



## *EL RETABLO DE GRAÑEN*



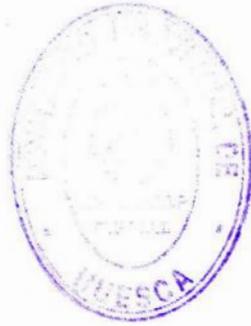




# *EL RETABLO DE GRAÑEN*



*16 JUNIO-12 JULIO*



*SALA DE EXPOSICIONES  
DIPUTACION DE HUESCA*



La compleja misión que supone la salvaguarda de Patrimonio Histórico Aragonés exige muchos y diversos niveles de actuación que culminan cuando un bien, ya sea mueble o inmueble, queda completamente restaurado y así puede revertir a la sociedad.

El Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón tiene entre sus objetivos esta delicada misión, que debe de ser compartida con las demás instituciones, para que con el esfuerzo de todos, consigamos un nivel óptimo de protección y recuperación de nuestro Patrimonio Cultural. Un legado del que todos somos depositarios y del que somos responsables ante las generaciones venideras, a quienes no podremos acallar con excusas.

Quiero felicitar a toda la villa de Grañén por haber recuperado tan espléndida joya, que desde ahora podrán disfrutar allí donde la Historia quiso ponerla, y será un motivo más para que todos nos sintamos orgullosos de haber contribuido a conservar una inestimable porción de ese pasado que a todos nos pertenece.



**BLANCA BLASCO NOGUES**  
Consejera de Culura y Educación



Entre los muchos bienes artísticos que existen y enriquecen el panorama cultural de Huesca, el retablo de Grañén ocupa, sin duda alguna, un lugar de privilegio. Su notable calidad artística y el interés mostrado por sus representantes municipales llevaron a la Diputación General de Aragón a encargar su restauración a Liberto Anglada en 1986. Así mismo, y de forma paralela, es necesario recalcar el esfuerzo encomiable realizado por el Ayuntamiento de Grañén y por el Ministerio de Trabajo, quienes a través de su Escuela Taller han propiciado la restauración de la Iglesia Parroquial que lo alberga. Todas las instituciones citadas, así como esta Diputación de Huesca, se ven en este momento recompensadas al comprobar que Grañén ha recuperado su conjunto patrimonial más destacado.

Por esta razón, a propuesta del Ayuntamiento de Grañén y antes de que se procediera a su instalación definitiva en su lugar de origen, la Diputación de Huesca creyó de interés el poder abordar todos los aspectos históricos, documentales, iconográficos y estilísticos del citado retablo, tal como se desprende de la investigación llevada a cabo por Carmen Morte, Antonio Durán Gudiol y Anchel Conte. Por este motivo, la exposición que tenemos el placer de presentar, propicia, sin duda alguna, la cercanía al estudio y contemplación de las tablas dedicadas a Santiago el Mayor, obra de los pintores Cristóbal de Cardeñosa y Pedro de Aponte, fechadas a comienzos del siglo XVI.

Culmina así, felizmente, el proceso de recuperación y difusión de un legado artístico rescatado del olvido, dignificando su aspecto y estado de conservación. Esfuerzos muy valiosos que quisiéramos ver continuados en favor de la pintura aragonesa y de sus bienes patrimoniales.



**MARCELINO IGLESIAS RICOU**

Presidente de la Diputación de Huesca





Al final de la década de los 70, cuando un grupo de jóvenes accedimos al gobierno municipal, a raíz de las primeras elecciones democráticas, nos encontramos que, entre otros imprevistos, el retablo de nuestra Iglesia parroquial se hallaba en un pésimo estado de conservación como consecuencia de diversos avatares de la historia y las deficientes condiciones ambientales, especialmente la humedad, que existían en el interior del templo.

Después de múltiples gestiones a lo largo de los primeros años de la década de los 80 en que la Diputación General de Aragón encomienda la restauración de dicho retablo a Liberto Anglada, con lo que se dio un importante paso, quedaba el saneamiento de la Iglesia que, en un principio, se hizo con trabajadores contratados por el Ayuntamiento. Se eliminó el revestimiento para evitar la humedad y fue entonces cuando se descubrió el enorme deterioro que ésta había causado a la piedra, con lo cual se planteó al Ayuntamiento un problema mucho mayor, pues las dimensiones del daño ocasionado eran tan graves que el presupuesto de restauración era imposible asumirlo exclusivamente desde las posibilidades de la hacienda municipal.

Como posible solución a esta situación se planteó la creación de una Escuela Taller que fue aprobada, y ha sido la que ha llevado a cabo la restauración integral del templo, además de haber conseguido que un buen número de sus alumnos hayan continuado, ya profesionalmente, esta actividad.

De ahí que uno no sepa de qué sentirse más orgulloso: si de la restauración del retablo mayor, de la rehabilitación del templo parroquial o de haber facilitado la preparación de unos jóvenes para esa encomiable profesión.

De esta forma, algunos de los sinsabores y sacrificios que tiene en esta época aceptar un cargo político en la administración local quedan compensados al poder mostrar la recuperación de esta magnífica obra del patrimonio cultural de nuestro municipio, que se ha convertido en un signo de orgullo colectivo y un factor imprescindible para consolidar nuestra identidad como localidad que está buscando alternativas para garantizar y asegurar su futuro.



**MANUEL CONTE LABORDA**

Concejal-Delegado para la Restauración  
de la Iglesia Parroquial





*LA COMARCA MEDIEVAL DE GRAÑEN*



*ANTONIO DURAN GUDIOL*





## LA COMARCA MEDIEVAL DE GRAÑEN

ANTONIO DURAN GUDIOL

La comarca de Grañén, limitada al Norte por el Somontano de Huesca, al Oeste por los Llanos de Violada, al Este por la ribera del Guatizalema y al Sur por Monegros, totalmente islamizada, contaba al finalizar el dominio musulmán con unos veinte núcleos de población y, por lo menos, con tres almunias o granjas agrícolas. Subsisten las localidades de Sangarrén, Albero Bajo, Callén, Barbués, Torres de Barbués o de Almuniente, Piracés, Tramaced, Almuniente, Grañén, Fraella, Marcén y Alberuela de Tubo. Han desaparecido Pompeín de Suso cerca de Tramaced, Pompeín de Yuso entre Fraella y Grañén, Curbe, Gabarda —barrio de Grañén en el siglo XIII—, Sodeto, Tubo, Porellín y Pitiellas. Los propietarios de las tres almunias eran los musulmanes Iben Cebala —la tenía cerca de Almuniente—, Iben Algarve y Aben Abderán, ilocalizadas las de estos dos. Todos los topónimos citados son mencionados en el documento de reparto de la jurisdicción eclesiástica de la Tierra Baja recién conquistada entre el obispo Esteban de Huesca y el abad Jimeno de Montearagón en 1103.

Parece haber sido el núcleo principal de la comarca, durante la dominación musulmana, Piracés —*Bitra Sily* en árabe, *Petra Selex* en latín y *Pieraselz* en aragonés—, del que escribió el cronista árabe al-Udrí que era «un castillo con su población que tiene una mezquita aljama». Otra fortaleza era la de Gabarda, que poseía el musulmán al-Qaid al-Malik cuanto la tomó el rey Pedro I. La documentación cristiana posterior menciona, además, los castillos de Almuniente, población amurallada, Curbe, Alberuela, Sangarrén, Fraella, Albero Bajo y Grañén.

La conquista aragonesa de la comarca debió de completarse en los primeros años del siglo XII. En mayo de 1102 Pedro I estaba ocupado en la campaña de Almuniente y en mayo del año siguiente ponía cerco a la plaza de Piracés. En noviembre de 1102 se iniciaba una serie de recompensas a los combatientes cristianos, casi todos procedentes de la zona pirenaica, como Lope Iñiguez al que Pedro I donó la casa y hacienda de Galiet Iben Zavazala en Marcén; y en agosto de 1103 concedió la fortaleza de Gabarda a Sancho Vito que había participado con trescientos combatientes en la batalla de Alcoraz frente la muralla de Huesca en 1096.

Al mismo tiempo el rey organizó la comarca, dividiéndola en ocho tenencias o seniorados —jefaturas administrativas y militares—, que confió a otros tantos prohombres altoaragoneses. La de Piracés fue asignada a Ortí Ortiz; la de Albero Bajo a Lopa, viuda de Fortún Sánchez de Lasaosa; la de Sangarrén a Fortuño López; la de Tramaced a Blasco Fortuñones; la de Callén a Fortuño Sánchez; la de Marcén a Mancio Sánchez; se desconoce el nombre del primer tenente de Almuniente; y la de Grañén-Curbe a Sancho Iñiguez.

Es precisamente de este tenente de Grañén-Curbe del que se tienen más noticias. Sancho Iñiguez procedía de Orna-Latrás en Serrablo y casó con Oria, hija de Lope Fortuñones, tenente de Loarre, de la que tuvo varios hijos e hijas. Decidido a peregrinar a Jerusalén, dictó testamento hacia 1118 con el consentimiento de su esposa, disponiendo de sus bienes sitios en zona pirenaica y de los que había obtenido en la comarca de Grañén. Legó Sodeto a su hijo Pedro; a la Limosna de la catedral de Huesca la almunia cercana a Almuniente en sufragio de su

hijo Sancho; repartió entre su esposa y sus hijos las casas que poseía en Huesca, Grañén, Ciurbe, Fraella y otra almunia. Acerca de sus bienes muebles mandó que fueran para sus hijos Lope y García los animales que tenía en Curbe: cuatro vacas mayores, dos yeguas, sesenta ovejas, dos bueyes y un caballo; para casarlas, asignó a María y demás hijas la plata, oro y dineros que se le debían en Curbe y el valor de un caballo tasado en 300 sueldos. Como hombre de armas, disponía de varios caballos, algunos en poder de hombres de Curbe, y no menos de una docena de lorigas o armaduras. Dispuso, por fin, que la tercera parte del trigo, vino, ovejas, yeguas y vacas de su propiedad, caso de morir en el camino de Jerusalén, se repartiera en cuatro lotes iguales: una para el obispo, otra a repartir entre la obra de San Pedro de Orna, San Julián de Jarlata cerca de Navasa y Santa Eulalia de Buesa en el valle de Laurés, otra para la Limosna de la Catedral de Huesca y el cuarto lote para la redención de cautivos.

A raíz de la conquista aragonesa huyeron algunos distinguidos musulmanes, como los dueños de las tres almunias antes mencionadas e Iben Perrón de Sangarrén y al-Qaid al-Malik de Gabarda, pero otros muchos, que vieron respetadas su religión y haciendas, permanecieron en sus hogares llegando sus descendientes hasta 1526, en que fueron obligados a bautizarse y a convertir sus mezquitas en iglesias cristianas y hasta la expulsión de los moriscos en 1611. Consta que así aconteció en Almuniente, lugar de mayoría musulmana, que censaba veintiocho vecinos islámicos y siete cristianos viejos en el siglo XV. Y lo mismo en Barbués, Torres de Barbués, Albero Bajo, Sangarrén, Porellín, Pitiellas y Gabarda.

En los últimos años del reinado de Alfonso I, al parecer se produjo cierta despoblación de musulmanes, debida quizá a la proximidad de la ciudad de Fraga, cuya conquista no lograba el Batallador. A este respecto cabe citar los casos de Barbués, villa que el rey donó en 1128 a tres aragoneses cristianos —Martín Galíndez de Bagón, Pedro Sánchez y Sancho Sánchez— para que la poblaran, y de la villa y castillo de Curbe que en enero de 1133, durante el cerco de Fraga, fueron donados por Alfonso I al abad Fortuño de Montearagón «para que la poblara lo más pronto posible y estableciera una buena fortaleza en defensa de toda la cristiandad».

La cristianización de la comarca, que debió de ser lenta y parcial, se confió al obispado de Huesca, al que correspondieron diez futuras parroquias en otros tantos lugares, y al abadiado de Montearagón, independiente del obispado, con jurisdicción sobre nueve. La primera iglesia construida de que se tiene noticia, fue la de Almuniente, que edificaba en 1108 el canónigo oscense Iñigo para la minoría cristiana. Semejante sería a éste el caso de Sangarrén, donde se construyó una iglesia, pero la minoría cristiana emigró en fecha desconocida y el templo acabó en ruina, de modo que tiempo después de la conversión de los moriscos, en 1556, no residía en la villa clérigo alguno, aunque la mezquita había sido destinada a casa-abadía, y se había habilitado para el culto cristiano una lóbrega estancia del castillo. Se levantaron también en el siglo XII iglesias en Grañén y Pompién «cerca de Grañén», ambas propiedad de la casa real aragonesa, que fueron donadas en 1198 por el rey Pedro II al obispo Ricardo de Huesca.

Probablemente a causa de la Peste Negra de 1348 a 1350, «los años de la mortatera», disminuyó notablemente la comarca de Grañén. La consiguiente crisis demográfica y económica motivaría la despoblación de Curbe, Sodeto, Pitiellas, Tubo —donde sólo quedó un vecino—, Pompién de Yuso —su vicario «fuydo s'era a otras tierras, que allí no y avía qué comer»— y Pompién de Suso.

Después de la conquista aragonesa todas las poblaciones fueron de realengo, menos la de Curbe, donada en 1133

a Montearagón, y la de Marcén, cuyo señorío compró esta misma abadía en 1391. A lo largo de los siglos XIII y XIV los realengos fueron objeto de transacciones y, salvo Alberuela de Tubo, las demás pasaron a ser de señores seculares. Así, la villa de Grañén fue cedida temporalmente por el rey Jaime II a Ramón de Cardona en 1304 y a Pedro de Ayerbe en 1312; devuelta a la corona, Pedro IV vendió el castillo y villa de Grañén a Sariñena en 1391; sin que se conozca la fecha de su adquisición, era señorío del duque de Villahermosa en el siglo XVI y luego del conde de Luna. El castillo y villa de Fraella fueron concedidos en 1291 por Jaime II a Pedro Pomar para volver a realengo cuatro años después; pasó a Gombaldo de Tramaced hasta 1348 en que la confiscó Pedro IV y la cedió a Juan Fernández de Heredia; el rey Juan I la vendió en 1388 a Bernardo Galcerán de Pinós; y en 1556 era su señor el vizconde de Eboli. La propiedad de la tierra experimentó procesos semejantes, de modo que, mediado el siglo XVI, éstos eran los señoríos de la comarca:

<b>POBLACION</b>	<b>SEÑORIO</b>
Alberuela	Realengo
Marcén	Abadía de Montearaón
Grañén	Duque de Villahermosa
Tramaced	Duque de Villahermosa
Fraella	Vizconde de Eboli
Albero Bajo	Vizconde de Eboli
Almuniente	Francisco Altarriba
Sangarrén	Francisco Mendoza
Barbués	Conde de Sástago
Torres de Barbués	Conde de Sástago
Callén	Miguel de Gurrea
Piracés	Martín de Torrellas
Tubo	Felipe de Foces

Dos son las fuentes de información que permiten conocer aproximadamente la población de la comarca al filo de la Edad Media: los censos civiles entre 1488 y 1543 y un informe sobre las iglesias altoaragonesas, redactado en 1560 con motivo del proceso de desmembración de los abadiados de Montearagón, San Juan de la Peña y San Victorián de Sobrarbe y de erección de los obispados de Jaca y Barbastro. No coinciden los datos que aportan: el total de vecinos de las trece localidades de la comarca es de 218 en los censos, número que eleva a 271 el informe eclesiástico, es decir, unos 1.190 y unos 1.355 habitantes respectivamente. Estas son las cifras correspondientes en las mencionadas fuentes:

OBISPADO DE HUESCA	CENSOS	INFORME
<b>CRISTIANOS</b>		
Grañén	29	80
Almuniente	35	25
Fraella	16	12
Alberuela de Tubo	19	30
Tramaced	23	30
<b>MORISCOS</b>		
Albero Bajo	12	12
Sangarrén	19	15
Barbués	21	10
Torres de Barbués	20	10
<b>ABADIADO DE MONTEARAGON</b>		
Callén	6	20
Piracés	7	12
Marcén	11	14
Tubo	—	1

Los censos registran trece localidades con un total de 146 vecinos cristianos, unos 730 habitantes, y 72 vecinos moriscos, unos 360 habitantes. El informe eclesiástico, por su parte, reseña trece localidades con 224 vecinos cristianos, unos 1.120 habitantes y 47 vecinos moriscos, unos 235 habitantes.



#### FUENTES

- A. UBIETO ARTETA, *Colección diplomática de Pedro I, rey de Aragón y Navarra*, Zaragoza 1951.  
A. DURAN GUDIOL, *Colección diplomática de la Catedral de Huesca* I, Zaragoza 1965, II Zaragoza 1969.



#### BIBLIOGRAFIA

- A. UBIETO ARTETA, *Historia de Aragón. Poblados y despoblados*, 3 vols. Zaragoza 1984-1986.  
A. DURAN GUDIOL, *El castillo abadía de Montearagón (siglos XII y XIII)*, Zaragoza 1987.  
PHILIPPE SENAC, "Une fortification musulmane au Nord de l'Ebre: le site de La Iglesiasiet", en *Archéologie Islamique*, t. I (Paris 1990), pp. 123-145.

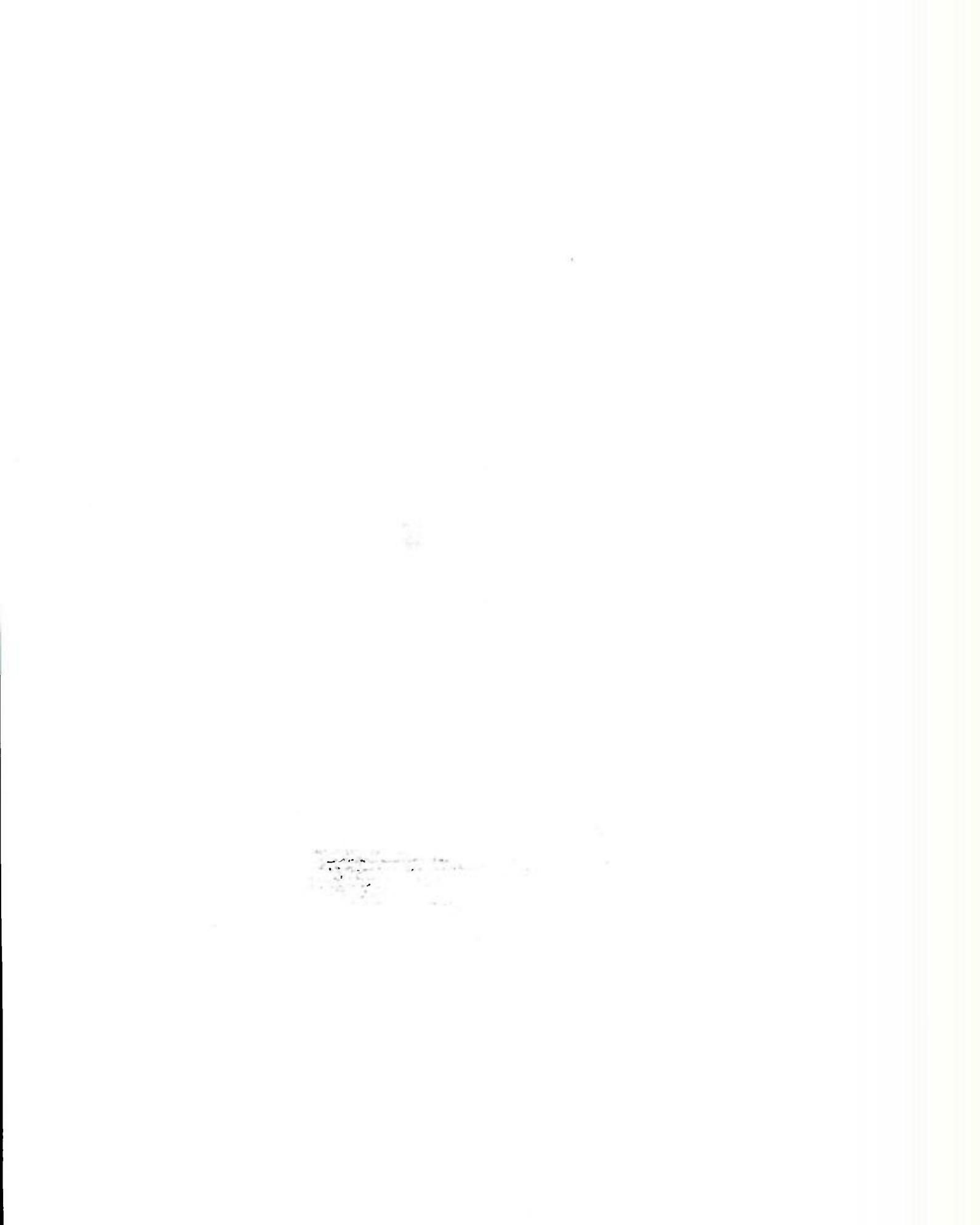


*EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA  
PARROQUIAL DE GRAÑEN*



*CARMEN MORTE*





## EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE GRAÑÉN

CARMEN MORTE GARCIA

Esta obra está dedicada al Apóstol Santiago el Mayor, con escenas de su vida que aparecen pintadas en las dos calles laterales del lado izquierdo, mientras que en las del lado opuesto figuran temas de su hermano, San Juan Evangelista. Las tablas del banco se reservan para episodios de la Pasión de Cristo, las del sotabanco para figuras del apostolado y en el guardapolvo se encuentran ángeles con instrumentos de la Pasión. El retablo lo inició en los últimos meses de 1508 el pintor *Cristobal de Cardenosa*, pero tres años después sólo había realizado tres paneles del banco: Oración en el Huerto, Prendimiento y Flagelación. El concejo de Grañén cancelaba en esa fecha el contrato con Cardenosa, encargando el resto de la obra a *Pedro de Ponte*, que lo había de concluir en 1513. Las pinturas que corresponden a cada uno de los dos artistas, presentan diferencias apreciables en cuanto a los rasgos estilísticos. El retablo no conserva su mazonería original ni la imagen del titular, debidas al maestro *Gil de Brabante* y la pintura acusa importantes zonas muy rehechas.

### ◆ FUENTES DOCUMENTALES

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Grañén, dedicada al apóstol Santiago el Mayor (fig. 1), fue encomendado al pintor *Cristobal de Cardenosa* el 9 de octubre de 1508, según recoge un documento que damos a conocer por primera vez<sup>1</sup>. El contrato estipula los temas que debían figurar pintados en las diversas partes del retablo, así como los materiales que se debían emplear en algunas composiciones y en la policromía de la mazonería y otras piezas de talla. De igual modo se especifican las pinturas en el sotabanco, con los doce apóstoles pintados sobre fondo de oro y en el frente de dos puertas laterales, San Pedro y San Pablo. En el banco se citan historias de la Pasión de Nuestro Señor y un Cristo; en las calles laterales del cuerpo, episodios de la vida de Santiago y de San Juan Evange-



Retablo Mayor Iglesia Parroquial de Grañén (Huesca).  
Foto: Archivo Mora. Anterior a 1936 (fig. 1.)

1. Doc. 1.

lista, y en las polseras, escudos de armas y otros temas no concretados. En cuanto a la policromía de la mazonería e imaginé-  
ría, se insiste en la utilización del azul y del oro “muy finos”;  
además en la imagen del titular se añaden el uso del rosicler y  
de la plata. Se reseña como autor de los trabajos de talla a  
“*maestre Gil*” y debe de tratarse de Gil de Brabante, mazone-  
ro. El precio estipulado era de 8.500 sueldos y el pintor los iba  
a cobrar anualmente, a costa de las rentas de la primicia de la  
iglesia de Grañén. Se fija un plazo de seis años para terminar  
toda la obra, pero Cardenosa debía hacer entregas parciales de  
acuerdo al sistema de pago escalonado, si bien, lo entregado  
cada año por el pintor, debía superar el precio cobrado. Final-  
mente, se le proponen como modelos de referencia el retablo  
de San Lorenzo de Huesca y el mayor de Bolea (Huesca),  
cuyas mazonerías habían sido realizadas por el anteriormente  
citado maestro Gil.

Debieron de surgir diferencias entre el pintor y el concejo de  
Grañén, que obligaron a cancelar el contrato del retablo y a  
tasar lo obrado por el artista en el mismo. En un documento,  
publicado por Federico Balaguer, fechado el 26 de marzo de  
1511, Antón de Aniano y Enrique de Orliens, pintores residen-  
tes en Zaragoza, hicieron el dictamen pericial de las tres tablas  
pintadas por Cardenosa, *Oración en el Huerto*, *Prendimiento* y  
*Flagelación*, que formaban parte del banco del retablo y fija-  
ron el precio de cada una en cuatrocientos sueldos; además,  
tasaron otras piezas de mazonería en trescientos sueldos<sup>2</sup>.

El concejo de Grañén hizo un nuevo contrato, *el 2 de mayo de  
1511, con el pintor Pedro de Ponte*, vecino de Zaragoza, para  
finalizar el retablo mayor. En las cláusulas de esta capitula-  
ción, dada a conocer por Ricardo del Arco<sup>3</sup>, se alude que se  
mantienen con Aponte las condiciones reseñadas en el encargo  
a Cardenosa, entre las que se incluye, el realizarlo “al modo y  
forma que está el de Bolea aquello que de su mano fue fecho y  
de la manera que está el de San Lorenzo de Huesca”, y por el  
mismo precio de ocho mil quinientos sueldos, pero se fijan  
también otras nuevas. Así, Aponte arrendaba la primicia de la  
iglesia de Grañén y si su trabajo era mejor que el de Cardeno-  
sa, se le debía pagar más, de acuerdo al criterio del conde don

2. F. BALAGUER, “Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca”, *Seminario de Arte Aragonés*, VI, 1954, pp. 86-88. *Vid.* doc. III y IV del apéndice).

