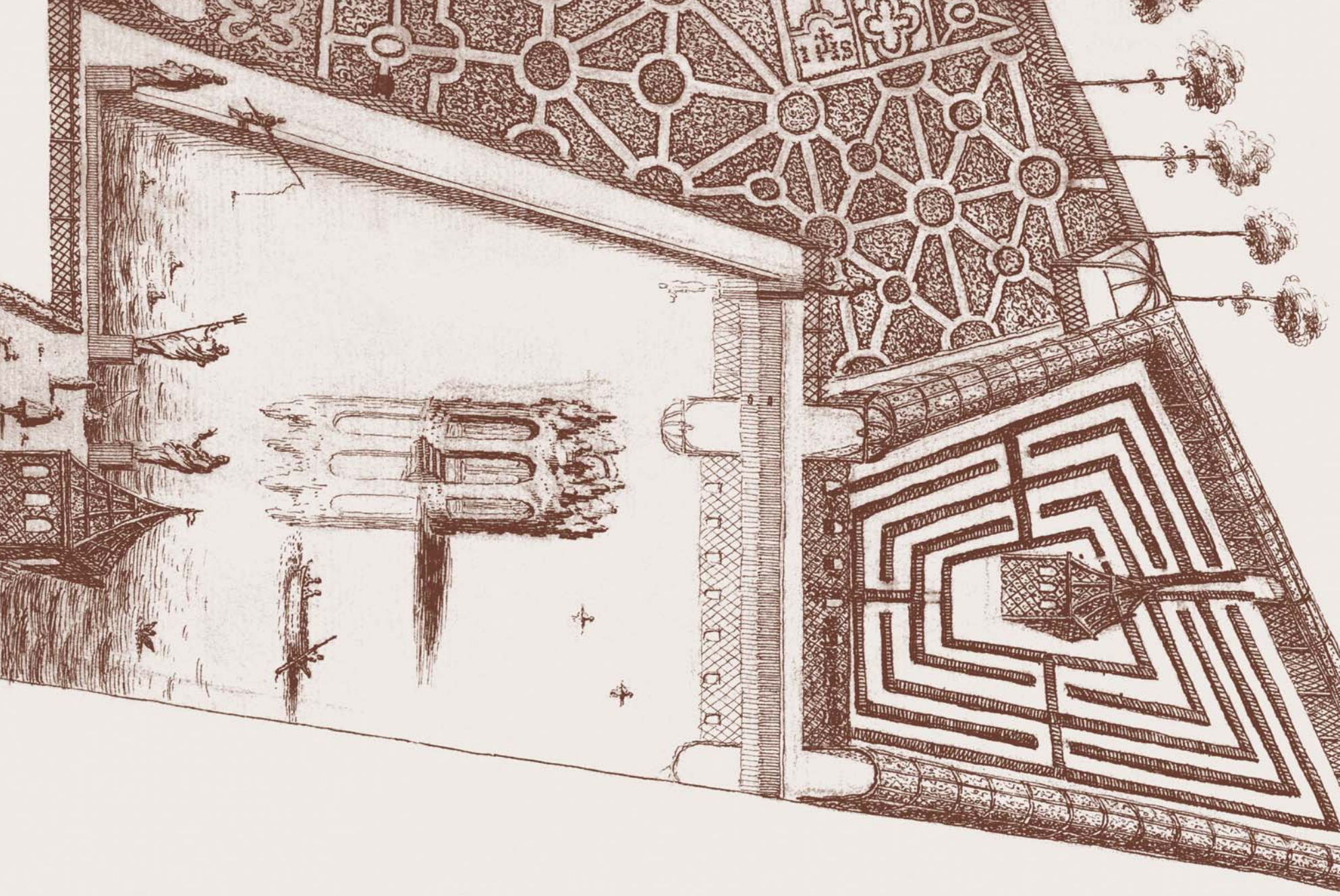


Vincencio Juan de
LASTANOSA

Vincencio Juan de
LASTANOSA
(1607-1681)

VINCENCIO JUAN DE

LASTANOSA

(1607-1681)

LA PASIÓN DE SABER

VINCENCIO JUAN DE
LASTANOSA
(1607-1681)

LA PASIÓN DE SABER

24 de abril / 3 de junio de 2007

Sala de Exposiciones.
Diputación de Huesca

Palacio de Villahermosa.
Centro Cultural IberCaja

Organiza

Instituto de Estudios Altoaragoneses

Patrocinan

Gobierno de Aragón
Diputación de Huesca
Ayuntamiento de Huesca
IberCaja

Colabora

Universidad de Zaragoza

Diputación Provincial de Huesca

Ilmo. Sr. D. Antonio Cosculluela Bergua
Presidente

Sra. Dª María Antonia Brusau Fanlo
Diputada-Presidenta de la Comisión de Cultura

Sr. D. Fernando Alvira Banzo
Director del Instituto de Estudios Altoaragoneses

Gobierno de Aragón

Excmo. Sr. D. Marcelino Iglesias Ricou
Presidente

Excma. Sra. Dª Eva Almunia Badía
Consejera de Educación y Cultura

Ayuntamiento de Huesca

Excmo. Sr. D. Fernando Elboj Broto
Alcalde-Presidente

IberCaja

Sr. D. Amado Franco Lahoz
Presidente

Universidad de Zaragoza

Excmo. Sr. D. Felipe Pétriz Calvo
Rector Magnífico

Agradecimientos

Pilar Navarrete Hernández
Jaime Vicente Redón
José Luis Lasala
José Francisco Bergua
José Mª Escriche Otal

Ramón Abad
Gisela Abadías
Maite Abaurre
Vitaliano Alfageme Sánchez
Marisa Arguis
Pedro Ayuso
Samuel Aznar
Vicente Baldellou
Juan Carlos Barón
Mª Jesús Barros Márquez
Juan José Bastero
Miguel Beltrán Lloris
Isabel Benassar
Fátima Blasco
Enrique Calvera
María Pilar Cano
Mª Paz Cantero
Isabel Cebolla
José Coarasa
Aurora Egido
Rosa Enjuanes Truco
Carlos Esco Sampériz
Mª Pilar Felices Sa
Rosario Fraile Gayarre
José Antonio Gámez
Rubén Gonzalo
Ángel Gonzalvo
Agustín Hernando
Víctor Imperial
Ángel Jiménez Brunet
José Luis Jiménez Cerezo
José María Lanzarote
Carmen Liter
Joaquín Lizana Salafranca
Teresa Luesma
Elba Mairal Salinas
Francisco Meléndez
José Félix Méndez
Carlos Millán
José Gabriel Moya
José Mª Nasarre López
Ana Oliva Mora
Mercedes Orihuela
Manuel José Pedraza Gracia
María Teresa Pelegrín
Valle Piedrafita
Javier Portús
Azucena Prior
Ester Puyol Ibort
Carlos Quintana
Julio Ramón
Mar Rey Bueno
Pilar Roncero
Ana Santos
Amparo Sebastián
Karl-Ludwig Selig
Isabel Soria
Federico Torralba
Mª Jesús Torreblanca Gaspar
Berta Usieto García
Inmaculada Vicente
Susana Villacampa
Miguel Zugaza

Exposición

Comisarios
Carmen Morte García
Carlos Garcés Manau

Coordinación general
José María Esparza Urroz
Sabina Lasala Royo

Coordinación Instituto
de Estudios Altoaragoneses
Pilar Alcalde Arántegui

Coordinación Diputación de Huesca
José Miguel Pesqué Lecina
María González Malo

Coordinación Palacio de Villahermosa
Julia Lera Tricas

Diseño
Jesús Moreno y Asociados

Producción y montaje
Ypunto Ending, S. L.
Montajes Horche, S. L.
Queroche, S. L.
Servicios Técnicos de la
Diputación de Huesca

Recreación sobre la alquimia
Escuela de Arte de Huesca

Maqueta
Francisco Giral Blanco

Audiovisual
Fáctika

Actividades didácticas
Gozarte

Transportes
Queroche, S. L.
F. Gil Stauffer Transportes

Seguros
Aón Gil y Carvajal, S. A.
Correduría de Seguros

Reproducciones fotográficas
Fernando Alvira Lizano
Biblioteca Nacional de España
Museo Nacional del Prado
Biblioteca Real de Estocolmo
Archivo de Fotografía e Imagen
del Alto Aragón (AFIAA)

Restauraciones
Artyco, S. L.
Rosa Abadía Abadías
Elena Aquilué Pérez
Tesera, S. L.
Gema Perales Hoces
Begoña Alonso Rodríguez

Prestatarios

Archivo Municipal de Huesca
Archivo-Biblioteca Municipal de Zaragoza
Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM)
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Pública de Huesca
Biblioteca Universitaria de Zaragoza
Colegio del Salvador, Zaragoza
Cortes de Aragón
Diputación de Huesca
Gobierno de Aragón
IberCaja
Instituto de Estudios Altoaragoneses
Ministerio de Cultura
Museo Arqueológico Nacional
Museo de Huesca
Museo de Zaragoza
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología
Museo Nacional del Prado
Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza
Obispado de Barbastro-Monzón
Obispado de Huesca
Patrimonio Nacional

Sr. D. Ambrosio Aranda de Pastor
Sr. D. Francisco J. Asín Remírez de Esparza
Sr. D. Waldesco Balaguer-Cortés Blasco
Sr. D. José Manuel Contel Manau
Sr. D. Agustín Hernando Rica
Sr. D. Joaquín Lizana Salafranca
Sr. D. Bernardo López Majano
Sr. D. Félix Palacios Remondo
Hermanos Sauras Herrera

Carmen Morte García
Catedrática del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

Carlos Garcés Manau
Proyecto Lastanosa. Instituto de Estudios Altoaragoneses

José Ignacio Gómez Zorraquino
Profesor titular del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Universidad de Zaragoza

Carmen Gómez Urdáñez
Profesora titular del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

Aurora Rabanal Yus
Profesora titular del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid

Mª Celia Fontana Calvo
Profesora titular del Departamento de Historia del Arte. Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Manuel José Pedraza Gracia
Profesor titular del Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia. Universidad de Zaragoza

María Paz Aguiló Alonso
Científica titular del Departamento de Historia del Arte. Instituto de Historia del CSIC

Arturo Ansón Navarro
Profesor del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

Álvaro Soler del Campo
Conservador de la Real Armería

Almudena Domínguez Arranz
Profesora titular del Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Universidad de Zaragoza

Elena Barlés Báguena
Profesora titular del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

Agustín Hernando
Catedrático del Departamento de Geografía Física y Análisis Geográfico Regional. Universidad de Barcelona

Pedro Ruiz Castell
Coordinador del Departamento de Documentación e Investigación. Museo Nacional de Ciencia y Tecnología

Eladio Liñán Guijarro
Catedrático del Departamento de Ciencias de la Tierra y director del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza

Miguel López Pérez
Doctor en Historia Moderna

Pablo Cuevas Subías
Profesor de Lengua y Literatura. IES Bajo Aragón (Alcañiz)

Juan Carlos Lozano López
Profesor del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

Edita
Instituto de Estudios
Altoaragoneses

Coordinación científica
Carmen Morte García
Carlos Garcés Manau

Coordinación editorial
Teresa Sas

Diseño editorial
Blanca Otal

Corrección
Ana Bescós

Traducción
Grupo Elite de Traducciones

Preimpresión
Ebro Composición, S. L.

Impresión
ARPIrelieve, S. A.

ISBN: 978-84-8127-188-1
Depósito legal: Z-1.403/07

© De los textos, sus autores
© De las fotografías, sus autores
© De esta edición, Instituto de
Estudios Altoaragoneses
www.iea.es

Fotografías
Fernando Alvira Lizano

Archivo Municipal de Huesca
Archivo de Fotografía e Imagen del Alto Aragón (AFIAA)
Biblioteca del IES Práxedes Mateo Sagasta, Logroño
Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM)
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Pública de Huesca
Biblioteca Real de Estocolmo
Marià Carbonell i Buades
Antonio Ceruelo
Cortes de Aragón
Andrés Ferrer
Foto Jarke
Fotografía Daniel Pérez
Fundación Lázaro Galdiano
José Garrido
Carmen Gómez Urdáñez
Kirishitan Bunko, Sophia University, Tokio
Librería Hesperia
Pablo Linés
Ángel Martínez Levas
Museo de Zaragoza
Museo Nacional de Artes Decorativas
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología
Museo Nacional del Prado
Obispado de Huesca
Patrimonio Nacional
Real Academia de la Historia

Textos en catálogo

María Paz Aguiló Alonso
Arturo Ansón Navarro
Elena Barlés Báguena
Pablo Cuevas Subías
Almudena Domínguez Arranz
Mª Celia Fontana Calvo
Carlos Garcés Manau
Carmen Gómez Urdáñez
José Ignacio Gómez Zorraquino
Agustín Hernando
Eladio Liñán Guijarro
Miguel López Pérez
Juan Carlos Lozano López
Manuel José Pedraza Gracia
Aurora Rabanal Yus
Pedro Ruiz Castell
Álvaro Soler del Campo

Fichas en catálogo

Alberto Aguilera
María Paz Aguiló Alonso
Francisco José Alfaro Pérez
Arturo Ansón Navarro
Marisa Arguis Rey
Francisco J. Asín Remírez de Esparza
Waldesco Balaguer-Cortés Blasco
Miguel Beltrán Lloris
Asunción Blasco Martínez
Agustín Bustamante García
Mercedes Cabello Martín
Mª de los Ángeles Campo Guiral
María Paz Cantero Paños
Sonsoles Caruana
José Luis Cebolla
Pablo Cuevas Subías
José María Esparza Urroz
María Esquíroz Matilla
Mª Celia Fontana Calvo
Rosario Fraile Gayarre
José Antonio Gámez Vintaned
Carlos Garcés Manau
Carmen García Frías
José Ignacio Gómez Zorraquino
Paula Grañeda Miñón
Agustín Hernando
Mª Jesús Herrero
Nieves Juste Arruga
Julia Justes Floría
Yayoi Kawamura
Carlos Laliena Corbera
José Enrique Laplana Gil
Joaquín Lizana Salafranca
Miguel López Pérez
Sagrario López Poza
Elena Maestro Zaldívar
Félix J. Montón Broto
Carmen Morte García
Mª Isabel Oliván Jarque
José Luis Pano Gracia
Mª Victoria Pastor Sánchez
Alfonso E. Pérez Sánchez
Javier Portús
Guillermo Redondo Veintemillas
Javier Rey Lanaspa
Wifredo Rincón García
Pedro Ruiz Castell
Mª Jesús Torreblanca Gaspar
Esperanza Velasco de la Peña
Susana Villacampa Sanvicente

Índice

19 Prólogo
Instituto de Estudios Altoaragoneses.

21 Presentación
Carmen Morte García y Carlos Garcés Manau.

25 Vincencio Juan de Lastanosa: una biografía.
Carlos Garcés Manau.

43 El esplendor de Huesca en el siglo XVII.
José Ignacio Gómez Zorraquino.

59 Entre erudición y naturaleza, arquitectura.
La casa de Vincencio Juan de Lastanosa.
Carmen Gómez Urdáñez.

69 Los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa.
Aurora Rabanal Yus.

79 Las capillas de la familia Lastanosa en la catedral
y la iglesia de Santo Domingo de Huesca.
Mª Celia Fontana Calvo.

87 La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa.
Manuel José Pedraza Gracia.

97 Muebles y escritorios en las colecciones de
Vincencio Juan de Lastanosa.
María Paz Aguiló Alonso.

109 La pintura en las colecciones
de Vincencio Juan de Lastanosa.
Arturo Ansón Navarro.

117 La armería de Vincencio Juan de Lastanosa.
Álvaro Soler del Campo.

125 Monedas, medallas y piedras preciosas en
el «museo discreto» de Vincencio Juan de Lastanosa.
Almudena Domínguez Arranz.

135 Asia Oriental en la colección y biblioteca
de Vincencio Juan de Lastanosa.
Elena Barlés Báguena.

147 El placer de pasearse por los lugares:
la posesión de una exquisita colección cartográfica.
Agustín Hernando.

159 Instrumentos científicos en la colección
de Vincencio Juan de Lastanosa.
Pedro Ruiz Castell.

167 Objetos naturales en las colecciones
de Vincencio Juan de Lastanosa.
Eladio Liñán Guijarro.

177 La alquimia y Vincencio Juan de Lastanosa.
Miguel López Pérez.

185 El círculo lastanosino.
Pablo Cuevas Subías.

195 El pintor Pedro Aibar Jiménez,
Huesca y los Lastanosa.
Juan Carlos Lozano López.

204 Fichas en catálogo

000 Obra en catálogo

000 Bibliografía

000 Vincencio Juan de Lastanosa.
The passion of knowledge

En 2007 se cumple el cuarto centenario del nacimiento en Huesca de Vincencio Juan de Lastanosa, quien puede ser considerado como una de las personalidades más singulares de la historia cultural de Aragón. Sus colecciones, un completo microcosmos en el que estaba representado el conjunto de las realizaciones humanas y naturales, constituyen uno de los ejemplos españoles más destacados de todo un fenómeno europeo de los siglos XVI y XVII, el de los *gabinetes de curiosidades* o *cámaras de maravillas*. Uno de los aspectos de la figura de Lastanosa que, desde la perspectiva actual de la construcción de una Europa unida, puede resultar más atractivo y contemporáneo es el establecimiento por parte de Vincencio Juan de una red de contactos con eruditos y coleccionistas franceses e italianos, y la adquisición de libros, mapas y obras de arte.

Como mecenas, supo aglutinar en torno suyo a un sobresaliente círculo de escritores, intelectuales y artistas aragoneses. El más importante de ellos fue Baltasar Gracián. Pero deben asimismo mucho a Lastanosa figuras como la del también oscense Francisco de Artiga, que legó a la ciudad obras de innegable interés, como el pantano de Arguis, uno de los más antiguos de España, o el edificio octogonal en el que tuvo su sede la Universidad de Huesca.

Desgraciadamente ya no se conservan ni el palacio del Coso, que albergaba la biblioteca y el museo lastanosinos, ni sus famosos jardines, con el estanque navegable y un cuidado laberinto vegetal, así que el principal testimonio de los Lastanosa que queda en Huesca son las dos capillas familiares, en la catedral y en la iglesia de Santo Domingo. La primera de ellas ha sido restaurada con motivo de este cuarto centenario, gracias al patrocinio del Gobierno de Aragón. En la cripta catedralicia, junto a Vincencio Juan de Lastanosa, está enterrado otro gran altoaragonés, Félix de Azara.

Con la exposición *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, organizada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, se ha querido destacar el inagotable afán de conocimiento y la curiosidad universal de Lastanosa y de cuantos formaron el círculo lastanosino, actitudes ante la realidad en muchos sentidos tan contemporáneas. Recordar su ejemplo es una forma inmejorable de hacer de Huesca, progresivamente y a partir de este 2007, «una ciudad para las humanidades y el pensamiento», objetivo primero del Proyecto Lastanosa.

Como toda gran exposición, servirá esta para estudiar y difundir obras de gran interés, algunas de las cuales han sido restauradas para la ocasión. Queremos por ello agradecer la inestimable colaboración de cuantas instituciones y particulares han prestado sus obras y de todos los que han aportado sus conocimientos, su patrocinio o su trabajo para hacer realidad la exposición en sus dos sedes, la Diputación de Huesca y el Palacio de Villahermosa, con especial mención de sus dos comisarios, Carmen Morte y Carlos Garcés. Deseamos que este catálogo que la acompaña sea de utilidad no solo para los estudiosos sino también para quienes se aproximen a la figura de Lastanosa siguiendo su ejemplo, por la simple curiosidad del conocimiento. Estamos seguros de que tanto la muestra como el catálogo contribuirán a acercar a un gran número de personas un momento apasionante de la historia de Huesca y Aragón, modelo para los oscenses del futuro.

Instituto de Estudios Altoaragoneses

El interés que la figura de Vincencio Juan de Lastanosa despertó en su época es un hecho constatado a través de diversos testimonios, entre los que sobresale el de Baltasar Gracián, que lo inmortalizó en sus libros. El propio Lastanosa quiso conscientemente quedar en la memoria, al dejarnos varios retratos suyos y gran número de descripciones escritas y dibujos de su palacio, jardines y colecciones. Lo anterior llevó, según parece, a sus descendientes a elaborar en el siglo XVIII una singular mitificación del personaje y de cuanto reunió en Huesca.

Los estudios sobre el mecenas oscense arrancan a comienzos del siglo XX, con investigadores como Adolphe Coster, Ricardo del Arco o, ya más adelante, Karl-Ludwig Selig. En la década de los noventa se produce un nuevo impulso en las investigaciones, auspiciadas por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, la Diputación Provincial de Huesca y el Gobierno de Aragón. Dicha revitalización se tradujo en dos cursos monográficos y en la exposición *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, en la que la ciudad pudo volver a contemplar, entre otras obras, un manuscrito recién ingresado en la Biblioteca Nacional de España (la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*), con una serie de dibujos fundamentales del palacio y los jardines lastanosinos y de su cripta de la catedral.

El cuarto centenario del nacimiento de Vincencio Juan ha favorecido el desarrollo de nuevas investigaciones sobre su figura y también acerca de la Huesca del siglo XVII. Entre las actividades programadas por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, a través de su Proyecto Lastanosa, destaca especialmente esta exposición, la única monográfica hasta la fecha sobre el mecenas y coleccionista oscense, y que nos ha brindado la posibilidad de contar para su catálogo con las valiosas aportaciones de muy diversos especialistas.

