

**SAN LORENZO, UN SANTO QUE DA MUCHOS FRUTOS:  
RETÓRICA CONTRARREFORMISTA  
EN EL RETABLO MAYOR DE SU IGLESIA OSCENSE**

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*

**RESUMEN.**— A mediados del siglo XVII la parroquia de San Lorenzo afrontó el importante reto de gestionar un nuevo retablo mayor equiparable en rango al anterior, realizado hacia 1500. Afortunadamente, la nueva obra superó la prueba con éxito gracias a sus importantes novedades formales y a un cuidado programa devocional de largo alcance. Esta investigación estudia los discursos principales del retablo barroco expresados en los grandes lienzos de Bartolomé Vicente (ca. 1675) y, muy especialmente, en su mazonería y su escultura, trabajos realizados por Sebastián de Ruesta y Pascual Ramos en 1647-1650.

**PALABRAS CLAVE.**— Retablo de san Lorenzo. Bichas. Barroco. Retórica contrarreformista. Iglesia de San Lorenzo.

**ABSTRACT.**— In the mid-17<sup>th</sup> century the parish church of San Lorenzo was faced with the challenging task of acquiring a new high altarpiece of a comparable standing to the previous one, dated around 1500. Fortunately, the work passed the test with flying colours thanks to its notable formal innovations and to its carefully chosen, wide-ranging, devotional theme. This research studies the main discourses

---

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@hotmail.com

of the Baroque altarpiece, expressed in the large format paintings by Bartolomé Vicente (ca. 1675) and in particular in the architectural elements that frame and divide the altarpiece and in its sculptures, works carried out by Sebastián de Ruesta and Pascual Ramos in 1647-1650.

La estética contrarreformista al servicio de la Iglesia católica, además de educar en la fe, mostró como incuestionables los postulados de su doctrina y procuró mover hacia ella el ánimo de sus devotos. Para potenciar el efecto persuasivo del arte, se fueron limitando los componentes de las obras en la misma proporción en que aumentaron de tamaño. Se escogieron en los programas los episodios de mayor pregnancia —generalmente los más dramáticos—, y se destacaron con poderosos efectos visuales. Así, el arte religioso a partir de Trento evolucionó paulatinamente desde las primeras realizaciones posconciliares, severas y didácticas, hasta el desbordamiento ornamental con la exposición triunfal de los contenidos del catolicismo.<sup>1</sup>

La representación del tema seleccionado debía conmover para que la emoción se convirtiera en sentimiento y los sentimientos, a la vez, generaran acciones. Así, se puso en marcha una retórica de corte aristotélico cuya finalidad fundamental era persuadir. Durante el siglo XVII, la relación *pittura-poesia* dio lugar al binomio *pittura-eloquenza*.<sup>2</sup> Un perfecto mecanismo inducía a la alabanza de las personas divinas y de los santos para lograr la imitación del fiel: el principio de la *admiratio* pretendía el *movere* ciceroniano.<sup>3</sup>

Este estudio aborda los discursos del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, el plasmado en sus grandes lienzos del *Martirio de san Lorenzo* y la *Asunción de la Virgen* (ca. 1675) y otro que puede parecer en principio de menor interés, al quedar expuesto solo en la mazonería y el trabajo escultórico (1647-1650), pero que por el contrario es fundamental, pues pone de relieve la responsabilidad del santo patrón con sus fieles devotos oscenses.

<sup>1</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, “Arquitectura y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada”, *Cuadernos de Arte de Granada*, 38 (2007), pp. 99-118, esp. p. 103.

<sup>2</sup> ARGAN, Giulio Carlo, “La retórica aristotélica y el barroco: el concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 96 (2010), pp. 111-113.

<sup>3</sup> PULIDO TIRADO, Genara, “El lenguaje barroco”, en Pedro AULLÓN DE HARO y Javier PÉREZ BAZO (eds.), *Barroco*, Madrid, Verbum, [2004], pp. 377- 446, esp. p. 412.

EL RETABLO Y SUS PINTURAS,  
UNA TEMÁTICA QUE ABRE Y CIERRA LAS FIESTAS LAURENTINAS

Hasta la tercera década del siglo XVII la retablística oscense todavía hacía pivotar sus relatos hagiográficos y sus mensajes doctrinales en torno a una escultura central del personaje titular. En general, se prefería desarrollar las escenas de las diferentes casas con relieves, a no ser que el coste lo impidiera o se quisiera evitar que lo llamativo del volumen compitiera con una imagen devocional de gran tradición, como ocurrió en el retablo catedralicio del santo Cristo (1624), donde se rodeó su santa imagen de pinturas y no de relieves.

Pero en la nueva iglesia de San Lorenzo comenzaron a producirse importantes novedades poco antes de 1630. El retablo de san Orencio, obispo de Auch, de 1628, muestra al supuesto hermano de san Lorenzo en un gran lienzo, a la manera de un monumental santo estatua, y la mazonería queda prácticamente reducida a una enmarcación para la pintura donde las grandes columnas de estrías torsas adquieren un valor de primer orden.<sup>4</sup> Las rotundas formas del retablo prechurrigueresco de pintura comienzan a ganar terreno frente a los múltiples compartimentos en relieve del romanista. No obstante, la preferencia de la pintura sobre la escultura fue un proceso lento y no estuvo exento de titubeos. Sirva de ejemplo lo ocurrido en el retablo mayor de San Lorenzo, objeto de este estudio. Sus dos grandes óleos no se fueron encargados hasta casi treinta años después de terminada la estructura del mueble (1650), y lo fueron tras desechar la opción de incluir en los compartimentos respectivos historias en relieve. Pero vayamos por partes.

En 1625, una vez concluida la nueva iglesia (1608-1624), se montó en el presbiterio el antiguo retablo, realizado hacia 1500, y, como es sabido, de gran prestigio y enorme importancia artística y devocional.<sup>5</sup> La parroquia, tras hacer frente a unas obras que superaron con mucho las previsiones iniciales, se encontraba endeudada y carecía por completo de recursos para acometer otra empresa de envergadura. Por ello fue necesario esperar que una donación económica considerable permitiera construir un nuevo retablo mayor a la altura de las circunstancias. En 1646 el aporte necesario llegó

---

<sup>4</sup> Véase el estudio correspondiente en este mismo número de *Argensola*.

<sup>5</sup> La bibliografía sobre el tema, bastante amplia, ha sido referenciada de forma exhaustiva por Carlos GARCÉS MANAU en “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII al XV)”, *Argensola*, 118 (2008), pp. 15-84, esp. p. 76, n. 89.

de la mano del infanzón Juan Martín Gastón, suegro de Vincencio Juan de Lastanosa, quien, después de terminar en la misma iglesia la capilla del Pilar, se comprometió a donar 3000 libras para la realización del nuevo retablo.<sup>6</sup> Recordemos que para entonces ya había muerto su hija Catalina Gastón y Guzmán, esposa de Vincencio Juan, en abril de 1644, a la edad de treinta y dos años.