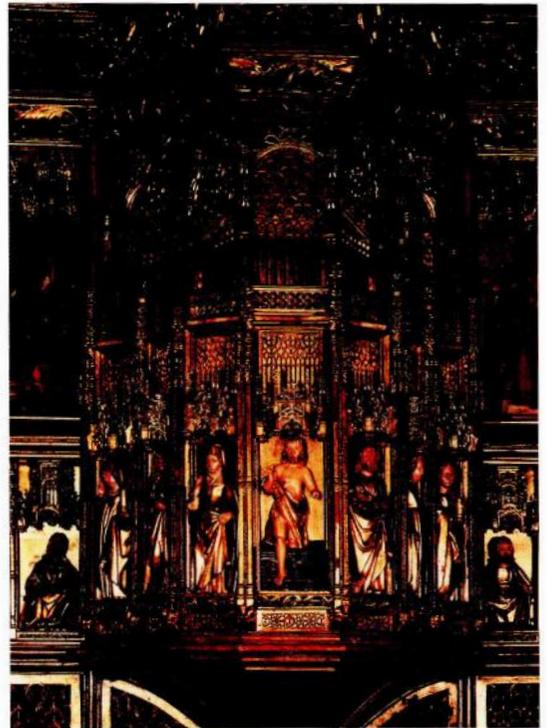
3. *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, p. 132. *Vid.* doc. V del apéndice).

Alonso; debe de tratarse de Alonso de Gurrea y Aragón (1487-1550), conde de Ribagorza. Los compromisos por parte del pintor se concretan en varios apartados: realizar todo el banco antes de percibir ningún dinero, finalizar el retablo en año y medio, permitir a los habitantes de Grañén reconocer la obra durante su realización, haciendo de nuevo el pintor las piezas que no fueran del agrado de sus clientes, y darles una garantía de seis años, una vez acabado el retablo, por si surgía algún desperfecto como consecuencia de su trabajo. Además, Aponte debía decorar “al romano” el arco próximo al retablo.

Las rentas de la primicia de la iglesia de Grañén no permitieron a Pedro de Ponte terminar el retablo mayor en el tiempo estipulado en el contrato, por lo que la subarrienda en mayo de 1512 a Domingo de Abiό, con consentimiento del concejo. De este modo se aseguraba poder finalizar la obra un año más tarde<sup>4</sup>.

Este monumental conjunto no conserva la mazonería original del siglo XVI, cuya estructura y ornamentación debían seguir modelos gόticos, similares a los de otros retablos mayores de cronología prόxima, en concreto el de la colegiata de Bolea (Huesca), realizado por el mismo artífice, maestre Gil (fig. 2). El cambio de la estructura gόtica del retablo supuso la utilizaci3n como soportes de pilastras de capitel corintio y la colocaci3n, en el remate, de frontones partidos y bolas. La supresi3n de todos los doseletes que cobijaban las tablas, debi3 de obligar a repintar la zona superior de las mismas y en algunos casos a colocar all3 un nuevo soporte. A su vez, se hicieron nuevas las pinturas de la Asunci3n y del Calvario y se repintaron, importantes zonas, en la obra de Cardeñosa y de Aponte. Todas estas alteraciones pudieron ser a comienzos del siglo XVII, despu3s de la reconstrucci3n de la f3brica de la iglesia, terminada en 1594, fecha que aparece en el interior de este templo de Grañén.

Hasta 1936 se conservaban en la iglesia de Grañén la imagen original del titular, el ap3stol Santiago, la segunda mazonería y algunos restos de la primitiva g3tica, envolviendo el remate del retablo, como atestiguan fotograf3as realizadas antes de esa fecha<sup>5</sup>. En julio de ese ańo, el Departamento de Bellas Artes



Tabern3culo. Retablo Mayor de Bolea (Huesca). Gil de Brabante (fig. 2.)

4. Doc. VII

5. R. DEL ARCO, *Cat3logo...*, ob. cit., fig. 905.



Ecce Homo. Pedro de Aponte.  
Foto: Archivo Mas, años 1936-39 (fig. 3).

del Gobierno de la República ordenó desmontar el retablo y trasladar las tablas de pintura a Barcelona. Entre 1936 y 1939 (figs. 3-4), las pinturas estuvieron depositadas en el Palacio Nacional de la ciudad condal, tal como atestiguaban los albaranes que llevaban las tablas pegados en el reverso. El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional traslada las tablas a Zaragoza —el 17 de junio de 1939— y poco después vuelven a Grañén. De acuerdo a los documentos fotográficos anteriores a 1936, en el sotabanco había más de las seis tablas —con figuras de los apóstoles— hoy conservadas.

Es muy posible que después de esa fecha y antes de volver a montar el retablo, se acometiera una restauración de las pinturas, a la vez que se hacían de nuevo la mazonería y la imagen de Santiago, hoy conservadas en la iglesia parroquial de Grañén. A partir de diciembre de 1986 y hasta abril de 1989, se ha llevado a cabo la última restauración de las tablas de pintura, a excepción de las situadas en el guardapolvo<sup>6</sup>.

#### ◆ LOS ARTIFICES

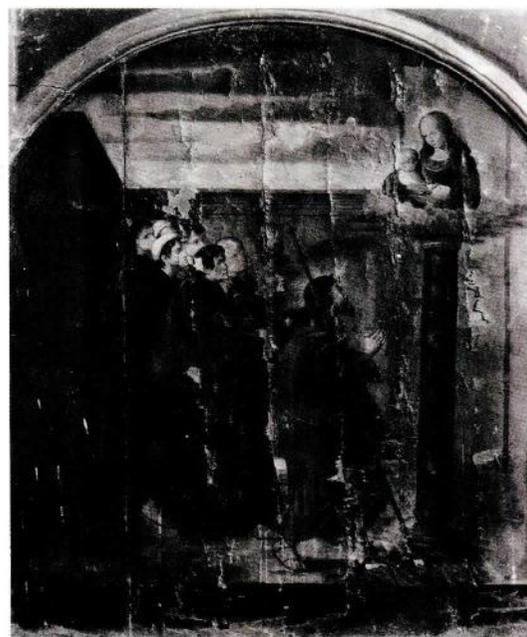
El autor de la primitiva estructura en madera del retablo de Grañén y, sin duda, de todos los trabajos de escultura del mismo fue "*maestre Gil*", según se indica en el contrato que el pintor Cristobal de Cardenosa efectúa con el concejo de esa localidad, el 9 de octubre de 1508. El maestro puede identificarse con *Gil de Brabante*, mazonero, si tenemos en cuenta que en el contrato se le menciona así mismo autor de *los retablos de San Lorenzo de Huesca y del mayor de la colegiata de Bolea* (Huesca). A propósito de este último, conocemos estaba a su cargo en octubre de 1499<sup>7</sup>, cuando es nombrado para enjuiciar el retablo que había de hacerse en la capilla del Arce-diano, en la Seo de Zaragoza. El maestro Gil y su hermano, un clérigo residente en la iglesia de Loreto de Huesca, es posible procedieran del ducado de Brabante, no sólo el apellido alude a esta procedencia, sino también el estilo de las esculturas del retablo de Bolea presenta una filiación con las formas de los talleres de esa zona del imperio germánico. Del mismo maestro debe de ser *el retablo de San Sebastián*, conservado en la misma iglesia de Bolea.

6. La documentación con las gestiones llevadas a cabo para esta última restauración del retablo, se conserva en el ayuntamiento de Grañén, lo mismo que el documento citado de 1936.

7. AHPZ, Alfonso Francés, año 1499, ff. 54v-55r.

Gil de Brabante, afincado en Huesca y considerado como “muy hábil en el arte de mazonería”, trabaja, preferentemente, en obras de esa ciudad y de su provincia<sup>8</sup>, aunque hizo también algunas en la de Zaragoza, como el documentado retablo mayor de Bujaraloz (1510, desaparecido) y el de Santiago, en la catedral de Tarazona (finalizado en 1497), que se le puede otorgar por sus semejanzas con el de Bolea. Por otra parte, la pintura del retablo turiasonense se atribuye a Pedro Díaz de Oviedo, al igual que las pinturas del mencionado retablo de San Lorenzo de Huesca. El taller de Gil de Brabante en la capital altoaragonesa debió de ser uno de los más activos hasta la llegada, a partir de 1520, del taller de Damián Forment, más innovador y de acuerdo al gusto artístico renacentista que desplazaría el sistema flamenco, como testimonia el comentario de Martín de Casamayor, maestro de casas, a Gil de Brabante: “*Mucha diferencia hay de este tiempo (hacia 1540) al otro, porque antes se trabajaba del moderno y ahora del romano, de manera que la ferramenta del moderno no es buena para labrar romano*”. Este cambio supondría, en los últimos años de su vida, una derrota profesional y una falta de recursos económicos. Maestre Gil de Brabante fallecía en Huesca en septiembre de 1547.

El pintor *Cristóbal de Cardeñosa* era natural de esta localidad, perteneciente a la provincia de Avila, y es factible suponer que su primera formación, dentro de la corriente hispanoflamenca, tuviera lugar en esta ciudad castellana, en donde se ubicaban los talleres de pintura más importantes durante la segunda mitad del siglo XV, al amparo de las obras pictóricas que se acometían entonces, destinadas, sobre todo, a su catedral. Precisamente las pinturas de Cardeñosa, en este retablo de Grañén, presentan algunos rasgos comunes con el Círculo del denominado Maestro de Avila, personalidad artística creada a partir del tríptico de la Sagrada Familia, procedente del convento de la Concepción, de Avila, hoy en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid<sup>9</sup>. Sin embargo, la diferencia más notable con los pintores de este Círculo se encuentra en la ausencia de expresionismo caricaturesco en los rostros de los personajes. Sin duda, Cardeñosa entre 1508 y 1511, cuando realiza las tres tablas de Grañén, había conocido otros modelos figurativos más acordes



La Virgen del Pilar se aparece a Santiago y los convertidos. Foto: Archivo Mas, años 1936-39 (fig. 4.)

8. Vid. los trabajos de AVELLANAS, “El archivo de Casbas”, *Boletín Museo Bellas Artes Zaragoza*, 1924; y A. DURAN, “El proceso de maestre Sebastián Ximénez, mazonero (Huesca, 1548)”, *Cuadernos internacionales de Historia psicosocial del Arte*, Barcelona, 1983.

9. Sobre el Maestro de Avila y su Círculo, vid. M. GOMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Avila*, ed. revisada y preparada por A. de la Morena y T. Pérez, 3 tomos, Madrid, 1983, pp.109 y ss., con bibliografía y el estado de la cuestión hasta esa fecha; vid. también P. SILVA MAROTO, “Pintura hispano-flamenca en Avila: Juan Pinilla o el Maestro de San Marcial”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 177, 1972, pp. 33-41.



Abrazo ante la Puerta Dorada (detalle). Serie La vida de la Virgen. Alberto Durero, 1504 (fig. 5.)

10. C. MORTE, "Documentos sobre pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón. I", *Boletín Museo Instituto Camón Aznar*, XXX, 1987, doc. 20 y 37.

11. Sobre las referencias de la historiografía aragonesa del siglo XVII, vid. R. DEL ARCO, «Pedro de Ponte, o Aponte, pintor el Rey Católico», *BSEAA*, Valladolid, IX, 1942-1943, pp. 59-77. En cuanto a las noticias familiares, vid. F. LATASSA, *Biblioteca nueva de escritores aragoneses*, t. I, Pamplona, 1798, pp. 374-377; noticias que, en parte, se confirman en un documento del año 1512, cuando el pintor y María de Arruego protocolizan su acuerdo de matrimonio (*AHPZ*, Juan Serrano, 1510-1512, f. 114).

12. P.GAY, "Aportación al estudio de las artes en Zaragoza (1500-1525)", en *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela*, Zaragoza, 1983, pp. 433-434.

con la serenidad y armonía renacentistas. Esta información pudo adquirirla bien en Avila, no se debe olvidar los trabajos de Pedro Berruguete en esta ciudad, o en tierras aragonesas, en concreto el retablo mayor de Bolea, propuesto como modelo al pintor.

La primera noticia documentada sobre Cristobal de Cardeñosa corresponde a octubre de 1507, cuando se le encarga policromar un retablo de escultura destinado a la iglesia de San Felipe de Zaragoza. Este tipo de trabajo también lo realizaría en otras ocasiones<sup>10</sup>. El pintor todavía vivía en Zaragoza en mayo de 1525, pero de su actividad profesional sólo se han podido identificar las tres tablas del retablo de Grañén.

*Pedro de Ponte* es el pintor del siglo XVI más alabado por la historiografía aragonesa del siglo siguiente, que le consigna con el apellido de Aponte y como uno de los pintores más destacados al servicio de Fernando el Católico, dato no confirmado por el momento. Posiblemente, algunas noticias mencionadas por Jusepe Martínez en relación con nuestro artista, sean una confusión y se refieran al pintor Bartolomé Bermejo, que sí dejó excelentes obras en Valencia, Aragón y Cataluña, además de ser uno de los primeros en utilizar la técnica al óleo. Pedro de Aponte, acaso, pudiera ser castellano y haber llegado a tierras de Aragón al tiempo del enigmático Maestro de Bolea, teniendo en cuenta noticias contemporáneas del siglo XVI y referencias familiares<sup>11</sup>, lo que sería un eslabón más en el movimiento de pintores de Castilla a Aragón, como sucede con Miguel Ximénez, Fernando Rincón, etc.

Aponte desarrolla su actividad profesional conocida en Aragón, Agreda (Soria) y Navarra, si bien su lugar de residencia habitual es la ciudad de Zaragoza, en la parroquia de Santa Cruz. La primera noticia biográfica documentada corresponde al año 1502, cuando pintaba en la capilla propiedad de los señores de Calatorao, en *Santa María del Pilar* de Zaragoza. Desde esa fecha y hasta 1523 realizó en ese templo diversos trabajos, como la policromía del retablo mayor, obra de Damián Forment, o las pinturas "al romano" de la sacristía mayor en 1507<sup>12</sup>. En junio de este año tenemos noticia en firme

de su actividad en Huesca, con el *retablo de Nuestra Señora de la Esperanza* para el hospital. En el contrato de esta obra se alude a su estancia en Bolea y por ello se le ha considerado autor del magnífico retablo de esa localidad, propuesta que se debe rechazar teniendo en cuenta la pintura de Grañén y su obra posterior conservada, aunque persiste la problemática sobre su participación en algunos trabajos del *retablo de Bolea*<sup>13</sup>.

A fines de ese año de 1507, de nuevo Aponte reside en Zaragoza cuando amplía su taller con un nuevo aprendiz, el navarro Bartolomé Trull<sup>14</sup>. En el año siguiente se encarga de pintar las puertas del retablo de la capilla de la Diputación del Reino, en Zaragoza, y de un *retablo de San Antonio de Padua*, en Borja para don Juan Coloma; este último en compañía del pintor Antón de Aniano<sup>15</sup>, con el que en 1511 se asociaba para hacer juntos diversos retablos en Zaragoza<sup>16</sup>; posiblemente se trataba de policromar obras de escultura. La primera obra identificada de Pedro de Aponte es el *retablo de Grañén*, en donde quedan perfilados los caracteres más peculiares de su estilo.

Los nuevos proyectos del pintor le llevarían a tomar en 1512 un nuevo aprendiz, Juan de Calzada. Entre las obras posteriores desaparecidas, están un retablo de Santa Isabel para Zaragoza, otro de San Juan Bautista para la localidad de Paniza y el dedicado a Santa Ana, en Utebo (Zaragoza)<sup>17</sup>. Por fortuna se conservan los tres retablos finales de su carrera profesional: el de *San Miguel Arcángel* de Agreda (Soria) y los navarros de *Santa María la Mayor* de Olite y el de *San Juan Bautista* de Cintruénigo; este último no llegó a terminarlo. En éstos reitera un lenguaje figurativo similar al del retablo de Grañén, incluso mantiene como fuente de inspiración la obra gráfica de Alberto Durero (fig. 5). También incorpora otros modelos procedentes de repertorios de estampas diversos, de Lucas Cranach o, en menor medida, de Marcantonio Raimondi<sup>18</sup>, haciendo prevalecer siempre los valores más emotivos y expresivos.

En octubre de 1532, Pedro de Ponte ya había fallecido según un documento llevado a cabo por su segunda esposa, María de Arruego<sup>19</sup>, y del que se deduce su estancia en Olite en los últi-

13. Sobre estas cuestiones, vid. C. MORTE, *Aragón y la pintura del Renacimiento*, catálogo de la exposición, Zaragoza, 1990, pp. 54-68, con bibliografía sobre el tema. En 1516 se conoce una nueva relación del pintor con Bolea, por una comanda de un clérigo de esa localidad, *AHPZ*, Alfonso Francés, año 1516, f. 47; en el mismo año hace un pago a Juan Pulgar, fustero, de Astudillo (Palencia), *ibidem*, f. 47).

14. *AHPZ*, Pedro Garín, años 1507-8, f. 300. En 1509 se encargaba de un retablo para Azanuy (Huesca), *ibidem*, año 1509, ff. 127 y 133.

15. *AHPZ*, Luis Sora, año 1508, f. 62.

16. En la obra de M. ABIZANDA, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, vols. I y II, Zaragoza, 1915 y 1917, se encuentran algunas de las noticias aquí citadas. Las inéditas proceden, en su mayor parte, del Archivo histórico de protocolos de Zaragoza (*AHPZ*).

17. Datos sobre este último en *AHPZ*, Pedro Gues, año 1527, f. LXXXX-I. En el mismo protocolo, f. CXIII, figura el contrato de aprendizaje con Aponte, de Pedro de Burgos, natural de Logroño; también en los ff. XXV, XXXII, XXXXII, XXXXVIII, LVIII-LXVI y C, se recoge el pleito de Aponte con su hija Isabel, habida en su primer matrimonio con Catalina Rubert; en otra ocasión figura como Camanyas, vid. C. MORTE, *Documentos...*, ob. cit., doc. 27 y 28.

18. C. MORTE, "La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra", en *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona, 1986, pp. 565-590; con bibliografía

19. *AHPZ*, Juan Arruego, año 1532, f. 626; las capitulaciones con su segunda esposa, en Pedro de Gues, año 1520, ff. 115-116. *Vide nota supra* 11.

mos años de su vida; allí tomaba como aprendiz a Juan de Hinojedo<sup>20</sup>. Con el pintor, desaparece uno de los artistas más singulares de la primera etapa de la pintura aragonesa del Renacimiento, protagonizada por una generación de maestros formados en el siglo XV, dentro del lenguaje tardogótico, que sin renunciar a esta tradición, fueron incorporando otros modelos más innovadores, de procedencia diversa, tanto del mundo germánico (Durerro, Cranach o Leyden), como del italiano, conocidos a través de la estampa o de las obras de otros artistas foráneos, que van llegando a tierras aragonesas a lo largo del primer cuarto del siglo XVI. Antes he citado los ejemplos del Maestro de Bolea y de Damián Forment. No se puede olvidar el contacto de los pintores con la obra de escultura, a través de la policromía de la misma, trabajo, por otra parte, bien remunerado y buscado por los pintores, dado que les permitía siguieran funcionando sus talleres.

#### ◆ LA PINTURA DEL RETABLO MAYOR DE GRAÑEN

El actual retablo mayor de Grañén está formado por sotabanco, banco, cuerpo de cinco calles, con tres pisos las laterales, ático y guardapolvo. Lo integran 26 tablas de pintura realizadas al temple de huevo, salvo las que representan la *Asunción de la Virgen* y el *Calvario*, situadas en la calle central y en el ático, ejecutadas al óleo hacia 1600 por un pintor mediocre. En el sotabanco se disponen, de izquierda a derecha, los *apóstoles* Pablo, Felipe, Juan Evangelista, Bartolomé, Simón y Tomás; el banco está dedicado a la *Pasión de Cristo*, con las escenas de la Oración en el Huerto, Prendimiento, Flagelación, Ecce Homo, Cristo camino del Calvario y Descendimiento. En la calle lateral izquierda se representan episodios de la vida del apóstol *Santiago el Mayor*, ordenados de abajo arriba: Conversión del mago Hermógenes, Milagro del ahorcado, Traslado del cadáver de un peregrino a Compostela, Santiago predicando en España, Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y el santo apóstol bendiciendo a Atanasio como obispo de Zaragoza. La calle lateral derecha está dedicada a narrar escenas de la vida de *San Juan Evangelista* y se organizan de abajo arriba: San Juan ante Domiciano, Martirio del Santo, Encuentro con el filósofo Crato, Destierro en la isla de Patmos, Milagro de la

20. *AHPN*, Pedro Iracheta, año 1528, sección Olite, carpeta 1.

copa envenenada y San Juan Evangelista en presencia de la Virgen antes de su Dormición. El guardapolvo tiene, a cada lado, tres *ángeles* (fig. 6) con los instrumentos de la Pasión de Cristo — así se completa la iconografía de las escenas del banco— y una concha de peregrino, símbolo del santo titular del retablo. Los escudos que están pintados en la mazonería del remate del retablo son posteriores a 1940.

La ordenación original de las tablas con escenas de *Santiago el Mayor* pudo ser alterada, posiblemente, cuando se cambió la mazonería gótica, dado que su disposición actual no guarda una relación cronológica con la biografía del Apóstol, recogida por la tradición. Los temas pintados se debieron de iniciar con su evangelización en España y la iconografía relacionada con la ciudad de Zaragoza, vinculada a la Virgen del Pilar. La primera consignación escrita que se conoce de esta tradición data de finales del siglo XIII y se contiene al final de un códice de los *Morabilia in Job* de Gregorio Magno, manuscrito conservado en el archivo-biblioteca de la basílica de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza<sup>21</sup>. A continuación estaría la tabla con el episodio de la Conversión de Hermógenes, para finalizar con los temas iconográficos jacobeos relacionados con las peregrinaciones a Santiago de Compostela, para visitar la tumba del “Hijo del Trueno”. Estos tres temas figuran en el *Liber Sancti Jacobi* y los recoge la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Voragine<sup>22</sup>.

En cuanto a la iconografía sobre la vida de San Juan Evangelista, procede del texto de la Leyenda Dorada y la de la escena de la Visita del Apóstol a la Virgen María antes de su Dormición, la fuente se encuentra en los evangelios apócrifos asuncionistas<sup>23</sup>.

Las diferencias entre las tres tablas citadas pintadas por Cristóbal de Cardeñosa y las de Pedro de Ponte, son visibles en cuanto a los rasgos estilísticos y al procedimiento pictórico. Cardeñosa utiliza un lenguaje más gótico, como lo indica la minuciosidad de los detalles, el colorido brillante y limpio como esmalte y la pintura de poco volumen, de pincelada muy concreta; en cambio, la tipología de las figuras presenta rostros menos

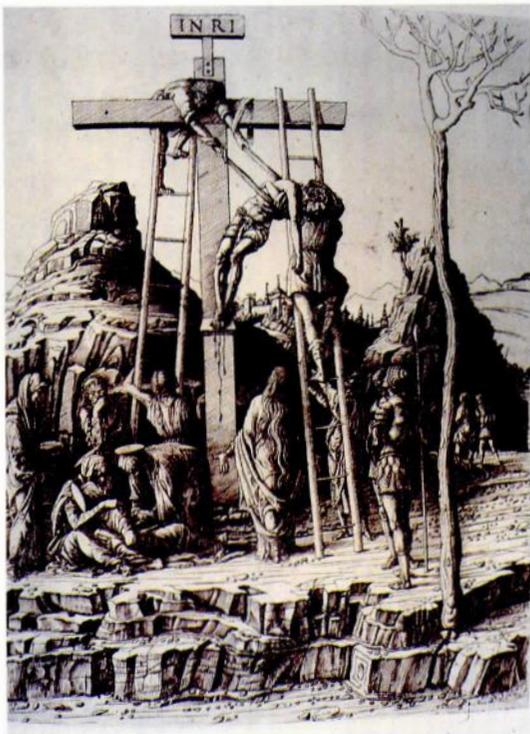


Ángel. Retablo de Grañén. Pedro de Aponte (fig. 6.)

21. T. DOMINGO, “Morabilia in Job”, *Catálogo de la Exposición El Espejo de nuestra historia*, Zaragoza, 1991, p. 176.

22. Vid. la edición en castellano de Alianza, Madrid, 1988; vid. también L. VAZQUEZ DE PARGA, “Organización de la peregrinación”, en *Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. I, cap. I, Madrid, CSIC, 1948, red. Oviedo, 1981.