La muestra está dividida en dos secciones, que tienen sedes también distintas. En la sala de exposiciones de la Diputa-ción de Huesca se exhiben aquellos objetos más directamente relacionados con Lastanosa, mientras que en el Centro Cultural de IberCaja (Palacio de Villahermosa) está todo lo referente al círculo de eruditos y humanistas vinculados con su figura. Dada la desaparición de la mayor parte de cuanto albergó el «gabinete de curiosidades» lastanosino, hemos tratado, en la medida de lo posible, de reunir aquellos libros, manuscritos, obras de arte y objetos conservados.

Las obras expuestas pertenecen en su mayor parte a instituciones públicas, pero hemos querido también que estuvieran presentes otras de propiedad particular, enlazando de este modo el coleccionismo de la época de Lastanosa con el de nuestro tiempo.

Carmen Morte García y Carlos Garcés Manau
Comisarios

Vincencio Juan de
LASTANOSA
(1607-1681)

LA PASIÓN DE SABER

Vincencio Juan de Lastanosa: una biografía

Carlos Garcés Manau

Seguramente este es un buen momento para replantearse la biografía de Vincencio Juan de Lastanosa. Y ello por un doble motivo, cuando menos. En primer lugar, por la aparición de abundantes datos nuevos, fruto del trabajo de diversos investigadores. Pero también, y es tanto o más importante, porque ahora pensamos que algunas de las cosas que creíamos saber sobre Lastanosa probablemente no son ciertas; entre ellas, hechos tan repetidos como las visitas del rey Felipe IV o de grandes nobles españoles y europeos a Huesca o las relaciones de Vincencio Juan de Lastanosa con Gastón de Orleans. No obstante, aunque los avances han sido notables nos encontramos aún lejos de poder ofrecer una biografía definitiva del gran coleccionista y mecenas que fue Lastanosa.

Grabado con el retrato de Vincencio Juan de Lastanosa (Biblioteca Nacional de España, ms. 22 609).

1607-1632. Familia y educación

La familia Lastanosa no procede del pueblo de igual nombre situado en tierras de los Monegros. El origen familiar se encuentra en la ribera del Cinca, a oriente de la actual provincia de Huesca.[1] Los Lastanosa decían provenir de un lugar, despoblado ya en el siglo XVII, llamado Calavera (y de ahí que la calavera fuese uno de los emblemas de Vincencio Juan de Lastanosa). Allí habrían vivido, supuestamente, Lastanosas que prestaron destacados servicios a la Casa Real aragonesa en tiempos de Jaime I el Conquistador o Pedro IV el Ceremonioso. En la primera mitad del siglo XVI, en todo caso, pisamos terreno más firme. En ese momento encontramos a miembros de la familia en Pomar y Monzón. En esta última localidad vivía un mercader llamado Juan Luis Lastanosa (bisabuelo de nuestro protagonista), que sería el primero en establecerse en Huesca. Hermano suyo era Pedro Juan Lastanosa, que sirvió como matemático e ingeniero a Felipe II y a quien se atribuye una obra de la importancia de *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas*.

Juan Luis Lastanosa casó en 1539 con María Cortés, perteneciente a un importante linaje oscense. La familia se integró pronto en la oligarquía que dominaba el Concejo y la ciudad. Sus dos hijos, Juan y Pedro, fueron respectivamente diputado aragonés y canónigo de la Catedral. Los Lastanosa se hicieron además con la propiedad de un palacio en el Coso y una capilla en el convento de Santo Domingo, que más tarde heredaría Vincencio Juan de Lastanosa.

La muerte de Juan Lastanosa en 1596, tras haber tenido solo un hijo (Juan Agustín, el padre del mecenas oscense), y el posterior matrimonio de su viuda, Inés de Arnedo, sumieron a la familia en una díficil situación. Los Lastanosa se vieron obligados, incluso, a vender durante unos años el palacio del Coso.[2] En 1602 Juan

1. La historia de su familia, narrada por el propio Vincencio Juan de Lastanosa, se encuentra en la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa* (ms. 22 609 de la Biblioteca Nacional de España). Este extenso manuscrito, presente en esta exposición conmemorativa del cuarto centenario del nacimiento de Lastanosa, se exhibió ya en Huesca en 1994 con motivo de la exposición *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*. Véase también Gómez Zorraquino (2004b).
2. Garcés (2005a).

Escudo y árbol genealógico de los Lastanosa (Biblioteca Nacional de España, ms. 22 609).

Agustín Lastanosa contrajo matrimonio con Esperanza Baraiz y Vera, hija y heredera de Juan Baraiz y Vera, un personaje destinado a ejercer una influencia crucial en la infancia y juventud de Vincencio Juan de Lastanosa. Juan Agustín y Esperanza tuvieron dos hijos y tres hijas. De ellos, tres entraron en religión. Juan Orencio, nacido en 1609, fue canónigo de la Catedral, y Josefa y Esperanza monjas carmelitas calzadas. Engracia fue casada con Alejandro Cleriguet y Fort, miembro de otra destacada familia de la ciudad. El quinto hijo del matrimonio es, por supuesto, Vincencio Juan, nacido en Huesca el 25 de febrero de 1607. En la ciudad, de unos 5000 habitantes, comenzaban por entonces las obras de la actual iglesia de San Lorenzo, el patrón de la ciudad. Tres años después fueron expulsados los moriscos oscenses, al tiempo que se acometía la construcción de la fachada del Ayuntamiento (1610-1612).

En 1619 murió en Barcelona Juan Agustín Lastanosa, dejando huérfano a Vincencio Juan con solo 12 años; a partir de entonces las figuras de su abuelo materno, Juan Baraiz y Vera, y el hermano de este, el canónigo Galacián Baraiz y Vera, se hicieron aún más importantes. En 1622 Juan Baraiz y Vera casó a Esperanza, su hija viuda, con el también viudo Juan Martín Gastón, un infanzón natural del pueblo altoaragonés de Loscertales que había regresado de Sevilla, donde había hecho fortuna. En los años siguientes las dos familias acordaron el casamiento de los hijos habidos por ambos esposos en su primer matrimonio. Así, a fines de 1625 Vincencio Juan de Lastanosa, que tenía 18 años, casó con Catalina Gastón, de tan solo 13. Juan Martín Gastón se convirtió en suegro y padrastro de Lastanosa; estamos como cabe imaginar ante un matrimonio de conveniencia, en el que el amor no debió de jugar un papel importante, al menos en un primer momento. Hacia la época en que se concertó la boda de Lastanosa quedaba concluida la iglesia de San Lorenzo, cuya construcción se había iniciado con su nacimiento. En 1625 terminaron también las obras de otra capilla emblemática: la del Santo Cristo de los Milagros, en la catedral. Poco antes, en 1624, había cerrado sus puertas el burdel municipal, la Casa del Público, que existía desde hacía casi un siglo.

A diferencia de su hermano Juan Orencio, que sí estudió en la Universidad de Huesca (llegó incluso a ser rector en 1631-1632), Vincencio Juan no parece haber pasado por las aulas universitarias. Eso no significa, sin embargo, que el joven no recibiera una educación esmerada. Lastanosa se benefició del favorable ambiente cultural que existió en su familia durante generaciones. Su abuelo Juan, cuyo inventario post mórtem menciona numerosos libros, tuvo mucho que ver en la publicación de la *Historia de Fernando el Católico* de Jerónimo Zurita, mientras era diputado aragonés. El hermano de este, el canónigo Pedro Lastanosa, que poseía asimismo pinturas, libros e instrumentos musicales, fue rector y catedrático en la Universidad de Huesca, y premió a los poetas que participaron en un certamen celebrado en honor de san Lorenzo en 1585. Su padre, Juan Agustín Lastanosa, formó parte, con el seudónimo de *el Modesto*, de una academia literaria existente en Huesca entre 1610 y 1612. Finalmente, de Juan Baraiz y Vera es un cancionero poético de 1604 titulado *Jardín divino*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España.[3]

Vincencio Juan de Lastanosa tuvo como preceptor a Francisco Antonio Fuser, quien había desempeñado ya tareas similares con su padre, Juan Agustín. Vincencio Juan pasó buena parte de los años 1624 y 1625, antes de casarse con Catalina Gastón, en compañía de Fuser en Barbastro, donde este era canónigo de la Catedral.[4] En 1627 y 1628 se redactaron incluso dos tratados manuscritos cuyo objeto era la educación del joven Lastanosa. Uno de ellos, escrito por el jesuita Jaime Alberto, versaba sobre relojes solares; el segundo, debido a José Santolaria, estaba dedicado a los alfabetos que habían existido a lo largo de la historia.[5] Dos temas singulares, que prefiguran algunas de las materias en las que serían ricos el museo y la biblioteca lastanosinos, así como su interés por la naturaleza y la ciencia.

En 1626-1627 Vincencio Juan de Lastanosa regresó a Barbastro para acudir a las Cortes de Aragón convocadas por Felipe IV. Tras su asistencia, Lastanosa tuvo que probar su condición de infanzón. Estos son años, justamente, en los que los temas familiares están muy presentes. En 1627 Vincencio Juan visita las ruinas de Calavera, el solar originario de la familia. En 1628 ve reconocida su infanzonía en la Audiencia Real de Aragón. Al año siguiente nace su primogénita, María, cuya muerte doce años después tan dolidos dejó a sus padres; también en 1629 son traídos a Huesca, desde Barcelona, los restos mortales de Juan Agustín Lastanosa. Como colofón de todo ello, Vincencio Juan de Lastanosa compone en 1631 una genealogía de su familia, desgraciadamente perdida, que Félix Latassa todavía vio a fines del siglo XVIII. Por último, en el año 1632 se encadenaron tres muertes que dejarán a Vincencio Juan, que tenía 25 años, como único dueño de sus destinos: las de su madre, Esperanza, la de su abuelo Juan Baraiz y Vera y la del canónigo Galacián

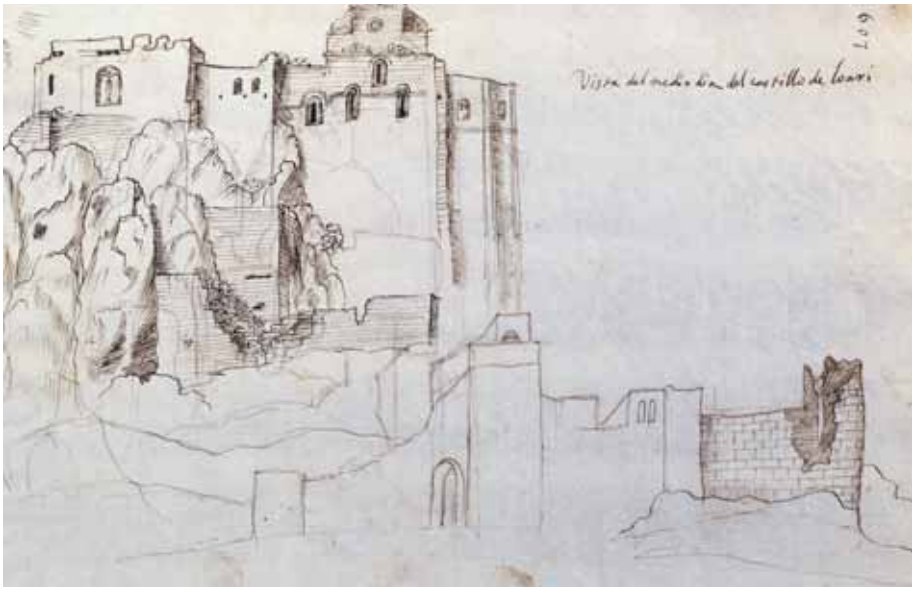
3. El inventario de los bienes de Juan Lastanosa, en Arco (1934: 175-182). Véase también Egido (1994) y Gil Encabo (1994). De la academia literaria de Huesca se conserva un notable manuscrito en la Biblioteca Nacional, con el nº 3672 (presente en esta exposición); en cuanto al *Jardín divino*, es el número 4154 —sobre este cancionero, Blecua (1986).
4. Garcés (2005b).
5. Catálogo de la biblioteca de Lastanosa (ms. U-379 de la Biblioteca Real de Estocolmo, f. 105r-v): «Padre Jayme Alberto, reloxes solares astronómicos, escritos en nuebe tratados o capítulos a Vincencio Joan de Lastanosa en Huesca, año 1627» y «Alfabetos de que usaron diversas gentes, escritos y recopilados por Joseph Santolaria para Vincencio Lastanosa de Huesca, año 1628»; véase también la *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662* (ms. B-2424 de la Hispanic Society, f. 57r): «De Reloxes, libro manuscrito en 4º del Padre Jaime Alberto, de la Compañía de Jesús, amantíssimo amigo mío, escrito para mi enseñanza, adonde ay artificiosos y primorosos reloxes». El tratado de José Santolaria es quizá el breve texto que figura en el manuscrito 6334 de la Biblioteca Nacional (ff. 85-90, «Charactheres de que usaron diversas gentes escritos y recopilados por Ioseph Santolaria. Dedicados al Señor Vincentio Lastanosa, infanzón»).

Edificio octogonal, construido a partir de 1690 como sede de la Universidad de Huesca; junto a él, el teatro o paraninfo universitario, de los años treinta del siglo XVII (actual Museo de Huesca).

Baraiz y Vera. Del segundo de ellos el joven Lastanosa heredó el señorío de Figueruelas, un pequeño lugar cercano a Huesca, aunque su posesión solo duraría trece años.

1632-1639. Las relaciones con Guimerá y la descripción falsificada

En el año 1628 Vincencio Juan y su hermano Juan Orencio participaron en un certamen poético en Zaragoza en honor de la Virgen del Pilar.[6] Y en 1629 dio comienzo la extensa correspondencia que el joven Lastanosa mantuvo con el conde de Guimerá. Don Gaspar Galcerán de Castro y Pinós, nacido en Barcelona en 1584, era nieto de Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, de quien había heredado la pasión por el coleccionismo y la afición por las antigüedades.[7] Vincencio Juan de Lastanosa y el conde, que era veintiún años mayor que él, mantuvieron una estrecha relación. Entre 1629 y 1636 este último remitió al erudito oscense una cincuentena de cartas, centradas en sus aficiones comunes, como la historia o las monedas antiguas. Vincencio Juan de Lastanosa, por su parte, sometió a la consideración de Guimerá sus dos empresas, la del Ave Fénix y la Calavera, sobre las que el conde emitió juicios no demasiado favorables.[8] Recientemente se ha dado a conocer otro singular aspecto de las relaciones mantenidas por ambos. El 24 de agosto de 1635, con veintiocho años, Vincencio Juan de Lastanosa firmaba de su puño y letra un documento por el que garantizaba la fidelidad de las copias, encargadas seguramente por Guimerá, que se habían hecho de las miniaturas de un comentario del Apocalipsis que se encontraba en el castillo de Montearagón. Este códice medieval se ha perdido; lo que ha llegado hasta nosotros son justamente las bellísimas copias de siete hojas de este beato desapareci-



Dibujo del castillo de Loarre (*Inscripciones de memorias romanas y españolas antiguas y modernas* [*codex Valentinus*], manuscrito del conde de Guimerá que luego poseyó Lastanosa, Biblioteca Nacional de España, ms. 3610).

do. Estas, junto a otros papeles del conde de Guimerá, están hoy en la Pierpont Morgan Library de Nueva York.[9]

Si el conde de Guimerá inició con un joven de 22 años lo que llegaría a ser un intenso intercambio epistolar fue sin duda porque Lastanosa mostró desde muy pronto un profundo interés por el estudio de las más diversas materias y por coleccionar toda clase de objetos. En 1635, por ejemplo, remitió a Guimerá un índice de sus antigüedades. En ese año se encontraba ya en su museo una de las piezas más destacadas que el mecenas oscense reunió a lo largo de su vida: un colmillo de elefante ricamente decorado, del que se decía que perteneció a un rey de la India o del Japón, pero que provenía en realidad del África occidental portuguesa. Este colmillo es uno de los pocos objetos de las colecciones lastanosinas de los que conservamos un dibujo, con la inscripción «Bozina de marfil que está entre las antiguidades de Vincencio Lastanosa en el año 1635». Hacia 1640 se redactó el *Catálogo* de la biblioteca y el museo lastanosinos que se conserva en la Biblioteca Real de Estocolmo.[10]

Además de con Guimerá, Vincencio Juan de Lastanosa se relacionó en la década de los treinta con otros personajes. Uno de ellos es el jesuita Jerónimo García, del que se conocen extractos de ocho cartas a Lastanosa escritas en 1631 y 1632 y un manuscrito fechado igualmente en 1632, conservado en la Real Academia de la Historia, sobre monedas encontradas en Huesca que estaban en poder de Lastanosa. Este se carteaba también con Juan Garriz, una figura que jugó quizás un papel crucial en la adquisición, en buena parte de Europa, de los libros, mapas, pinturas y otros objetos del museo lastanosino, pero cuyas relaciones con el mecenas oscense están aún por estudiar. A fines del siglo XVIII Félix Latassa todavía vio «muchas» cartas de Juan Garriz a Lastanosa, «de los años de 1630 y siguientes». En esas cartas, que Latassa no transcribió, Garriz hablaba «de libros, de su compra, de compra de mapas, de estampas, de quadros y pinturas, y otras que hizo hacer a Jusepe Martínez y Orfelín, etc., de compras a estos de otras cosas».[11]

El conde de Guimerá murió en 1638. Algunos de sus manuscritos, como las *Inscripciones de memorias romanas y españolas antiguas y modernas* o las *Honestas recreaciones de ingeniosa conversación* (esta última obra, presente en la exposición), pasaron a manos de Lastanosa. Dos años antes de la muerte de Guimerá, de todos modos, Vincencio Juan de Lastanosa había iniciado con otros dos personajes una relación que, como la del conde de Guimerá en los años precedentes, llenaría la siguiente etapa de su vida: eran el jesuita Baltasar Gracián y el zaragozano Juan Francisco Andrés de Uztarroz, futuro cronista del reino de Aragón. Gracián, en concreto, residió en Huesca entre 1636 y 1639. En 1637, gracias al mecenazgo de Lastanosa, publicó el primero de sus libros, *El Héroe*. Curiosamente, en 1635 Vincencio Juan de Lastanosa había redactado testamento, y en 1636, que fue cuando entró en contacto con ambos, le añadió un codicilo «estando muy enfermo».[12] De 1636 son asimismo el retrato de su mujer, Catalina Gastón, y probablemente también el suyo, que decoraban la sala principal de su palacio del Coso; ambas pinturas se han perdido.

6. El certamen se publicó en 1629: Felices de Cáceres, *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su insigne Cofradía*, Zaragoza, Diego de la Torre, 1629, pp. 114-115 y 126.
7. Sobre Guimerá, véase Morte (2003).
8. Las cartas del conde de Guimerá a Lastanosa, en Latassa (s. f.: I, 71-88 y 96-98). Véase también Arco (1934: 111-130).
9. Morte (2005).
10. Ms. U-379. Dicho catálogo fue aumentado con nuevas entradas de libros durante más de veinte años; no obstante, el manuscrito inicial pone ya de manifiesto el volumen que su biblioteca y sus colecciones habían alcanzado cuando Lastanosa tenía poco más de 30 años.
11. Latassa (s. f.: I, 92-93; las cartas de Jerónimo García, en 90-92). En el catálogo de la Real Academia de la Historia, el manuscrito de Jerónimo García, en 8º, aparece con este título: «De ponderibus et mensuris. Medallas halladas en territorio de Huesca, recogidas por Vicente Lastanosa, declaradas por Gerónimo García, 1632. Con dibujos de monedas. Sigue luego en castellano el tratado de pesos y medidas» (sign. 9-5794).
12. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Pedro Fenés de Ruesta, nos 6088, f. 399, y 9957, ff. 219-225 (Catalina Gastón, la mujer de Lastanosa, hace también en agosto de 1636 un codicilo «estando muy enferma»).

Retrato de Bernardino Ruiz de Castilla y Urriés, que combatió a los franceses junto a Lastanosa en 1642 (*Armas y retratos, con inclusiones, de los Ruizes de Castilla y Urrieses*, Cortes de Aragón, ms. L119).

En la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito fechado en 1639 que, desde su publicación por Adolphe Coster en 1912, se consideraba la descripción más importante del palacio, los jardines, la biblioteca y las colecciones lastanosinos. Se titula *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639*. En este texto (y solo en él) es donde figuran hechos tan conocidos como las tres visitas del rey Felipe IV a Huesca; las de grandes nobles españoles y europeos para admirar el museo lastanosino;[13] las estrechas relaciones mantenidas por Lastanosa con Gastón de Orleans, el turbulento hermano del rey Luis XIII de Francia, que habrían incluido un viaje del mecenas oscense a París y otro de Gastón a Huesca; o la presencia de animales salvajes (un león, un tigre, un leopardo, un oso y dos avestruces) en los jardines de Lastanosa, donde trabajaban ocho parejas de jardineros franceses. Todo esto habría ocurrido además antes de 1639, cuando Vincencio Juan de Lastanosa aún era joven (32 años).

