

PEDRO DE PONTE, O APONTE, PINTOR DEL REY CATÓLICO

I. Noticias biográficas.

Muy limitadas son las noticias biográficas del pintor Pedro de Aponte. Redúcense a las consignadas por Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura* (1). Dice allí:

«No menos honra recibieron nuestros españoles de los católicos reyes, y por no ser molesto, tomaremos la ilustración de este arte del serenísimo rey Don Fernando, dechado de reyes y maestro de la razón de Estado. Este señor se valió de un excelente pintor de aquellos tiempos, que se llamó Pedro de Aponte, natural de la ciudad de Zaragoza. Viendo venir de Flandes y Alemania excelentes pinturas, siendo muy estimadas en España, se animó de manera en este ejercicio, que dentro de poco tiempo los igualó, y en particular en retratos fué singularísimo. No hubo persona principal en España (*sic*) que no se quisiese retratar por su mano. Dicen que fué el inventor de los muros fingidos de Santa Fe, en el reino de Granada; y no hay que maravillar de esto, que fué gran perspectivo y hombre de gran invención y máquina, y siempre fué siguiendo la corte de SS. MM. de Isabela y Fernando. He visto muchas obras de su mano en el reino de Aragón, Cataluña y Valencia. Fué este ilustre varón el primero que pintó al óleo; fué muy estimado de Sus Majestades, haciéndole merced de pintor suyo, con privilegio particular, que hasta entonces no se había usado en España. Esto fué en era de mil y quinientos años».

Antes, según Elías Tormo, había sido pintor del rey Juan II de Aragón, que falleció en 1479 (2).

(1) Edic. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pág. 104. Madrid, 1766, con prólogo de Valentín Carderera.

(2) *Catálogo de los Primitivos de la Colección Iturbe*.

Según Bertaux (1), fué discípulo de Bartolomé de Cárdenas, o «Bermejo», célebre artista que trabajó en Aragón. Tormo (2), refiriéndose a las tablas de Santo Domingo de Silos, del Museo Arqueológico Nacional, y la de Fernando I recibiendo a Santo Domingo, de la Colección Iturbe, dice que su autor fué discípulo probable de Nuño Gonsalves, pintor portugués del rey Alfonso V en 1450-71, y quizás maestro de Aponte. Supone a éste continuador del arte del discípulo de Nuño.

Los asertos del alegado pintor zaragozano Jusepe Martínez hay que pensar son exagerados, y en parte aventurados, como cuando afirma que Aponte fué el primero que pintó al óleo. Contratos exhumados por Serrano y Sanz demuestran que hacía tiempo se usaba este procedimiento en Aragón.

Como muestra de su aptitud de retratista debemos considerar las dos tablas con las efigies de los Reyes Católicos, en la capilla de los Santos Corporales, de Daroca, que creo de su mano, como sospechó Juan Cabré (3): Fernando está con el infante D. Juan, e Isabel con la infanta D.^a Juana. «Hay muchas probabilidades —escribe— de que se deban al pintor de cámara de D. Fernando de Aragón, Pedro de Aponte, que estuvo en 1491 con su rey en el asedio de la misma plaza árabe (*Granada*). Opino, con cierta reserva, que se aprecian dos técnicas, y por ende dos manos, en las pinturas de dichas puertas. Los retratos de los Reyes Católicos, sin duda alguna, dentro de su mediocridad acusan un perfeccionamiento mayor que las restantes escenas, las cuales muy bien pudo pintarlas o ya un discípulo de Aponte o uno de aquellos artistas con quienes celebró él mismo tantos contratos para llevar a cabo, mancomunadamente, empresas de mayor importancia, entre ellas algunos retablos citados por Abizanda. Como de Pedro de Aponte no se conoce todavía obra suya concreta, nos vemos imposibilitados de establecer paralelismos artísticos con los retratos de Daroca... Si realmente las tablas de San Lorenzo, de Huesca, de las que hay referencias también que las hizo pintar don Fernando de Aragón para el retablo mayor de dicha iglesia a Pedro de Aponte, son de este artista, como cree Ricardo del Arco, ¿por qué no atribuirle los retratos de Daroca al mismo, cuando

(1) *Histoire de l'Art*, t. IV, *La Renaissance*, segunda parte, págs. 901 y ss. París, 1911.

(2) «Los Primitivos de la Colección Iturbe», en el periódico *La Época*, número del 14 de julio de 1911. *Catálogo* de la misma Colección, pág. 13.

(3) «El tesoro artístico de los Santos Corporales de Daroca», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 4.º trimestre de 1922, págs. 275-292.

entre unas y otras pinturas no existe gran disparidad de estilo y factura? El relativo mérito de las regias imágenes pictóricas de los Santos Corporales sólo ayudaría a rebatir la leyenda de que Aponte era a últimos del siglo xv un artista de primera magnitud y dentro de las corrientes culturales emanadas de Flandes. En tal época aquel pintor conservaría aún gran parte del arcaísmo artístico indígena, que imperaba en Aragón».

La afinidad de estilo con las tablas del retablo mayor de la iglesia oscense de San Lorenzo, así como con las figuras sedentes de las puertas bajas del retablo mayor de Bolea, obras ciertas de Aponte, como veremos, es notoria.

Veamos ahora las obras conocidas de nuestro pintor.

II. Retablo mayor de San Lorenzo, de Huesca.

Favorecido el templo parroquial de San Lorenzo, de Huesca, por los monarcas aragoneses, señaladamente por Jaime II, con valiosos donativos, porque, según la tradición, había nacido en aquel lugar el insigne levita, no quiso ser menos el Rey Católico, y a este fin regaló el retablo mayor, que había de decorar el presbiterio, obra que encomendó a su pintor Aponte.

Los cronistas de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztarroz y Diego José Dormer, en sus respectivas apologías defendiendo a Huesca como patria de San Lorenzo (1), escribieron que Aponte fué el autor del retablo. Esta afirmación llevó al pintor de cámara y arqueólogo oscense Valetín Carderera a descubrir dos tablas de él (2), pero sin indicar dónde las halló; aunque, sin duda, se refería a las dos existentes a la sazón, y hasta el año 1911, en la antesacristía del mencionado templo.

¿En qué se apoyó Andrés de Uztarroz para adjudicar la paternidad del retablo a Aponte? No lo dice, pero, acaso, en documentos del archivo parroquial. El *Lumen Ecclesiæ* de aquél, volumen escrito en 1675 siendo prior del Capítulo D. José Paulino de Lastanosa, dice al folio 1 verso: «D. Fernando el Católico fué muy devoto (de San Lorenzo), como lo testifica el retablo antiguo que hoy se

(1) *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (Zaragoza, 1638) y *San Laurencio defendido...* (Zaragoza, 1673), respectivamente.

(2) *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, de Jusepe Martínez, edic. cit., págs. 31 y 105, notas.

conserva en la sacristía, cuyo prolijo y suave colorido muestra ser de Pedro Aponte, pintor de Su Alteza». ¿Tomó esta noticia de Uztarroz, o se basó en datos del archivo? El libro se ve que está redactado en su parte antigua a la vista de otro anterior. Por aquel tiempo, la memoria de nuestro pintor era famosa en Zaragoza. Jusepe Martínez, Uztarroz, Dormer, como se ha notado, lo elogiaron o lo nombraron; y en 1656, el poeta Juan de Moncayo, marqués de San Felices, imprimía en aquella ciudad su *Poema trágico de Atalanta y Hipomenes*, donde, a la página 211, pone:

Mira a Pedro de Ponte, en quien florece
al sol de sus virtudes Daphne ingrata,
y si lauro en sus sienas reverdece,
diadema en ellas su esplendor retrata.

Pero hay un dato concluyente, que adjudica este retablo al pintor. En la capitulación entre los Jurados de Grañén (Huesca) y Pedro de Aponte, en 1511, para que éste pinte el retablo mayor, comenzado por Cristóbal Cardeñosa, aquel artista se obligó «a pintar y dorar el dicho retablo al modo y forma que está en la Bolea, aquello que de su mano fué fecho, y *de la manera que está el de Sant Lorente de Huesca* (1).

Dos tablas de este retablo vendiólas el Cabildo a fin del año 1910 a un chamarillero, y de manos de éste fueron adquiridas por la Viuda de Iturbe para su colección. Estuvieron colgadas en la antesacristía del templo. Las describió Tormo en el Catálogo de aquella Colección. La una representa a San Orencio sentado en sitial con paño dorsal de brocado. Los lados y brazales ostentan diez efigies de profetas. El Santo lleva en la mano la aguijada, y a sus pies tiene aherrado un demonio, indicando su virtud curativa de endemoniados. A entrambos lados del trono dos ángeles vestidos de túnicas y con sendos libros en la mano. La otra tabla presenta a Santa Paciencia, madre de San Lorenzo, esposa de San Orencio, asimismo sentada en sitial, cuyos costados y brazales llevan catorce estatuillas de niños desnudos. Cree Elías Tormo que estos angelotes los debió de pintar un discípulo de Aponte. En efecto, discrepan la factura y el estilo; son figuras rechonchas, faltas de proporciones. A los lados del trono, San Vicente y San Esteban, con los atributos del martirio.