23. Ed. de A. SANTOS, BAC, Madrid, 1988.



Descendimiento. Andrea Mantegna. c. 1465 (fig. 7.)

expresivos que los modelos de Aponte, aunque están tratados de modo más esquemático. Las obras de ambos artistas parten de modelos figurativos de la corriente hispanoflameca, pero en la pintura de Aponte se advierten también filtraciones italianas, específicamente del área de Padua, y trata de estructurar las composiciones de acuerdo al nuevo lenguaje renacentista, que en esos momentos comenzaba a introducirse en la pintura española y que iba a sustituir a la corriente hispanoflameca. En las tablas debidas a Pedro de Aponte, estas sugerencias italianizantes pudo recibirlas por el estudio de la pintura del *retablo de Bolea* (se recuerda su problemática participación en el mismo) y del sotabanco y banco del *retablo mayor del Pilar* de Zaragoza, contratado en mayo de 1509 por el escultor valenciano Damián Forment. Ya hemos indicado antes la participación del pintor en la policromía de esta obra; entonces pudo contemplar los airosos ángeles portadores del escudo pilarista, situados en el sotabanco y tomarlos como modelos, para los *ángeles* del retablo de Grañén.

En el lenguaje artístico de Aponte, más innovador que el de Cardeñosa, jugarían un papel importante también los grabados, esencialmente la obra gráfica de Alberto Durero y en concreto la serie del *Apocalipsis* y la de la *Vida de la Virgen*<sup>24</sup>, como atestiguan las escenas dedicadas a San Juan Evangelista. Debemos reseñar la temprana recepción en Aragón de las estampas de Durero y, tal vez, el primero en utilizarlas como fuente de inspiración sea Forment en el citado banco (1509-1512) del retablo del Pilar de Zaragoza, estampas proporcionadas, acaso, por el impresor alemán Jorge Cocci. Otro modelo figurativo utilizado por Aponte en Grañén procede del mundo italiano, como se puede apreciar en la escena del *Descendimiento*, tomada de una estampa de Andrea Mantegna<sup>25</sup> (fig. 7).

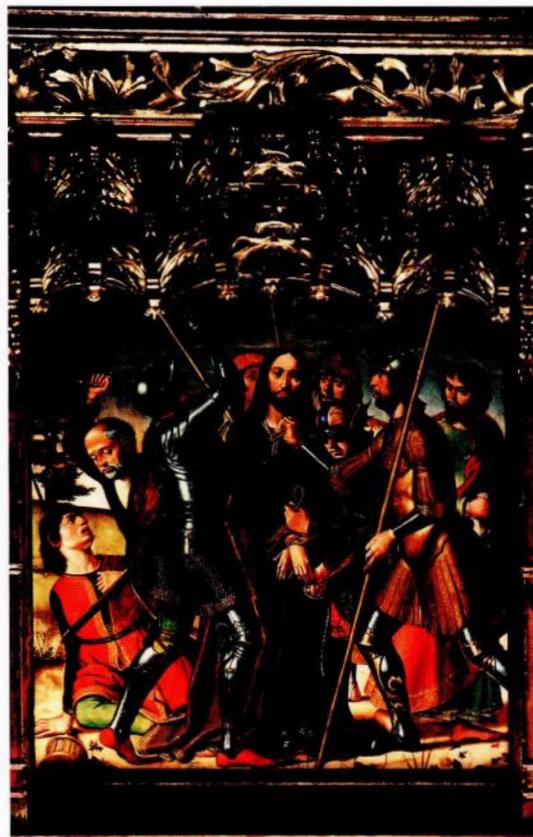
En cuanto a la dependencia del *retablo de la basílica de San Lorenzo de Huesca* y del *retablo mayor dedicado a Santa María de la colegiata de Bolea* (Huesca), propuestos como modelos en el contrato, por el concejo de Grañén, a los dos pintores, éstos parece se inclinan más por el segundo retablo, si tenemos en cuenta las pinturas conservadas del retablo de San Lorenzo (c. 1495-1500), atribuidas a Pedro Díaz de Ovie-

24. Vid. *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, ed. por W. KURTH, Dover Publi., New York, 1963; y E. PANOFKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, ed. Alianza, Madrid, 1982.

25. ANDREA MANTEGNA, catálogo de la exposición, Londres, enero - abril 1992, Milán, 1992, pp. 189-192; se conserva también (British Museum de Londres) un dibujo con algunas variantes respecto al grabado.

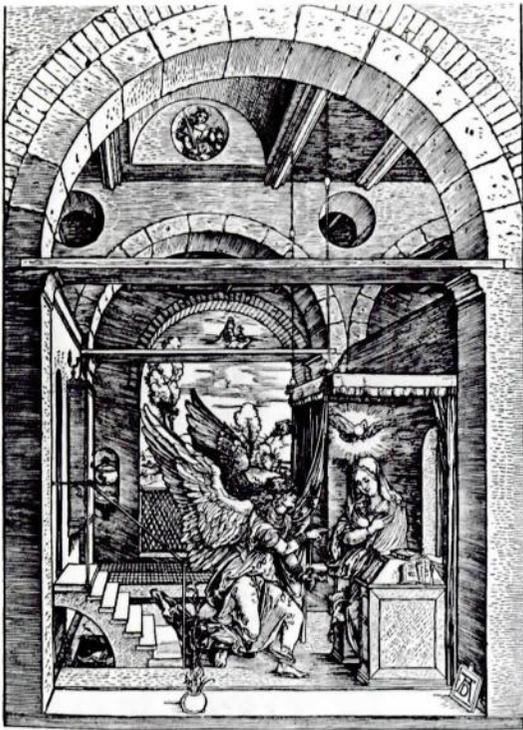
do<sup>26</sup>. El retablo de Bolea, iniciado en 1499 y casi concluido en 1508, debido a un pintor anónimo que ha tomado su nombre a partir de esta obra, aunque en su ejecución participaron varias manos, muestra relación con la pintura de Toledo en torno a la obra de Juan de Borgoña. Cristóbal de Cardeñosa, para sus tres composiciones de Grañén, se ha basado en los mismos temas del retablo de Bolea (fig. 8). Pedro de Aponte, en cambio, reelabora algunos tipos de este retablo en el caso de los guerreros y resuelve la representación del espacio y estudios de la luz a la manera de la pintura de Bolea, pero sin llegar a asimilar bien las propuestas de esta obra, en cuanto a los problemas perspectivos. Tal vez, la elección de uno de los dos modelos propuestos a los pintores se pudo deber a que las pinturas del retablo de San Lorenzo ofrecían un lenguaje figurativo que ya se iba perdiendo, con la recepción de los nuevos modelos italianos del renacimiento cuatrocentista y de los de Alberto Durero (fig. 9). De cualquier modo, los retablos de Huesca, Bolea y Grañén constituyeron grandes empresas en la diócesis oscense, durante el mandato del obispo don Juan de Aragón y de Navarra (1484-1526).

Antes me he referido a las sucesivas alteraciones de las pinturas del retablo de Grañén. Las tablas menos rehechas y que conservan, por tanto, la mayor parte de la pintura original son : la Oración en el Huerto y el Prendimiento, realizadas por Cristóbal de Cardeñosa, Cristo Camino del Calvario, el Descendimiento y los ángeles del guardapolvo, debidas a Pedro de Aponte. En el apostolado, también de este último, los rostros presentan algunos repintes. Entre las más dañadas por intervenciones posteriores se encuentran la Flagelación, de Cardeñosa, Milagro de la copa envenenada, Santiago con Hermógenes y Santiago bendice a su sucesor, realizadas por Pedro de Aponte. De la pintura original de éstas se conserva, por desgracia, menos de un tercio de la superficie total. Las zonas rehechas de las tablas anteriores pueden ser obra del mismo pintor de las tablas de la Asunción y del Calvario (c.1600), quien también pudo realizar la parte superior de los cielos de todos los paneles del retablo, cuando se suprimieron los doseletes góticos y se dotó al retablo de una nueva mazonería.



Prendimiento. Retablo Mayor de Bolea (Huesca). Maestro de Bolea (fig. 8.)

26. C. LACARRA, "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV", en *Primer Congreso general de Navarra*, 6, Pamplona, 1988 pp. 288-296).



Anunciación. Serie la Vida de la Virgen. c. 1502. Alberto Durero (fig. 9).

Las tablas de la Oración en el Huerto, Jesús camino del Calvario, San Juan Evangelista con el filósofo Crato y la Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago en Zaragoza figuraron en la exposición *Aragón y la pintura del Renacimiento*, celebrada en el Museo e Instituto "Camón Aznar" de Zaragoza, del 9 de octubre al 30 de noviembre de 1990<sup>27</sup>.



27. C. MORTE, *Aragón...*, ob.cit., Zaragoza, 1990.

*TABLAS DEL RETABLO DE GRAÑEN*



*CATALOGO*





## **APOSTOLADO**

*Temple sobre tabla (42 x 30 cm. cada tabla)*

*1511-1513*

*PEDRO DE APONTE*

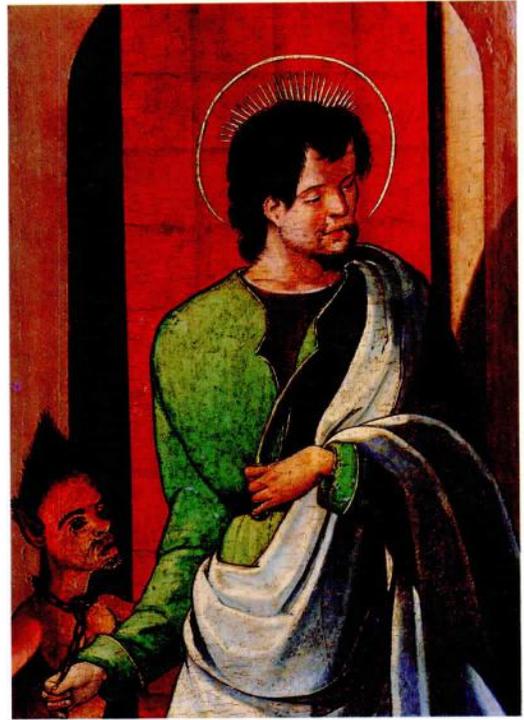
De las doce tablas que hubo en el sotabanco, representando el apostolado, sólo se conservan seis y su colocación original debió de ser alterada después de 1940, como así lo indican las posturas de las figuras, vistas de tres cuartos y con la cabeza vuelta hacia el centro del retablo.

Cada uno de los apóstoles lleva su atributo personal y algunos, además, un libro. *San Felipe* porta cruz latina; *San Bartolomé*, alfanje y demonio encadenado; *San Juan*, copa con el dragón; *San Simón*, sierra; *Santo Tomás*, escuadra, y *San Pablo*, espada. Todas las figuras se presentan de más de medio cuerpo.

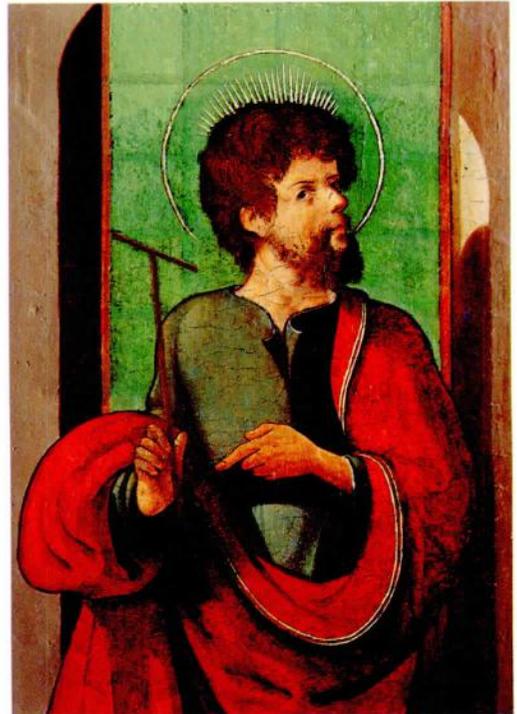
Aponte ha empleado un esquema compositivo similar, que no difiere de la solución dada en los retablos españoles de la época para los santos situados en los paneles de la parte baja. Las imágenes están muy destacadas en primer plano, con sombras propias que ayudan a crear el relieve; detrás un paño que oculta parte de la hornacina del fondo. El color del tejido es verde o rojo y, cuando el apostolado estuvo completo, los tonos debieron de estar alternados para conferir mayor vistosidad y armonizar mejor con el colorido de los atuendos, rojos, verdes y grises; más oscuros en las zonas de sombra. Algunos bordes de las vestiduras se matizan con oro, lo que provoca el efecto volumétrico. También se marcan los cuadrados del tejido de los fondos.

Son modelos expresivos, de facciones correctas y sus rostros están pintados con más cuidado que los situados en las zonas más altas del retablo. Destaca, por su factura delicada, la cabeza de San Felipe. La manera de resolver las manos es un detalle que identifica la obra de Pedro de Aponte.

Todas las tablas presentan repintes y reintegraciones que han afectado esencialmente a los fondos y las telas de los atuendos. En el panel de San Felipe: el lateral izquierdo a partir del paño incluyendo parte de éste; en el de San Bartolomé: la zona opuesta; en el de San Juan: parte del cabello, el manto recogido en el brazo derecho, el libro y la copa; en el de San Simón: la parte superior de la cabeza, el fondo a partir del nimbo y la mayor parte de su atuendo; Santo Tomás: el manto; y San Pablo: la barba, cabello y la parte inferior del manto.

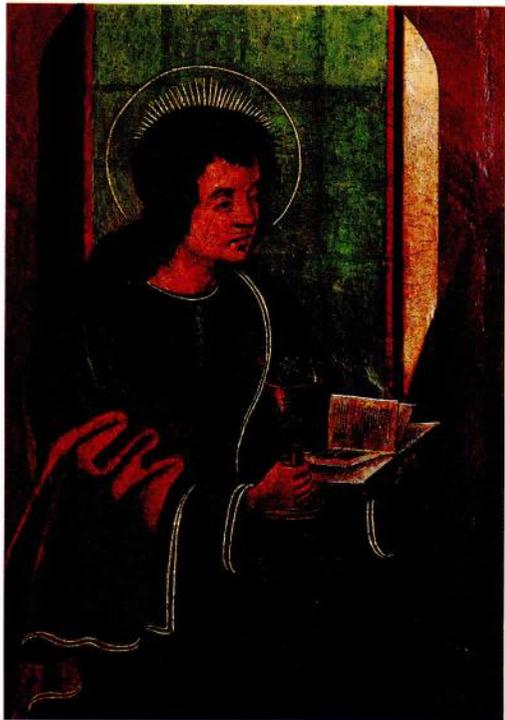


1

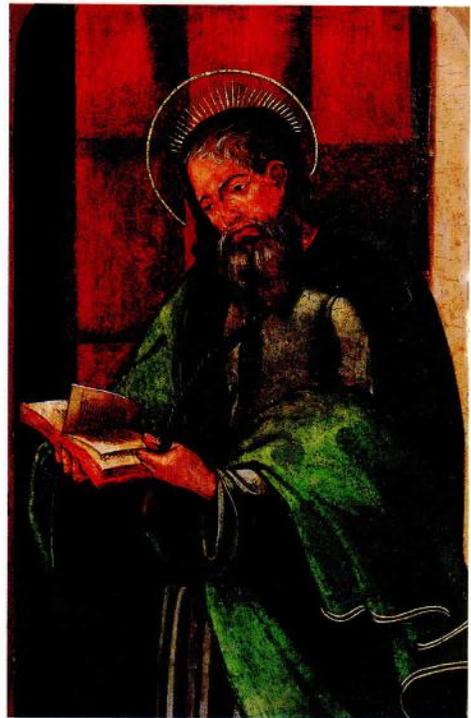


2

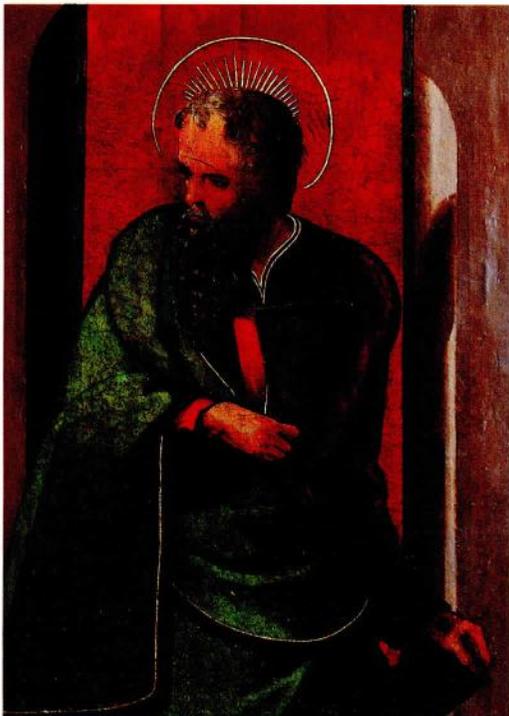
1. San Bartolomé
2. San Felipe
3. San Juan
4. Santo Tomás
5. San Simón
6. San Pablo



3



5



4



6

## ORACION EN EL HUERTO

Temple sobre tabla (118 x 69 cm.)

1508-1511

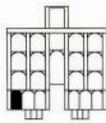
CRISTOBAL DE CARDEÑOSA

La agonía de Jesús en el huerto de los Olivos, acompañado de sus discípulos Pedro, Santiago y Juan, se representa en primer plano, mientras que en el fondo tiene lugar la Entrada de Jesús en Jerusalén. En el pasaje de la Oración en el Huerto, recogido sólo en los tres evangelios sinópticos, que muestran algunas variaciones en el relato de los hechos, el pintor sigue el texto de Lucas (XXII, 39-46), que es el único que indica que Jesús “*se apartó un tiro de piedra y, puesto de rodillas, oraba*”; también menciona cómo se le apareció un ángel del cielo para infundirle valor.

Cardeñosa utiliza un lenguaje gótico que procede de la corriente hispano-flamenca; sin embargo, consigue un resultado inferior al de otras pinturas coetáneas que presentan una corriente artística similar, como la *Oración en el Huerto* del retablo mayor de Bolea (Huesca), la cual le había sido propuesta como modelo. Cristóbal de Cardeñosa plantea una composición a partir de la figura de Jesús, que determina un esquema geometrizable a base de dos triángulos irregulares; los lados del primero se forman con las figuras de los apóstoles dormidos en primer término y la línea de base pasa por la cabeza de Cristo, que a su vez sirve como vértice para el otro triángulo más pequeño del paisaje del fondo.

El pintor intenta solucionar el espacio con un criterio perspectivo, pero no hay concordancia entre las figuras y su marco. Se recrea en los detalles naturalistas y anecdóticos, visibles en el primer plano —flores, caracol y pájaro— y en las personas situadas delante de la ciudad del fondo, descrita con bastante minuciosidad, lo mismo que ciertos elementos del paisaje —llega incluso a representar el reflejo de los setos en el agua del río situado en un plano intermedio de la escena—, si bien el conjunto se resuelve torpemente. Junto a estos detalles naturalistas, hay otros completamente artificiosos, como las rocas de los planos intermedios. El canon figurativo empleado es tosco y el plegado rígido, aspectos que recuerdan las pinturas del *retablo de San Marcial*, en la catedral de Avila, realizado por Juan de Pinilla.

Utiliza Cardeñosa colores puros, sin mezcla de tonos, aplicados con pincelada concreta y entonados, siguiendo los diversos planos de la escena. Los colores más fuertes se reservan para el primer término; rojo, verde, azul y blanco en los vestidos de los apóstoles, verde también para la vegetación que se hace más claro en el plano intermedio, donde se encuentra Cristo con túnica morada; en esta zona emplea tierras para las rocas. En el fondo aplica un azul frío que se clarifica en la lejanía y primera parte del cielo, para hacerse más subido en la parte superior del cuadro; las nubes se consiguen con toques de blanco. De este modo el ángel que trae el cáliz al Señor queda perfectamente diferenciado con un colorido más brillante. Los pigmentos son de gran calidad, pero la factura resulta dura. La zona con más repintes posteriores corresponde a la parte superior de la tabla, a partir del ángel.



## **PRENDIMIENTO**

*Temple sobre tabla (118 x 69 cm.)*

1508-1511

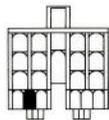
CRISTOBAL DE CARDEÑOSA

Para esta escena de la traición de Judas, Cardeñosa se ha basado en el evangelio de San Juan (XVIII, 1-12) y ha elegido la segunda parte del texto: “*Simón Pedro sacó la espada e hirió al siervo del Sumo Sacerdote y le cortó la oreja. El siervo se llamaba Malco. Jesús dijo a Pedro: Vuelve la espada a la vaina. Entonces la cohorte, el tribuno y los guardias de los judíos prendieron a Jesús*”. Este episodio destaca la divina mansedumbre de Jesús, opuesta a la reacción instintiva del primero de sus discípulos, Pedro, y a la actitud violenta de los que le rodean: los atuendos militares, las armas, el tono amenazante de uno de los sayones con el puño levantado y la gruesa sogas que lleva otro de los soldados para colocarla en la garganta de Jesús.

Cardeñosa no consigue mostrar la violencia que caracteriza a estas representaciones, posiblemente porque se ha basado en el *Prendimiento* del retablo de Bolea, del que toma la idea general de la composición, además de otros detalles concretos como la situación alejada de Judas, en el lado derecho, Pedro y Malco en el opuesto y los dos sayones del primer plano, uno con armadura medieval y el otro a la romana. La escena se construye en torno a un centro inmóvil y sumiso: la figura de Cristo, y más concretamente su rostro presentado de frente. Cardeñosa, a diferencia de la pintura de Bolea, dispone a las figuras a partir de un esquema de acentuada rigidez geométrica, que no consigue paliar con las diversas posturas de las mismas. La habilidad del Maestro de Bolea en los escorzos se resuelve en Grañén con torpeza. Tampoco se logra la tridimensionalidad, a pesar de utilizar como recurso, para reseñar los distintos planos perspectivas, el juego de las piernas y brazos de los personajes, acompañado de la importancia concedida a las armas y las plumas del casco del soldado del fondo, además del empleo de un azul frío para indicar lejanía.

La composición de Bolea debió de servir también como modelo para el mismo tema pintado en el *retablo mayor de Santa María*, de la localidad oscense de Tamarite de Litera, contratado en 1500 por Miguel Ximénez, pintor de Fernando el Católico desde 1484, y ya terminado en 1513. Las tablas del banco con escenas de la Pasión presentaban un estilo más avanzado que las del cuerpo del retablo, por lo que se han atribuido a Juan Ximénez, colaborador de su padre en el mismo, junto con el pintor afincado en Huesca, Martín de La Raz. El retablo de Tamarite se conoce por fotografías hechas antes de 1936. Todavía en 1520, el pintor Martín García tomaba como modelo en la escena del *Prendimiento* del *retablo de San Martín*, de Uncastillo (Zaragoza), la pintura de Bolea.

Los aspectos más logrados por Cardeñosa en esta obra de Grañén radican en el colorido, que atenúa algo el estatismo y rigidez de las figuras, y en la cuidada representación de las texturas de tejidos y armaduras. En la búsqueda de lo real, el pintor realiza las cotas de malla en relieve. Como en la tabla de la Oración en el Huerto, los pigmentos son de gran calidad y están hábilmente mezclados, obteniendo de este modo una construcción óptica clara y luminosa, a base de tonos rojos, ocre tostados, amarillos, verdes, grises, negros, morado para la túnica de Cristo, blancos y azules. La zona con mayores repintes posteriores corresponde a la parte superior de la tabla, a partir de las nubes.



