

**LOS RETABLOS DEL SANTO CRISTO Y SAN BERNARDO
DE LA IGLESIA LAURENTINA OSCENSE:
LA ESCULTURA AL SERVICIO DE LA VERDADERA FE**

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— En este artículo se analizan dos retablos de la iglesia de San Lorenzo con importantes obras de escultura: el del santo Cristo, de la familia Sanginés, terminado en su versión actual después de 1641 por Jusepe Garro, pero que incorpora como imagen titular una talla anterior de Juan de Berrueta (hacia 1590), y el de san Bernardo, encargado por el mercader Bernardo Lasala en agosto de 1650 al maestro mazonero Cristóbal Pérez. En esta investigación se estudian ambos a partir de las circunstancias de sus encargos y desde el punto de vista formal, temático y devocional. Su iconografía revela que todavía a mediados del siglo XVII, junto a la amenaza del protestantismo, el judío se mantenía en el imaginario católico como el culpable del mayor crimen posible, el deicidio, practicado en la persona de Cristo.

PALABRAS CLAVE.— Retablo del santo Cristo. Retablo de san Bernardo. Iglesia de San Lorenzo. Iconografía. Bichas. Antisemitismo. Cristóbal Pérez.

ABSTRACT.— This article analyses two altarpieces with important sculptural works in the church of San Lorenzo: one commissioned by the Sanginés family, dedicated to the Holy Christ, the current version of which was completed after 1641 by Jusepe Garro, but in which the figure of Christ is a previous carving by Juan

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

de Berrueta (around 1590), and the altarpiece dedicated to Saint Bernard, which was commissioned by the merchant Bernardo Lasala in August 1650 to the master stonemason Cristóbal Pérez. In this research, both altarpieces are studied in the context of the circumstances of the commissions and from a formal, thematic, and devotional point of view. Their iconography shows that in the mid-17th century, together with the threat of Protestantism, Jews still formed part of Catholic imagery as those guilty of the greatest crime possible, deicide, practised in the person of Christ.

PINTURA VERSUS ESCULTURA

Los retablos renacentistas y barrocos se idearon como instrumentos formativos y, sobre todo, devocionales, porque de nada hubiera servido dar a conocer los pormenores de la vida de los santos, sus renunciaciones, sus sacrificios, sus martirios y sus éxtasis si todo el acervo revelado no estuviera dirigido a mover las conciencias de los fieles y establecer con ellos sutiles lazos de filiación emocional. Para conseguir este efecto, la retórica contrarreformista facilitó el acercamiento de la Iglesia militante (peregrina en la tierra) a la Iglesia triunfante (gozosa ya en el cielo). Gracias a la exploración de los recursos expresivos de todas las artes se logró acercar entre sí las esferas terrestre y celestial hasta intersectarlas y confundirlas.

La controversia renacentista en torno a la superioridad de las artes plásticas —especialmente centrada en la pintura y la escultura— quedó finalmente en tablas. El Barroco superó la obligada elección de una de ellas y favoreció una estrecha y conveniente colaboración entre las dos. Pintura y escultura se combinaron para alumbrar un arte efectista que a través de la ilusión tendía a traspasar la frontera entre lo real y lo imaginado para conmover al espectador y aumentar la adhesión del fiel.

Como muchas otras iglesias de la época, desde la tercera década del siglo XVII el nuevo templo de San Lorenzo fue un laboratorio de propuestas creativas, de experimentación en recursos expresivos y de ajustes a las tendencias doctrinales. Ninguna obra más elocuente al respecto que su retablo mayor, estudiado por lo que se refiere a cronología, temática y argumentos devocionales en el número anterior de esta revista.¹

¹ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “San Lorenzo, un santo que da muchos frutos: retórica contrarreformista en el retablo mayor de su iglesia oscense”, *Argensola*, 128 (2018), pp. 89-118.

Sus dos grandes cajas alojaron finalmente los lienzos pintados hacia 1675 por Bartolomé Vicente, lo que se logró gracias al apoyo económico de Artal de Azlor, quien los encargó, y después de superar en lo formal otras opciones y tendencias, algunas documentadas, otras deducibles: en primer lugar se evitó dar total protagonismo a la escultura, pues desde el principio se descartó recuperar la imagen titular del antiguo retablo mayor, realizado hacia 1500;² tampoco se recreó a san Lorenzo en pintura mediante la fórmula del santo estatua, de tradición manierista, introducida con rotundo éxito en 1628 por Pedro Núñez del Valle en el retablo de san Orencio, analizado también en el número anterior de *Argensola*;³ y aunque hubo en 1656 un proyecto para resolver el cuerpo y el ático del retablo con esculturas, sin duda para imitar el retablo de san Bernardo, acabado dos años antes y estudiado aquí, a la postre se descartó.⁴

Finalmente, los lienzos de Bartolomé Vicente se separan por completo de los recursos de la escultura, el arte más mimética, idónea para crear réplicas de lo real con un doble efecto bien conocido por los teólogos: por un lado, las imágenes tridimensionales aumentan la devoción, pero por otro fomentan la idolatría, al favorecer la confusión entre la imagen y el modelo y dirigir directamente a ella los ruegos y los agradecimientos. Nada de esto sucedió. Los cuadros de Bartolomé Vicente desarrollan escenas, episodios ocurridos en un tiempo y un espacio pretéritos, pero por la magia del ilusionismo barroco se presentan con tanta veracidad que el fiel se puede integrar en el espacio recreado y tiene la sensación de ser testigo ocular de lo sucedido. La imagen del martirio de san Lorenzo —iluminada internamente por la parrilla en llamas y la claridad emanada del santo— y la de la ascensión de la Virgen —ascendiendo rápida a los cielos, sin ayuda de los ángeles y ante la mirada atenta de los apóstoles— resultan más elocuentes y persuasivas que las tallas volumétricas de sus protagonistas. Se hace patente en las pinturas que los hechos gloriosos y heroicos de los protagonistas son las causas de su santidad.

En los retablos de la iglesia, sin embargo, se consideró de formas diversas el siempre fecundo binomio pintura-escultura, y en los que se estudian a continuación fue

² FONTANA CALVO, M.^a Celia, “San Lorenzo, un santo que da muchos frutos...”, art. cit., p. 95.

³ ABADÍA ABADÍAS, Rosa, Elena AQUILUÉ PÉREZ, M.^a Celia FONTANA CALVO y Carlos GARCÉS MANAU, “El retablo de san Orencio, obispo de Auch, en la iglesia de San Lorenzo de Huesca: análisis formal e iconográfico a partir de su reciente restauración”, *Argensola*, 128 (2018), pp. 51-88, esp. p. 78.

⁴ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “San Lorenzo, un santo que da muchos frutos...”, art. cit., pp. 95-96.

la segunda, la escultura, la que se impuso, porque ambos promueven la fe en Cristo, y para ello nada mejor que el verismo asociado a la tridimensionalidad.