Desde los trabajos de Fermín Gil Encabo[14] se considera sin embargo que *Las tres cosas más singulares* es en realidad una sorprendente falsificación, que incluye, además, otros textos, interpolados en la caja 18 727 y el manuscrito 22 609 de la Biblioteca Nacional de España. Para Gil Encabo, en ella habría intervenido José Pellicer, el famoso escritor y falsario aragonés del siglo XVII, lo que significaría que la misma se habría producido, al menos parcialmente, en vida de Lastanosa, y quizá con su participación. En mi opinión, la falsificación corresponde en su mayor parte, si no en su totalidad, al siglo XVIII, y su autor podría ser Juan Judas Lastanosa, un nieto de Vincencio Juan. Determinar, en cualquier caso, la fecha, autoría y motivaciones de esta audaz mixtificación precisará de nuevas investigaciones. De lo que no cabe, razonablemente, dudar es de la existencia de la propia falsificación, con las implicaciones que ello tiene para la biografía de Lastanosa. Pensemos por ejemplo que las visitas de Felipe IV al palacio lastanosino solo son mencionadas en *Las tres cosas más singulares*. No aparecen en los demás escritos del propio Lastanosa, en las obras de autores tan cercanos a él como Gracián o Andrés de Uztarroz ni en la documentación oscense de la época. Y otro tanto cabe decir de la estancia en Huesca de los grandes nobles, las relaciones con Gastón de Orleans o los animales salvajes y los jardineros franceses. Por otra parte, las visitas reales y las de aristócratas españoles o europeos tampoco se repiten después de 1639, un hecho nuevamente sospechoso.

1640-1653. Entre la guerra y la peste: la plenitud

Los años transcurridos entre 1640 y 1653 revisten una importancia fundamental en la vida de Lastanosa, por la abundancia y trascendencia de los acontecimientos ocurridos en este breve periodo. Entre ellos, la participación del mecenas oscense en la guerra de Cataluña, la dramática muerte de su mujer, Catalina Gastón, la publicación de su primer libro de numismática, la pérdida del señorío de Figueruelas, la adquisición de los derechos sobre una de las capillas de la catedral, la configuración definitiva del palacio y los jardines lastanosinos, la publicación en

Castillo de Monzón, conquistado por los franceses durante la guerra de Cataluña.

Huesca de varias obras de Baltasar Gracián en las que se menciona a Lastanosa —lo cual acabaría haciendo internacionalmente conocido al mecenas oscense—, la peste de 1651-1652 —que diezmó la población de Huesca—, el traslado a la cripta de la catedral de los restos de Catalina Gastón y los antepasados de Lastanosa o la redacción de una nueva genealogía familiar.

A finales de 1639, mientras la fortaleza de Salses era asediada por los franceses, Vincencio Juan fue nombrado capitán de una de las compañías de Huesca. No obstante, antes de partir hacia Salses la plaza fue recuperada por los ejércitos reales. Sería durante la guerra de Cataluña, iniciada en 1640 con la sublevación del Principado, cuando Lastanosa entró realmente en combate. En junio de 1642, coincidiendo con el momento más crítico de todo el conflicto para los aragoneses (la toma del castillo de Monzón por fuerzas francesas que apoyaban la sublevación catalana), dos compañías oscenses capitaneadas por Lastanosa y Bernardino Ruiz de Castilla partieron hacia Monzón. Durante el mes en que prestaron servicio lucharon con los franceses, impidiéndoles vadear el Cinca. Además, Lastanosa sirvió personalmente un tiempo en los ejércitos del rey y durante un invierno contribuyó con su dinero al sustento de la caballería real.[15] Esta es la nómina, no demasiado extensa, de sus servicios militares. El mecenas oscense, sin embargo, lo consideró siempre uno de sus principales méritos; de hecho, en todos sus retratos (el grabado, y la pintura y la escultura de la catedral) aparece representado como capitán.

En abril de 1644 se produjo, en terribles circunstancias, la muerte de Catalina Gastón. La mujer de Lastanosa murió de sobreparto tras dar a luz a Vicente Antonio, que sería a la postre el heredero del mecenas. Doña Catalina, que contaba

13. El duque de Ferrara, Juan de Médicis, el conde de la Mirándola, el príncipe de Esquilache, Juan Borromeo y el marqués de Pescara; entre los españoles, Bernardino Fernández de Velasco, condestable de Castilla y León, los duques de Medinaceli, Arcos, Infantado, Béjar, Medina de las Torres, Lerma y Villahermosa y los marqueses de Aitona y Camarasa.
14. Gil Encabo (2001 y 2003); véase también Garcés (2002).
15. Archivo Municipal de Huesca, Actas, nos 136, 24 y 28 de diciembre de 1639 y 14 y 20 de enero de 1640, y 137, 15, 18 y 20 de junio y 6 de julio de 1642. Biblioteca Nacional de España, ms. 22 609, ff. 269-270.

Toro romano de bronce descubierto en 1639, que ingresó en las colecciones lastanosinas (*Inscripciones de memorias romanas y españolas antiguas y modernas*, Biblioteca Nacional de España, ms. 3610).

solo 32 años, había tenido catorce hijos en trece partos. Desde que en 1993 ingresó en la Biblioteca Nacional de España la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, contamos con el impresionante relato de su muerte escrito por el propio Vincencio Juan de Lastanosa.[16] Catalina tenía una seria dolencia en la garganta, producto de los esfuerzos realizados en los sucesivos alumbramientos. Los médicos advirtieron a la pareja del serio peligro que corría su vida con un nuevo parto. A pesar de ello, pocos meses después Catalina Gastón volvía a estar encinta. Lastanosa nos cuenta que su mujer estaba convencida de que moriría al dar a luz, como así fue; doña Catalina vivió de forma dramática este último embarazo, con pesadillas continuas durante los tres meses finales. Como señala Fermín Gil Encabo, la crudeza de esta confesión se explica, muy probablemente, por el momento en que fue redactada, los años 1651-1652, en que la peste asolaba Huesca y la vida del propio Lastanosa corría serio peligro.

Como ha documentado Mª Celia Fontana,[17] el mecenas oscense estuvo a punto de contraer nuevo matrimonio en 1648 con Teresa Salinas, que residía entonces en Pamplona. Sin embargo, dicho casamiento finalmente no tuvo lugar, y Vincencio Juan permaneció viudo el resto de sus días.

En 1639 y 1643 ingresaron en las colecciones lastanosinas antigüedades romanas procedentes de dos obras llevadas a cabo en Huesca: el colegio de los jesuitas y la capilla de los santos Justo y Pastor en la iglesia de San Pedro el Viejo. Eran un pequeño toro de bronce, un caño de plomo con una inscripción, cerámica *sigillata*, una lucerna y un pequeño recipiente de vidrio; lo más interesante, sin embargo, es que de todo ello se conservan dibujos y grabados.[18] En 1645 Lastanosa publicó en Huesca su primer libro de numismática, el *Museo de las medallas desconocidas españolas*, que incluía «Discursos» escritos por Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Francisco Jiménez de Urrea y el jesuita Pablo Albiniano de Rajas.[19] El libro, debido al impresor Juan Nogués, que publicaría en los años siguientes varias obras de Gracián, estaba dedicado a las monedas con inscripciones ibéricas que se acuñaron en la Hispania romana, que abundaban en colecciones como la suya.

En 1645 tuvieron lugar otros dos importantes hechos. Vincencio Juan de Lastanosa, tal y como ha explicado José Ignacio Gómez Zorraquino, se vio obligado a vender el señorío de Figueruelas, del que aún aparecía como orgulloso titular en la portada del *Museo de las medallas desconocidas españolas*. A cambio, junto a su hermano el canónigo Juan Orencio Lastanosa, se hizo con los derechos de una de las capillas de la catedral. Dicha capilla, y la cripta construida bajo ella por ambos, se convertirían en los veinte años siguientes en uno de los conjuntos de arte barroco más notables de Aragón.

La década de los cuarenta fue, probablemente, el momento en que el palacio y los jardines lastanosinos alcanzaron su configuración definitiva. Mª Celia Fontana[20] ha descubierto documentación de este decenio sobre obras en las tapias y el estanque del jardín. Por otra parte, la composición en 1646 por Andrés de Uztarroz de un largo y curioso poema titulado *Romance jocoso*, dedicado a la estatua de Hércules que

coronaba la torre del palacio lastanosino,[21] nos indica quizás que dicha estatua se había instalado poco antes en tan destacado lugar. Habría que fechar también en estos años, posiblemente, la propia construcción de la torre y, tal vez, la de la biblioteca y la armería, dos amplias estancias situadas en la planta superior del palacio. En ese sentido, está seguramente lejos de ser casual el que varias de las descripciones más completas que poseemos del palacio y los jardines de Lastanosa correspondan precisamente a fines de la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta. Además del propio *Romance jocoso* encontramos, en efecto, la singular descripción en verso de Andrés de Uztarroz, publicada en Zaragoza en 1647; la descripción en prosa, mucho más detallada, del palacio y los jardines lastanosinos compuesta también por Andrés de Uztarroz hacia 1650;[22] los fundamentales dibujos del palacio, los jardines y la cripta de la catedral del manuscrito 22 609 de la Biblioteca Nacional, compuesto en 1651-1652;[23] o las menciones contenidas en la segunda parte de *El Criticón* de Gracián, impresa en 1653.

Entre 1646 y 1651 se extendió la segunda estancia en Huesca de Baltasar Gracián, durante la que se publicaron en la ciudad, con abundantes referencias a Lastanosa, *El Discreto* y *El Político* (ambas obras en 1646), *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) y *Agudeza y arte de ingenio*, que incluía traducciones de Marcial realizadas por el canónigo Manuel de Salinas, otro destacado miembro del círculo lastanosino (en 1648 y 1649). En 1653 apareció, con pie de imprenta de Huesca, la segunda parte de *El Criticón*, uno de cuyos capítulos, «Los prodigios de Salastano» (anagrama de Lastanosa), inmortalizaría literariamente al mecenas oscense. En los años cuarenta fue también muy estrecha la relación que este mantuvo con Juan Francisco Andrés de Uztarroz. Además de las descripciones de su palacio y jardines ya comentadas, sus frecuentes visitas a Huesca, o las más de cincuenta cartas que el historiador zaragozano le escribió, Andrés de Uztarroz publicó en estos años tres libros sobre santos y devociones oscenses, en los que los Lastanosa se hallan muy presentes. De 1638 es su *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio*, escrita para oponerse a los que hacían cordobés al patrón de Huesca, obra en la que Andrés de Uztarroz se sirvió de documentos medievales de las tradiciones laurentinas oscenses cuyo propietario era Vincencio Juan de Lastanosa; el *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor*, de 1644, dedicado al canónigo Juan Orencio Lastanosa, en el que se estudiaban las antigüedades romanas aparecidas al construir su capilla, que habían engrosado las colecciones lastanosinas; y, en 1648, la *Vida de san Orencio, obispo de Auch*, libro compuesto, como reconoce Andrés de Uztarroz, en la «librería» de Lastanosa, en el que se refutaba a los que negaban que san Lorenzo y san Orencio fueron hermanos, tal y como afirmaban las tradiciones oscenses.[24]

La década de los cuarenta es, asimismo, el momento al que corresponden la mayoría de las noticias de una de las principales relaciones europeas de Lastanosa: la que le unió con Francisco Filhol, un canónigo de la Catedral de Toulouse que había reunido una biblioteca y un museo semejantes a los lastanosinos. Referencias a Filhol se encuentran en algunas de las obras de Gracián y Andrés de Uztarroz que acaba-

16. Biblioteca Nacional de España, ms. 22 609, ff. 265-269.
17. Fontana (2005c).
18. *Inscripciones de memorias romanas y españolas antiguas y modernas* (Biblioteca Nacional de España, ms. 3610) y *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor, en la ciudad de Huesca. Con las antigüedades que se hallaron fabricando una capilla para trasladar sus santos cuerpos* (Andrés de Uztarroz, 1644).
19. De la exposición forma parte el ejemplar perteneciente al Instituto de Estudios Altoaragoneses.
20. Fontana (2005c).
21. Hispanic Society of America, ms. B-2424, ff. 80-99.
22. Ibídem, ff. 24-51.
23. Esta podría ser también la fecha de los dibujos, aunque hay investigadores que los consideran posteriores.
24. Las obras de Andrés de Uztarroz sobre san Lorenzo y san Orencio figuran en la exposición.

Posible retrato de Catalina Gastón, mujer de Vincencio Juan de Lastanosa, en la cúpula de la capilla de la catedral.

mos de comentar; no obstante, el principal testimonio de sus vínculos con Lastanosa lo constituye la publicación en Huesca por Juan Francisco Andrés de Uztarroz, en 1644, del *Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol*, una notable descripción de las colecciones atesoradas por el clérigo francés, que forma parte también de esta exposición. Además, tal y como aseguraba Diego Vincencio Vidania en 1681 (este es un punto, no obstante, sin estudiar), Filhol acabó nombrando heredero a Lastanosa.[25]

En 1650 Lastanosa fue uno de los jueces de la *Palestra numerosa austriaca*, el certamen poético que tuvo lugar en la catedral para celebrar el matrimonio de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria, en el que, entre otros muchos poetas, participó Ana Francisca Abarca de Bolea, la monja y abadesa de Casbas. Al año siguiente llegó a Huesca, como novicio, el jesuita José Zaragoza, uno de los más importantes matemáticos y astrónomos españoles del siglo XVII;[26] Zaragoza debió de entrar entonces en contacto con Lastanosa, como atestiguan las dos cartas que le escribió en 1655.

El año 1651 vio desencadenarse una terrible catástrofe sobre Huesca: la peste, que terminó en pocos meses con la vida de 1400 personas, un cuarto de la población de la ciudad. Como escribió un autor del siglo XVII, los tres remedios más eficaces para luchar contra la peste eran «huir presto, lejos y volver tarde».[27] A diferencia de muchos oscenses, Lastanosa no siguió tan prudentes consejos y permaneció, valerosamente, en Huesca. Tenía por entonces cargos importantes, los de regidor del hospital y lugarteniente del justicia de Huesca (el justicia titular era Francisco Luis Climente, que moriría víctima de la peste cuando esta parecía ya extinguida). Los años 1651-1652, dominados por la presencia aterradora de la pandemia, contemplaron dos importantísimos acontecimientos familiares para Vincencio Juan de Lastanosa: el traslado de los restos mortales de su mujer y sus antepasados desde la iglesia de los dominicos a la nueva y flamante cripta de la catedral y la composición de una segunda genealogía familiar —tras la de 1631—, *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, manuscrito del que forman parte, como ya hemos dicho, el relato de la muerte de Catalina Gastón y los dibujos del palacio, los jardines y la cripta de los Lastanosa.[28]

1653-1669. Fiestas, muerte y alquimia

En 1653 murió Juan Francisco Andrés de Uztarroz y en 1658 Baltasar Gracián. Entre una fecha y otra tuvo lugar un hecho que solo se ha conocido recientemente: el comienzo de la correspondencia entre Lastanosa y el jesuita alemán Athanasius Kircher, una de las figuras más fascinantes del siglo XVII europeo. Son siete cartas remitidas a Roma, donde Kircher residía, por el mecenas oscense entre 1656 y 1663 (o 1665, ya que la fecha de la última es dudosa). En ellas Lastanosa se interesa sobre todo por conseguir los libros de Athanasius Kircher; finalmente en 1660 recibió trece de sus obras, varias de ellas dedicadas a los jeroglíficos y obeliscos egipcios, uno de los temas que más interesaban al sabio jesuita.[29]

Grabados de plantas, en Giovanni Battista Ferrari, *Flora, seu De florum cultura*, Ámsterdam, 1646 (Biblioteca Pública de Huesca). Lastanosa poseía la edición de Roma de 1633 de esta obra.

El caso de Kircher es quizá el más relevante de una amplia, aunque todavía poco conocida, red de relaciones internacionales, que conectaba a Vincencio Juan de Lastanosa con eruditos y coleccionistas, sobre todo en Francia (ya hemos hablado de Francisco Filhol) e Italia. Sobre plantas y flores, por ejemplo, se mantuvo en contacto en Lyon con Juan Baptista Dru, herbolario del rey de Francia, con La Faia en Burdeos, con Pierre Morin en París y con el conde Vincenzo Mariscotti en Bolonia. Desde Venecia, el noble Camilo Locarni le envió sus libros más raros y preciosos de alquimia. Según parece, Lastanosa intercambió también correspondencia con el canónigo milanés Manfredo Settala, que era un destacadísimo coleccionista. En 1658 Lastanosa recibió la visita de Nadal Baronio, un sacerdote y alquimista napolitano que permaneció tres años junto al mecenas oscense, preparando para él oro potable y otros remedios alquímicos, con los que, según el propio Lastanosa, socorría y mejoraba muy frecuentemente la salud de sus amigos. Tras su marcha colocó en su biblioteca un busto con el retrato de Baronio, para perpetuar su recuerdo.[30]

Lastanosa tuvo una actuación protagonista en las fiestas celebradas en Huesca en 1658 por el nacimiento del infante Felipe Próspero y en 1662 en honor de la Inmaculada. En las de 1658 levantó en el Coso, ante su palacio, un singularísimo conjunto de arquitecturas efímeras con las que pretendía recrear la Antigüedad clásica. Colocó en las mismas a figurantes que representaban a dioses del Olimpo y otros personajes de la mitología. Y formó con ellos un extraordinario cortejo, que hizo desfilar por las calles de Huesca. En dos ocasiones Lastanosa ofreció a la «plebe» oscense unas suculentas «bacanales»; se repartió comida, bebida y animales vivos a la mul-

25. Vidania (1681b).
26. Debo esta noticia a la amabilidad de José Antonio Ferrer Benimeli.
27. Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Cristo de S. Salvador de Valencia con la sacrosanta imagen de Cristo de la ciudad de Berito en la Tierra Santa*, Valencia, 1672, pp. 177-178 (Biblioteca Pública de Huesca, B-18-2849).
28. Véase nota 1.
29. Garcés (2005d).
30. Sobre Baronio, véase Garcés (2001).

Estatua orante del canónigo Juan Orencio Lastanosa. Cripta-panteón de la catedral de Huesca.

titud, para que las damas y caballeros situados en los balcones disfrutaran viendo cómo sus convecinos menos favorecidos se peleaban por ello. Un testimonio inigualable de las marcadas desigualdades sociales que caracterizaban a las ciudades del Antiguo Régimen. En las fiestas de 1662, de carácter religioso, Lastanosa convirtió su capilla familiar de la catedral, aún inconclusa, en una capilla dedicada a la Inmaculada. Erigió asimismo ante su palacio un gran obelisco, en cuya base se veía a los herejes que negaban la Inmaculada Concepción. Finalmente, entregó gran cantidad de plantas y flores de sus jardines para decorar el monumento que la nobleza de la ciudad levantó en la iglesia de San Lorenzo.[31]

En 1662 está fechado igualmente un importante manuscrito, del que se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y la Hispanic Society de Nueva York, titulado *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*, que nos proporciona información, entre otros temas, sobre los libros y manuscritos que poblaban la biblioteca lastanosina. De 1662 son asimismo las últimas anotaciones documentadas en el *Catálogo* de la biblioteca de Lastanosa conservado en la Biblioteca Real de Estocolmo, cuya composición original se fecha, como ya hemos visto, hacia 1640.

El 30 de noviembre de 1665 murió el canónigo Juan Orencio Lastanosa, hermano de Vincencio Juan, de quien fue a lo largo de toda su vida un apoyo fundamental.[32] Juan Orencio, que había sido diputado aragonés en 1651-1652, el año de la peste en Huesca, era también maestrescuela de la Universidad. Los años posteriores a su muerte vieron la terminación del ambicioso programa decorativo de la capilla y la cripta de los Lastanosa en la catedral, con la conclusión del retablo, la decoración pictórica de sus muros y la colocación de retratos de ambos hermanos (dos pinturas, fechadas en 1667 —presentes ambas en la exposición— y dos magníficas esculturas de alabastro, del año 1668).

1669-1679. El príncipe, los cargos y el sucesor

Vincencio Juan de Lastanosa mantuvo unas interesantísimas relaciones, culturales y seguramente también políticas, con el hijo bastardo de Felipe IV, don Juan José de Austria (1629-1679), una de las personalidades más destacadas de la España del siglo XVII. Juan José de Austria y Lastanosa se conocieron en 1669, cuando este le dio la bienvenida en nombre de la ciudad de Huesca tras su nombramiento como virrey de Aragón.[33] El testimonio más notable de las relaciones entre ambos lo constituye un manuscrito de abril de 1675, del que se conservan ejemplares en el Museo de la Casa de la Moneda y la Biblioteca Nacional de España, titulado *Medallas romanas explicadas que ofrece y dedica al serenísimo señor don Juan de Austria Vincencio Juan de Lastanosa*.[34] En él, el mecenas oscense dibuja y comenta una veintena de monedas imperiales romanas que le había regalado el virrey. Los vínculos de Lastanosa se extendieron también a su secretario, Francisco Fabro Bremundan, una figura igualmente de notable interés.

