto que su propósito es ensalzar la ciudad. Este mismo entusiasmo resta un rigor científico y una crítica histórica.

En él encontramos una referencia a una de las obras que se han dicho eran de Del Ponte: El retablo de la iglesia de San Lorenzo del que dice que era famoso pero sin llegar a decir quien lo pintó. Más aún, habla de que tal retablo fue hecho debido a la munificencia del rey D. Fernando. Dato que no está del todo claro, pues después se han encontrado documentos que testifican quien fue quien costeó dicho retablo poniendo en tela de juicio la veracidad del cronista y la categoría de la escueta cita referida al retablo. Cita en la que, como hemos visto en su lugar oportuno, se ha puesto mucho énfasis intentando darle un valor probatorio mayor del que puede tener.

En 1638, Andrés de Uztarroz publicó "*Defensa de la patria del invencible Martyr S.Laurencio*"[119]. El libro surge sobre la creencia tradicional de que San Lorenzo había nacido en Huesca. Intenta probar la veracidad de esta tradición y lo intenta probar con calor y entusiasmo.

En él habla de todo lo que pueda tener relación más o menos remota sobre el tema y allí aparece una referencia a la iglesia del santo y su retablo "*cuio prolixo i suave colorido muestra ser de Pedro de Aponte, pintor de su Alteza*".

Es la referencia más antigua que habla de que Del Ponte pintó ese retablo y también, y esto es importante, esta es la referencia más antigua conocida hasta el presente que nos habla de que Del Ponte era pintor de "su Alteza".

Para apoyar en esta cita la paternidad de Del Ponte a favor del retablo de San Lorenzo, hay que notar la vaguedad de la expresión "muestra ser" sin que llegue a afirmar que realmente lo sea. No obstante y para dar a esta cita todo el valor que pueda tener hay que dejar también constancia de que en esta fecha el retablo en cuestión estaba montado en la nueva iglesia que se estaba haciendo y que por lo tanto Uztarroz, al menos lo pudo ver.

Finalmente y como ya anotamos en la primera parte de este trabajo, en estas líneas es donde aparece por primera vez la grafía APONTE cuando en la documentación contemporánea del pintor, al menos las que ha llegado a nosotros, nunca apareció.

1656, Juan de Moncayo publica "*Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*" En una publicación en verso rimbombante y culterana muy al estilo de la época en la forma y en el intento de querer mitificar en los versos a los elogiados.

El resultado de una composición así es que fuerza y acomoda lo que dice al bagaje de palabras disponibles y a las reglas de la métrica cuando lo lógico, en un recto planteamiento semántico, sería intentar decir algo preciso con ellas.

En este contexto encontramos un elogio a Pedro del Ponte que coloca entre los elogios a Cosida y Pedro de Labelan y que se expresa en estos términos : "*Mira a Pedro del Ponte, en quien florece al sol de sus virtudes Dane ingrata y si lauro en sus sienes reverdece diadema en ellas, su esplendor retrata*"[120].

En 1673 Dormer edita "*San Laurencio defendido ..*"[121]. Es un duplicado y reafirmación de tema de Uztarroz. De Dormer y su libro hablan Carderera, Arco, Balaguer, Angulo, Post ... Todos coinciden en afirmar que Dormer habla de Aponte en relación con el retablo de San Lorenzo pero ninguno de ellos adjunta la cita o dice el lugar exacto donde se menciona. Intentando localizarla tampoco me fue posible dar con ella ni saber dónde estaba la repetida referencia.

Tras ello y en un intento de reconstruir los lechos he llegado a la conclusión de que la alusión a Dormer que más antigüedad tiene es la de Carderera quien quizá supuso que también Dormer hablaría de Aponte y su retablo dado que el libro de este escritor y el de Uztarroz son muy similares. Quizá a partir de allí los demás autores y críticos de arte dieron credibilidad a Carderera y citaron a Dormer sin ningún rigor científico.

119 F. A. UZTARROZ, *"Defensa de la patria del invencible martyr S. Laurencio*", Zaragoza, 1638, p.126

120 J. de MONCAYO, *Poema trágico de Atalanta y Hipomenes*, Zaragoza, 1656, octava 76, canto III.

121 D. DORMER, *San Laurencio defendido* .... Zaragoza, 1673, p. 93

En todo caso y aunque fuera cierto que Dormer habla de Del Ponte no parece que añada nada nuevo.

En 1675 está firmado el "*Lumen ecclesiae*" del que habla Arco Garay en su estudio. Viene a ser una crónica o apunte de algunas cosas relacionadas con la iglesia de San Lorenzo de Huesca. En él hay una frase que nada añade pero que nos interesa "*D. Femando el Católico fue devoto (de San Lorenzo) como lo testifica el retablo que hoy se conserva en la sacristía cuyo prolijo y suave colorido muestra ser de Pedro Aponte, pintor de su Alteza*".

Si comparamos estas palabras con las que antes citamos de Uztarroz veremos como unas son copias de las otras y por lo tanto poco añaden a pesar de que del Arco afirma que todo el manuscrito está hecho, como puede comprobarse, a la vista de los documentos antiguos[122].

. Por estas fecha, 1675, más o menos, según opinión de Julián Gallego[123], escribió Jusepe Martínez su manuscrito que permaneció inédito hasta que en 1853 aparece por entregas en un diario de Zaragoza y después Carderera lo publicó en 1866.

De este manuscrito hablaremos después, dejamos aquí constancia del momento cronológico en que surgió dicho manuscrito añadiendo que Jusepe Martinez pudo ver el retablo de San Lorenzo puesto que por estas fechas pintó para la misma iglesia una colección de lienzos que todavía se conservan en la sacristía del templo. Lo que equivale a decir que vio las tablas que desde 1665 estaban en la sacristía del templo y, si ya entonces se decía que fueron hechas por Pedro del Ponte, esto contribuyó a formarse una idea de este pintor.

En resumen, y después de todo lo que hemos dicho referente a este siglo, tenemos que decir que en realidad es una sola referencia escrita la que tenemos de Del Ponte, aquella que Uztarroz nos ha dejado sobre Pedro de Aponte.

De este siglo son Céspedes, Carducho, Díaz del Valle y Pacheco, quienes escribieron sobre la pin tura y los pintores. Aunque sus obras a veces tengan carácter más restringido en favor únicamente de los pintores excepcionalmente sobresalientes, la no alusión en ellos a la figura de Aponte queda como testimonio de hasta donde podía llegar la celebridad de que nos habla Jusepe Martínez.

Siglo XVIII: Tampoco encontramos ni una sola referencia a lo largo de todo el siglo relacionado con nuestro pintor y esto a pesar de que surgen distintos intentos de estudiar y codificar el pasado, y de que se ponen de moda los viajes y los libros hechos sobre estos viajes que dejan constancia de lo visto, dan noticias útiles y se lamentan de la desidia, descuido y abandono de muchas cosas y entre ellas del arte.

Especial significado tienen en esta época el libro de Palomino " *Vida de pintores y estatuarios eminentes españoles*" publicado en 1742[124]. En él y contrariamente a lo que ocurría en general con los libros del siglo anterior, se habla no solo de los artistas buenos sino también de lo "menos buenos". Sin embargo ni en unos ni en otros se encuentra ninguna referencia a Pedro del Ponte.

Significativo es sin duda este dato que puede poner de manifiesto el relativo Interés que podía ofrecer nuestro pintor y un desconocimiento a pesar de que las obras que se le han atribuído estaban en lugares estratégicos y bien comunicados.

Tampoco Cea Bermúdez en su célebre diccionario hace ninguna alusión a Pedro del Ponte, lo cual es también significativo, dada la amplitud de la obra [125].

Siglo XIX: en 1863, Zapater escribe "*Apuntes histórico-biográficos de la escuela aragonesa de pintura*"[126]. Interesante estudio de la escuela de pintura en Aragón que comienza precisamente con

122 R. ARCO GARAY , "Pedro de Ponte o Aponte, pintor del Rey Católico", *Op. Cit*. , p.3.

123 J. GALLEGO, "Revista de ideas estéticas", 1960 , núm. 72.

124 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Londres, 1742.

125 J.A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* . . . Madrid 1800.

126 F. ZAPATER, *Apuntes histórico-biográficos de la escuela aragonesa de pintura*", Madrid, 1889.

Pedro de Aponte y que extiende hasta Goya.

Da una serie de datos de Aponte que no he podido comprobar, y que otros autores posteriores copian de él sin ningún aparato crítico. En realidad es el primer estudio que, aunque breve, intenta decir algo de la personalidad y obra de Aponte a quien considera no sin cierta exageración, fundador de la escuela aragonesa de pintura.