EL RETABLO DEL SANTO CRISTO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO: SU MODELO Y SU MENSAJE DE FE Y ESPERANZA

La ciudad de Huesca en 1624 celebró por todo lo alto la conclusión de la capilla del santo Cristo, construida en la catedral a instancias del obispo Juan Moriz de Salazar. Su arquitecto, el mazonero Pedro de Ruesta, fue el responsable también del retablo, donde quedó integrada la santa imagen del Cristo que en 1497, según se creía firmemente, había curado a Huesca de la peste y que inmediatamente después el obispo Juan de Aragón y Navarra aprovechó a su favor. Para lograr que los oscenses se comprometieran económicamente con la obra de la catedral, todavía inconclusa, argumentó que la ciudad le debía ese esfuerzo al Cristo que tanto la había beneficiado.⁵ Retribuir un favor con otro siempre pareció justo, y mucho después, en 1620, cuando el nuevo obispo de Huesca, Juan Moriz de Salazar, advirtió que la santa imagen milagrosa no tenía una capilla donde fuera honrada debidamente, emprendió su gran obra.

En 1624 se concluyó también la iglesia de San Lorenzo, donde casi todo en materia de dotación cultural estaba por hacer. Por supuesto, los esfuerzos se habían centrado en la dignificación de san Lorenzo, el patrón de la ciudad, a quien Felipe II había dedicado el monasterio de El Escorial, pronto reconocido como uno de los monumentos más emblemáticos de la monarquía hispana. Pero el mundo de las devociones es muy amplio y la nueva iglesia se prestaba para refrendar algunas antiguas y poner en marcha otras nuevas.

Ningún retablo de la iglesia gótica se mantuvo en la renacentista. Quienes pretendían poseer las nuevas capillas, aunque fueran los dueños de las antiguas, tenían que comprometerse a dotarlas con otro retablo actualizado en consonancia con su rango. Los anteriores se habían realizado con las medidas de las capillas medievales, de menor tamaño que las actuales, y su configuración no resultaba acorde con las nuevas propuestas estilísticas y temáticas.

⁵ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense”, *Argensola*, 120 (2010), pp. 291-328.



Retablo del santo Cristo de la iglesia de San Lorenzo de Huesca. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)

Uno de los retablos que quedó en desuso fue el del santo Cristo, a pesar de haberse realizado a finales del siglo XVI y de estar entre los que se trasladaron a la entrada de la iglesia donde se mantuvo el culto durante las obras. Para ello lo cedió su encargante y propietario, Martín de Sanginés, el 3 de diciembre de 1609, específicamente con la condición de que en su momento se colocara en la capilla nueva que la parroquia tenía que entregarle.⁶ En 1590 Juan de Berrueta debía de tenerlo muy avanzado, porque el citado Sanginés concertó entonces con Andrés de Arana la pintura y el dorado.⁷ Terminada la iglesia, el 7 de septiembre de 1625 la parroquia concedió a Miguel de Sanginés, hijo del anterior, la correspondiente “capilla fornecina del claustro de la mano derecha” con la obligación de “adornar el retablo y altar de dicha capilla decentemente al respecto y proporción”, lo que comportaba hacer una estructura de mayor tamaño acorde con las dimensiones del nuevo espacio. No obstante, la parroquia asumió los gastos de la obra. Para reunir el dinero necesario, cedió las pensiones de un censal de 6000 sueldos de propiedad que impuso Sanginés a su favor, en cumplimiento con lo establecido por su padre vía testamentaria.⁸ Pasados quince años, los ejecutores testamentarios de Miguel Sanginés e Isabel Cueva, su viuda, contrataron el retablo. Según un documento posterior, el acto se capituló el 5 de agosto de 1640 ante el notario Lorenzo Rasal, pero el documento no se encuentra en el protocolo correspondiente. Constan, no obstante, el dinero invertido, 5000 sueldos procedentes del citado censal (el 4 de septiembre de 1641 la parroquia otorgó época a Isabel Cueva por esa cantidad asignada al retablo a cuenta de las citadas pensiones),⁹ y el nombre del autor, Vicente Banzo, que murió poco después de firmar la capitulación, por lo que sus fiadores adjudicaron lo faltante al ensamblador Jusepe Garro el 17 de febrero de 1641, quien debió de terminarlo en los meses siguientes.¹⁰ La nueva

⁶ Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), not. Juan de Cueva, 1609, n.º 1277, f. 200. En diciembre de 1609 se habilitó el pórtico o *portegado*, la parte no derribada del antiguo templo, para que hiciera las veces de iglesia provisional. Como retablo mayor se colocó el de san Orencio y santa Paciencia, propiedad de la parroquia; a su derecha quedó la capilla de Loreto con su retablo, mandado hacer por Ana Villacampa, y a la izquierda se trasladó desde su capilla, ya derribada, el retablo del santo Cristo.

⁷ PALLARÉS FERRER, M.^a José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, pp. 114 y 227.

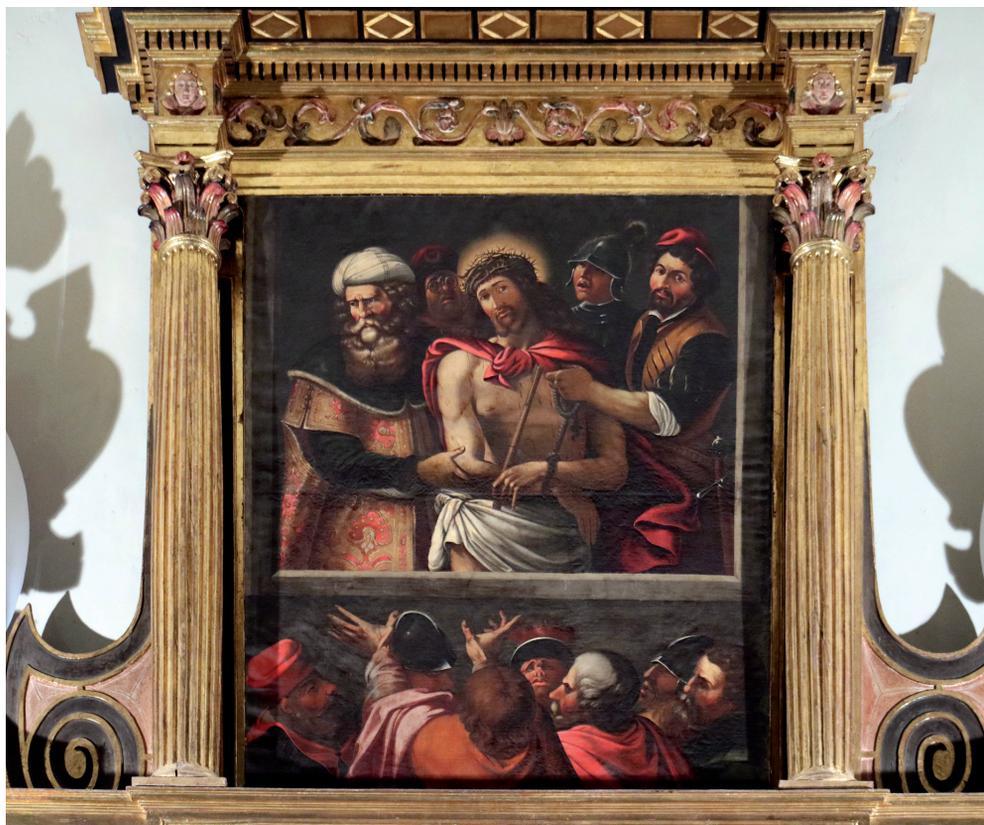
⁸ AHPHu, not. Lorenzo Rasal, 1625, n.º 1365, ff. 441v-443v. Menciona este documento M.^a José PALLARÉS FERRER, *op. cit.*, p. 207.