En las *Medallas romanas explicadas*, Lastanosa se declara «hechura» de don Juan José, la palabra con la que en el siglo XVII se aludía a los clientes políticos de un personaje poderoso. Varios indicios apuntan, en efecto, al carácter político de las relaciones entre Lastanosa y el príncipe. El 31 de octubre de 1675, fecha en que Juan José de Austria anunció su marcha a la Corte en un nuevo intento de hacerse con el poder, Vincencio Juan se encontraba sorprendentemente en Zaragoza, pese a que ese mismo día resultó elegido prior de jurados. En el verano de 1676, cuando Madrid era un hervidero político, Lastanosa permaneció durante al menos dos meses en la capital de la Monarquía.[35] Finalmente, en enero de 1677, cuando Juan José de Austria marchó desde Zaragoza a Madrid acompañado de un verdadero ejército para convertirse por fin en primer ministro, Lastanosa estuvo ausente, durante la mayor parte de ese mes, de las sesiones del Concejo oscense.

Lastanosa tuvo los cargos más importantes de su vida en sus últimos años. En 1671-1672 fue diputado del reino de Aragón. En ese año, en el que como era preceptivo permaneció en Zaragoza (y recordemos que Juan José de Austria se encontraba también en la capital aragonesa, como virrey), Vincencio Juan de Lastanosa ordenó el Archivo del Reino. En 1675-1676 ostentó el cargo de prior de jurados, la principal magistratura del Concejo oscense junto al justicia de Huesca. Su carrera concejil fue relativamente modesta. Su abuelo Juan Baraiz y Vera, por ejemplo, había sido justicia una vez y prior otras cuatro; incluso sus hijos, Vicente Antonio y Juan Francisco Lastanosa, tuvieron, comparativamente, cargos concejiles más importantes que los suyos. Por último, durante la celebración de las Cortes de Aragón de 1677, y seguramente gracias a sus relaciones con Juan José de Austria, Lastanosa fue

31. *Relación de las fiestas que la ciudad de Huesca de el reyno de Aragón ha hecho al nacimiento del príncipe nuestro señor D. Felipe Próspero* —Biblioteca Nacional, VE 63-40, y Real Academia de la Historia, 9/791(4) y 9/794(8)— y *Relación de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Huesca a la exaltación inmaculada de la pureza de María Santísima con el breve de la Santidad de Alexandro 7, obedeciendo las reales cartas del rey nuestro señor Felipo Cuarto el Grande en este año de 1662* (Biblioteca Nacional de España, ms. 18658-1). Sobre las fiestas de 1658, véase Río Nogueras (1996).
32. El 14 de marzo de 2007, durante la restauración de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca, se abrió el sarcófago del canónigo Juan Orencio. En su interior aparecieron varios objetos, algunos de los cuales (un plato de cerámica, una copa y una vinajera de cristal), figuran en la exposición.
33. Véase, para este periodo, Garcés (2005c).
34. Río Herrmann (1998).
35. ¿Como agente del bastardo real? Pensemos que se trata del único viaje documentado del mecenas oscense fuera de Aragón, y que este abandonó Huesca aun estando al frente del Concejo como prior de jurados. Lastanosa, en cualquier caso, aprovechó su estancia en Madrid para seguir adquiriendo libros, obras de arte y otros objetos para sus colecciones.

Salón del Justicia. Ayuntamiento de Huesca.

Grabado de Francisco de Artiga, en el *Tratado de la moneda jaquesa* de Vincencio Juan de Lastanosa, Zaragoza, 1681.

nombrado gentilhombre de la Casa del rey Carlos II. Se trataba de un cargo honorífico, que no obligaba al anciano mecenas a residir en la Corte.

En febrero de 1675, Juan José de Austria dio licencia a Lastanosa para casar a su hijo y heredero Vicente Antonio. Dicho matrimonio venía a solucionar una complicada, y también extraña, situación familiar. A comienzos de 1669, cuando Vincencio Juan de Lastanosa llevaba viudo un cuarto de siglo, sus cuatro hijos varones estaban en religión: Hermenegildo, el primogénito, era fraile cartujo;[36] José Paulino, prior de la iglesia de San Lorenzo; Juan Francisco, beneficiado en San Pedro el Viejo; y Vicente Antonio, el menor de los cuatro, racionero en San Lorenzo. No obstante, en 1675, con 31 años, Vicente Antonio Lastanosa se casó con Ana Francisca Montemayor, sobrina de otro destacado altoaragonés del siglo XVII (y amigo de Lastanosa, quien le cedió en su testamento el uso y disfrute de su biblioteca), Juan Francisco Montemayor, que había desarrollado una larga y exitosa carrera como jurista en América. Del matrimonio entre ambos no nació sin embargo hijo alguno, con lo que la sucesión familiar siguió estando en el aire.

Vicente Antonio Lastanosa escribió, durante los últimos años de vida de su padre, un sentido elogio de este titulado *Habitación de las musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos*;[37] en este breve panegírico figura un dato que no aparece en ningún otro texto, el de que Lastanosa tradujo del francés los *Elementos químicos* de Jean Béguin.

1679-1681. Testamento, publicaciones y donación

En agosto de 1679, con 72 años, Lastanosa hizo testamento con el notario Diego Vincencio Vidania (en diciembre de 1681, apenas seis días antes de morir, le añadiría un codicilo con el mismo notario).[38] En diciembre de 1680, justo un año antes de su muerte, apareció uno de los cometas más espectaculares de la historia. En Huesca se publicaron dos breves tratados sobre el mismo (otros dos se habían impreso en la ciudad con los cometas de 1618, como puede verse en la exposición). El autor de uno de ellos era el oscense Francisco de Artiga, un personaje polifacético que proyectó, en el decenio siguiente, dos obras fundamentales para Huesca: el pantano de Arguis, uno de los más antiguos de España, y el singular edificio octogonal de la Universidad. Tanto Vidania como Artiga son figuras estrechamente vinculadas a Lastanosa.

Durante los últimos años de vida del mecenas se pensó en publicar varias obras suyas. Entre ellas, una segunda edición del *Museo de las medallas desconocidas españolas*; y la *Dactiloteca*, un ambicioso tratado sobre los camafeos y piedras preciosas que formaban parte de sus colecciones. Sin embargo, ninguna de ellas llegó a ver la luz. Sí se publicó (en Zaragoza en 1681, el mismo año de la muerte de Lastanosa) el *Tratado de la moneda jaquesa*, un libro dedicado a las monedas aragonesas desde su origen en la Edad Media. Esta obra estaba basada en un manuscrito de 1661, la *Piedra de toque de la moneda jaquesa*, del que se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y uno en el Museo Arqueológico Nacional.[39] En el *Tratado de la moneda jaquesa* figuran unos elogios (en la mayoría de los ejempla-

res del libro) y una carta, mucho más larga e interesante (presente solo en unos pocos, sustituyendo a los elogios),[40] ambos de Vidania a Lastanosa, que proporcionan relevantes informaciones sobre el mecenas oscense. Pocos años después Vidania abandonó Huesca; acabaría recalando en Italia, donde se convirtió, hasta su muerte en 1732, en una importante figura de la vida cultural de Nápoles. En el *Tratado* hay además grabados de monedas, obra de Francisco de Artiga. Junto a Vidania y Artiga, otra destacada personalidad relacionada con Lastanosa en esta etapa final de su vida fue Diego José Dormer, cronista del reino de Aragón. En 1672 y 1673 Vidania y Dormer, como ya había hecho Andrés de Uztarroz décadas antes, escribieron sendas obras para defender el oscensismo de san Lorenzo, en este caso frente a quienes lo hacían valenciano (el libro de Dormer, *San Laurencio defendido*, puede verse en la exposición).

En 1681, el año de su muerte, Vincencio Juan de Lastanosa donó 1100 monedas, en su mayoría aragonesas, y documentos, manuscritos y libros relacionados asimismo con Aragón al Archivo del Reino, en Zaragoza. Al parecer, decidió hacer esta donación durante el año en que fue diputado. Las instituciones aragonesas recompensaron su generosidad colocando un retrato suyo en el Archivo, junto a los de tres importantes figuras del siglo XVI, Antonio Agustín y los cronistas Jerónimo Zurita y Jerónimo Blancas. Tanto estos retratos como una parte importante de la donación hecha por Lastanosa desaparecieron con la destrucción del palacio de la Diputación, que albergaba el Archivo, en la guerra de la Independencia.

Tras el fallecimiento comenzó la dispersión y desaparición de sus colecciones. La propia donación al Archivo del Reino marca, de hecho, su inicio. En los años siguientes, de la mano del sabio sueco Johann Gabriel Sparvenfeldt, marcharon a

36. Catalina, la hija mayor de Lastanosa, era monja carmelita descalza. Su hermano Hermenegildo se convirtió en cartujo por influencia suya. La entrada en religión de ambos hermanos, para los que Vincencio Juan de Lastanosa había concertado ya matrimonio, contó con la cerrada oposición de este (véase Salinas, 2006: 350-363).
37. Hispanic Society of America, ms. B-2424, ff. 1-5.
38. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Diego Vincencio Vidania, nos 1943, ff. 771-776; 1945, ff. 748-750.
39. Biblioteca Nacional de España, mss. 18727-39 y 18727-40, y Mateu (1943).
40. El ejemplar presente en la exposición incluye, justamente, dicha carta.

De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas.

De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas.

De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas.

De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas.

De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA.

De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA.

De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA.

MEDALLAS. O Mo:
nedas y otras antiguidades.
que tiene VINCENCIO LASTANOSA.
señor de Figaruelas.

Catálogo de la biblioteca lastanosina, conservado desde hace más de tres siglos en Suecia (Biblioteca Real de Estocolmo, ms. U-379). Exlibris impresos de Lastanosa y comienzo de la parte dedicada a medallas, monedas y antigüedades.

Suecia el catálogo más detallado de la biblioteca lastanosina y una crónica medieval que lleva el exlibris impreso de Lastanosa, con una nota en latín que nos informa de que fue vendida en Zaragoza en 1690, solo nueve años después de la muerte de su propietario.[41] Por otra parte, tal y como ha estudiado Devoto, varios de los libros con exlibris impreso de Lastanosa que se guardan en la Biblioteca Nacional de Francia ingresaron en dicha Biblioteca, entonces Real, en los años inmediatamente posteriores a su fallecimiento.[42] A una pronta dispersión parece apuntar asimismo el notabilísimo inventario manuscrito de las monedas y piedras preciosas de las colecciones lastanosinas que posee Francisco Asín Remírez de Esparza, redactado tras la muerte del mecenas oscense con objeto, según parece, de preparar su venta.

La desaparición de cuanto reunió Vincencio Juan de Lastanosa comenzó, pues, en vida de su hijo y heredero Vicente Antonio. No obstante, esta impresión quizá se vea matizada conforme conozcamos mejor a este. Por ejemplo, ahora sabemos que, varios años después de la muerte de Vincencio Juan, el enfermero del convento franciscano de Zaragoza fray Diego Bercebal acudió a Huesca para aprender medicina alquímica en casa de los Lastanosa.[43] Otro dato importante lo constituye la construcción y decoración de la nueva capilla de los Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo, erigida entre 1687 y 1695. Como ha estudiado Mª Celia Fontana, de la decoración mural de dicha capilla forman parte escenas inspiradas en grabados de Durero y Tiziano, que muy probablemente habían pertenecido a Vincencio Juan de Lastanosa.[44]

Vicente Antonio Lastanosa murió en 1696, sin descendencia. Le sucedió su hermano mayor, Juan Francisco, quien había tenido ya un hijo siendo racionero de la iglesia de San Lorenzo (que sería asimismo, corriendo el tiempo, clérigo de San Lorenzo). Más tarde, Juan Francisco Lastanosa colgó los hábitos y contrajo matrimonio, en 1684, con Mariana Bosque. De esta unión nacieron varios hijos, que dieron finalmente continuidad al linaje. El primogénito, Juan Judas Lastanosa, casó en Caspe en 1713. Su hijo, Juan José Lastanosa, continuó viviendo en Caspe. En cuanto a las propiedades oscenses de la familia, pasaron a manos de Mauricia Lastanosa, la hija de Juan Judas. Con ello, el apellido Lastanosa quedaba condenado a desaparecer en la ciudad.

La hija de Mauricia Lastanosa, Mariana Claver, casó en 1784 con un infanzón navarro, Judas Tadeo Ladrón de Cegama. Cuando los Ladrón de Cegama se instalaron en Huesca, el antiguo palacio de los Lastanosa se encontraba en un deplorable estado: los papeles y documentos se hallaban revueltos y los retratos familiares, que decoraban orgullosamente en tiempos de Vincencio Juan de Lastanosa el gran salón que daba al Coso, servían ahora como puertas de armario. Una pequeña parte de las monedas y piedras preciosas que pertenecieron a Lastanosa se encontraban entonces en el colegio de la Merced.[45] A pesar de todo ello, tal y como ha estudiado Fermín Gil Encabo, en el siglo XVIII está documentada, como dicho popular, la expresión «Quien va a Huesca y no ve casa de Lastanosa no ve cosa», que perduraría hasta

41. Ambos manuscritos se conservan en la Biblioteca Real de Estocolmo.
42. Devoto (1964).
43. Véanse los preliminares de su obra póstuma *Recetario medicinal espagírico* (Zaragoza, 1713), presente en la exposición.
44. Fontana (2005b).
45. Arco (1934: 191).
46. Gil Encabo (2003: 19-23). El dicho figura, según parece, por primera vez, en *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639*, el texto falsificado ya comentado, que en mi opinión se compuso en el siglo XVIII. En un manuscrito de fines de este mismo siglo, recogido en *Viaje por el Alto Aragón. Noviembre del año 1794* (transcripción, anotación y comentarios de León J. Buil Giral, Huesca, La Val de Onsera, 1997), se lee también, en la página 66: «El adagio de la casa de Lastanosa dice: quien va a Huesca y no ve la casa de Lastanosa no ha visto cosa». Aunque el autor añade, en la página 82: «Vi la casa de Lastanosa y no vale nada».
47. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Manuel Villanova, nº 2515, ff. 432-443.
48. Archivo Municipal de Huesca, Policía Urbana, expedientes nos 1771 y 1849.

Escudo de los Lastanosa. Capilla de la iglesia oscense de Santo Domingo.

prácticamente el siglo XX.[46] También a fines del XVIII el bibliógrafo Félix Latassa transcribió o extractó gran número de documentos sobre Vincencio Juan de Lastanosa, una parte de los cuales se ha perdido luego. Las copias de Latassa, conservadas en la Biblioteca Pública de Huesca (en los tres volúmenes manuscritos conocidos como *Memorias literarias de Aragón*), fueron utilizadas profusamente por Ricardo del Arco en sus clásicos estudios sobre Lastanosa.

En 1811 Leoncio Ladrón de Cegama, hijo de Judas Tadeo Ladrón de Cegama y Mariana Claver, se casó con María del Pilar Azara,[47] sobrina de Félix de Azara, el famoso naturalista altoaragonés, por lo que, a su muerte, este fue enterrado en la cripta de los Lastanosa. De esta forma, dos figuras de la talla de Lastanosa y Azara, una parte importante de cuyos intereses estuvo relacionada con la ciencia y la naturaleza, descansan juntas por una singular coincidencia histórica.

En 1894, el arquitecto municipal declaró el estado inminente de ruina del palacio de los Lastanosa, y aconsejó al Ayuntamiento su inmediata demolición. Así se hizo, sin tener en cuenta que con ello se destruía una parte destacada de la historia de la ciudad, levantándose en su lugar los actuales números 27 y 29 del Coso Alto, en la esquina con la calle Miguel Servet.[48] A finales de los años veinte del siglo XX, por una nueva y extraordinaria coincidencia, los antiguos jardines lastanosinos, convertidos desde hacía tiempo en huertas, se utilizaron para construir sobre ellos la mayor parte del Parque Municipal Miguel Servet, el otro gran jardín que Huesca ha tenido a lo largo de su historia. Una vez desaparecidos el palacio y el jardín, el principal testimonio material que la ciudad de Huesca conserva del mecenas oscense y su familia son las capillas de la catedral y de la iglesia de Santo Domingo. Por esa razón, constituye una magnífica noticia que el Gobierno de Aragón haya acometido, con motivo del cuarto centenario de Vincencio Juan de Lastanosa, la restauración integral de la capilla y la cripta de la catedral de Huesca.

El esplendor de Huesca en el siglo XVII

José Ignacio Gómez Zorraquino

Siguiendo a Pierre Goubert en su definición del Antiguo Régimen, en el siglo XVII la capital altoaragonesa participó con sus particulares privilegios en la diversidad jurídica y administrativa de la época. Su población, con altos niveles de nupcialidad, fecundidad y mortalidad, se hallaba sujeta a las persistentes crisis epidémicas y a las hambrunas. Su economía giraba en torno a la agricultura y la ganadería, con una industria secundaria, escasas y lentas relaciones económicas y un nulo sistema bancario. Había una mezcla

> de creencia en prodigios y de fervor cristiano, un frecuente analfabetismo, una vida provincial y local extremadamente aislada, una concepción habitualmente débil y a veces nula del Estado, de la Nación, de la Patria, salvo en la adoración del monarca o la presencia física del peligro. Es la época de los dialectos y las brujas, los pastores y los molineros, los señores y los diezmeros, los aduaneros locales y los sargentos, el trueque y los mercados pequeños, al ritmo de la mula y el peatón, de las estaciones y los signos del Zodíaco, con el rey y Dios bien lejos, jueces supremos, recursos supremos, supremos consuelos.[1]

Esta realidad —con las particularidades que analizaremos— no es muy diferente de lo que ocurrió en el siglo XVI y en otras poblaciones aragonesas, castellanas o europeas, con la salvedad de que durante el XVII se produjo una crisis generalizada en la mayor parte de Europa, de la que no escapó el Alto Aragón. Sin embargo, la ciudad de Huesca del siglo XVII nos presenta también a una sociedad muy encasillada —lo que prácticamente anulaba la permanente movilidad del Antiguo Régimen— pero con un gran dinamismo, especialmente en el terreno cultural, y tanto en el plano individual como en el colectivo. Explicar en qué consiste esta nueva realidad oscense y por qué se produce en dicha centuria es el objetivo de estas páginas.

En primer lugar, estamos ante una ciudad que en el siglo XVII contaba aproximadamente con 4500-5000 habitantes. Este volumen poblacional estaba sujeto a fuertes descensos como consecuencia de mortalidades excepcionales, pudiendo destacar las pestes de 1615 —que censó 1200 muertos—[2] y de 1651-1652 —que ocasionó el óbito de 1400 personas—.[3] Esta merma poblacional se produjo tras un crecimiento sostenido de la población durante el siglo XVI, ya que esta última centuria se había iniciado con los 2500 habitantes de 1495 y se despidió el XVII con unas 4000 almas (en 1709).

De la cura de dichas almas se encargaban los vicarios y capellanes de las siguientes cuatro parroquias: San Lorenzo, que era la más poblada y acogía a los inmigrantes franceses, a los artesanos y a buena parte de los trabajadores agrícolas; San Martín, que tenía unas características similares a la parroquia laurentina; San Pedro el Viejo,

1. Goubert (1976: 31).
2. Aínsa (1619: 497), Latorre (1990: 220).
3. Maiso (1975: 147).

4. Aínsa (1619: 504-612).
5. Mª Teresa Iranzo ya constató la residencia en Huesca en el siglo XV de los señores de Alerre, Pompién, Panzano, Biniés y Argavieso (Iranzo, 2005: 311-312).

situada en el corazón de la ciudad, era la menos poblada pero mantenía su rancio abolengo y servía para salvar las almas de algunos poderosos; finalmente, la parroquia de la Seo, muy extensa, lo que la convertía en un área con bastantes habitantes que acogía a los más significativos ciudadanos de Huesca, amén de que dentro de sus fronteras se hallaban los signos representativos de los poderes laico y eclesiástico (el Concejo, la Catedral, la Universidad…).

Aunque es imposible vincular porcentualmente a la población dentro de los diferentes sectores económicos, la mayor parte de los oscenses en los siglos XVI y XVII se dedicaban a las actividades agropecuarias y, en segundo lugar, a las actividades artesanales (construcción, textil…). Solamente un pequeño porcentaje de la población se ocupaba en el comercio y, en menor medida, a las actividades de lo que hoy conocemos como *profesiones liberales* (abogados, jueces, notarios…). Hay un capítulo que debemos destacar y es que —si seguimos a Aínsa—[4] en 1618 había en Huesca más de 450 clérigos entre clero regular y secular, lo que podía suponer un porcentaje cercano al diez por ciento de la población. Esta última información podría matizarse porque algunos eclesiásticos formaban parte de la sociedad oscense como consecuencia de su paso por la Universidad de Huesca. De cualquier forma, no debemos olvidar que en la mayoría de las familias había varios miembros que pertenecían al clero secular y regular. Además, esta situación se acentuó en el siglo XVII como consecuencia de la Contrarreforma católica, de las diversas estrategias familiares y de otros fenómenos cuya incidencia es difícil de calibrar, como la crisis económica que azotaba a muchas zonas europeas y de la que no escapaba la capital altoaragonesa.