En 1865 Carderera publica el manuscrito de Jusepe Martinez, importante porque viene a enriquecer la colección de obras que sobre los artistas y sus obras se escribieron durante el siglo XVII. El interés, no obstante, de este manuscrito radica para nosotros en la referencia a Pedro del Ponte y en los elogios en que abunda a pesar de ser pocas las líneas que le dedica.

De la publicación de este manuscrito dependió, como decíamos al principio, gran parte del prestigio de que goza Del Ponte. Las notas con que Carderera publica este manuscrito en lo referente a nuestro pintor añade un matiz más para el conocimiento del mismo.

En 1889, el Conde la Vinaza amplia el Diccionario de Cean y en esta ampliación incluye la referencia a Pedro del Ponte. En realidad lo único que hace es repetir las aportaciones proporcionadas por Cardedera al publicar el manuscrito. Añade la conocida cita de Uztarroz, la alusión de Juan de Moncayo y datos relacionados con el retablo de la Magdalena de Zaragoza, que el año anterior había dado a conocer Mario de la Sala[127].

Siglo XX: En 1911 Tormo publica el Catálogo de la colección Iturbe y un artículo en el diario "*La Época*" de Madrid[128]. No añade nada que suponga una aportación documentada nueva. Se limita a reproducir datos proporcionados por Zapater y Cardedera. Hace algunos juicios de valor sobre la obra de Aponte

En 1914 Arco Garay publicó un trabajo sobre Aponte en que se dan a conocer como del pintor varias obras que hasta entonces carecían de paternidad[129]. El núcleo de obra atribuida y la calidad de alguna de ellas fue un toque de atención para los historiadores a favor de este artista prácticamente desconocido pero que, al parecer, podía ser de interés.

En 1915, y, luego en 1917, Abizanda publicó los dos primeros volúmenes de documentos [130] en buena parte exhumados por él entre los que se encuentran algunos relacionado con Aponte que confirman algunas de las atribuciones hechas.

En la introducción que hace a nuestro pintor se limita a recoger y reproducir lo hasta entonces conocido a través de Jusepe Martínez y, a la vez, a través del Conde la Vinaza. Incorpora no obstante alguna opinión incluso de críticos extranjeros como Bertaux, no siempre acertadas pero que ponen de manifiesto el interés que el pintor estaba suscitando incluso entre los extranjeros.

En 1916, Sánchez Cantón publicó su tesis doctoral en la que investigó en torno a los pintores que, se decía, fueron de Cámara para los reyes españoles. Entre ellos se encontraba Jusepe Martínez del que Sánchez Cantón afirmó que era un pintor sin obras conocidas"[131].

Por primera vez presenta una crítica dura a Jusepe Martínez poniendo de manifiesto la inconsistencia de alguna de sus afirmaciones y, en consecuencia, dejando en tela de juicio la veracidad histórica de sus palabras.

El año 1922 constituye también una fecha importante para la promoción de Pedro del Ponte. En este año Juan Cabré estudió el retablo de los Santos Corporales de Daroca al publicar un trabajo sobre esa Colegiata[132]. Tal retablo por poseer unos retratos que se cree son de los Reyes Católicos. Los atribu-

127 Conde la VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de Juan Cean Bermudez,* Madrid ,1889, p.16.

128 E. TORMO, *Catalogo de las tablas de primitivos españoles de la colección ... viuda de Iturbe*, 1911, *Op. cit.*; Periódico "La época" 14 julio de 1911, "Los primitivos de la colección Iturbe." *Op. cit*.

129 R. ARCO GARAY "El pintor cuatrocentista Pedro de Aponte*", Op. cit.*

130 M. ABIZANDA, *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón procedentes del archivo de protocolos de Zaragoza* Zaragoza, 1915-17.

131 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de cámara de los reyes de España*, *Op. cit*. .

132 J. CABRÉ, *Boletín de la Sociedad española de excursiones*,1922, p. 286**s .**

yó a Pedro del Ponte afirmando que no se conoce con seguridad ninguna otra obra de ese pintor con la que comparar dichos retratos. Por lo cual no encontrando pegas razonables y admitiendo varias manos de distinta calidad en el retablo dejó sentada la posibilidad de que pudiera ser de nuestro pintor. A partir de entonces, lo que no era más que una sugerencia en este autor, pasa a ser afirmación categórica en otro, con lo que se habrá de hacer las conjeturas más diversas para poder conjuntar esta obra con otras atribuidas al mismo pintor.

En 1942, Arco Garay publicó un estudio más extenso sobre Pedro de Aponte en el que recoge lo aportado en anteriores ocasiones añadiendo y matizando[133]. En él se dan amplias noticias sobre el retablo de San Lorenzo, no siempre del todo exactas, y sobre los retablos de Bolea, Grañén y Cintruénigo.

A partir de entonces Angulo atribuiría a Aponte todo el retablo de Bolea y acabaría excluyendo de la producción de este pintor los retablos de Grañén y Cintruénigo, a pesar de la documentación escrita con la que se contaba y que ya había sido publicada por Abizanda y Arco Garay. Por su parte, y en sucesivas ocasiones, fue engrosando el bloque de obras atribuidas añadiendo algunas tablas que atribuiría a Aponte en relación y por comparación con el retablo de Bolea. Mientras tanto, las obras que estaban en proximidad estilística y relación con los retablo de Grañén y Cintruénigo las agrupó en torno al que llamó Maestro de Agreda, que para mi es el verdadero Aponte o Del Ponte.

Post, por su parte, en su extensa obra sobre la pintura española, importante al menos por la amplia documentación fotográfica y por la acumulación de datos que recopila, atribuyó a nuestro pintor gran cantidad de obras unas próximas al retablo de Bolea y otras a los de Grañén y Cintruénigo. Lógicamente una parte de estas obras son de discutible atribución.

Torralba, Abbad, Camón creyeron ver obras de Del Ponte y se las atribuyeron.

CONCLUSIÓN

Tras esta confrontación cronológica en que hemos intentado poner de manifiesto como influyen unos autores en otros, queda claro que son dos las fuentes o núcleos de donde arranca fundamentalmente la idea que con el tiempo se ha formado en torno a Del Ponte: de una parte los párrafos de Jusepe Martínez tras la publicación de Carderera, de otra, los trabajos realizados por Arco Garay.

A partir de ellos por no haberse hecho en torno a los mismos una labor crítica seria y por citarlos a veces de forma incompleta o equivocada, se ha ido formando una idea de Pedro del Ponte no siempre precisa, que en la actualidad requería reconstruir los hechos y dilucidar el tema.

[Nota de 2021: a partir de 1977, la numerosa historiografía italiana generada por el interés que los investigadores de Italia manifestaron por el retablo de Bolea, distorsionó considerablemente la cuestión en relación con este retablo y por el supuesto autor, Pedro del Ponte. En torno a este pintor se generó una sobrevaloración que no le corresponde, al desconocerse entonces sus obras documentadas; VER nota 143 de la pag.111. Fue ignorado en todo momento A. NAVAL MAS "Retablo de Santa María la Mayor de Bolea", en *Seminario de Arte Aragonés*, núms 22-23-24, (Zaragoza, 1977), pp.127-157. En este estudio quedaba descartada de forma razonada la autoría de Pedro Aponte]

b) **Critica de textos**

Los párrafos de Jusepe Martínez

Para poder criticar en su justo medio los párrafos que de este autor y pintor aparecen en sus "*Discursos practicables*", hay que situar su texto en el contexto histórico en que escribió. La obra de Jusepe Martínez fue escrita en la segunda mitad del siglo XVII, siglo que, como el mismo Sánchez Cantón apuntó[134], fue especialmente dado a la fabulación. En el intento de querer embellecer y hacer más noble la realidad acabaron describiendo una realidad lejana e inaccesible, y en el deseo de querer destacar a las personas llegaron a retratarlas a veces de forma irreconocible. En este contexto que

133 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte ... ", *Op. cit.* 1942

134 F. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit*. p. l2

aparece a través de la mayor parte de la literatura barroca de este tiempo, fueron escritos los párrafos de Jusepe Martinez en que ensalza de tal forma a Pedro Aponte que resulta sospechoso.

A ello debemos añadir, por si algo pudiera significar, que también de Jusepe Martínez se dice ser de Zaragoza como ya entonces se decía lo era Pedro del Ponte, con lo cual quizá en algún momento pudo faltarle algo de objetividad.

Las afirmaciones que de Aponte hace Jusepe resultan a veces sospechosas por llamativas y, en ocasiones, inverosímiles. De tal forma que se caen por su propio peso, por ingenuas y precipitadas.

Precipitado es afirmar como afirma Jusepe que Aponte fue el primero que pintó con oleo en Aragón. Bastaría para comprobar lo equivocado de esta afirmación recorrer los museos y ver como hay, obras, datadas con anterioridad a Del Ponte, que están pintadas al oleo. A ello podemos añadir la nota que publicó Abizanda para precisar esta afirmación. Por varios contratos de retablos del siglo XV consta que los pintores habían de pintarlos precisamente al óleo, llegando a especificar si sería de linaza o de nueces[135]. Queda por lo tanto claro que en Aragón hacía tiempo que los artistas practicaban este procedimiento proveniente de Flandes, y esto antes de que lo hiciera Del Ponte.