⁹ AHPHu, not. Lorenzo Rasal, 1641, n.º 1377, ff. 598v-599v. Menciona este documento M.^a José PALLARÉS FERRER, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰ Se consignan los datos del contrato con Vicente Banzo en la asignación del resto del trabajo a Jusepe Garro: AHPHu, not. Lorenzo Rasal, 1641, n.º 1377, ff. 100v-102r. Menciona este documento M.^a José PALLARÉS FERRER, *op. cit.*, p. 207.

estructura, muy sencilla, se acondicionó para integrar como pieza principal la talla de Juan de Berroeta, entre otras razones, sin duda, para economizar gastos.

A pesar del tiempo transcurrido, este retablo del santo Cristo sigue en varios puntos el homónimo catedralicio. Aunque las estructuras de ambos son distintas (el de la catedral todavía mantiene calles laterales, mientras que el laurentino prescinde de ellas y presenta un mueble de tema único más ático), hay coincidencias de orden temático y devocional muy importantes, incluido el aprovechamiento de una antigua imagen como titular. En san Lorenzo la talla de Juan de Berrueta no tenía una especial relevancia piadosa; no obstante, poseía calidad artística y además su incorporación contribuía a abaratar costes, todo lo cual aconsejaba su mantenimiento. Además, en



*Cristo en el balcón de Pilato. Ático del retablo del santo Cristo.
Iglesia de San Lorenzo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

ambos casos las imágenes de los crucificados se acompañan de escenas pasionarias pintadas, prácticamente coincidentes.

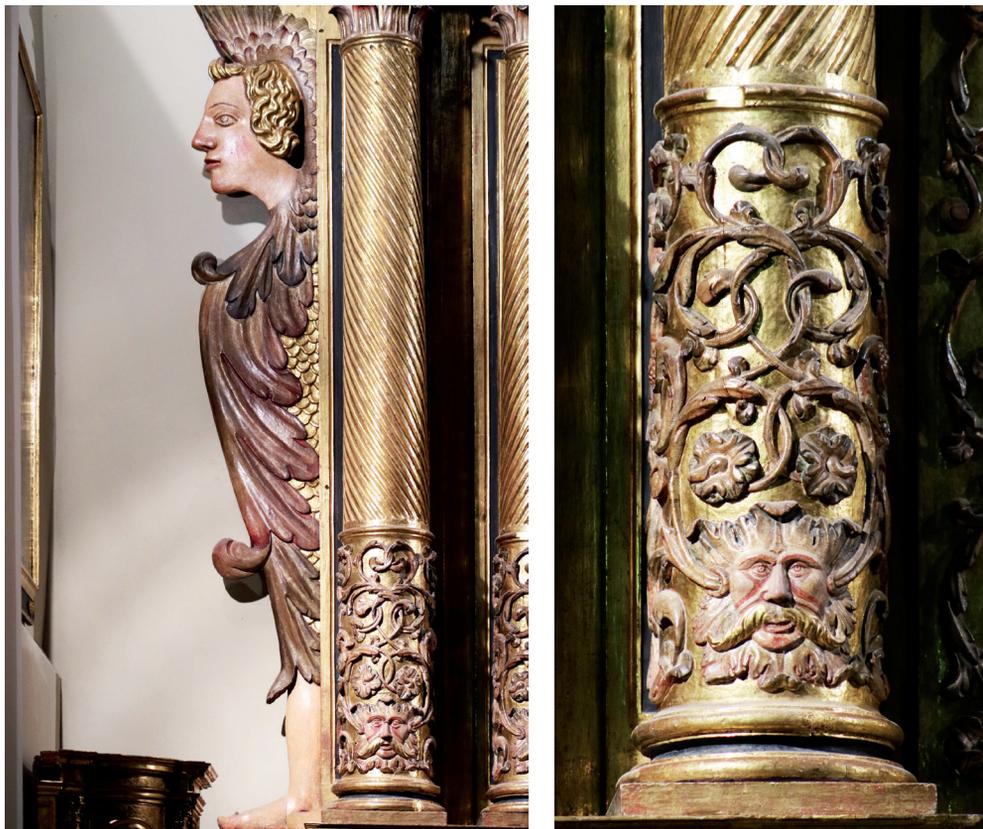
Los áticos muestran a Cristo en el llamado balcón de Pilato humillado ante la multitud enardecida que exige su muerte (Jn 19, 13-15). Es decir, las pinturas hacen hincapié en que su condena había partido del pueblo judío (“Mientras tanto, los sumos sacerdotes y los ancianos convencieron a la multitud de que pidiera la libertad de Barrabás y la muerte de Jesús”, Mt 27, 20) más que del gobernador romano (“Pilato hizo traer agua y se lavó las manos delante de la multitud, diciendo: ‘Yo soy inocente de esta sangre. Es asunto de ustedes’”, Mt 27, 24), pues los judíos incluso asumieron las consecuencias de su decisión pronunciando sobre sí mismos una suerte de maldición (“Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos”, Mt 27, 25).

La obra catedralicia contrapone la imagen superior del eccehomo (Jn 19, 5) —vestido con una túnica roja y coronado de espinas—, rodeado de sumos sacerdotes y judíos soliviantados, a la talla inferior del santo Cristo clavado en la cruz, hacia la que deben dirigir sus ruegos los devotos oscenses. De acuerdo con lo anterior, la jaculatoria de la novena del santo Cristo solicita así sus favores: “Por esas llagas, por esa cruz, ten piedad de nosotros, divino Jesús”. Para completar el argumento, los exégetas llevaron un paso más allá el citado pasaje de Mateo. Como explicó en el siglo XIX la religiosa agustina Ana Catalina Emmerich, los judíos pidieron “que esa sangre redentora, que pide misericordia para nosotros, pidiera venganza contra ellos”.¹¹

El mismo mensaje antagónico posee la versión laurentina, donde la reflexión genérica sobre el judío deicida frente al cristiano devoto quizás estuviera aconsejada por una circunstancia particular. Si, como apunta el apellido *Sanginés* (o *Sanjines*), la familia responsable del retablo era de origen judío, estaría más que justificada la demostración pública de su adhesión a Jesús como el auténtico mesías, al desmarcarse de los ataques hacia su persona que los evangelios atribuyen a dicho pueblo.

La argumentación polarizada se refuerza en el retablo mediante los seres antropomorfos colocados como remate en los laterales del cuerpo principal, a modo de bichas, pero de sexo masculino. Quizás estén vinculados con los termes (masculinos y femeninos) que compartimentan la media naranja de la capilla del santo Cristo, porque

¹¹ *La dolorosa pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, Madrid, 1865, p. 344.