Otro aspecto a resaltar es que Huesca ejerció la capitalidad sobre una extensa zona territorial, lo que favoreció que fuese un enclave de acogida de inmigrantes autóctonos y foráneos (principalmente franceses), cualificados y no cualificados, privilegiados y no privilegiados… Hay que puntualizar que la ciudad no recibió a ningún miembro de la alta nobleza «provincial» cuando esta, al finalizar la Edad Media, se asentó y fijó su residencia en las ciudades. La capital altoaragonesa solamente atrajo a la pequeña nobleza que poseía reducidos señoríos en el área circundante a la ciudad (los señores de Alerre, Arascués, Buñales, Corvinos, Pompién, Torre-secas…) o en las zonas del Prepirineo y Pirineo (los señores de Serué, Latrás…).[5] La ausencia de alta nobleza propició que la pequeña nobleza citada —integrada en el grupo de poder de los ciudadanos— fuese una parte fundamental de la clase dirigente, conjuntamente con otras familias que hundían sus raíces en la ciudad desde la época medieval y que desempeñaban actividades mercantiles (los Baraiz, Climente, Femat, Olcina…) y, finalmente, con otros miembros dedicados al trato comercial en sentido amplio que se desplazaron a la capital altoaragonesa buscando oportunidades (los Lastanosa, Gastón…).

Este entramado social se fraguó, mayoritariamente, a lo largo del siglo XVI, al amparo del crecimiento económico, favorecido por las necesidades burocráticas de la ciudad, propiciado por los «servicios» (universitarios, eclesiásticos…) que ofrecía la

capital altoaragonesa… Por otra parte, el XVII fue el heredero de los cambios señalados y, en especial, se benefició de la coyuntura económica favorable de la centuria anterior, que propició la acumulación de capital de las familias citadas. También recogió el fruto de la savia nueva que representaron los inmigrantes en general y, puntualmente, de algunos miembros de la baja nobleza y de la burguesía mercantil, que se integraron rápidamente —principalmente mediante casamientos— en el grupo de poder que formaban los ciudadanos, quienes controlaban la vida política, económica y cultural de la ciudad de Huesca. Por ello, no es extraño que durante el siglo XVII nos encontremos permanentemente con los mismos apellidos —sin olvidar que algunos habían aparecido en el escenario oscense en la centuria anterior— en cualquier faceta de la vida pública y privada (formando parte del clero secular o regular, ocupando puestos de responsabilidad en el Concejo, como profesores de la Universidad, interviniendo en el mecenazgo cultural, controlando las notarías de número o caja, siendo miembros de la magistratura…).

La catedral, espacio religioso-festivo por excelencia en la Huesca del XVII.

Buena parte de la vida pública y privada de los oscenses giraba en torno a su Concejo, ya que este tenía amplias competencias en los más diversos asuntos —aunque eran similares a las del resto de los municipios de realengo aragoneses de los siglos XVI y XVII—. Dichas competencias eran reguladas a través de las sucesivas ordinaciones, sancionadas por el rey o sus representantes, que teóricamente se debían realizar cada diez años.[6] Las citadas normas o marco jurídico regulaban todo lo referido al sistema de gobierno de la ciudad y algunos aspectos relacionados con el abasto (carnicerías, pescaderías, panaderías…), el comercio (las entradas y salidas de productos, las ferias, los pesos y medidas, los corredores…), las infraestructuras (caminos, calles…), el cumplimiento de las regulaciones gremiales, la justicia, la sanidad y la asistencia social (el hospital de Nuestra Señora de la Esperanza) o la gestión de la hacienda municipal. Las ordinaciones se podían complementar con determinados estatutos (como los publicados en 1646). Toda esta normativa, en el apartado de la justicia, se completaba con los estatutos criminales que dictaba el Concejo.

Solamente la enseñanza universitaria, la pobreza y la asistencia social escapaban de forma importante del ámbito de poder del Concejo oscense. En el primer caso, la bula *Sacrosanta Romana Ecclesia* de Pío V de 18 de junio de 1571 —tras el acuerdo de Felipe II con la Santa Sede— estableció, entre otras cosas, la creación de las diócesis de Barbastro y Jaca, y también dispuso que en la Universidad de Huesca hubiese una maestrescolía —cargo con raíces castellanas que quedaba bajo el dominio del monarca y del cabildo catedralicio— anexa a una nueva prebenda canonical. Además, también se otorgaba a dicha institución y al colegio mayor de Santiago una serie de rentas que mejoraban sus dotaciones.[7] Con respecto a la pobreza y la asistencia social, hay que decir que durante el siglo XVII todavía permanecía la visión tradicional de la pobreza, donde la misericordia era la solución al problema de los desamparados. Esta herencia medieval puede explicar la permanencia de la Casa de la Limosna de la Catedral oscense, institución que solamente pretendía la supervivencia del pobre, sin importarle su reinserción social. Además, en la segunda mitad del siglo XVII, en plena crisis, con un descenso de los ingresos por rentas, la Catedral no tuvo reparos en reducir de manera significativa la transferencia de fondos para sostener a los pobres.[8] Esto significa que quedaba expedito el camino para que los poderes públicos se hiciesen cargo de la asistencia social, a pesar de que los ricos seguían redimiendo sus pecados con las limosnas que daban a la Iglesia.

Ante este grado de «autonomía» concejil, no es extraño que el deseo de ocupar los puestos dirigentes o estar cerca de ellos se convirtiese en una permanente aspiración de buena parte de los oscenses. Mucho más atendiendo a la posición social de los pobladores de Huesca, ya que el acceso a los cargos de responsabilidad política en instituciones como la Diputación del Reino de Aragón o las Cortes aragonesas estaba restringido al obispo de Huesca y los capitulares de la Seo —como miembros del estamento eclesiástico—, a los caballeros e infanzones —como miembros de la baja

6. Las ordinaciones más conocidas del siglo XVII —no las únicas— son las publicadas en los años 1630, 1640, 1654, 1671 y 1680.
7. Durán (1982: 24-25), Balaguer (1990: 279-280). Según Antonio Durán, también se creó el colegio mayor de estudiantes benedictinos.
8. Latorre (1990: 235-241).
9. El privilegio de este régimen electoral y las primeras ordenanzas y adiciones de Huesca son de los años 1445-1447 (Iranzo, 2005: 283-294).

nobleza— y a los mandatarios del Concejo de Huesca que eran nombrados representantes de la Universidad. Además, solamente a unos pocos oscenses les quedaban las puertas abiertas para ejercer los oficios reales de baile, merino y zalmedina en la capital altoaragonesa y, como luego veremos, en diversos organismos de los dominios de la Monarquía hispana —a partir de 1626.

Por otra parte, el ejercicio de los oficios —concejiles o reales— dentro del ámbito de la ciudad resultaba más cómodo y, posiblemente, más rentable que el de diputados o asistentes a Cortes. Otra cosa era el prestigio, difícil de medir, y que no importaba mucho si, como en el territorio local, se podían mezclar los intereses públicos con los privados.

Lógicamente, solo en este marco debemos insertar a las personas que tenían acceso a los principales cargos municipales y que en Huesca en el XVII —como en buena parte de los municipios de la Corona de Aragón durante los siglos XVI y XVII— estaban obligados a pasar por el procedimiento de la insaculación.[9] El sistema insaculatorio consistía en la creación de unas matrículas o listas cerradas en las que se incluían los nombres de los vecinos aspirantes a ocupar los diversos cargos municipales. La matrícula era supervisada por el monarca o un comisario regio. A partir de tal revisión o «censura», quedaba establecida la lista definitiva de candidatos por «bolsas», cuyos nombres eran elegidos por sorteo el 31 de octu-

Arca de los oficios del Concejo oscense (siglo XVII), donde se guardaban las «bolsas» (Ayuntamiento de Huesca).

bre de cada año y accedían al oficio por el que habían sido sorteados, siempre que no hubiese incompatibilidades. Estas y todo lo referente a la insaculación y su duración, orden de extracción de los oficios, funciones, derechos, obligaciones, oficios… eran normas que estaban fijadas en las ordinaciones municipales. Hay que puntualizar que entre dos insaculaciones los representantes del monarca —habitualmente el virrey— tenían facultad para autorizar la inclusión de cualquier solicitante en una o varias «bolsas».

El elemento clave del sistema insaculatorio era la entrada de los nombres de los candidatos en cada una de las «bolsas» de los distintos oficios, ya que una vez dentro todo dependía de la suerte —esta aumentaba si el número de candidatos por oficio era reducido— para llegar al poder. Los principales cargos eran el justicia —nombrado por el rey o su representante de entre los cuatro candidatos sorteados— y cuatro jurados. El almutazaf, el padre de huérfanos, los contadores, el abogado, el asesor del justicia y los tres grupos de consejeros (a los que se unieron los consejeros cuartos antes de mitad del siglo XVII) completaban la nómina de los oficios municipales. Para acceder a los cargos más significativos había que ser un ciudadano honrado, que era como decir «las personas que no exercían oficio alguno vil, ni mecánico, sino que se mantenían de sus rentas sin necesitar del trabajo

Uno de los ámbitos de poder más importantes en la época, el Concejo de Huesca, cuya fachada se realizó entre 1610 y 1612.

corporal. Los del estado llano que assí vivían empezaron a llamarse ciudadanos honrados».[10] Era, pues, un grupo que gozaba de todos los privilegios de los infanzones ermunios (los de la categoría superior), con lo que el Concejo se convertía en una «puerta falsa» para acceder a la pequeña nobleza y ascender en la escala social, amén de las ventajas económicas y sociales que otorgaba el ejercicio del poder municipal (información privilegiada de las amplias competencias económicas del Concejo, prestigio social, abría las puertas de otros órganos de dirección de instituciones públicas y privadas…). Se da la circunstancia de que en Huesca —igual que en Jaca— también tenían abierto el acceso a los oficios concejiles los pequeños señores jurisdiccionales que vivían en la ciudad y los caballeros e infanzones, quienes no dudaban en calificarse también como ciudadanos.[11] Así pues, el patriciado que gobernaba la capital altoaragonesa estaba formado por una pequeña nobleza de sangre y por el grupo de poder de los ciudadanos en sentido estricto (compuesto mayoritariamente por los miembros de la alta burguesía mercantil, notarios de caja o número, abogados y juristas, médicos y otras profesiones que hoy calificamos de liberales).

Como ya hemos dicho, las ordinaciones describían los requisitos exigidos a los que querían desempeñar los oficios municipales y se establecía la serie de limitaciones socioeconómicas que debían cumplir las personas que accedían a la insaculación y a la posterior elección para el ejercicio de los cargos. Dichas formalidades pasaban por tener un nacimiento legítimo, contar con una determinada edad, poseer una importante suma de capital en bienes raíces en el lugar de residencia o signos distintivos de esta posición (caballo para el servicio personal, una vivienda digna…). Además de estas exigencias, estaba la obligatoriedad de no tener tienda abierta o desempeñar ningún oficio mecánico, aunque esta prohibición quedaba levantada tras abandonar dichas actividades durante diez años.[12] Por otra parte, ser hijo y descendiente de ciudadanos aportaba méritos para formar parte de la ciudadanía y tener acceso a los cargos más representativos (justicia y jurado).

La «alargada sombra» de los ciudadanos de Huesca es lo que les llevó —utilizando el Concejo— a crear en 1630 el Monte de Piedad de Huesca —retrasando los primeros estatutos hasta 1635— «para beneficio y socorro de los pobres y labradores de la Ciudad de Huesca y aumento de la sementera», dándose la circunstancia de que los principales beneficiarios fueron los mismos que lo crearon.[13] Algo semejante ocurrió cuando intervinieron en la transformación del convento de clarisas franciscanas de Santa Clara en el siglo XVI y principios del XVII; también, ante la falta de plazas por la fuerte demanda, en la fundación del monasterio de monjas calzadas de la Orden de Nuestra Señora del Carmen (vulgo *Miguelas*) en 1621. El Concejo oscense, en estos dos últimos casos, favoreció y contribuyó directamente al mantenimiento de ambos conventos con el fin de que «las hijas de los ciudadanos» —que era lo mismo que decir las hijas del grupo dirigente de Huesca— estuviesen en centros religiosos bien acondicionados económicamente, que marcasen las diferencias con el resto de los conventos.

10. Madramany (1788: 260-262 y 267-268).
11. En las ordinaciones de 1587 quedó regulado que los caballeros e hidalgos (sic) de Huesca podían renunciar a los oficios ciudadanos y asistir a las Cortes en el brazo correspondiente. Una vez finalizadas las Cortes, todo debía volver a su cauce, permanecían en la misma bolsa donde estaban insaculados y podían ser elegidos nuevamente. Esto significa que se beneficiaban de ser infanzones y de su ciudadanía oscense.
12. Gómez Zorraquino (2004a: 106-113 y 119-127). Sobre el último asunto señalado, pueden servir como ejemplo las ordinaciones de 1654 (p. 173) y 1680 (p. 192).
13. Gómez Zorraquino (2005a: 7).

Actual iglesia de la Compañía de Jesús en el Coso oscense, frente a la cual se ubicaba la casa de los Lastanosa.

Para preservar las plazas y asegurar que dichos conventos fuesen el refugio de las féminas solteras de la élite oscense, se impusieron unas elevadas dotes para poder acceder a dichos institutos. Así, en 1604, para entrar en Santa Clara se necesitaban 8000 sueldos jaqueses y 2000 más si ingresaba después una hermana de la primera profesa. El acceso a Nuestra Señora del Carmen en 1621 costaba 9000 sueldos jaqueses y otros 2000 si entraba otra mujer de la misma unidad familiar.[14]

Lógicamente, las fundaciones conventuales no siempre estuvieron sujetas a los intereses señalados, ya que intervinieron otra serie de fenómenos. Así, los otros tres institutos femeninos que se crearon en Huesca en el siglo XVII surgieron por los siguientes motivos: las carmelitas descalzas de Santa Teresa de Jesús (1642) —que procedían de Tamarite de Litera— se trasladaron a la capital altoaragonesa con la dote de la fundadora como consecuencia de la inseguridad de la zona fronteriza; las capuchinas del convento de la Virgen del Pilar (1647) —donde no hacía falta dote para acceder— fueron fundadas por sor María Sanz de Latrás y sufragadas por su hermano el conde de Atarés; el convento de carmelitas calzadas de la Asun-ción (1656) tuvo su origen en los problemas internos de la comunidad de la Encarnación.[15] Paralelamente a estas creaciones debió de desaparecer el beaterio de Santa María Magdalena (hermanas recogidas).[16]

Por otra parte, el clero regular masculino, a diferencia del femenino, tenía en el siglo XVII y había tenido anteriormente una mayor presencia en Huesca. Así, a los cenobios de Nuestra Señora del Carmen (carmelitas calzados), Nuestra Señora de la Merced (mercedarios), San Francisco (franciscanos), Santo Domingo (dominicos) y Santa María in Foris (agustinos calzados) se unieron en la centuria del XVII los siguientes conventos: San Orencio (capuchinos), San Vicente el Bajo (jesuitas), San Nicolás de Tolentino (agustinos recoletos), San Bernardo (cistercienses), San Alberto (carmelitas descalzos) y Nuestra Señora de Montserrat (benedictinos).[17] Esta significativa implantación religiosa supuso una fuerte competencia para encontrar nuevas vocaciones, especialmente a la hora de atraerse a los fieles y el apoyo de los poderosos, que debían prestar el necesario patronazgo a los colegios e iglesias y para cualquier otra actuación que se propusiesen las citadas órdenes religiosas.

Si nos referimos al clero secular oscense, hemos de decir que se encontró en el siglo XVII con los «viejos» privilegios de la Iglesia y con la herencia de la política contrarreformista de Felipe II. Por «viejos» privilegios entendemos los tributos que cobraban a los campesinos en concepto de diezmo y primicia, los derechos jurisdiccionales que tenían sobre los dominios territoriales de algunas poblaciones —tanto la Catedral como el Obispado— y el beneficio económico que lograban gracias a los más diversos legados —para fundar misas con las que salvar el alma de los donantes y sus familiares, para asistir a los pobres, para las más diversas obras pías…—. La herencia monárquica consistió en que se había llevado a cabo la creación de los obispados de Jaca y Barbastro, la configuración del nuevo de Huesca y la nueva planta del abadiado de Montearagón —por la ya comentada bula papal de

18 de junio de 1571—. Estos movimientos fundacionales llevaron aparejada la redistribución de las rentas de las abadías de Montearagón, San Juan de la Peña y San Victorián, de lo cual hubo beneficiados y perjudicados. En el caso de la ciudad de Huesca, esta vio que la nueva distribución de las rentas favorecía a su Universidad, al seminario donde se formaba el clero secular, al colegio de Santiago, al convento de Santa Clara y al cercano convento de agustinos calzados de Loreto —fundado por Felipe II.[18]

La importancia del clero secular en la capital altoaragonesa queda reflejada al repasar el número de sus miembros y el peso de estos en la jerarquía de la Iglesia oscense en las cuatro parroquias que había en la ciudad. En la Seo —siguiendo a José Manuel Latorre Ciria— había veinte canónigos, seis beneficiados de prepositura, doce racioneros y en torno a cuarenta capellanes.[19] Estos datos, válidos para los siglos XVI y XVII, son similares a los de 1724, cuando se contabilizaron el obispo, un deán, un prepósito, dos arcedianos, el capellán mayor, el maestrescuela, diecisiete canónigos, veinte racioneros y veintitrés beneficiados —dos de ellos sacristanes—.[20] En la parroquia de San Pedro el Viejo había en 1724 un prior, un vicario, cuatro racioneros y dos beneficiados —uno de ellos sacristán—. En dicho año en la parroquia de San Lorenzo se contabilizaron los siguientes miembros: un prior, un vicario, dieciséis racioneros y dos sacristanes. Finalmente, en la iglesia parroquial de San Martín en la misma fecha estaban adscritos un vicario, cuatro beneficiados y un sacristán.[21] Debemos puntualizar que a finales del siglo XVII en la iglesia parroquial de San Lorenzo había un prior y doce racioneros —que tomaron posesión el 14 de septiembre de 1637 y habían sido nombrados por el entonces vizconde de Torresecas don Faustino Cortés y Sangüesa—, a los que había que sumar el vicario y catorce beneficiados —que a mitad del siglo solamente eran ocho.[22]

Atendiendo al número de los miembros componentes de las parroquias oscenses, nos encontramos ante cuatro mundos diferentes, algo que todavía se amplía más si nos dejamos guiar por la jerarquía y los ingresos que percibía cada uno de los sujetos. Aunque no es el momento de profundizar en el tema, podemos afirmar que dentro del clero secular había un *cursus honorum* en el que beneficiados, racioneros, vicarios y priores aspiraban a conseguir una canonjía —sirva como ejemplo la que lograron miembros de las familias Baraiz, Lastanosa, Salinas…— que les catapultase a las prebendas del maestrescuela, el capellán mayor, el chantre, los arcedianatos de la Cámara, de Sobrarbe, de los Valles y del Serrablo, a una prepositura, al deanato y, si era posible, a ser nombrados obispos —lo fueron Tomás Cortés y Sangüesa y, en el siglo XVI, Diego Arnedo y Martín Cleriguech—.[23] Estos deseos de alcanzar la máxima responsabilidad dentro de la jerarquía catedralicia y de la Iglesia local iban aparejados con unos mayores ingresos, ya que en el caso de la Catedral de Huesca los canónigos prebendados percibían la porción canonical, las distribuciones y algunos derechos sobre los diezmos.[24]

Las posibilidades que se ofrecían dentro del clero secular para lograr un significativo ascenso socioeconómico, el que buena parte del patrimonio personal de estos

14. Fontana (1998: 21-23, 76-77 y 191).
15. Ibídem: 24.
16. Huesca (1797: VII, p. 117).
17. Ibídem: VII, 38-113 y 261-262.
18. Aínsa (1619: 460-464), Huesca (1797: VII, pp. 330-337), Fontana (1998: 19).
19. Latorre (1990: 233).
20. Archivo Municipal de Huesca, Actos comunes, doc. 214, ff. 187r-188r.
21. Ibídem, ff. 188r-188v.
22. Archivo Diocesano de Huesca, *Lumen Æclesiæ S. Laurentii Mart. Huius Civitatis Filii*.
23. «Aragoniæ ecclesiæ episcopologium», *Aragonia Sacra*, XVI-XVII (2001-2003).
24. Latorre (1992: 285-302).

clérigos pudiese revertir a la familia a la que pertenecían, el reconocimiento social que tenían los canónigos, que instituciones civiles como el Concejo de Huesca o personas como los sucesivos señores de Torresecas y otros particulares tuviesen facultades para designar a algunos priores, racioneros y beneficiados de las parroquias… son cuestiones que hacían del clero secular un «buen partido». Por ello, era habitual que en la Huesca del siglo XVII —como durante todo el Antiguo Régimen—, donde las unidades familiares solían nombrar a un único sucesor patrimonial —a ser posible el primer varón—, se persiguiera que los segundones o cualquier otro hijo entrasen a formar parte del clero secular para satisfacer sus deseos personales, para prestigiar el nombre de la «Casa» y para ayudar en lo posible al ascenso socioeconómico de la familia —mediante la cesión de arrendamientos de rentas, nombramiento de cargos, informaciones privilegiadas, influencia en la cesión de alguna capilla…—.[25] Tampoco debemos olvidar que al entregar un hijo a Dios se lograban méritos para la salvación. Era, pues, un territorio más accesible y mejor conectado con el mundo laico que el de sus compañeros de viaje del clero regular, aunque debemos contar con la excepcionalidad de los jesuitas y de alguna otra orden religiosa. Aun así, la entrada de varones en el clero regular quedaba en un segundo plano en la estrategia familiar, a diferencia de lo que ocurría con muchas féminas, cuyo ingreso en el convento colmaba las expectativas familiares y, posiblemente, las personales.