Valentín Carderera vió otras dos tablas del mismo retablo. En unas apostillas que puso en la página 29 de un ejemplar suyo del

(1) Archivo histórico provincial de Huesca, protocolo del notario Jaime Larraga, año 1511, fol. 82.

Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón (Pamplona, 1797), escrito por el oscense Fray Ramón de Huesca, donde éste indica que el retablo fué pintado por Aponte, dice que sólo se conservan dos tablas en la antisacristía de San Lorenzo, «dignas de tenerse en grandísimo aprecio; de otras dos que existían en la demolida iglesia de Capuchinos (de Huesca) se ignora el paradero». De esto hablaremos después.

No conoció otras dos tablas conservadas en un aposento alto del templo, destinado a archivo. La una representa a San Orencio compareciendo ante un príncipe de Francia, una hija del cual, llamada Cornelia, estaba posesa del demonio. El príncipe aparece sentado en rico sitial, adornados el respaldo y los brazales de primorosas estatuillas, en actitud de lavarse las manos. Un paje, provisto de toalla, vierte el agua de un jarrón. Detrás se ve la hija, de rostro desencajado. San Orencio está con las manos cruzadas, rodeado de soldados con lanzas. Uno le sujeta por el hombro. En el cuello lleva una cadena que va a parar al demonio, representado en forma humana, como saliendo del suelo. En el fondo, más cabezas y lanzas de soldados; una ventana y los nervios de la bóveda, que se apoyan en columnas. Sobre las dos del primer término hay dos efigies de evangelistas (Lám. I, a).

En la otra tabla vése a San Orencio sufriendo la indignación del príncipe, el cual aparece con un cetro en la mano destacado del fondo. El Santo está desnudo, con los ojos entornados y junto a la entrada del sótano o mazmorra donde había sido encerrado. Un esbirro con unos azotes en la mano, le coge del brazo derecho, y otro del izquierdo. Un familiar del tirano, asiendo al Santo de la cadena, le somete a un interrogatorio, como inquiriendo las razones por las cuales el demonio se introdujo, con su licencia, en el cuerpo de la doncella Cornelia, a quien después, según la leyenda, sanó de su mal. Otras personas completan la escena. La decoración figura un aposento distinto del anterior; pero el pintor puso también en primer término dos columnas idénticas a las indicadas, con basas y capiteles, y encima las estatuas de los evangelistas restantes. (Lám. I, b).

En ambas tablas el Santo lleva aureola. En el fondo hay pintado un escudete, pero sin armas.

La creencia de que son del retablo mayor donado por el Rey Católico la confirma el cronista Francisco Diego de Aynsa al poner en su obra *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca* (1) que los milagros de

(1) Huesca, 1619, pág. 117.

San Orencio están representados «en antiguos retablos, y principalmente en uno que hay en la Metropolitana Iglesia de Zaragoza, y en otro en la iglesia de Loreto, y en las puertas *del retablo mayor de San Lorenzo de Huesca*». Cuando Aynsa escribía lo que antecede no había otro retablo mayor en San Lorenzo que el de Aponte, y en aquel lugar estuvo hasta el año 1678, en que D. Artal de Azlor, señor de Panzano, costeó el que hoy se ve, pintado por el zaragozano Bartolomé Vicente.

En el mismo Archivo guárdanse fragmentos de otras tablas, que yo descubrí, sirviendo de armaduras de altares. En una, San Lorenzo, vestido de diácono, coloca su mano derecha sobre la cabeza de una mujer arrodillada, con toca blanca. En la mano izquierda lleva una moneda. A su lado, de pie, un anciano con una bolsa de dinero. Varios pobres esperan recibir la limosna de manos de San Lorenzo. El que figura en primer lugar ya alarga la diestra, en la que el Santo deposita la moneda. El grupo de pordioseros es bellissimo; los rostros son admirables de dibujo y expresión. Esta escena representa el acto de repartir a los pobres el tesoro de la Iglesia, conforme al encargo que al Santo diácono le hiciera el Papa San Sixto antes de sufrir el martirio. (Lám. II).

Otra tabla representa a San Orencio, obispo de Aux, revestido de pontifical, sanando a un diácono que tiene delante, epiléptico. Otro diácono está al lado. El ropaje minucioso y el brillo y riqueza de las guarniciones de oro, la figura toda, tiene gran parecido con las indicadas de las puertas del retablo mayor de Bolea, obra también de Aponte, documentada. (Lám. III, a).

Otra, en fin, mutilada en la parte superior, nos da la escena de la consagración de San Orencio como obispo de Aux. Éste aparece de rodillas, recibiendo la bendición de un prelado, asistido por otros dos. Abundante brocado de oro en las vestiduras.

El retablo, por tanto, representaba pasajes de la vida y martirio del titular y de sus padres y familiares. Dado el tamaño de las tablas conservadas, se colige que fué de gran tamaño, y seguramente ocuparía todo el fondo del presbiterio. El libro de Visita episcopal al templo, al día 19 de abril de 1610, nos informa de que la realizó el obispo Berenguer de Bardají, y se anota que «el altar mayor estaba situado a la parte de Oriente, frontero de la puerta principal de la iglesia, de pincel antiguo muy bueno; era retablo grande y dorado en partes; de la invocación de San Lorenzo, con la figura de dicho santo en medio, de todo bulto, con su tabernáculo para el Sacra-

mento, 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 (*sic*) por ambas partes».

Podemos, por tanto, reconstruir con bastante precisión lo que fué este retablo, tal vez la producción más importante de Pedro de Aponte. En el centro del cuerpo principal, la estatua de San Lorenzo; colateralmente, las tablas de San Orencio y Santa Paciencia de la colección Iturbe, y otras dos del mismo tamaño de San Orencio, obispo de Aux, y San Vicente mártir, oscense, asociado casi siempre a los santos mencionados en las obras de arte antiguo de la Ciudad. Por fortuna, esta tabla se conserva también en el Museo Provincial. (Lám. III, b).

Ha quedado registrada más arriba la nota de Carderera referente a dos tablas de este retablo «que existían en la demolida iglesia de Capuchinos (de Huesca), se ignora el paradero». Se comprende que Carderera, después de anotar lo que antecede, siguió el rastro de esas tablas, y dió con ellas. En el acta de la sesión celebrada por la Comisión provincial de Monumentos el día 10 de diciembre de 1873, consta lo siguiente: «Habiéndose manifestado por el señor don Valentín Carderera que juzgaba conveniente recoger dos tablas góticas que serían interesantes para el Museo provincial, y que procedentes del Convento de Capuchinos se hallaban medio arrinconadas y expuestas a perderse en la iglesia del Hospital de esta ciudad desde el año 1842, así como también que dicho señor ofreció en cambio dos cuadros en lienzo, la Comisión, aprovechando la oportunidad de hallarse presente el Gobernador Eclesiástico de la Diócesis, sede vacante, como Vicepresidente de esta Corporación, le pidió que aceptase la permuta, y esta autoridad accedió gustosa y ofreció dar al efecto las órdenes convenientes» (1).

El asunto sufrió dilaciones. En 3 de octubre de 1875 la Comisión de Monumentos dirigió al Vicario Capitular de la Diócesis la siguiente comunicación: «Siendo uno de los principales deberes de esta Comisión adquirir y conservar cuantos objetos de arte o antigüedad creyese dignos, especialmente aquellos que en cualquier concepto hayan pertenecido o pertenezcan al Estado; y teniendo

(1) Cf. Ricardo del Arco: *Reseña de las tareas de la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca (1844-1922). Seguida de un apéndice sobre el Museo Arqueológico provincial*, pág. 29. Huesca, 1923.

conocimiento de que en la iglesia del Santo Hospital provincial existen dos cuadros colaterales al altar mayor, que pertenecieron a la comunidad de frailes Capuchinos de esta capital, uno de los cuales representa a San Vicente, cuyos cuadros podrían ser sustituidos por otros más devotos que esta Comisión entregaría a cambio de los dos indicados, a nombre de la misma ruego a V. S. se digne dar las órdenes procedentes al sacerdote encargado de dicha iglesia para que a la brevedad posible entregue los mencionados cuadros para trasladarlos al Museo provincial, y que reciba a cambio de los mismos los que esta Comisión designará de acuerdo con V. S.».

En 5 de febrero de 1876 la Comisión elevó una exposición a la Corporación provincial, en cuyo poder estaban las dos tablas, alegando derecho de propiedad sobre las mismas y pidiendo su devolución. En este documento se decía que a instancia de don Valentín Carderera la Comisión de Monumentos, en sesión de 19 de diciembre anterior, había acordado solicitar del Vicario Capitular de la Diócesis la permuta indicada. Convertido este negocio en cuestión política, y negándose la Diputación a la entrega de las tablas, en 14 de septiembre del mismo año la Comisión recurrió al Gobernador civil, y, por su mediación, las dos tablas fueron a parar, al fin, al Museo.