Bicha masculina con pies descalzos y mascarón de green man en el retablo del santo Cristo. Iglesia de San Lorenzo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

están caracterizados, como aquellos, a base de acantos y escamas. Pero si en este lugar la connotación de las figuras es positiva (elevados sobre cabezas angélicas, trascienden lo caduco y pecaminoso de sus extremidades, donde se concentran los elementos no humanos, y se sitúan junto a la linterna plena de luz),¹² en el caso de San Lorenzo su sentido es negativo desde la misma colocación, de espaldas a la figura del crucificado. Esos seres han de representar a no creyentes, como advierte su cabello rubio, es

¹² FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla del santo Cristo...”, art. cit., pp. 315-316.

decir, amarillo,¹³ y son al mismo tiempo pecadores lascivos (poseen escamas, como las seductoras sirenas) e indecorosos (llevan los pies descalzos).¹⁴ A pesar de tener alas, con estos apéndices no llegarán a la salvación ni obtendrán jamás la vida eterna; por eso se cubren con hojas de acanto, planta que desde la Antigüedad se relaciona con las tumbas y la muerte. Si los termes de la capilla catedralicia alimentan la esperanza de los creyentes, estos aseguran la condenación de los infieles.

En definitiva, como Cristo juez en los tímpanos de las iglesias románicas premia a los buenos y castiga a los malos, el retablo del santo Cristo de la iglesia de San Lorenzo asegura que quienes no crean en él se condenarán, pero quienes permanezcan fieles (la imagen del Cristo crucificado está custodiada por mascarones de *green man*) poseerán el recurso necesario (el propio el retablo) para meditar y acrecentar su fe y su esperanza en la salvación.

EL RETABLO DE SAN BERNARDO Y SU APUESTA POR LA ESCULTURA

El 21 de agosto de 1650, superadas las fiestas laurentinas, el mercader Bernardo Lasala concertó con Cristóbal Pérez, mazonero vecino de Huesca, la realización de un retablo escultórico para su capilla dedicado al santo de su nombre, san Bernardo. Como se explica a continuación, desde el momento de su diseño y su materialización esta pieza ha ocupado un lugar muy destacado en el excelente conjunto retablístico conformado en la nueva iglesia de San Lorenzo de Huesca. Todo parece indicar que en cada una de las etapas por las que pasó no se reparó en gastos.

La pieza se debía concluir para la festividad de San Lorenzo del año siguiente,¹⁵ y seguramente el plazo se cumplió, porque el mueble se doró muy pronto y estaba totalmente terminado en 1654, fecha de la que quedó constancia en la propia obra. Las circunstancias que rodearon este encargo revelan el empeño de los responsables

¹³ La palabra *amarillo* deriva del latín *amaru* ‘amargo’. El color amarillo en la Edad Media se asoció a la enfermedad, la traición, la herejía, la avaricia y otros muchos comportamientos y acciones de implicaciones negativas. SAS VAN DAMME, Astrid de, “El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados”, *Estudios Medievales Hispánicos*, 2 (2013), pp. 241-276.

¹⁴ No por casualidad Caravaggio a comienzos del siglo XVII introdujo en sus obras a pobres y marginados de pies sucios y descalzos, con el consiguiente escándalo para la élite de su época.

¹⁵ BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “El retablo de san Bernardo en la iglesia de San Lorenzo de Huesca”, *Argensola*, 112 (1998-2002), pp. 211-212, esp. p. 212.

parroquiales en dotar al nuevo templo laurentino de un mobiliario litúrgico a la moda y de calidad. La capilla en cuestión, con derecho a enterramiento, había sido cedida en 1641 al doctor en Medicina Pascual Ríos, quien la iba a consagrar a la Sagrada Familia.¹⁶ Sin embargo, unos años después la parroquia se la adjudicó a Lasala, quien se comprometió a dotarla con un retablo de más entidad.¹⁷ El cambio de promotor supuso también la mudanza de titularidad.

El autor del retablo, Cristóbal Pérez, tiene en su haber una larga lista de trabajos de excelente factura realizados en Huesca. Por el momento la primera noticia sobre su labor profesional es su participación en el concurso organizado por la parroquia de San Lorenzo en 1647 para escoger al autor del futuro retablo mayor. Como se sabe, Pérez no consiguió hacerse con el premio, pero ello no le impidió desarrollar una exitosa carrera profesional —parte de ella en la iglesia de San Lorenzo— que abarcó la enmarcación de cuadros (lienzos de la sacristía de San Lorenzo), la retabística (además del retablo de san Bernardo, hizo el de san Agustín en Santa María de Foris, de hacia 1650, y el mayor de la iglesia de San Martín, de 1655, hoy en la de Santo Domingo), la construcción de muebles (la mesa de las águilas, de 1655) y también la realización de monumentos efímeros para las principales fiestas celebradas en la ciudad de Huesca a mediados del siglo XVII. Grandiosos debían de ser los cinco arcos triunfales levantados en el Coso con ocasión del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, en 1658, así como el monumento, con pirámide incluida, erigido en la iglesia de San Lorenzo para festejar el respaldo otorgado por el papa Alejandro VII a la entonces piadosa opinión sobre la inmaculada concepción de María en 1661.¹⁸ Una producción extensa, variada y de enorme interés a la que pueden sumarse en el futuro otras piezas conforme avancen las investigaciones.

¹⁶ AHPHu, not. Lorenzo Rasal, 1641, n.º 1377, ff. 599v-601r.

¹⁷ Véase AHPHu, not. Lorenzo Rasal, 1641, ff. 720v y ss., y sobre la reasignación de la capilla a Bernardo Lasala, AHPHu, not. Lorenzo Rasal, 1650, ff. 104r y ss., y ff. 132r y ss.

¹⁸ Sobre estas obras véase AQUILUÉ PÉREZ, 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 Santa María de Foris”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 137-149; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, “Mesa de las águilas. Cristóbal Pérez. 1655”, en *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, p. 334; GARCÉS MANAU, Carlos, “La mesa de las águilas, ¿identificada?”, *Diario del Alto Aragón*, 9 de noviembre de 2003, supl. *Domingo*, p. 9.



Retablo de san Bernardo de la iglesia de San Lorenzo de Huesca. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

Según se menciona en el contrato del retablo de san Bernardo, su construcción debía ajustarse a la “traça y dibujo” realizados por Pérez, aunque parte del ornato estaba sujeto a posibles cambios.¹⁹ El cuerpo principal y el remate se articularían con columnas salomónicas, las cuatro principales de “quinçe palmos en alto y [...] revestidas de talla de pámpanos o yedra”, con “páxaros y otras avecillas que bien parezcan, añadiendo niños como los del retablo mayor” de la iglesia. La caja principal, con la aparición de Cristo a san Bernardo, se describe con mucho detalle: “la imagen de Cristo haya de tener los brazos encima de los hombros de san Bernardo” y “la imagen de san Bernardo haya de estar de rodillas recibiendo a Cristo en sus brazos”, como en la iglesia del santo cisterciense en Huesca. Del banco no se consigna más que su altura. En cuanto a los complementos ornamentales, el documento menciona “pulseras” (por *polseras*) para el cuerpo principal, y en el remate “virtudes” más “dos pulseras, o bichas, o lo que mejor pareciere”. Finalmente, no obstante, en los casos citados se colocaron bichas, y también en la predela. La poca definición de estos complementos en la capitulación contrasta con su importancia desde el punto de vista simbólico y con el cuidado puesto en su ejecución por el excelente escultor que los realizó, hasta ahora desconocido.