Ingenuo por otra parte, por excesivamente ingenioso, resulta aquello de que Del Ponte fue "*el inventor de los muros fingidos de Santa Fe en el reino de Granada*" Basta recordar al respecto la comprobación que sobre este dato hizo Sánchez Cantón quien como hemos dejado apuntado antes [136] comprobó históricamente la inexactitud de esta noticia al saberse que tales muros no solo no eran fingidos sino fuertes y bien consolidados.

Crítica similar se podría establecer en torno a otras afirmaciones. Así, a la afirmación de que continuamente fue siguiendo la corte de los Reyes, Balaguer afirma que necesitaría poder comprobarse pues no aparece claro[137]. Respecto a que eran muchas las obras que de este pintor había visto en Aragón, Cataluña y Valencia, Abizanda que manejó gran cantidad de documentos relacionados con artistas hace notar, y sirve como objeción a la afirmación de Jusepe Martínez, que el nombre de Aponte suena poco y las obras que emprende son escasas[138]. Finalmente, en cuanto a la afirmación de Martínez de que Aponte era "gran perspectivo" es suficiente con que repasemos las composiciones de sus tablas para observar que no siempre demostró mucha precisión y soltura en el manejo de las leyes de la perspectiva. Más aún, da la sensación de que no las llegó a dominar nunca con precisión, quizá porque nunca las estudió sino que las aprendió por observación e intuición de los maestros que posiblemente tuvo.

No es este el momento de hacer una crítica a "*Los discursos practicables"* de Jusepe Martínez a no ser en tanto en cuanto afecten a los párrafos que han condicionado los estudios hechos posteriormente sobre Del Ponte. Pero queda dentro del ámbito de este trabajo adjuntar todo aquello que sirva para dar su justo valor a la obra de Martínez y en consecuencia los párrafos que escribió sobre Aponte. En esta línea tenemos que recordar que son bastantes las imprecisiones que en su manuscrito se constatan tanto referidas a nombres de artistas que trasmite sin exactitud como a datos de los mismos artistas aun siendo conocidos y estando íntimamente vinculados a Zaragoza, como es el caso de Forment.

A esto hay que añadir la crítica no siempre favorable que han hecho algunos autores del prestigio de Meléndez Pelayo quien juzga que sus "*Discursos practicables*.." son una copia de las obras similares de Carducho y de Pacheco[139].

Tras todo esto que venimos diciendo en torno a los párrafos que Martínez dedicó a Del Ponte poco queda que decir. Está probado cómo distintos autores se apoyaron precipitadamente en esas líneas de Jusepe Martínez y, consecuentemente, colocaron en un pedestal excesivamente alto al maestro Del Ponte.

135 M. ABIZANDA, *Op. cit*. t. I p. 39 ss.

136 En este trabajo en el capitulo "critica al catalogo" de la parte 2® p. 93

137 F BALAGUER, "Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca …" *Op. cit*. 1954.

138 M.ABIZANDA, *Op. cit*. t. II p. 83.

139 R. ARCO GARAY, "Los discursos practicables ... del aragonés Jusepe Martínez", en *Revista de ideas estéticas*, 1945, n. 11, Madrid.

Los textos de Arco Garay

Ricardo del Arco Garay fue un estudioso de gran fecundidad en cualquier tema que pudiera estar relacionado con Aragón. Sus trabajos dieron luz a muchos datos, y abrieron pistas que otros posteriormente han podido seguir. En ocasiones quizá se dejó llevar un tanto de la precipitación, intuición y excesivo entusiasmo. Tal ocurrió en sus trabajos sobre Del Ponte de 1914 y 1942. Trabajos que han sido importantes para dar a conoce a Pedro del Ponte como pintor un tanto ignorado, pero que al ser imprecisos en algún aspecto han motivado no poco el concepto erróneo que en la actualidad hay sobre el pintor.

Este historiador, de lo que no era más que una pista hizo toda una afirmación, pues donde decía que los vecinos de Grañén querían un retablo a la manera como fue hecho el de Bolea "*Aquello que de su mano fue hecho*" Arco Garay afirmó que Del Ponte había hecho toda la predela o banco del retablo de Bolea. Vemos en ello una afirmación prematura, pues en realidad bien poco e impreciso es lo que dice la frase, además bien distante es el estilo de un retablo y otro, como en su lugar, al hacer el análisis de cada uno de los dos retablos expusimos y después al criticar el catálogo de las obras atribuidas a Del Ponte, comparamos .

Por la sola referencia de que quieren un retablo "*al modo y forma que está el de Bolea, aquello que de su mano fue hecho*", no se puede deducir ni mucho menos que Del Ponte hiciese ese retablo. En parte Arco Garay ya vio esto y entonces quiso salvar la dificultad afirmando que Del Ponte hizo solamente el banco. Nos parece solución impropia, pues aunque es verdad que entre el banco y el resto del retablo se aprecia una evolución estilística, hay una unidad.

Pensamos que Arco Garay llevó las cosas demasiado lejos al atribuir el retablo de Bolea a Del Ponte como autor o pintor principal. Todo lo más que se puede concluir de estos párrafos es que intervino de algún modo en el retablo, pero de forma secundaria dada la enorme diferencia que este retablo presenta con respecto al retablo de Grañén. Su intervención pudo reducirse a las desaparecidas puertas o a un retablo también desaparecido del que no nos ha quedado ninguna referencia.

La hipótesis de que fuera precisamente en las desaparecidas puertas donde Aponte intervino queda avalada por el hecho de que se le dio permiso para trasladar y realizar en Bolea el retablo del Hospital de Huesca para el que había hecho contrato. No hubiera dejado de ser menos lógico el que en vez de realizar en Bolea el retablo de Huesca hubiera realizado en esta ciudad aquel retablo. Si las cosas no fueron así, sino tal como las deducimos por la documentación, se debe sin duda alguna a la mayor dificultad y quizá imposibilidad que ofrecía el realizar en Huesca las puertas de un retablo que después debería trasportar siendo grandes y difícil traslado por tratarse ordinariamente de grandes bastidores que sostenían las sargas sobre las que se pintaba. La hipótesis, por lo tanto, de que fuera en las puertas donde pintó viene apoyada por esta manera de ver las cosas.

Si tras todo esto resulta difícil probar cual fue la intervención de Del Ponte en el retablo de Bolea e imposible apoyarse en ello para afirmar la paternidad de dicho retablo, mucho más difícil resulta querer ver en las palabras que siguen a la cita que comentamos un punto de apoyo para probar que Del Ponte hizo el retablo de San Lorenzo.

En el mismo contrato para el retablo de Grañén y tras la frase anterior se dice que el retablo lo quieren también "*de la manera que está el de San Lorente de Huesca*". Afirma Del Arco que este dato es concluyente[140], y que por lo tanto el retablo de San Lorenzo de Huesca fue hecho por Del Ponte. Bien es verdad que Arco Garay tenía presente la cita de Uztarroz que cien años después de Del Ponte afirmó que el retablo de San Lorenzo fue hecho por Aponte, pero de la frase anterior no se puede concluir ni mucho menos que se afirme en el documento de Grañén que el retablo de San Lorenzo había sido hecho por Del Ponte. Esa frase allí puesta no tiene otro sentido que el ser referencia de algo que se desea. En cuanto a la credibilidad del testimonio de Uztarroz en su lugar expusimos las razones en contra.

Estando así las cosas se engendró en cadena la atribución de obras a Del Ponte. Angulo tras

140 R. ARCO GARAY, "Pedro de Ponte o Aponte ...", *Op. cit*. p. 3ss.

el trabajo de Arco Garay lógicamente atribuye a Del Ponte la totalidad del retablo y, en referencia con él, otras diversas obras. Ante la imposibilidad de conjuntar estas obras con los retablos de Grañén y Cintruénigo, a estos los excluye de la atribución a Del Ponte. Posteriormente, Post quiere superar esta selección teniendo presente la documentación de estos retablos y opta por la solución precipitada de atribuirla a Del Ponte tanto uno como los otros.

Así como por un lado los párrafos de Jusepe Martínez, y, por otro, los trabajos de Arco Garay contribuyeron a formar de Del Ponte una imagen y un estilo de obra que en este momento pensamos dista mucho la realidad y es la causa de la confusión en que en el momento presente está sumido el tema

B) CRITERIOS PARA LA IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA DE DEL PONTE

Para poder colocarnos en trance de recuperar la verdadera personalidad artística de Del Ponte pienso que, de entrada, hay que aceptar como excesivamente exageradas las palabras de Jusepe Martínez, y, aceptarlas con mucha reserva. Por otra parte, y como consecuencia de esta postura hay que admitir que el desconocimiento de la obra de Del Ponte fue prácticamente total por parte de sus contemporáneos y sucesores, lo cual no tiene nada de particular puesto que esto ocurrió con otros muchos pintores del pasado, pero que en el caso de Del Ponte, sí que lo tiene, dadas las afirmaciones de Martínez de que era un pintor celebre y muy conocido.

