

**LA BÓVEDA DE LA SACRISTÍA DE SAN LORENZO DE HUESCA:
UN PROGRAMA DEL SIGLO XVII EN TORNO A LA PROSPERIDAD Y LA VIRTUD**

M^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— Entre todos los conjuntos artísticos desarrollados en la iglesia de San Lorenzo durante el siglo XVII destaca el ideado por Lorenzo Agüesca para la bóveda de la sacristía. El pintor utiliza en esta obra el lenguaje del grutesco y un repertorio iconográfico basado en la Antigüedad con un sentido plenamente humanista. Con estos elementos, muy poco usuales en el ámbito religioso, proclama la prosperidad que disfrutará por siempre la iglesia gracias a sus bienhechores, Tomás y Faustino Cortés, y alaba la prudencia que les condujo con seguridad hacia el éxito en su empresa principal, la fundación de un priorato y doce raciones.

ABSTRACT.— Of all the artistic monuments developed in the church of San Lorenzo during the XVII century, that designed by Lorenzo Agüesca for the vestry vault stands out. In this work the artist uses the language of the grotesque and an iconographic repertoire based on Antiquity with a totally humanistic meaning. With these elements, not very common in religion, he proclaims the prosperity that the church will always enjoy thanks to its benefactors, Tomas and Faustino Cortes, and

* Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. C. e.: fontanacc@hotmail.com

Este estudio forma parte del proyecto de investigación “El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas” (HUM2006-02832/ARTE). Agradezco a José Julio García Arranz, Jaime Cuadriello y Patrizia Granziera los comentarios y sugerencias que han enriquecido este trabajo, y a Carlos Garcés su gran apoyo.

he praises the caution that surely led them to success in their main enterprise, the foundation of a priory and twelve shares.

La sacristía de la iglesia de San Lorenzo es una de las obras más interesantes surgidas en la ciudad al calor de la devoción a su santo patrón, no tanto por sus logros arquitectónicos, sino por su dotación. Es fundamental en este sentido el ciclo de doce cuadros pintado en 1633 por Antonio Bisquert, que tras la muerte de su dueño, Faustino Cortés, pasó a decorar los muros de la sala. Pero sin duda la principal contribución ex profeso se debe a Lorenzo Agüesca, colaborador habitual de Lastanosa en los proyectos que emprendió el inquieto coleccionista al menos desde 1644. Él decoró la bóveda en 1659 de acuerdo a un programa que no parece honrar a san Lorenzo directamente, sino a través de quienes favorecieron la construcción y, sobre todo, la dotación de su nueva iglesia en Huesca, tanto en el aspecto material como por lo que se refiere a personal eclesiástico. La pintura, una bella muestra de las posibilidades plásticas de la grisalla, se exhibe en la actualidad en muy buenas condiciones, tras la limpieza y consolidación a que fue sometida durante la restauración completa de la sacristía, patrocinada por la Fundación Caja Madrid y llevada a cabo de 2000 a 2002.

Esta es una de esas creaciones que, además de haberse concebido para ser contemplada o admirada por el espectador, le fuerza a buscar, por su complejidad para su completa aprehensión y disfrute, un sentido no manifiesto a simple vista. Su singularidad formal y su enigmático contenido aumentan proporcionalmente su interés e importancia, especialmente en el contexto oscense, donde el género mural cuenta en la actualidad con muy pocas muestras. Pero pese a ello no existe hasta el momento ningún estudio al respecto, ni tampoco ningún comentario acerca de su posible mensaje. Este es precisamente el objetivo de este trabajo, señalar una interpretación de la pintura, justificándola hasta donde sea posible. Como las dificultades que presenta esta tarea no permiten un estudio acabado, se ha tratado de iniciar un camino que sirva de reclamo para otras investigaciones, cuyos logros esperamos que sean más reveladores que los que siguen.

LOS CORTÉS Y LA IGLESIA DE SAN LORENZO

A comienzos del siglo XVII Huesca deseaba presentarse ante propios y extraños como la patria natal de san Lorenzo. Por ello se dio a la tarea de honrarle con un tem-

plo acorde a su categoría, sustituyendo el antiguo gótico por otro renacentista, de grandes dimensiones y novedoso en cuanto a concepción y soluciones formales. Además, de manera correlativa, pero no accesoria, la construcción de la nueva iglesia de San Lorenzo aglutinó los esfuerzos del concejo y del pueblo oscense en pro de su identidad ciudadana. La Contrarreforma permitía y fomentaba este tipo de acciones, pues con su desarrollo no solo se veía fortalecido un determinado sentir colectivo, sino el culto al santo en torno al cual giraba el discurso identitario.

El nuevo templo fue el producto tangible del esfuerzo de toda la comunidad a través de sus instituciones, y también de la aportación individual de muchos ciudadanos.¹ Sin embargo, a pesar de la importancia de esta tarea común, dos personajes han pasado a la historia como sus principales benefactores: Tomás Cortés y Sangüesa (1549-1624), canónigo de la catedral de Huesca, después obispo de Jaca y finalmente de Teruel;² y su sobrino, Faustino Cortés [Arnedo] y Sangüesa (fallecido en 1641), quien alcanzó el título de vizconde de Torresecas. Se trata de devotos del santo y a su vez de parroquianos distinguidos de la iglesia, pues la casa familiar se alzaba junto a ella. Su participación fue sobresaliente en la obra laurentina, no tanto por los donativos ofrecidos durante el transcurso de la construcción, ciertamente pocos, sino porque gracias a ellos se pudo dar curso a algunas aspiraciones que la iglesia no podía lograr solo con la limosna de los feligreses: mejor dotación para el clero parroquial y ornamentos lujosos.

Tomás Cortés debió formar parte del grupo de eruditos locales que entonces deseaba propagar la creencia del nacimiento de san Lorenzo en la ciudad de Huesca. El mérito que algunos entendidos atribuían al solar de la iglesia como cuna del santo convertía a la nueva construcción en el mejor exponente del oscensismo de Lorenzo. Desde que a finales del siglo XVI Loreto dejó de pertenecer a Montearagón, hubo quienes desearon fortalecer los vínculos entre las dos iglesias. Tomás Cortés consiguió aumentar el clero de San Lorenzo, pero no que la iglesia de Loreto dependiera de la de Huesca, “haziendo de las dos yglesias una, como cassas de un mismo dueño”. De acuerdo a su bien forjado plan, cada una hubiera tenido su devoción perfectamente

¹ Sobre las causas de la construcción, financiación y desarrollo del proyecto, véase FONTANA CALVO, M^a Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1607-1624): aspectos económico-sociales*, IFC / IEA, Zaragoza / Huesca, 1992.

² Fue también comisario del Santo Oficio, cargo que ejercía en 1591. Por ello relata su biografía LAHOZ FINESTRES, José M^a, “Una perspectiva de los funcionarios del Santo Oficio”, *Revista de la Inquisición*, 9 (2000), p. 144.

diferenciada: la de la ciudad, san Lorenzo, y la de Loreto sus padres, los santos Orencio y Paciencia. Aduciendo este razonamiento, el entonces obispo electo de Teruel presentó un memorial al concejo en 1614 para que las rentas de la abadía del desmembrado monasterio de Montearagón se adjudicaran al nuevo clero laurentino.³ Pero finalmente el priorato y raciones se instituyeron con rentas de los Cortés, rebajando en mucho la dotación que habrían tenido si se hubieran aplicado las de la abadía.

Como informa Aínsa, testigo de excepción de los hechos, tres años después, avanzadas las obras de la iglesia, cuando ya se habían levantado los muros de la nueva cabecera y se trabajaba en los de las naves, el obispo Cortés dio forma escrita al citado proyecto dotacional. Después de conseguir la aprobación de las partes implicadas, “en tiempo que más rompidas estaban las cosas”, instituyó la fundación de un priorato y doce raciones, que se leyó públicamente el 28 de octubre de 1617 en la iglesia de San Lorenzo y se decretó un mes después.⁴ Con ello, parafraseando a Aínsa, se conseguiría un clero acorde en número y condición al rango de la iglesia, evitando que solo el antiguo, escaso y de pocos recursos, ocupara “los vazíos del magnífico templo que se labra al ilustrísimmo Laurencio”.⁵ Completando esta fundación piadosa, su sobrino Faustino Cortés y Sangüesa, señor de Torresecas, donó a la parroquia toda su tapicería, valorada en 7711 libras, para servir de ornato en las mayores solemnidades.⁶ En agradecimiento, la parroquia concedió a los Cortés y a sus descendientes un privilegio reservado a los fundadores: el derecho de sepultura en el presbiterio de la nueva iglesia.

³ AMH, Actas municipales, 1613-1614, sig. 110, s. f., sesión del 10 de octubre de 1614. Carlos Garcés Manau extracta este documento en “¿El Escorial se iba a construir en Huesca?”, *Diario del Altoaragón*, 25 de noviembre de 2001. Por mi parte, lo estudié y transcribí en mi tesis doctoral, en gran parte inédita, *Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII* (Zaragoza, 1997), dirigida por don Gonzalo M. Borrás Gualis. Ahora lo presento en el artículo de esta misma revista titulado “Sobre la creencia, a comienzos del siglo XVII, del nacimiento de san Lorenzo en la ciudad de Huesca”.

⁴ El documento fundacional se encuentra en AHPH, not. Miguel Fenés de Ruesta, 1617, ff. 1-47. Hay también copias en el Archivo Diocesano de Huesca, una de ellas redactada por el prior de San Lorenzo, José Paulino Lastanosa.

⁵ AÍNSA, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquíssima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, p. 550. El obispo señaló para el prior 200 libras y para los racioneros 50, más distribuciones para todos de 100 libras. Las propiedades necesarias para el mantenimiento de esta fundación alcanzaban las 44 273 libras, según informa también Aínsa en el mismo lugar. Si se hubieran aportado las rentas de la abadía de Montearagón se hubieran podido establecer “doze calongías de a 400 libras y un prior con mil ducados” (AMH, Actas municipales, 1613-1614, sig. 110, sesión del 10 de octubre de 1614).

⁶ *Ibíd.*, p. 550. La donación de la tapicería solo se haría efectiva a la muerte del propietario. Durante su vida, don Faustino conservaría el usufructo, tal como se consignó en el documento notarial correspondiente: AHPH, not. Juan Vicente Malo, 1617, ff. 563v-567v.

En la primavera de 1624 el edificio se dio por concluido. Pero las fiestas de la solemne consagración se retrasaron unos meses para que pudiera oficiarlas el obispo Cortés. El día escogido fue el 26 de septiembre, festividad de san Orencio obispo de Auch, de especial significación pues, según la tradición, fue hermano de san Lorenzo.⁷ Tomás Cortés murió dos meses después, el 9 de diciembre, sin poder cumplir los importantes compromisos adquiridos, una gran responsabilidad que trasladó a su sobrino y heredero. De hecho, la dotación eclesiástica tardó veinte años en hacerse realidad. En 1635, considerando la parroquia que su puesta en marcha iba a ser inmediata, y que con ella serían muchas más las necesidades sacerdotales y por ende de la sacristía, presionó a don Faustino para que aumentara la dotación de los servicios litúrgicos. En virtud de ello, el 1 de abril de ese año Faustino Cortés introdujo una primera cláusula de rectificación en el documento de la fundación, destinando 200 libras anuales para pagar dos “monecillos”, confeccionar misales, libros, casullas y ornamentos para el altar mayor, debiendo colocarse en cada uno de los enseres el escudo de armas de la familia.⁸

Dos años después, en 1637, la institución era una realidad. A los nueve beneficiados que hasta entonces componían el capítulo de la iglesia se unió el nuevo personal compuesto por un prior y doce racioneros. Como hiciera en el momento de la fundación, el ya entonces vizconde acompañó el acontecimiento con el compromiso ante notario de acondicionar debidamente distintas dependencias de la iglesia, necesidad urgente que la parroquia no podía cubrir. Se obligó a terminar el coro, colocando una reja, a mejorar el órgano, y a construir una nueva sacristía, lógicamente más capaz que la existente —quedando esta como antesacristía—, poniendo nuevamente en todas las obras, y en prueba de autoría, las armas de la familia. Con ello obtuvo licencia de enterramiento para él y sus descendientes en la nueva construcción, cuyo solar le fue donado de inmediato. Este era un honor acorde también con sus esfuerzos personales, y casi del mismo rango que la tumba en el presbiterio, pues la sacristía se iba a disponer justo detrás del altar mayor y por su función intrínseca, sería la depositaria de los mayores tesoros de la iglesia.⁹

⁷ Cabe señalar que esta fiesta se trasladó del 15 de mayo al 26 de septiembre, pues en tal día del año 1609 llegaron a Huesca las reliquias del santo, procedentes de la ciudad francesa de Auch.

⁸ FONTANA CALVO, M^a Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo...*, cit., p. 106.

⁹ *Ibidem*, p. 109.

Pasado el tiempo y tras diversas circunstancias, solo el obispo hizo efectivo el derecho a sepultura en la iglesia; pero no en el monumento parietal y elevado en altura, pensado en 1617. Su cuerpo se depositó en una fosa excavada en el presbiterio, cubierta con una sencilla lápida de piedra negra de Calatorao, donde se escribió un epitafio que da cuenta de su trayectoria vital y de los beneficios ofrecidos a la iglesia de San Lorenzo, donde fue bautizado. Su sobrino don Faustino no fue enterrado en la nueva sacristía, porque en el momento de su muerte, el 6 de octubre de 1641, todavía no se había comenzado. Los restos del vizconde, fallecido sin herederos directos varones, se colocaron en la catedral, muy cerca de los carnerarios de los señores de Torresecas y de la familia Sangüesa, pero en un lugar preeminente: delante de la puerta mayor del coro, en un sepulcro ubicado en la vía sacra, mandado hacer, con toda probabilidad, por su familiar y ejecutor testamentario, el canónigo Juan Orencio Lastanosa. El lugar fue escogido por él junto con los canónigos Jerónimo Juan Navarro y Juan Mateo.¹⁰

Al parecer, se creía entonces que los Sangüesas habían costeado la antigua sillería coral catedralicia, del siglo XIV. Ese rico conjunto tallado en madera fue sustituido a raíz de la obra emprendida en el último tercio del XVI. No obstante, en el nuevo mobiliario capitular se mantuvo el antiguo facistol, el cual, “a la frente de la silla episcopal y vanderilla de la linterna”, tenía el escudo de la citada familia, y por tanto el doctoral Novella, en 1786, terminaba el comentario sobre la anterior sillería del coro aseverando que así se mostraba ser “dádiva de casa de los Sangüessas”.¹¹ Posiblemente, los argumentos favorables expuestos por el canónigo Lastanosa ante el cabildo para obtener el privilegio de enterramiento para el vizconde giraron entonces en torno a esa importante obra, y en especial a ese oportuno escudo. Antes de morir, don Faustino cedió el derecho de enterramiento en la sacristía a los miembros del capítulo de San Lorenzo.

LA OBRA DE LA SACRISTÍA

Definitivamente, los Cortés no vieron culminar sus aspiraciones laurentinas, pero sin duda contaron con buenos colaboradores para ello. La nueva sacristía no fue

¹⁰ Las noticias sobre este asunto se encuentran en DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, pp. 221 y 245, y en FONTANA CALVO, M^a Celia, “Iconografía laurentina en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 47 (1992), p. 136.

¹¹ Archivo de la Catedral de Huesca, Vicente Novella, *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca*, 1786, t. I, p. 395. Disponible, en formato digital, en la Biblioteca Virtual Lastanosa del Instituto de Estudios Altoaragoneses (www.bv.lastanosa.com).

en absoluto, como lo había sido la iglesia, fruto del entusiasmo popular canalizado y dirigido por las corporaciones laicas de la ciudad, sino el docto producto de personajes vinculados a su ámbito más culto, en torno a Vincencio Juan de Lastanosa. Gracias a las medidas tomadas por su hermano, el canónigo Juan Orencio Lastanosa, y a la participación del doctor Lorenzo Agüesca, la sacristía de San Lorenzo acabó convirtiéndose en una pieza única, de gran valor artístico y de interesante contenido simbólico. Sin duda, a ellos cupo la tarea fundamental de dar gloria a los fundadores, algo que no estaba muy alejado de los intereses particulares de Lastanosa, emparentado con ellos por las ramas de los Cortés y los Arnedo. Haciendo valer este vínculo familiar, dos de sus hijos se beneficiaron muy pronto de la institución del obispo: Juan Francisco y José Paulino, que fue prior de la iglesia durante muchos años.