Las notas para el Catálogo de este establecimiento las dió Carderera, como se expresa en el preámbulo. En la segunda edición (Huesca, 1905), así consta; y en las páginas 50 y 51 describe las dos tablas, que llevan los números 107 y 108, y al final de ésta (la Crucifixión), se dice: «Pertenece esta interesante tabla gótica al siglo xv, y, como de la anterior, supónese sea su autor Pedro Aponte». En el libro *De Madrid a Panticosa*, de Carlos Soler y Arqués (Madrid, 1878), formada la parte artística descriptiva de la capital oscense con notas de Carderera —según se pone en la dedicatoria a este coleccionista—, página 108, escribió el autor: «De este gran pintor (*Pedro de Aponte*) aparece también una tabla que representa a San Vicente, diácono y mártir, de pie...», etc.

En ella, el Santo está en edículo, con libro y palma en las manos; viste rica dalmática con fondo de oro picado y rayado esgrafiado; el dosel es también de brocado. Cuatro ángeles, dos en la parte superior y otros tantos en la inferior, llevan los atributos del martirio del Santo. Todas las figuras ostentan aureolas de oro relevado. La otra tabla presenta el grupo de la Crucifixión de Jesús entre los dos ladrones. Véase a la Virgen desmayada, sostenida por las santas mujeres; a San Juan; a Longinos a caballo, que acaba de

atravesar el costado del Señor; sayones jugándose a los dados la túnica de Jesucristo; en el centro, María Magdalena abrazada a la cruz. Las dimensiones coinciden con las de las restantes tablas del retablo. Este Calvario estaría en el remate, y seguramente es obra de algún colaborador de Aponte, más dado al estilo pintoresco catalán y a la caricatura en algunos rostros.

Volvamos a la reconstrucción del retablo mayor de San Lorenzo. Estuvo provisto de grandes puertas, constituidas por las tablas mutiladas descritas, más otras que han desaparecido, de las cuales quedan algunos fragmentos sin importancia en el altar dedicado a San Orencio. Con pasajes de las vidas de San Lorenzo, santos Orencio, padre e hijo, y seguramente San Vicente. En el remate, como he indicado, la tabla del Calvario. En el basamento, estatuillas de madera, doradas, al modo del retablo mayor de la Colegiata de Bolea, también obra de Aponte, muy poco posterior.

Dice la nota de visita del obispo Bardají que era retablo grande. Ya lo sospechó Carderera cuando afirmó en la página 31 del prólogo de los *Discursos practicables*, de Jusepe Mariñez, que «el famoso Pedro de Aponte pintó en ella (en Huesca) *muchas tablas* para el retablo mayor de la parroquial de San Lorenzo, por encargo del Rey Católico». En las notas de la visita pastoral del obispo Diego de Monreal, a 12 de junio de 1601, se dice que «hay una capilla de la invocación de San Marcos, al lado del altar mayor, a la parte de la Epístola, en la cual no se puede entrar por estar impedida tal entrada con las puertas ventanas de dicho altar mayor, y así cesan los efectos para que fué fundada la capilla, en honra y gloria de Nuestro Señor; por tanto, mandamos se dé a dicha capilla entrada libre, cortando las puertas ventanas de dicho altar mayor, o dando tal entrada por la capilla de San Hipólito...».

No se cumplió por entonces este mandato; pues el cronista oscense Aynsa, según ha quedado registrado, vió en 1619 el retablo provisto de puertas. En 26 de Octubre de 1607, acordada la edificación de un nuevo templo, se comenzó a derribar el antiguo, empezando por la cabecera (1). Con este motivo hubo que desmontar y desarmar el retablo. Concluido el presbiterio, se puso de nuevo el retablo de Aponte, hacia el año 1617. En 1678 se retiró definitivamente a la sacristía para dar lugar al donado por D. Artal de Azlor.

Vinculaba esta obra en sus pinturas las tradiciones hagiográficas

(1) Aynsa: *Op. cit.*, pág. 546.

más caras de la ciudad. En 1610 se declaraba que el retablo era de pincel antiguo *muy bueno*. Aynsa lo calificaba en 1619 de *famoso retablo de pincel*.

¿Cuándo ejecutó Aponte este trabajo? Debió de ser en los primeros años del siglo xvi, hacia 1504. Hay una gallardía de pincel no ajena a un incipiente renacimiento. Son anteriores, en unos doce años, los retratos de los Reyes Católicos en la Colegial de Daroca.

III. Retablo de Bolea.

La iglesia Colegial de esta villa altoaragonesa alcanza proporciones casi catedralicias. Ocupa todo el fondo del presbiterio el grandioso retablo mayor, pintado sobre tabla, con varias estatuillas de madera dorada en el centro, en el basamento y en el tabernáculo, como se ha observado debió de haber en el retablo de San Lorenzo, de Huesca. Solamente las tablas del bancal son obra de Aponte: la Oración en el Huerto, la Coronación de espinas, la Flagelación, *Ecce-Homo*, Jesús camino del Calvario y Jesús difunto después del descendimiento. (Láms. VIII, IX y X). En las dos puertas colaterales, un pontífice y un obispo sedentes en sendos tronos, entre angelillos, muy parecidos a los del retablo de San Lorenzo.

En 5 de junio de 1507, el artista convino con los regidores del Hospital de la capital la obra del retablo principal del templo. En la cláusula segunda le autorizan para que si no puede pintar el retablo aquí, pueda hacerlo en el lugar de Bolea: «Si por la indisposición del tiempo no podrá el dicho maestro pintar ni hacer el dicho retablo en la dicha ciudad, que en tal caso pueda el dicho maestro levar el dicho retablo al lugar de Bolea para pintar y hacerlo allí, con que lo lleve e lo torne a su risco e ventura e a sus costas» (1).

Además, en la capitulación para el retablo de Grañén (Huesca), en 1511, Aponte convino con aquel Concejo que lo haría «al modo y forma que está el de Bolea, aquello que de su mano fué fecho» (2).

Este dato indica que en el retablo de Bolea había hecha obra pictórica, y que Aponte se limitó a terminarlo, como lo hizo en las tablas del basamento y las puertas colaterales. Las otras de los

(1) Arch. Hist. Provincial de Huesca: protocolo de García Lafuente, fol. 68, año 1507.

(2) Ibid., protocolo del notario Jaime Larraga, año 1511, fol. 82.

dos cuerpos son excelentes, acaso de un colaborador o discípulo de Juan de Borgoña (1).

El estilo de estas tablas de Aponte es afín al de San Lorenzo de Huesca. Es particularmente bella y briosa la escena de Jesús acabado de ser descendido de la cruz, extendido en el suelo. El colorido, muy brillante y entonado, y el dibujo pronunciado.

El retablo mide unos ocho metros de altura por seis y medio de anchura. Está bien conservado. (Láms. IV, VIII, IX y X).

IV. Retablo de la Iglesia del Hospital, de Huesca.

El día 5 de junio de 1507, ante el notario de Huesca García Lafuente (2), los regidores del Hospital de Nuestra Señora de Esperanza, de la ciudad, convinieron con «maestre Pedro de Ponte, pintor habitant en la ciutat de Çaragoça», la obra del retablo por precio de dos mil sueldos jaqueses, con sujeción a las historias y labores del diseño. En la cláusula segunda se autoriza al artista para que pueda pintar el retablo en Bolea, con tal que el transporte corra de su cuenta. La hemos copiado más arriba. A la sazón trabajaba en el basamento del retablo de aquella villa. Debió de simultanear ambas obras.

En 14 de abril del año siguiente 1508, Aponte otorgó la siguiente carta de pago, o albarán, a cuenta de la cantidad total que debía recibir por la obra de este retablo del Hospital: «Die XIII dicti mensis aprilis anno predicto Osce, mastre Pedro de Pont, pintor, atorgo haber recibido de los regidores del Spital de nuestra Señora de Speranza Osce, videlicet mil docientos solidos et seys dineros y medio de plata de la quantitat que los dichos regidores le habian de dar por el retaulo que pintaba para el dicho Spital, segunt constaba por capitulacion por mi notario testificada el anyo pasado, atorgandole albaran, etc.».

La expresión «el retaulo que pintaba», así, en pretérito, indica que en esta fecha lo había terminado.

No se conserva esta obra (3).

(1) En opinión del profesor Diego Angulo. Cf. mi *Catálogo monumental de España. Huesca*, pág. 153. Madrid, 1942, edic. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Arte «Diego Velázquez».

(2) Fol. 68.

(3) Protocolo de García Lafuente, año 1508, sin foliar. En mi dicho *Catálogo* digo que las tablas de San Vicente mártir y la Crucifixión, conservadas en el Museo de Huesca, pertenecieron a este retablo del Hospital, por el hecho de haber sido llevadas desde aquella iglesia; pero el aserto de Carderera, más atrás transcrito, de que esas dos tablas, que procedían del derruido convento de Capuchinos,

V. Retablo de Grañén.

De gran tamaño; catorce tablas en el cuerpo principal, con escenas de Santiago y la Pasión de Jesús, y seis en el basamento. Ocupaba todo el fondo del presbiterio del templo parroquial; los marxistas lo desmontaron, pero fué recuperado en su totalidad.