## **FLAGELACION**

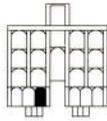
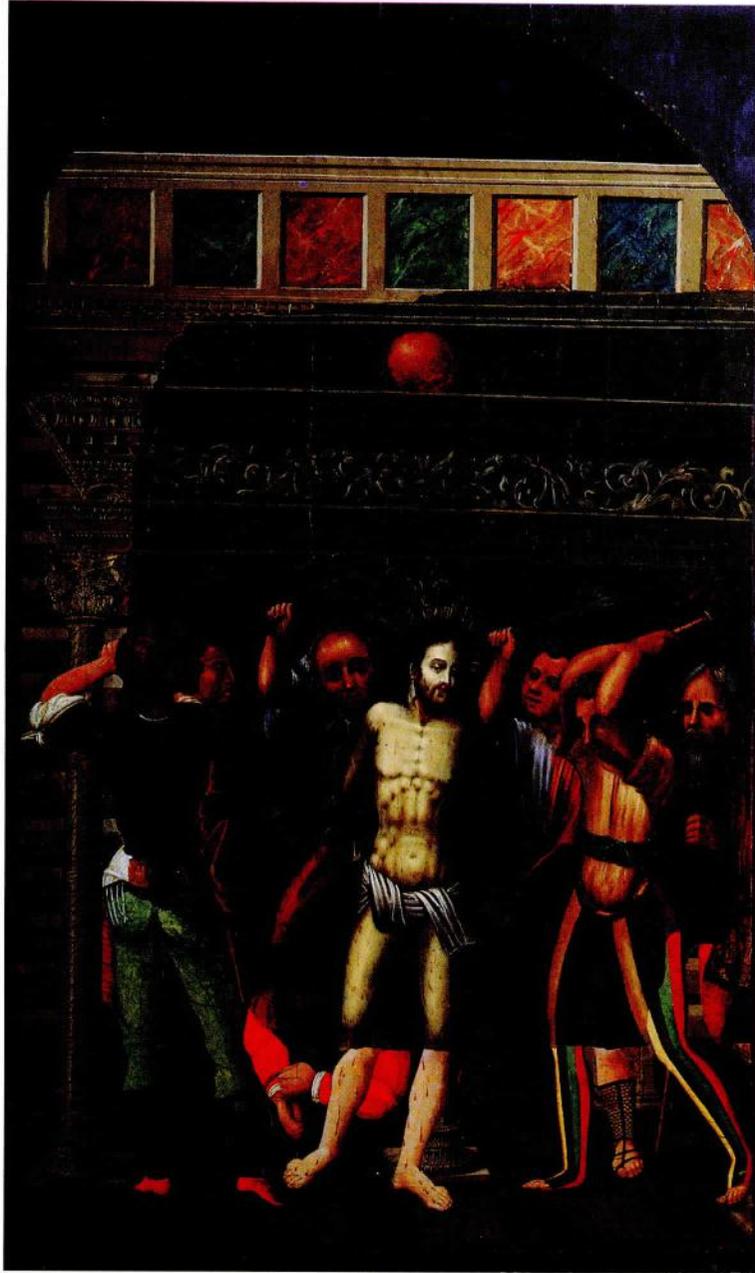
*Temple sobre tabla (118 x 69 cm.)*

*1508-1511*

*CRISTOBAL DE CARDEÑOSA*

La iconografía de Cristo azotado por mandato de Pilatos fue un tema muy reiterado en el arte cristiano dentro del ciclo de la Pasión, aunque los cuatro evangelistas mencionan el episodio lacónicamente. Cardeñosa, fiel a la tradición del final de la Edad Media, representa a Jesús vestido sólo con el paño de pureza, atado a una columna alta y delgada. La escena se desarrolla dentro del pretorio, y para dar una ambientación verosímil del palacio romano, representa una arquitectura “a la antigua”, basada en modelos renacentistas que entonces comenzaban a divulgarse en España, sobre todo a través de grabados italianos. En este punto el pintor combina elementos diversos: columnas de orden clásico, repertorios decorativos a base de palmetas y ovas, sillares almohadillados de piedra en la construcción del muro y placas de mármol veteado en la franja superior de éste.

La pintura hoy es una ruina: de la obra original de Cardeñosa se conserva menos de un tercio de la superficie total, como ha dejado visible la restauración de 1986-89; la zona rehecha se presenta más oscura. No es posible, por el estado de la pintura, advertir su dependencia con la obra del mismo tema del retablo de Bolea, aunque se pueden observar ciertas semejanzas en el sayón de espaldas situado a la izquierda de la escena, en la postura de las piernas de Cristo y en la disposición del suelo en fuga.



## **ECCE HOMO**

*Temple sobre tabla (118 x 69 cm.)*

1511-1513

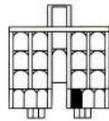
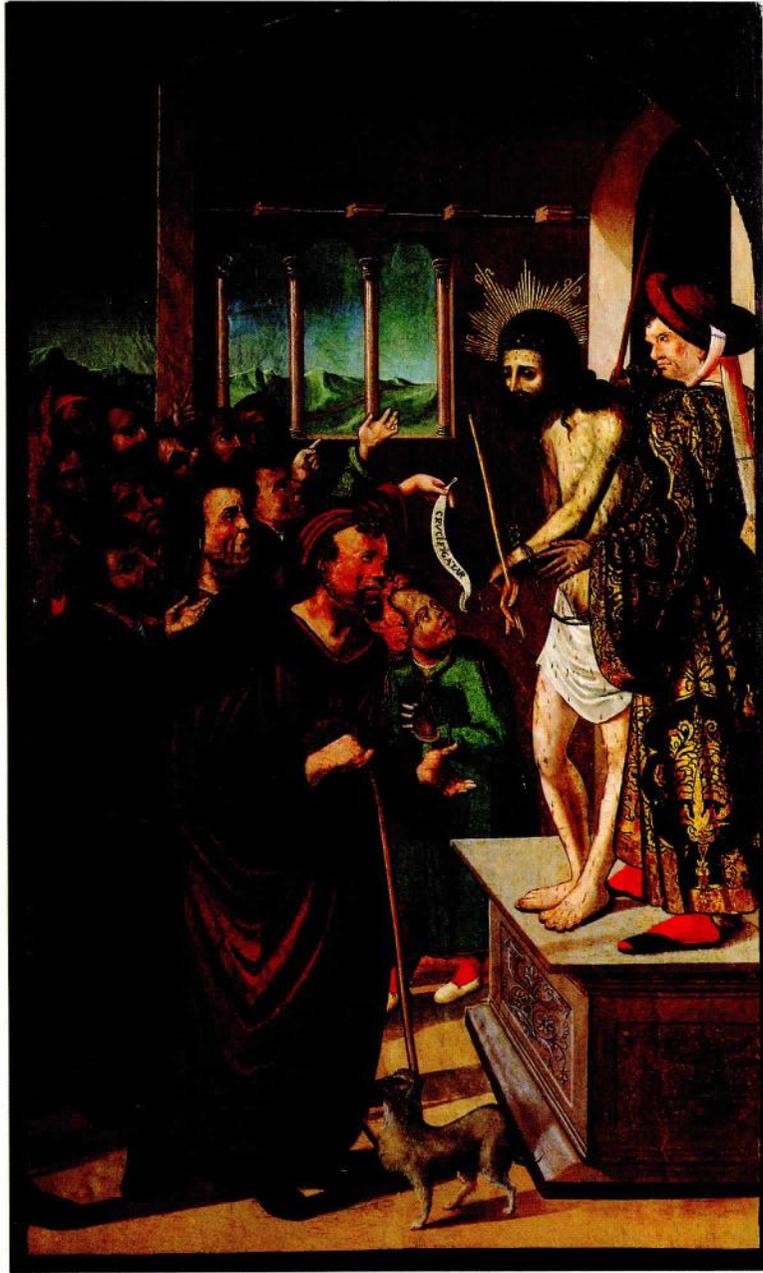
PEDRO DE APONTE

El tema iconográfico de Pilatos mostrando a Cristo al pueblo judío, “*Aquí tenéis al hombre (Ecce Homo)*”, es uno de los más patéticos del ciclo de la Pasión. Aponte sigue el relato del evangelio de San Juan (XIX, 4-7) y, de acuerdo al texto, desarrolla la escena en el exterior del pretorio, con la imagen de Cristo llevando la corona de espinas y acusando en su cuerpo las huellas de los golpes, mientras los oficiales y sacerdotes del templo gritan: “*¡Crucifícale, crucifícale!*”. Para reforzar esta idea, el pintor coloca en la mano de un anciano una filacteria con el texto: “*CRUCIFIGATAR*” (*sic*), tal vez indicando que este personaje ostenta la representación del pueblo judío y pide que se cumpla lo exigido por los que increpan a Cristo. No es correcta la sintaxis de esa palabra latina ; acaso se pudo modificar alguna letra en los repintes posteriores de la tabla.

Teniendo en cuenta las exigencias emotivas del tema, Aponte acentúa el contraste entre el Salvador, desprovisto del manto de púrpura que refiere San Juan; Pilatos, vestido con ostentoso traje de brocado y turbante, y la muchedumbre hostil. La presencia del niño y el perro, tal vez se han colocado para ayudar a la abyección de la escena. Estas figuras no suelen faltar en la obra gráfica, con temas de la Pasión, de los maestros germánicos, como se puede encontrar en la serie de *Martín Schongauer*, grabada a buril entre 1475-1480, y en la *Pasión Grande de Alberto Dürero*, publicada en forma de libro en 1511, con explicación en versos latinos. Siete de las once xilografías de esta serie, terminadas antes de 1500, se vendieron y circularon en un principio como estampas sueltas. Las estampas de los dos artistas con la escena del Ecce Homo, pudo conocerlas Aponte, dado que su difusión fue frecuente en los talleres pictóricos hispanos y este pintor, además, toma sugerencias en sus obras de la producción gráfica de Dürero.

De los dos modelos propuestos a Pedro de Aponte, el *Ecce Homo* del retablo de San Lorenzo de Huesca (tabla conservada en el Museo Diocesano de esa ciudad) y la misma escena del de Bolea, no lleva a cabo en Grañén una copia de los mismos y realiza una composición muy distinta, planteada sin la complejidad de la primera y sin la armonía o amplio espacio en perspectiva de la segunda. En cuanto a los modelos figurativos, del ejemplo oscense sólo se advierte alguna referencia en la imagen de Cristo, mientras que del de Bolea proceden los rostros de los personajes más ancianos: el que lleva un cayado y el situado detrás con la filacteria. El resto del grupo de figuras delante del pretorio se debieron de rehacer cuando se suprimió el doselete gótico que cobijaba la tabla. El pintor repetirá el tema con ligeras variantes, al final de su actividad profesional, en los retablos navarros de Cintruénigo y de Olite.

No es posible determinar cómo concibió Aponte el palacio de Pilatos, debido a los repintes posteriores, pero se intuye no como un edificio gótico; además, en el estrado donde se encuentran Jesús y Pilatos, incorpora decoración floral acorde con el gusto renacentista. Por desdicha, de la pintura original se conserva aproximadamente la mitad de la superficie total. Una fotografía de la tabla realizada entre 1939 y 1942 testimonia que en sucesivas restauraciones después de esta fecha se han cubierto importantes lagunas de pigmento del traje del anciano junto al perro y se ha retocado en exceso la imagen de Cristo, alterándose también los soportes arquitectónicos del triple vano y el paisaje del fondo, que presenta hoy montañas de factura perfecta y, en cambio, se ha suprimido la escasa vegetación.



## **CRISTO CAMINO DEL CALVARIO**

*Temple sobre tabla (118 x 69 cm.)*

1511-1513

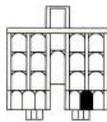
PEDRO DE APONTE

Basado el tema en los Evangelios Sinópticos, la composición de la escena sigue modelos flamencos y el tono expresivo de la obra, donde los personajes muestran todo tipo de sentimientos, está en la línea de la piedad septentrional. A la figura de Cristo, en cuyo rostro se acusan las huellas del dolor físico, acompaña un grupo de personajes de expresiones muy dispares. De un lado, se encuentran los dos sayones riéndose, con cabezas deformes, y del otro, Simón de Cirene —de rostro grave— ayudando a Jesús a levantar la cruz. El otro grupo está formado por los soldados con casco que casi les oculta el rostro, como seres despersonalizados; algunos parecen maniqués articulados por lo inverosímil de sus posturas; uno lleva un banderín rojo con el águila romana. Por último, se encuentran las santas mujeres con las facciones deformadas por el sufrimiento de Cristo, efecto que se acusa más por la proximidad de la Santa Faz, reproducida en el paño sujeto por la Verónica. Todos estos recursos emotivos son un medio para indicar al espectador su compasión hacia Cristo.

La narración de la escena continúa en el fondo, con el episodio de los dos malhechores conducidos al patíbulo, resuelta con gran fuerza dramática. La tipología de las figuras son modelos repetidos con frecuencia por Aponte en toda su carrera artística. El verdugo con una cinta en la cabeza, deriva de imágenes de Martín Schongauer, mientras que el joven con atuendo civil lo hace de Luca de Leyden; en ambos casos la fuente utilizada sería el grabado. Junto a estos caracteres inequívocamente germánicos y de los Países Bajos, hay filtraciones italianas, específicamente del área de Padua, en la solución del contraposto de los militares, en la disposición de los planos y en los escorzos de manos y cabeza del Cirineo. Las escenas se reiteran, con ligeras variantes, en sus *retablos* navarros de *Olite* y de *Cintruénigo* y en el de *Agreda* (Soria). En cambio, comparada con la del retablo de Bolea, el único punto común se encuentra en la importancia concedida a la cruz.

El color ayuda a crear el impacto emocional al que antes aludía, con una referencia constante al sacrificio de Cristo. El madero de la cruz se convierte en un símbolo por el choque de la luz contra la zona devastada amarilla, con sus vetas y nudos, y el resto intacto de su corteza, lo cual entona con el oro de la coraza del verdugo y esa combinación ayuda a resaltar el rostro de Jesús, reflejado además en la coraza del guerrero. En el fondo, la Santa Faz atrae la atención del espectador al estar rodeada por el blanco intenso del paño y de las tocas de las mujeres. También le preocupa al pintor armonizar en esta escena principal los colores más fuertes como el verde y el rojo, utilizados en las telas de la estupenda figura de Simón de Cirene, el último tono también en la capa del soldado de espaldas y algo de verde en la ropa debajo de la coraza, y de nuevo los dos colores en el joven que avanza en primer término. Reproduce con fidelidad las texturas y brillos de las armaduras. Por otra parte, el colorido empleado en todo el grupo sirve para que destaque del fondo, con verdes en la vegetación y azul en el cielo, con tonos blancos para el volumen de las nubes. En la zona iluminada de la línea del horizonte, Aponte muestra el Gólgota, donde sitúa las siluetas de las figuras en blanco y gris metálico.

La zona de la tabla más repintada corresponde al cielo, a partir del segundo estrato de nubes.



## **DESCENDIMIENTO DE CRISTO**

*Temple sobre tabla (118 x 69 cm.)*

1511-1513

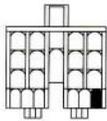
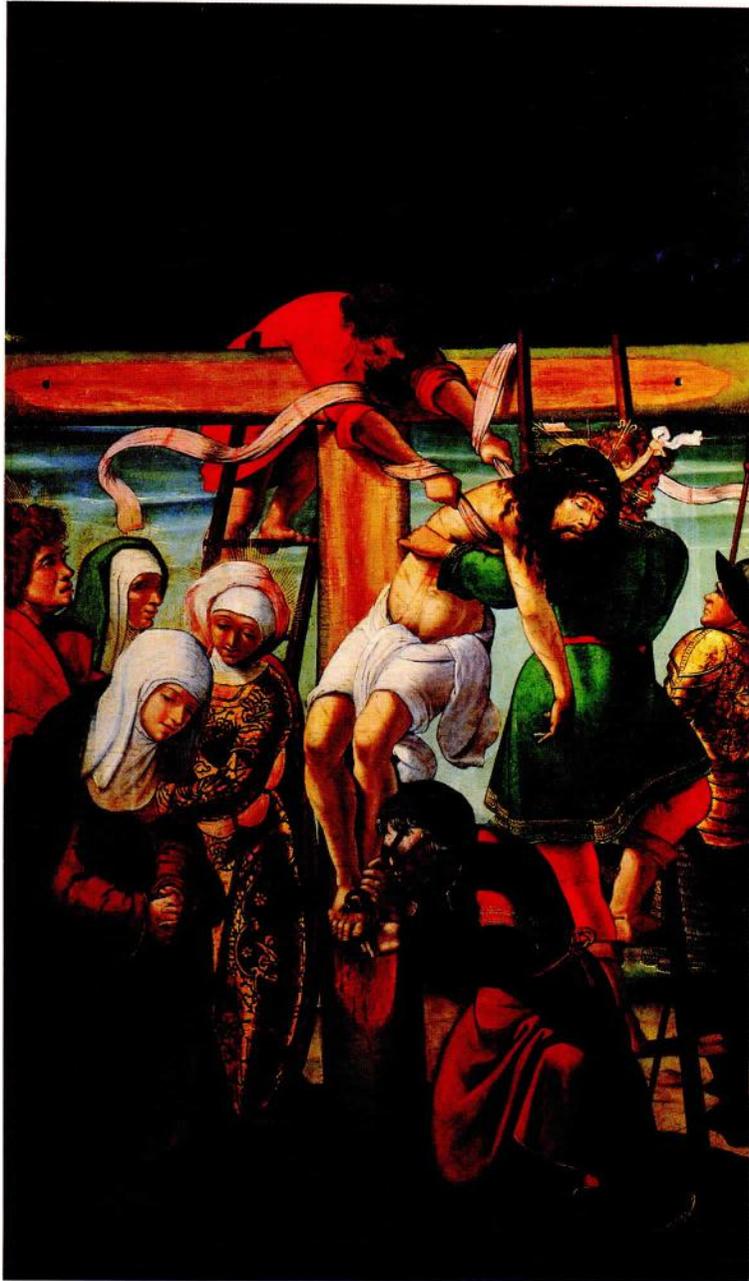
PEDRO DE APONTE

Nombrado brevemente en los textos de los cuatro evangelistas, “*José de Arimatea que había pedido permiso a Pilatos para llevarse el cuerpo de Jesús, bajó el cadáver de la cruz con la ayuda de Nicodemo*”, el tema se enriquece a final de la Edad Media por influencia de las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura y del teatro de los Misterios, con la presencia de diversas figuras que ayudan a acentuar los valores emotivos y hacer más verosímil el drama. José de Arimatea tiene el privilegio de recibir el cuerpo de Cristo en sus brazos, mientras Nicodemo desclava los pies del Salvador.

Aponte se ha inspirado en una estampa del mismo tema que reproduce un grabado atribuido a *Andrea Mantegna*, fechado hacia 1465 (fig. 7), y que menciona Vasari. Del modelo gráfico se han copiado las figuras de Cristo, José de Arimatea y del ayudante, además de la del soldado con la lanza. La imagen de Nicodemo también recrea modelos mantegnescos. Junto a estos aspectos italianos, hay otros vinculados a la estética hispano-flamenca en los detalles de intensa realidad sensible y en la actitud del grupo de figuras en torno a la Virgen. El pintor plantea una narración clara de los hechos y una composición muy estudiada, que queda configurada a partir de los ejes vertical y horizontal de la cruz, creando desde los brazos de la misma dos líneas diagonales que enlazan a los personajes principales. El papel protagonista de la cruz y el sacrificio del Salvador que mueven a la emoción piadosa, se matizan por medio del tratamiento naturalista de los detalles, colorido y textura del leño, con las huellas muy visibles dejadas por los clavos, heridas y regueros de sangre en el cuerpo de Cristo y, esencialmente, la herida de los pies. Ensaya el pintor posturas diversas en las figuras, aunque algunos escorzos no queden bien resueltos, como ocurre con la imagen de Jesús, y establece una relación simbólica a través de las posturas compensadas de la Virgen, a punto de caer y auxiliada por María Magdalena, y el cuerpo inerte de su Hijo. La figura de San Juan queda destacada como discípulo predilecto, por su proximidad a María, el color rojo del manto y las lágrimas del rostro. La figura que se halla en la escalera situada detrás de la cruz, ayuda a crear espacio y profundidad en la escena, mientras que el fondo azul claro matiza la lejanía y contrasta con el tono oscuro del cielo. La disposición de las nubes en estratos procede del grabado de Mantegna antes citado.

Respecto a la relación con el retablo de San Lorenzo y el de Bolea, se desconoce si en el primero estaba pintado el tema del Descendimiento; en cuanto al de Bolea, Aponte ha tomado alguna referencia de la escena de la *Lamentación*, para las figuras de María Magdalena y de San Juan.

Esta tabla y la de Cristo camino del Calvario son las más bellas de todo el retablo porque, salvo en una pequeña zona de la parte superior, los pigmentos originales no se han visto tan afectados por repintes posteriores.



## TRIUNFO DE SANTIAGO EL MAYOR SOBRE EL MAGO HERMOGENES

*Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)*

1511-1513

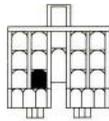
PEDRO DE APONTE

Constituye uno de los principales milagros atribuidos a Santiago el Mayor, que la *Leyenda Dorada* sitúa después de la estancia del apóstol en España, a su regreso a Judea. La historia está calcada del episodio de Simón el Mago, para colocar al hijo del Zebedeo en el mismo plano que San Pedro. En esta escena se ha elegido el momento cuando los demonios, una vez desencadenados por un ángel del Señor y obedeciendo las órdenes de Santiago, llevan ante su presencia a Hermógenes maniatado.

El episodio tiene lugar en un paisaje bastante convencional y, en el estado actual de la pintura, el mayor interés se encuentra en las criaturas infernales, concebidas por Aponte de acuerdo al repertorio figurativo de la demonología medieval, que a finales del siglo XV se convierte en tema de ricas variaciones en cuanto a formas monstruosas, muy presente tanto en el arte gráfico como pictórico<sup>28</sup>. Los diablos se representan bajo forma de animales híbridos, compuestos de elementos anatómicos tomados de diversas especies naturales. El demonio situado detrás de Hermógenes, tiene cabeza de perro, senos de mujer, patas belludas armadas de garras, brazos con cresta propia de los saurios y alas de murciélago. El que tira de la cuerda parece un extraño dragón, con cresta picuda en la espalda y garras de ave de rapiña. En el resto se reconoce a un elefante, águila, cerdo y asno. La imagen de estos seres fantásticos se acomoda simultáneamente a las convenciones de las apariencias físicas y a la concepción religiosa de la época, como bestias sorprendentemente vivas, que resultan casi naturales en su deformidad.

De la pintura original, sólo se conservan las figuras de los demonios y del ángel, además del atuendo del Mago. Su cara está muy repintada, lo mismo que el cielo y parte del paisaje. La imagen de Santiago está completamente rehecha, lo mismo que la vegetación colocada detrás, y deben de corresponder a cuando se suprimió la mazonería gótica.

28. C. KAPPLER, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, ed. Akal, Madrid, 1986).



## MILAGRO DEL JOVEN PEREGRINO AHORCADO

Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)

1511-1513

PEDRO DE APONTE

El episodio forma parte, lo mismo que el siguiente, de la iconografía jacobea relacionada con las Peregrinaciones a Compostela, para visitar la tumba del apóstol Santiago, como ejemplos de la protección del Apóstol hacia sus peregrinos. Este milagro adquirió una extraordinaria popularidad y difusión gracias a su localización en el camino de peregrinación a Compostela, convirtiéndose en muchos países europeos en símbolo del poder de la intercesión del apóstol Santiago. El milagro se encuentra incluido en el *Liber Sancti Jacobi*, tuvo una amplia transmisión literaria y pasó a la *Leyenda Dorada* de Voragine<sup>29</sup>.

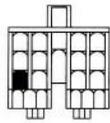
Aponte desarrolla el tema a partir de esta versión, que localiza el episodio en la ciudad francesa de Toulouse y en el año 1090. Sin embargo, a principios del siglo XV surge una nueva versión del milagro, narrado en una forma más dramática y popular, completado con el nuevo prodigio de las aves resucitadas y localizado en otro punto del camino jacobita: en la ciudad española de Santo Domingo de la Calzada. Esta versión se pinta en un retablo dedicado a Santiago, en Luna (Zaragoza), de cronología próxima al de Grañén y muy vinculada formalmente su pintura a la del retablo de Bolea.

El pintor ha elegido el momento cuando el padre del joven peregrino, ahorcado por haber sido acusado de robo injustamente, a su regreso de Compostela y después de haber comprobado que su hijo, todavía en el patíbulo, no había muerto al cabo de treinta y seis días de su ejecución, llama a un grupo de personas para que se cercioren del milagro, obrado por intercesión del Apóstol. El pintor plantea la escena a partir de unas pautas que ayudan a comprender mejor el acontecimiento. Primero remarca la imagen cadavérica del joven ahorcado, para hacer más verosímil el hecho prodigioso y dispone muy próxima a él la figura del ángel, como símbolo de haber sido reconfortado por el apóstol Santiago, que según palabras del ajusticiado: “*ha colmado mi alma de inefables delicias celestiales*”. Por otra parte, entre el grupo de asistentes se identifica al padre, por su atuendo de peregrino y por su actitud, indicando que su hijo está vivo, y al juez que lo condenó, con bastón, bonete de letrado y lujoso traje forrado de piel, que según la leyenda no creía en el milagro. Esta figura recuerda modelos de Durero y se repite con alguna variante en la escena de *San Juan con el filósofo Crato*.

El espacio se sugiere pintando la escena en primer plano y en un lugar elevado, con la línea del horizonte baja y el perfil de las montañas al fondo; sirven también de ayuda para el efecto de tridimensionalidad, las sombras que proyectan en la tierra los cuerpos y las piedras. Predominan los tonos rojos verdes y azules.

La tabla presenta amplias zonas completamente rehechas, que afectan al lado izquierdo —incluyendo la figura con manto verde— y a la zona superior, a partir de la figura del ángel; incluso parte del soporte no es el original. Además se observan repintes en el atuendo rojo del personaje con tocado negro y en la zona detrás del ahorcado.

29. L. VAZQUEZ DE PARGA, “Un tema santiaguista extendido por la peregrinación”, en *Las peregrinaciones...*, ob. cit, t. I., cap. VI.



**SANTIAGO LLEVA A COMPOSTELA EL CADAVER DE UN PEREGRINO DE LORENA**

*Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)*

1511-1513

PEDRO DE APONTE

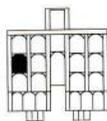
La escena narrada en el *Libro de los Milagros* del “*Liber Sancti Jacobi*”<sup>30</sup>, se consigna también en la Leyenda Dorada. El hecho se sitúa hacia el año 1070 y cuenta la historia de la aparición de Santiago —montado en un caballo blanco— a un peregrino que se encontraba al pie del monte de San Miguel con el cadáver de su compañero, a quien el Apóstol dice: “*Dame para acá el muerto; sube tú a mi caballo y colócate detrás de mí*”. A continuación, partieron para Compostela e hicieron en una noche el camino de doce jornadas.