No se tenía decidido *a priori* un autor para tan importante empresa y, a tal efecto, la administración parroquial decidió convocar en mayo de 1647 un concurso, al que concurrieron profesionales de la ciudad y foráneos. Por desgracia, no se sabe si los organizadores dieron con antelación a los participantes unos lineamientos en cuanto a diseño ni una temática concreta para desarrollar. En cualquier caso, el ganador de la competición, bien documentada por Damián Iguacen,<sup>7</sup> fue el arquitecto ensamblador barbastrense Sebastián de Ruesta —hijo de Pedro de Ruesta, seguramente responsable de las yeserías ornamentales de las bóvedas laurentinas (ca. 1621)—,<sup>8</sup> quien nada más obtener el encargo comenzó el trabajo. Un año antes, en 1646, Sebastián de Ruesta había participado en una obra de especial envergadura: la construcción de las dos cape-lardentes promovidas por la ciudad de Zaragoza en honor del difunto príncipe Baltasar Carlos, una en la Seo y otra en la plaza del Mercado.<sup>9</sup>

El inicio del nuevo retablo del santo patrón fue celebrado en Huesca con entusiasmo en todas las esferas de la ciudad.<sup>10</sup> Y gracias a este clima favorable, y desde luego a los puntuales pagos de Gastón, a comienzos de 1650 la obra estaba terminada.

Documentación parroquial hasta ahora inédita permite reconstruir con precisión el cierre del proceso. El 25 de febrero, una vez finalizado el trabajo, la parroquia pidió

---

<sup>6</sup> Archivo Diocesano de Huesca (en adelante ADH), *Libro de cuentas de la parroquia de nuestro patrón san Lorenzo, y de los censales y treudos que tiene dicha Parrochia, siendo obrero Vicencio Nicolás de Salinas. Año 1645, 7-3 / 11, 1645-1684*, p. 27.

<sup>7</sup> Iguacen Boráu, Damián, *La basilica de S. Lorenzo de Huesca*, Huesca, s. n., 1969, pp. 73-74.

<sup>8</sup> FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia, “La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense”, *Argensola*, 120 (2010), pp. 293-330, esp. p. 323.

<sup>9</sup> ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Obelisco histórico y honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del Serenísimo Señor don Balthasar Carlos de Austria*, 1646, p. 148.

<sup>10</sup> Por ejemplo, la cofradía de carpinteros, en octubre de 1647, decidió apoyar a Ruesta compensándolo por las pérdidas que de seguro iba a reportarle el trabajo. Archivo Municipal de Huesca (en adelante, AMH), actas municipales, 1646-1647, sign. 142, s. f., sesión del 28 de octubre de 1647.



*El retablo mayor de san Lorenzo en su iglesia de Huesca. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

a la ciudad que designara un oficial perito para que, junto con el suyo, llevaran a cabo el reconocimiento correspondiente.<sup>11</sup> La impaciencia era mucha y a finales de abril el flamante retablo ya estaba colocado en el presbiterio. El libro de la parroquia registró “el gasto de parar y desacer los andamios para el retablo”,<sup>12</sup> antes de que el 1 de mayo la ciudad pidiera hacer “demostraciones de alegría y regozijo” cuando se celebrara en él la primera misa.<sup>13</sup> El 24 de junio Ruesta entregó época a los obreros de San Lorenzo por la suma de 84 000 sueldos (4200 libras);<sup>14</sup> un mes después declaró haber recibido ya esa cantidad, aunque se le debían las mejoras estimadas por los veedores, que iban aparte.<sup>15</sup> El coste final superó la donación de Juan Martín Gastón.

Desde el punto de vista estructural, la mayor novedad del retablo es la contundente incorporación de la columna salomónica —por segunda vez en Aragón— tanto en el cuerpo (tetrástilo) como en el ático (dítilo). Se trata de un elemento formal que, además, aporta un valor simbólico de primer orden.<sup>16</sup> Hay que subrayar que en la época la columna era entendida como un *titulum* o monumento levantado en honor a una importante victoria.<sup>17</sup> Las columnas salomónicas, derivadas de las torsas de la *pergula* vaticana, honran el sacrificio de Cristo, especialmente el de la eucaristía, así como el martirio. Al hilo de estas ideas, pero sin hacer uso del soporte espiriforme, Lorenzo Agüesca en 1644 pintó en la portada del libro escrito por Francisco Uztarroz en honor de los santos Justo y Pastor, y precisamente en el lugar donde se esperaría encontrar

<sup>11</sup> AMH, actas municipales, 1649-1650, sign. 145, f. 51v.

<sup>12</sup> ADH, *Libro de cuentas de la parroquia de nuestro patrón san Lorenzo*, op. cit., p. 55.

<sup>13</sup> AMH, actas municipales, 1649-1650, sign. 145, ff. 66r y v.

<sup>14</sup> Archivo Histórico Provincial de Huesca, Lorenzo Rasal, 1650, f. 191v.

<sup>15</sup> PALLARÉS FERRER, María José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, p. 80.

<sup>16</sup> Todavía no se ha estudiado convenientemente la introducción de la columna salomónica en Aragón. Como es sabido, aparece por primera vez en el retablo de la capilla de santa Elena de la Seo zaragozana, fechado en 1637. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, “Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX (1979), pp. 111-140, esp. p. 116. Las columnas salomónicas del retablo laurentino, además de ser las primeras oscenses, son las segundas de Aragón.

<sup>17</sup> El fraile jerónimo Luis de SANTA MARÍA trajo a colación la interpretación de la palabra *titulo* según el jesuita flamenco Cornelio a Lapide a partir de su uso en el pasaje sobre la piedra de Jacob: “et lapis iste, quem erexi in titulum, erit domus Dei” (Gn 28, 22). El exégeta interpreta el *titulo* como señal de gratitud por una insigne victoria (“Titulus est columna, aut pyramis in tropeum victoria, aut in signis facinoris erecta”) en *Octava sagradamente culta [...]: centenario del único milagroso del mundo San Lorenzo el Real del Escorial, consagrado a Filipo Quarto el Grande [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1664, p. 177.

primeros planos de los niños, sendas columnas repletas de palmas que funcionan como emblema parlante de *monumento*, palabra con la que inicia el título del libro. Además, la columna se incorporó en los retratos de reyes y grandes personajes para dar idea de su fortaleza y de la que aportan, porque, como expuso Cesare Ripa, es “de los elementos de un edificio [...] el más fuerte y el que sostiene a los otros”.<sup>18</sup> Sebastián de Covarrubias, por su parte, advierte que el término significa “apoyo, firmeza, sustento, estabilidad e inmutabilidad” y que de estas acepciones “se sacan muchos símbolos y hieroglíficos”.<sup>19</sup>

Por otro lado, el retablo de san Lorenzo es, básicamente, un retablo de pintura, pero no está claro si sus casas se idearon a mediados del siglo XVII con la intención de alojar lienzos. Lo que se descartó desde el principio fue la reutilización de la imagen titular del antiguo retablo, entonces muy estimada y, hasta cierto punto, considerada independiente de él. Cuando ese retablo tardogótico se volvió a montar en 1625 en el nuevo templo, la parroquia pagó “a Bartholomé Alberto, francés, [...] 8 libras por limpiar y lucir todo el retablo mayor, y assí mismo al señor sant Lorenzo que está en dicho altar mayor”.<sup>20</sup> Su inclusión, no obstante, habría sido perfectamente posible, pues en obras coetáneas se había hecho lo propio.