Lo comenzó el pintor de Zaragoza Cristóbal de Cardeñosa; y sea por inhabilidad o por lo que fuese, es lo cierto que el día 26 de marzo del año 1511, ante el notario Baltasar Serrano comparecieron en Grañén «el Concello general» y «masse Cristobal de Cardenyosa, pintor habitant en Çaragoça», para resolver por vía de paz acerca de la pintura «que aveis fecho en el retaulo del dicho lugar de Grañén». Dejan la resolución en manos de los pintores habitantes en Zaragoza, Antonio de Aniano y Enrique de Urliens (1), como árbitros y amigables componedores. En el documento (2) aparece a continuación el dictamen pericial, en el que se expresa que las tablas pintadas por Cardeñosa son la Oración en el Huerto, el Prendimiento y la Flagelación. No hay más que verlas para juzgar de su mediocridad.

En el mismo día se reunió el Concejo y declaró nula y sin valor la capitulación que, ante el notario de Huesca Jaime Larraga, había ajustado con Cristóbal de Cardeñosa para la pintura del retablo.

A continuación, ante el mismo notario Larraga, el Concejo convino con «el honorable mestre de Ponte, pintor», la pintura del retablo de San Jaime comenzado por mestre Cardeñosa, que tenía ya hechas tres tablas (no expresa cuáles el documento). Aponte se obliga a «pintar y dorar el dicho retablo *al modo y forma que está el de Bolea*, aquello que de su mano fué fecho, y *de la manera que está el de Sant Lorente de Huesca*». El precio convenido fué 8.500

eran del retablo de San Lorenzo —encontradas luego—, me ha hecho variar de opinión. Al fin, esto no obsta para que en cualquiera de los casos el San Vicente sea obra de Aponte. Que este San Vicente procediese del retablo de San Lorenzo tiene lógica explicación, dada la iconografía de la obra total, consagrada a los santos oscenses, presididos por el diácono Lorenzo, el más insigne y calificado.

(1) De Aniano daré luego una referencia. Enrique de Urliens perteneció a una familia de artistas, sobre todo escultores, de los cuales he dado a conocer algunos en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, primer trimestre de 1915, pág. 17. Abizanda (*op. cit.*, I, 30, y II, 12) da noticia de un retablo suyo para el convento de Santa Lucía (1509) y otro para el Hospital de Nuestra Señora de Gracia (1512), en Zaragoza.

(2) Protocolo del notario citado, en el Archivo histórico provincial.

sueldos, obligándose a terminar el trabajo en el plazo de un año y medio, «contaderos desde el primero de marzo de mil quinientos y onze adelante» (1).

Los apuros económicos del Concejo motivaron que Aponte asegurase el cobro de la cantidad estipulada; y así, en 26 de mayo de 1512, el notario Baltasar Serrano autorizó una capitulación, en la que se expresa: «Atendientes et considerantes ayamos rendado la promicia del dicho lugar para la obra del retablo del dicho lugar de Grañén a mase Pedro de Ponte, pintor habitante en Çaragoça, según parece por capitulación fecha entre el dicho Concejo et el dicho Pedro de Ponte, recebida et testificada por el discreto Jaime La Raga, notario público de Huesca; y según en la dicha capitulación se contiene la dicha obra no se puede acabar tan presto por no poder haber dineros...». Prorrogan por un año el plazo de terminación del retablo.

Arrendada la primicia por el artista, en el mismo día y ante el dicho notario, el Concejo y Aponte la subarrendaron al vecino de Piracés Domingo de Abio en 833 sueldos, con facultad de prórroga para el pintor, en la última cláusula (2).

En esta obra, Aponte muestra adelanto en su técnica, más suelta y libre, mucho menos apegada a la fórmula cuatrocentista. Se observa esto principalmente en los pasajes del Descendimiento y la predicación de Santiago. En el segundo, el grupo de hombres y mujeres es muy bello. El primero es más vigoroso. (Láms. XI, XII y XIII).

VI. Sociedad con el pintor Antonio de Aniano (3).

Poco después de la visura de las tablas del pintor Cardeñosa por Antonio de Aniano, el día 16 de septiembre de 1511, Aponte se asoció con el segundo para pintar el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena, el de la iglesia de San Felipe, el de la capilla «que faze Felipe Ortal»; el retablo «que ha de fazer D. Sancho de la Cavallería», y el retablo «de la capilla del Arcidiano, que se ha de fazer en la Seu», todos en la ciudad de Zaragoza.

En el convenio se llama a Aponte «el honrado Pedro del Ponte,

(1) Arch. histórico provincial, protocolo de Jaime Larraga, año 1511, fol. 82

(2) Arch. cit., protocolo de Baltasar Serrano, 1511-12.

(3) Antonio de Aniano fué un pintor zaragozano, discípulo de Jaime Lana, en 1490. Casó con Catalina de Albarracín, y vivió en la parroquia de San Miguel. Fué muy solicitado, y actuó bastante como tasador y como árbitro en pleitos importantes (Abizanda, *op. cit.*, II, 29. Augusto L. Mayer: *Historia de la Pintura española*, pág. 114. Madrid, 1928).

pintor, habitante en la dicha ciudad de Çaragoça», y «Pedro del Pont». La «compaña que han de tener de pinturas e haciendas», se pactó a medias, tanto las ganancias como las pérdidas; lo mismo si las mencionadas obras se dieran a pintar a oficiales y maestros de la ciudad, mediante acuerdo de entrambas partes, como si las ejecutasen los dos o cualquiera de ellos. No podría entrar otro pintor en la compañía para ejecutar los referidos retablos (1).

Respecto al retablo mayor de la Magdalena, Mario de La Sala (2) publicó una nota del libro de cuentas del archivo parroquial, suscrita por García Barba en los gastos del año 1517, que dice: «Item pago a Ponte, pintor, por el oro y manos de la tabla del retablo, seze (16) ducados de oro». Nos revela que Aponte pintó la tabla central. La nota la reprodujo el Conde de la Viñaza en *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez* (3). En 1933, la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis ha publicado *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, con prólogo y notas de Mariano de Pano; y en la página 175 se incluye la misma noticia. La obra de imaginería del retablo en madera, la hizo el vizcaíno Juan de Salazar, desde 1506 a 1514. No existe.

Del retablo de la capilla del Arcediano, en la Seo zaragozana, procede la gran tabla de San Vicente —según Sánchez Cantón—, que Paulino Savirón trajo de Zaragoza para el Museo Arqueológico Nacional, hoy en el del Prado.

En virtud de la escritura de sociedad de Aponte con Aniano, acaso intervino en el retablo de Beteta (Cuenca). En noviembre del mismo año 1511, Aniano convino con el pintor de Zaragoza Martín Pérez de Novillas que éste estaría a su servicio en la obra de aquel retablo, por tiempo de dos meses, con el estipendio de seis florines de oro mensuales y la comida o despesa (4).

VII. Retablo de Paniza.

En 10 de agosto de 1521, ante el notario Antón de Oseñalde, cuatro vecinos del lugar de Paniza contrataron la pintura de un

(1) Notario, Juan de Arruego. Manuel Abizanda: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*. Siglo XVI, tomo I, pág. 25, Zaragoza, 1915.

(2) *Memorias de Zaragoza*, pág. 203. Zaragoza, 1885.

(3) Tomo I, pág. 17. Madrid, 1894.

(4) Abizanda: *Op. cit.*, I, 24.

retablo de San Juan Bautista con el «honorable mestre Pedro Dalpont, pintor, habitante en la ciudat de Çaragoça», por precio de mil quinientos sueldos. En la tabla central pondría la imagen titular y a los lados la degollación y la presentación de la cabeza. Encima, San José con Jesús en los brazos (*sic*). ¿Sería el Padre Eterno con Cristo?, y a los lados San Abdón y San Luis, rey de Francia. En lo alto, Nuestra Señora de Monserrat. En el basamento, la Piedad, Santa Ana, con la Virgen y Jesús, San Antonio, San Marcos y Santa Catalina. En las polseras, las armas del lugar (un manojo de panizo o maíz), y en los paños ángeles con los improperios de la Pasión, o los doctores de la Iglesia, a arbitrio del pintor. En el dorado emplearía «buen oro de ducado fino» (1).

No se conserva este retablo.

VIII. Retablo de Cintruénigo.

El retablo mayor del templo parroquial de la villa de Cintruénigo (Navarra) es grandioso. Rima bien con las amplias dimensiones del edificio religioso. Mide unos doce metros de altura por ocho de anchura. (Lám. VII). Consta de doce tablas representativas de pasajes de las vidas de Jesús y San Juan Bautista, titular de la iglesia. Son: la Anunciación, la sentencia de San Juan, nacimiento de San Juan, nacimiento de Jesús, Visitación, aparición del Ángel a San Juan, Resurrección, San Juan con los levitas, «Noli me tangere», predicación de San Juan (Lám. V) y su degollación. En el basamento seis hermosas tablas de la Oración en el Huerto, Flagelación, Coronación de espinas, Jesús en el Pretorio, camino del Calvario y el Descendimiento. (Lám. VI).

No se conoce el contrato de la obra de pintura por Pedro de Aponte; pero en contrato posterior de éste con el escultor o imaginero Esteban de Obray (2), a la sazón (1.º de diciembre de 1525) habitante en Tudela, afirma que había contratado el retablo, con «muy recias condiciones», con el Concejo de Cintruénigo. En este segundo convenio se concertó la obra de «mazonería romana», a cargo de Obray, la cual, una vez terminada, sería tasada por el escultor

(1) *Ibi.*: I, p. 41.