El pintor realiza una narración del acontecimiento clara y sencilla, ateniéndose fielmente al texto. De los tres protagonistas, se destaca la figura del Apóstol representado como Santiago Matamoros, con armadura de guerrero, capa ondeante y montado en un caballo blanco, de acuerdo a la visión que tuvo el rey Ramiro I en el año 834, la víspera de la batalla de Clavijo; la concha del sombrero y el bordón caído en el suelo aluden a los símbolos de peregrino. La escena tiene lugar en un paraje solitario, con un castillo en la cima del monte de San Miguel, en el puerto de Cisa, uno de los pasos para cruzar el Pirineo por Roncesvalles según figura en la *Guía del Peregrino* del siglo XII.

Se han utilizado básicamente tres colores, rojo, verde y azul, en diversas gamas; a ellos se añaden el blanco del caballo exigido por la iconografía y los tierras. Destaca el color rojo, empleado en el atuendo de las tres figuras y las bridas del caballo, que ayuda, además, a señalar los planos espaciales. Los tonos verdes y azules sirven para representar la vegetación y el cielo; se usan también —en gama de oscuro— en los vestidos de las figuras. El intento por parte de Aponte de pintar un caballo real, resulta algo torpe.

La zona de la tabla totalmente repintada se observa con claridad en la parte superior, desde que comienza el medio punto. Lo mismo se puede decir del lado izquierdo de la tabla, a partir del caballo; incluso parte del soporte de madera no es el original.

30. L. VAZQUEZ DE PARGA, “Organización de la peregrinación”, en *Las peregrinaciones...*, ob. cit., t. I, cap. II, Madrid, 1948.



**EL APOSTOL SANTIAGO PREDICA EN TIERRAS DE ESPAÑA**

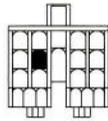
*Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)*

1511-1513

PEDRO DE APONTE

La Leyenda Dorada sólo hace una breve alusión al tema de la evangelización de Santiago el Mayor en Hispania; sin embargo, el tema había sido pintado, poco antes que en el retablo de Grañén, en unas sargas (c. 1500-1504) que se encuentran en la sacristía de la basílica del Pilar de Zaragoza y proceden del antiguo templo de Santa María la Mayor. La escena se resuelve de un modo similar en las dos obras y es posible que Aponte conociera las sargas, habida cuenta de sus continuados trabajos desde 1502 en esa iglesia. Aparece Santiago con los atributos de peregrino, en actitud de dirigirse a un grupo de hombres y mujeres; la mayor parte le escuchan con gran atención, mientras otros intentan dialogar entre sí. Las diferencias más notables entre las dos obras están en la mayor importancia concedida al paisaje en la pintura de Grañén, además de plantear Aponte unos modelos figurativos de carácter menos gótico, modelado más suave en rostros, posturas y plegado de los paños. La referencia a las alargadas sombras que proyectan los cuerpos se encuentra en el retablo de Bolea; incluso la tipología de algunos de los rostros se relaciona con modelos que se encuentran en las escenas de las tablas situadas en el cuerpo del retablo, aquellas de menor calidad.

Se vuelve a utilizar básicamente tres colores, en gama de rojos, verdes y azules; entre ellos destaca el blanco empleado en las tocas de las mujeres. La obra conserva la mayor parte de la pintura original; las reintegraciones más abundantes se localizan en los extremos laterales de la tabla, detrás de la figura de Santiago y en el lado opuesto, que incluye parte del manto rojo y del vestido azul de la figura con bastón; completamente rehecha es la zona del cielo, a partir del medio punto.



## LA VIRGEN DEL PILAR SE APARECE A SANTIAGO Y A LOS CONVERTIDOS

Temple sobre tabla (127 x 97 cm.)

1511-1513

PEDRO DE APONTE

El núcleo fundamental de la tradición pilarista consiste en que la Virgen María, desde Jerusalén, donde aún vivía antes de su Asunción, para infundir ánimo al Apóstol Santiago el Mayor en sus tareas de evangelización de Hispania, lo visitó milagrosamente en Caesaraugusta, en el año 40, a orillas del río Ebro, donde se encontraba con los primeros convertidos<sup>31</sup>. En cuanto al número de los discípulos que había conseguido formar el Apóstol, la literatura aragonesa suele aludir a ocho; Aponte representa aquí uno menos, el mismo número que consignaba el *Liber Sancti Jacobi* y más tarde el *Cancionero* (1482-1502) de Pedro Marcuello<sup>32</sup>.

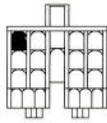
El pintor resuelve la composición de manera distinta a como es habitual en otras obras conocidas anteriores del mismo tema, que colocan a la columna, con la Virgen y el Niño sobre un trono de nubes acompañados de ángeles, en el centro de la escena, y a los lados de ésta, se sitúan las figuras orantes de Santiago —con indumentaria de peregrino— y, los convertidos. Se trata de una representación temprana del tema, que comienza a divulgarse en el arte cristiano a finales del siglo XV. Entre las obras anteriores a Grañén que se han conservado, están: en el campo de la pintura la interesante sarga (c. 1500-1504), custodiada hoy en la sacristía de la basílica de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza; en el campo de la miniatura se encuentran dos representaciones en el citado *Cancionero* de Marcuello, mientras que el primer grabado conocido figura en *La historia de la Virgen del Pilar* de Medina, en la edición de las famosas coplas de la *Vita Christi* de fray Iñigo de Mendoza, obra impresa en Zaragoza el año 1495. Sin embargo, la representación de la Venida de la Virgen en un lateral de la composición la hallamos también en el retablo de Santiago (1497) de la catedral de Tarazona (Zaragoza), atribuido a Pedro Díaz de Oviedo, aunque Aponte concede mayor importancia a la figuración del espacio tridimensional, que resuelve por medio del pavimento en fuga, de la arquitectura en escorzo y de las sombras esbatimentadas. En este sentido, el pintor sigue las indicaciones del retablo de Bolea. Para el modelo de María con el Niño no elige la imagen franco-borgoñona, c. 1435-1438, atribuida a Juan de la Huerta<sup>33</sup> y venerada en la Santa Capilla de la basílica del Pilar, de Zaragoza, sino más bien un tipo de figura derivada de modelos italianos quattrocentistas y recuerda la imagen de la Virgen esculpida en las polseras del retablo mayor del Pilar; el cuerpo de esta obra lo contratava Damián Forment en 1512.

La factura original de la pintura está hoy muy alterada. Hay zonas completamente nuevas, como el muro del lado izquierdo y la parte superior del cielo; el resto también acusa numerosos retoques que han modificado los valores expresivos de los rostros masculinos.

31. Vid. nota supra 21.

32. Edición de J.M. BLECUA, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p.75.

33. Vid. C. LACARRA, "Virgen María del Pilar", en *María en el arte de la diócesis de Zaragoza*, catálogo de la exposición, Zaragoza, 1988, pp. 196-198.



**SANTIAGO BENDICE A ATANASIO COMO OBISPO DE ZARAGOZA**

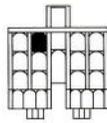
*Temple sobre tabla (127 x 97 cm.)*

*1511- 1513*

*PEDRO DE APONTE*

El tema está vinculado a Nuestra Señora del Pilar y la tradición menciona que Santiago dejó a uno de los convertidos, Atanasio, como obispo de Zaragoza para continuar la tarea evangelizadora emprendida por el Apóstol, llevándose a los otros a Roma con él.

De nuevo estamos ante una tabla de la que queda poca pintura original. Las zonas completamente rehechas son visibles en el color y mediocre factura, sin duda de la misma mano y época (c. 1600) que las pinturas de la Asunción y el Calvario, al igual que las partes nuevas de las tablas de la Flagelación, Conversión de Hermógenes o el Milagro de la copa envenenada. Las zonas nuevas corresponden a la figura de Santiago (excepto el pie adelantado), a la cabeza y manos de Atanasio, al cielo, montañas, casi todo el paisaje y parte del edificio del fondo. En el resto, el sobrepintado ha afectado a todos los rostros, además de los mantos azul y rojo de las dos figuras situadas en el extremo.



## **SAN JUAN EVANGELISTA ANTE EL EMPERADOR DOMICIANO**

*Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)*

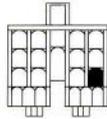
1511-1513

PEDRO DE APONTE

Con esta tema se inicia en la *Leyenda Dorada* la biografía dedicada a San Juan, apóstol y evangelista. El emperador Domiciano, enterado de las actividades del santo en Asia, le hizo regresar a Roma para hacer sacrificios a los dioses, propuesta rechazada por el Apóstol como defensor de la doctrina de Cristo, simbolizada aquí en el libro que lleva en la mano izquierda.

Es interesante reseñar cómo Aponte, para esta escena y la siguiente del martirio de San Juan, ha tomado sugerencias de la estampa de Durero, *Martirio de San Juan Evangelista* de la serie del Apocalipsis, grabada por el maestro alemán en quince xilografías y publicada por vez primera en dos ediciones paralelas, una con el texto en alemán y la otra con el texto en latín, ambas aparecidas en 1498; en 1511 salió una reimpresión de la edición latina. En la tabla que nos ocupa, el pintor ha reinterpretado el original dureriano, eligiendo la disposición y el modelo figurativo de Domiciano, sentado en un trono con dosel y llevando un tocado turco, supervivencia de la tendencia medieval a confundir los paganismos islámico y clásico. También los dos acompañantes del emperador proceden de la xilografía, pero en ningún caso presentan el vigor y expresividad del maestro germánico. Otro aspecto a tener en cuenta es el espacio tridimensional, y para resolverlo, Aponte se ha basado en el retablo de Bolea, posiblemente en la escena de la *Santa Cena*. Así, construye un suelo de baldosas por el procedimiento del eje de fuga, con las líneas de profundidad centrales y laterales convergiendo en un punto común, la figura de San Juan, aunque los resultados aquí plantean notables diferencias respecto a Bolea. No se consigue la acentuada profundidad y no se elabora el plano perspectivo mediante un procedimiento matemático correcto, de acuerdo a la fórmula indicada en el “Quattrocento” italiano. Tampoco el estudio lumínico es un medio para la consecución del espacio, dado que las sombras esbatimentadas resultan convencionales.

Predominan los colores rojo y verde en el atuendo de los personajes, a los que se añaden el azul, tostado y los empleados en las armaduras de los militares. El colorido de la arquitectura presenta abundantes repintes en la zona de los arquillos superiores y el muro lateral derecho, con la parte frontal completamente rehecha, incluido el soporte. También está repintado parte del soldado —cuya sombra se proyecta en el muro— y de la figura con manto verde, junto a Domiciano.



### **SUPLICIO DE SAN JUAN EN LA CALDERA**

*Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)*

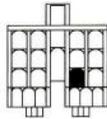
1511-1513

PEDRO DE APONTE

La escena continúa la iconografía pintada en la tabla anterior. El emperador Domiciano, ante la negativa de San Juan Evangelista, le condena a morir en una tinaja llena de aceite hirviendo, colocada frente a la Puerta Latina, reproducida aquí en el fondo de manera esquemática. Como dije antes, hay sugerencias de la estampa del mismo tema de Alberto Dürero, de la serie del *Apocalipsis*, en motivos concretos, como se advierte en los verdugos —uno atiza el fuego con un fuelle y el otro aumenta el suplicio del santo, echando aceite por su cuerpo—, y en la actitud del emperador, que destaca del resto de las figuras por su atuendo lujoso y el cetro. La pintura de Grañén carece de la grandiosidad, concentración y dramatización del modelo dureriano, a su vez se ha prescindido en el fondo del gentío y la anatomía de San Juan es todavía de concepción gótica; la imagen resulta bastante desproporcionada respecto al tamaño de la tina.

El pavimento de azulejos se presenta en escorzo y se convierte en índice de los valores espaciales, tanto para los cuerpos como para los intervalos, pero el eje de fuga de la parte central queda oculto con la rodilla de uno de los verdugos. Muy lograda es la apariencia del fuego, con rigor en el tratamiento de la realidad sensible. Aponte vuelve a reiterar tipos anteriores en el guerrero y en la figura anciana junto a Domiciano.

La obra presenta abundantes repintes, más evidentes en los rostros de los personajes que pierden la expresividad que caracteriza los tipos de Aponte; así, los rictus parecen muecas. La figura situada detrás de Domiciano no conserva nada del pigmento original.



**SAN JUAN EXILADO EN LA ISLA DE PATMOS**

*Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)*

1511-1513

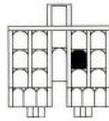
PEDRO DE APONTE

El discípulo predilecto de Cristo, después de haber sobrevivido milagrosamente al suplicio del aceite hirviendo, fue acusado de practicar la magia y exilado a la isla de Patmos, en donde escribió el Apocalipsis. La iconografía de este tema fue particularmente rica en Occidente, ya que ofrecía a los artistas la oportunidad de situar, en un paisaje excepcional, la figura del Apóstol acompañado del águila, su símbolo particular, sosteniendo en el pico un tintero, en el momento de recibir la inspiración divina, simbolizada aquí por la mano que surge entre las nubes.

La representación de Aponte, incluso el modelo del Apóstol, puede estar fundada en la obra gráfica de maestros del norte de Europa de finales del siglo XV, entre los que destaca Martín de Schongauer con su creación de *San Juan en Patmos*, grabada a buril entre 1485-1491<sup>34</sup>. El pintor presta atención aquí a detalles poco usuales en su producción conocida, que confieren un cierto lirismo a la obra, y se concretan en los lirios, el brillo del agua, con la silueta del cisne reflejada en ella y el encanto de los barcos. Las alteraciones posteriores del color original no permiten valorar el estudio lumínico ensayado en el fondo, con montañas en la línea del horizonte y el reflejo del sol detrás.

La pintura presenta zonas alteradas de su factura original. Muy rehechas han sido la cabeza de San Juan, parte del vestido y manto, a partir del hombro derecho, la vegetación de la isla detrás del Evangelista y el cielo de la parte superior de la tabla, a partir del brazo divino.

34. S.RENOUARD, *Martin Schongauer. Maître de la gravure rhénane vers 1450-1491*, Catálogo de la exposición, Musée du Petit Palais, noviembre 1991-febrero 1992, París, 1991.



**ENCUENTRO DE SAN JUAN CON CRATO Y LOS JOVENES RICOS**

*Temple sobre tabla (121 x 97 cm.)*

1511-1513

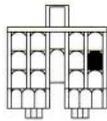
PEDRO DE APONTE

El tema reproduce un pasaje de la *Leyenda Dorada* de Voragine, cuando San Juan argumenta contra la riqueza ante el filósofo —que se puede identificar con el tipo de formas corpulentas— y unos jóvenes. La imagen citada está sacada de una estampa de Alberto Durero, *Abrazo ante la Puerta Dorada*, xilografía fechada en 1504, perteneciente a la serie de la “Vida de la Virgen”, publicada en forma de libro en 1511 y muy valorada en el ámbito italiano como indica que parte de la serie fuera copiada por el grabador Marcantonio Raimondi<sup>35</sup>. Por otra parte, es un indicio de la temprana difusión de la obra gráfica del maestro alemán entre nosotros. La misma estampa la utiliza el escultor Damián Forment en el banco del *retablo mayor del Pilar* de Zaragoza, iniciado en mayo de 1509 y en cuya policromía, como antes he dicho, participa Aponte.

La composición responde a un esquema bastante sencillo y las figuras colocadas en primer plano evidencian desproporción entre las distintas partes del cuerpo; claro que este efecto queda muy amortiguado cuando la tabla se encuentra en el lugar que le corresponde en el retablo, a más de cinco metros de altura, y si tenemos esto en cuenta, podemos comprender que la preocupación del pintor se centre sobre todo en los valores plásticos y volumétricos. Además, no olvidemos que en los paneles más elevados la participación del taller en la ejecución era más importante. Reitera Aponte sus modelos figurativos, de perfiles muy marcados.

La tabla fue alterada en soporte y pintura en la remodelación comentada. Se recreó en la parte superior —a partir de donde comienza el medio punto— y en el lado izquierdo, visible tanto en el reverso como en la cara de la pintura. De otra parte, zonas extensas de la obra original han sido muy repintadas para uniformar con la nueva superficie, afectando notablemente al azul del fondo, la vegetación de los árboles y a los colores de las telas en las dos figuras de la izquierda.

35. J. ADHERMAN, “Marc-Antoine Raimondi”, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XCII, 1978, pp. 1-52.



## **LA PRUEBA DE LA COPA ENVENENADA**

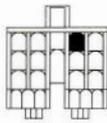
*Temple sobre tabla (127 x 97 cm.)*

1511-1513

PEDRO DE APONTE

El sumo sacerdote del templo de Diana en Efeso, Aristodemo, dijo a San Juan: "*Si bebes de un veneno que yo te daré y no te hace daño creeré en tu Dios*". El relato, popularizado por la *Leyenda Dorada*, fue ilustrado por los artistas desde la Edad Media de manera similar a como se representa aquí: el Apóstol en actitud de bendecir, para hacer el veneno inofensivo, consigue salga de la copa el espíritu del mal bajo la forma de un dragón. A la prueba del veneno se habían sometido dos reos, que aparecen muertos junto al santo y éste conseguir resucitarlos. Aponte reitera el esquema compositivo utilizado en la escena de San Juan en la caldera de aceite hirviendo, con las figuras colocadas en primer plano y planos intermedios, las arquitecturas en el fondo, dejando ver la lejanía y el pavimento geométrico en escorzo, para señalar el espacio tridimensional.

Desafortunadamente, queda muy poco de la pintura original y los sucesivos sobrepintados han afectado a las figuras. Es perceptible la mediocridad de las seis que están totalmente rehechas. Sólo parecen originales la imagen de San Juan (aunque con la cabeza muy repintada) y las dos más próximas a él. También está rehecha la zona superior de la tabla, a partir de las ventanas del edificio; incluso el soporte de esta parte no corresponde al original del siglo XVI.



**SAN JUAN VISITA A LA VIRGEN MARIA ANTES DE SU DORMICION**

*Temple sobre tabla (127 x 97 cm.)*

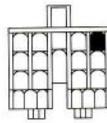
1511-1513

PEDRO DE APONTE

La fuente iconográfica del tema se encuentra en los Evangelios apócrifos asuncionistas, que consignan el traslado de los apóstoles a Jerusalén, por intercesión del Espíritu Santo, para confortar a Nuestra Señora antes de su Dormición. El primero en llegar fue San Juan Evangelista por tratarse del discípulo predilecto del Señor. En base al relato, el pintor organiza la composición para hacernos comprender la súbita aparición del Apóstol, situado junto a la puerta de la habitación donde yace la Virgen y al que prestan atención todas las personas allí congregadas.

De nuevo utiliza Aponte la obra gráfica de Alberto Durerro como motivo de inspiración, copiando detalles de varias estampas de la serie antes citada de la *Vida de la Virgen*. De la estampa de la *Anunciación* (fig. 9) toma el escenario arquitectónico de la estancia, cuyo espacio pictórico se contempla a través del arco frontal, pero Aponte no llega a comprender los complejos matices del original dureriano, si bien demuestra un interés por los diversos planos perspectivos que matiza con los escorzos, la iluminación y el color. Los tipos figurativos también se pueden rastrear en las estampas del maestro alemán de la misma serie; así, la figura arrodillada procede de una imagen que aparece en la estampa de la *Presentación del Niño en el templo*; incluso se reproducen los objetos que cuelgan del cinturón.

El colorido, en aquellas partes no repintadas, ofrece unas tonalidades brillantes, con predominio de rojos, verdes y blancos, a los que se suman otros más apagados empleados en las arquitecturas en gama de grises (en algunas zonas sobrepone el rojo) y marrones. Están muy rehechos parte del pilar situado en el lado derecho y la cabeza de San Juan; ésta, antes de la última restauración, ya no conservaba la pintura original.



### **CRUCIFIXION**

*Oleo sobre tabla (129 x 105 cm.)*

*c. 1600*

*ANONIMO*

De acuerdo a la iconografía popularizada ya desde la Edad Media, el pintor dispone en el centro de la escena la figura de Cristo en la cruz, apareciendo en la parte inferior un cráneo y tibias, símbolos de la muerte y del sacrificio de Jesús para redimir a la humanidad. A los lados, se encuentran las imágenes de la Virgen y de San Juan Evangelista. La ciudad del fondo alude a Jerusalén. Se advierten defectos similares a los reseñados en la tabla de la Asunción, aunque la anatomía del Crucificado está más cuidada.

El autor de estas dos últimas pinturas es el mismo que modificó, en su mayor parte, algunas de las composiciones pintadas por Cardeñosa y Aponte. En el primer caso se encuentra la tabla de la Flagelación: en el segundo están las de Santiago con Hermógenes, Santiago bendiciendo a Atanasio y el milagro de San Juan con la copa envenenada. En ellas reitera los tipos figurativos, el colorido y las deficiencias en el dibujo. El mismo pintor se empleó también a fondo en los paisajes y la zona superior de los cielos, de casi todas las tablas, además de algunas figuras en las escenas del Ecce Homo y del Martirio de San Juan.

### **ASUNCION DE MARIA**

*Oleo sobre tabla (100 x 98 cm.)*

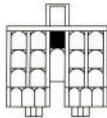
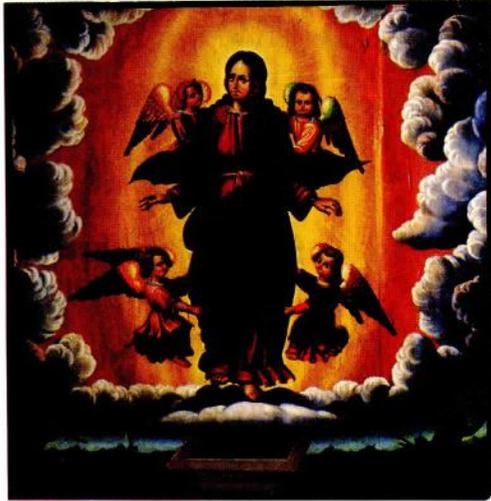
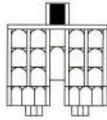
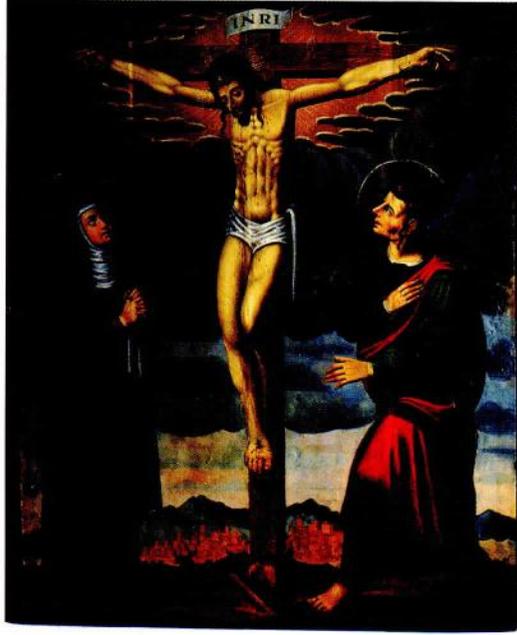
*c. 1600*

*ANONIMO*

Esta pintura al igual que la siguiente de la Crucifixión se debieron de añadir hacia 1600, cuando se cambia la mazonería y estructura gótica del retablo por la que se conservaba hasta 1939.

Es obra de un pintor mediocre que presenta notables errores de dibujo y poco dominio de las proporciones y escorzos, como es patente en los cuatro ángeles. La composición se atiene al modelo iconográfico tradicional, con el sepulcro vacío en primer término y, encima, se sitúa un resplandor de luz dorada y nubes que envuelven la imagen de la Virgen María y de los cuatro ángeles, que la ayudan en su Asunción al cielo.