La representación volumétrica siempre ha dado más realismo al personaje evocado, de manera que la mimesis de la imagen aumenta hasta casi alcanzar la identidad con el original. En 1656 la parroquia manifestó su deseo de que las escenas principales del retablo mayor se hicieran talladas “de relieve entero y para ello se consulte con personas prácticas y entendidas en este arte y se haga un exemplo”. Acordó invertir en ellas los 800 escudos restantes del legado otorgado por el platero Miguel de Ascaso.<sup>21</sup> Esta

<sup>18</sup> RIPA, Cesare, *Iconología*, 2 vols., Madrid, Akal, 2007, vol. I, p. 437.

<sup>19</sup> COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, f. 225v.

<sup>20</sup> ADH, *Libro 4.º de las cuentas de la iglesia del señor san Lorenzo*, 1607-1626, 7-3 / 03, f. 198r. Hace años planteé que esta escultura tardogótica fue transformada en imagen de vestir y colocada en el actual retablo colateral de la iglesia, en el lado del evangelio, en FONTANA CALVO, M.ª Celia, “La imagen de la capilla de san Lorenzo”, *Diario del Alto Aragón*, especial San Lorenzo, 10 de agosto de 1993, pp. 4 y 5. Recoge mi hipótesis Carlos GARCÉS MANAU, art. cit., pp. 77-78. Recientemente ha llegado a conclusiones muy semejantes Antonio NAVAL MAS, al parecer sin conocer mi trabajo, en “La singular talla de san Lorenzo, deformada y enmascarada”, *Diario del Alto Aragón*, especial San Lorenzo, 10 de agosto de 2016, pp. 10-11.

<sup>21</sup> BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “La parroquia de San Lorenzo quiere un retablo con esculturas”, *Milicias de Cristo*, 235 (1961), p. 6.

preferencia por el relieve tiene que ver con el espléndido resultado obtenido en el retablo de san Bernardo (1650-1654) de la misma iglesia, donde el tema principal está trabajado en un altorrelieve casi de todo bulto. No obstante, este plan finalmente se descartó.

Por circunstancias diversas, Huesca entró en el último tercio del siglo XVII sin haber terminado las grandes obras dedicadas en la ciudad a los santos Justo y Pastor y a san Lorenzo, iniciadas bastante tiempo atrás. La capilla de los santos niños carecía de retablo y la iglesia del patrón oscense no había podido concluir el retablo mayor. Curiosamente ambas empresas se retomaron a la vez y todo parece indicar que con el mismo incentivo: el pago de los cuadros respectivos por parte de Artal de Azlor, miembro de una de las familias más antiguas de Huesca que había patrocinado desde época medieval diversas obras artísticas.

Según refiere el *lumen* de la iglesia laurentina, Artal de Azlor encargó al pintor Bartolomé Vicente los lienzos del retablo mayor:<sup>22</sup> el *Martirio de san Lorenzo* y la *Asunción de la Virgen*. Seguramente, como pensaba María José Pallarés, también Azlor contrató los lienzos del retablo de los santos Justo y Pastor, debidos al mismo pintor y fechados en 1676.<sup>23</sup> Por otro lado, la autora puso seriamente en duda que los lienzos de San Lorenzo se pintaran en 1678, como afirmó Ricardo del Arco en 1914 y se ha venido repitiendo desde entonces, porque del Arco dijo haber utilizado para ello la cita del *lumen*, pero en ella no se menciona la fecha del encargo.<sup>24</sup> Un dato documental permite suponer que fueron concertados antes, hacia 1675. En septiembre de 1676 la parroquia solicitó a la ciudad apoyo económico para dorar el retablo, algo que de seguro no habría programado si los cuadros de Bartolomé Vicente no estuvieran ya finalizados o al menos comenzados, porque el dorado vendría a culminar la laboriosa construcción del retablo.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> ADH, *Lumen aeclesiae S. Laurentii mart. huius civitatis filii, dividido en IV partes [...], trasladado por don Ioseph Paulino Lastanosa, prior de esta iglesia, en el año MDCLXXV*, [1675], sign. 7.3/16, f. 2v. Esta noticia ha sido divulgada ampliamente desde su publicación por el padre RAMÓN DE HUESCA en *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón*, t. VII: *Iglesia de Huesca*, Pamplona, Miguel de Cosculluela, 1797, p. 33.

<sup>23</sup> Descubrió la firma Arturo ANSÓN NAVARRO en “Aportaciones sobre el pintor aragonés Bartolomé Vicente (1632-1708)”, en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, sección I, Huesca, DPH, 1983, pp. 309-345, esp. p. 322. Resalta este hallazgo María José PALLARÉS FERRER, *op. cit.*, p. 195.

<sup>24</sup> PALLARÉS FERRER, María José, *op. cit.*, p. 206.

<sup>25</sup> AMH, actas municipales, 1675-1676, sign. 169, ff. 227v, 231r-232r y 236v; 1676-1677, sign. 170, ff. 146v y 149r-149v; 1677-1678, sign. 171, ff. 158v y 159r; 1678-1679, sign. 172, s. f.



Martirio de san Lorenzo, de Bartolomé Vicente. Cuerpo del retablo de san Lorenzo.  
(Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)

El lienzo de Bartolomé Vicente sobre el martirio de san Lorenzo se desvincula por completo del modelo del santo estatua para convertir al patrón de Huesca en actor protagonista del episodio más importante de su vida. Arturo Ansón y Alfonso E. Pérez Sánchez destacaron la directa inspiración en el lienzo de la obra realizada por Tiziano con el mismo tema para El Escorial en 1567, así como la relación con algunas composiciones rubenianas.<sup>26</sup> Tiziano pintó una primera versión para la sepultura de Lorenzo Massolo en la antigua iglesia de los Crociferi de Venecia (1556-1559), sobre la que se

<sup>26</sup> ANSÓN NAVARRO, Arturo, art. cit., p. 324, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón”, en *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, pp. 153-166, esp. p. 160.

construyó después la iglesia de los jesuitas. De acuerdo con la narración de la *Leyenda dorada*, situó el martirio del santo en un ambiente nocturno, ideal para resaltar el hábil tratamiento de las llamas que consumen y a la vez iluminan el cuerpo del santo. Ante el anuncio de su inminente ejecución, Lorenzo habría revelado al emperador: “¿Esta noche dices? Para mí no es de noche, puesto que veo todas las cosas bañadas de luz, sin sombras ni oscuridad alguna”.<sup>27</sup> Tiziano colocó sobre un elevado pedestal una escultura de Minerva con una Victoria, símbolo inequívoco de la que alcanzó Lorenzo sobre la muerte y de la que también obtendría el dueño de la capilla gracias a su fe en Cristo.