Tras este desbrozar caminos hay que buscar una pista científicamente segura que permita ponernos en contacto con la verdadera personalidad y manera de hacer de nuestro pintor. Esta pista y referencia no puede ser otra que los retablos documentados:

El de Grañén documentado por varios protocolos da garantías suficientes para pensar que efectivamente es obra del pintor.

El de Cintruénigo, aunque no tan sólidamente documentado y bastante distante del de Grañén tanto en años como en estilo, ofrece datos suficientes como para poder pensar que también es de este pintor.

Toda la obra documentada se agota en estos dos retablos, pues aunque ha aparecido más documentación, es de retablos cuyo paradero se ignora. Tenemos, no obstante, la posibilidad de poder ampliar el núcleo tras un análisis estilístico que da como resultado que los retablos de Agreda y Olite se encuentran muy próximos del de Cintruénigo y con síntomas de identificación comunes en algunos detalles con Grañén,

Estos cuatro retablos Grañén- Cintruénigo- Olite- Ágreda constituyen el núcleo básico de la obra actualmente conocida de Del Ponte y el punto de referencia en relación con el cual debe examinarse cualquier otro trabajo. Con respecto al resto de obras atribuidas, las rechazamos como del pintor por no encajar en el bloque precedente.

No es razonablemente admisible que uno que firma y realiza el retablo de Bolea de gran perfección técnica y con evidente dominio tanto de las leyes renacentistas de la composición como del dibujo y manejo del pincel, pudiera hacer después un retablo de notable calidad inferior, como es el de Granén, donde la composición es algo distinta del de Bolea, el dibujo manifiesta una evidente torpeza e inferioridad técnica, y el color es menos limpio y preciso.

Ni pensando en una participación de taller, es admisible que haya una continuidad estilística entre uno y otro.

C) PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Existe un interesante contrato entre Pedro del Ponte y Antón de Aniano, al que nos hemos referido en varias ocasiones, y en el que todavía vamos a apoyarnos una vez más puesto que nos ofrece un argumento interesante.

Este contrato fue hecho por el tiempo en que Del Ponte estaba realizando el retablo de Grañén

que marca un determinado nivel de calidad, nivel de calidad por otra parte que está a la altura de la calidad que ofrece Aniano. Este contrato pone de manifiesto que entre ambos pintores había una cierta competencia por lo que les indujo a trabajar en equipo para no sentirse perjudicados ninguno de los dos.

Si realmente de Del Ponte fuera el retablo de Bolea de una notable calidad artística, no tendría por qué haber temido Del Ponte la competencia de Aniano cuyas obras no se pueden poner a la altura del retablo de Bolea. Más aún, como afirma Abizanda[141], llega incluso a tener menos encargos que Aniano lo que equivale a decir que si trabaja mejor y quería tener más encargos sería suficiente con que hubiera trabajado al mismo precio que su competidor.

Por lo tanto y en consecuencia, quitándole a Del Ponte el retablo de Bolea y lo que se le ha atribuido en relación con este retablo, la calidad de la producción por Del Ponte baja considerablemente y otro tanto cabe decir de su categoría como pintor. Afirmación que no es precipitada o peregrina puesto que viene avalada por una serie de hechos tales como el contrato con Aniano y al que hay que añadir algunos más señalados por Abizanda en el mismo lugar.

Se constata que su actividad en el primer tercio del XVI es notablemente inferior incluso a la de pintores de no muy relevante calidad. Si realmente hubiera sido su categoría, tal como se ha dicho, habría, al menos, igualado la actividad de pintores como Los Valles, Miguel y Juan Jiménez, Jaime Serrat, Jaime Larra, Martín García, Antón de Plasencia etc..

Hay otro detalle interesante y es que con los anteriores, como con todo pintor que destacaba un poco, fácilmente surgían aspirantes que querían entrar en el taller del maestro en régimen de aprendizaje. De ello queda constancia a través de contratos que garantizaban los compromisos mutuos entre el maestro y el aprendiz. De Del Ponte no nos ha llegado ninguno de estos documentos, o, al menos, hasta el presente no se han descubierto.

Con todo esto no queda muy bien parada la personalidad de Del Ponte como pintor, pero lo único que hemos pretendido ha sido reconstruir los hechos tal como son para devolver a este pintor el puesto exacto que le corresponde, y a su obra el valor y significado propio.

D) ESTILO Y SIGNIFICADO DE SU OBRA

Tras haber analizado una por una casi cien tablas atribuidas a Del Ponte señalando los puntos de contacto y destacando las diferencias que marcan una evolución en su producción, podemos en resumen poner las características que definen su estilo.

Las notas permanentes vienen dadas por los cuatro retablos que antes señalamos como núcleo fundamental de la producción que se conserva. Más difícil es marcar la línea evolutiva dentro de estos cuatro retablos puesto que no es fácil saber si el retablo de Agreda hay que colocarlo antes o después del de Cintruénigo. Como hipótesis podemos apuntar que el orden cronológico de lo conservado es Grañén- Olite- Agreda- Cintruénigo.

Dadas las vacilaciones y recuerdos de otros pintores que al principio Del Ponte manifiesta, podemos pensar que probablemente trabajaría en algún taller o colaboraría con alguno de los maestros más significativos de entonces. En su obra hay bastantes recuerdos sobre todo iconográficos de Miguel Jiménez y Martín Bernat con los que pudo trabajar en alguna ocasión. Viene a confirmarse esta opinión por el dato, quizá fortuito, según el cual en alguna ocasión, al buscar maestro para una obra, se ha dicho que podría ser del círculo de Aponte o Miguel Jiménez, indistintamente. No obstante las producciones de ambos pintores distan bastante.

Sin duda alguna conoció muy de cerca y de alguna manera intervino en el retablo de Bolea. La influencia de estos retablos se dejaría ver en algún aspecto del retablo de Grañén. Es incluso posible en opinión de Bertaux que pudiera trabajar con Bartolomé Bermejo en la época en que este estuvo en Aragón.

141 M. ABIZANDA, *Op. cit*.

Evolución

Por todo ello podemos decir que, al principio y refiriéndonos a Grañén, el estilo de Del Ponte es vacilante y se apoya principalmente en la imitación, aunque ya deja apuntar una serie de notas distintivas y detalles característicos que vendrán a ser los rasgos por los que se definirá su estilo.

Paralelamente a esta etapa en que, aunque está elaborado un estilo personal no logra establecer unos rasgos constantes y definitorios, está quizá el desempeño de su oficio en régimen de colaborador como debió ocurrir en el mismo retablo de Grañén, y sin duda alguna en Olite, donde se aprecia la intervención de, al menos, otro pintor.

En un tercer momento es quizá cuando se despega hacia un trabajo exclusivamente realizado por él como maestro principal, entonces tiene la posibilidad de definirse a través de un estilo muy personal al que quizá había llegado tras la realización de otras obras que se nos han perdido. Este sería el momento en que realizó el retablo de Agreda que pone de manifiesto bastante madurez y que dentro de la producción del maestro indica una evidente calidad que es suficiente para dar cierto prestigio a Del Ponte. Rasgos originales de una especial significación estilística y artística se aprecian en este retablo.

Un último momento de entre lo que a nosotros ha llegado podría estar en el retablo de Cintruénigo que si técnicamente presenta síntomas de inferioridad con respecto a Agreda en el trasfondo se constata una madurez. Pudo ser debida la aparente inferior calidad del conjunto a que no terminó él las tablas o intervinieron manos bastantes menos expertas que las desmerecieron.

Características

Al final de este camino nos encontramos con los datos más personales de su estilo. Un estilo que resulta ágil, suelto y más seguro en el dibujo. Que ha sabido trasformar las vacilaciones e imprecisiones iniciales en un trazado de línea muy personal vehículo de un espiritualismo manierista. A este dibujo está subordinado el color según característica que no es exclusivamente suya pero que no impedirá que este color sea también transmisor de rasgos bastante personales e incluso originales como son la tendencia a un claro-oscuro y un interesante pretenebrismo.

Tras estos planteamientos formales se descubre un interesante trasfondo denunciador de un mundo, el de algunos de los personajes que aparecen en sus tablas. Para ello se sirve no solo de un dibujo sinuoso y contorsionado sino que llega a apoyarse con gran originalidad en la fealdad y la caricatura. En ellas se recrea con especial fruición. De ellas llegará a hacer un estudio naturalista como también lo hace en ocasiones de pequeños detalles de género que dan un matiz realista a sus composiciones.