## ANGELES

*Temple sobre tabla (70 x 50 cm., cada tabla)*

1511-1513

PEDRO DE APONTE

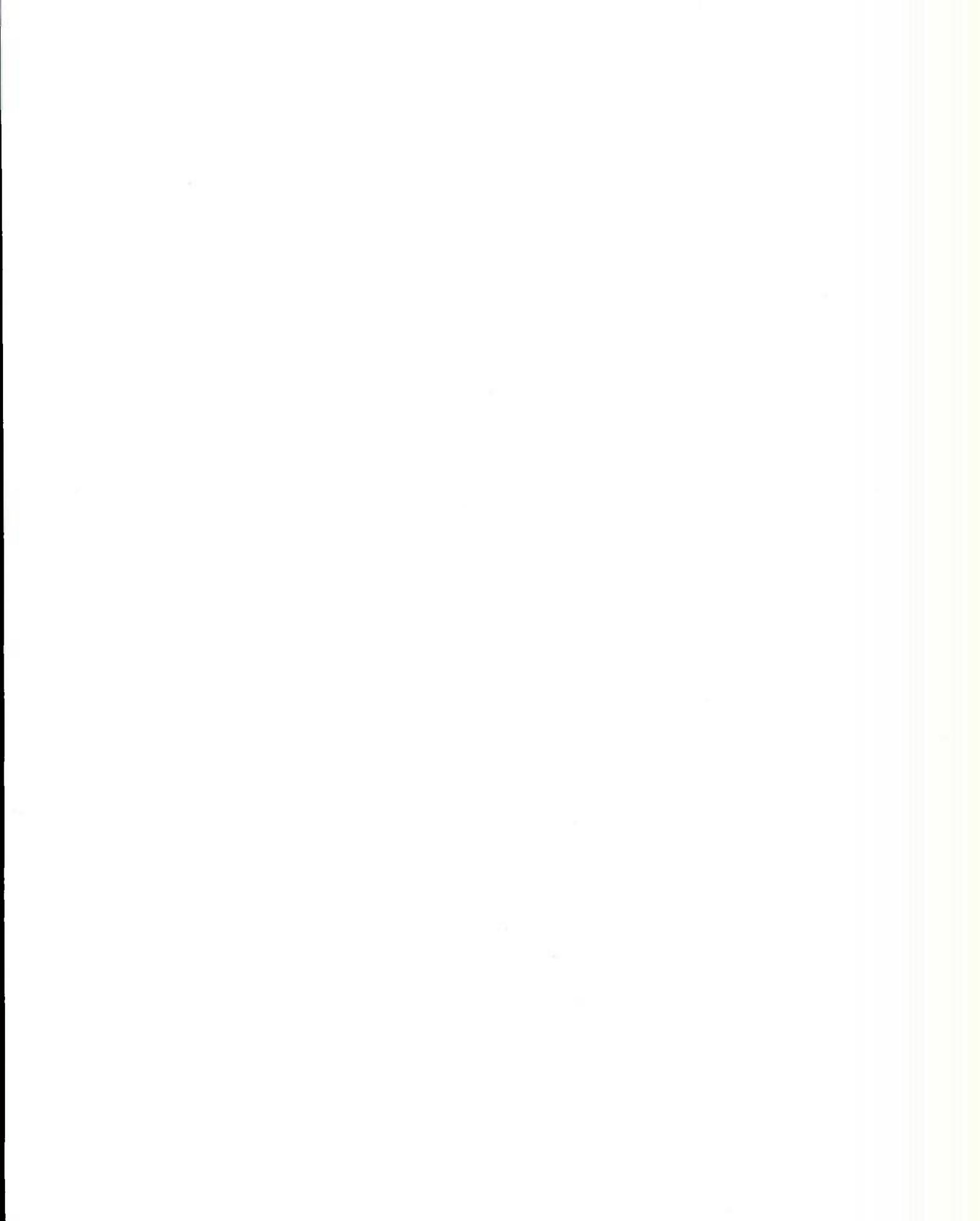
En el guardapolvo del retablo se disponen seis ángeles, tres a cada lado, llevando los instrumentos de la Pasión o las *Armas de Cristo*: flagelo, columna, clavos, lanza... La devoción a esta iconografía se inicia en la Edad Media y a menudo aparecen los ángeles como portadores, en los tímpanos de las portadas de las catedrales, en las escenas del Juicio Final. En los retablos, como en éste de Grañén, se suelen disponer en las polseras y un ejemplo anterior lo tenemos en el *retablo de la Santa Cruz* (1485-1487), procedente de Blesa (Teruel) y hoy en el Museo de Zaragoza, obra de los pintores Miguel Ximénez y Martín Bernat.

Se presentan los ángeles de cuerpo entero y vistos de tres cuartos, con el rostro de frente o de perfil. El pintor emplea un esquema compositivo similar, en el que las figuras aparecen de pie sobre un fondo neutro y con sombras propias que ayudan a crear el volumen. Tienen una pierna flexionada como recurso para romper el estatismo de las figuras, efecto que se acentúa por el movimiento de las túnicas y de los ceñidores, que describen airovas curvas. Este tratamiento y el drapeado de los paños recuerdan modelos italianos de finales del siglo XV; sin embargo, Aponte no consigue hacer los rostros de acuerdo al canon de belleza renacentista. Tal vez, el pintor pudo conocer estos modelos en los ángeles del sotabanco del *retablo mayor del Pilar*, iniciado por Forment en 1509 y bien conocido por Aponte al haber participado en su policromía.

Estas pinturas no se exponen en esta ocasión, por no haber sido restauradas en la última restauración, acometida entre 1986 y 1989.

*APENDICE DOCUMENTAL*





## APENDICE DOCUMENTAL



### I

1508, 9 de octubre. HUESCA?

*El concejo de Grañén encarga al maestro Cristóbal, natural de Cardeñosa (Avila) y residente en Zaragoza, pintar el retablo mayor de la iglesia parroquial de esa localidad.*

AHPH, protocolo de Jaime de la Raga, año 1508, n.º 205, ff. 23r-25v.

Capitulacion fecha entre maestre Cristoval de Cardenyosa de Avila, habitante de presente en Çaragoça, pintor, de una parte et entre los justicia e jurados e concello del lugar de Granyen, de la otra, en et sobre el pintar del retablo de senyor Sant Jayme del dicho lugar con los pactos e condiciones siguientes.

Et primo fue concordado entre el dicho maestre Cristoval et entre los dichos official del dicho lugar que toda la obra de ta(roto:lla?) del dicho retablo sea tenido el dicho maestro de fazerla muy bien de oro fino bien dorado e (roto) a conoscimiento de dos maestros esleydos por cada una de dichas partes.

Item fue concordado entre dichas partes que el dicho maestro sea tenido de pintar todo lo debaxo o dentro de las copadas, tubas y talla y follages de color de azur muy fino e no contrafecho.

Item fue concordado entre las dichas partes que el dicho maestro sea tenido pintar en el sotabanco los doze apostoles de muy gentil pintura et los campos de oro fino e picado. Et todo el banco encima que sean pintadas las ystorias de la Passion de Nuestro Senyor y hun Xrispto muy bien.

Item fue concordado que la custodia sea pintada de fuera la talla de oro fino et los planos bien de azur fino como alto es dicho et la Piedat con Sant Johan e Maria delant et con estrellas a donde sean menester et lo de dentro, los planos de brocado et la talla de oro fino e picados en los planos segunt deve.

Item que sea tenido el dicho maestro de pintar lo que esta debaxo del sotabanco, lo de tallya de oro fino e lo plano de azur fino et en las puertas de la sagristia que sea tenido fazer dos ymagines, de una de Sant Pedro otra de Sant Paulo o otros a boluntat del pueblo y esto muy bien.

Item fue concordado que el dicho maestro sea tenido pintar la ymagen de bulto de senyor Sant Jayme muy bien, la ropa de plata y encima de rosiclet et el manto de azur fino con sus alcarchoficas de oro. Et la caja donde dicha ymagen estara sea muy bien pintada lo que se mostrara de azur fino con sus estrellas de oro.

Item fue concordado que el dicho maestro sea tenido pintar en el cuerpo del retablo encima del banco, a la parte



diestra de dicha ymagen toda la ystoria de senyor Sant Jayme et a la parte sinistra la ystoria de senyor Sant Johan Evangelista su hermano o alguna otra a boluntat del pueblo.

Item fue concordado que las polseras haya de pintar en ellas pinturas que al pueblo parecera et en los escudos las armas que al dicho pueblo parecera.

Item que el dicho maestro sea tenido fazer en la custodia dentro en la sagristia donde se saca y pone el Corpus Domini hun Crucifixo.

Item fue concordado entre dichas partes que el dicho concello sea tenido dar y pagar al dicho maestre Cristoval por la pintura del dicho retablo son a saber ocho mil e quinientos sueldos moneda corible en el regno de Aragon.

Item fue concordado que el dicho maestro sea tenido dar acabado el dicho retablo dentro tiempo de seys anyos continuos contaderos del dia de Sant Johan Batista del anyo mil quinientos e nueve adelant.

Item fue concordado que el dicho concello sea tenido pagar los dichos ocho mil e quinientos sueldos en la forma e manera siguint, a saber es cada anyo toda la renta de la primicia que se habra de rendacion y en las tandas puestas en dicha arendacion, excepto que cada anyo haya de quedar para el gasto de la yglesia cient sueldos, con tal empero condicion quel dicho maestro sea tenido dar mas en obra cada anyo que montara lo que reciba de dicha primicia, a saber es que si recibe mil sueldos que dé en obra mil quinientos.

Item fue concordado que por quanto se fia de la conciencia del dicho maestro Cristoval que se ha fecho la dicha capitulacion solo con su relacion e sin se consexo de otros maestros.

Item es concordado que toda la dicha pintura e obra del dicho retablo sea tenido de fazer el dicho maestro a conocimiento de dos oficiales de dicho officio escocidos por cada una de dichas partes, una de cada parte. Et mas que el dicho maestro sea tenido pintar el dicho retablo que valga tanto o mas que la pintura del retablo de la villa de Bolea y de Sant Lorenz de Guesca, que fueron fechos de fusta por el mesmo maestre Gil que ha fecho este retablo.

Item fue concordado entre dichas partes que lo restant que se pagara en los dichos seys anyos sea tenido el dicho concello de pagar al dicho maestro hun anyo apres de los dichos seys anyos, a saber la meytat dentro de seys meses apres de los seys anyos e la otra meytat en fin del anyo.

Item fue concordado que las dichas partes sean tenidas de jurar de firmar dicha capitulacion con acto publico de notario.

Iuraron la sobre dicha capitulacion de tener e cumplir aquella el dicho maestre Cristoval y Pedro Gomez, Garcia del Trigo, Martin Mayor, iurados del dicho lugar de Granyen, en presencia del procurador Dalmunient y mosen Thomas, clerigo, a VIII de octubre anyo 1508.

Item fue concordado entre las dichas partes que el dicho concello aya de dar al dicho mastre Cristobal cassa y lecho francos.

## II

1508, 23 de noviembre. GRAÑEN

*Reunidos ante el notario Jaime de la Raga, el concejo de Grañén y el pintor Cristóbal de Cardenosa, aceptan el documento contractual para la realización del retablo mayor de esa localidad.*

AHPH, protocolo de Jaime de la Raga, año 1508, n.º 205, f. 26.



## III

1511, 26 de marzo. GRAÑEN

*Enrique de Orliens y Antón de Aniano, pintores, tasan lo realizado por el pintor Cristóbal de Cardenosa en el retablo mayor de Grañén (Huesca).*

AHPH, protocolo de Baltasar Serrano, años 1511-1512, n.º 483, ff. 14r-16 (Trans. F. BALAGUER, "Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca", *Seminario de Arte Aragonés*. VI, 1954, pp. 86-88).

Die XXVI marcii anno MDXI en Granyen a las siete oras de manyana.

Eadem die, plegado concello general del lugar de Granyen para el present dia ora por mandamiento de Pedro Dorna e Domingo Martin, jurados, e por clamamiento de Joan Danzano, corredor publico del dicto lugar, tal relacion fizo a mi Baltasar Serrano, notario, el aber clamado e convocado el dito concello, etc. (*siguen las fórmulas habituales y los nombres de los asistentes*) e masse Cristobal de Cardenyosa, pintor, habitante en la ciudat de Çaragoça, de la otra part, como devates fuessen o esperassen ser entre nosotros, dichas partes, por bien de paz, acerqua de una pintura que aveis fecho en el retablo del dicho lugar de Granyen, lexamos aquellos en poder de los magnificos masse Anton Danyano e masse Anrique Durliens, pintores, habitantes en Çaragoza, asi como arbitros arbitradores y amigables componedores daronles tiempo pora dezir pronunciar por todo el dia de part de suso e anyo scripto e dentro el dia puedan pronunciar en una vez o mas e lo que pronunciaran corregir y emendar, etc. (*siguen las fórmulas*). Testes: mosen Tomas Martin, presbitero, e masse Guillen de Calcada, habitantes en Granyen.

Sentencia

Eadem die, en presencia de mi Baltasar Serrano, notario e de los testimonios infrascriptos, fueron personalmente constituydos los dichos masse Anton Danyano e masse Anrique de Orliens, pintores, habitantes en la dicha ciudat de Çaragoça, asi como arbitros arbitradores e amigables componedores, asumptos e puestos entre los dichos concello e universidat del dicho lugar de Granyen, de la una part e Cristobal Cardenyosa, pintor, habitante



en la dicha ciudad, de la otra part, segunt parece por compromi fecho en el dicho lugar de Granyen, anyo, dia, mes supra escripto e por mi notario infrascripto recibido y testificado en poder de mi dicho Baltasar Serrano, notario e dentro el tiempo a ellos dado en el dicho compromi suso calendado por las ditas partes, daron las dichas partes su arbitral sentencia, la qual es del tenor siguiente. Inseratur sentencia.

Nos Anrique de Urliens y mastre Anton de Anyano sentenciamos en la forma siguiente entre nos juntos: las tres pieças, ques la primera la oracion del guerto y la otra la prision y la otra l'açotamiento y tachamos que se le de por cada pieça CCCC sueldos; XXXIII grandes y VIII pieças chicas, mas pieças encoladas y enpastrydas y canyamadas y enguixadas y raydas con cola y todo lo tachamos en CCC sueldos, ques por todo MD sueldos.

Item mandamos y sentenciamos que dado ha mastre Cardenosa MDCC sueldos, el haya de grançellar todos y qualesquiere autos y oblygacyones que entre él y la villa uviera haçerca de la pintura quel avya de acabar ho de otros cualesquiera autos.

Item por algunos respeto nuestro anymo movyentes ultra de lo sobre dycho tachamos al sobre dycho CC sueldos al dycho Cardenosa por la presente nuestra sentençya, a cada una de las dychas partes los condenamos en todo lo sobre dycho y esto es lo que ha de cobrar de todo lo sobre dicho y no mas de lo siguiente de parte devaxo escripto.

Item que le lese a dado mastre Cardenosa para el presente (*ilegible*) por toda la Semana Santa CCCC que seran por todos DLXII sueldos y esto si no cumplen sehan en pena de quinyentos florines repartydos en tres partes, la una para el rey y la otra para la parte ovidiente y la otra para el senyor.

(*Rúbrica de:*) maestro Unriquo Dorliens.

Et dada e librada la dicha sentencia arbitral por los arbitros arbitradores en poder de mi dicho notario segunt dicho es aquella mandaron intimar a las dichas partes e por aquellos ser lohada e aprobada (*siguen las fórmulas*).

Testes: mosen Martin de Bolea e mosen Pascual Dorna, presbiteros, habitantes en Granyen.

Eadem die et loco, yo dicho Baltasar Serrano como notario e publica persona, presentes los testimonios infrascriptos, instado e requerido por los dichos arbitros, intimé ley e publiqué la dicha sentencia arbitral a los dichos justicia, jurados, alcayde e otros hombres buenos del dicho lugar... e loharon, aceptaron e aprobaron aquella, etc.

Eadem die et loco, yo dicho Baltasar Serrano... ley y publiqué la dicha sentencia arbitral al dicho Cristobal de Cardanyosa, pintor, e ubo aquella por leyda e publicada, lohó, aceptó e aprobó aquella, etc. Testes: Qui supra proxime nominati.



#### IV

1511, 26 de marzo. GRAÑEN

*El pintor Cristóbal de Cardenosa rescinde el contrato con el concejo de Grañén para hacer el retablo mayor de esa localidad.*

AHPH, protocolo de Baltasar Serrano, años 1511-1512, n.º 483, f. 17r. (Ref. R. DEL ARCO, “Pedro de Ponte, o Aponte, pintor del Rey Católico”, *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, IX, 1942-1943, p. 70).

Eadem die nos Garcia del Trigo, iusticia, Pedro Gomez, alcayde, Pedro Dorna, Domingo Martin, iurados de Granyen e otros hombres buenos del dicho lugar presentes, de la una part et yo Cristobal de Cardinosa, pintor habitante en Çaragoça, de la otra parte, atendientes y considerantes nos dichas partes ubiesse una capitulacion entre nosotros acerca de la pintura del retablo del dicho lugar de Granyen, recebida y testificado por Jayme la Raga, notario publico de Guesca, en la qual nos obligamos tener todas y cada hunas cosas en aquella contenidas, por tanto porque nuestra intencion es estar claros y libres de la dicha capitulacion certificados, etc. cada huno por lo que le toca, etc. renunciamos los dichos capitoles y las dichas obligaciones queremos aquellas no tener ninguna efficacia ni balor en iudicio ni fuera mas que fechas no fuessen e que la una part a la otra por aquello no pueda compellirse, e quiero yo dicho Cardanyosa puedan dar la obra quien visto les era. A lo qual tener y complir obligamos cada huna de nos ditas partes cada huno lo que toca, renunciamos, etc. fiat large, etc.

Testes: mosen Pascual Dorna e mosen Tomas Martin, presbiteros habitantes en Granyen.



#### V

1511, 2 de mayo? GRAÑEN?

*El concejo de Grañén (Huesca) contrata a Pedro de Ponte para terminar el retablo mayor de la iglesia parroquial de esa localidad, comenzado por el pintor Cristóbal de Cardenosa.*

AHPH, protocolo de Jaime de la Raga, año 1511, n.º 208, ff. 82r-83v. (Ref. R. DEL ARCO, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, p. 132; trans. C. MORTE, “Documentos sobre pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón I”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXX, 1987, pp. 153-154.

Die secunda mensis maii? 1511



Capitulacion siquiere concordia fecha entre los alcaide, justicia, jurados y concello del lugar de Granyen, de la una parte, y el honorable maestre de Ponte, pintor, de la otra, en et cerqua la pintura del retablo de Señor Sant Jayme del dicho lugar de Granyen, con los capitoles y condiciones siguientes:

Primeramente fue concordado entre dichas partes, que el dicho maestre Pedro Ponte se obliga de pintar y dorar dicho retablo de buenos colores y oro finos, a conocimiento de qualesquiere maestros que por dichas partes seran escoxidos y llamados.

Item fue concordado entre dichas partes que por quanto acerca de la dicha pintura tenian fecha huna capitulacion con un maestre Cardenyosa, que todos los capitulos y condiciones alla contenidas se tengan de observar en esta capitulacion, exceptado lo que aqui especialmente sera mudado.

Item mas se obliga y oferesce el dicho mastre Pedro de Ponte de pintar y dorar el dicho retablo al modo y forma que está el de Bolea aquello que de su mano fue fecho y de la manera que está el de Sant Lorente de Huesca.

Item mas fue concordado, que el dicho mastre Pedro de Ponte se ofrece dar tan buena pintura como aquella que esta fecha por mano de dicho mastre Cardenyosa en las tres tablas; es a saber que la tiene de fazer ante mexor que peor, con esto que por quanto el dicho mastre Pedro de Ponte aze el dicho retablo por el mismo precio que el dicho mastre Cardenyosa lo fazia, es a saber de precio de ocho mil y quinientos solidos, que en tal caso si mexor sera que haya de ser reconocido por los mismos del pueblo a descargo de sus conciencias, pagados los gastos part por iguales partes este reconocimiento y si caso sera fuere peor que sea a menoscabo del dicho maestro.

Item es condicion entre dichas partes que el dicho maestro se obliga de acabar todo el banco a sus propias costas, antes que el pueblo le dé nada.

Item mas es condicion que el dicho maestro se oferesce y obliga dar pintado y acabado dicho retablo por tiempo de anyo y medio, contaderos desde el primero de março e mil quinientos y onze adelante.

Item es condicion entre dichas partes que el dicho maestro se obliga y da facultad a los de la villa de reconocer la dicha obra faziendose, y seyendo fecho de qualesquiere tabla o tablas que no les agradaren, que de aquellas adobar a costas y despensas del dicho maestro.

Item mas les da facultad el dicho mastro que tiengan tiempo de seys anyos, despues de fecha la obra, para si algun danyo o fraude en dicha pintura se hallare, que aquel sea tubido de adobar y enmendar a sus costas, con esto que dando seguridat no se le ponga empacho a su arendacion.

Item mas es condicion que el dicho maestro toma a rendacion y en paga de la dicha pintura la primicia de la yglesia del dicho lugar, es a saber por precio de nuebecientos y cinquenta solidos, con los cargos que aquella se suele rendar y esto fasta en tanto que él sea pagado; y en esto se obligan los del lugar de fazer dar dicha primicia al dicho maestre Pedro de Ponte, sin todo empacho y mala voz y a fazerle aquella buena, segunt que en semexantes rendaciones se suele fazer.

Item mas es condicion que el dicho maestro toma en cuenta todo aquello que las tres tablas y todo el otro que maestre Cardenyosa a fecho en el retablo que por maestros fuere tachado, al tenor de lo que la obra bale y no al tenor de lo que el dicho Cardenyosa tenia ygalado con ellos, y mas que les ayuda en sus danyos de cient solidos.

Item mas es condicion que el dicho maestro tiene de pintar de pintura romana la arcada mas cerqua del retablo y a se le de pagar a conocimiento de los del pueblo como ariba es dicho.

Item mas fue concordado entre las dichas partes que por quanto ariba en hun capitol dize: que si la dicha obra que faze el dicho Pedro de Pont fuere mexor que la de Cardenyosa, que en tal caso le tienen de satisfazer la dicha mexoria a conocimiento de los del pueblo, agora de nuebo quieren que sea a conocimiento del señor conde y del señor don Alonso si en ello se quisiere entervenir, y si el señor no querra reconocer dicha obra, que quieren y les plaze sea a conocimiento de dos personas las que el pueblo querra deputar, con que no sean del pueblo.



## VI

1511, 22 de noviembre. GRAÑEN

*Reunidos el concejo de Grañén y el pintor Pedro de Ponte, aceptan el documento contractual para continuar el retablo mayor de esa localidad.*

AHPH, protocolo de Jaime de la Raga, año 1511, n.º 208, f. 84v.



## VII

1512, 26 de mayo. GRAÑEN

*Pedro de Ponte y el Concejo de Grañén (Huesca) arriendan la primicia de esta villa a Domingo de Abió, para poder finalizar el retablo mayor de la iglesia del mencionado lugar, encargado al pintor.*

AHPH, protocolo de Baltasar Serrano, años 1511-1512, n.º 483, ff. 143v-149r, antes ff. 119v-123r. (Trans. C. MORTE, *Documentos...*, ob. cit., pp. 158-159)

Die XXVI maii anno MDXII en Granyen



Eadem die en presencia de mi Baltasar Serrano, notario y de los testimonios infrascriptos fueron personalmente constituydos los honorables: mase Pedro de Ponte, pintor, habitante en la ciudad de Çaragoça, de la una parte et el honorable Domyngo de Abio, habitante en el lugar de Piraces, de la otra parte, los quales dixeron avian ordenado una capitulacion sobre la promicia del lugar de Grañen, los quales libraron en poder de mi Baltasar Serrano, notario, presentes los testimonios infrascriptos y son del tenor siguiet:

Capitulacion fecha entre el concello de Granyen, jurados, justicia y alcayde y Pedro de Ponte, pintor, de la una parte et Domingo de Abio, vecino de Piracez, de la otra, acerca de la primicia del lugar de Granyen que el dicho concello de Granyen e Pedro de Ponte, con la villa ensemble, le arriendan al dicho Domingo de Abio la dicha primicia con los capitulos y condiciones siguientes:

Et primo fue concordado entre dichas partes que el dicho concello de Granyen le arrienda la dicha primicia de Granyen al dicho Domingo de Abio, en quantitat de ochocientos y treinta y tres sueldos en cada un anyo y con los cargos ordinarios como es acostumbrado otras vezes rendar.

Item mas fue concordado entre las dichas partes que el dicho Domingo de Abio toma la dicha primicia por tiempo de ocho anyos continuos, que comiençan o començaron los dichos anyos a contar por el mes de mayo que se conto de DXI.

Item mas fue concordado entre las dichas partes que el dicho Domingo de Abio es tenido de dar al dicho concello de Granyen por todo el mes de mayo que se contara de DXII, a saber es dos mil sueldos.

Item mas es condicion que el dicho Domingo de Abio es tenido dar al dicho lugar por todo el mes de mayo de DXIII, a saber es otros dos mil sueldos y del dicho anyo adelante que ha acabar de pagar dicha arrendacion toda de los dichos anyos, en cada un anyo la porcion que le venga de manera que toda la dicha arrendacion ha de pagar en quatro anyos.

Item mas fue concordado entre las dichas partes que si caso el concello de Granyen sera tenido dar mas anyos de los dichos al dicho pintor, que en tal caso el dicho arrendador Domingo de Abio sea tenido tomar la dicha primicia en el dicho precio y pagar luego al siguiente anyo la dicha rendacion. DCCC XXX III sueldos (*la misma cantidad se reseña quatro veces más*).

Con los capitulos infrascriptos concordia ha seydo fecha entre los magnificos mase Pedro de Ponte, pintor habitante en la ciudad de Çaragoça, de la una part et el señor Domingo de Avio, habitante en el lugar de Piraces, de la otra parte, en et sobre la promicia del lugar de Granyen.

Item primeramente es condicion entre las dichas partes que el dicho mase Pedro de Ponte asi como rendador que es de la promicia del dicho lugar de Granyen e de los frutos de aquella segun consta por capitulacion fecha entre el concello de Granyen y el dicho mase de Ponte, fecha en el dicho lugar de Granyen y por Jayme la Raga, notario publico de Guesca recevida y testificada, rerienda la dicha promicia al dicho Domingo de Avio y los frutos de aquella y esto por tiempo de diez anyos primeros venientes, los quales enpeçaron a correr de Santa Cruz

de mayo de mil quinientos y honze levantadas diez cullidas es a saber de cada fruncto y aya de recibir el dicho Domingo aquellos.

Item el dicho mase Pedro de Ponte rearienda la dicha promicia al dicho Domingo de Avio rearendador por precio si quiere rendacion de ochocientos treinta y tres dineros jaqueses en cada hun anyo y el dicho Domingo de Avio a de pagar y pague los cargos ordinarios como se acostumbra, es a saber la fabrica y traer esparto.