(2) El escultor Esteban de Obray se supone natural de Navarra, donde residió. Paso a Zaragoza en 1541 para trabajar en la gran sillería del coro del templo del Pilar, en unión de Juan de Moreto y Nicolás Lobato.

Gabriel Joli (1), a saber, la decoración plateresca de columnas, frisos, polseras, remate de Cristo con la Virgen y el Discípulo, angelillos, guerreros y sotabanco, más el grupo central del Bautismo de Jesús y encima un medallón circular con la efigie del Precursor. Este contrato lo exhumó Abizanda (2), y dice así:

«Concordia fecha e concordada entre mastre Pedro Ponte, pintor, habitante en la ciudat de Çaragoça, de la una parte, y mastre Esteban de Obre, entallador, habitante en la ciudat de Tudela, del reino de Navarra, de la otra parte, en et sobre un retablo de la obra de Cintruénigo, para que el dicho mastre Esteban haya de facer el dicho retablo de mazonería romana.

»Primeramente, se obliga el dicho mastre Esteban de hacer el dicho retablo a consejo y voluntat de la dicha villa y de los seniores de ella y del dicho Pedro del Ponte, en forma y manera que esté la dicha obra bien y perfectamente acabada y con las muestras o muestra que a todos los sobredichos de la dicha villa y de Pedro del Ponte parescerá; y esto cuanto a la mazonería y planos y todo lo que a la dicha obra pertenciere, excepto las imágenes de bulto.

»Item, quieren dichas dos partes, que acabada la dicha obra, sea tachada por manos y persona del senior mestre Gabriel, e por si acaso no se concertasen entre dichos Esteban y Ponte, que después se atravesie entre ellos el dicho mestre Gabriel Joly, y si Dios ordenase del dicho Gabriel, que tomen sendos oficiales cada uno el suyo.

»Item, por quanto tiene el dicho Ponte capitulaciones con los dichos señores de la dicha villa de Cintruénigo, muy recias condiciones, y para provecho de la dicha obra, que se obliga el dicho Esteban a tener aquéllas, no discrepando la capitulación, juntamente con todas las mejores diligencias y buenas cossas se puedan aplicar, como en la ordenanza y telar y custodia y otras cosas necesarias a la obra, hasta ser acabada y parada.

»Item, que la dicha obra sea al tamaño pertenciente a la dicha iglesia, con su bastida, digo telar, y polseras de lo que mejor les parescerá, sotabanco y polseras».

(1) Escultor oriundo de Francia, uno de los más caracterizados del renacimiento aragonés. Aparece en Zaragoza en 1515 como maestro de armas y lucha, o de «arte gladiatoria». Falleció en Teruel el año 1538. Su labor fué intensa a partir de 1518. Su especialidad la constituyeron las imágenes. Gil Morlanes y Juan Moreto le encargaron las de sus retablos. (V. sus obras en Abizanda, op. cit., II, p. 106).

(2) *Op. cit.*, II, pág. 35. Zaragoza, 1917.

En la última etapa (1530) intervino el escultor francés Guillén Obispo, quien pactó con Obray la terminación de la talla (1). En esta fecha seguramente había fallecido el pintor Aponte. De lo contrario él hubiese pactado con el artista francés, como encargado y responsable del retablo.

Algunas de las tablas son de otra mano bastante mediana, pero la mayoría son de Aponte, las más avanzadas del artista en fecha y técnica. Las del basamento o bancal miden 1,10 por 0,65 metros; las restantes, 0,90 por 0,80 metros.

Tal es la obra de Pedro de Aponte, conocida hasta la fecha.

IX. Consideraciones finales.

¿Cuál fué, en realidad, el apellido del artista? El más antiguo documento notarial que lo menciona, de los aquí aportados, es del año 1507 (retablo para la iglesia del Hospital de Huesca), donde aparece como *Pedro de Ponte*. En 1508 es *Pedro de Pont*. En 1511 figura como *Pedro de Ponte* (retablo de Grañén), *Pedro del Ponte* y *Pedro del Pont*. Un año después, sigue como *Pedro de Ponte*. En 1521 (contrato de Paniza) se le llama *Dalpont* (del Pont) y *maestre Alpont*. Por fin, en 1525 (contrato de Cintruénigo), otra vez *Pedro del Ponte* y *Pedro Ponte*.

Aunque no hay que dar a los nombres de las escrituras notariales entero crédito, pues son muchas las equivocaciones de los amanuenses, vemos que figura en mayoría el nombre *Pedro de Ponte*, nunca *Aponte*. Una sola vez *Alpont* (que es Alpuente). La forma *Aponte* no aparece hasta el siglo xvii, en los textos alegados de Uztarroz, Dormer, Jusepe Martínez y Lucero de la Iglesia, oscense de San Lorenzo. El Marqués de San Felices, en el elogio alegado, le llama *Pedro del Ponte*. Y el Padre fray Ramón de Huesca, a fin del siglo siguiente, repite *Aponte*, sin el *de*.

De esto deducimos que el artista debió de llamarse Pedro de Ponte.

Examinadas las antedichas obras auténticas de Ponte, o Aponte, observamos en el transcurso de más de veinte años que abarcan (1504?-1525) una evolución lógica. Comienza situado en la confluencia de la tradición medieval neerlandesa con el elemento italiano, que

(1) Tomás Biurrún: *La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, págs. 23 y 25. Pamplona, 1935.

influye en todo Aragón desde el último decenio del siglo xv con más fuerza y más directamente que antes, como ha notado Mayer (1). Así, en el San Vicente del Museo de Huesca y en las puertas bajas del retablo de Bolea, hecho muy poco después. Y aun se descubre —según ha advertido el Marqués de Lozoya— (2) en el gran San Vicente del Museo del Prado, posterior, si admitimos la atribución de Sánchez Cantón, con detalles arquitecturales y decorativos del renacimiento italiano.

Valentín Carderera, que no conoció, sin duda, los retablos de Grañén y Cintruénigo como obras de Aponte, y juzgó principalmente por algunas tablas del retablo de San Lorenzo, situó a Aponte como cerrando la escasa lista de pintores del siglo xv entonces conocidos (3), «aunque —advierde— muchas de sus obras tengan ya, por el gran carácter de sus cabezas y grandiosidad de ropajes y vigor de colorido, cualidades características de las obras del siglo xvi». Como que la producción que conocemos de este artista fué ejecutada en esta centuria, a excepción de los retratos de los Reyes Católicos, de Daroca, si, como parece probable, son suyos, pintados hacia 1492 por aparecer con D. Fernando su hijo el infante D. Juan, dada la edad que éste representa.

Aponte se va asimilando cada vez con mayor empuje esta manera renacentista italiana, conservando empero el nervio de los primitivos. Como Pedro Berruguete, con quien tiene puntos de contacto en el arte de agrupar y en el estudio expresivo de los rostros, moldea fuertemente aquéllas y da a éstos algunas veces cierta tonalidad broncea.

El influjo de las escuelas del norte de Italia se adueña de Aponte en sus últimas obras de Grañén y Cintruénigo, interpretado con cierta tosquedad muy aragonesa. Da a los rostros mayor viveza y persigue efectos dramáticos en el movimiento, al modo escultórico de su contemporáneo Damián Formet y al modo también del llamado «maestro de Sigena» (retablos de este Monasterio y tablas de Albelda), influido por aquel escultor; y en el retablo de Cintruénigo acentúa las musculaturas. El colorido es siempre cálido y brillante.

En estos últimos retablos ha abandonado definitivamente los relieves dorados y aun el dorado mismo, que vemos en las efigies.

(1) *Historia de la Pintura española*, pág. 114. Madrid, 1928.

(2) *Historia del Arte hispánico*, t. III, pág. 309. Barcelona, 1940.

(3) Prólogo a los *Discursos practicables*, de Jusepe Martínez, edic. cit., pág. 22.

aisladas del retablo de Huesca y en las puertas del de Bolea. Las escenas del bancal del último (1507) están logradas ya con cierto garbo renacentista, y también sin dorados.

Estamos, por tanto, ante un pintor aragonés de fibra, que merece el juicio que en 1866 expuso Valentín Carderera (1), a saber: que sus producciones «pueden presentarse al par de las mejores que ejecutaron los artistas nacionales de su tiempo».

Termino deseando que nuevos hallazgos documentales vengan a aumentar el caudal de sus obras indubitadas. Creo que la investigación en los protocolos notariales de Zaragoza y Huesca de los veinticinco primeros años del siglo xvi deparará nuevas sorpresas.

RICARDO DEL ARCO

(1) *Loc. cit.*, pág. 8.