Como en el retablo mayor laurentino, buena parte del trabajo no fue realizado por el profesional que recibió el encargo. En este sentido, Cristóbal Pérez se comprometió a mandar hacer a su costa en la ciudad de Huesca “todas las figuras así redondas como de medio relieve”, lo que seguramente supone tanto el gran tema central —con la aparición de Cristo crucificado a san Bernardo y esculturas casi exentas— como los variados relieves del mueble, incluidas las bichas. A pesar de implicar mucho trabajo, la capitulación restringe el tiempo de realización a un año escaso. Y seguramente porque las tareas se organizaron con eficiencia y los pagos fueron puntuales, el retablo se terminó según lo previsto para ser dorado y policromado de inmediato, de lo que se ocupó Francisco Gutiérrez por contrato firmado el 1 de mayo de 1653.²⁰ En 1654, como también se ha dicho, se dio por concluida la obra, pues se consignó esa fecha en el centro del friso del cuerpo principal.

El retablo de san Bernardo fue para el excelente mazonero Cristóbal Pérez una clara oportunidad para medirse con Sebastián de Ruesta utilizando recursos semejantes

¹⁹ Véase el documento.

²⁰ PALLARÉS FERRER, M.^a José, *op. cit.*, pp. 364-366.

y —en lo posible— superar su creación, y, como se ha dicho antes, tuvo tanto éxito que en 1656 los obreros de la parroquia pensaron en encargar de escultura los temas de las cajas del retablo mayor. Por su parte, Cristóbal Pérez utilizó también bichas en el retablo mayor de la desaparecida iglesia parroquial de San Martín, de 1655, hoy conservado en la de Santo Domingo.²¹

El complejo programa iconográfico del retablo de san Bernardo, que se analiza a continuación, conlleva, entre otras cosas, un pautado uso del color. En el acabado policromo de figuras y elementos arquitectónicos tres colores son esenciales: rojo, verde y amarillo. Todos se usan para destacar determinados elementos y en sentido general implican dualidad: el rojo se refiere a la sangre de Cristo (injustamente derramada por los judíos y valiosísima para los cristianos); el verde, a la vegetación (alusiva a la vida o a la muerte, según el caso), y el amarillo, plasmado en el oro, tiene, como los demás, un sentido ambivalente. Una fina lámina de oro recubre la mazonería para crear la ilusión del dorado empíreo, y también el oro se aplica —con valor positivo— a las cabelleras rubias de ángeles y niños e incluso al pelo de las bichas, en este caso, sin embargo, para señalar su negativa condición de infieles y herejes.

FE, ESPERANZA Y CARIDAD EN EL RETABLO DE SAN BERNARDO

No hay mucha distancia temporal entre el retablo del santo Cristo y el de san Bernardo, apenas diez años, y sin embargo sus planteamientos son muy distintos. El de san Bernardo, sin duda de mucha más entidad, presenta en cuanto a mensaje devocional un gran avance, como se explica a continuación, básicamente porque su referencia directa cambió. No fue su modelo directo el del santo Cristo de la catedral, realizado por Pedro de Ruesta, sino el retablo mayor de la iglesia laurentina, que diseñó su pariente Sebastián de Ruesta, una obra extraordinaria en la que la parroquia concentró lo mejor de sus esfuerzos. Desde el punto de vista temático, el retablo de san Bernardo enuncia dogmas muy semejantes al de san Lorenzo. Los discursos devocionales expuestos en uno y en otro son paralelos y sus recursos narrativos también parecidos.

²¹ Sobre el retablo véase HUIÓS LAVIÑA, M.^a José, “El antiguo retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Martín”, en *Homenaje a Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, IEA, 1987, pp. 305-326.



*Aparición de Cristo crucificado a san Bernardo. Retablo de san Bernardo.
Iglesia de San Lorenzo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

En principio escasos puntos parecen tener en común el diácono martirizado a mediados del siglo III durante la persecución de Valeriano y el monje cisterciense que predicó la segunda cruzada, una arriesgada empresa que terminó en 1148 con el fracaso de los cristianos y la victoria rotunda de los musulmanes, pero ambos personajes recibieron premios divinos por su inquebrantable fe, reservados solo para algunos elegidos. San Lorenzo obtuvo la palma de la victoria sobre la muerte al morir en la parrilla (la gloria del martirio centra el retablo mayor en el lienzo pintado hacia 1675 por Bartolomé Vicente), y san Bernardo, según su hagiografía, fue especialmente honrado al concedérsele entrar en contacto directo con Cristo y la Virgen. La recreación de uno de esos episodios, la visión de Cristo crucificado, se diseñó en 1650 para ocupar la caja central de su retablo, y otros (la aparición de la Virgen y el don de la inspiración) se dispusieron en sendas escenas en el banco de la misma obra.

En torno a la firme fe de Lorenzo y sus efectos gira todo el discurso del retablo mayor, a excepción del ático, donde se representó la ascensión de María, pero en el de san Bernardo hay un complemento muy importante. Junto al monje protagonista se presentan otros testigos de la fe en Cristo de diferentes momentos de la historia, santos perfectamente ordenados de arriba abajo y por categorías. A los lados del ático figuran los apóstoles Pedro y Pablo, del tiempo bíblico; en los dos órdenes de hornacinas alojadas en las calles laterales hay mujeres de la Antigüedad, santa Catalina —que exhortó al emperador Majencio a conocer al verdadero Dios y convirtió con sus argumentos a los filósofos con los que debatió— y santa Elena —a quien se debe el descubrimiento de la verdadera cruz de Cristo—, más dos frailes medievales fundamentales, santo Domingo y san Francisco —continuadores en el mundo de la labor apostólica y evangelizadora—; y finalmente, en el banco, los evangelistas, esculpidos en relieve en los plintos de las columnas y entre escenas bernardinas, porque ellos fueron quienes consignaron el dogma de la fe en sus narraciones sobre la vida y la pasión de Cristo.

Algunos de estos santos son mencionados en la capitulación del retablo, pero otros no. Resulta significativo que el lugar donde se alojó a santa Catalina se hubiera pensado para “santa Juana”. Seguramente se hizo referencia con este apelativo a la reina de Francia Juana de Valois, quien, cuando su matrimonio con Luis XII fue anulado, se dedicó por entero a una vida piadosa. Cultivó especialmente la devoción a la santa cruz y fundó en 1505 la Orden de la Santísima Anunciación de la Santa Virgen María. Estas circunstancias la convertían en la pareja perfecta de santa Elena. No obstante, aunque desde su muerte fue considerada santa, en el siglo XVII todavía no había sido

canonizada, y seguramente por esta poderosa razón fue sustituida en el retablo por santa Catalina, otra mujer defensora de Cristo y que también suele llevar corona para mostrar la nobleza de su linaje.

Todos estos santos proporcionan una firme base para la esperanza. Forman parte de la Iglesia triunfante, que ya ha logrado por méritos propios disfrutar de la salvación eterna en la gloria celestial. Las virtudes de la fe y la esperanza se muestran, por tanto, unidas por un estrecho lazo. La retórica barroca vincula a la fe una esperanza cierta: como san Bernardo obtuvo en vida la gracia de entrar en contacto con Jesús y María, también el fiel que observara su retablo en la iglesia de San Lorenzo vería el pedazo de cielo (el dorado empíreo) donde se encuentran los santos que perseveraron en la fe. Al hombre barroco no se le ofrecía solo el papel de espectador al contemplar una experiencia mística, casi como si asistiera a una representación teatral. Se le reservaba una visión del cielo con sus santos, lo que lo elevaba al nivel de quienes habían alcanzado



San Bernardo reparte pan bendito y sanador a los enfermos. Banco del retablo de san Bernardo. Iglesia de San Lorenzo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

ya la santidad. Así se aseguraba la esperanza en la salvación, pues la visión celestial que el cristiano tiene en esta vida solo puede ser una premonición del gozo que experimentará en el cielo tras su muerte gracias a la fe.