Item es condicion que el dicho Domingo de Avio a de dar y pagar la dicha rendacion al concello de Granyen en las tandas siguientes, dos mil sueldos dineros jaqueses por todo el mes de mayo de anyo mil y quinientos doze.

Item es condicion que el dicho Domingo de Avio a de pagar al dicho concello la otra tanda por todo el mes de mayo del anyo mil quinientos y treze, otros dos mil sueldos jaqueses y despues al anyo siguiente que sera mil quinientos quatorze y quinze a de azer fin de paga de todo el tiempo de la dicha rendacion, de lo que restara, pagados los quatro mil sueldos, en las tandas siguientes: la metat por todo el mes de mayo de mil quinientos quatorze y la otra metat por todo el mes de Anyo mil quinientos quinze.

Item que si por ventura venia guerra de senyor a senyor, por la qual la promicia perdiessse ninguna cosa, todo aquello quanto quiere que sera, sea a cargo del pintor propio suyo y que lo aya de satisfazer. (*F. 147, el texto está borrado y se repite en los ff. 148-149*).

Et dados e librados los dichos e preinsertos capitoles por las dichas partes a mi dicho e infrascripto notario segunt dicho es, etc.... et aquellos, las dichas partes, fizieron, firmaron e atrogaron toda et cada hunas cosas en aquellos contenidas e expresadas... et aquello todo prometieron e se obligaron las dichas partes et cada huna dellas la una a la otra, etc....

Testes: Steban Andres, quinquillero, habitante en Guesca y Pascual de Panybino, habitante en Granyen.

Eadem die plegado si quiere ajustado concello general de los hombres infanzones y de condicion del lugar de Granyen, por clamamiento de Johan de Sesse, corredor publico del dicho lugar de Granyen, segunt tal relacion fizo a mi notario, presentes los testimonios di uso scriptos, por mandamiento de Garçia del Trigo, iusticia, Pedro Gomez, alcayde, Pedro de Sora, iurado de los infanzones, Miguel de Asenssio, Monsarrat de Barluenga, iurados de los hombres de condicion del dicho lugar de Granyen para el present dia, ora e lugar et plagados, etc. en la plaça donde otras vezes es acostumbrado plegarse, etc. donde fueron presentes los siguientes:

Garcia del Trigo, iusticia, Pedro Gomez, alcayde, Pedro de Sora, iurado de los infanzones, Miguel de Asenssio, Monsarrat de Balruenga, iurados de los hombres de condicion del dicho lugar, Pedro Bolea, Johan de Balruenga, Johan Dorna, Pedro Dorna, Garcia Dorna, menor de dias, Joan de Gardera, Colau de Sabana, Pedro de Jayme, Martin Mayor, Joan de Ancano et de si todo el dicho concejo todos concordados, etc., atendientes y considerantes ayamos rendado la promicia del dicho lugar para la hobra del retablo del dicho lugar de Granyen a mase Pedro de Ponte, pintor, habitante en Çaragoça, segun parece por capitulacion fecha entre el dicho concejo y el dicho Pedro de Ponte, recibida y testificada por el discreto Jayme La Raga, notario publico de Guesca, y segun en la dicha

capitulacion se contiene, la dicha obra no se puede acabar tan presto por no poder haber dineros, sino que ubiesse a esperar se compliesen las rendas de la promicia para cumplimiento de lo que el retablo tiene necesitat de pintar, si quiere obrar, abría discurso de tiempo, el qual tiempo seria y obra de diez anyos y atendido que vos Domingo de Abio, habitante en Piraces, pagais la rendacion de la dicha primicia, la qual se hos ha rearendado por el dicho pintor por tiempo de diez anyos y pagais la dicha rearendacion en quatro anyos y el retablo sera fecho dentro tiempo de un anyo del presente dia de oy adelante contadero, por tanto porque la dicha hobra se acabe, somos contentos y nos plaze al dicho concejo et los singulares de aquel pues el dicho Pedro de Ponte hos rearienda la dicha primicia, nosotros y el dicho concejo e singulares de aquel pagar y librarhos las rendas de la dicha primicia asi segun que el dicho Pedro de Ponte hos la rearienda con los capitoles arriba escriptos, prometemos e nos obligamos tener e cumplir todo lo sobre dicho et que aquello, etc.... renunciamos, etc... iuramos nos dichos iurados en nombre y voz de todo el concejo, etc. de tener y cumplir fiat large. Testes: Esteban Andres, Pascual de Panyvino, proxime nominati.



*Siglas utilizadas en todo el texto:*

AHPH: Archivo Histórico Provincial de Huesca.

AHPN: Archivo Histórico de Protocolos de Navarra.

AHPZ: Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza.



*CAPITULACIONES ENTRE EL CONCEJO DE GRAÑEN  
Y MIGUEL DE PROCA PARA LA CONSTRUCCION  
DE LA TORRE DE LA IGLESIA DE SANTIAGO  
(1447)*



*ANCHEL CONTE*





**CAPITULACIONES ENTRE EL CONCEJO DE GRAÑEN  
Y MIGUEL DE PROCA PARA LA CONSTRUCCION DE  
LA TORRE DE LA IGLESIA DE SANTIAGO (1447)**

ANCHEL CONTE CAZCARRO

La actual fábrica de la iglesia parroquial de Grañén es, casi en su totalidad, un magnífico ejemplar del gótico tardío del siglo XVI. La planta, de una sola nave, no sigue el tipo más común de iglesia de salón sin transepto, sino que se aproxima a la planta de cruz latina, lo que la hace casi única en el Altoaragón<sup>1</sup>. De todos modos, es un espacio un tanto irregular, debido, seguramente, al aprovechamiento de elementos anteriores<sup>2</sup>. La nave tiene dos tramos de longitud y anchura diferentes. El primero de ellos mide 6 m. de largo por 6,80 m. de ancho, mientras que el segundo tiene 7,90 x 11 m. La altura de ambos tramos, como la de todo el templo, es de 13,75 m.

El primero de los tramos corresponde a una iglesia anterior, como lo demuestra el muro románico del hastial y los muros laterales, que corresponden a las torres que flanquean el templo por su parte oriental y de las que se hablará más adelante. Son visibles, igualmente, restos de una arquería ojival en el muro interior septentrional de la iglesia —el que corresponde a la llamada “torre del castillo”— en la que muy probablemente se apoyaría la cubierta de esta primitiva iglesia, de altura muy inferior a la actual. Al construirse ésta, se abatió, en el tramo superviviente de la iglesia anterior, la cubierta y se le dio la misma altura que a la nueva fábrica; de ahí que el hastial presente con claridad la superposición del muro moderno sobre el románico. En este nuevo lienzo, se abrió un óculo con molduras similares a las de todas las ventanas del templo, muy característico todo ello de los templos del siglo XVI. Desde la torre situada al mediodía, se dio acceso a la cámara existente entre las bóvedas y la techumbre, tan forzado que parece indicar que se abrió en un muro existente con anterioridad a la construcción de las bóvedas.

Salvo el tramo descrito, la obra corresponde íntegramente a un solo proyecto no demasiado proporcionado, posiblemente porque el arquitecto no pasaba de ser un maestro local que conta-

1. GUITART APARICIO, C., en “Arquitectura Gótica en Aragón”, Zaragoza 1979, pág. 140, afirma que sólo la iglesia de Grañén y la de Abiego tienen planta de cruz latina entre las contemporáneas de nave única.

2. Aunque más adelante se detallará la descripción, hay que adelantar que el templo se levantó sobre el solar de la iglesia anterior, como lo demuestra el hastial, donde hay un paramento parcialmente románico, con visibles signos de cantero. El rasgo más destacado de la irregularidad del espacio es, sin duda, que la construcción del siglo XVI, respecto al centro del primer tramo del templo, correspondiente a la primitiva iglesia, tenga 1,75 m. más de anchura en el lado de la epístola que en el del evangelio, lo que provoca en el espectador una extraña sensación cuando observa el espacio desde los pies del templo.



Hastial, lado derecho. El muro románico y el del siglo XVI contrastan nítidamente con el de la torre campanario. Puede apreciarse que el campanar se hizo adosado al muro románico, pero, en cambio, el del siglo XVI se ve cómo se hizo encajar en la torre, lo que demuestra que ésta es anterior.

3. El ábside al exterior presenta tres paños que conectan con la planta por medio de las trompas.

4. Las bóvedas están construidas con ladrillo, enlucidas y pintadas.

5. DEL ARCO, R. en "Catálogo Monumental de España: Huesca", Madrid 1942, pág. 383 y GUITART APARICIO, C.: "Castillos de Aragón", II, pág. 157-158, Zaragoza 1976, y "Arquitectura Gótica en Aragón", pág. 140, Zaragoza 1979.

6. No cabe duda de que el templo primitivo de la villa se encontraba en este lugar, como puede deducirse de la abundancia de enterramientos antropomórficos excavados en la roca y osarios alrededor y bajo el suelo del templo del siglo XVI, en lo que parece la necrópolis correspondiente a los templos románico y gótico. Igualmente, los numerosos silos excavados en la roca que se encuentran en el interior de la iglesia parecen obras de carácter civil, que podrían pertenecer perfectamente al castillo. Lamentablemente, en la labor de restauración no se ha llevado a cabo un estudio arqueológico que podría haber aclarado muchos aspectos que casi con toda seguridad quedarán ya para siempre sin desvelar.

ba, eso sí, con un excelente equipo de canteros, como se manifiesta en la calidad del tallado de la piedra y en las portadas del templo y de la sacristía, especialmente esta última, de un clasicismo muy purista. Las medidas del segundo tramo de la nave (11 m. de ancho por 7,90 m. de largo) tienen muy poco que ver con el transepto, que tiene una anchura de 10,20 m. Sin embargo, la profundidad de los brazos del transepto está perfectamente relacionada con la anchura de la nave, ya que la suma de ambos brazos da 11 m., los mismos que tiene la nave. La profundidad del ábside (4,20 m.) resulta escasa para la altura y para las proporciones generales del templo. Esta sensación tal vez se acentúe por el hecho de ser un ábside plano, levantar la misma altura que el resto del templo y tener dos enormes trompas aveneradas<sup>3</sup>.

El espacio interior se completa con la sacristía, una pequeña sala (4,80 x 4,80 m.) de carácter muy sobrio cubierta con bóveda del mismo tipo que las que vemos en el templo. Tanto la labor de cantería como la ornamentación y la bóveda demuestran que la sacristía fue construida a la vez que el templo, siguiendo el mismo proyecto.

Desde un punto de vista estético, tal vez lo más destacado sea la riqueza decorativa de las bóvedas<sup>4</sup>, de las mejores que encontramos en la zona en la misma época. La originalidad mayor del espacio es, sin embargo, una concepción clásica del mismo, más cercana a los cánones renacentistas que a las formas góticas: la altura del edificio respecto a la anchura es inferior a lo habitual en la arquitectura gótica y, por otro lado, la importancia y simetría del transepto hace que todo el interés del templo se centre en el crucero, de tal manera que casi se percibe como un edificio central (aunque no lo sea), a lo que contribuye, quizá, la mayor luminosidad de esta parte, lo que acentúa la pureza del espacio y la sobriedad decorativa, que se limita (si exceptuamos las bóvedas góticas) a un sencillo friso, a las trompas aveneradas del ábside y a la portada de la sacristía, que se abre en el muro izquierdo del ábside, todo ello de estilo renaciente.

La cronología del edificio es muy problemática, toda vez que hallamos restos románicos y góticos pertenecientes, según se viene afirmando, al castillo<sup>5</sup> y, presumiblemente, como más arriba se decía, a un templo anterior al actual<sup>6</sup>. El único dato

cronológico seguro que tenemos sobre el templo es la inscripción caligráfica que hallamos en el friso de muro izquierdo del segundo tramo de la nave, donde se dice: “Acabóse en 1594”. En frente, en el friso del lado izquierdo, ha aparecido, tras la reciente limpieza, el nombre del posible maestro constructor del templo: Mateo Laforas. Asimismo, textos litúrgicos y cabezas de ángeles adornan la totalidad del friso del templo. Una fecha, como puede comprobarse, muy tardía, lo que explicaría el fuerte carácter renacentista de algunos elementos decorativos y de la concepción del espacio. Cuándo pudo comenzarse la obra es un misterio, pero hay datos que permiten aventurar alguna aproximación. El primero es que el magnífico retablo mayor es obra de comienzos del siglo XVI y por sus proporciones parece estar concebido para una iglesia de proporciones notablemente menores a la actual<sup>7</sup>. Más interesante parece el hecho de que en 1560, en la visita episcopal, no se diga nada sobre el templo ni sobre las obras que pudieran estar efectuándose en él y, sin embargo, se haga mención a la construcción de una chimenea francesa en la torre vieja de la iglesia para que sea aprovechada como vivienda por el sacristán<sup>8</sup>. Parece evidente que si en aquel momento la iglesia estuviera en construcción o, simplemente, se estuvieran realizando en ella obras importantes, se haría mención. Así, pues, parece muy probable que en 1560 no se hubiera comenzado todavía el templo, por lo que se puede aventurar que fue levantado a partir de ese año, pero no mucho más tarde, porque la obra es de bastante envergadura y hay que considerar que en 1594 ya estaba concluida. Treinta años no son muchos para la categoría del templo, especialmente teniendo en cuenta las limitadas posibilidades económicas del lugar, tal como se desprende del contrato del retablo<sup>9</sup> y, como veremos más adelante, de las capitulaciones para la construcción del campanar... Por eso, no sería descabellado pensar en el patronazgo del señor del lugar para construir un monumento de tales dimensiones en un pueblo que tal vez no llegara en aquel momento a los 50 fuegos (unas 250 personas)<sup>10</sup>.

Sin embargo, lo más interesante desde un visto histórico es la noticia documental de la construcción de un campanar en 1447, único dato rigurosamente documentado que tenemos sobre el templo de Grañén y que ahora pasamos a estudiar.

7. GUITART, “Arquitectura...”, op. cit., opina que el retablo está concebido para el templo actual, por lo que la iglesia debía según él, estar terminada en el momento de firmarse el contrato en 1511. Esta opinión no es difícil de compartir si observamos el conjunto eclesial y nos atenemos a la inscripción ya mencionada. Por otro lado, es difícil explicarse elementos renacentistas tan puristas como la portada de la sacristía y la de la iglesia en la zona a finales del siglo XV, que es cuando debería haberse construido el templo para ser cierta la tesis de Guitart.

8. CONTE OLIVEROS, J.: “Viaje por los pueblos oscenses en el siglo XVI, año 1560», t. II, pág. 84, Zaragoza 1980. Esta torre es la llamada torre del castillo, en la que aún hoy es visible la chimenea que comentamos.

9. DEL ARCO, en “Catálogo...”, op. cit., pág. 383-84, transcribe parte del contrato que hace el concejo del lugar al pintor Aponte en 1512 ampliando el plazo de ejecución marcado el año anterior, porque no se puede acabar tan presto por no haber dineros.

10. Vid. UBIETO ARTETA, A.: “Historia de Aragón: Los pueblos y despoblados”, t. II, pág. 606, Zaragoza 1985. Ahí se afirma que a comienzos del siglo XVII Grañén tenía unos 61 fuegos y a finales del siglo XV, 23 fuegos. Suponiendo un aumento progresivo —algo de todos modos difícil de demostrar—, en el momento de construirse el templo la población podría rondar la cincuentena de hogares.

#### ◆ LAS CAPITULACIONES DE 1447

Se trata de uno de los escasos contratos de obra que conocemos de la primera mitad del siglo XV en las tierras oscenses, lo que ya lo hace de gran interés, máxime cuando la obra contratada, casi con toda seguridad, sobrevive en el conjunto eclesial actual.

Desde un punto de vista diplomático, la escritura no presenta ninguna originalidad: corresponde al prototipo de capitulaciones del momento. Lamentablemente, no es el original, sino la copia hecha en el protocolo notarial, aunque en este caso parece que está íntegra y no resumida.

La lengua es el aragonés notarial característico, pretendidamente culto, muy castellanizado, que con toda seguridad estaba bastante alejado del habla coloquial. A pesar de ello, no puede considerarse más que como lengua aragonesa, como el lector podrá percibir al leer la escritura.

Las partes contractuantes son el concejo de Grañén, por unanimidad, y el constructor Miguel de Proca. Todas las autoridades municipales firman el acuerdo, presidiendo el acto el honorable Juan de Cunchiellos, como representante del que en aquel momento era señor de la villa, Martín de Torrellas, quien debió de haberla recibido del rey, con toda seguridad por un tiempo limitado. Por los nombres de los oficiales de la villa y el de los once “concellantes” asistentes citados nominalmente se puede saber que los habitantes del lugar tenían mayoritariamente ascendencia pirenaica y del Somontano: Juan de Aquilué, Juan de Puértolas Pedro de Orna, Domingo de Bierge, Martín de Bolea, Pere Villar y Juan de Roncesvalles. No faltan los procedentes de lugares inmediatos, como Pedro Callén y Juan de Tierz, e incluso extranjeros, como Domingo Zamora. El alcaide (Martín de Castillo), el justicia (Pedro Catalán) y los jurados (Juan de Aquilué y Juan de Puértolas) son quienes representan la voluntad colectiva. Es el concejo quien tiene capacidad para contratar la construcción del campanario y obtener los recursos económicos para la obra, que procederán de las primicias de la villa<sup>11</sup>. El acuerdo se toma en sesión abierta, tras el pregón del corredor (vocero) Juan de Castillo, con la asistencia de vecinos y residentes.

11. No se sabe con certeza qué eran las primicias ni cuánto montaban, pero sí se sabe que eran propiedad del municipio y que, en general, se dedicaban al mantenimiento de la iglesia. Con las primicias se pagó también el retablo mayor de la iglesia (DEL ARCO, R.: «Catálogo...», op. cit., pág. 384).

Por otro lado está Miguel de Proca, constructor del que no se tienen noticias, pero que gracias a este documento podemos saber que habitaba temporalmente en Huesca. De hecho, en la escritura se dice que habita de “present” en Huesca, lo que equivale a decir que no era vecino de ella, sino residente ocasional. Sin embargo, es probable que su estancia en la capital fuera larga, porque las obras de Grañén se habían de realizar en seis años y todo parece indicar que había levantado la torre de los predicadores de Huesca y también había llevado a cabo obras en la iglesia de Robres. Esto puede deducirse de que en el contrato se pongan como punto de referencia para definir la obra de Grañén la torre de los dominicos oscenses y la arquería exterior del templo robrense: (...) *sodes tenido de fazer la dita torre (...) magacolada, tal como la qu' está devant de predicadores en Huesca (...) Sodes tenido de fazer hun antepoyto de piedra picada (...) e sobre del dito antepoyto sus arqueras de buelta, segunt está en la iglesia de Rovres*. La torre correspondería al segundo templo gótico dominicano, levantado tras el derribo en 1362 del primitivo, durante la guerra con Castilla. En cuanto a la iglesia de Robres, la arquería a la que hace referencia el documento desapareció en la profunda remodelación que sufrió la iglesia mudéjar en el siglo XVIII<sup>12</sup>. Nada sabemos del constructor Miguel de Proca, salvo lo ya expuesto. El apellido no es nada común, pero parece que el maestro de obra es aragonés, desde el momento en que en el contrato se hace constar que en un posible pleito con los de Grañén renunciaría a “cualesquiere privilegios, fueros e libertades” de Aragón. Sin embargo, es casi seguro que Miguel de Proca fuera de un lugar de señorío y no de realengo, porque también declara que renuncia a su “propio judge ordinario o local” y se somete a la jurisdicción real. Del apellido Proca, del que no hay información medieval, se sabe que desde 1618, según datos de la Real Audiencia de Aragón, era el de una familia infanzona residente en Jaca<sup>13</sup>.

Tal vez se trate de un constructor de poca importancia, si tenemos en cuenta que la obra realizada en Grañén, aun siendo notable, no es de gran envergadura, a pesar de que se da un plazo de seis años para su ejecución, lo que confirma la escasa potencia del maestro de obra, que contaría, necesariamente, con un equipo pequeño de canteros y albañiles. En el contrato

12. Del templo mudéjar queda el ábside ochavado y restos de interesantes esgrafiados geométricos y pinturas. Vid. CONTE, A.: «Robres, Villa de Realengo», *El Pimendón*, año IV, n.º 14, enero-febrero, 1991 (separata).

13. Véase en G.E.A. la voz *Proca*. En toda la geografía aragonesa no hay ni un solo topónimo que se asemeje a Proca. En la comarca del Bergadá, en Cataluña, en el municipio de Guardiola hay una aldea llamada Broca, pero no parece que puede relacionarse con el apellido Proca que estamos estudiando.

no se hace mención a estos particulares; simplemente se da libertad total al maestro para que, en el plazo señalado, termine el compromiso “a su costa e mesión”; es decir, responsabilizándose de la adquisición de los materiales y de la contratación de personal.

#### ◆ *CONDICIONES DEL CONTRATO*

Como veíamos, el pago de la obra se hace con las primicias de la villa, que durante treinta años serán disfrutadas por Proca. Lo dilatado del pago haría, probablemente, que Juan de Proca arrendase las primicias, a fin de cobrarlas en menos tiempo. Parece, igualmente, que el monto anual de la primicia no debía de ser muy alto, porque treinta años son demasiados para pagar una obra de las características que luego veremos. Por la misma razón, Pedro de Aponte, en 1512, subarrendó la primicia, a fin de asegurarse el cobro de los 8.500 sueldos por los que se contrató su retablo en la iglesia de Santiago de Grañén<sup>14</sup>. De todos modos, el costo del material de la obra, especialmente la piedra de buena calidad y bien trabajada, como se exige en el contrato, podrían justificar un precio global de la torre y las otras obras acordadas lo suficientemente elevado como para que la villa destinase durante treinta años sus primicias para sufragarlas, lo que quiere decir que durante todo ese largo periodo no habría recursos para otras obras en la iglesia. El concejo no da carta blanca al constructor, y se asegura el cumplimiento de las capitulaciones y la calidad de la obra por el control y juicio que ejercerán maestros en el oficio de canteros y constructores. Ambas partes, por otro lado, se comprometen a compensar al contrario en caso de incumplimiento. Es lo habitual en este tipo de capitulaciones, y de hecho no es infrecuente que la obra no resulte del agrado del contratante, como, por ejemplo, se ve en la anulación del contrato hecho por el concejo de Grañén con el pintor Cardeñosa, al que había encargado el retablo que fue definitivamente concedido a Aponte<sup>15</sup>.

No parece que ocurriese lo mismo con la obra encargada a Miguel de Proca, porque, como más adelante se expondrá, parece que ha sobrevivido hasta hoy.

14. DEL ARCO, R., “Catálogo...”, op. cit.

15. *Ibid.*

La voluntad del concejo de que la torre fuese construida es manifiesta cuando la última condición que se impone a Proca es que, si por cualquier razón, no concluyera la obra en el plazo acordado, el concejo elegería los maestros de obra que creyera oportuno y cargaría los costos a Miguel de Proca. Este punto parece garantizar que la obra fue concluida.

#### ◆ *LA OBRA CONTRATADA*

Las capitulaciones encierran ocho puntos en los que se recogen las características de la torre en cuanto al material y dimensiones, así como la máxima duración permitida de la obra, que como ya se dijo eran seis años. Veamos lo más notable de cada uno de estos puntos.

En el primer apartado se dice que la torre será de piedra picada, que se hará adosada a la pared de la iglesia de San Jaime y que el grosor de los muros de la misma medirán seis palmos y medio (1,365 m.<sup>16</sup>) en el primer cuerpo y cinco palmos (1,05 m.) a la altura de las primeras ventanas y en la segunda planta.

El segundo capítulo nos manifiesta que para la segunda estancia de la torre se haría una escalera de piedra picada que saldría de la “pared en fuera” dos palmos y medio (52,5 cm.). De ello puede desprenderse, pues, que desde el primer cuerpo no había escalera hasta el segundo nivel, sino que bien pudiera tratarse de una escalera exterior. Parece que el primer cuerpo de la torre formaba una dependencia a la que se accedería desde el interior de la iglesia y que no comunicaba con el resto del campanar. Este tipo de torre, de tradición militar, es bastante frecuente a lo largo de toda la Edad Media.

En el tercer apartado se señala la altura del campanario: ochenta y un palmos de codo (17,05 m.). Pero, además, se aporta otro dato de sumo interés: la torre medirá quince palmos (3,15 m.) más que la torre ya existente en la iglesia. Es decir, había una torre que, por razones que no se exponen, no se considera válida, por lo que se encarga el nuevo campanar, con lo que el

16. El palmo o palmo de codo equivale a 21 cm. (Véase la voz «palmo», hecha por Angel Canellas López, en la *GEA*). Para LARA IZQUIERDO, P. en “Sistema aragonés de pesos y medidas”, Zaragoza 1984, el palmo aragonés tiene 19,22 cm. La valencia que se da, como puede observarse, es la que defiende Canellas.

templo contaría —como ocurre hoy— con dos torres. Se compara también la obra contratada con la de los predicadores de Huesca, y se dice que, como ésta, estará “magacolada”. El término resulta confuso y tal vez quiera decir que las piedras deberían estar unidas por argamasa. “Maga” habría que leerlo como “maxa” o “maixa”, que es una forma aragonesa de “masa”<sup>17</sup>.