En la planificación general de la sacristía debió colaborar de forma relevante Juan Orencio Lastanosa. Fue él quien en 1637 concertó la construcción en primera instancia con Pedro de Mur, y quien en 1646, y como ejecutor testamentario del vizconde, entregó el ciclo de doce cuadros pintado en 1633 por Antonio Bisquert. Aunque el canónigo expuso en el acto de donación que con esa cesión se cumplía la última voluntad del difunto, es muy sintomático que no se haya encontrado el codicilo con la disposición. En el que se cree su último testamento, don Faustino no hizo reparto de bienes, quedando el canónigo Lastanosa encargado de componer el “inventario de oro, plata, tapicería y menaje de casa y demás bienes muebles que se hallaren en ser”, para su posterior asignación.¹² Los lienzos resultaron fundamentales en su lugar de destino porque a partir de ellos se configuró definitivamente el espacio arquitectónico. Entre 1650 y 1651 se levantó la sacristía, con la intervención del cantero Orencio Rodiel y los albañiles Juan Alonso y Pedro de Mur menor, hijo del oficial con quien se capituló la obra años atrás. Para entonces ya estaban listos los armarios empotrados del lado oriental y la calajera que se dispuso enfrente, debajo de los cuadros de Bisquert. La peste declarada en la ciudad entre 1651 y 1652 debió detener las obras, y cuando estas se reanudaron, como en otras ocasiones, lo hicieron con renovadas energías.¹³

En 1655 comenzó la última etapa, dedicada especialmente a complementar y reorientar el discurso iconográfico. Para lo primero, el racionero Vicente Santolaria

¹² FONTANA CALVO, M^a Celia, “Iconografía laurentina...”, cit., p. 136. La transcripción del documento de cesión de los cuadros, en p. 140.

¹³ *Ibidem*, pp. 136-137.

entregó cinco cuadros más de otros tantos santos emparentados con el patrón de la ciudad. Como el mobiliario y los cuadros principales ocupaban ya prácticamente todo el espacio, se diseñaron para acomodarse a los pocos lugares disponibles: sobre los lienzos de san Lorenzo y entre los armarios empotrados. Por esta razón práctica, los primeros resultaron de medio cuerpo (san Esteban, san Orencio obispo de Auch y san Vicente) y los segundos de cuerpo entero (san Orencio y santa Paciencia). Con esta ampliación del santoral se conseguía algo semejante a lo obtenido en la capilla de los santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo, decorada muy poco antes: asociar por proximidad a los santos y lograr apoyo mutuo para justificar su presencia.¹⁴ Una vez completo este conjunto, en 1657 Cristóbal Pérez talló el espléndido marco corrido que reúne todas las piezas pintadas y talladas antes señaladas, y Juan Jerónimo Jalón lo doró, tal como ha señalado Elena Aquilué recientemente.¹⁵

Finalmente, el doctor Lorenzo Agüesca decoró la bóveda. Este ornato no debía estar previsto inicialmente, pues de haberse proyectado así se habría procedido a reutilizarlo, con más comodidad, antes de acondicionar las paredes. En el *Libro de la administración de la renta de la sacristía* se asentó un pago de 200 libras en 1660 al “doctor Lorenzo Agüesca por pintar la bóveda de la sacristía, renovar los doce cuadros de la ystoria del santo y los dos retratos del señor obispo Cortés y señor vizconde y dos quadros países, para la capillica de la sacristía”.¹⁶ Con estos trabajos se verificó un giro en el discurso expositivo. Si en los cuadros laurentinos los Cortés aparecían básicamente como espectadores, en la pintura de la bóveda se revelaban como los auténticos protagonistas, pues como se tratará de explicar a continuación, se ideó para ellos una victoria a la antigua en homenaje a sus trabajos en favor de la iglesia. Incluso esta actuación puede tener su correlato en una glosa escrita por el prior José Paulino Lastanosa en 1667, razonando la intervención clave de los Cortés en la iglesia laurentina, para lo que no dudó en falsear los datos históricos. En esa época, la parroquia atravesaba difíciles momentos económicos y pretendía retirar al clero del legado todo lo necesario para celebrar, según el prior “procurando anular las escrituras, solicitando

¹⁴ Véase FONTANA CALVO, M^a Celia, “Todos los santos de Huesca y su expresión en el arte”, *Flumen*, 7 (2002), pp. 161-167.

¹⁵ AQUILUÉ, Elena, “Juan Jerónimo Jalón el Joven, autor del dorado y policromado de las mazonerías de la sacristía de San Lorenzo y del retablo mayor de la iglesia de Santa María in Foris de Huesca”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 137-149.

¹⁶ FONTANA CALVO, M^a Celia, “Iconografía laurentina...”, cit., p. 138.



Sacristía de la iglesia de San Lorenzo, con los cuadros de Antonio Bisquert y la bóveda pintada por Lorenzo Agüesca. (Fotos de la bóveda: M^a Celia Fontana)

obscurer y negar aver recibido tantos y tan grandes beneficios”.¹⁷ Ese mismo año, Lorenzo Agüesca, racionero sacristán de la iglesia, copió en el citado libro de la sacristía el epitafio de Tomás Cortés, para poder repararlo cuando fuera necesario porque, tal como anotó, “las memorias del señor fundador se deben conservar y hacer eternas en esta santa iglesia de San Lorenço, contra el rigor del tiempo que esta siempre roiendo y gastando lo que su señoría ilustrísima dejó en su magnífico entierro del presviterio de dicha iglesia”.¹⁸ Agüesca dibujó alrededor de la inscripción unas ramas de

¹⁷ Se trata del opúsculo de 14 páginas titulado *Beneficios que ha recibido la Parroquia de San Lorenzo de la Ciudad de Huesca de la Ilustrísima Casa de los Corteses, Vizcondes de Torreseca, impreso en Huesca el 18 de octubre de 1667*, conservado actualmente en el Archivo Diocesano de Huesca. Véase, sobre el tema, FONTANA CALVO, M^a Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo...*, cit., p. 100. La crisis de mediados del siglo XVII no fue la única. Un siglo después, en 1779-1780 hubo un pleito entre los beneficiados de “la Supresa” (los antiguos) y los de la fundación de los Cortés a causa de la prelación en la iglesia, un privilegio que pudieron mantener estos últimos, a pesar de que sus rentas se habían reducido a una sexta parte (ibidem, p. 17).

¹⁸ FONTANA CALVO, M^a Celia, “Iconografía laurentina...”, cit., p. 134.

roble, por ser árbol fuerte y duradero, y quizás también, como explicó Ripa, porque es indicativo de la Fortaleza “del ánimo”, que resiste “a los vicios y defectos, que nos incitan a rendir nuestra virtud”.¹⁹

Por otro lado, no hay duda de que pese al reaprovechamiento del ciclo laurentino y los supuestos ajustes en la planeación, todas y cada una de las partes del programa se consideraron no solo individualmente, sino como pertenecientes a un gran conjunto. De esta manera, para que no compitieran las obras plásticas más importantes, Agüesca utilizó la grisalla en la bóveda, dejando para los lienzos parietales el protagonismo visual del color. La misma dualidad se aprecia en cuanto al tratamiento temático: mientras los cuadros representan escenas historiadadas, la pintura mural se expresa mediante símbolos y alegorías. Esta combinación dual y exitosa era común, al menos, desde los inicios del Renacimiento. Pero quizás lo más llamativo de la obra de Agüesca sean los elementos con lo que compuso su discurso, algunos muy alejados de la tradicional iconografía religiosa, y más propios de un ambiente cortesano y no eclesiástico.

HACIA UNA LECTURA SIMBÓLICA DE LA BÓVEDA

Lorenzo Agüesca desarrolló su grisalla, con algunos detalles policromados, en la bóveda y en los escasos fragmentos de muro no ocupados con otros complementos.²⁰ Si las tonalidades actuales se asemejan a las utilizadas por el artista, este dio a la superficie una base pardusca, quizás la del propio yeso, sobre la que dibujó los contornos de las figuras con líneas negras, y resaltó las zonas claras con blanco y algunos toques de azul suave para crear modelado; así se obtuvieron volúmenes contrastados a manera de esculturas o relieves. Por lo que hace al lenguaje formal, en cada división del cerramiento Agüesca utilizó motivos heredados de los grotescos del Renacimiento y el Manierismo, y combinó este repertorio fundamental con alegorías e imágenes extraídas de la emblemática. Acomodó lo anterior en la tripartita estructura de la bóveda de cañón para desa-

¹⁹ RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2002, t. 1, p. 439. Así caracteriza el roble en cuanto atributo, precisamente, de la Fortaleza, asimilando su función con la de la armadura, que con su solidez “muestra la fortaleza del cuerpo”.

²⁰ Queda fuera de este estudio la pintura mural, incompleta, del nicho del muro oriental de la sacristía, al menos en parte obra también de Agüesca. Esta sección de la sacristía ha sido recuperada en la reciente restauración antes mencionada, tras eliminarse la vitrina que guardaba y exponía el tesoro parroquial.

rollar los temas principales, y aprovechó los lunetos para situar los accesorios, pero no de menor importancia, entre ellos su firma en griego con data en latín.

La estructura de la bóveda está perfectamente definida y aún resaltada por la pintura. Los arcos fajones parecen tener una envoltura de grandes hojas de roble y adornos de cintas enroscadas. Convendría aludir en los elementos portantes a ese árbol, porque está asociado a la robustez y la fortaleza, y con su presencia se mostraría la de los arcos; además el roble simboliza la Fortaleza moral, que parece ser una de las virtudes alabadas en el discurso pictórico. Las aristas y el eje, a modo de espinazo, están decoradas, excepto en la parte central, con un motivo entrelazado de tradición romana difundido por Serlio, que recuerda también el relieve en costilla, utilizado en algunos de los conjuntos murales más importantes, como el de la *Cámara de los esposos* del palacio ducal de Mantua (pintada por Andrea Mantegna, y terminada en 1474). Esta obra constituye una de las exaltaciones plásticas a la antigua de más trascendencia, donde también, como en la sacristía laurentina, se recurre a las imágenes de los emperadores romanos.

Por otro lado, es probable que Agüesca desarrollara un programa simbólico perfectamente articulado en la pintura de San Lorenzo, pero las características de la misma hacen que en la actualidad sea muy difícil averiguar su mensaje con precisión. No existe ningún tipo de inscripción que sirva de apoyo o complemento a la imagen, y que guíe por tanto las hipótesis de trabajo. A esto hay que añadir la gran cantidad de detalles con que Agüesca llena todos los espacios, pequeños complementos que requerirían de detenidos análisis suplementarios. De cualquier modo, algunos motivos y asociaciones permiten descubrir con relativa certeza la idea general plasmada por el autor.

Fundamentalmente, a raíz del descubrimiento de la *Domus Aurea* de Nerón en 1480, los grutescos fueron el acompañamiento habitual de obras de arquitectura, escultura y pintura a lo largo del siglo XVI. Pero su origen clásico no justificó su empleo con entera satisfacción. De hecho, Vitruvio los rechazaba por representar seres imposibles en la naturaleza, y siguiendo este parecer algunos teóricos renacentistas manifestaron su aversión hacia ellos. En cierta manera, sus formas imposibles contradicen los fundamentos de toda representación renacentista, basada en la mimesis. No obstante, pese a estos reparos nada impidió su generalización. En opinión de César García Álvarez, el gusto por el grutesco se debe a que compensa la tendencia normativa hacia la imitación sin por ello renunciar a otros principios básicos organizadores, como son la simetría o el gusto por la metamorfosis. De hecho, ya estuvieran dispuestos en sentido vertical

o en bandas horizontales, los grutescos responden siempre, desde un punto de vista formal, a composiciones en torno a un eje de simetría, y poseen una continuidad que enlaza unos seres o elementos con otros por su capacidad de transformación a partir de una base generalmente vegetal.²¹

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), define el grutesco como “cierto modo de pintura remedando lo toscó de las grutas y los animalejos que se suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas [...] Este género de pintura se hace con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco”.²² Justo a comienzos del siglo XVII su uso estaba en decadencia como consecuencia del manejo generalizado de la emblemática, pero no desapareció, y continuó utilizándose en el Barroco de la mano de los artistas clasicistas. Como en el Renacimiento, el grutesco fue practicado entonces por artistas que retomaron la Antigüedad como modelo supremo, en este caso frente a sus colegas que veían en la naturaleza la maestra inequívoca de su profesión. En esta época, los motivos podían adaptarse fácilmente a formatos variados, pues se organizaron de manera más libre, sin el encorsetamiento de la marcada axialidad anterior. A este tipo de grutescos pertenecen las pinturas de Agüesca, aunque su repertorio formal debe mucho al vocabulario renacentista y al manierista, y a cómo se utilizaban estas figuras en las orlas de los libros de emblemas, que sin duda él manejó con asiduidad.

La cuestión en este punto es averiguar si la pintura de Agüesca es fruto de un deseo fundamentalmente ornamental o si por el contrario está al servicio de un tema o de una idea, al menos parcialmente identificable. Las recientes investigaciones, en

²¹ Sobre el grutesco y su posible mensaje, véanse las opiniones y obras de GARCÍA ÁLVAREZ, César, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad, 2001; CHASTEL, André, *El grutesco*, Madrid, Akal, 2001; ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993; GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, Jesús María, “El grutesco en el mundo antiguo y moderno: consideraciones sobre el origen y su hipotético carácter semántico u ornamental en las artes”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 33 (1988), pp. 17-28, y MARIAS FRANCO, Fernando, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989. Ana ÁVILA (ibidem, pp. 80-81) retoma la opinión de Fernando Chueca sobre el carácter atectónico de la arquitectura plateresca, que solo “buscaba campos donde desarrollar y encerrar su fantasía” en forma de grutescos. Desde el punto de vista semántico, mientras esta autora señala para cada figura agrutescada una significación por deducción comparativa con otras obras de la época, César García Álvarez cree en una base neoplatónica que da cohesión formal y de significado a todo el grutesco renacentista.

²² COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero), Madrid, Castalia, 1995, p. 608.

especial de Ana Ávila y César García, se orientan a señalar un valor también conceptual al grutesco renacentista sobrepuesto al puramente decorativo, ya que ambos aspectos son perfectamente conciliables. Con más razón, el grutesco manierista y barroco ha de gozar de contenido, pues cuenta en su haber con una larga tradición simbólica desarrollada por la emblemática.

Por otro lado hay que considerar la formación y el desarrollo profesional del autor de la pintura y el momento en que realizó este trabajo. Lorenzo Agüesca perteneció a una afamada familia de grabadores oscenses, siendo sus padres Jerónimo Agüesca y Petronila Ullate. Jerónimo ya estaba integrado en el grupo de intelectuales de la academia literaria oscense, aglutinada a comienzos del siglo XVII por Juan Agustín Lastanosa, padre del mecenas y coleccionista Vincencio Juan de Lastanosa. A su buril se debe, entre otras obras, el aguafuerte de la alegoría seguramente de la Sabiduría como Minerva sobre trofeos y arreos militares, que ilustra el volumen de los *Certámenes* de dicha academia, el cual reúne trabajos de 1610 y 1611.²³ El oficio del grabado y el gusto por la Antigüedad lo heredaron y cultivaron sus hijos Juan Jerónimo y Lorenzo, quienes por propios méritos se integraron en el nuevo círculo lastanosino creado en torno a Vincencio Juan de Lastanosa. Los hermanos Agüesca, junto con José Santolaria, se van perfilando en los últimos años como los principales artistas ilustradores de las obras de Lastanosa, y como tales deben ser reconocidos.²⁴ Juan Jerónimo fue bedel de la Universidad Sertoriana, lo que le llevó a realizar numerosas conclusiones (según Valentín Carderera, reunió más de 50) y escudos de la citada Universidad. Fue también autor de algunos lienzos y estampas de devoción, así como de escudos personales y familiares, entre ellos los de su protector Lastanosa. En su testamento del 14 de marzo de 1655 nombró entre los tutores de su hija Teresa a su hermano Lorenzo

²³ Se dio a conocer ilustrando el artículo de CUEVAS SUBÍAS, Pablo, “Certámenes de la Academia Literaria de Huesca”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Huesca, IEA, 2007, p. 384. El artículo en sí aporta información sobre la mencionada Academia Literaria, una de las más importantes de Aragón en su época.