Pero la asociación de virtudes no termina aquí. Tanto el retablo de san Lorenzo como el de san Bernardo muestran la esperanza de salvación y también la caridad y sus frutos derivadas de la fe. El fiel Lorenzo se revela en el banco como el escogido para repartir entre los pobres de Roma la caridad divina en forma de pan y harina, un remedio para sus perentorias necesidades materiales y también espirituales, porque los alimentos funcionan como metáfora eucarística. Una escena muy semejante protagoniza san Bernardo en su retablo. También en el centro del banco, el santo distribuye, ayudado por un acólito, pan bendito que otorga la sanación a los enfermos, como refiere un episodio de su hagiografía,²² en una clara alusión al viático, la comunión de los moribundos; no en vano la imagen se encuentra en una capilla funeraria. Así quedan vinculadas las tres virtudes teológicas, que desde la Edad Media se exhiben en los programas devocionales como esenciales para la salvación.

LA ARGUMENTACIÓN NEGATIVA: LAS BICHAS

Todo el retablo está repleto de plantas y frutas, signos inequívocos de fertilidad y abundancia. En las columnas salomónicas se entretrejen ramas de yedra y parras de jugosas uvas de las que se alimentan pájaros y niños. Además, la caja central está flanqueada por colgaduras entre las que se reconocen con facilidad peras, manzanas, granadas y uvas, y algunas de esas frutas llenan hasta rebosar cestos situados sobre la misma caja y en los extremos del ático, sin duda alusivos a los frutos de salvación que genera la eucaristía (el Concilio de Trento recordó: “Los frutos, por cierto, de aquella oblación cruenta [la muerte de Cristo en la cruz] se logran abundantísimamente por esta incruenta”, sesión XXII, cap. II). Sin embargo, no todos los frutos son buenos, o al menos no siempre se hace un uso correcto de ellos. Las uvas que picotean los pájaros son desde época paleocristiana imagen de la sangre salvadora de Cristo, que se da como alimento, pero el vino que proporciona la vida, si no se asocia a la sangre de Cristo, es también causa de embriaguez, como se aprecia en las bichas del ático. Además,

²² MONTALVO, Bernabé de (O. S. B.), *Primera parte de la corónica del Orden del Cister e instituto de san Bernardo*, Madrid, Luis Sánchez, 1602, libro III, pp. 624-625.

las manzanas que comen las grandes bichas ubicadas en los laterales del cuerpo del retablo han de ser las del pecado. Por el contrario, el pan bendecido que reparte san Bernardo es el auténtico cuerpo de Cristo, que sostiene y da la salud a los enfermos, tan diferente de los alimentos puramente materiales que consumen insaciables las bichas sin obtener de ellos un auténtico beneficio. Estos seres monstruosos, creados mediante la adición de elementos con connotaciones de daño o vicio, son los agentes de la argumentación negativa, utilizada, al igual que en el retablo mayor de la iglesia, como contrapunto para conseguir el realce necesario de la virtud.²³

En el retablo de san Bernardo las bichas responden a cuatro formas distintas. Tres de estas creaciones tienen el vientre abultado por el exceso de alimento y todas están ligadas al acanto, funerario y caduco, pero sus peculiaridades les proporcionan significados particulares y adaptados a la narrativa del conjunto.

Las bichas comedoras

Son las de mayor tamaño y quedan más a la vista, pues flanquean el cuerpo principal. San Bernardo y sus seguidores obtendrán la vida eterna que les proporcionarán la fe en Cristo y el pan bendito, pero las bichas comen hasta hartarse alimentos caducos que solo las llevarán a la muerte. Devoran frutos redondos, muy probablemente manzanas, como se ha dicho, que rebosan, junto a granadas, peras, racimos de vid y otras frutas, de una especie de cuernos de la abundancia que les sirven de extremidades. De alguna manera, estas figuras de pechos flácidos y semblante triste comen aquello de lo que están hechas, es decir, se devoran a sí mismas, por lo que se consumirán sin remedio. Además, las manzanas, del pecado y de la muerte, son alimentos opuestos a los panes benditos de san Bernardo.

El antecedente más directo de estas bichas hambrientas son las ubicadas en los laterales del cuerpo principal del retablo mayor laurentino, pero hay entre ambas diferencias importantes. Las talladas en el retablo mayor proclaman con sus atributos su falsa y efímera abundancia, su avaricia (seguramente por eso son rubias), su ausencia de caridad y su esencia volátil, como la de la fortuna, pues cubren sus cabezas con un lienzo ahuecado por el viento, como resulta característico en esa circunstancia

²³ FONTANA CALVO, M.^a Celia, "San Lorenzo, un santo que da muchos frutos...", art. cit., pp. 110-116.



Bicha comedora en el cuerpo del retablo de san Bernardo y bicha mortal en el banco (probablemente ambas protestantes). Iglesia de San Lorenzo. (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)



*Bicha judía y bicha bebedora en el ático del retablo de san Bernardo.
Iglesia de San Lorenzo. (Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo)*

humanizada y convertida en alegoría. Las bichas del retablo de san Bernardo comen (en la sección central) y beben (en el ático) porque muy probablemente hacen referencia —aunque solo las segundas tienen alas— a las arpías, monstruos mitad ave y mitad mujer de la mitología griega, incapaces de saciar sus voraces apetitos. Utilizadas de forma polisémica a lo largo de la historia, pero siempre con connotaciones negativas, sirvieron en determinados contextos para mostrar los estragos que causaban primero los judíos y después los protestantes. El cardenal Jacques Davy du Perron (1556-1618), en un sermón ofrecido en Pascua de Resurrección, advertía de que el succulento manjar eucarístico tiene “unos terribles enemigos, los luteranos, que al impedir disfrutar de él a los fieles obstaculizan la salvación de sus almas” y “actúan como ladronas y

ponzoñosas arpías”. Con la analogía de las arpías el cardenal seguía la línea de animización de los protestantes abierta por el papa León X en su petición a Lutero de que se retractara de sus errores. En su bula *Exsurge Domine*, expedida el 15 de junio de 1520, se alude al zorro y al jabalí que van a devastar la viña y a las “bestias salvajes” que intentan alimentarse de ella, una imagen de destrucción y voracidad creada, a su vez, a partir del salmo 80 (Sal LXXX, 13-14).²⁴

Las bichas mortales

Las únicas bichas masculinas se encuentran junto a la escena del reparto de panes, poseen extremidades plenamente humanas y carecen de alas. Están muy cerca del preciado alimento, pero sus brazos están envueltos (o apresados) por ropas, así que difícilmente podrían acceder a él. Como su vestidura y sus complementos (hojas de acanto y escamas) insisten en la línea conocida, y además ellas no reciben el regalo del pan bendecido, hemos de concluir que se trata de no creyentes y que no merecen el supremo manjar. Además, el hecho de que no puedan utilizar las manos implica la existencia de un peligro si finalmente logran usarlas, por lo que cabe atribuirles una identidad protestante. Su presencia recordaría el robo de formas consagradas ocurrido en la catedral en noviembre de 1641 que debió de protagonizar un hugonote francés. Mucho cuidado, por tanto, con la mano que muestran.