En el capítulo siguiente se obliga a hacer saeteras en cada cuerpo, soportes para la madera del piso y, acaso, una moldura por dentro y por fuera, que es la interpretación que doy a “broca de scota de dentro e de fuera”; “scota” o “escota” es la forma antigua de “escocia”, o moldura cóncava cuya sección la forman dos arcos de circunferencias distintas. Habrá que aclarar que por saetera hay que entender, también, cualquier tipo de ventana pequeña y abocinada, sea el abocinamiento interior o exterior. Teniendo en cuenta que la torre carece de función militar, es de suponer que las “sayeteras” se harían para alumbrar y que el abocinamiento sería interior, lo contrario de lo que ocurre cuando la saetera es con fines militares.

El quinto apartado es de gran importancia para identificar la torre, porque se asegura que es cuadrada y que en su interior medirá diecisiete palmos (3,57 m.).

Además de la torre, Juan de Proca construirá sobre el muro exterior de la iglesia un antepecho de piedra de cinco palmos de alto (1,05 m.) y sobre éste una galería con arcos de medio punto. Es decir, se añadía a la iglesia existente la típica galería aragonesa de los templos, muy frecuente ya en el siglo XV. En este caso se pone como ejemplo la galería de la iglesia de Robres, por lo que, como antes se decía, bien podría haber sido construida por Juan de Proca. La galería, si es que llegó a construirse, se perdería al abatir la iglesia primitiva para construir la actual, por lo que la galería de ladrillo que hoy tiene la iglesia difícilmente puede relacionarse con la que se compromete a hacer Proca.

17. En belsetán el verbo «maixar» se usa todavía para «amasar».

## ◆ IDENTIFICACION DE LA OBRA

Como decía al iniciar este trabajo, la iglesia de Santiago de Grañén ofrece en la actualidad una compleja estructura que resulta difícil de interpretar. Como mínimo, hay cuatro momentos: un lienzo de muro en el hastial claramente románico, la torre vieja, llamada “del castillo”, el campanario y la iglesia. Los muros interiores de los pies del templo, corresponden, sin duda, a una iglesia anterior, como ya hemos visto. El que se respetaran las dos torres al construir la iglesia moderna ha permitido que se conservara parcialmente este tramo del templo primitivo flanqueado por las dos torres, que tenían acceso directo a la iglesia por sendas puertas perfectamente visibles hoy en día.

Hasta ahora, se habían distinguido por todos los estudiosos la iglesia tardogótica y la torre primitiva, pero observando claramente la planta y el alzado del templo no cabe la menor duda de que la torre campanario fue construida antes que el templo, ya que forma un cuerpo al que se adapta la fábrica de la iglesia actual. El hallazgo de las capitulaciones de 1447 puede dar una explicación a la complejidad del conjunto, puesto que es muy probable que la torre contratada en 1447 sea el actual campanario. Podría pensarse que la torre de Miguel de Proca no fuese el actual campanario, sino la que se ha dado en considerar como la torre del castillo, a la que Guitart databa como del siglo XV<sup>18</sup>. Sin embargo, parece que estamos en condiciones de asegurar que la torre-campanario actual es la obra de Proca, a la que, con posterioridad, se desmochó ligeramente para añadirle el cuerpo de campanas que hoy existe. Veamos en qué nos apoyamos para esta afirmación.

En primer lugar, el documento no deja ninguna duda respecto a la existencia de una torre anterior, que en el momento de la firma de las capitulaciones permanece en pie y que se toma como punto de referencia para la altura de la encargada a Proca. La diferencia de altura entre ambas será de quince palmos (unos 3,15 m.): *en manera que sia más alta que la dita torre que yes ya en la dita iglesia quinze palmos*. Y, efectivamente, ésa podría ser la diferencia entre la torre vieja y el actual campanario en sus cuerpos primitivos, si tenemos en cuenta que al levantar el actual cuerpo octogonal (casi con toda



Modillones de la torre del castillo.

18. *Castillos*, op. cit. Teniendo en cuenta todo lo que aquí se expone, tal vez haya que adelantar la época de su construcción al siglo XIV.

seguridad en el siglo XVIII<sup>19</sup> hubo necesariamente que abatir parte del último cuerpo. De hecho, el arco cegado que debió de servir para las campanas antes de la reforma dieciochesca está excesivamente cerca del remate del cuerpo, lo que evidencia el desmochamiento al que antes aludía. Sin embargo, los tres cuerpos cuadrangulares del campanar miden unos 20 m., superando las medidas que se le exigen a Proca (17 m.). Resulta difícil explicar la diferencia, pero bien pudiera haberse rectificado el contrato. Esos 17 m. de que hablan las capitulaciones de 1447 podrían orientarnos a pensar que la torre que construyó Proca es la llamada “del castillo”, puesto que eso es lo que mide hasta los matacanes que coronan la obra<sup>20</sup>; sin embargo, no parece arriesgado rechazar esta posibilidad, porque las medidas interiores de la torre y otros aspectos que iremos viendo demuestran que la torre vieja no responde a las exigencias de las capitulaciones. Además, si la “torre del castillo” es de Proca, ¿cuál es la torre vieja que se cita en las capitulaciones? Una posible explicación sería un error en la altura atribuida a la torre antigua y, consecuentemente, como se toma como punto de referencia para la nueva obra, el error afectaría a la altura que se exigía en la torre nueva. Quizás se rectificase posteriormente o, simplemente, se impuso por pura lógica, porque, además de la altura total, se dice que el campanar a construir levantará 3,15 m. más que la vieja torre, de tal manera que Proca se vio obligado a elevar su torre no a los 17 m. exigidos, sino a los 20 m. que suponían el cumplimiento de construirla 3,15 m. más alta que la torre antigua.

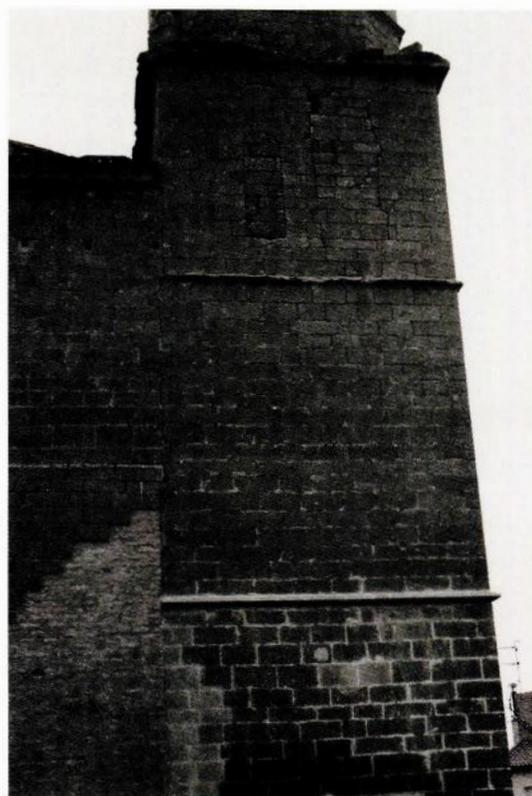
Las medidas exigidas para los muros pueden también confundir: 1,36 m. para el primer cuerpo y 1,05 m. para los cuerpos superiores. Los muros de la torre nueva son iguales en toda su altura (1,30 m., aproximadamente), mientras que en la torre vieja el muro de los cuerpos superiores (de 1 m.) es más estrecho que el del cuerpo inferior ( 1,10 m. al S, 1,15 m. al O, 1,35-1,50 m. al N y 1,57 m. al E), pero la irregularidad de éste y su estrechez lo hacen estar más lejos de las exigencias de las capitulaciones que los muros de la torre-campanar. Por otra parte, el contrato dice que la torre se hará adosada a la iglesia, aprovechando su muro, y esto es claramente visible en la torre nueva, cuyo muro norte en el cuerpo inferior, correspondiente al muro meridional del primer tramo de la iglesia, tiene un

19. Parece lógico que la torre sufriese esta ampliación, puesto que al construir la iglesia actual en el siglo XVI, el cuerpo de campanas quedaba, prácticamente, a la misma altura que las cubiertas del templo.

20. Las posibles almenas que pudo tener esta torre o el tejado original se han perdido, y aunque no parece lógico que levantara mucho por encima de los matacanes, tampoco se ajustaría a las medidas que pide el contrato.

sillar igual al que se observa en el muro que hay enfrente, ambos pertenecientes a la primitiva iglesia. Este sillar es bastante distinto al de las otras tres caras de la torre. Sin embargo, en la torre “del castillo”, las cuatro caras tienen el mismo tipo de paramento, lo que demuestra que no fue hecha adosada a la iglesia, tal como exigen las capitulaciones, sino más bien al contrario, lo que explicaría la torpeza de la puerta que comunica el cuerpo inferior de esta torre con el templo, en claro contraste con la perfección del arco de medio punto que, desde la iglesia, permite el acceso al cuerpo inferior del campanar, puesto que dicha torre se hizo con posterioridad al templo primitivo y formando parte de él, mientras que la torre del castillo no parece que formase parte del templo en su origen.

Uno de los aspectos más interesantes para identificar la obra han sido las medidas interiores. Según las capitulaciones, la torre, que ha de ser cuadrada, medirá 17 palmos, que, con la valencia que doy, dan 3,57 m. De nuevo, ninguna de las torres coincide exactamente: la vieja tiene 4,50 m. x 3,75 m., y la nueva, 3,30 m. x 3,30 m. Teniendo en cuenta que las capitulaciones hacen constar claramente que la torre ha de ser cuadrada<sup>21</sup>, no cabe duda de que, aún sin coincidir plenamente en las medidas, la torre nueva es la única que responde a la obligación de construirla cuadrada, porque la “del castillo” es rectangular. La torre nueva tiene una escalera posiblemente construida al edificar el cuerpo poligonal superior que, por supuesto, no tiene nada que ver con la escalera original. La hoy existente es una escalera de hueco central volada construida sobre estructura abovedada de ladrillo que se apoya en los muros. Arranca del primer cuerpo, mientras que, según parece deducirse del documento, la escalera primitiva daba acceso a la segunda estancia por fuera : (...) *siades tenido de fazer una escalera de piedra picada la qual salga de la paret en fuera dos palmos hi medio* (...), quedando la primera estancia comunicada sólo con el templo. De la segunda estancia a la tercera es probable que se ascendiera por una escalera interior de madera. La escalera exterior que permitía el acceso al segundo cuerpo, desaparecida al hacer la iglesia actual, de mayores dimensiones que la anterior, es aún visible en un extraño muro diagonal adosado a la cara este del campanar y parcialmente embutido en el muro meridional de la iglesia. Esto podría explicar este extraño muro, que resultaría absolutamente ilógico de no saber que al segundo cuerpo de la torre se accedía por



Los vanos del campanar gótico cegados al construir en el s. XVIII el actual cuerpo de campanas.

21. Dice el documento: (...) *Sodes tenido de fazer la dita torre de la part de dentro en amplo por todo e en la una quadra e en la otra quadra que hi aya de tono de la part de dentro dizasiet palmos* (...).

una escalera exterior de 52,5 cm., que es, aproximadamente, lo que mide este muro, como puede observarse en la planta que se presenta. Es un dato más para creer que la torre construida por Proca es el actual campanar, y no la torre vieja, en la que no hay huellas de ninguna escalera de obra, ni exterior ni interior.

Es muy probable que al transformar la torre y al construir la nueva escalera se perdiesen los soportes para los pisos que, según el contrato, debían hacerse<sup>22</sup>. En la torre vieja sí son visibles los modillones que soportaban los pisos, pero, en cambio, no hay huella, como se ha dicho, de la existencia de una escalera de obra.

Tal como se exige en las capitulaciones, la torre campanario tiene saeteras en cada planta para iluminar el espacio, con abocinamiento interior, al contrario de lo que ocurre en la torre “del castillo”, donde las aspilleras tienen abocinamiento exterior, típicamente militar. Las ventanas del cuerpo superior de las que habla el contrato serían los vanos para las campanas. En el campanar hoy aparecen tapiadas e inutilizadas, toda vez que perdieron su función al recrecer la torre y había, además, que reforzar el muro para que los cuerpos superiores añadidos no dañaran la estructura. Es cierto que también en la torre “del castillo” se ven ventanas, pero son los típicos vanos de lugares de habitación, en absoluto aptos para campanas, con bancos en los muros; una torre que nada tiene que ver con los campanarios de mediados del siglo XV.

La moldura o escocia mencionada en las capitulaciones es claramente visible en cada cuerpo del campanar, mientras que no la hay en la torre vieja.

Cuando las capitulaciones hablan de una torre *bien feyta y firme, a conoscimiento de maestros de tal officio de piedrapiquero* es seguro que hablan, no sólo de la consistencia de la torre, sino de la calidad de la misma, incluida la labor de cantería. De nuevo, es el campanar y no la torre vieja la que se acomoda a esta condición. Efectivamente, los sillares de la torre antigua están muy toscamente tallados, todo lo contrario de lo que ocurre en la torre nueva, que son de muy buena traza. Precisamente, uno de los aspectos del campanario que más pueden despistar es su piedra, que parece igual a la del resto de la iglesia y disimula la diferencia cronológica. Esta semejanza es fácil de comprender si tenemos en cuenta que los útiles y las técnicas de la talla apenas sufren variaciones desde el gótico

22. (...) e que dexedes sus (de las saeteras) per modos que en que se pueda asentar la fusta (...).

hasta época moderna, así que cuando se hace una buena labor de cantería el resultado es siempre muy similar, incluso si nos fijamos en la huella del instrumental sobre la piedra. Si la torre “del castillo” tiene un aspecto tan diferente es, con toda seguridad, porque no se tuvieron en cuenta los aspectos estéticos, en tanto que en la torre y en la iglesia se puso esmero en crear, además de una obra útil, una obra bella. A pesar de la similitud casi total entre la cantería del templo y la del campanario, el ensamblaje del muro del siglo XVI del hastial en la torre demuestra nítidamente que ésta es anterior a la iglesia del siglo XVI.

Tras todo lo expuesto, no parece aventurado pensar que el actual campanar de la iglesia parroquial de Grañén es la obra contratada en abril de 1447 entre el concejo y el maestro de obra Miguel de Proca, si bien ha llegado a nuestros días profundamente modificada al ampliar el campanario y, con anterioridad, al construir la iglesia, cuya fábrica embutió parcialmente la estructura del primer cuerpo de la torre.

Así, pues, el descubrimiento de las capitulaciones de 1447 han permitido esclarecer algunos datos sobre la cronología del conjunto eclesial de Grañén, a la vez que el descubrimiento de un arquitecto oscense —o al menos que trabajó en tierras oscenses— de mediados del siglo XV.



Cara sur de la torre. Aspilleras para iluminación. Obsérvese el muro entre la torre y la portada, de difícil justificación. La toma permite apreciar cómo resulta claro que la torre no fue concebida como parte del templo, sino que corresponden a construcciones diferentes.



*APENDICE DOCUMENTAL*





## APENDICE DOCUMENTAL



1447, 25 de abril. Grañén

*El concejo de Grañén firma con Miguel de Proca los capítulos de la construcción de la torre y otras obras en la iglesia de San Jaime, por lo que recibirá durante treinta años las primicias de la villa.*

AHPH, Pr. 130, f. 140r-142r



### VILLA DE GRANYEN

#### CAPITO[LES] DE LA TORE DE GRANYEN

Primerament, que siades tenido fazer una torre de piedra picada en la iglesia del senyor Sant Jayme del lugar de Granyén a buestra costa e mession, que aya entro tera (*sic*) principal de las parets que affruentan con la paret de la iglesia sobredita, del principio entro a la primera cubierta, seys palmos e medio de piedra picada en grosso o en amplo, e en las primeras finestras e en la segunda cubierta que haya en grosso la dita paret cinco palmos.

Item, en la segunda estaga siades tenido de fazer una escalera de piedra picada, la qual salga de la paret en fuera dos palmos hi medio.

Item más, sodes tenido de fazer la dita torre de huytanta hun palmos de caudo de alto, en manera que sia más alta que la dita torre que yes ya en la dita iglesia quinze palmos, hi magacolada, tal como la qu'está devant de predicadores en Huesca.

Item, sayeteras en cada una cubierta, e que dexedes sus per modos en que se pueda asentar la fusta. E la dita torre sia bien feyta e firme, a conoscimiento de maestros de tal officio de piedrapiquero, a broca d'escota de dentro e de fuera.

Item más, sodes tenido de fazer la dita torre de la part de dentro en amplo por todo e en la una quadra e en la otra quadra que hi aya de tono de la part de dentro dizasiet palmos. Item más, sodes tenido de fazer hun antepeyto de piedra picada sobre la paret de la iglesia todo alderedor del altaria de cinco palmos, e sobre del dito antepeyto sus arqueras de buelta, segunt está en la iglesia de Rovres. E todo lo sobredito, a costa e mesión de bos dito Miguel de Proca.

Item más, yes condición que bos dito Miguel de Proca prengades o recibades, en satisfacción e paga de las espesas hi treballos que faredes e sustendredes en la dita torre e otras cosas de la obra sobredita, los fructos, rendas e



emolumentos de la primicia del dito lugar de Granyén de aquellas cosas que se acostumbra pagar primicia, por tiempo de trenta anyos empeçados a corer del día de la testificata de los presents capitoles adelant.

Item más, sodes tenido fazer la dita torre e obra sobredita a conoscimiento de maestros dentro del tiempo de seys anyos, del día que los presentes capitoles serán testificados adelant contaderos. E si dentro el dito tiempo no la aviades feyta, qu'el concello del lugar de Granyén en tal caso pueda haver aquellos maestros que bien visto le será pora fazer la dita obra a costa e mesión de bos dito Miguel de Proca, a proveyto del dito concello e a danyo de bos dito Miguel de Proca.

Sia manifiesto a todos [que convo]cado e congregado siquiere ajustado concello de todos los bezinos e abitadores del lugar de Granyén por mandamiento del honorable e discreto Johan de Cunchiellos, procurador qui se dixo del muy magnífico se[ny]or mosén Martín de Torellas, cavallero, se[ny]or del dito lugar de Granyén, a voz de Johan de Castiello, coredor público del dito lugar, segunt el dito coredor tal relación fizo al notario infrascripto, presentes testimonios diuso scriptos, en el qual concello fuemos presentes e intervenimos: Martín de Castiello, alcayde; Pero Catalán, justicia; Johan d'Aquilué, Johan de Puértolas, jurados; García Dea, Domingo de Biarge, Johan Royz, Martín de Bolea, Pero Billar, Domingo Çamora, Joan de Ronçasballes, Johan de Castiello, Pero Callén menor, Pero d'Orna e Johan de Tierz, e de sí todo el dito concello del dito lugar de Granyén, por que concellantes e concellofazientes, todos concordados e alguno de nos no discrepant ni contradizient, en presencia del dito don Johan de Cunchiellos, aserto procurador sobredito, certificados e plenament informados del dreyto del dito concello, damos e luego de present livramos a bos Miguel de Proca, abitant de present en la ciudat de Huesca, la obra de la tore diuso scripta e de los capitoles e condiciones entre nos, ditos concello, de la una part, e bos dito Miguel de Proca, de la otra, concorcados e avenidos, los quales son de tenor siguiente:



*INSERANTUR OMNES CAPITULI SUPRA INSERTIM*

Con los quales capitoles suso insertos e cada uno d'ellos, nos ditos concello damos e luego de present livramos a bos dito Miguel de Proca la obra sobredita segunt los capitoles suso insertos e cada uno d'ellos entre nos e bos concordados, los quales capitoles e todas e cada unas cosas en aquéllos contenidas bos prometemos servir en sí e por todas cosas juxta e segunt la continencia e tenor de aquéllos e cada uno d'ellos, por la qual razón prometemos, queremos e nos obligamos en nombre e boz del dito concello del dito lugar de tener, e tener a bos dito Miguel en pascífica e quieta posesión de la dita obra e percepción de los fructos de la dita primicia del dito lugar de Granyén, juxta e segunt los capítules sobreditos e cada uno d'ellos entre nos e bos concordados de suso insertos contra toda persona bivient. Et si [por] bentura a bos dito Miguel de Proca en algún tiempo durant tiempo [de los] ditos trenta anyos, bos servando los capitoles suso dichos, aver movido o intemptado pleyto, cuestión, empaço e mala boz...<sup>23</sup> de los fructos, rendas e observaciones [de la] dita primicia juxta los capítules sobreditos e cada uno d'ellos por persona alguna, prometemos, convenimos e nos obligamos en nombre e boz del dito conce-

23. El documento es ilegible en la última palabra de la página.



llo del dito lugar tener bos en posesión de la recepción de los ditos emolumentos a la dita primicia pertenescientes, juxta tenor de los ditos capítulos e cada uno d'ellos. E si por la dita razón bos convendrán fazer e sustener espensas, danyos e menoscabos por fazer, tener e conplir al dito concello los capítulos suso expresados e cada uno d'ellos, por la qual razón obligamos a bos los bienes del dito concello de satisfacer e pagar bos los conplidament; por la qual razón nos plaze, queremos bos podades convenir delant de cualquier judge que a bos bien bisto será. E yo dito Miguel de Proca. qui present so, de bos ditos alcay[de], justicia, jurados e concello suso nombrados, prendo e recibo la obra suso certificada con los cargos, emolumentos, pactos, convenios e condiciones en los capítulos suso insertos contenidos, los quales capítulos e cada uno d'ellos prometo, conviengo e me obligo tener, servir e con efecto conplir segunt en ellos yes contenido e por aquéllos se demuestra yo seyer obligado a servir e tener; e si danyos, costas e menoscabos al dito concello convendrán fazer e sustener e por fazerme tener, servir los capítulos sobreditos e partidas de aquéllos prometo, conviengo e me obligo pagar, satisfacer e emendar bos aquéllos e cada una partida de aquéllos, por la qual razón e por todas e cada unas cosas sobreditas tener, conplir e servir, obligo mi mesmo personalment e todos mis bienes mobles e sedientes, havidos e por haver e todo lugar, todos en general e cada unos en special; por la qual razón renuncio mi propio judge ordinario o local e insumeto mi persona e todos mis bienes mobles e sedientes, havidos e por haver en todo lugar, todos en general e cada unos en special, a la jurisdicción, choerción e conpulsión del señor rey, governador, regent el officio de la gobernación, justicia d'Aragón e de qualquiere otro judge eclesiástico o seglar, delant el qual e de los quales convenir me queredes, por la qual razón renuncio encara más a cualesquiere privilegios, fueros e libertades del regno de Aragón, e renuncio a cualesquiere letras de gracia, de alargo, guiadge, adjunción, sobresaymiento e alongamiento // de los ditos senyor rey...<sup>24</sup> e firmas de dreyto del justicia d' Aragón o de sus lugartenients e de qualquiere d'ellos e a las letras inhibitorias que de allí pueden sallir e a otras qualesquiere que a mí podiesen ayudar e balar e al dito lugar de Granyén e concello de aquél contrastar e delatar e hazer.

Esto fue feyto en el dito lugar de Granyén a bintecinco días del mes de abril, anno a nativitate Domini millésimo quadrigentésimo quadragésimo séptimo.

Testimonios fueron a las sobreditas cosas presents: Blasco Aznárez, abitant en el lugar de Biascas de la Bal de Tena, e Johan de Banastón, habitant en la ciudat de Huesca.

24. Hay dos o tres palabras borradas.



## EL RETABLO DE GRAÑEN

16 junio ♦ 12 julio ♦ 1992

DIPUTACION DE HUESCA  
Sala de Exposiciones



## DIPUTACION DE HUESCA

Marcelino Iglesias Ricou  
*Presidente*

Eva Almunia Badía  
*Presidenta de la Comisión de Cultura*

Carlos Esco Sampériz  
*Jefe Servicio Cultura*



## COLABORACION

Ayuntamiento de Grañén  
Obispado de Huesca  
Diputación General de Aragón  
Escuela Taller de Restauración de Grañén



## EXPOSICION

*Coordinación*  
Carlos Esco  
Teresa Luesma

*Montaje*  
Teresa Luesma

*Seguros*  
Aurora Polar



## AGRADECIMIENTOS

Diputación General de Aragón  
*Retablo restaurado  
con la financiación del  
Departamento de Cultura y Educación*

Manuel Conte  
*Concejal Delegado para la Restauración  
de la Iglesia de Grañén*

Liberto Anglada  
*Restaurador*



## CATALOGO

*Edita*  
Diputación de Huesca

*Coordinación*  
Teresa Luesma  
Carmen Morte

*Textos*  
Antonio Durán Gudiol  
Carmen Morte  
Anchel Conte

*Diseño Gráfico*  
Blanca Otal

*Fotografía*  
Archivo Mas  
Archivo Mora  
Fernando Alvira

*Fotomecánica*  
Brut Scanner, S. A.

*Fotocomposición*  
Fotype, S. C.

*Imprime*  
ARPIrelieve, S. A.

*I.S.B.N.*  
84-86978-77-7

*Depósito Legal*  
Z-1452/92





◆

La presente obra se terminó de imprimir  
el día 16 de junio, festividad de los santos  
Julita y Aureliano en los talleres gráficos  
de ARPirelieve, S.A.  
ZARAGOZA

◆





100-

101-