El arreglo espacial, la oscuridad y la disposición de las figuras en el lienzo de Bartolomé Vicente se acomodan básicamente a lo anterior, pero hay cambios importantes que involucran un considerable aumento de figuras y una significativa sustitución. Como contraparte de Lorenzo, el pintor zaragozano dispuso al emperador Valeriano, entronizado y amenazador, y a su lado una escultura de Júpiter, el poderoso padre de los olímpicos, quien, montado sobre el águila y armado con su potente rayo, está a punto de descargar toda su furia sobre el mártir;<sup>28</sup> por debajo situó a dos hombres —sacerdotes, cabe pensar— que señalan respectivamente a Lorenzo y a Valeriano para que el espectador no pierda de vista a ninguno de ellos. Formalmente la incorporación de Júpiter —y la desaparición de Minerva—, así como las figuras que remarcan la presencia de los antagónicos protagonistas, derivan de la versión del tema pintada por Rubens en 1615 para la iglesia de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas y divulgada en el grabado de Lucas Vorsterman, de 1621.<sup>29</sup> En la obra de Rubens un hombre parece solicitar a Lorenzo el reconocimiento de Júpiter como dios supremo, cuya escultura, quizás por estar entronizada, fue confundida por Ansón con la del emperador. De cualquier manera, Bartolomé Vicente incluye en su lienzo a ambos, a Valeriano y a Júpiter, para evocar con claridad el motivo de la sentencia: la negativa de Lorenzo a adorar a los dioses romanos, razón que se repite varias veces en la narración de *La leyenda dorada* porque la injusta condena engrandece al santo.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1984, vol. 1, p. 465.

<sup>28</sup> San Agustín (*De civitate Dei*, IV, 11) refiere la creencia pagana de que los dioses grecorromanos son en realidad manifestaciones de Júpiter. De esta manera, al representar al padre de los dioses, Bartolomé Vicente aludía a todos los *falsos dioses*.

<sup>29</sup> ANSÓN NAVARRO, Arturo, art. cit., p. 324.

<sup>30</sup> SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *op. cit.*, pp. 463-465.



Asunción de la Virgen, de Bartolomé Vicente. Ático del retablo de san Lorenzo.  
(Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)

Bartolomé Vicente eliminó a la prudente diosa romana de la guerra porque prefirió que los ángeles premiaran al mártir por su victoria, cosa que también hizo Rubens. En el lienzo oscense, no uno, sino hasta seis entre niños y mancebos entonan cantos de alabanza y bajan los símbolos del triunfo: la palma, la corona de laurel —símbolo parlante del santo que adquiere aquí su significado más genuino— y, como novedad respecto al maestro flamenco, un paño blanco para recoger la sangre —señal inequívoca de todo mártir que ofrece la suya en sacrificio—, convertida ya en santa reliquia.

El cuadro de la *Asunción de la Virgen* fue relacionado por Arturo Ansón con el que Rubens pintó sobre el mismo tema para la catedral de Amberes en 1626 y fue versionado en un grabado por Schelte Adams Bolswert.<sup>31</sup> Efectivamente, la posición y

<sup>31</sup> ANSÓN NAVARRO, Arturo, art. cit., p. 325.

el gesto de la Virgen en su subida al cielo coinciden, pero los hombres que levantan la pesada tapa del sepulcro responden a otras versiones rubenianas, como la conservada en los Musées royaux des Beaux-Arts de Bruselas (ca. 1615-1616) o la que aparece en uno de los bocetos preparados en 1613-1614 para la citada obra de Amberes, hoy en la Collection of Her Majesty the Queen, en el Buckingham Palace de Londres,<sup>32</sup> ambas llevadas al grabado también por Bolswert.

Como, en cualquier caso, el acercamiento a los modelos se hizo a partir de grabados, hay que adjudicar a Bartolomé Vicente la selección del colorido para el cuadro, tan diferente al utilizado por el maestro flamenco. En su esfuerzo por destacar a María, el pintor zaragozano reservó un azul particularmente intenso y un blanco puro para sus vestiduras, mientras que contrastó a los otros personajes en rojos y verdes, los colores más utilizados durante el Renacimiento con el mismo fin. Otra aportación suya es la rueda de ángeles mancebos (Rubens pinta niños) que alza a la Virgen sobre sus espaldas para evitar cualquier tipo de roce con las manos, de acuerdo con el protocolo de decoro difundido por Pacheco en *Arte de la pintura* (1649).<sup>33</sup> Porque, en definitiva, como advierte el padre Ribadeneira, la asunción de la Virgen no se debe a la virtud de los ángeles, sino a la suya propia.<sup>34</sup>

Las dos grandes pinturas del retablo parecen, en principio, tener poco en común, pero sin duda su reunión es muy importante. Actualmente las fiestas patronales laurentinas comienzan la víspera del martirio del santo (9 de agosto), pues el día de su muerte es su *dies natalis* para la Iglesia, por marcar su nacimiento a la vida eterna, y terminan el día de la Asunción (15 de agosto). Además, formalmente los lienzos se relacionan y se complementan. La diagonal compositiva del martirio de san Lorenzo sube hacia la derecha, y desde ese extremo se traza la de la Asunción hacia el lado contrario, con mayor fuerza ascensional, para componer un enérgico zigzag. Sin duda Bartolomé Vicente aprovechó la posición de los cuadros para aumentar el dinamismo de todo el conjunto y resaltar a María como puerta del cielo.

---

<sup>32</sup> Sobre las numerosas obras de temática asuncionista realizadas por Rubens y sus dibujos preparatorios véase LOGAN, Anne-Marie S., Peter Paul RUBENS y Michiel C. PLOMP, *Peter Paul Rubens: The Drawings*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2005, pp. 155-161, esp. p. 160.

<sup>33</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, pp. 548-549.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 548.

## LA OBRA ESCULTÓRICA

La temática plasmada en los óleos de Bartolomé Vicente se completa con la labor escultórica, realizada veinticinco años antes y cuyo propósito rebasa con creces el mero ornato decorativo. Todas las figuras y la única historia en relieve del retablo se deben al escultor sangüesano Pascual Ramos, a quien Ruesta subcontrató por 12 000 sueldos.<sup>35</sup> El repertorio escultórico consta de varios elementos:

- Una escena laurentina en el banco, el *Reparto de los bienes de la Iglesia a los pobres*.
- Un santoral, con grandes esculturas de bulto para los personajes más cercanos al patrón oscense: sus padres, san Orencio y santa Paciencia (en el cuerpo), más san Vicente y san Esteban (en el ático), con quienes compartió el orden diaconal. En breves hornacinas alojadas en el banco se encuentran los santos Justo y Pastor, hijos adoptivos de la ciudad y patronos de las lluvias, más dos obispos difíciles de identificar. Es posible que uno de ellos sea san Orencio, hermano gemelo de Lorenzo y obispo de Auch, pero también podrían ser san Ambrosio de Milán y san Agustín, quienes aportaron información muy importante sobre el santo levita y su martirio.
- Alegorías de las virtudes heroicas de Lorenzo. Recostadas sobre el frontón del óculo expositor están la inquebrantable Fe —con una custodia y quizás una cruz, hoy perdida— y la firme Fortaleza —con una columna—.
- Finalmente están integrados en la mazonería sátiros, mascarones y bichas. Las escuetas indicaciones ofrecidas en la sesión xxv del Concilio de Trento (diciembre de 1563) sobre las imágenes religiosas generaron una importante literatura posterior para limitar el uso de las creaciones profanas en los objetos culturales, pero durante la Contrarreforma los motivos agrutescados nunca desaparecieron por completo de las obras religiosas.