Respecto a los distintos aspectos en que hemos basado el análisis de las obras de nuestro pintor, podemos decir en síntesis:

Composición

Desde el principio, se observa en la producción de este pintor un deseo por ensayar nuevas formulas, de acuerdo con las tendencias renacientes, provenientes de Italia. Intenta crear unos espacios que formen una sola entidad con los personajes pero, a veces, lo único que logra es rodearles de una especie de decorados teatrales que funcionan a manera de fondos.

No siempre consigue, sobre todo al principio, proporcionar a sus composiciones la profundidad espacial que necesitaban, debido sin duda alguna a la falta de dominio en las leyes de la perspectiva. En la medida en que va realizando nuevos trabajos, se notan síntomas de progreso. Así ya en Olite observamos que, aun persistiendo la tosquedad general y las vacilaciones, dispone figuras más pequeñas que otras, con lo cual logra un mayor realismo a la hora de crear una escena. No obstante, estas inseguridades en adoptar las soluciones compositivas adecuadas se verán incluso en una obra más madura como es la del retablo de San Miguel de Agreda.

Formalmente, será frecuente encontrar dos notas que aparecen en alguna de sus composiciones:

- El apelotonamiento de figuras, sobre todo al principio, consecuencia de la falta de habilidad para disponerlas con diafanidad. Las presenta acumuladas unas sobre otras por desconocimiento de las leyes de la perspectiva. Aunque después se observa, como en Ágreda y Cintruénigo, más agilidad en articular los grupos de personas, seguirán apareciendo reminiscencias de esos grupos que, a veces, aparecen amontonados en una parte de la tabla, aun disponiendo de más sitio.

- Otros de los aspectos compositivos que aparecen en varias ocasiones son las figuras bruscamente interrumpidas en los bordes de las tablas. Y ya no solo las que se salen de ellas quedando mutiladas, sino las que entran sin saberse exactamente quienes son, por dejar ver solamente las manos o las piernas como ocurre en la tabla de la "Flagelación" de Olite.

Es también un rasgo distintivo que Del Ponte ensaya un tipo de composición distinta de la que hasta entonces había predominado de tradición gótica. Dispone unas composiciones de cuño manierista que tienden a llenar la mayor parte de la tabla con las figuras.

Dibujo

También en dibujo se observa una línea de evolución progresiva que llega a integrar la inseguridad de trazo inicial en un dibujo expresivo con rasgos muy personales.

No faltarán de forma permanente las imprecisiones e incluso las deformaciones en los personajes y abundan los rostros colocados completamente de frente o de perfil que son los más fáciles de dibujar, pero al mismo tiempo, de vez en cuando, se podrán ver interesantes figuras que al ser dibujadas con libertad resultan expresivas, y logrados escorzos que manifiestan dominio y perfección.

El canon de las figuras tenderá a hacerse alargado con unas proporciones que nada tienen que ver con las de las figuras de Bolea constituyendo un síntoma más de las profundas diferencias que existen entre ambos retablos.

El valor y característica del dibujo de Del Ponte no está en su concepción y planteamiento clasicista sino en una concepción anticlásica y manierista bastante libre y muy expresiva.

Color

El planteamiento general del color responde a criterios dibujísticos, dato que en realidad poco tiene de característico ya que casi toda la pintura de esta época está concebida de esta forma.

Los colores con tendencia a tonos neutros en algunos fondos y el empastamiento no siempre limpio y preciso a la hora de modelar ha hecho ver en alguna de las tablas de Del Ponte un interesante pretenebrismo que le proporciona una nota de originalidad y le da la categoría de pionero: Las entonaciones verdosas de los fondos de buena parte de sus cuadros y en particular los fondos muy oscurecidos de, por ejemplo, sus "Ecce homo" y "Resurrección de Drusiana", en Grañén ofrecen esta curiosa característica.

Detalles

Son varios los detalles que invariablemente van apareciendo en una y otra tabla, de uno y otro retablo, como hemos ido dejando constancia a medida que íbamos haciendo el análisis de las tablas. Rostros, manos y pies suelen ser los tres puntos donde se repiten siempre las mismas soluciones, en parte, como consecuencia de falta de recursos, y, en parte, como síntomas de un estilo personal.

Desde otro punto de vista resulta interesante una cierta predisposición a tratar con especial esmero y mejor acabado alguno de los elementos del cuadro que puede ser tanto el estribo de un caballero como la mitra de un obispo o los harapos de los esbirros.

Retablo de Olite

En esta línea ofrece particular Interés el observar como en las tablas "Vía Dolorosa", de Grañén, "Oración", de Olite, aparece en el suelo un caracol que no tiene ninguna razón especial para estar allí y que, sin embargo, está y además en solitario pues no hay ningún otro elemento que acompañe su presencia. Algo parecido ocurre con el perro que aparece en el "*Ecce homo*", de Grañén ,y "Flagelación" de Olite. En ambos sitios resultan extraños, pero allí están, sin que por el momento podamos precisar si no pasa de ser un elemento casual y caprichoso querido por el pintor, o, por el contrario, quiso significar algo más que no logramos por el momento captar.

La culminación o al menos lo más llamativo dentro de este genero de cosas lo constituyen las dos moscas, enormes, y tratadas con detalle que lleva en cabeza y hombro el esbirro de "Vía Dolorosa" de Agreda. Es por ellas por lo que es más reproducida esta tabla. Son una nota minuciosa dentro de toda la composición que aunque trabajada no llega a ningún otro detalle similar. Respecto a este detalle de las moscas conviene señalar algo que puede ser revelador. En la "Leyenda dorada", en el capítulo correspondiente a San Miguel se dice que una de las victorias de este arcángel fue sobre los dos ángeles rebeldes, que expulsados de la presencia de Dios invadieron la tierra en forma de moscas para que estando a mitad altura pudieran dolerse de la fruición de que habían sido despojados.

El retablo de San Miguel presenta una unidad de programación de la que solamente desentonaban las tablas de la predela debido al tema de la Pasión corriente en esta posición. Quizá Del Ponte quiso vincular más directamente el resto del programa a estas tablas de la parte baja para ello se apoyó en la leyenda de las moscas colocando dos de estas en uno de los esbirros y dando a entender de esta forma cómo dos de los demonios vencidos por San Miguel poseían al esbirro que estaba atormentado a Cristo. Dentro de esa tendencia a exagerar y caricaturizar una parte de los personajes de la composición, hay también una constante en tratar con especial delicadeza y respondiendo casi siempre al mismo esquema, el rostro de Cristo. Detalle casi permanente será el disponer sus cabellos en forma de mechones que, a veces, llegan a caer por delante de las orejas con una solución bastante repetida.

Retablo de Agreda

Retablo de Ágreda

En general y como nota común tanto a las composiciones como al dibujo, color y detalles, se observa que suelen estar mucho más cuidados en las tablas del banco o predela que en el resto del retablo. Dato que en realidad no es exclusivo de nuestro pintor pero que también se constata en él. Los mayores logros en uno y otro aspecto se observan en las tablas colocadas en la parte inferior. Probablemente en todos los pintores estas diferencias venían producidas por una misma motivación y perseguían unas mismas soluciones. La motivación de presentar mejor conseguido y acabado lo que estaba al alcance de los ojos y el recurso de tener que valerse de ayudantes menos expertos para aquellas tablas cuyos errores serian menos visibles al estar colocadas a mayor altura.

Retablo de Olite

CONCLUSIÓN

A manera de resumen de todo cuanto hemos dicho, y en un intento de subrayar más y mejor las líneas por las que ha discurrido el presente trabajo podemos decir:

- No es de Del Ponte el retablo de Bolea. Por el momento solo se puede considerar de este pintor, lo que este cerca estilísticamente de Grañén y Cintruénigo.
- Al no ser suyo el retablo de Bolea y lo atribuido en relación con este, su producción baja de calidad y su personalidad y significado artístico quedan desmerecidos.
- Sin llegar a ser fundador de la escuela aragonesa de pintura como lo consideró Zapater[142], rompió con una manera de hacer tradicional hasta entonces y ofreció rasgos muy personales. Fortaleció, por otra parte, los cimientos de las nuevas tendencias renacentistas que se empezaban a difundir por Aragón.
- Sus rasgos que mejor lo definen son:

a) en composiciones intenta ser innovador.

b) En trazo manifiesta un nerviosismo con rasgos de un estilo que acaba siendo muy personal.

c) En contenidos logra una expresividad para la que se vale de todos los elementos formales, y de otros como pueden ser la fealdad, deformaciones físicas y caricaturización.

d) En color se apunta un cierto pretenebrismo.