Esta fuerte implantación del clero regular y secular en Huesca se benefició, en una relación causa-efecto, de la existencia en la ciudad de una universidad con arraigo. En el caso que nos ocupa, durante el siglo XVII la Universidad de Huesca sacó partido de la consolidación institucional de la centuria anterior, cuando gracias al apoyo de la Monarquía y la Santa Sede se logró la creación de nuevas cátedras, el aumento de los profesores y alumnos y la fundación de los primeros colegios laicos (el Colegio Imperial y Mayor de Santiago, el colegio de San Vicente Mártir y el de Santa Orosia). En el siglo XVI también se fundó el Seminario Conciliar para formar al clero secular[26] y se afianzaron los colegios religiosos de los conventos regulares que había en ese momento en la ciudad (el de los mercedarios fue creado en 1578). Esta última iniciativa prosiguió en el siglo XVII con el establecimiento de los colegios de los cistercienses de San Bernardo (en 1618), los agustinos recoletos (en 1622), los carmelitas descalzos (en 1627) y los jesuitas (establecidos en 1605 y que a partir de 1687-1688 controlaron la enseñanza de Gramática, estudios impartidos hasta ese momento por la Universidad de Huesca).[27]

En la Universidad oscense se impartían los estudios de Teología, Cánones, Leyes, Medicina y Artes (o Filosofía). El número de graduados durante el siglo XVII fue de 3473 bachilleres y 527 licenciados —la mayoría de los cuales se doctoraban unos días después de la obtención de la licenciatura—, repartidos de la siguiente forma: 103 bachilleres y 102 licenciados en Teología, 760 bachilleres y 137 licenciados en Cánones, 1079 bachilleres y 124 licenciados en Leyes, 258 bachilleres y 53 licenciados en Medicina y 1295 bachilleres y 106 licenciados en Artes o Filosofía. Estas

25. Gómez Zorraquino (2004b: 155-158). No olvidemos que la inclusión en las filas del estamento eclesiástico garantizaba también al clérigo una serie de prerrogativas de índole fiscal, exclusión del derecho de hospedaje y de ciertas cargas y oficios, liberación del servicio militar…
26. Dicho seminario fue erigido en 1571 por bula de Pío V y comenzó a funcionar en el curso 1579-1580 por iniciativa del obispo Pedro del Frago (Durán, 1982: 28-29).
27. Balaguer (1990: 282), Arlegui (2005: 233-244).
28. Estos datos son aportados por José Mª Lahoz Finestres, quien establece una serie de observaciones acerca de los «licenciados» que no lo eran (Lahoz, 2005: 251-252).
29. Gómez Zorraquino (2005b: 95-114).
30. Gil Pujol (1980: 27-28), Pérez Collados (1993: 287-315), Savall y Penén (1866: I, 521-522).

cifras suponen que la actividad docente estaba a mitad de camino entre las de los siglos XVI y XVIII, donde hallamos 1082 bachilleres y 444 licenciados y 6064 bachilleres y 1321 licenciados, respectivamente.[28]

Está claro, como hemos visto, que durante el siglo XVII se produjeron una serie de transformaciones en la sociedad oscense que fueron principalmente obra del Concejo, que tenía amplias competencias en la vida de la ciudad. Sin embargo, en ese cambio tuvieron mucho que decir la Iglesia y la política absolutista y contrarreformista de la Monarquía. Tampoco debemos olvidar que todo ello fue posible por la savia nueva poblacional que recibió la ciudad en el siglo XVI, los beneficios de la coyuntura económica favorable de dicha centuria, el inicio en el XVII de una significativa transformación de la Universidad, la erección de nuevos conventos y colegios.

Sin embargo, todo esto no explica completamente el dinamismo cultural del siglo XVII que citábamos al inicio del estudio. Para dar respuesta a tal situación debemos echar mano del nuevo horizonte que se abrió con la llegada de la Compañía de Jesús a Huesca en 1605, ya que los oscenses podían utilizar una importante vía de acceso a la cultura europea, a las cortes principescas y a las más diversas instancias europeas.[29] Algunos acuerdos tomados en las Cortes de Barbastro y Calatayud de 1626 y en las de Zaragoza de 1646, 1677-1678 y 1702, cuando se estipuló una reserva de plazas para los aragoneses en diversos tribunales y organismos de la Monarquía —incluida su Real Casa—,[30] también fueron positivos para la ciudad de Huesca, porque más oscenses que antes podían ocupar puestos de responsabilidad allende las fronteras aragonesas (Diego Vincencio Vidania, Tomás Femat…), lo

Patio interior del actual Museo de Huesca, antigua Universidad Sertoriana.

Plaza de la iglesia de San Lorenzo, ya en el XVII santuario significativo en los recorridos procesionales y otros actos festivos.

que les ponía en contacto con otras culturas e influencias, de las que se podían beneficiar amigos, familiares y la ciudad que les vio nacer y crecer. La guerra de Secesión de Cataluña, a pesar de sus consecuencias económicas negativas para Aragón, puso en contacto a algunos oscenses y a su ciudad con un conflicto bélico que les sacó de la rutina diaria y les abrió a otras circunstancias y, especialmente, a las compensaciones de la Monarquía.[31] Los permanentes contactos —como zona fronteriza— con una extensa área de Francia y con los inmigrantes que de allí llegaban a Huesca abrían a la ciudad y sus habitantes otros horizontes más amplios que los locales. Tampoco debemos despreciar las relaciones permanentes con Zaragoza, la capital del reino, donde residían los más significativos representantes de la realeza en Aragón, algunos miembros de la alta nobleza aragonesa y destacados intelectuales con proyección nacional e internacional, como el conde de Guimerá o los cronistas Andrés de Uztarroz y Dormer.

En este contexto, también hemos de considerar que la Universidad oscense abrió a la capital altoaragonesa más allá del ámbito local y regional. El que por las aulas universitarias desfilasen gran número de alumnos catalanes y, en menor medida, zaragozanos, navarros, castellanos, turolenses y de otras procedencias,[32] suponía que los alumnos locales y la sociedad oscense en general se enriquecían al entrar en contacto con personas de otros ámbitos territoriales. También se abría la puerta para que algunos de esos alumnos —nos referimos a destacados jurisconsultos como Juan Francisco Montemayor de Cuenca y a significativos miembros de la Iglesia y del Estado— «se acordasen» de su estancia en Huesca[33] y favoreciesen a la ciudad o a algunos de sus ciudadanos. Por otra parte, la institución universitaria adquirió prestigio al contratar al destacado profesor Gaspar Lax,[34] quien había ejercido en la Universidad de la Sorbona.

El gran desarrollo que tuvieron la correspondencia y la cultura libresca en los siglos XVI y XVII permitió a los más aventajados oscenses beber de todo lo que acontecía más allá de sus fronteras sin necesidad de salir de su ciudad. Amén de que con ello se incentivó su curiosidad por conocer otras tierras y algunos viajes —a Madrid y otras ciudades españolas, Francia, Italia…— se convertían, a su vez, en una pieza clave para el intercambio de informaciones.

Contando con todos estos elementos podremos explicar mejor la rica vida cultural oscense en el siglo XVII —analizada hace años por Aurora Egido—[35] al amparo de las diversas relaciones mantenidas con Madrid (donde vivían el cronista José Pellicer y el marqués de Agropoli), con Sevilla (estancia de Rodrigo Caro), con Roma (donde residió el jesuita alemán Athanasius Kircher), con Toulouse (ciudad de Francisco Filhol)… Por otra parte, en Huesca se escribieron (Aínsa, Carrillo, Lastanosa, Salinas…) y publicaron varios libros de historia y numismática, algunas hagiografías, distintas relaciones de fiestas, trabajos literarios… donde «latía un afán común por explicar el mundo en armónica correlación de arte, letras y ciencias» y donde «el arte y la literatura se aunaron en el teatro, en los festejos, en las academias, en los certámenes y en los libros».[36] En este contexto debemos interpretar que en los años

1610-1611, y posiblemente antes, hubiese una academia de poesía en Huesca que agrupaba a la plana mayor de los escritores oscenses; que en 1609 se celebrase un certamen poético con motivo del traslado de las reliquias de san Orencio obispo desde la ciudad francesa de Auch a Huesca, recogido por el escritor Francisco Diego de Aínsa en su *Translación* (1612); que en 1625 se convocase un *Certamen de San Lorenzo* —que dejó manuscrito Aínsa y hoy está en paradero desconocido— con motivo de la erección del nuevo templo dedicado a este santo (que se inauguró el 26 de septiembre de 1624, festividad de San Orencio obispo); y que en 1650 se llevase a cabo el certamen poético *Palestra numerosa austriaca*, con motivo de las bodas de Felipe IV con María-Ana de Austria. Las fiestas del obispillo por los Santos Inocentes, los autos sacramentales y otras representaciones componían la actividad teatral oscense.[37]

Si, como hemos visto, la Universidad de Huesca —a través de los estudiantes y profesores que recibía— sirvió para abrir la capital altoaragonesa a las influencias del exterior, dicha institución también tuvo mucho que ver con el impulso que se dio a la imprenta en Huesca en el siglo XVI y con el apoyo que se le prestó en el XVII para su definitivo asentamiento,[38] lo que facilitó que el nombre de Huesca, su Universidad, la imprenta universitaria y el trabajo de otros impresores se propagasen en el exterior.

El aragonés Juan Pérez de Valdivielso, quien murió en 1617, fue un destacado dinamizador de la imprenta universitaria de Huesca. Se encargó de editar textos de medicina, obras literarias, tratados religiosos… para los alumnos y profesores de las aulas sertorianas. Una de las últimas obras que publicó fue la *Translación* de Francisco Diego de Aínsa. El interés por suceder a tan notable impresor acercó a Huesca a Joaquín Oldersun —nacido en Amberes y casado con una oscense—, al impresor zaragozano Pedro Cabarte y a Pedro Blusón, aprendiz de Cabarte en Zaragoza, quien se convirtió en el sustituto definitivo de Valdivielso en la Univer-sidad oscense; Oldersun trabajó a sueldo para ella y editó los libros que servían para tan distinguida institución. Por otra parte, el trabajo en Huesca de Pedro Cabarte coincidió con la elaboración de la *Fundación* de Aínsa (1619), sobre la historia de Huesca, y por ello no es extraño que lo publicase. Fue el impresor Blusón quien dio estabilidad y continuidad a la imprenta universitaria; además, ha pasado a la historia como el impresor del abad de Montearagón Martín Carrillo, autor de numerosas obras históricas y literarias, y amigo de Lope de Vega. La muerte de Blusón en 1635 abrió las puertas en la imprenta y, más tarde, en el cargo de impresor de la Universidad de Huesca a Juan Francisco Larumbe, quien publicó en 1669 los *Estatutos* universitarios de la ciudad y obras de Manuel de Salinas y de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, entre otros autores.

Fuera del ámbito universitario se movió el impresor Juan Nogués, conocido como el editor de Baltasar Gracián porque publicó *El Héroe* (1637), *El Político* (1646), *El Discreto* (1646), *Agudeza y arte de ingenio* (1648) y *El Criticón* (1653).[39] Nogués también editó en 1644 el *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor* de Juan Francisco

31. Los sucesos de 1591-1592 en Aragón habían sido una buena piedra de toque en cuanto a lo que significaba apoyar a la Monarquía triunfante o tomar partido por los perdedores.
32. Sobre los estudiantes que pasaron por la Universidad de Huesca, remitimos a los diversos trabajos de José Mª Lahoz Finestres. Una reciente síntesis del tema, en Lahoz (2005: 245-281).
33. Al menos eso pensaban en los últimos días de 1672 los regentes del Concejo de Huesca, cuando aplaudían que Diego José Dormer fuese «hijo» de la Universidad de Huesca (Archivo Municipal de Huesca, Actos comunes, doc. 166, s. f.).
34. Balaguer (1975-1977). Se da como fecha de contratación erróneamente la de 1616 en Balaguer (1990: 278) y Egido (1994: 109).
35. Egido (1994: 99-109).
36. Ibídem: 99-100.
37. Ibídem: 102-107.
38. Asín (2001: 95-141).
39. La primera parte de esta última la publicó en Zaragoza en 1651.

Andrés de Uztarroz, y en 1645 el *Museo de las medallas* de Vincencio Juan de Lastanosa.[40]

La sintonía que mostraban en Huesca —como en el resto de España— los poderes civil y eclesiástico en la mayoría de sus actuaciones era producto de que ambos defendían la misma sociedad jerarquizada y privilegiada que imperaba. Se da la circunstancia de que en la capital altoaragonesa —como en otras ciudades—, espacialmente, dichos poderes se encontraban en una misma plaza, lo que favorecía que cualquier muestra ideológica llevada a cabo adquiriese unos tintes más significativos si cabe.

El nombramiento de un predicador para cada Cuaresma, las múltiples procesiones para implorar la lluvia y la remisión de plagas,[41] los regocijos por la llegada de reliquias —como en 1609 por las de san Orencio, obispo de Auch—, los rituales festivos organizados con motivo de acontecimientos relacionados con la trayectoria vital y política de la Monarquía (natalicios, himeneos, proclamaciones, juramentos, visitas, exequias…) —como en 1658, cuando se celebró el nacimiento de Felipe Próspero—[42] o las fiestas exaltando la inmaculada pureza de la Virgen María —como las celebradas en 1662— son algunos ejemplos de la connivencia de los poderes civil y eclesiástico. Estos, según las circunstancias, asumían el papel organizador y tomaban partido a través del ceremonial más apropiado, para mostrar públicamente el poder institucional y expresar y difundir la ideología que interesaba en cada acto. Siempre ocurría esto bajo un estricto protocolo, que era sinónimo de la jerarquización social, donde los artesanos, los ciudadanos, los representantes del

Salida de la procesión de San Lorenzo, que formaba parte del calendario festivo en el siglo XVII.

Concejo, de la Universidad y de la Iglesia ocupaban el lugar previamente establecido y que era fiel reflejo de su posición en la escala social. En este contexto debió de nacer el *Ceremonial para los muy ilustres señores justicia, prior y jurados de la ciudad de Huesca* que redactó Francisco Diego de Aínsa, impreso en Huesca por Pedro Blusón en 1620.

La catedral, punto de partida, de recepción y de clausura de las procesiones organizadas (para las festividades del calendario litúrgico, para hacer rogativas o celebrar acontecimientos como la llegada de reliquias),[43] se erigió en el espacio religioso-festivo por excelencia, llegándose a celebrar algunas justas poéticas, como la citada *Palestra*. En este templo la liturgia y el teatro se unieron por los motivos más variados, todo ello amenizado con acompañamiento musical. Además, la plaza concejil y catedralicia se aprovechaba en ocasiones para la celebración de festejos taurinos, para la representación de comedias o de autos sobre carros.[44] Las parroquias de San Pedro el Viejo y San Lorenzo también se convirtieron en santuarios significativos —dentro de la ciudad— a la hora de los recorridos procesionales y otros actos festivos. Tengamos en cuenta que los citados enclaves, la «casa consistorial» o «casas de la Ciudad» y la plaza donde se asentaba —que se convertía en el espacio político por excelencia—, determinadas calles y plazas —como el Coso o la plaza de San Lorenzo—, casas particulares —como la de Vincencio Juan de Lastanosa y sus antepasados— y algunas iglesias conventuales tenían una cierta singularidad festiva que los transformaba en virtuales escenarios, pero sobre todo eran lugares que se identificaban con una determinada instancia de poder civil o religioso, local o territorial, individual o colectivo. A la vez, se convertían en espacios donde se podía mostrar el recogimiento o la alegría, donde lo cotidiano se transformaba en mágico. Todo esto quedaba recubierto por el barniz que suponía que se corriesen toros ensogados, se hiciesen mojigangas de corte carnavalesco… Esto no debe hacernos olvidar que estamos ante una válvula de escape de las tensiones y problemas sociales, que servía tanto al poder laico como al eclesiástico.

El desarrollo de un pensamiento político que defendía la idea del origen divino del poder real, la espiritualidad contrarreformista… favorecieron la sacralización del poder monárquico y, por extensión, del poder laico. Esto era compatible con un proceso «secularizador» de lo eclesiástico. Por ello, no es extraño que hubiese una uniformización de las conductas a través de una serie de rituales y símbolos —como los señalados— que servían tanto al Estado o a los concejos de realengo como a la Iglesia.

Podemos finalizar, siguiendo a Caro Baroja, afirmando que el período aquí tratado era un momento histórico en el que, en algunas ocasiones, se mezclaban «una fe ardiente, unas ambiciones personales de tipo nobiliario, el peso de los prejuicios respecto a la pureza o limpieza de sangre, amor inmenso por la ciudad natal, patriotismo hispánico y erudición extensa, pero no crítica».[45] En el caso que nos ocupa, la ciudad de Huesca no escapaba de tan singular mundo cuando iba de la mano de personalidades como las de Vincencio Juan de Lastanosa, Diego Vincencio Vidania…

40. Asín (2001: 95-110).
41. De lo que hay constancia en las actas del Concejo.
42. Río Nogueras (1994: 145-151, 1996: 425-434 y 2003: 193-209).
43. Sobre el calendario procesional, se debe consultar Durán (1994: 77-143).
44. Egido (1994: 107).
45. Caro Baroja (1992: 191).

Entre erudición y naturaleza, arquitectura. La casa de Vincencio Juan de Lastanosa

Carmen Gómez Urdáñez

«Aguarda, que me ha salteado una curiosa passión de ver essa casa de Salastano, y lograr tanto prodigio», reclamaba el Andrenio gracianesco de *El Criticón* al enviado por Salastano a la búsqueda de su mayor tesoro. «Y a mí de procurar su amistad», añadía Critilo, en ese mismo momento.[1]

Efectivamente, llegados a la «siempre victoriosa ciudad» del ya famoso caballero, alcanzados sus jardines y reconocido el «ostentoso edificio, con rumbos de palacio», que era su «noble casa», entraron en aquel anunciado «teatro de prodigios», tesoro de «todas las maravillas», de la naturaleza, el arte, la fama y la fortuna, hallando a su dueño en disertación «entre ciertos caballeros de los muchos que frecuentaban sus camarines».

Los prodigios y la «ventajosa felicidad» del trato de Salastano, Lastanosa verdaderamente dicho, eran, de la casa que tenía en Huesca, los auténticos señuelos. «Los portentos de la naturaleza», «los retratos de hombres y hasta de mujeres insignes» «en piedras preciosas y camafeos», las estatuas, armas que habrían pertenecido a la reina de las amazonas, «las mismas cadenillas de Hércules», esta vez símbolo no de su fuerza sino del poder de la elocuencia, «el dilatado parque» de «fragantes maravillas», el «laberinto de azares», el estanque «surcado de canoros cisnes» y su «florido peñón» en medio, las «calles entapizadas de rosas y mosquetas, alfombradas de amaranto», las aves del paraíso y aun las sabandijas, entre otras raras especies animales, literarias o reales, curiosidades tan extraordinarias como «para llevarse el mundo tras sí».[2]

En lugar de «el que va a Huesca y no ve casa de Lastanosa no ve cosa», como podría haber apreciado el condestable de Castilla en 1636, debería mejor decirse «quien va a Huesca y no ve la casa de Lastanosa deja de ver cuanto tiene el mundo».[3] No se trataba, desde luego, de la casa en sí misma, sino de su contenido y sus exteriores anexos. El continente de la colección, librería y armería de Lastanosa, complementado por sus extensos jardines, solo destacaba, en todo caso, por la «torre quadrada» que, situada en la esquina de mediodía, daba fin con otra extrañeza: «un coloso de Alcides de chapería de plomo, que sustenta sobre sus espaldas» —explica Juan Francisco Andrés de Uztarroz— «un globo celeste»; o, también, por las «letras» SPQR y QPRN de dentro del «festón» —entiéndase friso— respectivo de los balcones norte y sur de los tres de la fachada; y, además, claro está, por exhibir, «en lugar de frontispicio, en la ventana de medio», el blasón de la «noble familia de Lastanosa», aderezado con la «punta» de escaques incorporada a él en el antiquísimo tiempo de Jaime I, por concesión del propio rey y en el preciso sitio de Mallorca.[4]

Casa y jardines de Vincencio Juan de Lastanosa (Biblioteca Nacional de España, ms. 22 609).

1. Gracián (1669: 143).
2. Ibídem: 143-150.
3. Gil Encabo (1994: 122, n. 1).
4. Andrés de Uztarroz (*c.* 1650).

El edificio, «de ladrillo y yeso», «cuya fábrica está dispuesta con excelente arquitectura» —califica Juan Francisco Andrés de Uztarroz—, suficientemente pormenorizado el detalle de su configuración en la *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa* de su afecto cronista del reino, era, por lo demás —desapareció en 1894—, un edificio de rango notable pero común desde el punto de vista constructivo entre las casas de la ciudad.

Contaba —relata Uztarroz refiriéndose a la fachada principal recayente hacia el Coso— «con dos órdenes de ventanas»; esto es, en correspondencia cada «orden» con una planta. «La primera, adornada con rejas de yerro, la segunda de balcones volantes pintados de oro y negro, con adornos de estuco que forman pilastras revestidas de brutescos, rematando con frisos, cornijas y arquitraves». Culminaba con «una orden de ventanaje adornado con remontones de yesso, relevados y calados con buen arte»; o sea, un elaborado mirador. Y «coronándole, un çaquiçami de madera de artificiosa labor»; es decir, un labrado alero de madera.