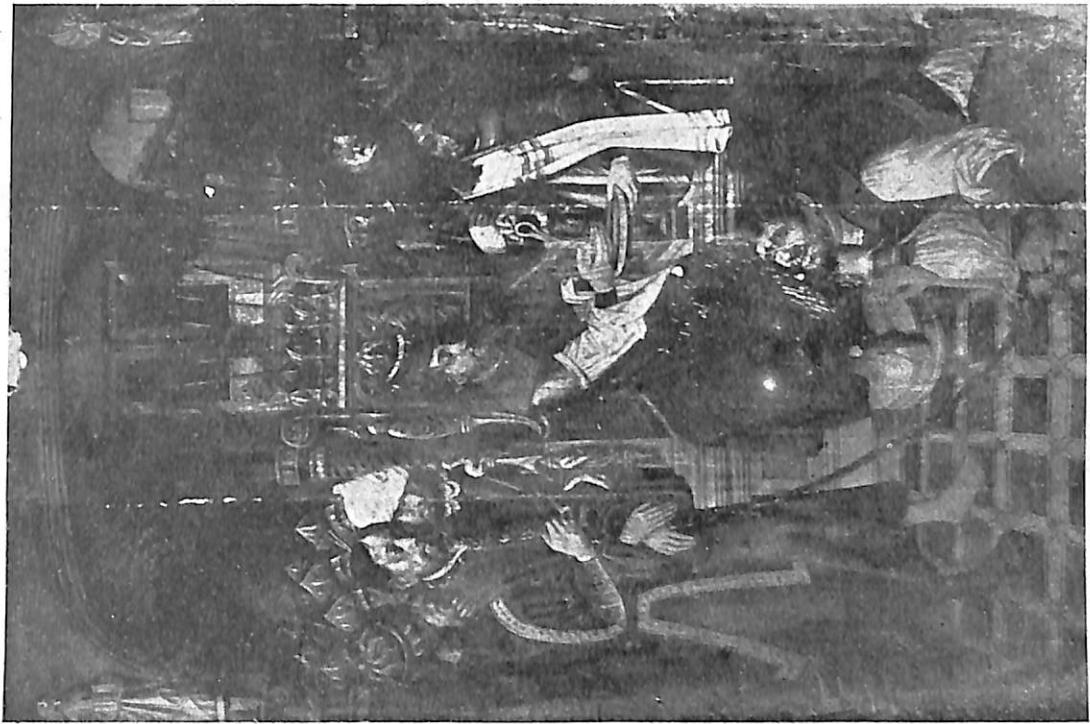


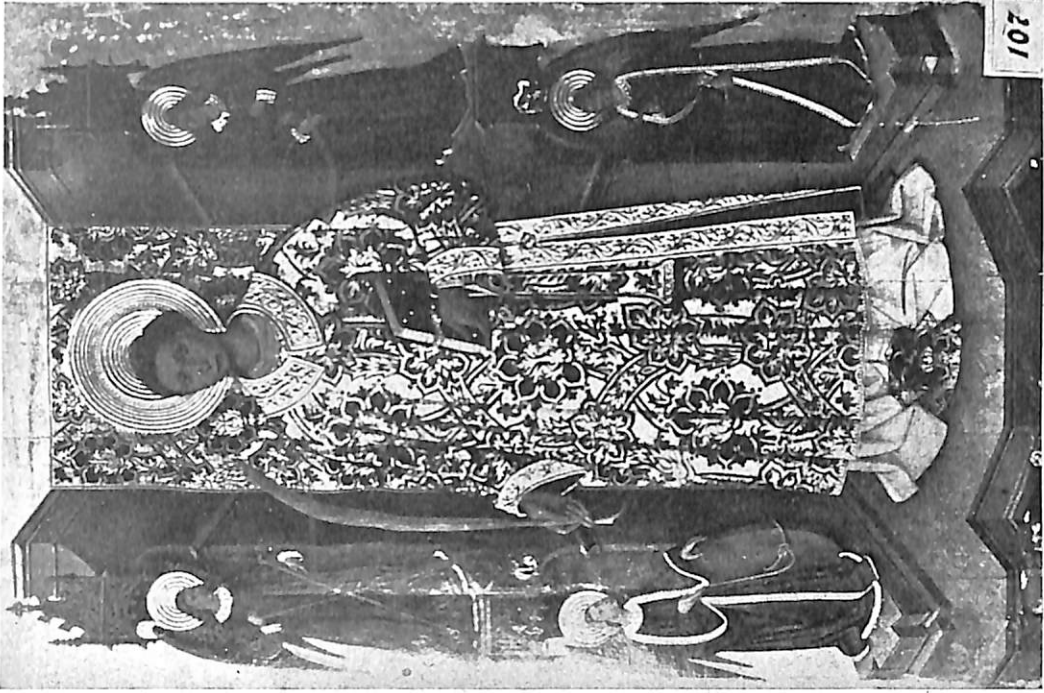
LÁMINA I.—Pedro de Aponte. Retablo de San Lorenzo, de Huesca. Pasaje de la vida de San Orenco. (Foto Oltra).



LÁMINA II. — Pedro de Aponte. Retablo de San Lorenzo, de Huesca. Pasaje de la vida del titular.
(Foto Oltra).

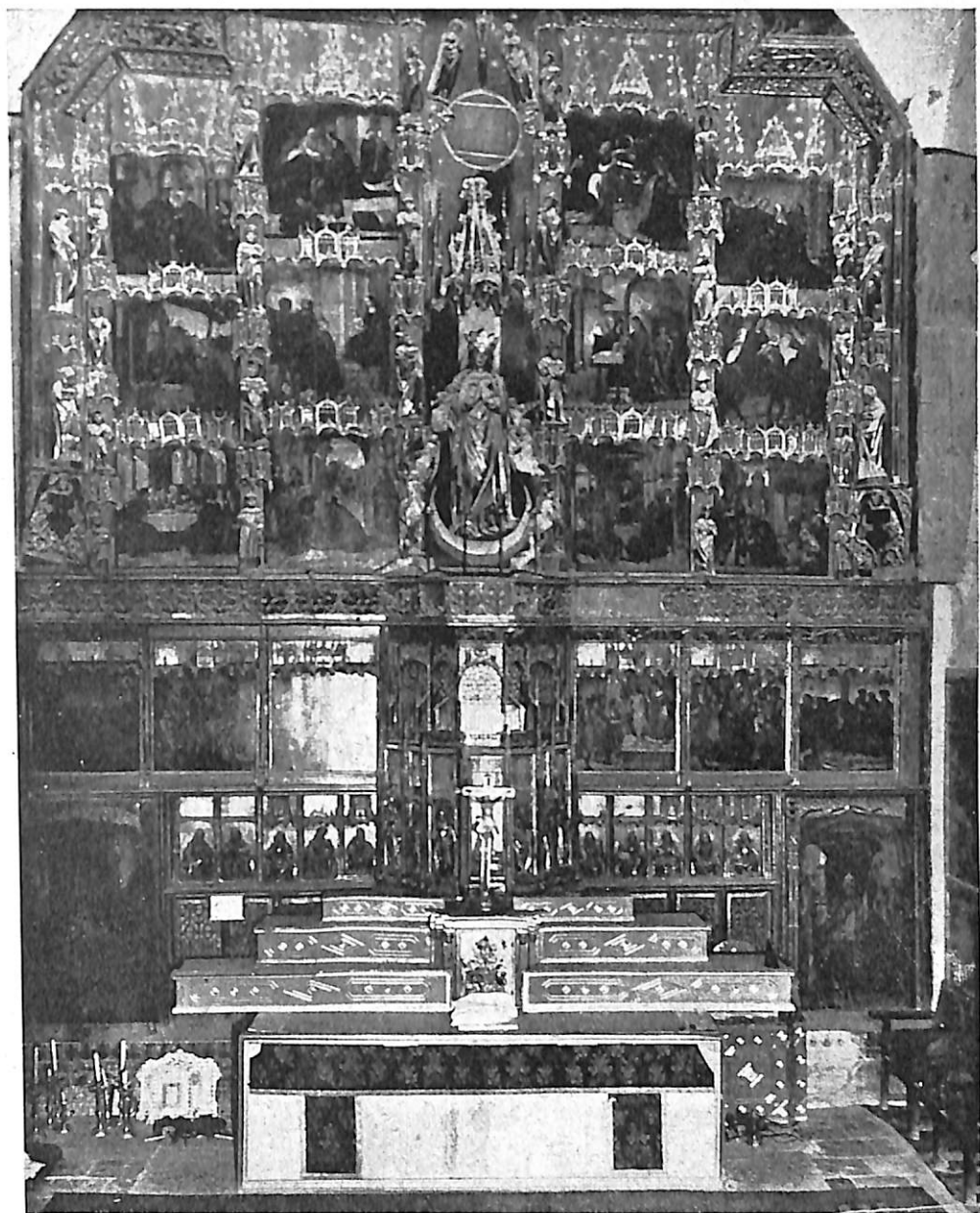


a)



b)

LÁMINA III.—Pedro de Aponte. Retablo de Huesca. —a) Pasaje de la vida de San Orenco. —
b) San Vicente Mártir, tabla perteneciente al mismo retablo conservada en el Museo de Huesca. (Fotos Oltra
y Compairé).



LAMINA IV.—Retablo mayor de la Colegiata de Bolea. (Foto Compairé).



LÁMINA V.—Pedro de Aponte. Retablo de Cintruénigo (Navarra).—Detalles de la predicación de San Juan Bautista.
(Fotos Mas).



a)



b)

LÁMINA VI. — Pedro de Aponte. Retablo de Cintruénigo (Navarra). — a) Jesús con la Cruz a cuestas. — b) «Ecce Homo». (Foto Mas).