Con todo lo cual, el presente estudio sobre Pedro Del Ponte intenta aclarar un poco la confusión que motivan las más de ciento cuarenta tablas atribuidas, y dilucidar quién era y cuál fue su obra afirmando, respecto a lo primero, que fue demasiado alto el pedestal sobre el que se le colocó, respecto a lo segundo que no sobrepasan en mucho el número de cuarenta las tablas en que intervino y que hoy conocemos.

Pensando que el planteamiento más científico no es el de dejarse llevar por la intuición sino el de apoyarse en lo auténticamente documentado esperamos nuevos hallazgos en este terreno para poder precisar mejor hasta dónde llegó la obra de Del Ponte, y a partir de donde fueron demasiado lejos los que nos han ofrecido una imagen de su persona mitificada e irreal.

Retablo de Olite

142 F. ZAPATER, *Ibidem.*

APÉNDICE

EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE BOLEA[143]

Bolea es un pueblo de la provincia de Huesca, al norte de la ciudad, que ha desempeñado distintos papeles de importancia tanto estratégica como económica y religiosa. De cada uno de estos aspecto quedan vestigios que lo ponen de manifiesto.

En tiempos de los árabes fue plaza importante que Sancho Ramírez tuvo interés en conquistar en su camino hacia la ciudad de Huesca y que habiéndola perdido tuvo que reconquistar con especial esfuerzo.

Tras esta segunda entrada en la plaza, donó el pueblo a la abadía de Monte Aragón en 1092, dato importante por lo que a nuestro trabajo se refiere. La Abadía erigió al pueblo en priorato, cuyo prior residía en la abadía mientras en el pueblo había un vicario. Fue priorato de la abadía hasta 1572 en que pasó a depender directamente de la diócesis de Huesca por bula de Pío V.

La iglesia parroquial fue constituida en Colegiata en la que hubo capitulo formado por un vicario, que, a su vez, era el párroco, y diez racioneros. Numerosos fueron los pueblos cuyos diezmos tenían que pasar al capítulo. De la cantidad total una cuarta parte iba a la abadía de Monte Aragón. Por su parte y tal como era de su obligación la Abadía se cuidaba de todos los aspectos propios.

143 Con posterioridad a la redacción de esta Memoria de Licenciatura se generó una amplia bibliografía sobre este retablo y Maestro de Bolea:
- A NAVAL, "**Retablo de Santa María la Mayor de Bolea**", en *Seminario de Arte Aragonés*, núms. 22-23-24, (Zaragoza, 1977), pp. 127-157, fotogr.
- F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli, 1977, pp. 215-36 (Cap. XV: "Un pittore di Ferdinando II Catolico e Napoli nella nueva 'coiné' Mediterránea del Quattrocento estremo: Pedro de Ponte fra Bramante e Bramantino"
- C. MORTE "La personalidad artística de Aponte a través del retablo de San Miguel de Agreda (Soria)" en *Actas del Primer Congreso de Arte Aragonés*, (1978), Mss. pp. 219-224.
- A. y J. NAVAL MAS, "Retablo Mayor" (Bolea) en, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Madrid 1981,t II, pp. 65-66.
- A NAVAL MAS*, Bolea, villa de Historia y Arte,* Bolea, 1983, 72 pp. fotografías.
- C. MORTE " La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispano y europeo", en Actas *del III coloquio de Arte Aragonés*, 1983, pp.. En 281-282.
- A. AVILA, "Aproximación cronológica del retablo mayor de Bolea (Aporte crítico del repertorio gráfico), en *Boletín del Museo e Instituto 'Camon Aznar',* XXVIII, Zaragoza 1987, pp. 61-95.
- C. MORTE, *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, pp. 54-64.
- F. BOLOGNA , "Intruzione" ,en *Miniatura a Napoli dal 400 al 600*, cat. A cura di A. PUTATURO MURANO, A PERRICCIOLI SAGGUESE, Napoli, 1991, pp 19s
- A. y J. NAVAL MAS- Carmen MORTE, *La Colegiata de Bolea y su restauración*, p. 41 y pp. 83 -91.
- C. MORTE, "Oración en el Huerto ", en *Signos*, 26 junio-26 de septiembre, Huesca, 1993, p. 476.
- A. PADRÓN MÉRIDA, "El retablo de Bolea y sus autores", en *Goya*, num. 241-242 , MadrId, 1994, pp. 22-31.
- F. SRICCHIA SANTORO, "Appunti per i corali cinquecenteschi dell'Abbazia di Montecassino. Il 'Maestro del retablo di Bolea' e un 'ipotesi per Aloyse da Napoli' ", en Napoli, L'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna, a cura di F. ABBATE E F. SRICCHIA SANTORO, Roma 1995 pp 137-140, a pp. 137-138.
- C. MORTE GARCíA, "Pedro del Ponte en Bolea. Y una noticia de la Calahorra (Granada)", en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar',* LXVII (95-122), 1997, pp. 95-122.
- *Ferrando Spagnolo e altri I)berici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, (a cura di F.BENITO y F. SRICHIA), Firenze 1998, pp. 198-200.
- Alessandra PERRICCIOLI SAGESSE "Un libro d'ore dellla Bibliotheque Nationale di Parigi e alcune riflessioni sull'attività di miniatore del Maestro del retablo de Bolea", *Homenaje a Fiorella Sricchia Santoro*, vol. I, rev. Prospettiva, 91-92, 1998, pp. 91-95.
-P LEONE DE CASTRIS, "Pittura e miniatura nella Napoli di Ferdinando el Catolico", en *El Arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas al principio de la Edad Moderna*. (V Seminario Internacional de Historia de la Fundación Carlos de Amberes). Madrid, 14-17 diciembre, 2004. (coordinación F. Checa, B.J. García García), Madrid 2005, p.75-94.
- C. MORTE GARCIA, "Del gótico al Renacimiento en dos retablos de pintura aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico", en Mª del C LACA-RRA DUCAY, Coordinadora) *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, pp. 335-372.
- F. SRICCHIA SANTORO: *Tra Aragona e Napoli: ricerche sul "Maestro di Bolea*", EN , Prospettiva: rivista di storia dell'arte antica e moderna, , Nº. 133, 2009, págs. 22-45.
– C. MORTE, "El retablo Mayor de la Colegiata de Bolea (Huesca): una aproximación al dibujo subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos", en *El rol de lo hispano en la primitiva mediterránea de los siglo XV y XVI*, (Ximo Company- Mª J. Vilalta- Isidre Puig, Lérida, 2010. Pp. 206-265.-
-L. GAETA, *Juan de Borgoña e gli altri-Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel'400,* Galatina, (Le), pp.75-88
- A. NAVAL MAS, ***Retablo de Santa María la Mayor de Bolea*** (2), Huesca 2017 .

Esta organización y la holgada economía permitió levantar un templo románico sobre los restos del antiguo castillo-fortaleza. El torreón de este castillo fue utilizado como torre de iglesia y todavía desempeña esa función en el edificio actual.

Esta iglesia tuvo tres naves; espaciosa y alta era la central, a juzgar por las dimensiones del retablo mayor conservado. Se conserva también debajo del presbiterio una cripta con bóveda de medio cañón y exedra que se ignoraba hasta 1973 en que, sospechando que pudiera estar allí, organicé los trabajos de excavación que tuvieron feliz resultado. La iglesia pudo levantarse a principio del siglo XIII.

A mitad del siglo XVI y, antes de dejar de pertenecer a la Abadía de Monte Aragón, se hizo un gran templo en estilo propio de este siglo. Es casi cuadrado, de tres naves con bóveda de crucería de recuerdos góticos tal como son típicas en Aragón de esta época. Se utilizó para este nuevo templo la cabecera plana del antiguo templo románico.

En este templo, donde se conserva el retablo que es de nuestro interés. Este retablo fue hecho para la iglesia antigua y de acuerdo con sus dimensiones, al montarlo en su actual ubicación fue elevado sobre un banco de material recubierto de interesantes azulejos alveolados. Al quedar más elevado el retablo el típico óculo o claraboya de los retablos aragoneses quedó a altura superior del ventanal del ábside.

ANÁLISIS DEL RETABLO

Ya antes, en el lugar correspondiente, hicimos un análisis global del retablo bajo aquellos puntos de vista que lo ponían en relación con otras atribuidas a Pedro del Ponte. No vamos ahora a repetir innecesariamente lo mismo, sino a completar el análisis anterior con aquellos datos que antes no eran necesarios y ahora son convenientes para poder valorarlo mejor. Llama la atención este retablo por ser una interesante combinación de tablas pintadas, mazonería y tallas de bulto redondo. La fina armonía del trabajo en madera y la luminosidad y excelente conservación de las pinturas ofrecen un conjunto extraordinariamente agradable.