²⁴ Ricardo del Arco difundió la idea de una estrecha vinculación entre Lastanosa y el famoso pintor zaragozano Jusepe Martínez. Pero hoy caben muchas dudas al respecto. Se sabe con certeza que Martínez no fue el autor, al menos, de la obra en lienzo más importante de la capilla de los Lastanosa en la catedral, como quería Del Arco, y la relación directa entre los dos personajes solo puede documentarse durante unos pocos años. No obstante, María Elena Manrique Ara ha estudiado todavía las aficiones e intereses de ambos, tratando de demostrar una estrecha correlación entre ellos en su estudio “Mentores y artistas del Barroco aragonés: el círculo de Lastanosa y Jusepe Martínez”, en Aurora EGIDO y José Enrique LAPLANA (eds.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, IFC / IEA, 2008, pp. 161-191.

y al canónigo José Santolaria,²⁵ el promotor de la magnífica capilla de san Joaquín en la catedral de Huesca. Juan Jerónimo falleció en 1661, pero la dinastía de grabadores continuó en su mencionada hija, quien a los 9 años, en 1663, admiró a sus compatriotas con una estampa de *San Antonio y el Niño*, de la que todavía se hizo eco Cardenera en el siglo XIX.²⁶

Lorenzo Agüesca fue bautizado el 11 de agosto de 1622 en la iglesia de San Lorenzo. Todavía no se conocen muchos datos sobre su biografía, pero al menos podemos señalar los principales hitos de su formación y de su carrera eclesiástica. Inició algo tardíamente los estudios en artes en la Universidad Sertoriana, pasados los veinte años, en 1644, cuando lo normal era hacerlo antes de los dieciocho. Después cursó la carrera superior de cánones, en la que obtuvo el grado de bachiller el 1 de noviembre de 1652, de licenciado el 12 de junio de 1654 y de doctor poco después, pero no es posible saber con exactitud cuándo.²⁷ De su trayectoria eclesiástica se sabe que cuando terminó la bóveda de San Lorenzo, en 1659, formaba parte del clero de la catedral de Huesca, pero que muy poco después era beneficiado de la iglesia de San Pedro el Viejo, puesto que permutó dicho beneficio en 1661 con un hijo de Lastanosa, Juan Francisco, a la sazón racionero en la de San Lorenzo.²⁸ En esta iglesia fue racionero sacristán en los ejercicios de 1664, 1667 y 1668. Murió el 2 de abril de 1669, siendo enterrado en la sepultura que sus padres poseían en la iglesia de San Francisco.²⁹

Lo anterior no impidió, sino que más bien favoreció, el desarrollo de su afición por la Antigüedad y la práctica del dibujo y la pintura. Estas inclinaciones debieron ser también las bases sobre las que se fundó su excelente relación con Vincencio Juan de Lastanosa, quince años mayor. Prueba de la confianza de Lastanosa en Agüesca es el viaje conjunto que realizaron en agosto de 1648 a la cueva de la Toba, en el término de Belsué, para extraer una serie de rocas con destino al peñón que Lastanosa cons-

²⁵ PALLARÉS FERRER, M^a José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, p. 110.

²⁶ *Ibidem*, pp. 112-113.

²⁷ Toda la información sobre el paso de Agüesca por la Universidad es gentileza de José M^a Lahoz, a quien agradezco su generosidad.

²⁸ El último dato lo dio a conocer ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, 1934, p. 41.

²⁹ FONTANA CALVO, M^a Celia, "Iconografía laurentina...", *cit.*, p. 138.

truyó en el estanque de su singular jardín.³⁰ Además, Agüesca ilustró con sus cuidados grabados dos obras vinculadas estrechamente a Lastanosa, las cuales tienen el valor añadido de formar parte de las primeras publicaciones dedicadas a las antigüedades en la ciudad de Huesca.³¹ No es extraño por tanto que el erudito coleccionista dijera de él que “por la destreza y valentía de su buril compite con los primores de Golcio, Espranger y Callot” y que sus obras “añadieron gloriosos trofeos a su patria Huesca”.³²

El primer libro referido es el *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor* (Huesca, 1644), escrito por Andrés de Uztarroz y dedicado al canónigo Juan Orencio Lastanosa. Se trata de un estudio sobre las reliquias de los santos niños martirizados en Alcalá de Henares, y sobre todo de las antigüedades romanas aparecidas en 1643 al construir su nueva capilla en la iglesia oscense de San Pedro el Viejo. Las piezas, unos fragmentos de cerámica sigillata, urnas con cenizas, varios ladrillos sellados, algunas ampollas de vidrio y un par de lucernæ, ingresaron en las colecciones de Lastanosa.³³ Los trabajos de excavación e inventario se hicieron con gran celeridad, pues no parece que entorpecieran el curso normal de la construcción. Esto evidencia el enorme interés por sacar a la luz unos restos romanos de los que estaba tan desprovista Huesca, y, como ha señalado Fermín Gil, por destacar a Lastanosa como su protector. Lorenzo Agüesca grabó para la ocasión el frontispicio del libro y cuatro láminas, una con la sandalia, a modo de reliquia, atribuida a san Justo, y las demás con las piezas arqueológicas halladas junto a un muro romano. En estos registros, Agüesca se muestra

³⁰ EGIDO, Aurora, y José Enrique LAPLANA, “Copia de carta de D. Vincencio Juan de Lastanosa al Dr. Juan Francisco Andrés”, en Aurora EGIDO y José Enrique LAPLANA (eds.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, IFC / IEA, 2008, pp. 459-460. Al parecer se conserva también un documento más extenso en la colección de Francisco Asín, tal como informa Fermín Gil en las actas de las mimas jornadas. Se refiere al él a partir de sus primeras frases: “Habiendo salido a 4 de agosto del año de 1648 a ber una cueba que está en la Montaña, llamada la Toba, en el termino de Belsué...”, 10 hojas irregulares. Véase también GIL ENCABO, Fermín, “«... injurias a tu mayor amigo...»: Gracián y Lastanosa entre *El Criticón* y la *Crítica de Reflexión*”, en Ignacio ARELLANO, María del Carmen PINILLOS, Frédéric SERRALTA y Marc VITSE (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, III, Prosa, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, pp. 221-227. Menciona la importancia del viaje a la cueva de la Toba en “Arte y Naturaleza en el jardín de Lastanosa”, en *Actas de la Conferencia Internacional Lastanosa. Arte y Ciencia en el Barroco (Huesca, 29 de mayo a 2 de junio de 2007)*, en prensa.

³¹ Así lo destaca LANZAROTE GUIRAL, José M^a, “El estudio de las antigüedades en la Huesca del Barroco: a propósito de un dibujo inédito del sepulcro de Ramiro II el Monje (1656)”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 119-228.

³² Lo hace en su *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, 1645, p. 116.

³³ El Instituto de Estudios Altoaragoneses publicó una edición facsímil de esta obra en 2005 a cargo de Fermín Gil Encabo, con estudios introductorios de este autor y de Claude Chauchadis.

como un extraordinario dibujante, capaz de representar el objeto estudiado desde el ángulo y la posición más adecuados para ofrecer una visión comprensiva de su forma, verificar cada uno de sus detalles y así tener un magnífico material de consulta para lograr su identificación, caracterización y datación. En la portada del libro hizo alarde, además, de su capacidad para resolver composiciones complejas de figuras y objetos. Destaca en el pedestal de la arquitectura que sirve de marco a la recreación del martirio de los santos, una precisa referencia topográfica a Huesca, el lugar de reposo de sus cuerpos, utilizando una alegoría del río Isuela.

Al año siguiente, en 1645, Lastanosa dio a las prensas su *Museo de las medallas desconocidas españolas*, también con ilustraciones de Agüesca. Se trata, como ha señalado Carlos Garcés, de un volumen donde se estudian, sobre todo, las monedas acuñadas en la Península Ibérica bajo dominio romano, pero con inscripciones en alfabeto ibérico. Entre ellas figuran las primeras monedas acuñadas por la Huesca romana, con



Monumento de los santos mártires Justo y Pastor, de Juan Francisco Andrés de Uztarroz (Huesca, 1644). Portada e ilustraciones de Lorenzo Agüesca.

el nombre *Bolskan* (y en algunos casos *Olskan*) en caracteres ibéricos.³⁴ Desde el siglo XVIII la obra mereció ser destacada en los repertorios bibliográficos, como los de Vogt o Brunet, quien dice de ella que era muy buscada y cuyos ejemplares escaseaban. Agüesca grabó en esta ocasión 35 láminas, con 163 monedas, y además el frontispicio. En esta lámina recreó, con las alegorías fluviales de primer término y quizás con la vista del fondo, a la ciudad Huesca, donde se alza un altísimo pedestal para Bellona, a modo de podio ilustrado con las armas y la empresa del propio Lastanosa. La figura alegórica está rodeada de abundantes trofeos y unas espigas, símbolo de Ceres, diosa de la agricultura, y presenta las armas del condestable Bernardino Fernández de Velasco, al que se dedica el libro.³⁵ Como las obras de Lastanosa casi siempre guardan relación, en 1652 se labró para la sacristía de su capilla en la catedral un aguamanil en cuyo frente también se representó el escudo familiar y los ríos Flumen e Isuela.³⁶

Poco más sabemos de la obra plástica de Agüesca hasta que fue requerido en 1658 ó 1659 para intervenir en el programa decorativo de la recién construida sacristía de la iglesia de San Lorenzo, aunque todo parece indicar que siguió trabajando para Lastanosa. En este sentido, es posible atribuirle el apunte a sanguina del sarcófago de Ramiro II, realizado en 1656 según se infiere de la nota al pie, escrita con toda probabilidad por Vincencio Juan de Lastanosa.³⁷ No hay por el momento ninguna prueba sobre la autoría de Agüesca, pero conviene a una deducción lógica por su prolongada colaboración con Lastanosa, de la que se vuelven a tener datos años después. Además, Agüesca estaba perfectamente capacitado para realizar un dibujo de esas características, como manifiestan los grabados de antigüedades comentados antes.

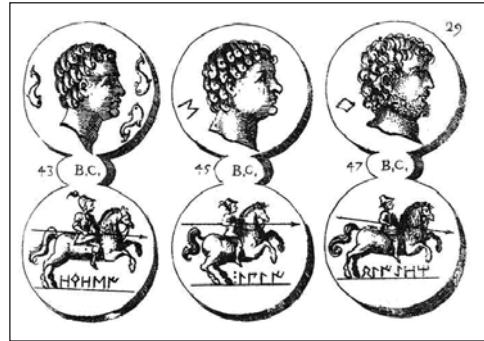
En 1659 concluyó Agüesca su participación en la sacristía de San Lorenzo. Sin duda su obra más importante fue la pintura de la bóveda, pero no hay que olvidar los dos cuadros países, es decir dos paisajes, con episodios de la historia de san Orencio,

³⁴ Sobre la colección de medallas de Lastanosa, sus orígenes y libros a los que dio origen, véase el estudio preparado por Carlos Garcés Manau en la página web del Proyecto Lastanosa del Instituto de Estudios Altoaragoneses (www.lastanosa.com).

³⁵ Véase MARTÍN ABAD, Julián, “Museo de las medallas desconocidas españolas”, en *Signos: Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, DPH, 1994, p. 365.

³⁶ Véase, sobre el tema, GARCÉS MANAU, Carlos, “Localizada en el Museo de Huesca una fuente o lavamanos de alabastro con representaciones de los ríos Isuela y Flumen, procedente de la sacristía de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca”, *Argensola*, 115 (2005), pp. 207-217.

³⁷ Ha estudiado el dibujo, sin hacer ningún intento de adjudicación, LANZAROTE GUIRAL, José M^a, “El estudio de las antigüedades...”, cit., pp. 119-228.

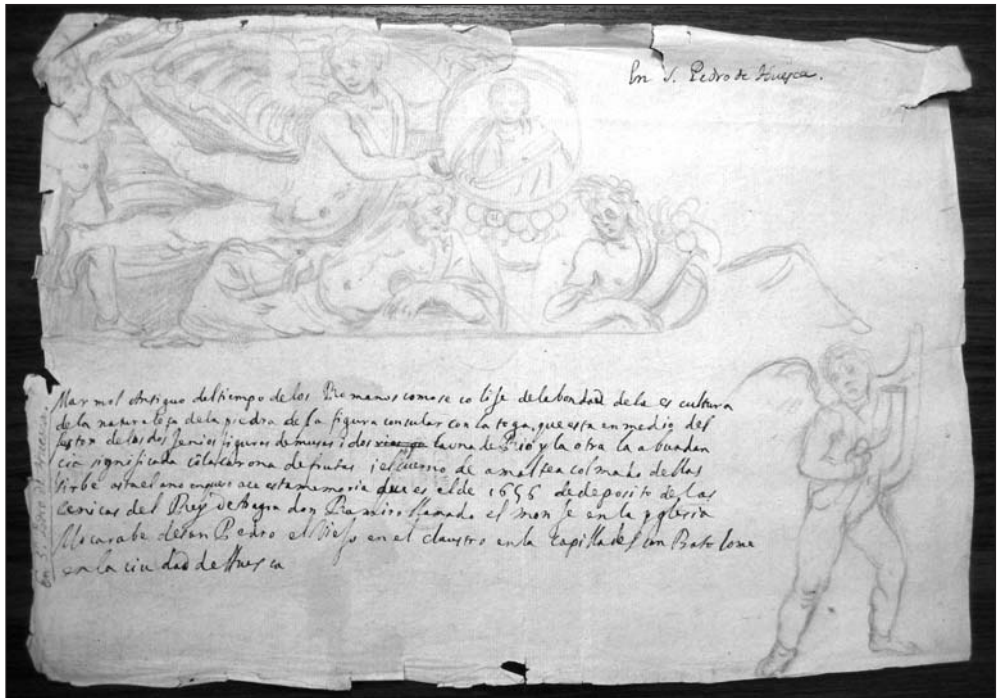


Museo de las medallas desconocidas españolas, de Vincencio Juan de Lastanosa (Huesca, 1645).
Portada e ilustraciones de Lorenzo Agüesca.

pintados para la capilla de la citada sacristía. Esta sala debió desaparecer poco después al construirse el oratorio de San Lorenzo (1687-1688),³⁸ para alojar una milagrosa imagen del santo. Merece la pena destacar aquí la tradición antigua del paisajismo, a la que se refiere Plinio, y la importancia que este hecho tuvo en el Renacimiento, donde comenzó a valorarse este género pictórico entre el público cultivado.³⁹ Más tarde, pintores clasicistas barrocos, entre los que destacan Nicolas Poussin y Annibale Carracci, recrearon episodios bíblicos y mitológicos en paisajes fantaseados donde los elementos naturales estaban subordinados a la acción principal narrada, de forma parecida a como funciona el telón de fondo de un escenario teatral. El interés y conocimiento de la naturaleza por parte de Agüesca explica que acompañara a Lastanosa a la cueva de la Toba y que muy probablemente colaborara en el diseño paisajístico del peñón del estanque.

³⁸ Archivo Diocesano de Huesca, *Cuentas del patronado del señor Lorén*, 1684-1749, ff. 10v y 13.

³⁹ GOMBRICH, Ernst H., "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo", en *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 227-248.



Dibujo del sepulcro de Ramiro II el Monje (Real Academia de la Historia, ms. 9/4105, t. 12-51).

Finalmente, un pequeño indicio escrito, corroborado ampliamente por las características formales de la pintura, permite atribuir a Agüesca una parte muy importante de la obra mural de la capilla de los Lastanosa en la catedral. Se trataría de la realizada a partir de 1667 en virtud de un contrato dado a conocer por Latassa entre Vincencio Juan de Lastanosa y Juan Jerónimo Jalón, y en el que firmó como testigo Agüesca. La articulación general de los muros, con las columnas salomónicas fingidas en grisalla, quizás los paneles ovales con escenas eucarísticas policromadas y enmarcadas con guirnaldas, y algunos otros detalles de la zona de la entrada, por la absoluta semejanza con la bóveda de San Lorenzo prueban ser, como se ha dicho, obra de nuestro artista.⁴⁰

De todo lo anterior se deduce que Agüesca tenía suficientes conocimientos para combinar belleza y significación en la pintura de la bóveda de la sacristía. Y además

⁴⁰ FONTANA CALVO, M^a Celia, "La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI (2003), pp. 185-186.

para que esta pudiera leerse en clave humanista, en el sentido de reconstruir la historia del momento bajo el signo de la Antigüedad. En las páginas siguientes se exponen posibles interpretaciones de la obra. Pero como se ha comentado al inicio, esta investigación es solo una primera aproximación al tema, que necesitará modificarse conforme se conozca más sobre las condiciones de su realización. Es decir, cuando sea posible trascender la iconografía y podamos acercarnos a la iconología de la imagen, a su verdadera razón de ser en su contexto.