Gracias a esta interesantísima obra esculpida se entretejieron en el retablo laurentino diferentes discursos de gran interés.

---

<sup>35</sup> PALLARÉS FERRER, María José, *op. cit.*, p. 80.



*Santa Paciencia, madre de san Lorenzo según la tradición.  
Cuerpo del retablo de san Lorenzo. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

#### EL SANTO MÁRTIR REPARTE CUANTIOSOS Y SEGUROS BIENES A SUS PAISANOS

Como se ha dicho, la única escena tallada en relieve muestra a Lorenzo repartiendo bienes a un numeroso grupo de personas. Ambrosio de Milán argumentó a fines del siglo IV que el mejor uso que la Iglesia podía hacer de sus riquezas era invertir las en la liberación de los cautivos, porque solo adquirirían valor auténtico si se utilizaban para la salvación de los hombres. Antes, Lorenzo ya había puesto de manifiesto que los necesitados eran los verdaderos tesoros de la Iglesia cuando se los presentó al emperador después de que este le ordenó entregar su fortuna (*De officiis ministrorum*, II, 28).

Prudencio en su *Peristephanon*, a comienzos del siglo V, informa de que Lorenzo halló a esos pobres, enfermos y menesterosos de Roma “por todas las plazas, donde acostumbraban a alimentarse con el pan de la Madre Iglesia”, y que los conocía bien por su oficio de racionero, es decir, que él mismo había sido el encargado de hacerles llegar el alimento.<sup>36</sup> El poeta identifica a Lorenzo con el “levita de alta jerarquía” que “dirige los sagrados claustros y gobierna con seguras llaves las arcas de la Divinidad, administrando las riquezas que le son mandadas”.<sup>37</sup>

En el relieve del banco, el lugar por lo general reservado para custodiar el pan del cielo, Lorenzo, como buen racionero, entrega a un nutrido grupo de hombres y mujeres un pan con su mano derecha, mientras sostiene con el brazo izquierdo un saco de harina. Pero es posible interpretar esta composición como una imagen alegórica de más largo alcance. Si Lorenzo, como alaba Prudencio, gobierna las “arcas de la divinidad”, también puede ser el seguro intermediario que hace llegar a los oscenses todos los



*San Lorenzo reparte los bienes, pan y harina, a los oscenses. Banco del retablo de san Lorenzo.  
(Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

<sup>36</sup> BAYO FERNÁNDEZ, Marcial José (est. y trad.), en PRUDENCIO CLEMENTE, Aurelio, *Peristephanon*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1943, p. 99. El himno de Prudencio en honor a Lorenzo era bien conocido y aprovechado en la Huesca del siglo XVII. Félix de LATASSA Y ORTÍN informa de la traducción de la obra de Prudencio realizada por el zaragozano Luis Díez de Aux con el título *Traducción de los himnos que hizo Aurelio Prudencio a los ilustrísimos mártires san Lorenzo, san Vicente, santa Engracia, san Lupercio y los demás innumerables que padecieron en la imperial ciudad de Zaragoza [...]*, Zaragoza, 1619, en su *Biblioteca antigua de los escritores aragoneses*, 2 vols., Zaragoza, Medardo Heras, 1796, vol. I, p. 59.

<sup>37</sup> BAYO FERNÁNDEZ, Marcial José (est. y trad.), *op. cit.*, p. 96.

bienes que esperan del cielo, en especial las condiciones necesarias para obtener cosechas abundantes. Como la tradición festeja, “san Lorenzo, san Lorenzo, en qué buen tiempo has venido, en el tiempo de la siega, en que todos tenemos trigo”. Una abundancia de grano que él mismo se encargaría de proporcionar.

Porque su sacrificio hace a Lorenzo merecedor no solo de la salvación eterna para sí mismo, sino, según se puede deducir, de beneficios muy importantes para los fieles que están bajo su patronazgo. Ambrosio de Morales en 1568 opinaba lo siguiente con respecto a los mártires:

En general he yo mirado, que todos los lugares de España, donde ha avido mártires, están muy prósperos y muy levantados. Son exemplo desto las mayores y más ennoblecidas ciudades de España, Barcelona, Çaragoça, Valencia, Toledo, Ávila, Córdoba, Sevilla, Málaga y Granada, y otras algunas. Y aunque sus sitios y comarcas son gran parte en este acrescentamiento y a esto natural se puede atribuyr todo, más puédese también creer que los sanctos mártires patrones destos lugares, piden y alcançan en el cielo de nuestro señor, estas y otras mercedes para sus tierras.<sup>38</sup>

Por supuesto, Aínsa incluye entre las ciudades especialmente bendecidas por los mártires a “nuestra patria Huesca”.<sup>39</sup>

Lorenzo es, entre otros mártires, la buena semilla que cae en tierra buena y da mucho fruto (Mt 13, 24-43). La fe verdadera y la fortaleza inquebrantable que demostró en su martirio (*De officiis ministrorum*, I, 35) resultaron fundamentales. Si el diácono hubiera cedido a la imposición de adorar a los dioses romanos, toda su labor se hubiera perdido. Ya advirtió san Agustín sobre la falsedad de los dioses paganos, incapaces de proporcionar los favores implícitos en sus nombres: “todo aquello por lo que los romanos creyeron debían acudir a suplicar a tanta turba de falsos dioses, lo tuvieron con mucha más bendición y abundancia de la mano de un solo Dios verdadero” (*De civitate Dei*, IV, 34). Indudablemente, este es el Dios en el que se mantuvo firme san Lorenzo; de ahí su recompensa para él y sus devotos.

---

<sup>38</sup> MORALES, Ambrosio de, *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones de los gloriosos niños mártires san Justo y Pastor, y el solemne triunfo con que fueron recibidas sus santas reliquias en Alcalá de Henares en su postrera translación*, Alcalá de Henares, Andrés Angulo, 1568, f. 8r.

<sup>39</sup> AÍNSA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiqúisima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, libro II, p. 225.



*Óculo expositor eucarístico, rodeado de una guirnalda de frutos sostenida por niños.  
En la parte superior, un mascarón es atravesado de arriba abajo por la parrilla laurentina.  
(Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

Además, el alimento material que regala Lorenzo con prodigalidad está íntimamente relacionado con el espiritual, con el cuerpo de Cristo, que da la vida eterna (Jn 6, 27). El óculo expositor de la eucaristía —característico de los retablos aragoneses y que en este caso tiene un protagonismo especial— se presenta enmarcado por una corona de variados y jugosos frutos. Estos son imagen palpable de los “frutos de salvación” emanados de la eucaristía, donde se encuentra verdaderamente Cristo porque el Espíritu Santo, desde la vidriera, convierte el pan y el vino en su cuerpo y su sangre. Por otro lado, el Concilio de Trento liga la muerte de Cristo en la cruz con el sacrificio incruento de la eucaristía: “Los frutos, por cierto, de aquella oblación cruenta se logran abundantísimamente por esta incruenta” (1562, sesión XXII, cap. II). Con el mismo sentido, prominentes frutos colgados en guirnaldas y depositados en fruteros se distribuyen por todo el retablo.