Trabajos en madera

Son de dos tipos: las tablas de bulto redondo y la mazonería que enmarca el conjunto. Uno y otros se hallan repartidos tanto por el banco como por el cuerpo del retablo.

a) Banco o predela:

En el centro mismo se halla un interesante expositor excepcionalmente bien conservado en todas sus labores de filigrana. Este expositor es articulado en las puertas que lo protege y que, a su vez, están adornadas con figurillas de bulto redondo de las cuales las del centro es un Cristo saliendo del sepulcro, la Virgen, San Pedro y San Pablo. Otros santos están a los lados. En el interior se conserva toda la labor de mazonería de finas columnillas, pináculos, y un techo imitación de bóveda de crucería, Todo ello trabajado en madera recubierto de yeso y dorado con oro de gran calidad.

En cada uno de los lados de este expositor hay cinco figuritas formando un apostolado completo con otras dos que ya están formando parte del expositor. Estas figuritas también están finamente trabajadas y aunque repiten un modelo con cierta monotonía tiene los distintivos propios de cada apóstol. Las de los laterales están sentadas.

La labor de mazonería que enmarca tanto tablas como tallas, es fina y de esquema más gótico que la mazonería de la parte superior. No está bien conservada por haberse perdido bastantes piezas debido sin duda a estar al alcance de la mano[144].

b) Cuerpo o predela:

144 Con posterioridad a la redacción de esta memoria, en 1988, fue restaurado reponiendo todas las pérdidas

En el centro como en lugar más destacado hay una talla de la Virgen con corona en la cabeza y una gran luna en cuarto creciente colocada a los pies a manera de cuernos simétricos. En los lados hay unas pequeñas tallas de ángeles que adornan el conjunto.

Sobre esta talla esta la abertura circular en forma de óculo a la manera típica de Aragón. No tiene nada de particular, por no tener ningún adorno. Sobre él hay un Calvario de tres figuras de los mismos rasgos que las del resto del retablo

Repartidas a los largo del retablo y colocadas bajos los doseletes, entre las tablas hay veinticuatro tallas pequeñas todas ellas tocadas y con unas cartelas con signos de imitación gótica. Cuatro figuras más de cuerpo entero y dos bustos de ángeles con escudos hay en los guardapolvos.

La mazonería también está finamente trabajada y policromada con brillante dorado. El esquema de estas molduras es menos goticista que las de la parte de abajo al incluir arquillos de medio punto que le proporcionan un busto renaciente por la manera como están resueltos.

Relaciones de estos trabajos con otros, también en madera

Como hemos ya dejado apuntado, hay dos maneras de hacer distintas entre el banco y el cuerpo del retablo poniendo de manifiesto dos artistas diferentes al imprimir distinto carácter a las tallas, valerse de diferente esquema en las molduras, e incluso proporcionar distinto brillo a los dorados.

Teniendo en cuenta esta marcada diferencia, he encontrado una gran relación entre la parte de abajo del retablo y el retablo de Santiago de la Catedral de Tarazona, dato hasta ahora no señalado. En realidad, y por el momento, poco aporta esta constatación pues tampoco de este retablo de Tarazona hay más noticias al no ser la referida a la fecha que por inscripción aparece en el mismo retablo de Tarazona. En esta inscripción aparece la fecha 1597.

La parte superior o cuerpo del retablo de Bolea presenta rasgos diferentes a la predela lo que hace pensar que la intervención de un maestro mazonero diferente. Sin embargo esta parte superior está muy relacionada con el retablo de San Sebastián de la misma iglesia. Características de las tallas del cuerpo del retablo mayor son las narices hechas con un perfil puntiagudo y barbilla prominente. Este mismo perfil es el que tiene la figura central del retablo de San Sebastián, que es una talla de este Santo. Concuerda esta hipótesis con otro dato relacionado con las tablas pintadas de este mismo retablo de San Sebastián: manifiestan una influencia del retablo mayor. Es decir que este retablo de San Sebastián o fue hecho al mismo tiempo o poco después que el retablo mayor de la iglesia. Otra hipótesis es que un mismo tallista trabajara en dos momentos diferenciados.

Hay otras semejanzas en tratados de pliegues y concepción general de las figuras etc..

En este retablo de San Sebastián la talla de San Roque es posterior, o, al menos, fue repintada posteriormente.

Tablas pintadas

a) Banco: seis tablas con tema de la Pasión, de esmerado acabado y limpia entonación, constituyen la parte de la predela o banco. Por debajo de estas, y, en los extremos, hay otras dos tablas con iconografía de Obispo y Papa. Actualmente actúan estas tablas como puertas de dos armarios.

Entre estas tablas del banco y las del cuerpo del retablo hay profundas diferencias. Predomina la concepción dibujística en las composiciones que se apoyan a veces en un cierto esquema simétrico. Las figuras aparecen más amontonadas sin que eso implique la carencia de recursos por parte del maestro para disponerlas de forma que no estorben unas a otros.

Especial Interés tiene en cada tabla alguno de los elementos o figuras que está tratados con especial delicadeza. Hay estudios interesantes de los ropajes, de los que llega a sacar auténticas calidades. Lo mismo ocurre con algunos detalles de género.

De igual Interés son los recursos con los que cuenta el maestro, como es el ya señalado de la lanza en la tabla del "*Ecce Homo*". Esta lanza para no estorbar el rostro que hay tras ella aparece cortada sin por eso dejar de dar la sensación de estar completa debido a otra lanza que está al fondo. Sabe

recurrir también al elemento invisible del viento para extender el manto de San Juan de forma que insinúa una aureola en torno a la cabeza de la Virgen.

b) Cuerpo del retablo:

A simple vista se aprecia que dentro de la unidad que ofrece todo el retablo hay algo que diferencia la pintura del cuerpo de arriba y la del banco.

Aparecen en cada una de las tablas menos figuras que en la del banco. Al mismo tiempo se ve como tiene un puesto muy importante la arquitectura que crea ciertos ambientes donde se desarrollan las escenas. La arquitectura es un elemento tan importante en estas tablas que, menos en una, aparecen en todas.

Es interesante ver las distintas arquitecturas reflejadas en estas tablas pues aun siendo atípicas como opina Camón Aznar[145], son interiores bien diseñados con posibilidad de realidad.

Hay un total dominio de las distintas técnicas constituyendo uno de los distintivos con respecto al banco. El diferente criterio compositivo es distinto pues aquí consigue el equilibrio no mediante simetría, sino contrapesando masas, colores, puntos de fuga, luz etc., Con unos elementos consigue el equilibrio respecto a los otros.

El color juega un papel mucho más importante que en banco. Lo mismo sucede con el foco luminoso.

Aunque hay algunos tipos que son repetición de los del banco, y aparecen algunos rostros fáciles tanto de perfil como de frente, no por ello desmerece el conjunto. Por el contrario, hay rostros con rasgos fisionómicos y otros, como es el de la Virgen, que están tratado con especial delicadeza.

Relación de estas tablas con otros trabajos

Hay dos tipos de influencias claras que son: las que recuerdan la pintura del Norte y en concreto la flamenca y las que ponen el retablo en intima conexión con Italia.

Respecto a las primeras aparecen con más claridad en el banco. Son de distintos matices: las arquitecturas que aparecen al fondo de la tabla de la "Oración" presentan piñones escalonados de recuerdos nórdicos; el gusto por algunos detalles de género también ponen en conexión con los primitivos flamencos, incluso algún rostro como, por ejemplo, el de la Virgen en el "Descendimiento" recuerda modelos de la misma procedencia.

Respecto a las influencias Italianas predominan, o al menos se dejan ver mucho más en el cuerpo del retablo que en su conjunto es claramente italiano. Eso no es obstáculo para que también en la parte de abajo descubramos algunos de estos matices de recuerdo italiano; en la parte de arriba, a su vez, vemos en el tratamiento de algunos rostros y en el estudio de algunos ropajes influencias de un concepto de la pintura proveniente del Norte.

Si en rasgos generales constatamos estos dos tipos de influencias, más en concreto podemos ver relación con dos pintores. En lo que se refiere a la iconografía hay esquemas compositivos que ya fueron usados con anterioridad por Miguel Jiménez incluso detalles que habíamos observado en él. Por ejemplo "Flagelación" y "Vía Dolorosa" posee elementos como la figura que en el suelo arregla su sandalia o el trompetero y portador del águila bicéfala que ya habíamos visto en este otro pintor.

Sin embargo en general, y, sobre todo, en la parte de arriba, se constata una gran relación con el pintor Juan de Borgoña. Incluso la influencia y relación es mayor que la que apuntó el propio Angulo[146]. Concepción general, tipos distintos, elementos secundarios, iconografía etc., nos darían información para hacer un detallado y prolongado estudio que intentará poner de manifiesto la conexión que este retablo tiene con toda la obra de Borgoña.