LOS ESCUDOS DEL LEGADO DE SAN LORENZO

Serlio, en el siglo XVI, todavía explicaba que “las armas dan gran ornamento al edificio, y demás desto son de gran de utilidad, porque pruevan y señalan en las partes que están puestas quien son los señores de los edificios, y perpetúa sus nombres y memorias”.⁴¹ El arquitecto recomendaba su colocación en determinados puntos clave: “los lugares más nobles en todos los edificios para poner las armas son tres, de los que es uno el más alto, puesto en el cielo o techos de los edificios. El otro es el que está a la mano derecha. Y el tercero es el que estuviere en la pared en la parte diestra, que a nuestra vista es la siniestra”.⁴² Agüesca hizo del escudo de los promotores el elemento fundamental y eje de la composición, porque este símbolo, resignificado con la parrilla laurentina, se adaptaba a la perfección a las necesidades de exaltación de los fundadores del legado. Así potenciaba también un elemento que enlaza con la Antigüedad, pues el escudo hunde sus raíces en los distintivos militares usados desde entonces.⁴³

Los escudos en la sala cumplen las dos funciones principales señaladas por el arquitecto boloñés: identificar y adornar; pero además responden a la necesidad de exaltar a los patronos de la fundación eclesiástica. Faustino Cortés dispuso en su último testamento que el heredero del legado de Torresecas llevara en su escudo de armas “las parrillas del glorioso mártir san Lorenzo, de color oro o doradas en campo colorado, y después, en el mejor puesto de las dichas armas y quarteles, las armas de los Corteses

⁴¹ SERLIO, Sebastiano, *Tercero y Cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés*, Toledo, 1552, Libro Cuarto, f. LXXVII.

⁴² *Ibidem*, f. LXXVII.

⁴³ Otra de las capillas donde son fundamentales los escudos es la de Lastanosa, construida en la catedral. Los escudos familiares de las pilastras del arco de entrada están rodeados de trofeos militares, como si ese fuera su medio natural.

y de los Sangüesas”.⁴⁴ A la muerte de don Faustino, y ante la ausencia de herederos varones, el patronato del legado recayó en dos mujeres sucesivamente, primero en su hija Magdalena Cortés Sangüesa y Bailo, y después en su segunda esposa, Juana Sebastiana Navarro de Arroita.⁴⁵ Las parrillas laurentinas se asociaron al castillo de los Cortés en todos los escudos pintados en la sacristía. Esta unión de motivos tan dispares no solo podía leerse entonces como una consecuencia lógica de la labor ejercida en beneficio en la iglesia, sino también por razones más íntimas. San Lorenzo era conocido con el sobrenombre de “español cortés”, en virtud del episodio en el que, según la tradición, cedió el lado derecho de su sepultura a los restos de san Esteban.⁴⁶ Al coincidir el apelativo del santo con el apellido de los promotores se favoreció una asociación muy provechosa para estos últimos, que es posible rastrear en los comentarios ofrecidos por Francisco Diego de Ainsa, la documentación de la época y, excepcionalmente, en uno de los cuadros del ciclo laurentino de Bisquert.⁴⁷ En realidad, si estos cuadros relacionaban a los mecenas con el santo, la bóveda de la sacristía los vinculaba a las figuras de la Antigüedad, otro referente también fundamental en la época como fuente de fama y reconocimiento, y que se tendrá oportunidad de comentar después.

Según se ha dicho, las armas protagonizan la pintura de Agüesca, adoptando distintos tamaños. En pequeño formato se disponen rítmicamente en los arcos fajones de la bóveda, de forma parecida a como se habían colocado en el marco de los cuadros de Bisquert. No obstante, estos escudos se diferencian en cuanto a la corona que les sirve de timbre. Los del marco llevan corona de marqués, como el escudo usado en el retrato de don Faustino, y los de la bóveda solo de conde, como el de su lápida funeraria, aunque en ningún caso estaban justificadas esas categorías, pues ni don Faustino ni ninguno de sus descendientes alcanzó un título superior al de vizconde. En el centro de la bóveda la escala cambia para acoger un gran escudo, no simplemente rodeado de laurel o dispuesto en un cuero recortado, como los pequeños, sino enmarcado por una guirnalda floral, compuesta de rosas, tulipanes y las flores más exquisitas que un cuidadoso coleccionista

⁴⁴ FONTANA CALVO, M^a Celia, “Iconografía laurentina...”, cit., p. 135.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 135 y 136, n. 42.

⁴⁶ Dar la mano derecha era símbolo de amistad. Por ello, Sebastián de Covarrubias, en sus *Emblemas morales* (Madrid, 1610, f. 90v), expone, entre las enseñanzas que Pitágoras aprendió de los egipcios: “NO DES LA DIESTRA A QUALQUIERA, esto es que la amistad se ha de elegir con discreción, pues no se ha de tener con todos, y quando se entienda de la liberalidad, que tampoco se ha de estender a todos vendrá bien”.

⁴⁷ FONTANA CALVO, M^a Celia, “Iconografía laurentina...”, cit., pp. 131-132 y 135.



Escudo del patronato del priorato y las doce raciones en la bóveda de la sacristía.

podiera reunir en su jardín. El escudo recupera de esta manera la esencia representativa que le había caracterizado durante la Edad Media, y que había cedido en favor de la divisa o la empresa personal a lo largo del Renacimiento y el Barroco.⁴⁸ Por otro lado, varios miembros de la familia Agüesca realizaron interesantes escudos, adaptando la generalidad de los símbolos familiares a la individualidad de un personaje determinado. Sirvan de ejemplo los de Juan Jerónimo Agüesca para exponer la nobleza del linaje lastanosino o la condición militar de Francisco de Orozco y Rivera, marqués de Mortara.⁴⁹

⁴⁸ Véase el estudio de FLOR, Fernando R. de la, “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, IET, 1994, pp. 27-58.

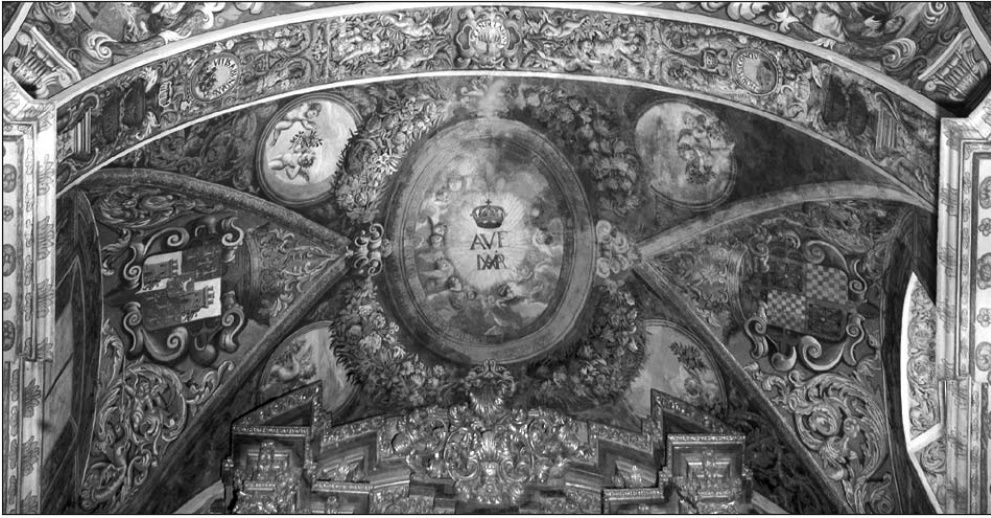
⁴⁹ Véase FONTANA CALVO, M^a Celia, “La capilla de los Lastanosa...”, cit., pp. 185-186, y CANTERO PAÑOS, M^a Paz, “Escudos de armas grabados por los Agüesca”, en *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, IEA, 1995, pp. 149-154.

La moda de los adornos florales en el Barroco había llegado a ser algo común tanto en el ámbito religioso como en el cortesano, y pronto las exquisitas y dúctiles guirnalda envolvieron con su belleza prolija imágenes de devoción, retratos de personajes y, como en este caso, escudos. La invención de la guirnalda se atribuye al pintor Jan Brueghel de Velours (Bruselas, 1568 – Amberes, 1625), quien a su vez habría recuperado este género pictórico de la Antigüedad. Parece probarlo el hecho de que Plinio informe de su uso por parte de Pausias, con la técnica de la encaústica. La primera guirnalda pintada por Velours, fechada en 1608, fue encargada por el cardenal Federico Borromeo. Ampliando el concepto y la forma de la corona floral, con la que se solían adornar a la Virgen y al Niño Jesús, la guirnalda atraía hacia el espacio ficticio la exuberante belleza y el aroma del jardín. Esta recreación de la naturaleza se idealiza en las Escrituras como el Paraíso, donde Cristo es un jardinero de almas y la Virgen es la figura de la Bien Amada rodeada de flores que exaltan su virtud. Formalmente, la guirnalda provoca un efecto de aislamiento del objeto por el que este adquiere un carácter sagrado. Hace desaparecer el paisaje, la naturaleza como entorno, y le proporciona un ámbito muy especial, donde cada una de las flores tiene un determinado significado. Por esta razón, el adorno, además de elemento decorativo, sería motivo de reflexión profunda y de meditación.⁵⁰

La guirnalda pintada por Agüesca proporciona al escudo el encanto y el suplemento simbólico que hacen de esta una pieza muy particular. Lorenzo Agüesca, años después, hacia 1667, utilizó también la guirnalda para enmarcar los cuadrillos de temática eucarística pintados en los muros de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. En este caso, las escenas están rodeadas por una fingida moldura dorada y tallada con hojas, a la que se une una guirnalda sostenida por niños, como desde las primeras composiciones de Jan Brueghel de Velours. Estos bellos adornos serían imitados a comienzos del siglo XVIII por el autor de la pintura mural de la iglesia de los dominicos de Huesca, en la bóveda del presbiterio. En el centro de la cubierta, la salutación angélica a María es coronada y además resaltada por un marco dorado fingido que se ha rodeado de una espléndida guirnalda floral. A los lados, desde los lunetos, los escudos de las familias promotoras, por el momento desconocidas, sirven para señalar su responsabilidad en la obra y demostrar su adoración a María.⁵¹ De hecho, la

⁵⁰ TAPIE, Alain, “La guirlande de fleurs”, en Alain TAPIE (ed.), *Baroque, vision jésuite: du Tintoret à Rubens*, París, Somogy Éditions d’Art, 2003, pp. 280-282.

⁵¹ Véase ALVIRA LIZANO, Fernando (fotografías), y M^a Celia FONTANA CALVO (texto), *La iglesia de Santo Domingo de Huesca. Poesía para contemplar*, Huesca, IEA, 2006.



Bóveda del presbiterio de la iglesia de Santo Domingo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira)

pintura mural más importante de la iglesia de los dominicos de Huesca, atribuida a Jerónimo del Río Dieste, es consecuencia de la capilla de los Lastanosa en la catedral y de la obra de Lorenzo Agüesca en la sacristía de San Lorenzo.

ALEGORÍAS PREVIAS EN ALABANZA A SAN LORENZO Y SU CLERO

En los muros cortos de la sacristía, Lorenzo Agüesca realizó un trabajo que tiene sentido por sí mismo. Sobre las puertas de ingreso y de salida, y en combinación con el escudo del legado de los Cortés, manifestó, seguramente, la debida veneración al glorioso san Lorenzo. Compuso para ello remates fingidos y curvados, trasdosando los marcos de madera ya existentes. En el tímpano de la puerta de entrada distribuyó los característicos elementos vegetales que constituyen el sello formal de toda la pintura: unos delgados tallos con exuberantes flores que se enrollan sobre sí mismos y generan un continuo ritmo circular. El antecedente de este motivo puede verse en obras romanas de tanta trascendencia como el *Ara Pacis* de Augusto, donde hacen referencia a la época de paz y prosperidad idílicas que vivió Roma durante su reinado. En medio de esta vegetación, Agüesca colocó unos pájaros en actitud de adorar el escudo en madera del legado laurentino. Con ello recreó una imagen que hunde sus raíces en el mundo paleocristiano, pues enlaza con la cruz o los monogramas de Cristo picoteados o ado-

rados por aves, en representación de las almas, por ser símbolo de salvación eterna. La adaptación de este elemento pasa por sustituir el símbolo de Cristo por el del patrón de la ciudad, san Lorenzo. Por otro lado, las aves son esenciales en esta obra, pues sobre ellas descansa buena parte de la exposición.

En las pilastras inferiores Lorenzo Agüesca representó alegorías de la condición y la virtud indispensables en el clero parroquial: RELIGIO y PVRITAS. Sus efigies componen el pórtico de ingreso a la estancia, y como resultaba habitual en los frontispicios librescos, corresponden a un hombre y a una mujer, primer ejemplo de la insistente dualidad que caracteriza también toda la pintura de la sacristía. Por otro lado, desde el punto de vista iconográfico, estas mismas figuras habían servido poco antes en la cripta de la capilla de los Lastanosa en la catedral para componer las laudas sepulcrales de los miembros de la familia (rodeados por NOBLEZA y RELIGIO) y de la esposa de Lastanosa, Catalina Gastón y Guzmán (adornada por PVRITAS y PRUDENTIA). La Religión caracteriza allí la vida de algunos antepasados y la Pureza alaba la recta conducta de Catalina.⁵² Cuando estas alegorías se aplicaron en san Lorenzo se hicieron muy pocos cambios. Religión se muestra bajo el aspecto de un papa portando un incensario porque, como explicó Juan Francisco Esteban, desde Trento la Religión se representó de forma muy parecida a la Fe, adornada con ropas eclesiásticas de pontifical.⁵³ Su pareja compositiva es la Pureza, llevando la mano derecha sobre el pecho y con la izquierda sosteniendo un fuego ardiente y un recipiente con agua, “fuego para encender afectos del corazón honesto, agua para apagar los deshonestos”. Ambos gestos hacen referencia a las bodas de la *confarreatio* romana, cuando al entrar la mujer en la casa del marido este la recibía con una ceremonia sacramental que se llamaba *aqua et igni accipere*.⁵⁴ La mujer esculpida en la lápida de doña Catalina lleva el *flammeum* o velo de las novias romanas, pero la pintura de la sacristía carece de este atributo para no reforzar el tema del matrimonio más de lo estrictamente necesario, pues, como se ha explicado antes, esa alegoría de la Pureza debía estar dirigida a los célibes miembros del clero parroquial.

⁵² En general, véase FONTANA CALVO, M^a Celia, “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 221-276.

⁵³ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 406.

⁵⁴ FONTANA ELBOJ, Gonzalo, “*Sponsio* matrimonial en la Roma arcaica”, *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité*, 43 (1996), pp. 213-267.



Remate sobre la puerta de ingreso a la sacristía.



Alegorías de la Religión y la Pureza sobre la puerta de ingreso a la sacristía.

En el lado opuesto, la puerta de salida ofrece una lectura diferente, pero seguramente relacionada. En la misma línea de alabanza al santo se presentan ahora elementos y figuras no del universo de las ideas ni del mundo espiritual, sino de la naturaleza material. Rodean al omnipresente escudo laurentino, destacado sobre unas hojas pintadas de palma, dos sátiros, símbolos de la fuerza generadora de la naturaleza.⁵⁵



Remate sobre la puerta de salida de la sacristía.



Sátiros tocando cornetas sobre la puerta de salida de la sacristía.

⁵⁵ Cesare Ripa refiere que “los antiguos, para representar a la Lujuria” pintaban un fauno con una corona de jaramago y un racimo de uvas en la mano, en *Iconología...*, cit., t. II, p. 22. Alciato dedica a Pan el emblema “Vis naturae” (La fuerza de la naturaleza), y relaciona la fuerza generatriz de la naturaleza en general con la naturaleza específica del dios agreste, lujurioso e irracional, en el emblema 106 de la edición latina de Lyon, 1550.

Además, como seres inferiores, los sátiros también están ligados a la concupiscencia y por tanto funcionarían como los opuestos necesarios a las almas puras y fervorosas mostradas enfrente bajo el aspecto de pájaros. Están colocados sentados simétricamente, dando la espalda al escudo del legado —seguramente no tienen la categoría para mirarlo de frente— y tocan dos retorcidas cornetas por las que sale el elemento floral antes comentado. El orden vegetal, ya dado forma, también se pone al servicio de san Lorenzo. Dos coloridos jarrones de flores se pintaron en las pilastras, y unas palmas detrás del escudo. No deja de ser significativo que las parrillas cortadas en yeso que adornan las bóvedas de la iglesia, construidas en 1621, también presenten palmas colocadas a modo de alas, pues gracias a su martirio Lorenzo habría logrado el premio del cielo.