Por otro lado, las novedosas columnas salomónicas de orden corintio hablan por sí mismas de la abundancia y la fertilidad. Las columnas salomónicas ideadas por



*Columna salomónica de seis espiras por donde trepan niños y se enroscan plantas de vid y hiedra.  
Cuerpo del retablo mayor de San Lorenzo. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

Bernini para conformar el baldaquino que cubre el altar colocado sobre la tumba de san Pedro (1623-1634) están inspiradas en las míticas columnas torsas del Vaticano, cuyo fuste aparece decorado con pámpanos, niños y pequeños animales. Según la leyenda, estas proceden del antiguo templo de Jerusalén. Constantino las habría llevado a Roma y se habrían utilizado en la primera *pergula* colocada para resaltar la sepultura de san Pedro.<sup>40</sup> En las del retablo oscense, Ruesta rodeó con ramas trenzadas la garganta de sus seis espiras (el número de giros promovido por Vignola para este tipo de columnas) y en los lomos acomodó hojas de hiedra y pequeños racimos hasta componer un soporte por el que trepan niños de todo bulto. Los símbolos paganos de la fuerza vital (hiedra, vid, niños), asumidos por el dios Baco, quedan perfectamente cristianizados en estas columnas y se pueden asociar tanto al sacrificio de Cristo en la eucaristía, que proporciona la vida eterna a los fieles, como al martirio de Lorenzo, por el que el santo venció a la muerte corporal.

En definitiva, la grandiosa exposición del retablo laurentino en sus diferentes partes y elementos ratifica en el espectador el convencimiento de que todo beneficio —tanto material como espiritual— procede de Dios y de que Lorenzo, por sus méritos, es el encargado de repartirlo con generosidad entre los oscenses.

#### UN MUNDO MARGINAL Y GROTESCO PARA PROTEGER LOS PRECIADOS BIENES

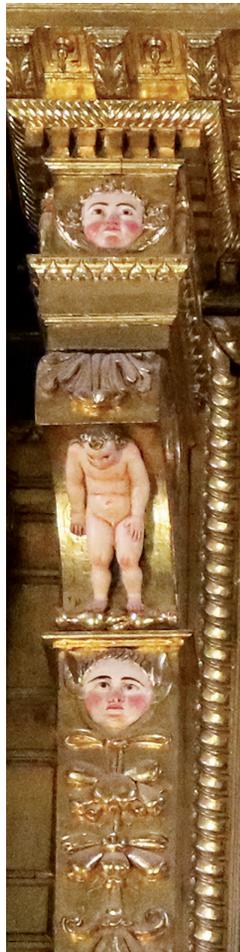
Gracias a los elementos adicionales de tipo grotesco —unos de carácter positivo y otros de tipo negativo— se proponen en la obra otras reflexiones.

Algunos detalles de realce indican que los sustanciosos frutos que con tanta abundancia se prodigan por el retablo pueden ser deseados por seres maléficos y criaturas dañinas que un sofisticado mecanismo se ocupa de neutralizar. Con la finalidad de vigilar y proteger, hacen acto de presencia diferentes custodios, quienes, graves y amenazadores, literalmente *plantan cara*, porque su rostro es lo único que muestran. Si el mal en alguna de sus formas se acerca a ellos, será derrotado. Como prueba baste observar la cabeza monstruosa —de rostro flácido y fenomenales orejas— colocada a modo de trofeo y escarmiento sobre el expositor de la eucaristía. El monstruo ha sido

---

<sup>40</sup> TUZI, Stefania, “La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos”, en Ana Celeste GLÓRIA (coord.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano*, 2 vols., Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2016, vol. I, p. 232.

vencido y su cabeza atravesada por la parrilla de san Lorenzo, utilizada aquí como arma favorable, a modo de “espada de la verdad” (Ef 6, 17). Como es bien sabido, pocos años antes Huesca había sufrido una infamante profanación eucarística. El día 29 de noviembre de 1641 Juan de Casaviella, francés —y con toda probabilidad hugonote— combatiente en la guerra de Secesión catalana, robó el copón con formas consagradas de la catedral y lo abandonó en las eras de Cascaro. Ese mismo día el autor del crimen contra la religión fue apresado en Siétamo y el Concejo determinó trasladarlo



*Desde arriba, cabeza angélica, niño atlante y rostro de sátiro con orejas puntiagudas y sartas de frutas. Ático del retablo de san Lorenzo. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

a la ciudad “para que de tan atroz delicto se hiciese público y exemplar castigo”.<sup>41</sup> No se sabe cuál fue su escarmiento, pero la cabeza ensartada del retablo laurentino, tallada solo unos años después de los hechos, nos puede dar una idea.

Por otra parte, en los frisos de los entablamentos superiores hay ángeles —a modo de custodios o signos advertidores de lo sagrado—,<sup>42</sup> y en lo alto de las pilastras sátiros de cara redonda y orejas puntiagudas. Los sátiros, en cuanto dioses campestres de los antiguos, son protectores de los bosques y por tanto, en el retablo, de sus apetitosos frutos vegetales.



*Cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, con diferentes mascarones que defienden sus bienes. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

<sup>41</sup> FONTANA CALVO, M.ª Celia, “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 221-276; la cita, en p. 229.

<sup>42</sup> La función de los ángeles como manifestadores de lo sagrado, en CHEVALIER, Jean, y Alain CHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 98.

Además, a estos seres identificables se suman otros a los que por el momento no podemos asignar nombre, no tanto porque carezcan de él como porque en la actualidad ignoramos su auténtica personalidad. En ellos las mezclas y las combinaciones de elementos apotropaicos para aumentar su poder de salvaguarda se hacen evidentes. Varios rostros campan en el cuerpo del retablo para vigilar desde sus puestos elevados, a modo de atalaya. Se repiten dos tipos: una refinada cara femenina (cuatro en total en los fragmentos de entablamiento sobre las columnas salomónicas) y un rostro varonil de gesto hosco y poblada barba (dos en lo alto de las pilastras de los intercolumnios). Ambos llevan anudada a la altura de las orejas una especie de toca o velo que cubre a la mujer la parte superior y la inferior de la cabeza y a los dos la posterior; la cara masculina se completa incluso con un exuberante penacho de plumas propio de un guerrero. Es difícil saber el origen y la filiación concreta de estas creaciones, pero sin duda se encuentran entre las numerosas variantes de los mascarones presentes en el arte occidental desde la Antigüedad y no desaparecidos del todo en ninguna de sus épocas. Hasta el momento la historiografía les ha asignado un carácter decorativo, aunque su voluntad de permanencia y su localización junto a las entradas, en lugares elevados o estratégicos para la vigilancia —como es el caso—, recomiendan prestarles más atención. Su presencia parece disuasoria y podrían relacionarse con la locución actual *No tocar: peligro de muerte*.