145 J. CAMÓN AZNAR, "La pintura española del s XVI", en *Summa Artis*, t. XXIV, p. 275 ss.

146 D.ANGULO, "La pintura del Renacimiento", en *Ars Hispaniae*, t. XII, p. 73ss.

Entre las diferencias que, por otra parte, no son muy profundas, están el canon usado para las figuras de Bolea que es ligeramente más bajo que en las figuras de Borgoña y el detalle de unas arquitecturas que para Borgoña, la mayor parte de las veces, son arquitecturas que sirven de fondo mientras que en Bolea hay otros interiores. Naturalmente tanto en uno como en otro caso podemos encontrar ejemplos contrarios.

ATRIBUCIÓN

Desde luego, y, como en su momento apunté, estoy en lo seguro que el retablo de Bolea no es de Pedro de Del Aponte, al menos como maestro principal, no sabiendo exactamente en qué consistió su intervención puesto que parece que efectivamente intervino.

Tras tal conclusión creo, en el intento de buscar un maestro para este retablo, hay que recordar de nuevo las especiales condiciones jurídicas en que se hallaba Bolea cuando se hizo el retablo.

Decir esto equivale a recordar que Bolea era priorato de la Abadía de Monte Aragón. Por entonces era abad don Alfonso de Aragón, hijo natural del rey D. Fernando. Don Alfonso, era arzobispo de Zaragoza y gobernó al mismo tiempo y durante veintiocho año la Abadía de Monte Aragón, de forma que aunque no llegó a vivir en ella, no por eso la descuidó sino todo lo contrario invirtió gran parte de sus rentas en reformarla. Durante su mandato se hicieron otras obras importantes, y, entre ellas, el famoso retablo de la Abadía que fue encargado a Gil de Morlanes[147]. Este arzobispo llamó y bajo su encargo trabajaron, muchos artistas tanto de Aragón como de fuera. El mismo proporcionó algunos a su primo el Obispo de Huesca D. Juan de Aragón y Navarra, hijo natural del príncipe de Viana.

Vistas así las cosas nada tendría de particular que el propio Abad hubiera proporcionado un artista de categoría para hacer el retablo del priorato de Bolea. Esta hipótesis puede quedar confirmada por el hecho de que no hay ningún otro vestigio que ponga de manifiesto la existencia de más obra del mismo pintor en esta zona, lo cual hace suponer que pudo ser un artista de paso u ocasional.

Con estas sugerencias podemos hacer algunas conjeturas:

Mazonería

Partimos de la base de que hay dos artistas o maestros mazoneros tal como antes apuntamos.

a) Banco: al estar en relación con el retablo de Santiago de Tarazona, tenemos que recordar que, a titulo de hipótesis, Sanz Artibucilla apuntó que el tallista de este retablo fue ALI DAROCANO, que parece trabajó en las obras de la Catedral pero no sabemos con que fundamento pudo decirse que intervino también en el retablo[148].

No sería del todo descabellado el pensar que pudiera ser un artista mudéjar el que hiciera la parte baja del retablo de Bolea teniendo en cuenta que hay labores que por su diseño y ejecución tiene recuerdos mudéjares. Las tallas no obstante, tienen un claro sabor nórdico que no hay que olvidar a la hora de buscar un maestro tallista. Cabría la posibilidad de que este Alí Darocano aprendiera esta manera de hacer en los trabajos en bulto realizados por artistas nórdicos en la capilla de los Santos Corporales de Daroca.

Por su parte Balaguer, ha comparado el retablo de Bolea en lo que a talla se refiere con un pequeño retablito que hay en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca. Para este retablito da por autor un tal JUAN DE PALOMINES, escultor que realizó otros trabajos para la misma familia cuyo escudo está en este pequeño retablo[149]. De ser así habría que reconocer que el retablito en cuestión es de

147 R. ARCO GARAY, "De escultura aragonesa", en *Seminario de Arte Aragonés*, V (1953)

148 J. M. SANZ DE ARTIBUCILLA, citado por Torralba en *La Cátedral de Tarazona,* CSIC.

149 F. BALAGUER, "Dos retablos de principios del S XVI", **en** *Aragón*, Zaragoza, 1947.

mayo exquisitez que el propio retablo de Bolea de cuya categoría ya hemos hablado.

b) En cuando al cuerpo del retablo carecemos de otras pistas seguras. Son muchos los fusteros que aparecen en los protocolos notariales del Archivo Provincial de Huesca pero no hay pista segura para inclinarnos por uno más que por otro.

Es fácil que la talla de la Virgen fuera hecha por el mismo que hizo los demás elementos del banco, pues no está lejos de esta obra.

Pintura

En los protocolos notariales del Archivo Provincial de Huesca hay una capitulación firmada por un tal JUAN DE LOBAINA, nombre que evidencia sin duda alguna una vinculación con Flandes.

Este pintor firmó la capitulación del retablo de Bujaraloz, retablo hoy desaparecido pero que existió como consta por el libro de Visitas Pastorales[150]. Se conserva la capitulación por la que el pintor se compromete a ampliar el retablo que ya estaba haciendo. Por este documento vemos que el retablo de Bujaraloz era de esquema muy parecido al de Bolea, pues tenía también un banco con seis temas de la pasión y cinco calles de tres pisos cada uno, el primero de los cuales serían tablas con imágenes probablemente de pie y las otras tres calles tendrían historias de la vida de Santiago en un total de ocho, pues la calle central estaría ocupada por una imagen de Santiago, una tablas de la Coronación de la Virgen, y un Calvario. El fustero que compartió la obra con Juan de Lobaina, se llamaba Gil de Brabante lo que indica también su origen extranjero. Tal retablo es de 1510.

Queda todavía muy lejos esta hipótesis para afirmar que efectivamente pudo ser éste el pintor que hizo el retablo de Bolea pero las distancias se acortan cuando observamos un detalle hasta ahora inédito y que sin duda alguna de ahora en adelante habrá de tenerse muy en cuenta para buscar quién fue el autor el retablo de Bolea, fuera quien fuese.

En la tabla de la "Flagelación" es decir a la altura de los ojos, hay una figura a la derecha un tanto marginada del conjunto. Esta figura tiene adornado su manto con una orla dorada que presenta una peculiaridad, y es que en vez de la cenefa común en los otros ropajes, aquí hay unas letras camufladas para que no llamen la atención pero también con el tímido deseo de que allí queden como constancia de algo.

Estas letras son :

Hipotéticamente pueden ser:

MS IAN LOV
MASSE IOAN LOVaina

Después de restauración y limpieza (Foto 2016)

Quizá hay que echar un poco de imaginación porque solamente parece que la A está cobijada entre los palos de la N, y porque la L también puede ser una F con la que habría que buscar otras hipótesis.

Si las cosas fueran así de fáciles habríamos encontrado autor para el retablo de Bolea y solo quedaría explicar cuál es la vinculación entre este pintor y Juan de Borgoña. De momento lo único que podemos decir es que por esta época tanto Flandes como Borgoña, formaban parte de las posesiones de un mismo señor el Gran Duque de Occidente.

INFLUENCIAS

Desde el primer momento se debió de valorar este retablo pues podemos constatar algunos

150 Archivo parroquial de Bolea: Anonimo, mss "libro de visitas pastorales", visita correspondiente al año 1554

datos que indican la influencia que ejerció. Más impacto debió de causar este retablo por lo que suponía de novedad dentro de una manera de pintar que estaba todavía anclada en la tradición gótica. No he podido comprobar con todo detalle si este es el primer retablo en Aragón de una tendencia claramente renacentista pero da esa impresión. De no ser el primero, al menos debió ser de los primeros. El caso es que tanto en la iconografía como en la concepción general encontramos huellas en obras del primer cuarto del siglo XVI.

Programas iconográficos semejantes, en todo o en parte, encontramos en los retablos de Grañén, Cintruénigo, Olite, Ágreda, Uncastillo, en cuanto a predelas se refiere, que es donde se suele colocar los temas de la Pasión. Otras influencias iconográficas las encontramos en las tablas del Palacio Episcopal de Tarazona, donde la tablas de la "Adoración de los Magos" es prácticamente una réplica del mismo tema en Bolea.

En cuanto al estilo podemos constatar también distintas huellas en otros trabajos de esta época que suponen el haber visto, y quizá estudiado, muy de cerca el retablo de Bolea. La primera influencia la encontramos en el propio retablo de San Sebastián de Bolea, y no es difícil encontrar tablas muy similares como ocurre en Uncastillo y Tarazona, y detalles aislados como, ocurre en Grañén y Cintruénigo.

Este es el retablo de Bolea que, como dijimos en la introducción, había sido el punto de arranque para nuestro estudio sobre Pedro Del Ponte. El resultado ha sido llegar a la conclusión de que no puede ser de este pintor, abriendo el camino para ir tras otro pintor de gran categoría cuya identidad no podemos aportar. A pesar de ello queda la esperanza de haber hecho una importante contribución a la historia de la pintura Aragonesa del siglo XVI.

2017