LA HERÁLDICA, EL GRUTESCO Y LA EMBLEMÁTICA

ENSALZAN A LOS FUNDADORES DEL LEGADO

El escudo familiar de los patronos reunido con el de san Lorenzo señorea la bóveda de la sacristía como si se destacara en la gloria celestial. Pero esta estructura de cierre, a pesar de mostrar una apoteosis, y a diferencia de otras bóvedas de la época —como la de la capilla de san Orencio y santa Paciencia en la catedral—, carece de referencias a la esfera celeste cristiana. Agüesca no utilizó en ella símbolos del repertorio religioso sino un vocabulario clásico, imbuido de un valor plenamente humanista, para exaltar a los fundadores del legado eclesiástico.

Formalmente, los lados extremos de la bóveda son equiparables, en el sentido de que se articulan mediante la repetición total o parcial de un motivo en sus cuatro divisiones. En el primer caso se trata de una panoplia de trofeos militares, que con ligeros cambios se recrea en cada cuadrante excepto en uno, reservado para instrumentos musicales. Los motivos militares están asociados a la idea de guerra y de trofeo que la victoria implica, y ya se usaron como decoración en la arquitectura romana.⁵⁶ La correspondencia entre la colección de armas y la musical era habitual en la época para representar la guerra y la paz. Con este sentido se utilizaron en la escena alegórica que ilustra, tras la portada, el primer volumen de la *Biblia Regia* o *Biblia políglota de Amberes*, editada entre 1568 y 1572 por el humanista Benito

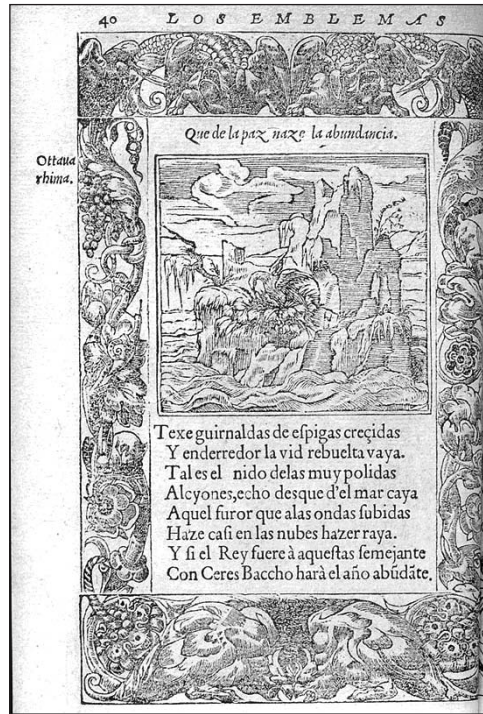
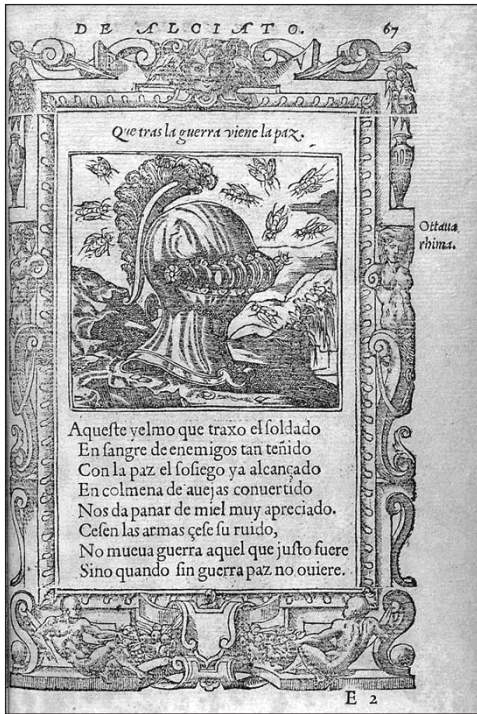
⁵⁶ ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos...*, cit., p. 156.

Arias Montano.⁵⁷ La imagen deja patente la piedad de Felipe II y sus esfuerzos para extender el estudio de la religión católica, misión para la que fueron necesarios tanto el ejercicio de las armas como el buen gobierno. Por esta razón, a los lados de la alegoría alzada sobre podio se disponen dos árboles, una palmera (símbolo del triunfo) y un olivo (emblema de la paz) con los troncos repletos de trofeos militares en el primer caso y útiles aptos para realizar diversos trabajos, así como instrumentos empleados en diferentes artes, entre ellas la música. También desde Alciato la emblemática había recurrido a fórmulas para representar temas semejantes. Es ilustrativo el emblema “Ex bello pax” (De la guerra, la paz), aparecido ya en la primera edición de los emblemas (Hamburgo, 1531), y cuya *pictura* muestra una celada que, tras ser usada en el duro combate, cuando llega la paz se convierte en panal donde las abejas hacen su miel. El emblemista aprovecha para hacer aquí una llamada a la prudencia, que hace explícita el texto. Como dice el epigrama de la primera edición en castellano, no debe emprender una guerra “aque! que justo fuere / sino quando sin guerra paz no oviere” (Lyon, 1549, p. 67).

Agüesca colocó todos los objetos bélicos atados y sostenidos por un niño con la mitad inferior formada por hojas de acanto, una combinación habitual en la tradición del grotesco. Entre las armas detalló cañones, lanzas, flechas, cascos, escudos y tambores, puestos bajo el escudo de Minerva. Efectivamente, en la parte superior de los cuadrantes está pintada la égida de la diosa, que se completa con cabezas de aves vueltas sin precaución hacia el rostro de la Gorgona. La cabeza de Medusa sostenida en alto, según Ripa, causaba espanto, y por ello Domiciano “solía llevar una Medusa como enseña para simbolizar el terror que intentaba provocar en el ánimo del pueblo”.⁵⁸ Pero Minerva era la diosa de la sabiduría, la estrategia y la guerra justa, la cual traía prosperidad interna al estado. Minerva no amaba la guerra por sí misma, sino solo por las ventajas que se generaban al emprenderla, y por tanto solo apoyaba aquellas empresas bélicas que se iniciaban con prudencia y que probablemente arrojaran resultados favorables (Homero, *Iliada*, x, 244 y ss.). Relacionado con este

⁵⁷ Según Sylvaine Hänsel, el humanista extremeño Benito Arias Montano (1527-1598) creó un nuevo tipo de libro de emblemas, en fusión con el antiguo devocionario, en las *Humanae salutis monumenta* (Plantin, 1571). La autora comenta también el sentido del grabado de la *Biblia poliglota de Amberes* en “Las *Humanae salutis monumenta* de Benito Arias Montano y el problema de una iconografía contrarreformista de la historia sagrada”, *Cuadernos de Arte e Iconografía, III Coloquios de Iconografía* (Madrid, mayo 1992), t. VI-11, 1993; disponible en www.fuesp.com.

⁵⁸ RIPA, Cesare, *Iconología...*, cit., t. I, p. 352.



“Que tras la guerra viene la paz” y “Que de la paz nace la abundancia”, Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas (*Lyon, 1549, pp. 67 y 40*).

escudo hay otro pintado en torno a un rostro sereno en la parte inferior de cada cuadrante, que funciona como su opuesto. También hay como complemento algunos animales: aves, muy frecuentes en toda la pintura, delfines e incluso una serpiente, animal dedicado a Atenea.⁵⁹

En esta parte se hace presente el cambio y la metamorfosis propios del género grotesco, apreciándose una disminución del armamento, de forma que en una de las secciones solo aparecen cascos, tambores y un haz de flechas atadas, emblema de la

⁵⁹ Son muchos los significados atribuibles a estos animales, unos positivos y otros negativos, por lo que el contexto resulta clave a la hora de discernir. La serpiente puede entenderse también como símbolo de eternidad y modelo de Prudencia, así se menciona en Mateo 10, 16: “Sed prudentes como las serpientes y cautos como las palomas”. El delfín lleva las almas de los elegidos a la vida eterna, por lo que es símbolo de lo divino, la sabiduría y la prudencia (ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos...*, cit., p. 145).

Concordia.⁶⁰ De esta manera se da pie para que en el siguiente, y como si se tratara de una transformación lógica y necesaria, las armas desaparezcan para dar cabida a instrumentos musicales, representantes de la armonía y por extensión de la paz. La significación antitética de los escudos mencionados no deja lugar a dudas, pues el de formas recogidas es el único que se colocó en el segmento dedicado a la música y la armonía, “incompatible con las discordancias de la guerra”.⁶¹ Para representar la música, Agüesca pintó instrumentos de cuerda y viento, tales como laúdes, mandolinas, un violín, quizás flautas y cornetas —de las que solo se ven sus extremos— además de un órgano con su tubería y su fuelle bien ostensibles. Incluyó también una partitura con algunas inscripciones, de las que es perfectamente visible la central del lado derecho: “R^o Miguel”.

En la clave coloreada de la bóveda, dentro de un medallón bordeado de doradas ramas de olivo, unos ángeles ingravidos en posturas contrapuestas se toman de la mano. Así se refuerza el tema de la paz, la concordia y la armonía con el que culmina la acción desarrollada en esta parte.

Posiblemente el significado más concreto de la adaptación de Agüesca del emblema de Alciato sobre el alto precio de la paz esté relacionado con las largas y numerosas dificultades que atravesaron los fundadores del legado laurentino, primero para su fundación y después para darle inicio. Un proceso de lucha necesario y productivo, que culminó en 1637 con la puesta en funcionamiento de un nuevo y mejor dotado clero parroquial.

⁶⁰ Cesare Ripa puso por atributo de Concordia “un haz de flechas, atado con una cinta blanca por un extremo, y con una cinta rosa en el otro”, facilitando a continuación su significado: “El haz de flechas, atado como dijimos, simboliza la multitud de espíritus mutuamente reunidos por los vínculos de la sinceridad y la caridad, de modo que difícilmente se puede separarlos, pues mutuamente se suministran su vigor y su gallardía. De ahí que la concordia sea portadora de los frutos más deleitosos, mientras la discordia solo produce las espinas de la tribulación” (*Iconología...*, cit., t. I, p. 209). También imaginó como alegoría de la Tregua una mujer “puesta sobre una isla, en medio de un mar tranquilo, sentada encima de un montón de lanzas atadas entre sí formando un solo haz. Llevará el pecho cubierto de armadura, al modo de Bellona”. Las flechas atadas son aplicables a este concepto, “porque si bien durante el tiempo de la tregua las armas se arrinconan y deponen, conforme llega su término de nuevo se desatan y levantan, poniéndose otra vez en pie de guerra como antes lo estaban” (ibídem, t. II, pp. 366 y 370). Rubens utilizó “un haz de flechas con la cuerda que las une desatada, que cuando están unidas son el emblema de la Concordia”, en su obra *Los horrores de la guerra* (1637-1638) para dar a entender la guerra y el conflicto. Explica su significado en la carta en que describió el cuadro al pintor Justus Sustermans (GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 216).

⁶¹ Así se expresó también Rubens, comentando el laúd roto que sostiene una mujer tirada en el suelo en la pintura citada anteriormente (ibídem, p. 216).



Primer tramo de la bóveda, con armas de guerra e instrumentos musicales.



Detalles del primer tramo de la bóveda.

El segundo tramo supone la continuación del pensamiento comenzado en la parte anterior, y es a su vez el punto culminante de toda la exposición. Por esta razón hay en él mayor despliegue de argumentos gráficos y estos están organizados de forma más compleja. A diferencia de las composiciones laterales, no hay niños que exhiban los elementos destacados, las figuras y los objetos se presentan por sí mismos en un ámbito sin espacio ni perspectiva propio del grutesco. Están ordenados además por pares, en un caso con urnas, sobre las que se colocaron bustos de emperadores, y en el otro con jarras, sosteniendo representaciones alegóricas. Los escudos, que en la porción anterior abrían y cerraban las composiciones, se han cambiado aquí por máscaras y bucráneos. En la clave, como se ha señalado antes, se colocó el escudo del legado de los Cortés, en evidente correlación con lo expuesto a su alrededor. Todo lo anterior y sus complementos se pueden interpretar como continuas referencias a la muerte, la regeneración y la vida (urnas funerarias, guirnaldas), y el triunfo y la abundancia, en definitiva (alegorías sobre estos temas).



Sección central de la bóveda, con la gloria a la antigua de los Cortés.

Agüesca da muestra aquí de su extraordinario conocimiento anticuario. Cada mitad de la bóveda parece estar dedicada a un César, a un emperador romano. Los personajes se muestran en esculturas de busto, siguiendo una de las fórmulas de retrato más extendidas en Roma, derivada a su vez de las tradicionales máscaras funerarias. Es muy difícil hacer una identificación particular de los personajes, que carecen de inscripción, pero a modo de hipótesis que permita avanzar, se puede señalar a Augusto, con corona de laurel, y a Marco Aurelio, con la característica barba de los últimos Antoninos. Incluso, como si se hubiera buscado una reconstrucción arqueológica, parece que el busto del supuesto Marco Aurelio se prolonga algo más que el otro, aunque no llega a mostrar la mitad del torso, como en las esculturas auténticas. Con estas representaciones se pondría rostro a una época extraordinariamente fecunda y próspera de la historia romana, la llamada *pax romana*, inaugurada por el emperador Augusto y continuada durante la dinastía de los Antoninos. El orden y el buen gobierno de los primeros emperadores de la dinastía, Nerva, Trajano, Adriano, Antonino Pío y Marco Aurelio, hizo que Maquiavelo les diera el sobrenombre de los “cinco emperadores buenos”.

Los emperadores se muestran de frente, como corresponde a los bustos esculpidos que imitan ser, y visten la toga. La figura que se supone representa a Augusto está inscrita además en un escudo circular, a modo de *imago clipeata*, y la que se considera imagen de Marco Aurelio está colocada delante de una concha. Ambas fórmulas servían para destacar la imagen del difunto en los sarcófagos romanos. Precisamente, el que se reaprovechó como féretro de los restos del rey Ramiro II el Monje en el claustro de la iglesia de San Pedro el Viejo presenta centrada una *imago clipeata*, en alusión, por supuesto, a su primer dueño.

Estas representaciones pueden interpretarse además como el anverso de unas hipotéticas monedas, en cuyo reverso se podría acoplar la imagen alegórica con la que forma pareja el busto. Al supuesto Augusto le correspondería el rostro femenino alado y coronado con cesto de frutas, y a nuestro Marco Aurelio una figura de mujer que porta como atributo principal un cuerno de la abundancia. Los vestigios materiales de la Antigüedad, y en especial las monedas, fueron valorados en la edad del Humanismo no solo como piezas artísticas o tesoros de una gloriosa historia pasada. Se utilizaron como forma práctica de conocimiento hasta donde era posible, por considerarse testimonios fidedignos de una época, con una exactitud mucho mayor que las crónicas escritas. En este sentido, fray Jerónimo de San José, el fraile carmelita tan ligado a la familia Lastanosa, definió las monedas como “el mejor archivo de la historia pasada,



Bustos pintados de emperadores romanos.



Imágenes alegóricas en relación con los emperadores.



Fragmento del panel VICTORIA AVGVSTA, de Giovanni Antonio de Brescia (c. 1516).

superior incluso al de los textos, por su capacidad de permanecer inalterables a pesar de los siglos”.⁶² Su opinión registra un cambio de parecer con respecto a la generación anterior de historiadores oscenses, y concretamente por lo que respecta a Francisco Diego de Ainsa. Para el cronista de la ciudad y autor de la famosa *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca* (Huesca, 1619), “la historia misma tiene un valor práctico, mayor que el de las estatuas y obeliscos”, restos que obviamente para él no suponían acúmulos de datos.⁶³

El rostro alado puede corresponder a una Victoria. El famoso panel de grutescos de Nicoletto Rosex sobre la VICTORIA AVGVSTA (c. 1510) culmina precisamente con una figura cuyo rostro, si se tuviera que reducir al espacio circular de un tondo, resultaría muy semejante al pintado por Agüesca. Unos años después, Giovanni Antonio de Brescia grabó una versión casi literal del tema de Rosex, pero en espejo.