#### LAS BICHAS MONSTRUOSAS, FIGURAS DE LA FALSA FERTILIDAD

Del mayor interés resultan las *bichas*, término utilizado en la documentación de la época y que procede del latín *bestia*. Las bichas son elementos conformados para la ocasión que aportan al discurso el contrapunto necesario para destacar la devoción principal, san Lorenzo. Como se trata de seres marginales, están relegadas a los laterales del retablo.

Ernest H. Gombrich en su lúcido ensayo *El sentido del orden* explica que muchas creaciones de este tipo, “al borde del caos”, son producto de “juguetonas invenciones del artista”, y como tales, más que representar personajes o seres concretos, tienen en sus componentes dosis, en mayor o menor medida, de absurdo o ridículo y de temible o amenazante para cumplir, en un discurso perfectamente armado, una determinada función.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> GOMBRICH, Ernst H., *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate, 1999, pp. 251 y 256-257.

En su asociación con otros seres, recrean el enfrentamiento de las fuerzas del orden y el desorden, el cosmos y el caos. Recordemos que en el pensamiento cristiano el desorden monstruoso y negativo es fruto de la desobediencia a Dios, como revela, por ejemplo, el aspecto de los ángeles caídos.

Las bichas laurentinas son cuatro imágenes femeninas, dos alojadas en el ático y dos más en el cuerpo principal, que, aunque de aspecto muy sugestivo, pasan algo desapercibidas por su ubicación. De hecho, hasta ahora se ha reparado poco en ellas, quizás por considerarlas de orden puramente decorativo; sin embargo, un análisis de sus elementos y de su posición puede ayudar a recuperar su significado y su función. Las más visibles, en el cuerpo del retablo, tienen la mitad superior humana y la inferior compuesta por una acumulación de frutos pendientes de cintas, envueltos en hojas de acanto y sostenidos, para evitar su total dispersión, por unos rotundos cueros recortados. Se puede decir que carecen absolutamente de fundamento o sostén, excepto por la pequeña figura masculina que les sirve de inestable peana; no en vano este ser masculino se apoya en una escurridiza cola de pescado enroscada hasta formar, además, una voluta. Algunos niños trepan por las bichas o se enredan en sus frutos sin que ellas muestren la más mínima empatía. Parece, sin embargo, que han sido y van a ser madres, a juzgar por sus grandes pechos y su enorme vientre, volúmenes resaltados sobremanera al quedar presentados de riguroso perfil.

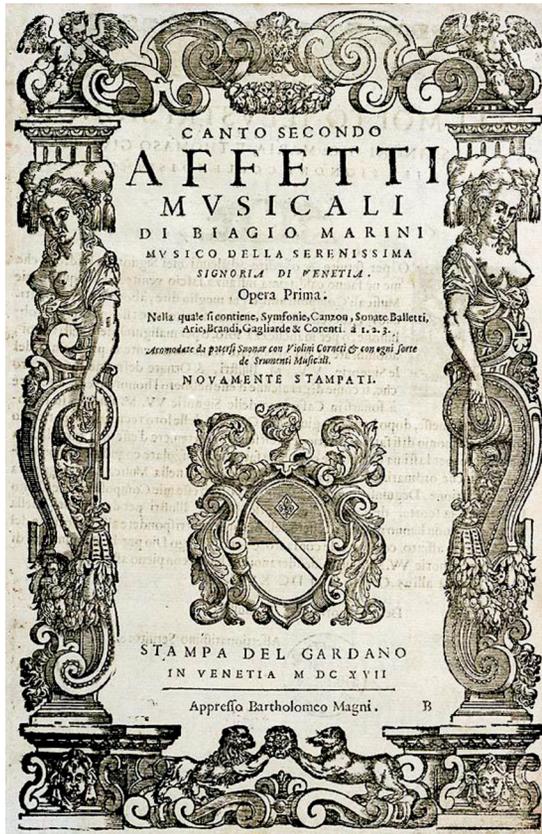
Su contemplación recuerda la risible hechura de un pintor, evocada por Horacio al inicio de su *Epistula ad Pisones*, que añadiera a la cabeza de una hermosa mujer un cuello de caballo y confeccionara el cuerpo con plumas y miembros de otros seres, “de manera que el monstruo cuya cara de una muger copiaba la hermosura, en pez enorme y feo rematará”.<sup>44</sup> Y no se trata de una pura coincidencia, porque el texto horaciano fue considerado desde la Antigüedad el tratado por excelencia de la poesía, así como de “todas las Artes que dependen de una acertada crítica, de un gusto delicado, y de un fundamental y sólido conocimiento de la verdad”,<sup>45</sup> entre ellas, desde luego, la pintura y las artes plásticas.

Como en ciertos frontispicios librarios, varios retablos oscenses del siglo XVII presentan como remate lateral figuras —antropomorfos total o parcialmente— que

---

<sup>44</sup> IRIARTE, Tomás de, *Arte poética de Horacio, o Epístola a los pisones, traducida en verso castellano [...]*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777, p. 1.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. v.



Frontispicio de *Affetti musicali*, de Biagio Marini, Venecia, 1617.

suman a su función arquitectónica un sentido moral. Si los soportes femeninos utilizados en los frontispicios de las obras musicales de Biagio Marini —publicadas en Venecia en el primer tercio del siglo XVII— resultan decorativos, galantes y hasta generosos (sostienen pesadas guirnaldas cuajadas de frutos), las figuras de los retablos oscenses, poco más tardías, poseen una connotación negativa, de acuerdo con la creación de Horacio, como paradigma de lo ridículo y lo monstruoso, e incluso la prosperidad que anuncian con sus frutos y su vientre abultado resulta engañosa.

Entre los retablos con bichas anteriores al mayor de la iglesia laurentina cabe mencionar los colaterales del presbiterio catedralicio, de temática mariana: el de la Inmaculada (ca. 1631), donde aparecen remates avolutados de anatomía femenina con



*Bichas en los retablos de la Inmaculada y Nuestra Señora del Rosario.  
Capillas colaterales del presbiterio de la catedral de Huesca.  
(Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*



*A la izquierda, bicha en el ático del retablo de san Lorenzo. A la derecha, su compañera durante el proceso de limpieza realizado por las restauradoras Elena Aquilué Pérez y Rosa Abadía Abadías (2001). (Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo / Elena Aquilué Pérez)*

pechos cubiertos, amplias alas y sartas de frutas en las manos,<sup>46</sup> y el de Nuestra Señora del Rosario, contemporáneo del anterior o ligeramente posterior, donde se alojan seres de torso desnudo, sin brazos, pero con alas y colas dobles serpentinas y sinuosas. En

<sup>46</sup> FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia, "Inmaculadas inspiradas en grabados en la catedral de Huesca y en la iglesia poblana de Tonantzintla", *Argensola*, 125 (2015), pp. 187-200, esp. pp. 188-193. Destaqué a las bichas como pseudoarpias aladas de vientre inmundo, opuesto al de la Virgen inmaculada, de la que se apartan.