Su antecedente más directo quizás se encuentre en la misma iglesia, en el citado retablo del santo Cristo. Se pueden relacionar con los grandes seres antropomorfos descalzos que cierran los laterales del cuerpo principal. Comparten con ellos sexo y elementos básicos, aunque difieren en el tratamiento de los pies. Tal vez simplemente para evitar críticas más o menos gratuitas a unos pies desnudos en la iglesia, los humanoides de san Bernardo calzan elegantes botas que, como casi todo su vestuario, están recubiertas de escamas, no solo decorativas, y además cruzan las piernas, pues así de retorcidas han de ser sus intenciones.

²⁴ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La eucaristía en la evangelización agustina y la portada de Yuriria, México”, *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, LIII (2017), pp. 125-162, esp. pp. 148-150.

Las bichas bebedoras

Complemento y versión de las comedoras, están situadas en los laterales exteriores del ático y, a diferencia de aquellas, presentan alas, no brazos, y se muestran de riguroso perfil, por lo que destaca su nariz, para aludir, quizás, a la de los judíos. Están despiertas, pero sin vigor, y la flacidez de su figura se adapta a las formas redondeadas del recipiente que las contiene, semejante a un tonel con uvas donde cabe casi todo su cuerpo. Es claro que están bajo el efecto adormecedor del vino, pero la bebida no las satisface, según revela la tristeza de su mirada. Su cuerpo y su posición recuerdan a los del dios pagano Baco.

Las bichas judías

Su lugar también es el ático, pero quedan alojadas en la parte interior de este, sobre un panel no dorado, sino coloreado en rojo, azul y blanco, sin un patrón definido y de aspecto enmarañado, lo que sin duda es negativo. Esta ubicación se explica por la naturaleza y la función de las bichas. Al atavío conocido suman estas una especie de turbante en la cabeza y un vistoso adorno lateral en la parte superior del tronco, cerca de las alas. Se trata de una especie de colgante dorado (aunque se debe de referir al color amarillo) y rojo, quizás alusivo a la *rodela* de estos colores que debían portar los judíos como distintivo. Si estas bichas representaran a los infieles judíos, tendría sentido su gran nariz (resaltada por su posición de perfil) y también el hecho de que desvíen su mirada del Calvario, donde se presenta a Cristo, bajo Dios Padre, como auténtico redentor y, por tanto, como el Mesías esperado. Estas bichas serían la versión más grotesca de los judíos que están bajo el balcón de Pilato en el retablo laurentino del santo Cristo. Cargan con la culpa de la sangre de Cristo derramada y se asocian a las bichas bebedoras, pues el vino puede considerarse sangre de Cristo sin consagrar.

Como se ha dicho, los posibles referentes de todas estas creaciones fantásticas son los protestantes —para quienes el pan y el vino de la eucaristía no son verdaderamente el cuerpo y la sangre de Cristo— y también los judíos, que no ven en Jesús al verdadero Mesías y cargan con la culpa de su sangre derramada; en ambos casos el color amarillo de su pelo es propio de herejes y traidores. Incluso a esta réplica de la argumentación principal le sigue una contrarréplica que trata de anular a los seres malvados. A las acciones de las bichas contestan los ángeles: dos custodios protegen un valioso canasto eucarístico sobre la caja central, dos cabezas angélicas se giran hacia



Bichas en el ático del retablo de san Bernardo durante el proceso de limpieza, llevado a cabo por las restauradoras Elena Aquilué y Rosa Abadía (2000). Iglesia de San Lorenzo. (Fotos: Elena Aquilué)

el Cristo de la visión bernardina y otras dos, en la parte superior de las calles laterales, hacen la función de ángeles pasionarios que recogen y exhiben la sagrada sangre de Cristo. Todas las bichas, de excelente policromía, fueron pulidas con vejiga de cordero, tal como comprobaron las restauradoras Elena Aquilué y Rosa Abadía en el trabajo de limpieza y restauración correspondiente, realizado en febrero y marzo de 2000.

CONCLUSIONES

Las dos grandes líneas temáticas que dan soporte a todo el desarrollo figurativo en los retablos del santo Cristo y san Bernardo son la inefable virtud de la fe en Cristo salvador y sus poderes taumátúrgicos.

El retablo del santo Cristo crucificado manifiesta el objeto de la verdadera fe, Jesús el Mesías redentor, que con su muerte en la cruz salva a sus seguidores, pero no a

quienes le dan la espalda, como las bichas, o incluso lo condenan, como los judíos del balcón de Pilato, a quienes iría dirigida una suerte de maldición pronunciada por ellos mismos: “Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos” (Mt 27, 25). El retablo de san Bernardo se sirve de metáforas alimentarias para revelar algo parecido, pero con mayor despliegue de medios: Cristo es el único alimento (su carne, pan, y su sangre, vino) que da la vida eterna, y el medio para obtenerlo es la fe verdadera, como la profesada por san Bernardo. El santo aparece en el relieve central absorto ante Jesús en la cruz, mientras que las bichas del interior del ático hacen caso omiso de su presencia. Sus llamativos turbantes se asemejan a los tocados con los que eran representados los judíos históricos en el siglo xv, y su colgante amarillo y rojo podría haber sido creado a partir de la rodela que delataba su identidad. A este elemento se le dio mucha importancia porque se trasladó a los frontones de las calles laterales del retablo. Si se trata de un símbolo, ha de ser uno que implique un grave pecado. Isaías (1, 18) menciona los pecados “rojos como la púrpura”, que en este caso han sido cometidos por infieles traidores (de ahí el color amarillo del anillo exterior). Lo más probable es que se refiera a la sangre de Cristo derramada injustamente. En esa línea va, al menos, la interpretación de Dominique Reyre sobre la obligatoria rodela totalmente roja de los judíos en Castilla, con ocasión del tardío comentario del canónigo Sebastián de Covarrubias —entre otras cosas, consultor de la Inquisición— en su *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, 1611) sobre la voz *judío*.²⁵

El pan del cielo tiene el poder supremo de sanar a los hombres de manera corporal y también espiritual, algo a lo que se oponen las tesis de los protestantes, tachados de herejes. En el banco del retablo, el fiel Bernardo reparte el pan bendecido (para emular a san Lorenzo en el retablo mayor), el cual debe quedar lejos del alcance de los protestantes (quizás mostrados a través de las bichas que llevan los brazos envueltos, pero con una mano libre) para evitar profanaciones. Ellos no sustentan su alma con el pan y el vino convertidos por la transustanciación en la carne y el cuerpo de Cristo: solo se nutren con productos perecederos (las manzanas del pecado y la muerte y el jugo de la uva), al igual que las bichas comedoras y bebedoras del retablo. Como se ha

²⁵ Covarrubias compara el rojo distintivo de los judíos con la señal de almagre que se ponía al ganado. Reyre sugiere que en dicha señal hay una referencia metonímica a la sangre del deicidio, pues el almagre es el color de la sangre. REYRE, Dominique, “La voz *judío* en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias y en su *Suplemento*”, *Criticón*, 61 (1994), pp. 81-94, esp. pp. 82 y 92.

dicho, todavía estaba muy reciente en la memoria colectiva el robo de formas consagradas sufrido en la catedral el 29 de noviembre de 1641 y perpetrado por un francés, Juan de Casaviella, con toda probabilidad hugonote, personaje al que también se debió de hacer referencia en el retablo mayor.²⁶ Sanación espiritual y vida eterna podría ser el mensaje fundamental expuesto en las columnas salomónicas, con vides eucarísticas de las que se alimentan pájaros (símbolo tradicional del alma) y por las que trepan niños. Estos infantes son equiparables a los antiguos Eroles, pero también remiten a la forma medieval del alma, humanizada y de pequeño tamaño, por lo que pueden entenderse como claro signo de la pujanza vital, concebida aquí como la salvación eterna.