La otra figura femenina, en este caso de cuerpo entero y sentada, bien puede ser una representación de Ceres, diosa romana de la agricultura, las cosechas y la fecundidad. A su símbolo más legible, la citada cornucopia, se suma una antorcha ardiendo en la mano derecha, la que habría usado en su desesperado viaje en busca de su hija Proserpina. Está sentada de forma inestable y parece que el viento ha levantado su traje por detrás de su cabeza, como a veces le ocurre a Fortuna, a las bacantes, a las



Moneda de la familia Memia, con la diosa Ceres en el reverso.

⁶² Citado en EGIDO, Aurora, “Numismática y literatura: de los *Diálogos* de Agustín al *Museo* de Lastanosa”, *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 222, n. 20.

⁶³ Citado en EGIDO, Aurora, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, p. 163, n. 20.



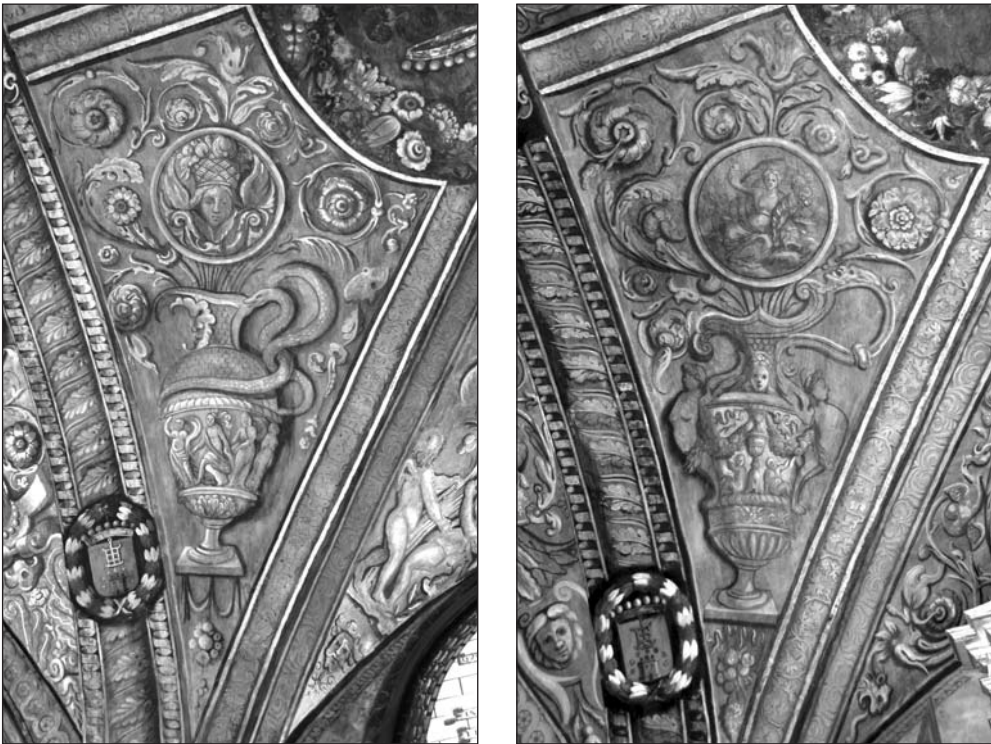
Alegorías de emperadores romanos en la bóveda de la sacristía.

ménades y también a las ninfas que acompañan a Tellus y su corte de animales y plantas en el *Ara Pacis* de Augusto. No se advierte, sin embargo, otro de los atributos esenciales de la diosa, un haz de espigas, que la identificarían como diosa de la agricultura. Con evidentes connotaciones propiciatorias, Ceres se incluyó en monedas romanas al menos desde época republicana. Aunque la iconografía de la diosa cambia ligeramente según las épocas y otras variables, los atributos utilizados en el tondo de la sacristía se usaron ya en la Antigüedad.⁶⁴

Por otro lado, los bustos imperiales se colocaron sobre las apuntadas tapas de urnas romanas, coronadas a su vez de frutos. Sirven de complemento, y como señal

⁶⁴ Una idea sobre la cantidad y variedad de monedas con estas características conocidas en el siglo XVIII la proporciona el libro de GÚSSEME, Tomás Andrés de, *Diccionario numismático general para la perfecta inteligencia de las medallas antiguas...*, t. 2, Madrid, 1775, pp. 144-147.

de triunfo, largas guirnaldas de laurel desplegadas por seres de cuerpos desnudos y colocados en actitudes simétricas y contrapuestas: el de la derecha tiene el rostro vuelto al frente y el del lado izquierdo, con rasgos femeninos, lo oculta mirando hacia atrás. Esa especie de doble mirada es otra de las constantes de las figuras de Agüesca en toda la bóveda: una figura está centrada en la acción mientras su pareja mira al espectador acaparando su atención. Encima de cada grupo hay un rostro serio de sátiro con puntiagudas orejas y largos bigotes, y abajo, en correspondencia antitética, una máscara risueña cuyo molde parece haber proporcionado el sátiro anterior. Palmas en un caso y un bucráneo en el otro se añaden a las composiciones de los emperadores semidivinizados. El bucráneo tiene cintas entretejidas vinculadas a flores, con lo que aludiría a la regeneración después de la muerte. Finalmente, unas aves atentas se entremezclan con los elementos accesorios que rodean a los emperadores.



Composiciones en torno a la Victoria y la Abundancia.

En necesario paralelismo compositivo, los tondos de la victoria augusta y de la supuesta diosa Ceres también están colocados sobre recipientes, en este caso lujosas jarras con abundante decoración que, como es habitual en el conjunto, además de ornamentar también deben aportar significación. Agüesca decoró la jarra de Ceres con unos niños sentados comiendo indolentemente los frutos de grandes guirnaldas, un tema icónico muy apropiado para reforzar la idea de fecundidad y abundancia asociadas a la diosa de las cosechas, y muy frecuente en las urnas y sarcófagos antiguos por estar también vinculado a la inmortalidad. Mucho más complejo es el relieve fingido de la otra jarra. El tema, que se desconoce, gira en torno a cuatro figuras femeninas, una como estatua vestida y sin brazos (en el muñón derecho está dibujada la perforación necesaria para introducir el acoplamiento de la extremidad perdida), dos están en movimiento, una con el velo formando una ondulación sobre su cabeza y otra a la carrera, con la melena agitada por el viento; finalmente, la del extremo izquierdo recuerda a la Ocasi3n, pues est3 calva, con un solo y largo mech3n peinado hacia atr3s y el pecho desnudo. El asa de esta singular jarra se ha formado con el flexible cuerpo de una larguísima serpiente. Adem3s de aludir a Ceres, es posible que a trav3s de la pintura se haya recordado al otro dios asociado tradicionalmente a la Abundancia, Baco, pues en el eje de la b3veda y las aristas que definen los lunetos hay p3mpanos de uvas y hojas de parra, estas tambi3n junto a los bustos de los emperadores. Una serpiente de cuerpo enroscado cerca de Ceres y otra semejante al lado de la Victoria pueden leerse como s3mbolos de eternidad.

Posiblemente, en esta secci3n Agüesca adaptara, como en la anterior, otro emblema de Alciato, el que le sigue en las ediciones de su obra ordenadas por temas a partir de 1648, pues tambi3n se refiere a la paz. Se trata del que tiene por lema “*Ex pace ubertas*” (De la paz, la abundancia), cuya imagen representa un alc3n haciendo su nido tras la tormenta con toda suerte de frutos. Tambi3n en este caso es necesario interpretar el sentido que este tema tiene en el contexto. Como en medio de las piezas antiguas estudiadas se encuentra el escudo del legado, es posible deducir que los emperadores y las alegor3as (Victoria y Abundancia) asociadas aludan de forma especial a los fundadores, Tom3s y Faustino Cort3s. Exaltados como si se tratara de dos de los m3s grandes c3sares, ser3an recordados siempre en la sacrist3a por sus gestiones para conseguir un clero que protagonizara la etapa m3s feliz y pr3spera de la iglesia del santo patr3n, una 3poca dichosa como la que hab3a vivido la humanidad bajo los mandatos de Augusto y Marco Aurelio. En este sentido cabe mencionar tambi3n que la alusi3n a la Abundancia o la Prosperidad mediante Ceres resultaba muy a prop3sito,

pues recordaba otras obras pías de los Cortés. Concretamente podía referirse a la fundación por parte de don Faustino, en 1616, de dos montes de piedad para prestar grano a labradores pobres en la ciudad de Huesca y el obispado de Jaca, no en vano Tomás Cortés había sido su prelado entre 1607 y 1614.⁶⁵

Siguiendo la dirección de la lectura, cabe explicar ahora el siguiente tramo de la bóveda, trabajado a manera de complemento del anterior. Se diría que una vez manifestadas las ideas en torno a la paz y los beneficios que trae el buen gobierno establecido por los Cortés, sigue un discurso moralizante, exponiendo de forma didáctica la virtud principal para alcanzar tan ansiada recompensa, al margen de cualquier circunstancia histórica. En cada una de las cuatro partes del último tramo de la bóveda un ave, parecida al faisán, se afana por escapar de algún peligro. Tal acción va a ser

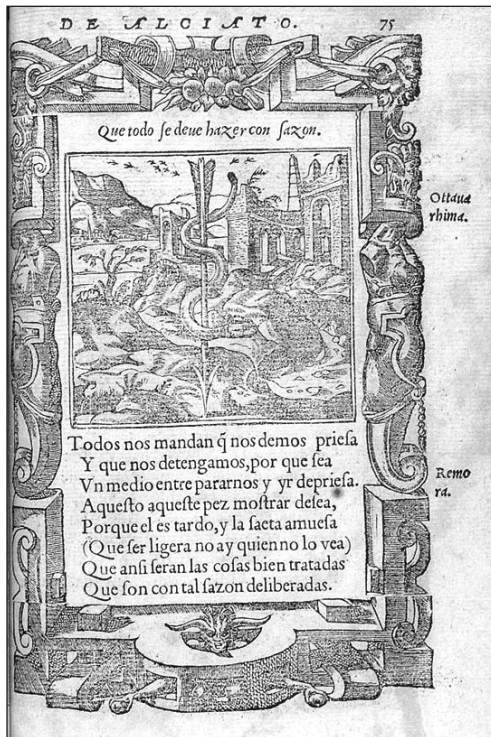


Ave que va a ser coronada con laurel en la última sección de la bóveda.

⁶⁵ Se ha ocupado de este asunto GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, “Los montes de piedad y el crédito rural en el Alto Aragón en el siglo XVII”, *Argensola*, 116 (2006), pp. 327-343.

recompensada por unos niños saliendo de cuernos de la abundancia que se disponen a coronar al veloz pájaro con el laurel del premio. De esta manera, Agüesca habría representado al hombre prudente que, valorando el riesgo, no emprende acciones demasiado peligrosas. Alciato se expresa así en el emblema “Maturandum” (Que todo se ha de hacer con sazón), no incluido en la edición de 1531 pero sí en la francesa de 1536, aconsejando la Prudencia en todas las acciones. La imagen de la bóveda se completa con guirnaldas de frutos, festivas y alegres.

Con posterioridad a Alciato, en algunas ocasiones se unieron “Ex bello pax” y “Ex pace ubertas” en una sola composición, y además se enriqueció el mensaje conjunto trayendo a colación la virtud necesaria en tal proceso. Esto hizo el abogado alemán Nicolas Reusner en su *Aureolorum Emblematum liber singularis* (Estrasburgo, 1587), un libro de emblemas dedicados a personajes históricos y mitológicos. El



“Que todo se debe hazer con sazón”, en Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas (Lyon, 1549, p. 75) y “Ex bello pax, ex pace ubertas”, Aureolorum Emblematum liber singularis, de Nicolás Reusner (Estrasburgo, 1587, emblema XI).

emblema XI es fruto de la citada fusión y está dedicado a Henrik Rantzau, el mecenas danés autor de varias obras astrológicas y amigo de Tycho Brahe. Iconográficamente representa la guerra mediante una espada levantada sobre podio, la paz con ramas de olivo sobre ella y la abundancia con el cesto de frutas central. Enroscada en la espada hay una rémora, en recuerdo de la utilizada por Alciato para ilustrar la lentitud y prudencia con que se deben manejar los asuntos importantes en su “Maturandum”.

El centro del último tramo de la bóveda, como siempre pintado a color, se reservó para una pareja de niños que muestran felices y orgullosos varios claveles y otras flores con forma de estrella. La idea de triunfo se perfila mejor gracias a la corona de laurel que envuelve la composición. El ejercicio de la Prudencia se destaca entre todas las virtudes como la principal para poner en marcha el legado laurentino tantas veces comentado.

Finalmente, en los lunetos, Agüesca presentó un complemento muy importante de su exposición. Pero no lo hizo en los más cercanos, pintados con expresivas máscaras, tan recurrentes en los grutescos, dispuestas dos a dos reflejando emociones opuestas. Para conocer la última parte de la reflexión se debe desandar el camino y colocarse frente a los lunetos del tramo anterior, que por ser campos accesorios, no se habían integrado en la primera lectura. El luneto oriental está ocupado por parejas de niños alados tratando de doblegar sendas palmeras para conseguir sus frutos. En esta ocasión, la fuente iconográfica es el emblema de Alciato “Obdurandum adversus urgentia” (Que se ha de resistir a lo que apremia), presente en la edición de 1531, mostrado mediante un árbol sosteniendo en el nacimiento de sus ramas un grueso tronco. El epigrama sin embargo habla de la palmera que, paradójicamente, cuanto más carga soporta más se alza. Por ello en posteriores ediciones, como la francesa de 1536 y la latina de 1548, aparece una nueva imagen adaptada mucho mejor al texto: un niño colgado de la palmera sin que sus hojas se doblen. Trasladando las cualidades físicas de la palma al plano moral, ella es la auténtica merecedora del premio por resistir sin desmayo la adversidad. El cristiano ha de aprender de su fortaleza, pues soportando el sufrimiento en esta vida se verá recompensado en la futura. Por ello, el texto en castellano de la empresa (p. 45 en la edición de Lyon de 1549) dice textualmente: “Quanto de mayor carga es oprimida / la palma, tanto más se resiste y se alza / y lleva fruta dulce y escogida. / Aquesta fruta tú christiano alcanza, / que por sufrir en la otra más se ensalça / deste contraste el premio merecido / alcanzará por el trabajo avido”. Los rostros sonrientes que cierran los vértices inferiores del luneto se asemejan a los del emblema en la citada edición en castellano.

Fortaleza, Virtud y Triunfo están indisolublemente unidos en la palmera, y por ello la palma de la bóveda es coronada con el laurel, mientras los ángeles miran en direcciones diferentes. Uno da la espalda, dos están atentos a sus respectivas palmeras y el último mira hacia el espectador; quizás sea esta una manera de referirse al tiempo pasado, presente y futuro, es decir a la eternidad. La consideración de la palma como *arbor victoriae*⁶⁶ arranca de las fuentes antiguas, porque sus palmas eran entregadas como recompensa a los vencedores de certámenes o justas; así lo indican Pausanias, Apuleyo o Claudiano. Aulo Gellio, basándose en noticias de Aristóteles y Plutarco, narra que si se cuelga un pesado capazo de una rama de palmera no inclinará o desgajará el árbol, “por el contrario, resistirá y se elevará formando una curva. He ahí por qué dice Plutarco, en los combates la rama de palmera se ha convertido en símbolo de la Victoria; porque está en la naturaleza de esta madera no ceder jamás a la fuerza que le presiona y le oprime” (*Gell. noct.* III, 6).⁶⁷ La palma que resiste, más que el pájaro que huye, ha sido merecedora de la corona de laurel, pues advierte san Pablo (II Timoteo 2, 5): “no será coronado sino aquel que haya combatido convenientemente”.

Además, la virtud principal explicada en el luneto, la Fortaleza, está unida a otra secundaria por razón de semejanza. Así, Agüesca vincula la Fortaleza a la Prudencia, ya descrita, volviendo a la idea del “Maturandum”, pero representándola con nuevos actores extraídos del mundo animal: un pájaro, distinto al anterior, pues es de menos porte, y un sencillo caracol. Ellos son la prueba de que las cosas no se deben hacer ni muy deprisa (evitando ser como el ave corriendo, apremiada) ni demasiado despacio (con la lentitud del caracol). Todo lo expuesto por Agüesca acerca del discernimiento en la acción lo había avalado Diego López en el emblema 20 de su *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Nájera, 1615), haciendo gala también del justo medio, promovido tradicionalmente por la ética escolástica de raíz aristotélica: “nos amonesta que todo se ha de hacer con sazón [...] Quiere Alciato darnos a entender que en las cosas arduas y dificultosas, donde puede aver algún peligro, avemos de huyr y guardarnos de la mucha

⁶⁶ GALERA ANDREU, Pedro A., “La palmera, *arbor victoriae*. Reflexiones sobre un tema emblemático”, *Goya*, 187-188 (1985), pp. 63 y ss., y DÍAZ DE BUSTAMANTE, José M^o, “*Onerata resurgit*. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera”, *Helmántica*, 94 (1980), pp. 27-88.