Con más o menos *artificio* en las ventanas, el *ventanaje* del mirador y el alero, según la pretensión de enriquecimiento del dueño, o la moda y sus cambios, la generalidad de las casas oscenses tenía en la época de Lastanosa esa misma organización. No era moderna, pero tampoco había sido superada a lo largo de casi todo el siglo XVII después de que, en Huesca, como en una buena parte de Aragón, y sobre todo en la ciudad capital de Zaragoza, principal referente de la vitalidad urbana del momento, el caserío se hubiera renovado extensivamente durante el largo episodio de expansión económica de la centuria precedente.

La casa de Vincencio Juan de Lastanosa, que heredó de sus ascendientes por la transmisión patrimonial de la primogenitura al uso, habría tenido un origen no tan lejano como el horizonte recreado de su linaje, pero sí tan antiguo como muchas viviendas edificadas en la ciudad en esa coyuntura del siglo XVI. Probablemente la levantara su bisabuelo, el montisonense Juan Luis Lastanosa y Rivas, mercader de profesión, infanzón y, desde 1564, caballero por sus servicios de armas a la monarquía, como afirma una de las fuentes manuscritas atinentes a los Lastanosa conservadas en la Biblioteca Nacional de España.[5] Juan Luis fijó su residencia en Huesca, y se casó en 1539 con la oscense María Cortés, aunque mantuvo casa en Monzón durante mucho tiempo, hasta desprenderse de ella el mismo año —1556— en que murió su esposa.[6] Fallecido él mismo en 1574, su heredero, Juan Lastanosa y Cortés, habría aportado la casa del Coso «con su huerto» en su matrimonio celebrado en 1579.[7] Años más tarde, en 1596, Juan había muerto y se hacía inventario de los bienes de su casa, confrontada en la ocasión con otros edificios, un callizo y la calle del Coso.[8] La casa y huerta del Coso pasaron entonces a su primogénito, Juan Agustín de Lastanosa, y finalmente, al morir este en 1619, a su joven hijo Vincencio Juan.[9]

Confirmadas o no esta identificación y la sucesión de propietarios, lo cierto es que la casa hubo de ser construida en un lapso de tiempo bastante preciso coincidente

5. García Tapia (2004: 186), Gómez Zorraquino (2004b: 53 y pássim).
6. Gómez Zorraquino (2004b: 32, 34 y 50).
7. Ibídem: 54.
8. Arco (1934: 175).
9. Gómez Zorraquino (2004b: 60 y 71-72). También, sobre el tema, Morte (1997: 122) y Garcés (2005a).

con una parte de la vida y residencia en la ciudad de Juan Luis de Lastanosa y Rivas no muy tardía. La *Descripción* de Juan Francisco Andrés de Uztarroz es bastante significativa al respecto, pero la fuente de información que no deja lugar a dudas es la acuarela de Valentín Carderera que reproduce su fachada.

La otra representación de la casa, la del grabado procedente de la Biblioteca Nacional de España, es de una importancia igualmente extraordinaria para conocer la vivienda de Lastanosa en su historia. Sin embargo, no tiene la precisión de la obra de Carderera ni su filtro historicista para registrar la caracterización de los detalles estilísticos que permiten establecer ajustes cronológicos. El grabado recoge una fachada transformada por la moda contemporánea, la del siglo XVII, de modo que no podría afirmarse sobre él que la casa se remontaba a otra época. Los enmarcamientos de los dos vanos centrales de la planta principal que muestra destacan una decoración barroca en los laterales, sin duda añadida en algún momento, y minimizan la renacentista, cuando en la acuarela de Carderera, en la que aparecen también esas *extensiones* de tipo barroco fundiéndose coherentemente en el conjunto en relieve, la decoración renacentista tiene una presencia mucho mayor. Y lo mismo sucede en la *Descripción* de Uztarroz, donde se definen inconfundiblemente como de un temprano Renacimiento los «adornos de estuco que forman pilastras revestidas de brutescos, rematando con frisos, cornijas y arquitraves».

Casa de Vincencio Juan de Lastanosa (acuarela de Valentín Carderera, siglo XIX).

Detalle del mirador de una casa en Maluenda (Zaragoza), con ornamentación en relieve como en la casa de Lastanosa.

Los «balcones volantes pintados de oro y negro» que menciona en su relación el cronista del reino se habrían dispuesto, desde luego, a posteriori, como los aletones barrocos adheridos a la decoración original. Esta renovación habría transformado las simples ventanas —que no *puertas*—, sin vuelo, con las que hubo de construirse la casa en su momento, una de las cuales aún se ve —entre las demás ya modificadas de distintas formas y con aditamentos dispares— en el grabado de la Biblioteca Nacional.

Por lo que respecta al otro elemento de más elocuente configuración, el mirador con el alero, en el grabado se reduce a una apariencia completamente elemental y anodina. Sin duda sus particularizados rasgos, incluida la banda decorativa que hace de imposta bajo el ventanaje en la acuarela de Carderera y que Uztarroz describió como de «remontones de yesso, relevados y calados con buen arte», carecían ya en ese momento de cualquier atractivo que justificara la intención de detenerse en su caracterización.

Efectivamente, de la fachada de la casa la parte más alejada del gusto clasicista del siglo XVII era el remate del mirador y el alero. El *ventanaje* de los miradores de la tipología doméstica tradicional se había ido adaptando a la preferencia por formas más amplias y menos gráciles a lo largo de las primeras décadas del siglo XVI. Los arcos de medio punto y de doble rosca habían empezado a generalizarse dejando atrás otras opciones de sabor más medieval. Algunas casas mantuvieron quizás hasta mediados del siglo los vanos menudos cerrados por las curvas contrapuestas y la

Mirador y alero de la casa zaragozana actual sede del Museo e Instituto Camón Aznar, similar al de la casa de Lastanosa.

forma apuntada de un arco básicamente conopial, como los que manifiesta la acuarela de Carderera que tuvo la casa de Lastanosa. Era una fórmula llamativa, más rica que la de los tipos simples más modernos, de aire más monumental. Pero en esas fechas, por señalada que estuviera la voluntad de enriquecer la vivienda frente a los demás, en una casa de importancia la vigencia de estos elementos ya no se podía extremar más.

El rafe de *cabezales* y *cañuelos* —ménsulas y palos menudos— de prolongado vuelo sobre una solera intermedia y delicadamente calado con lóbulos, que plasmó Carderera en su acuarela, era el perfecto complemento de este mirador. Más significativo, si cabe, de la expresión de un gusto tradicional, y de más inveterado arraigo, sería también transformado en seguida por la moda renacentista o bien sustituido por una radical interpretación en madera de las cornisas clásicas reconocidas en el mundo antiguo.[10]

La *delantera* de la casa de Lastanosa era, en suma, una obra que se habría ejecutado no más tarde de los años centrales de la centuria anterior, y no antes de la década de los treinta. Se hizo de acuerdo con las prácticas constructivas corrientes en la ciudad y en la región, seleccionando, en todo caso, sus componentes sobre todo por su *artificio*; es decir, por lo elaborado de su trabajo, o sea, por la riqueza que implicaban. Para unos, el rafe y el mirador, sirvió aún la tradición; para otros, los recercados de los vanos de la planta principal, se encontraron idóneos los esquemas renacentistas de pilastras, entablamentos y tondos, repletos de relieves de yeso, lo mismo que la

10. Gómez Urdáñez (1987-1988: 104 y ss. y pássim; 1999: pássim).

11. Arco (1934: 175-183).
12. Gómez Urdáñez (2005: 104-106).
13. Aínsa (1612: 100).

faja de la base del mirador. Además, con el lógico tratamiento funcional que solían recibir, estaban los vanos rejados de la planta baja, correspondientes a las estancias de los «entresuelos», y los pequeños huecos, igualmente rejados, existentes a ras de suelo que hacían de respiraderos de los subterráneos.

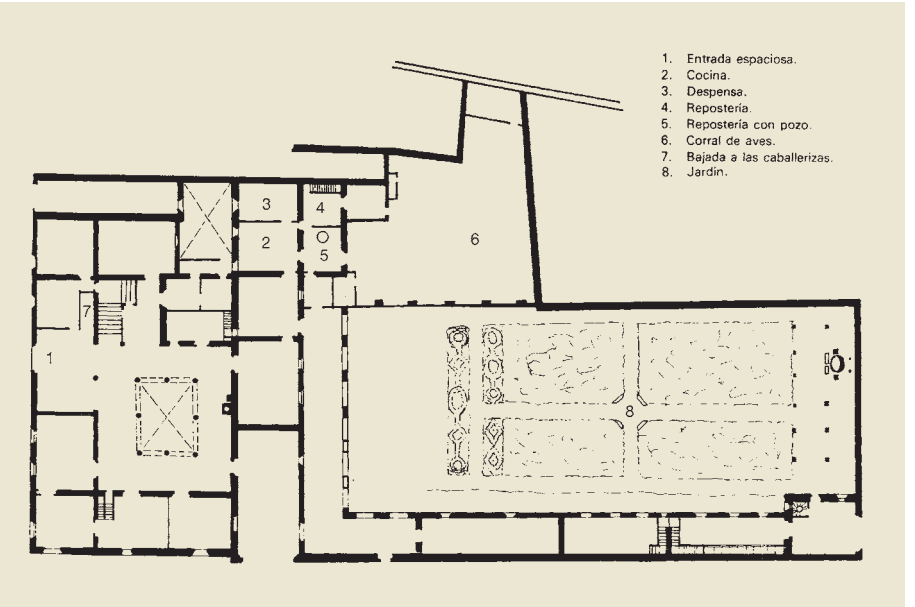
Para Uztarroz, que recorre la casa por dentro meticulosamente al hacer su *Descripción*, no hubo tales subterráneos, ni punto o puerta para descender a ellos, que hay que suponer en el patio de entrada o el zaguán. No localizó tampoco las caballerizas ni ninguna otra de las dependencias prácticas de la casa, como la cocina. Y tampoco identificó en la parte alta la correspondencia al interior de la singular estructura del mirador. Su visita estuvo condicionada por la finalidad de su relación: dar cuenta de los admirables, raros, maravillosos objetos que decoraban y ocupaban la vivienda, convertida en ese momento ya en *museo*. Antes de que esta metamorfosis se hubiera producido —de ser efectivamente, como se ha supuesto, la misma la morada de Vincencio Juan y la de su abuelo Juan Lastanosa— sí se registraron esos espacios característicos y necesarios para el desenvolvimiento de la vida familiar en una tal casa: fueron consignados en la relación de bienes inventariados en ella en 1596. Aposentos altos y bajos, la sala, el mirador, el patio y, desde luego, la cocina, con sus enseres; la caballeriza, con un caballo, y la bodega con sus cubas, toneles y tinajas[11] definieron una vivienda completamente normal, reconocida también normalmente en la común circunstancia de la realización de un inventario de bienes post mórtem.

Cuando Juan Luis Lastanosa y Rivas, bisabuelo de Vincencio Juan, mercader ennoblecido procedente de Monzón, se hiciera con la casa y la huerta del Coso, estaría seguramente participando de un fenómeno de colonización de ciertos espa-

Casa de los Climent en el Coso de Huesca, actual colegio de Santa Ana.

cios del exterior de la ciudad que no era extraordinario en el momento, ni mucho menos. Como sucedía en Zaragoza con la calle del mismo nombre y de características parecidas, así como de similar relación con la trama urbana, el Coso oscense, en la primera mitad del siglo XVI, brindaba una atractiva posibilidad de obtener amplios solares para edificar viviendas de considerable magnitud, que podían incluso extenderse en una dilatada «huerta», tal como entonces se entendía. En los apretados cascos urbanos había que lograr para ello culminar con éxito la lenta adquisición de varios edificios preexistentes. Y si se quería dotar a la casa de los apreciados vacíos que la hicieran cómoda y la aislaran entre las estrechas calles, había que buscar ubicaciones singulares, plazas o cuando menos chaflanes que ampliaran sus perspectivas. Era mucho más interesante la ancha calle del Coso, en la que no existían semejantes limitaciones y, en una época de prosperidad y estabilidad, tampoco previsión de contrapartidas. A pesar de lo difícil que resulta encontrar documentación precisa de este proceso urbanístico para fechas tan antiguas, seguramente se puede suponer, parangonándolo con el algo mejor conocido de la ciudad de Zaragoza,[12] que debió de ser uno de los más interesantes y de más entidad de la evolución de la Huesca de la época, si no el más sobresaliente. Acabada la centuria, Francisco Diego de Aínsa veía la calle, de hecho, «muy ancha y ladeada de buenas casas»,[13] las que se habrían construido sin duda en estas circunstancias y bajo estos presupuestos.

Por el tiempo en que puede situarse la construcción de la casa supuesta de Juan Luis Lastanosa, se estaba edificando en el Coso de Zaragoza la casa de Miguel Velázquez Climent, protonotario del rey, de mayor envergadura que la oscense pero no muy distante de ella en todas las demás consideraciones que se pueden hacer: la extensa



Casa de los Climent en Zaragoza en 1803. Planta baja, con los jardines.

huerta y el aspecto general de la fachada, incluida la presencia de torres, dos en el caso zaragozano, en lugar de una, colocadas, según lo común, en sus esquinas.[14] Otras casas, como la del conservador del patrimonio real en Aragón Juan González de Villasimpliz, ya gozaban de las ventajas de ese mismo emplazamiento, y otras más las aprovecharían más tarde, como las *majestuosas* de don Artal de Alagón, conde de Sástago, abiertas con un pórtico hacia la que sin duda debió de ser *huerta* en su fachada posterior.

En la ciudad del Ebro, además, existía otra ubicación apta para este tipo de grandes viviendas, con *huertas* para su expansión: la ribera del río. Hacia ella volcaba la casa principal de los duques de Villahermosa en la calle Predicadores —también esta torreada en sus flancos—, a la que el duque don Martín, destacado aficionado a las antigüedades y la cultura clásica,[15] añadió la propiedad cercana de otra «huerta y casa de recreación». Esta *torre del Duque* —como fue denominada—, situada entre el convento y huerta de Santo Domingo y la Puerta de Sancho, lindante con el molino y la acequia de la Almozara, frontera a la iglesia de Santa Lucía y contigua al Ebro,[16] desempeñaría en Zaragoza el papel que en el palacio familiar de Pedrola tendría la posesión de Bonavía, «casa de placer», acondicionada por don Martín con pinturas al fresco y cuadros, «algunas estatuas de imperiales» y especialmente una «venus de mármol» «de excellente escultura» traída de Nápoles,[17] que tenía —la casa— anexos «bosque, jardines y estanque».[18] En la torre de Zaragoza, «puso el duque mi señor —relata su descendiente— en el último tercio de su vida mucha parte de su gusto y entretenimiento, adornándola a lo moderno i enriqueciéndola de quadros y de pinturas» y «una estatua de una virgen vestal de mármol» que colocó «en una longeta o plaçuela entre la huerta i el corredor que está al poniente».[19] Por esos años un tal Jorge era «maestro labrador y ortelano del duque de Villahermosa» en Zaragoza.[20] Aguas abajo del Ebro, junto al palacio del arzobispo, estaba también la notable casa que edificó don Juan Manente en la primera mitad del siglo XVI. En los años ochenta, siendo ya sus dueños los condes de Aranda, un Miguel de Lines, «jardinero», estaba a su servicio para atender los cubos de riego y cuidar los dos «jardines de la casa de su señoría».[21] En la capital aragonesa, estos ejemplos citados pueden servir de temprano y próximo contexto al excepcional de Lastanosa, que constituye nuestro objetivo principal.[22]

La *huerta* de Lastanosa y la dimensión moderada de su casa justifican la inexistencia de un patio interior abierto en el inmueble.[23] Había uno cubierto, tras el zaguán, que servía de distribuidor de las dependencias de la planta baja, y un espacio en la superior con idéntica función. Los dos eran suficientes para organizar el número de estancias que existían, cuyo tamaño tampoco exigía ninguna otra alternativa de solución.

El patio, como el resto de la vivienda, fue descrito pormenorizadamente por Juan Francisco Andrés de Uztarroz. Cuadrado y con «una columna de orden compuesta» en medio «para sustentar el techo», albergaba al fondo la amplia escalera, de casi tres metros de ancho en cada uno de sus tres tramos —Uztarroz cuenta incluso los

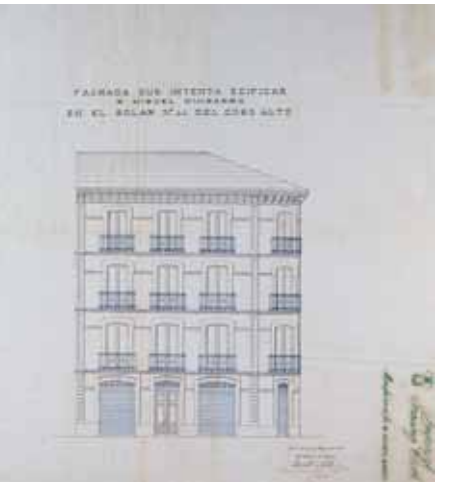
14. Gómez Urdáñez (1987-1988: I, 177-181 y 248-250).
15. Más concretamente descrito por un descendiente próximo: «muy general en materias de curiosidades, muy leído en historias humanas, entendido en las lenguas italiana y francesa, amigo de la interpretación de las medallas, en grande estremo curioso, muy afficionado a buena pintura y particularmente a fabricar» (Villahermosa, 1903: 41).
16. *Memoria de los dueños que ha tenido la torre, huerta y corrales que llaman del Duque en Zaragoza*, BN, ms. 6428, f. 122 r-v.
17. Como «los doce medallones de mármol que estavan repartidos en los ángulos de los corredores del patio de la casa principal de los duques en Çaragoca», en el tiempo en que fue virrey de Nápoles Juan de Aragón, abuelo de don Martín, durante el reinado de Fernando el Católico (*Relación de las antigüedades que tiene el conde de Guimerá*, BN, ms. 6428, ff. 28-29). La venus de mármol del duque de Villahermosa se exhibe en esta exposición.
18. Ibídem.
19. Gómez Urdáñez (1987-1988: I, 135). Las dos estatuas, la venus y la vestal, están hoy en el Museo de Zaragoza. De todo lo que don Martín hizo poner en la torre con «intento que no se sacare de allí», «todo lo portátil» «no a quedado» —decía un deudo suyo apenas tras una generación— «i lo demás el tiempo [y] el descuido lo a consumido». «Solo se ve agora —explica— el sitio i el casco de la casa con algunos adornos de pinturas al fresco que aún no se a podido consumir» (*Relación de las antigüedades*…, f. 29v).
20. Archivo Municipal de Zaragoza, Bastardelos, nº 44, f. 38, 1567, 29 de abril.
21. San Vicente (1989: I, 455, doc. 266). Sobre jardines en Zaragoza en el siglo XVI, Gómez Urdáñez (2005: 100-101).
22. Sobre el tema, en Lastanosa, especialmente Bosqued (2000) y Morte (1997).
23. *Vid*. los alzados del conjunto propuestos hasta el momento por Naval (1978: 116-117 y plano correspondiente) y Bosqued (2000: 140-141), además de los elaborados con motivo de la presente conmemoración y exposición.
24. Gracián (1669: 145).

escalones: 29—, que conectaba con la planta principal. Puede imaginarse su aspecto a partir de otros parecidos bastante abundantes en la zona y en otras de Aragón, puesto que respondía a una tipología común en esta clase de casas medio-altas.

Desde el patio se accedía a dos *entresuelos* por sendas escaleras secundarias. Los entresuelos eran ámbitos algo elevados respecto de la cota del suelo para facilitar la apertura de huecos de ventilación e iluminación en la parte alta de los distintos espacios de los sótanos. Albergaban estancias secundarias de la casa, apreciadas, sin embargo, cuando apretaban los rigores del verano y resultaban más frescas que las de la planta noble, o bien cuando la unidad familiar se ampliaba con numerosos miembros y su utilización se hacía completamente necesaria. Las ventanas rejadas de la fachada al Coso, tres —sin contar la de la torre— en los dos casos de las fuentes gráficas que poseemos, la acuarela de Carderera y el grabado de la Biblioteca Nacional, corresponden a estas habitaciones en esta parte de la casa. Además, por el patio se pasaba también a un «quarto bajo» o ala que entonces se encontraba en construcción.

En la planta superior se hallaba la *sala*, la principal habitación de la casa, que definía la parte más destacada de la fachada. A ella se abrían los vanos tan ornamentados con aplicaciones esculpidas que se veían en el exterior, y en relación con ella se encontraba sin duda el escudo familiar que campeaba en el del centro. Era, de las dependencias de la casa, la menos privada, aunque en la época de la construcción de la vivienda, y aun en la de Lastanosa, no existía un concepto de separación de actividades tan claro como el que tenemos hoy. En cualquier caso, su amplitud —la cifró Uztarroz en casi 65 metros cuadrados— y también su decoración —el mismo autor la denomina el «salón de los retratos»— dan una idea de sus usos y sus posibilidades. A sus lados, otras dos estancias más pequeñas, las habitualmente conocidas como *cámaras* en las casas del siglo XVI, eran más retiradas y servían a menudo para dormir. Esta unidad de la sala y sus dos cámaras, en coincidencia con la fachada y en disposición transversal al eje de acceso, era la parte más caracterizada de la configuración interior de una vivienda de esta época. De lejano arraigo, pervivía incuestionablemente en el siglo XVI y aún lo haría también en el siguiente.