DOCUMENTO

Huesca, 1650, agosto, 21

Bernardo Lasala, mercader, concierto con Cristóbal Pérez, ensamblador, ambos vecinos de Huesca, la realización del retablo de san Bernardo para su capilla de la iglesia de San Lorenzo de Huesca.

AHPHu, not. Orencio Canales, n.º 1468, ff. 600r-604r.

Analizado por primera vez en BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Limpieza de retablos en San Lorenzo: noticias sobre el de San Bernardo”, *Argensola*, 23 (1955), pp. 289-290.

/f. 600r/ Capitulación y concierto entre Cristóbal Pérez, ensamblador, de una parte, y Bernardo Lasala de la otra, acerca de un retablo que el dicho artífice se obliga ha hazer conforme la traça y dibujo que está firmado con su nombre el dicho Bernardo Lasala.

Primo es condición que en el pedestal del primer cuerpo se hayan de acomodar las historias que se eligieren por el dicho Bernardo Lasala de medio relieve.

Ítem es condición que el dicho pedestal haya de tener de alto cinco palmos conforme lo muestra la traza.

Ítem es condición que en el dicho pedestal hayan de cargar quatro columnas salamónicas de tamaño de quince palmos en alto y estas hayan de ir revestidas de talla de pámpanos o yedra y haya de llevar pájaros y otras avecillas que bien parezcan, /f. 600v/ añadiendo niños como los del retablo mayor.

Ítem que las dichas columnas hayan de llevar basas y capiteles corintia conforme la traça lo muestra.

Ítem es condición se haya de hazer en el cuerpo principal una caja quadrada con su adorno conforme lo muestra la traza.

Ítem que la dicha caja hay de tener de alto doze palmos, de ancho ocho.

²⁶ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “San Lorenzo, un santo que da muchos frutos...”, art. cit., pp. 107-109.

Ítem que la dicha caxa se haya de hazer por la parte de adentro un artesonado o almuadillas para adorno de ella.

Ítem que en la dicha caxa haya de haver dos imágenes de Christo y san Bernardo.

Ítem que la imagen de Cristo haya de tener los braços encima de los hombros de san Bernardo.

Ítem que la imagen de san Bernardo haya de estar de rodillas recibiendo a Cristo en sus brazos como la del retablo mayor [se añade:] de san Bernardo.

Ítem /f. 601r/ es condición que en el cuerpo principal haya de haver quatro caxas colaterales de tamaño de seys palmos cada una.

Ítem que las dichas caxas hayan de ser de medio punto redondo.

Ítem que en las dichas caxas se hayan de acomodar en cada una dellas la imagen que el dicho Bernardo Lasala eligiere y que estas hayan de estar conforme arte.

Ítem es condición que en el dicho cuerpo se hayan de acomodar dos pulseras conforme lo muestra la traza.

Ítem es condición que en el dicho cuerpo se haya de acomodar o hazer su cornigamento corintio conforme arte conforme la traza lo muestra.

Ítem es condición que en el dicho cornigamento haya de haver /f. 601v/ su talla y serafines como la talla lo muestra.

Ítem es condición que en la dicha cornija haya de haver dos frontispicios como la traza lo muestra.

Ítem es condición que en la dicha cornija haya un pedestal, el qual reciva el cuerpo segundo del remate.

Ítem es condición que en el dicho pedestal haya de llevar una caxa quadrada con su guarnición y adorno conforme lo muestra la traza.

Ítem que en la dicha caxa aya de haver tres imágenes de Cristo, san Juan y María del tamaño que el puesto pidiere conforme arte y buena proporción figuras redondas.

Ítem en el dicho cuerpo del retablo haya de haver dos columnas salamónicas conforme lo /f. 602r/ muestra la traza.

Ítem es condición que en el dicho cuerpo segundo haya de haver dos pulseras, o bichas, o lo que mejor pareciere para adorno del dicho remate.

Ítem es condición aia de haver dos virtudes para adorno del remate como lo muestra la traza.

Ítem es condición que el cornigamento del remate se haya de executar con los movimientos y sentidos que la traza muestra conforme arte.

Ítem es condición que en el dicho frontispicio o remate se haya de acomodar una imagen de Dios Padre conforme lo muestra la traza y del tamaño que el puesto pidiere.

Ítem es condición que la dicha obra haya de inchir la capilla en alto y ancho conforme arte y buena proporción.

Ítem es condición que el dicho /f. 602v/ Cristóbal Pérez se obligue a dar dicha obra vista y reconocida por dos oficiales uno de cada parte y si huviere en la dicha obra algún defecto lo haya de reparar a su coste.

Ítem es condición que la dicha obra haya de ser de madera de pino de Barbastro seca y de buena ley.

Ítem es condición que el dicho Cristóbal Pérez se obliga a hazer y dar acavada la dicha obra entro de un año contadero deste día de San Lorenzo deste presente año de mil seiscientos y cinquenta puesta en la capilla y parado el retablo como oy están los otros en la iglesia del señor San Lorenzo, sin tener que pagar el dicho Bernardo Lasala cossa alguna más de lo que /f. 603r/ se dice abaxo.

Ítem que los quatro santos colatrales hayan de ser santa Elena y santa Juana, santo Domingo y san Juan Evangelista.

Ítem que esté en mano del dicho Bernardo Lasala así como se vayan acavando las figuras, así redondas como de medio relieve, si alguna no le pareciere bien, de hazerlas reconozar como se dize arriba.

Ítem el dicho Bernardo Lasala se obliga a dar a dicho Cristóbal Pérez para en pago de dicha obra trece mil sueldos jaqueses en la manera siguiente: para madera y principio de pago dos mil sueldos jaqueses, luego y para san Martín deste presente año otros dos mil sueldos jaqueses, y trabajado que se haya un pedazo /f. 603v/ en dicha obra quatro mil sueldos jaqueses en los plazos como se baya trabaxando y los cinco mil sueldos jaqueses fin de pago de dicha obra después de asentada la obra como dicho es.

Ítem que corra por cuenta de dicho Cristóbal Pérez todas las figuras así redondas como de medio relieve el hazerlas hazer y después darlas vistas y reconozidas por dos oficiales peritos nombrados por ambos puestos con la dicha paga.

Ítem que todas las dichas figuras se hayan de trabajar en dicha ciudad de Huesca.

Sigue capitulación fechada en Huesca el día 21 de agosto de 1650.