⁶⁷ Citado en MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, y José Julio GARCÍA ARRANZ, “Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza de Buey, Badajoz)”, en César CHAPARRO, José Julio GARCÍA, José ROSO y Jesús UREÑA (eds.), *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, t. II, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2008, pp. 635-656.



“Que se a de resistir a lo que appremia”, en Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas (Lyon, 1549, p. 45) y su versión en la bóveda.

presteza y tardança, para que desta manera alcancemos lo que desseamos [...] porque la mucha tardança es pereça y la mucha priessa es vicio, pues hagamos de estos dos vicios una virtud”.⁶⁸ La palma de la Fortaleza, del Triunfo y de la Virtud ha de estar referida aquí muy especialmente a san Lorenzo, al ser el premio que obtendría con su glorioso martirio. Pero no es menos cierto que los Cortés, por su constancia y logro final, también serían merecedores del galardón, y puede haber igualmente en esta imagen una recomendación al clero parroquial, tal como se comenta a continuación.

Este sería en buena lógica el fin del discurso. Pero Agüesca, en parte quizás forzado por la estructura que le sirve de soporte, nos regala aún una última —y sorprendente— imagen. En la misma estela de pensamiento ético, presenta frente a la

⁶⁸ LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615, ff. 74-75.



Pintura con las consecuencias de la Debilidad.

esencia y beneficios de la Fortaleza las consecuencias de su condición opuesta. En el plano moral, el vicio correspondiente sería la Cobardía, pero en la bóveda el autor ha preferido mostrar la Debilidad, entendida como defecto de fuerza física, en contraposición al vigor de la palma. Además, el marco expositivo no puede ser más apropiado, pues se trata de un luneto del lado occidental, ensombrecido porque no conecta con ningún vano y por tanto donde las figuras no quedan nunca tan resaltadas como en el contrario.

El espacio en sí está plagado de líneas curvas en continua agitación, mutación y descenso. A pesar de los esfuerzos por mantener la verticalidad, todo se doblega por carecer de la suficiente fuerza, consistencia o firmeza. En esta ocasión, unos niños (sin alas) han ido a buscar agua a unas particulares fuentes con la forma de otros niños orinando y tocando unas cornetas arqueadas por la blandura del material. Sirven de improvisados soportes a las fuentes unos estilizados e inestables roleos incapaces de mantenerlas erguidas. Esos surtidores pertenecen en esencia al especial mundo del jardín. La fuente del *puer mingens* retoma estatuas antiguas, típicas y populares en el siglo xv. Una con estas características había en los baños de la reina Eleuterilide, en la novela de Francesco Colonna *Hipnerotomachia Poliphilii* (Venecia,

1499), donde Polifilo protagoniza una escena de baño. Al parecer, Alberti consideró este tipo de fuente adecuada para un jardín por su connotación de juego combinado con lo inesperado.⁶⁹

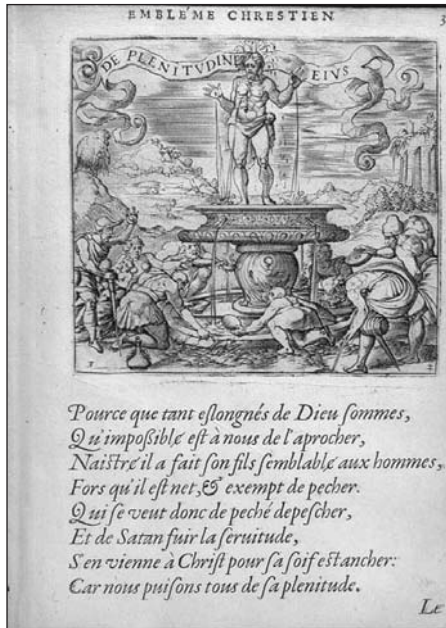
Seguramente, Lorenzo Agüesca buscó la burla para este y los demás ingenios mostrados a su alrededor, deformados hasta la exageración y el ridículo. Así, los niños de las jarras intentan alzarse sobre otros de miembros inferiores vegetales, pero con muy poco apoyo, pues sus raíces, en lugar de hundirse en terreno seguro, son superficiales y quedan a la vista. Todos los seres de esa defectuosa naturaleza sufren del mismo mal. Allí es posible ver al animal emblema de la vigilancia, la grulla, apoyando su largo cuello en la curva de un roleo, incapaz de sostener su cabeza por sí sola, y a dos de los animales más fuertes y feroces —un león y una especie de dragón— desarmados por la flacidez y con la lengua fuera.

Otra fuente muy distinta tenía una especial significación para los creyentes. Cristo como fuente mística es un concepto de época medieval utilizado abundantemente durante la Contrarreforma, inspirado directamente en el Apocalipsis (21, 6): “Y díjome: Está hecho. Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin. Al sediento yo le daré de beber gratuitamente de la fuente del agua de la vida”. Pero como explica Santiago Sebastián, en la fuente mística se cambia el agua viva por la sangre de Cristo, que borra los pecados y da alimento.⁷⁰ Por su parte, Juan Francisco Esteban señala su relación con el “Cristo de Piedad”, imagen en la que la sangre de Cristo o del cordero místico llena una fuente de la que manan frecuentemente ostias.⁷¹ Georgette de Montenay, en el tercero de sus *Emblèmes ou devises chrestiennes* (Lyon, 1571), destaca esta fuente como salud de los enfermos, a la que acude un grupo numeroso de lisiados y tullidos. En otro sentido compone su estampa el mercedario Melchor Prieto, en su *Psalmodia Eucharistica* (Madrid, 1622). De las heridas de Cristo brota la sangre de vida eterna, que se vierte desde la cuba en los cálices de los sacerdotes arrodillados ante el Salvador. Hay en esta imagen una exposición doctrinal surgida como reacción

⁶⁹ LAZZARO, Claudia, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990, p. 52. Sobre la inclusión de este tipo de fuentes en los jardines manieristas, véase POLIZZI, Gilles, “Les paysages érotomachiques: éléments d’une grammaire du jardin maniériste”, en Carmen AÑÓN FELIÚ (coord.), *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 348-349.

⁷⁰ SEBASTIÁN, Santiago, *El mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1994, pp. 284-285.

⁷¹ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía...*, cit., pp. 239-242.



“De plenitudine eius”, en los Emblèmes ou devises chrestiennes de Georgette de Montenay (Lyon, 1571) y Prensa mística, en la Psalmodia Eucharistica de Melchor Prieto (Madrid, 1622).

frente a la Reforma, además de un especial interés por mostrar la función mediadora de los ministros de Dios en la tierra y su labor fundamental de cura de almas. Por supuesto, en el luneto que se viene comentando nada de esto es posible. Lo opuesto a la sagrada fuente de Cristo y su preciosa sangre sería la irrisoria fuente del niño orinando, y en extremo diferentes a los venerables sacerdotes los niños sostenidos por seres de endeblés raíces, como débil ha de ser también su virtud.

Las escasas e inservibles raíces de quienes sostienen a los que toman agua son contrarias a las profundas raíces de la virtud. Juan de Horozco y Covarrubias, en el emblema xv de sus *Emblemas morales* (Segovia, 1589), explica que la naturaleza a “los más crecidos árboles, y que más avían de contrastar con el ímpetu de las tempestades, les dio muy hondas y muy firmes las rayzes. Y a semejanza desto se dize que la virtud, quanto mayor, fuerte, y por esso más combatida, tanto más se defiende por la fortaleza que en sí tiene, quando de veras está arraygada”.⁷²

⁷² HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, 1589, Libro segundo, f. 29v.

Si los complementos al tema principal del luneto también son susceptibles de interpretación, tendríamos que hablar entonces de imágenes frustradas de la Vigilancia. El león y la grulla fueron emblemas vivientes de ella desde los estudios de animales de Claudio Eliano o Plutarco y, tras pasar por los bestiarios medievales, la misma simbología recogen los libros de emblemas de la Edad Moderna. Dice en este sentido el arcediano Juan de Horozco y Covarrubias: “la vigilancia y guarda entendían por la cabeça de un león [porque] así pensaron algunos que el león no dormía [...] Poníanle a las puertas de los templos, que aún oy en día se veen en los nuestros, y denotan la perpetua guarda”.⁷³ De igual manera: “entendían también la vigilancia y guarda por la grulla con la piedra en el pie, conforme la costumbre que tienen tan sabida y averiguada”.⁷⁴ También Macrobio (*Saturnales*, I, 20) hace al dragón símbolo de la vigilancia, por el que estaba apostado en el Jardín de las Hespérides guardando las manzanas de oro.

Por otro lado, la vigilancia era en esta época contrarreformista una de las atribuciones fundamentales del gobierno, tanto religioso como secular.⁷⁵ En este sentido, no debió ser infrecuente en las sacristías barrocas españolas la alusión a la custodia que debía ejercer el clero parroquial sobre los feligreses, por ser pastor de almas. El canónigo Sebastián de Covarrubias insiste en sus *Emblemas morales* (Madrid, 1610) en el descuido del pastor que dormía en vez de vigilar su rebaño, obvia metáfora de los sacerdotes encargados tanto de proteger a los fieles del pecado individual como de denunciar el laxismo moral de la sociedad. Este comentario iba destinado sin duda a ellos: “pero mayor afrenta es que los predicadores enmudezcan, cuando más es nece-

⁷³ HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, cit., Libro primero, f. 88.

⁷⁴ *Ibidem*, Libro primero, f. 88v. Plinio, por ejemplo, escribe sobre el particular: “durante los momentos de la noche tienen centinelas que sostienen en un pie una piedrecilla, que, en caso de ser soltada debido al sueño y caer, demuestran su negligencia. Las demás duermen con la cabeza metida debajo del ala y apoyadas alternativamente en uno y otro pie. El jefe, con el cuello erguido, vela por la seguridad de todas y da señales de aviso” (*Historia Natural*, X, 58-59). Horapolo difundió la grulla vigilante en *Hieroglyphica sive de sacris aegyptorum aliarumque genium literis comentarii*, Basilea, 1567, ff. 128 y 146.

⁷⁵ Un excepcional análisis sobre la monarquía hispana del setecientos con su potencial control del estado a través de la vigilancia, y sus complejas imágenes de poder, lo realiza FLOR, Fernando R. de la, “El cetro con ojos. Representaciones del «poder pastoral» y de la monarquía vigilante en el barroco hispano”, en Víctor MÍNGUEZ (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2007, pp. 57-86. En el mismo sentido véase, del mismo autor, “Las esferas del poder. Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610”, en César CHAPARRO, José Julio GARCÍA, José ROSO y Jesús UREÑA (eds.), *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, t. I, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2008, pp. 64-98.

sario reprehender la disolución de los vicios y los pecados públicos”.⁷⁶ No es de extrañar que el epitafio del obispo Cortes, señalado antes, alabara al prelado como “vigilantísimo pastor de sus ovejas”.

Si Agüesca hubiera utilizado las imágenes comentadas con el sentido que se han explicado aquí, cabría concluir que este penúltimo y fundamental mensaje de la bóveda iba dirigido al clero laurentino. A través de la esencia de la Fortaleza y de las consecuencias de la Debilidad, el autor explicaría las nefastas consecuencias de no actuar según la virtud, pues no podrían cumplir con sus ineludibles y sagrados deberes sacerdotales.

LA FIRMA Y DATA DE LORENZO AGÜESCA

En pocas ocasiones la firma de un pintor merece, por sus características, ser motivo de estudio detallado. Este es el caso de la plasmada por Lorenzo Agüesca en la bóveda de la sacristía de San Lorenzo, que junto con la pintura mural de la capilla de los Lastanosa en la catedral —en este caso sin autógrafo que lo confirme— han de considerarse sus creaciones más relevantes.



Firma de Lorenzo Agüesca y fecha de terminación de la obra (1 de agosto de 1659).

⁷⁶ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, f. 210v.

En consonancia con la erudición que manejó en todo el programa, un orgullo justificado por la obra bien hecha llevó al experto anticuario y cuidadoso pintor a exponer su participación en la culta lengua griega y a señalar la fecha de conclusión de la misma en el universal latín: las calendas de agosto, es decir, el 1 de agosto. Dispuso su firma en pequeños relieves ovalados, ceñidos por palmas y colocados en los primeros lunetos, pues, como se ha visto, la pintura completa presenta un doble sentido, de ida y vuelta, lo que significa en este caso que aunque la firma está puesta al principio debe leerse al final, como ocurriría en cualquier grabado y en la mayoría de las obras pictóricas. Bajo la fecha hay una forma abreviada compuesta por tres letras: A y V entrelazadas y debajo lo que parece una C girada, con la parte abierta hacia abajo. No se tiene por el momento una lectura convincente para ella.

Διδάσκαλος
 ó Λαυρέντιος Α΄γυεσκα [sic]
 πρεσβύτερ κ[αί] μεριζομε- [ε, insegura]
 φοος (incomprensible) Ν (= ἐν) τη [τῆ] της [τῆς] Οσκης
 Εκκλησίᾳ [Ἐκκλησίᾳ] καθε-
 δρικῆ ἐποίησε [ἐποίησε]

El maestro
 Laurentio Agüesca,
 sacerdote y racione[ro] ζ-ος?
 en la iglesia catedral de Huesca,
 lo realizó⁷⁷

Junto a la palma de las inscripciones, las otras especies vegetales representadas son la hiedra, consagrada a Dionisos, símbolo de eternidad y fama, y abundantes frutos de prosperidad. En esta ocasión todos estos elementos surgen o están sostenidos por máscaras, unas de formas apacibles y otras con gesto de máxima sorpresa. Una asociación figurativa semejante se venía dando desde el Renacimiento en el

⁷⁷ Es de destacar que existe una grafía itacista *i* por *eta* (η, e larga) en **Εκκλησίᾳ**, procedente de una pronunciación anterior a las reglas de Erasmo. Debo la transcripción y la traducción del texto a Gonzalo Fontana Elboj, a quien agradezco su interés y desinteresada colaboración.

ámbito del grutesco, teniendo además raíces en la Edad Media. A la hiedra cabe atribuirle aquí el sentido que le da Alciato, pues la asocia al hombre estudioso, en este caso el propio Agüesca, porque la hiedra, “como al que en los estudios se envejece, de do siempre su fama reverdece”.⁷⁸ Añade la pintura que además de fama, quien cultiva el estudio obtiene abundantes frutos. Junto a ellos hay una suerte de pericos y unos gansos, nuevos símbolos de la guarda eficaz. Algunas de estas aves, según la leyenda, habrían despertado con sus graznidos a los guardas dormidos, evitando que los galos alcanzaran el Capitolio.⁷⁹ En este sentido, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), refería el episodio al hilo del artículo sobre el ánsar:

El ánsar es símbolo de la custodia y vigilia; por lo que aconteció en Roma. Que-riendo los galos entrarla de noche, habiéndose dormido los guardas, fueron sentidos de unos ánsares que acaso se criaban en el Capitolio, y despertando Mavilio al ruido, les defendió la entrada; y de allí adelante se criaron en aquel lugar del público los gansos en memoria de este caso.⁸⁰

Prosperidad (frutos) para el clero de la iglesia de san Lorenzo, siempre atento a sus deberes (como los ánsares) y Victoria y Fama (hiedra) para Agüesca por la pintura realizada. Feliz final por tanto para todos.

LA INFLUENCIA DE ALCIATO

Alciato es un autor lejano en el tiempo, pero parece que la idea general expresada en la bóveda deriva de sus famosos *Emblemas*. En realidad, en la época de Felipe IV muchos artistas españoles recurrieron al autor italiano, entre ellos Pedro de Villafranca, grabador de cámara desde 1654, para ilustrar con sus aforismos el gobierno real.⁸¹

⁷⁸ Emblema de la página 193 de *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Lyon, 1549.

⁷⁹ Véase FERDINANDY, Miguel de, *Mito e historia*, Puerto Rico, Universidad, 1995, p. 138.

⁸⁰ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana...*, cit., p. 96.