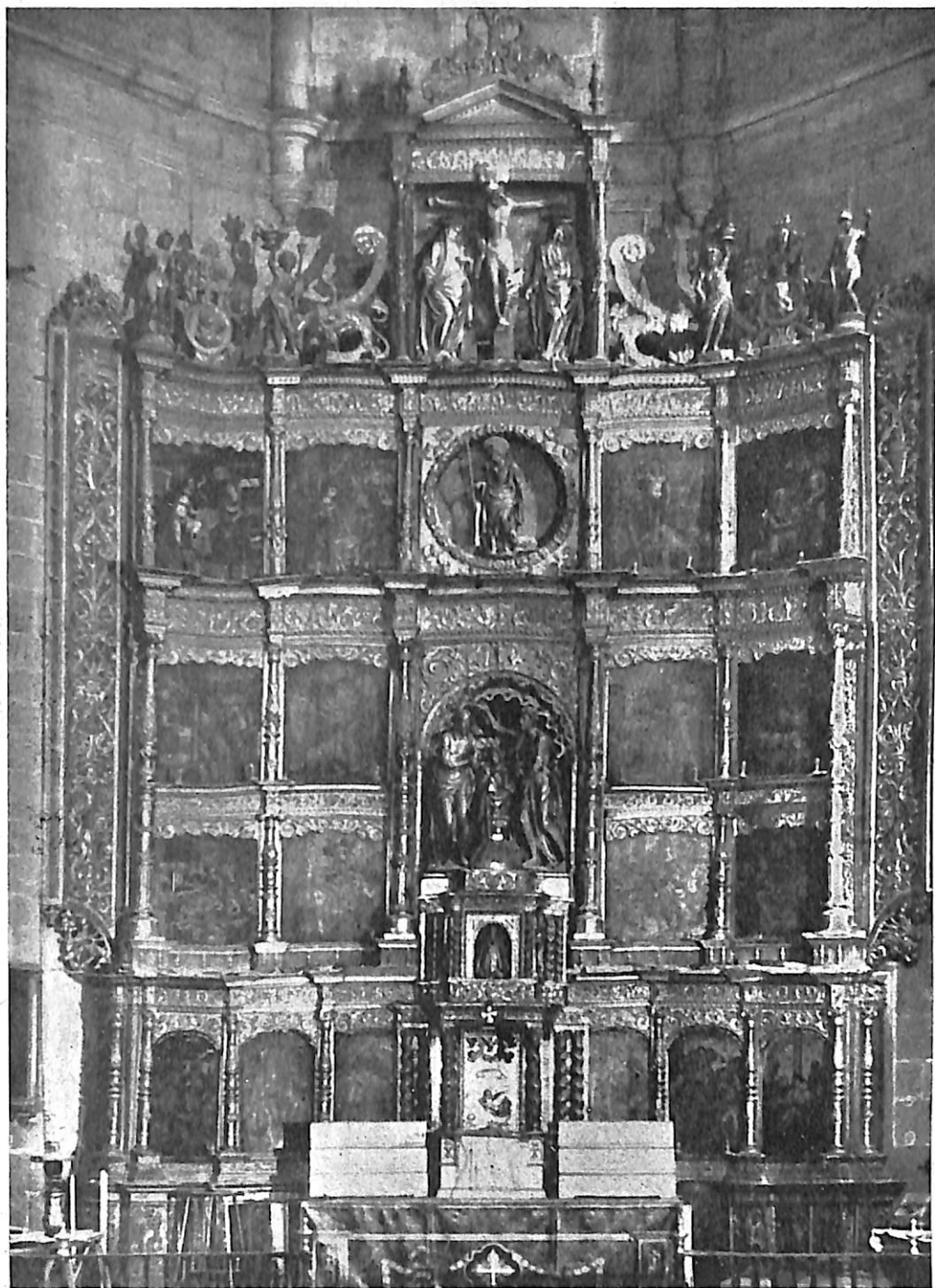
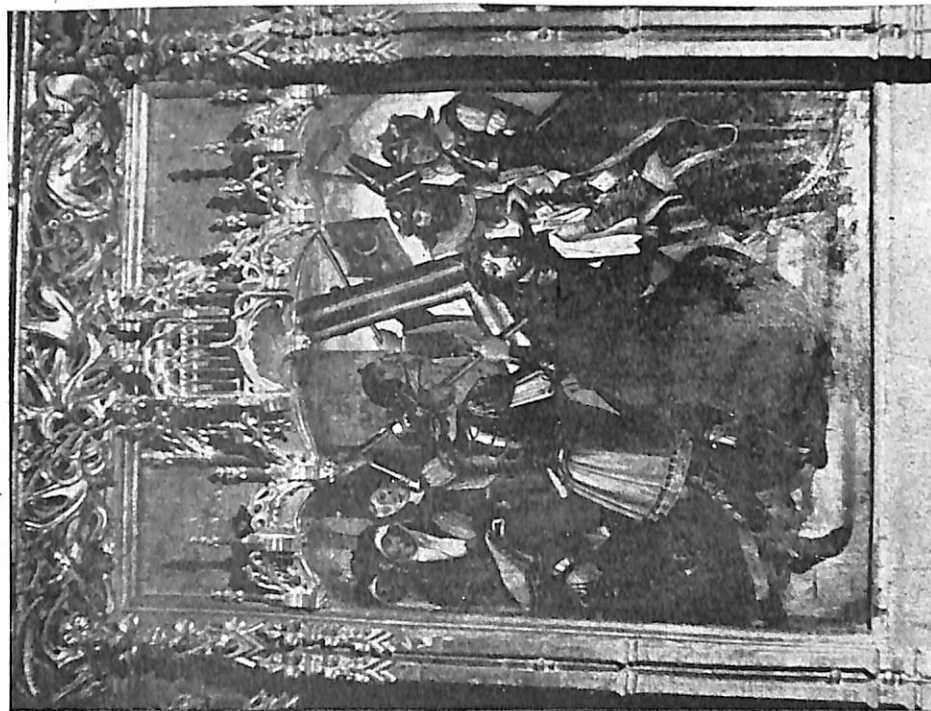
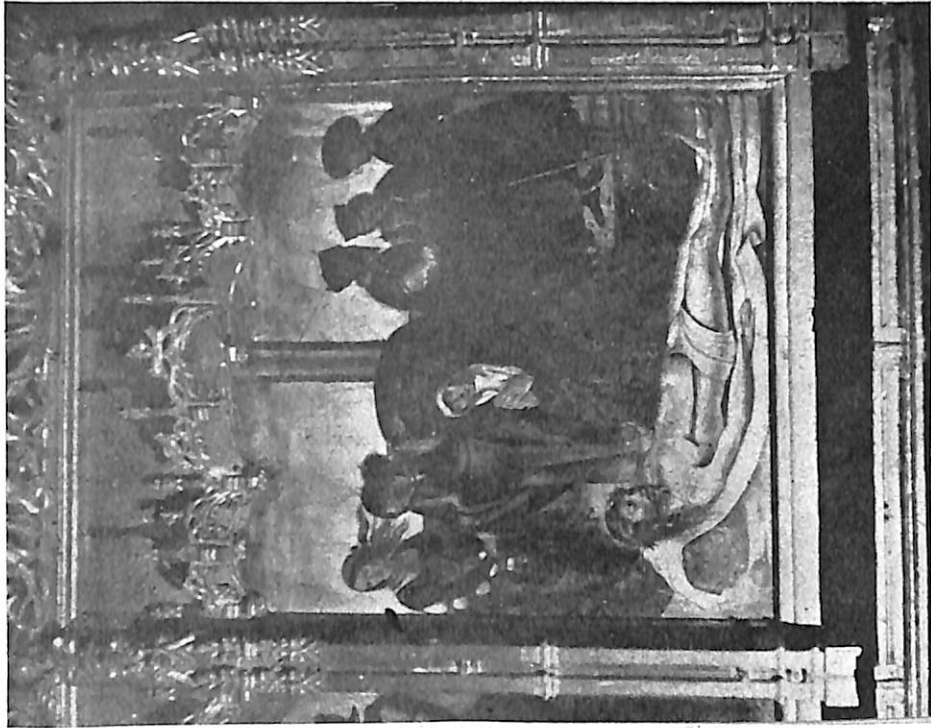


LÁMINA VII.—Retablo mayor de la Iglesia de Cintruénigo (Navarra). (Foto Mas).