ambos casos las extrañas criaturas tienen, además, un vientre muy abultado (consecuencia de la incorporación naturalizada de la voluta lateral del retablo) y las extremidades conformadas o envueltas por grandes hojas de acanto, muy probablemente síntoma de caducidad y muerte; no en vano esta planta está ligada a la ofrenda funeraria que inspiró el capitel corintio al escultor Calímaco (Vitruvio, *De architectura*, IV, 1, 7). En definitiva, la caracterización de las bichas muestra su impudicia y su condición mortal, lo que las hace esencialmente opuestas a la Virgen, siempre pura y liberada



*Bicha en el cuerpo del retablo de san Lorenzo.*

*A la derecha, tras su limpieza, realizada por las restauradoras Elena Aquilué y Rosa Abadía (2001).  
(Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo / Elena Aquilué Pérez)*

de la muerte, al no haber conocido el pecado. Por eso, en los retablos citados, mientras que la Virgen aparece erguida, ellas se muestran vencidas y derrotadas, con la mirada baja y en dirección contraria a ella.

En cuanto a su significado, las bichas laurentinas se explican por su particular mezcla de elementos y su contexto. Seguramente son expresión de fertilidad, pero de una muy distinta a la que ofrece la eucaristía y distribuye san Lorenzo. Por un lado, su naturaleza miscelánea y monstruosa, así como su colocación a espaldas del cuerpo del retablo —y de las personas sagradas ahí representadas—, las hace inaceptables, y, por otro, su indiferencia hacia los infantes las coloca en las antípodas de la Caridad. Son productivas, pero sus frutos están ligados a la promiscuidad y la lujuria (su único apoyo es la cola de pez, o de sirena, símbolo por excelencia de estos vicios),<sup>47</sup> lacras que, además, hacen a las figuras inestables e inseguras, como la voluble Fortuna, tambaleante sobre una esfera o una rueda. Por último, las hojas de acanto de su envoltura revelan la caducidad de los frutos que sostienen, que las conforman y que seguramente proporcionan. No obstante, se trata de imágenes extremadamente atractivas, muy potentes visualmente y de mucho éxito, que se versionaron poco después en el retablo de san Bernardo (1650-1654), también en la iglesia de San Lorenzo.

#### ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA RETÓRICA VISUAL DESARROLLADA EN EL RETABLO

A pesar del recelo de los tratadistas postridentinos y de su intento de eliminar del ámbito sagrado todo rastro profano y de naturaleza grotesca, no lograron hacerlo desaparecer. En el pleno Barroco, como es el caso, se siguieron introduciendo en las obras de temática religiosa figuras ajenas y originales que renuncian a la verosimilitud —derivada del principio de mimesis— en favor de la imaginación: el punto de contacto entre el hombre y el mundo, entre lo particular y lo universal.<sup>48</sup>

Francisco Pacheco, consciente de esta delicada situación, proponía en el siglo XVII un “prudente consejo” para usar los imaginativos y paganos grotescos de forma selectiva:

en los frisos, cornisas, pilastras, columnas, pedestales, bancos y recuadros no se puede huir de los grabados y grotescos (aunque se debe guardar el decoro *no pintando mascarones*,

<sup>47</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Lucía, “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, i/1 (2009), pp. 51-63.

<sup>48</sup> Véase sobre el tema PULIDO TIRADO, Genara, est. cit., pp. 406-409, y ARGAN, Giulio Carlo, art. cit., p. 114.

*sátiros ni bichas en los templos ni en las cosas sagradas*, reservando esto para los camarines, casas reales y de campo); si bien será lícito adornar con serafines, niños, pájaros y frutas, será conveniente no ser pródigos de los grutescos y punta de pincel.<sup>49</sup>

En Huesca, el destacado retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, realizado por Juan Miguel de Orliens en 1598, es un buen ejemplo de cómo retrocedieron los grutescos a finales del siglo XVI,<sup>50</sup> y la mazonería del retablo mayor laurentino, de su regreso a mayor tamaño, a través de una obra tan importante o más que la anterior. Como se ha estudiado, a pesar de la restricción recomendada por Pacheco, mascarones, sátiros y bichas conviven y dialogan en la composición para magnificar la exposición y enriquecer el contenido.

De esta manera, el retablo reúne y fusiona elementos muy variados, tratado cada uno de ellos con todo detalle para reclamar puntual atención. Se genera así una *digresión* que aumenta la tensión narrativa al retrasar a cada paso la reincorporación del espectador a la exposición principal. La suma de discursos compone finalmente un texto argumentado de forma antitética y basado en la dualidad de los extremos, que por un lado representa el bien y a sus seguidores y por otro, a modo de contrapunto, dispone figuras fantásticas y nocivas. La teoría literaria del Siglo de Oro enfatiza los buenos resultados de este recurso. Baltasar Gracián en su *Agudeza* explica cómo crece la “sutileza al paso de la contrariedad de los correlatos”.<sup>51</sup> Y en este sentido, como se ha explicado, juegan un papel fundamental las bichas con sus *figuras* (del verbo latino *ingere* ‘fingir’), que pueden dar a entender a quien no las conozca exactamente lo que no son. Pero su objetivo, una vez descubierta la ficción, es inducir en el espectador la repulsa absoluta del mal y la aceptación total del bien, como condición imprescindible para alcanzar la gracia de Dios y sus cuantiosas bendiciones.

No se sabe si este programa, por lo que respecta a la mazonería y la parte escultórica, fue ideado por Sebastián de Ruesta, pero lo que está claro es que sigue la línea temática de otros espacios devocionales oscenses de gran tradición, como la mencionada capilla de los santos Justo y Pastor, donde también, junto a los santos niños, se

---

<sup>49</sup> PACHECO, Francisco, *op. cit.*, p. 362. La cursiva es mía.

<sup>50</sup> Sobre el tema, FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia, “El antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte: del diseño en papel a la obra esculpida”, *Argensola*, 124 (2014), pp. 117-132.

<sup>51</sup> GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, I, Huesca, Juan Nogués, 1648, p. 50.

exhiben las bendiciones materiales que otorgan a sus fieles devotos. Si, como explica Abraham Madroñal, el humanismo barroco afianzó valores contrarreformistas como cristianización, españolismo, neoestoicismo o crítica histórica,<sup>52</sup> la retórica del retablo laurentino reúne estas nociones y las fomenta adaptadas a un caso particular. Defiende los dogmas de fe sobre la eucaristía y los santos; la patria local, a través de su patrón san Lorenzo; y un estoicismo que promueve las virtudes morales y el sacrificio personal como fundamento de todo beneficio, que se espera provenga —a la postre— del cielo. En definitiva, el repliegue hacia los seguros bastiones de la tradición en una época de profunda crisis.

---

<sup>52</sup> MADROÑAL DURÁN, Abraham, “Modelos del perfecto humanista en el siglo xvii”, en Alfredo ALVAR EZQUERRA (ed.), *Las enciclopedias en España antes de “l’Encyclopédie”*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 357-383.