⁸¹ Algunos estudios al respecto son MOFFITT, John F., “Una emblematización de Felipe IV y el clave alciatino del Salón de Reinos del Buen Retiro”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, IET, 1994, pp. 255-277, y FLOR, Fernando R. de la, y Jacobo SANZ HERMIDA, “«Alciato flotante». Simbólica de estado en una galera española del siglo XVII”, en BERNAT, Antonio, y John T. CULL (eds.), *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2002, pp. 493-503.

Una de sus composiciones más sugerentes se encuentra en el libro *Regla y establecimientos de la orden de caballería del glorioso apóstol Santiago, patrón de las Españas, con la historia del origen y principio de ella*, cuya edición príncipe es de 1655, y que contó con varias reediciones. Una de ellas lleva por título *Definiciones de la orden de caballería y Alcántara con historia y origen de ella* (Madrid, 1662), y está ilustrada con un grabado de Felipe IV que merece ser comentado por su relación con la bóveda de la sacristía.⁸²

Enmarcando el retrato real, de indudable aire velazqueño, Villafranca distribuyó diferentes elementos simbólicos, ordenados en un marco que recuerda los retablos de la época, pero que sin duda, como ha explicado Enrique Herrera Maldonado, no



Definiciones de la orden de caballería y Alcántara con historia y origen de ella (Madrid, 1662). Grabado de Pedro Villafranca.

⁸² Antonio Gallego comenta que desde 1654 Pedro de Villafranca monopoliza la imagen real, en *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 172.

ha de entenderse solo como ornamental. El busto del monarca se destaca como el león en la puerta del edificio circular que se convierte en imagen de “Vigilantia et custodia” (Vigilancia y custodia, emblema xv de la edición latina de Lyon de 1549). En los extremos del frontón se disponen alegorías sobre la concordia, como el cetro rodeado de aves, en representación de “Concordiae symbolum” (El símbolo de la concordia, emblema xxxviii), acompañadas de una grulla y una lechuza, la primera por la Vigilancia y la segunda por el Consejo. En los plintos colocó Villafranca dos alegorías sobre los conocidos lemas “Ex bello pax” y “Ex pace ubertas” (emblemas clxxvii y clxxviii), en combinación con otros, también de Alciato, y que como en la bóveda de San Lorenzo aluden a actitudes relacionadas con la Prudencia. Sobre un conjunto formado por armas, la palma de la victoria y el olivo de la paz, dispuso el “Maturandum” (emblema xx) mostrado con la rápida flecha y la lenta rémora, y sobre un grupo de frutos, hojas de vid, espigas y guirnalda el “Festina lente” (Apresúrate despacio, emblema cxliii), ilustrado con el delfín y el áncora, tal como aparecen en el emblema “Princeps subditorum incolumitatem procurans” (Del príncipe que procura la seguridad de sus súbditos, emblema cxviii). Reincidiendo en la Prudencia como virtud primordial del monarca, a los lados del retrato aparecen dos metáforas caracterizando la virtud, escritas en el cuerpo de la serpiente que rodea la portada: “Regina Rerum Magistra Literarum” (Reina de las cosas, maestra de las letras). En las filacterias extremas se lee, de izquierda a derecha: “Extrema Debiliora Media Stabilliora” (Las cosas extremas, más débiles, las cosas moderadas, más duraderas).⁸³ Como se puede deducir por lo anterior, cabe suponer que Agüesca conociera este grabado u otro similar, pues utiliza con un sentido muy parecido su discurso retórico.

EL USO DE POSIBLES MODELOS FORMALES

Como se hace ostensible contemplando la pintura, y seguramente más a partir de este intento de aproximación a su significado, el bagaje cultural e icónico utilizado por Agüesca fue amplio y variado. Al hilo de la reflexión anterior se han ido señalando los posibles apoyos utilizados para la articulación del contenido, muchos de ellos aglutinados en la omnipresente emblemática. La complejidad expositiva permite

⁸³ HERRERA MALDONADO, Enrique, “Metáfora y alegoría en un grabado de Pedro de Villafranca y Malagón”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, II época, 21 (1992), pp. 341-352.

suponer que la pintura de Agüesca no se generó a partir de una transferencia de modelos directos, sino que sus referentes, tanto los formales cuanto los que aportan significado, fueron utilizados y reelaborados por el autor a su conveniencia, y que pertenecen a diversas épocas, pero siempre de tradición clásica.

En relación a las armas del primer tramo de la bóveda cabe hacer algunas consideraciones, pues en Huesca el uso de trofeos militares a lo largo del siglo XVII fue frecuente en ámbitos muy dispares. Significativamente, la imagen de la ciudad plasmada en el escudo tradicional, refiriéndose al núcleo urbano a través de su protección material, la muralla, se cambió a finales del siglo XVI por otra retomada de la Antigüedad y esencialmente beligerante: el jinete lancero. De esta manera, la ciudad destacaba su pasado romano, pues ese motivo llevaban las monedas acuñadas en Huesca bajo los emperadores Augusto, Tiberio y Calígula, y paralelamente funcionaba como la *pictura* de un emblema, cuyo mote o lema era *Urbs Victrix Osca* (Huesca, Ciudad Victoriosa), título que se creía concedido por Julio César como premio a la ayuda prestada en la batalla de Lérida.⁸⁴ Un siglo después, hacia 1679, Francisco Artiga compuso una *Alegoría de la ciudad de Huesca* desarrollando esta temática, pero tomando como base gráfica un grabado de Jerónimo Agüesca, de hacia 1610, con el que ilustró, como se ha dicho, los *Certámenes de la Academia Literaria de Huesca*.⁸⁵ La alegoría de Artiga consiste en Bellona, erguida sobre una multitud de armas de guerra, exhibiendo con orgullo las suyas propias: el escudo del jinete y una lanza con el estandarte del escudo compuesto por la cruz de san Jorge y las cabezas de los cuatro reyes moros, emblema de la batalla de Alcoraz.⁸⁶ Huesca, por tanto, se sumó a lo largo del siglo XVII a las ciudades europeas que utilizaron imágenes militares para su identifi-

⁸⁴ Véase GARCÉS MANAU, Carlos, *El escudo de Huesca: historia de un símbolo*, Huesca, Ayuntamiento, 2006.

⁸⁵ Es de suponer que Minerva se mostró aquí como exponente de la considerada como guerra justa, por ello la diosa ha dejado en el suelo el terrible escudo de la Gorgona para empuñar otro con un león rampante que, tal como cabe imaginar por el uso de esta figura, es de carácter defensivo y vigilante. Jerónimo Agüesca habría dado a estos escudos el mismo valor que Lorenzo Lotto en su famosa *Alegoría de la virtud y el vicio* (1505), donde sirven para ilustrar las acciones del lado izquierdo de la composición, dedicado a la virtud.

⁸⁶ En realidad, como muy bien han explicado Carmen Morte y Carlos Garcés, el grabado es casi una copia literal del ideado por Jerónimo Agüesca (MORTE GARCÍA, Carmen, "Alegoría de la ciudad de Huesca", en *Signos: Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, DPH, 1994, pp. 294-295, y GARCÉS MANAU, Carlos, "Alegoría de la ciudad de Huesca", en *Vincencio Juan de Lastanosa [1607-1681]. La pasión de saber*, Huesca, IEA, 2007, p. 386). Pero sin duda el carácter de la representación ha cambiado sustancialmente, por que con cambios mínimos Minerva se ha convertido en Bellona.

cación, siguiendo en parte la opción de Ripa. Así exaltaba su calidad de victoriosa, en el contexto general de la “España triunfante”.

Lastanosa también se refirió a la ciudad de Huesca a través de trofeos de guerra en las fiestas celebradas en honor del nacimiento del príncipe Felipe Próspero en enero de 1658.⁸⁷ El primer día de los festejos, tras manifestar la figura de la Fama la grandeza que disfrutaría España con el nacimiento del heredero, el escenario mitológico montado en el entorno de la casa de Lastanosa se desvaneció, y “apareció en la torre de Hércules un bien formado balcón adornado de termas i trofeos militares, cubierto de terciopelo carmesí con franjones de oro”. Resulta significativo que precisamente se utilizara esta ambientación bélica para adornar el lugar donde se acomodaron miembros del Concejo en el singular banquete ofrecido a continuación a todo el pueblo oscense.⁸⁸ En realidad, ese gran convite no era solo una acción festiva o caritativa, era fundamentalmente símbolo propiciatorio de la abundancia y la prosperidad que se lograría con el nuevo monarca.

La sección central de la bóveda concentra la mayor cantidad de alusiones a la Antigüedad. Para pintar tan particular universo, compuesto de bustos, urnas, jarras y otros complementos, Agüesca pudo encontrar por supuesto inspiración en grabados y dibujos, pero también es muy posible que recurriera a piezas auténticas, como las que formaban parte de la colección de antigüedades más importante de Huesca: la de Lastanosa. Algunas urnas eran utilizadas en su espléndida casa, como era habitual en la época, como macetas de arbolitos enanos, seguramente cítricos, los cuales expuso públicamente en enero de 1658 con ocasión de la mencionada fiesta organizada para conmemorar el nacimiento del heredero de la corona, Felipe Próspero.⁸⁹ Otras las tenía colocadas en la biblioteca de su casa, seguramente en correspondencia con los temas de los libros de historia antigua. Había por ejemplo, coronando los escritorios y los estantes, “nueve urnas de casi una vara de alto, de barro purpúreo con perfiles y

⁸⁷ Lastanosa poseía la colección de armas más importante de la ciudad. Estaba ubicada en una de las salas de la casa del Coso, a la que se accedía desde la llamada torre de Hércules, y contenía piezas muy significativas, antiguas, exóticas y legendarias, como el “puñal del Rey don Pedro el III de Aragón, con que se cortó los dedos quando cortó los Privilegios de la Unión” (ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, Hispanic Society of America, manuscrito B-2424, f. 47v).

⁸⁸ *Relación de las fiestas que la ciudad de Huesca de el Reyno de Aragón ha hecho al nacimiento del Príncipe nuestro Señor D. Felipe Próspero*, Biblioteca Nacional de España, VE 63-40, pp. 24-25.

⁸⁹ *Relación de las fiestas...*, cit., pp. 10-11.



Alegoría de los Certámenes de la Academia Literaria de Huesca (c. 1610-1611), firmada “Agüesca Osce f.”, y Alegoría de la ciudad de Huesca (c. 1679), firmada “Frº Artiga ft. Osce”.

mascarones de oro”, y además otras “urnas de barro mui grandes, de las que ponían sus cenizas los romanos”, debajo de los citados escritorios. En estos muebles había bustos de césares y también en otra sala contigua a la biblioteca, donde se guardaban esculturas como testimonio de la cultura material, había “dos alacenas capacísimas. La primera está atestada de cabeças de dioses y césares mayores que el natural, cuerpos truncados, braços y piernas, y otras piezas de baxos relieves vaciadas de la columna Trajana y de otras formas de escultura de Roma”.⁹⁰

Incluso la asociación establecida en la bóveda entre las esculturas (los bustos de emperadores, las alegorías) y las vasijas o recipientes (urnas, jarras) se podía encontrar y admirar en las colecciones lastanosinas. Según la descripción de Andrés de Uzta-

⁹⁰ ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Descripción del palacio y los jardines...*, cit., ff. 43v, 44v y 45.

rroz, en diversas salas de la casa había exquisitas piezas de cerámica o de otros materiales sirviendo de bases para exponer adecuadamente determinadas esculturas.⁹¹ Algunas combinaciones de este tipo son las siguientes: “una urna quadrada que sirve de fundamento y ornato a una estatua de marfil de Lucrecia abriéndose el pecho con un puñal”, “una estatua de mármol blanco con sago y paludamento sobre urna de la misma materia”, “una imagen de Nuestra Señora del Pilar de coral sobre una urna de cristal, y debajo de la urna ay pendiente una joya de diamantes, esmeraldas, rubíes y perlas, labrada en ella la Fortaleza a cavallo en un león, cuyo pecho es de un diamante”, “una testa de emperatriz en urna de piedra blanca”, “un dios semicapro de bronce, de maravillosa escultura, sobre una urna en triángulo, fingido en el pleno della un mar, en el un ángulo un caracol marino”.⁹²

No menos valor se daba en la colección lastanosina a las piezas artísticas y artesanales modernas de gran belleza, entre las que pudo encontrar ideas Agüesca para pintar sus espléndidas jarras. En el camarín de la casa, a decir también de Andrés de Uztarroz, tenía Lastanosa entre otros objetos de gran valor una singular vasija “labrada en la ciudad de Urbino y pintada en la oficina del famoso Rafael de Urbino”. Sus asas, formadas por serpientes enroscadas, eran tan bellas “que motivaron las plumas de grandes ingenios para que celebrasen esta obra”. Los “grandes ingenios” que celebraron esta urna o vasija, tal como señala Carlos Garcés, fueron Francisco Latorre y Manuel Salinas, en tres sonetos que además se conservan.⁹³ Si entonces un objeto era susceptible de convertirse en motivo de alabanza en piezas literarias, con más razón podía servir de inspiración a un pintor en busca de modelo adecuado para su obra.

Por lo que se refiere a la tercera sección de la bóveda, esta parece estar basada en su mayor parte en un grabado del pintor romano Giovanni Battista Passeri (1610-1679), seguidor de Domenichino Zampieri. Su composición muestra girados hasta conseguir un círculo perfecto dos seres alados con extremidades inferiores formadas por acantos y roleos; ambos están en actitud de sostener una corona de flores sobre el niño que alegremente se mece en medio de las curvas entrelazadas. Agüesca utilizó esta hábil composición agrutescada al menos en dos de sus motivos, no sin antes ajustarla a las normas

⁹¹ Seguramente el término urna ha de entenderse en el sentido amplio de recipiente, pues en la documentación se utilizan como sinónimos “urna” y “jarra” para denominar la cerámica confeccionada en el taller de Urbino.

⁹² ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Descripción del palacio y los jardines...*, cit., ff. 26, 32, 34 y 43.

⁹³ GARCÉS MANAU, Carlos, “Localizada...”, cit., pp. 214-215.



En el centro, grabado de Giovanni Battista Passeri, y en los extremos motivos derivados de él en la bóveda de la sacristía.

básicas que dan unidad a todo el conjunto. La empleó para pintar los niños que, esta vez sin alas, se disponen a coronar al ave que huye corriendo, mientras miran como es habitual en la bóveda en direcciones diferentes. El niño del que prescindió Agüesca en el grupo anterior le sirve no obstante para dar forma al menos a uno de los que en el centro de ese tramo de la bóveda celebran con flores la victoria asociada a la virtud.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha pretendido avanzar en el significado de una de las pinturas murales más interesantes de la ciudad Huesca, pero también más desconocida. Como se ha insistido en las páginas anteriores, se trata solo del primero de los trabajos necesarios para aclarar muchos temas representados o aludidos en ella por Lorenzo Agüesca. Pero lo que resulta evidente, al margen de su propósito y su significado, es la capacidad creativa de su autor, su hábil manejo de la emblemática y su familiaridad con los temas de la Antigüedad. Todo ello explica, a su vez, por qué Agüesca mantuvo con Vincenzo Juan de Lastanosa una larga y fructífera relación, que cristalizó en obras plásticas de gran interés.

Si la hipótesis expuesta anteriormente es acertada, Agüesca habría concebido la bóveda laurentina como un homenaje a los fundadores del priorato y doce raciones, Tomás y Faustino Cortés, pues con esta aportación económica se dotó a la iglesia de un nuevo clero parroquial desde su puesta en marcha en 1637. Agüesca habría ideado para dichos personajes una exaltación a la antigua, centrada en los emperadores Augusto y Marco Aurelio, añadiendo como trasfondo los *Emblemas* de Alciato, y en combinación con la heráldica, que los vinculaba además con san Lorenzo. Es posible

incluso que los principales temas aludidos sean los mismos empleados por el grabador de cámara Pedro de Villafranca en una de las alegorías de Felipe IV: “Ex bello pax”, “Ex pace ubertas” y “Maturandum”, utilizados como expresión de buen gobierno, del monarca en un caso, de los patronos del legado eclesiástico en otro. Como complemento, Agüesca habría ponderado una de las principales virtudes cristinas, la Fortaleza, por caracterizar a san Lorenzo, por haberla demostrado los Cortés con su comportamiento, y por resultar imprescindible en el clero parroquial si deseaba desempeñar cabalmente los sagrados ministerios de cura de almas y vigilancia entre la feligresía. Alabanzas al santo y la firma en griego del autor, añadiendo en latín la fecha de conclusión de la obra, han de entenderse como los complementos perfectos de esta culta y singular creación artística.