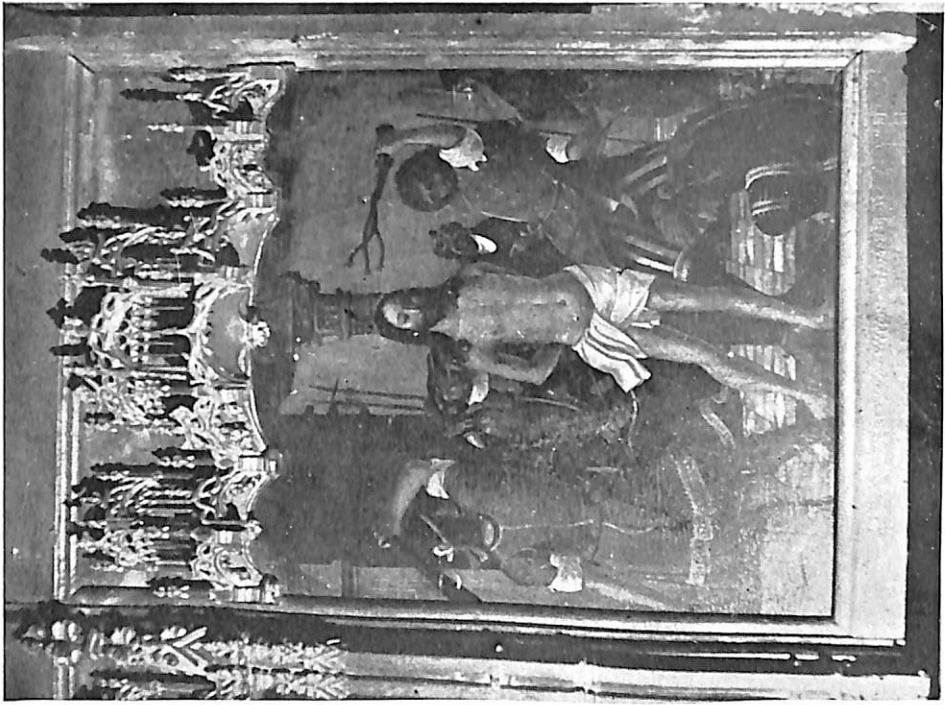


a)

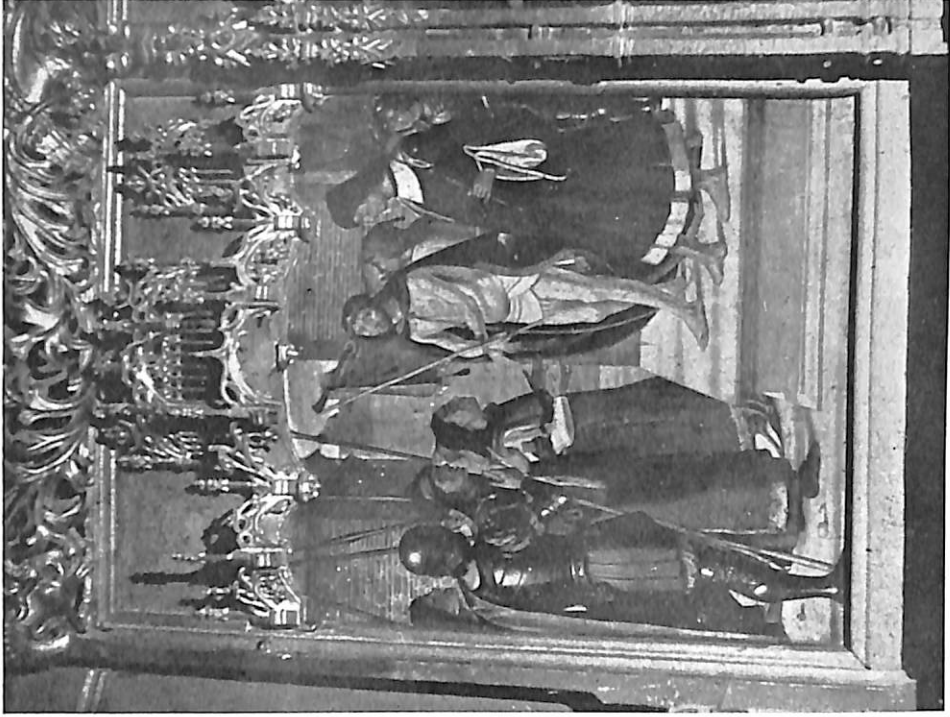


b)

LÁMINA VIII. - Pedro de Aponte. Basamento del retablo de Bolea. - a) Jesús camino del Calvario. - b) Jesús descendido de la Cruz. (Fotos Comparé).



a)

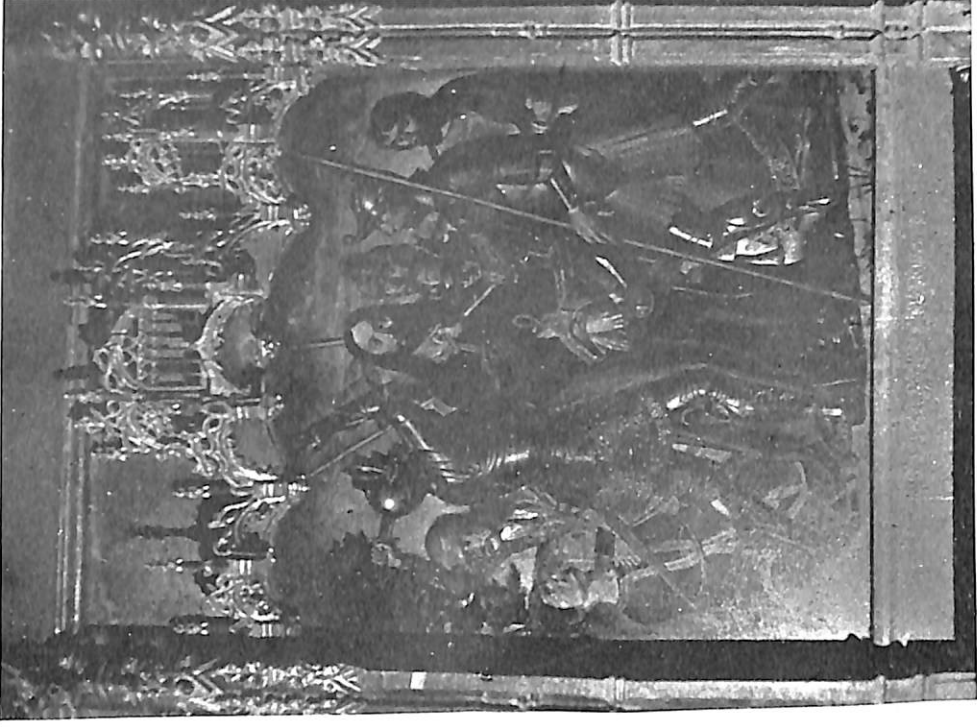


b)

LÁMINA IX. — Pedro de Aponte. Basamento del Retablo de Bolea. — a) La Flagelación. — b) «Ecce Homo». (Fotos Comparé).



a)



b)

LAMINA X. — Pedro de Aponte. Basamento del Retablo de Bolea. — a) La oración en el Huerto. — b) El Prendimiento. (Fotos Compañeré).



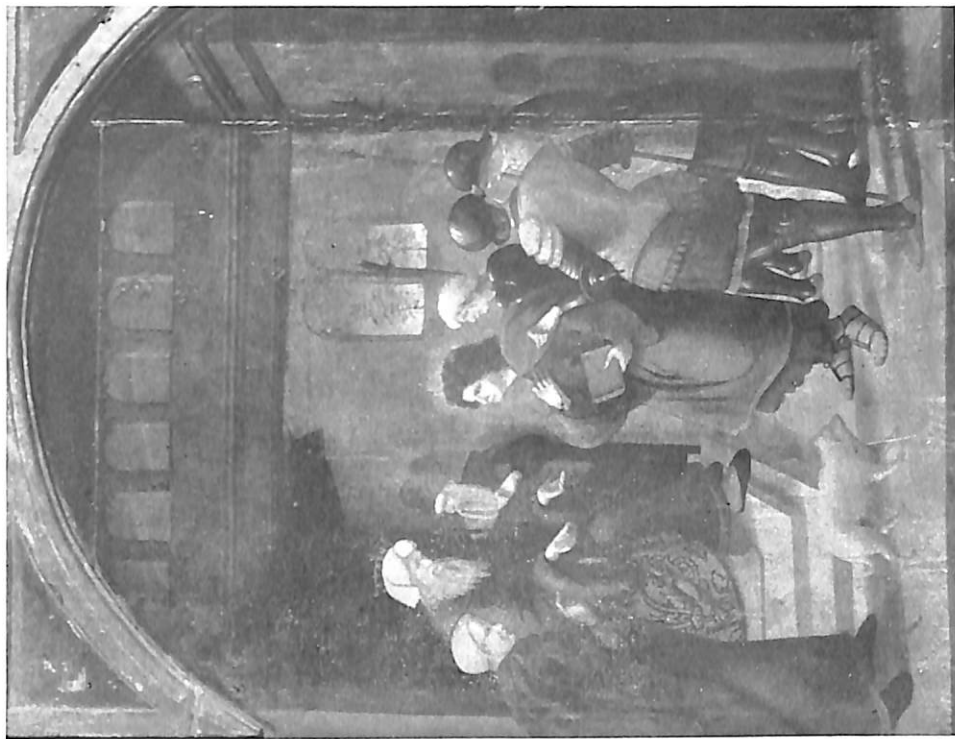
LÁMINA XI.—Pedro de Aponte. Retablo de Grañen. Jesús camino del Calvario. (Foto Mas).



LÁMINA XII. —Pedro de Aponte.—Retablo de Grañen. Predicación de Santiago.
(Foto Mas).



a)



b)

LÁMINA XIII. — Pedro de Aponte. Retablo de Grañen. — a) Predicación de Santiago. — b) Santiago ante Herodes. (Foto Mas).