El resto de las estancias de la casa, conectadas con las dos *cámaras* y con el «recibidor» que describe Uztarroz, no estuvieron sujetas a ningún esquema fijo comparable. En cada caso se adecuaban a las condiciones particulares del solar y otros variados factores, y sus usos cambiaban en consonancia. En la casa de Lastanosa, el reacondicionamiento y la dotación singular que recibieron todos sus espacios determinaron sustantivamente su aspecto, su carácter y el modo particular de vivir en ellos, como se trasluce en la *Descripción* de su caro amigo y protegido Juan Francisco Andrés de Uztarroz. En la vivienda familiar descrita someramente a través del inventario de bienes del abuelo paterno fallecido, en 1596, tras el despliegue de las aficiones y la actividad de Vincencio Juan, «parecería», efectivamente, «aver desembarcado la de Noé», como escribió expresivamente su otro buen amigo, Baltasar Gracián,[24] en *El Criticón*.



Proyecto de construcción de los edificios números 27 y 29 (antiguos 39 y 41) del Coso Alto de Huesca, construidos sobre el solar que ocupó hasta 1894 la casa de Lastanosa (Archivo Municipal de Huesca).

Los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa

Aurora Rabanal Yus

La rica e interesante documentación manuscrita y gráfica que poseemos sobre los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa los convierte, con los de Lerma, algo anteriores, en los más importantes ejemplos de la jardinería aristocrática española del siglo XVII. No deja de sorprender cómo aparecieron en ellos múltiples elementos que se estaban introduciendo, contemporáneamente, en jardines reales como los del Real Sitio del Buen Retiro, en la Corte o en los Reales Alcázares de Sevilla. La presencia de marcados ejes diagonales en su trazado los transforma en antecedentes de soluciones que se utilizarán exhaustivamente en los jardines barrocos europeos de la segunda mitad del siglo.

Además, aumenta su complejidad e interés el apego a tradiciones moriscas, donde puede estar el origen de su diversificación espacial en diferentes recintos ajardinados y de la combinación de especies vegetales ornamentales y utilitarias en ellos. Al mismo tiempo, las deudas con el clasicismo italiano —que fue introducido por Felipe II en España y se mantuvo también en los jardines reales del siglo XVII— resultan evidentes. Entre ellas podemos citar la supervivencia de un potente eje regulador, la existencia de *arte topiaria* y, probablemente, el desarrollo de un complejo programa iconográfico, así como las plantaciones ordenadas en sistemas modulares y otros múltiples elementos.

Es preciso destacar además la valoración documental de las bellas vistas que de estos recintos se tenía desde el interior de la casa, en la que abundaban floreros, flores artificiales, pinturas de paisaje y esculturas de divinidades de la mitología, como Ceres, Baco o Neptuno, particularmente vinculadas al mundo de los jardines.[1]

Grabado de la obra de Giovanni Battista Ferrari *Flora, seu De florum cultura,* 1646 (Biblioteca Pública de Huesca).

Breve descripción de los jardines lastanosinos

Situados en la parte trasera del palacio, los jardines de Lastanosa estaban orientados de este a oeste, en una localización suburbana, pues la morada, aun dentro de los límites de la ciudad, se había construido en la zona exterior del Coso, al suroeste.

La mansión poseía en sus inmediaciones un primer recinto ajardinado, de límites cuadrados, ordenado por dos caminos diagonales que se cruzaban en el centro formando una plaza circular que presentaba surtidores y una escultura del dios agrario Término, indicador de los límites de las propiedades. Por él transcurría un arroyo canalizado, de cuyo sonido se disfrutaba desde el interior de la casa. En su puerta aparecían pintadas las figuras de Vertumno y Flora, divinidades relacionadas con los ciclos de la naturaleza, la fertilidad y particularmente con los cultivos de flores y árboles frutales.

1. *Descripción del palacio y jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, transcrita por Arco (1934), y *Genealogía de la noble casa de Lastanosa* (ff. 227-233), con cinco dibujos de los jardines, realizados a tinta, de 34,5 x 24,5 cm, documentación que ha sido utilizada previamente por Morte (1998) y Bosqued (2000). Este último manuscrito, presente en la exposición, se exhibió ya en Huesca en 1994 (*Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*).

Este primer jardín estaba limitado por una calle transversal, cubierta de parras, con árboles y plantas diversas, que conducía a otras tres puertas, también con pinturas. La principal, adornada con la representación de Júpiter y Juno, daba acceso a la «huerta» (en realidad, los jardines propiamente dichos). La segunda, a la derecha, en la que aparecía Neptuno sobre un tritón, comunicaba con una plaza rectangular conformada por oficinas de administración y corrales en los que se criaban aves diversas, desde pavos reales a gallinas. La tercera puerta, decorada con un ibis, llevaba al conducto o depósito de aguas residuales.

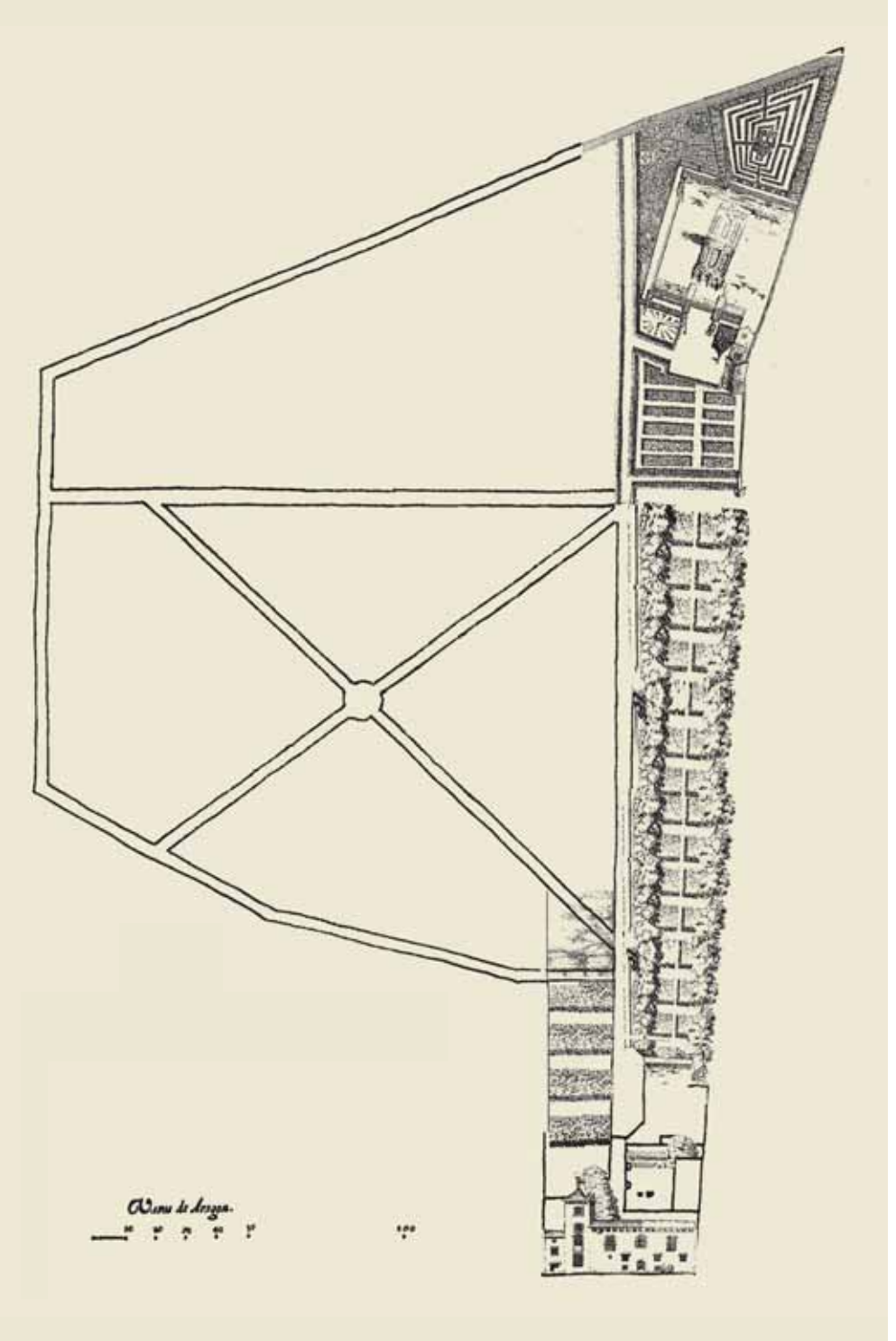
Las diversas unidades espaciales que componían el resto de los jardines se hallaban comunicadas por una calle larga y recta, delimitada en su interior por rosales alejandrinos podados hasta una altura media, flanqueados por árboles frutales variados. Esta vía interior dividía además la posesión en dos zonas asimétricas y de dimensiones diferentes.

La parte izquierda, con mucho la de mayor tamaño, estaba dividida en un gran rectángulo irregular y un triángulo, separados por un arroyo. El espacio cuadrangular se ordenó, como el pequeño jardín inmediato a la casa, mediante la articulación de dos ejes diagonales, cuyo cruce central generó una plaza circular cuyos accesos se adornaron con esculturas podadas en cipreses, rosales y otros árboles. Toda esta zona estaba rodeada por calles con frutales y rosaledas, y regada por dos arroyos. La parte triangular final, también con plantaciones arbóreas, se destinaba a labores agrarias relacionadas con los campos colindantes de Lastanosa.

A la derecha de la calle larga se extendían el resto de los jardines, en una estrecha faja de terreno que se ensanchaba hacia los límites de la propiedad. En primer lugar, un extenso rectángulo rodeado de árboles, madreselvas, jazmines y rosas mosquetas, con una organización modular, se prolongaba hasta una calle transversal que conducía a una puerta lateral. Le sucedía un espacio con cuadros de rosales y arboleda, y la casa del jardinero. Detrás de ella había un gran estanque también rectangular, adornado con esculturas de Neptuno y Venus, en cuyo centro, a la manera de una isla artificial, se alzaba un pabellón circular, de piedra, con esculturas, ocho arcos y otros tantos pilares. El conjunto se remataba, en su parte superior, con más arcos, montículos, diversas arquitecturas, paisajes y personajes, realizados en piedra, ladrillo y corales, decorados con flores, hierbas y arbolillos. Mención especial merecían los promontorios de piedras raras y formas varias.

Otro pequeño estanque albergaba una góndola, y a él se accedía por un pabellón cuadrado construido al parecer en entramado de carpintería o *treillage*, con cuatro puertas y múltiples ventanas, rematado por dos pirámides y pajaritos de barro cocido.

En la zona terminal de los jardines, en torno al laberinto, existían otros tres pabellones o gabinetes cuadrados, realizados en el mismo material y con los mismos adornos que el anterior. Uno daba acceso a una calle cubierta que rodeaba el laberinto, en cuya parte central se alzaba un segundo pabellón, semejante al anterior. El tercero cubría un lavadero junto al canal de piedra que remataba el jardín. En el



Integración digital de la planta y vistas de los jardines lastanosinos (BN, ms. 22 609, ff. 228-229 y 232), gentileza del doctor Javier Espiago (UAM).

espacio irregular entre los límites de la propiedad, la calle principal y el estanque, se extendía otro jardín, plantado de boj, tulipanes, narcisos y otras flores.[2]

La descripción de los jardines del manuscrito *Las tres cosas más singulares…*,[3] que actualmente se considera una invención o exageración de alguno de los descendientes de don Vincencio, no aporta ninguna novedad sobre la distribución de las diversas unidades espaciales ajardinadas, cuya diversificación parece incrementar, salvo en las proximidades de la morada, en las que alude a dos pequeños jardines que no aparecen en los otros documentos. Detalla una mayor ornamentación pictórica y escultórica, aumenta el número de construcciones de servicio y hace referencia a la existencia de cuatro grutas con animales exóticos en la huerta grande, zona en la que también destaca la existencia de un cenador central y fuentes en cada una de las cuatro partes que la componían. Quizás sus observaciones sobre la variedad de flores y frutales plantados, las repetidas menciones a la existencia de arbustos como el laurel y la murta, y a los bancales realizados con ladrillos, puedan tenerse en cuenta.

Tradición y modernidad: análisis de la tipología y elementos de los jardines

Como dejan claro los documentos, los jardines de Lastanosa se articulaban en diferentes unidades espaciales yuxtapuestas, que se adaptaban a los límites irregulares de la propiedad. Esta multiplicidad, que había existido previamente en la jardinería medieval europea, distribuyéndose en torno a la morada, en España procedía particularmente de la compartimentación espacial típica de la tradición de los jardines islámicos. Ya en la época de Carlos V y Felipe II se había intervenido en los de los Reales Alcázares de Sevilla respetando estos principios ordenadores de las antiguas huertas y jardines musulmanes, que se habían combinado con elementos típicos del modelo renacentista italiano, criterio que se mantuvo en las renovaciones posteriores.

Frente a la concepción unitaria del espacio ordenado por un único eje axial, típica del clasicismo, la diversificación en jardines yuxtapuestos se dio también en Italia, principalmente en Roma, entre las décadas de 1570 y 1580, en ejemplos como las villas Médici, Montalto y Mattei, en una clara búsqueda de variedad como superación del canon unitario clásico.

Seguramente debemos a la síntesis de estos nuevos principios italianos con las tradiciones de herencia morisca muestras tan importantes de la jardinería histórica española como los Reales Alcázares de Sevilla o el Buen Retiro madrileño y, en el ámbito aristocrático, los jardines del duque de Lerma y Vincencio Juan de Lastanosa, así como, en menores dimensiones, los de sones mallorquines, pazos gallegos y cármenes granadinos.[4]

Es preciso destacar, particularmente, la realización de los jardines del Buen Retiro, cuyas obras se desarrollaron entre 1633 y 1640, por lo que fueron prácticamente

2. La descripción se ha realizado a partir del mencionado manuscrito de Andrés de Uztarroz (*c.* 1650) y los dibujos de la *Genealogía*. Sobre el urbanismo de la ciudad, véanse Naval (1979-1980) y Laliena (1990).
3. *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639: la librería, armería y los jardines*, transcrito por Coster (1912). Actualmente, como se expresa en el texto, se desconfía de la autenticidad de este documento, que parece bastante posterior a la fecha que presenta. Sobre este asunto, véase Gil Encabo (2001 y 2003), así como los cinco artículos publicados por Garcés (2002).
4. Marín (1988 y 1990). Sobre los mencionados jardines italianos, véanse Hansmann (1989: 37-39) y Fariello (2000: 91). En torno a los ejemplos españoles aludidos, Rabanal (1989, 1998 y 2002).
5. Brown y Elliott (1981), Ariza (1990), Cervera (1967).

contemporáneos a los de Lastanosa. Se concibieron en unidades espaciales diversas yuxtapuestas, sin una unión eficaz entre ellas, que incluían jardines formales y geométricos, arboledas, huertas, estanques, ermitas, calles cubiertas e incluso terrenos eriales. En Lerma, obra de los inicios del siglo, parque, huerta y soto se alineaban sucesivamente a lo largo de la orilla del río Arlanza.[5]

Si volvemos a los jardines de Lastanosa, llama la atención que en ellos hubo una vigorosa comunicación entre sus diferentes partes: la calle larga y rectilínea que partiendo del palacio se prolongaba hasta los límites de la propiedad, dividiendo el recinto en dos partes desiguales. Este elemento no existió en los Reales Alcázares de Sevilla ni en el Buen Retiro madrileño, y parece un claro recuerdo del típico eje axial del modelo clásico italiano.

Otro punto que llama la atención es la introducción de ejes diagonales que se cruzaban formado plazas centrales y que aparecían tanto en el pequeño jardín inmediato a la morada como en la distribución de la parte rectangular de la gran huer-

El Real Sitio del Buen Retiro, según el plano de Madrid de Pedro Texeira (1656).

ta. Este tipo de ejes, no presentes en los jardines clásicos, comienzan a verse en algunos de los ejemplos romanos citados, como en la villa Montalto, de Domenico Fontana, y en la villa Mattei, de Giacomo del Duca, que presentaba ocho caminos convergentes en una plaza central, relacionada por Brown y Elliott con el ochavo de calles cubiertas del Buen Retiro madrileño. Los ejes diagonales, que se convertirían en uno de los motivos trascendentales del jardín barroco francés, manejados magistralmente por André Le Nôtre en la segunda mitad del siglo XVII, aparecen también tímidamente en algunos ejemplos franceses de finales del XVI y principios del XVII, como los de Saint-Germain-en-Laye, y en la modernización de Fontainebleau.[6]

Pocas noticias tenemos sobre las plantaciones de la gran huerta, en las que al parecer se combinaban, como en la calle larga, especies ornamentales y árboles frutales, cuya unión remite nuevamente a la tradición morisca, que se mezcla con el más puro lenguaje italiano de herencia renacentista representado por el *arte topiaria* o poda artística de esculturas en ciprés, recuperación de la tradición de la *nemora tonsilia* de los jardines romanos de la Antigüedad. La división geométrica de esta zona a la izquierda de la calle larga, en un rectángulo y un triángulo, puede estar relacionada con las recomendaciones que sobre el trazado de jardines aparecen en *De florum cultura* de Giovanni Battista Ferrari (1633); una edición de esta obra (Ámsterdam, 1646) se halla en la Biblioteca Pública de Huesca.[7]

Mayor información gráfica y documental poseemos sobre la zona que se extendía a la derecha de la calle principal. En primer lugar, detrás del pequeño jardín cuadrado inmediato a la casa, existía una plaza rectangular con oficinas de administración y corrales para aves muy diversas. Este último espacio remite a la pajarera o gallinero de los jardines del Buen Retiro.

A continuación se desarrollaba un prolongado rectángulo, ordenado en bancales modulares, seguramente limitados por ladrillos, en los que no sabemos exactamente qué tipo de especies se plantaron —probablemente productos hortícolas combinados con árboles, madreselvas, jazmines y rosas mosquetas—. Su organización modular remite a tradiciones que proceden de la jardinería medieval y a los cuadros de lazos o compartimentos cuadrados y rectangulares con diseños geométricos, podados en mirto u otras especies, típicos de los jardines renacentistas italianos, que Felipe II había introducido en España.

Detrás de la calle transversal que conducía a una puerta lateral de la propiedad, existía otra unidad espacial ajardinada, también ordenada con un sistema modular de bancales rectangulares con rosales y árboles, donde se encontraba, además, la casa del jardinero. Nada mencionan los manuscritos del reloj solar que aparece en uno de los documentos gráficos que hemos consultado.[8]

En la zona terminal de la propiedad se acumulaban los elementos quizás más interesantes y de los que tenemos una mejor información gráfica. En primer lugar, el estanque, de considerables proporciones y límites rectangulares, para cuyo análisis

6. Brown y Elliott (1981), Adams (1980: 45-46 y 50).
7. Se ha consultado la edición en italiano (Ferrari, 1638: 35). Anteriormente, Morte (1998) ya aludía a la posible relación de esta obra con el jardín de Lastanosa.
8. Brown y Elliott (1981), Rabanal (1998). El reloj de sol se ve claramente dibujado en el folio 232 de la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*.
9. Marín (1990), Brown y Elliott (1981), Rabanal (1989 y 1998).

hay que mencionar la tradición de su presencia en los jardines de Felipe II, con funciones placenteras y pragmáticas. Cinco hubo en la Casa de Campo madrileña y cuatro en La Fresneda (El Escorial). En los Reales Alcázares de Sevilla se transformó la antigua alberca musulmana en un estanque con un programa iconográfico típicamente renacentista. Otro, de grandes dimensiones, se construyó en la huerta del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y en los jardines del Buen Retiro se mantuvo esta costumbre, realizándose uno grande rectangular y otro menor, ochavado. Puede ser que su presencia en los jardines oscenses, sin duda también ornamental y utilitaria, se deba, primordialmente, a la influencia de los ejemplos reales españoles de los siglos XVI y XVII, que quizás nuevamente se combinase con tradiciones moriscas que remitirían a las albercas musulmanas, como sucedió en los Reales Alcázares sevillanos.[9]

Aunque los documentos manuscritos solo citan dos esculturas, de Neptuno y Venus, en los límites del estanque, los dibujos de esta zona del jardín muestran cuatro, lo que implicaría el desarrollo de un programa iconográfico de herencia clásica, seguramente en exaltación de la personalidad del dueño de la casa. Como complemento había un interesantísimo pabellón o torreón construido en piedra, a modo de isla artificial, en el centro geométrico del estanque, que tendría funciones de cenador, lugar lúdico o de reposo. Su volumen cilíndrico se remataba con una especie de representación microcósmica difícil de interpretar.

El recurso de la isla artificial, generalmente acompañada de un pabellón o conjunto escultórico, apareció en España durante el reinado de Felipe II, en uno de los

Dibujos de los jardines y estanque que figuran en la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*. (BN, ms 22 609, ff. 232r, 233r y 230r).

Diseño para un jardín de flores y grabados de plantas de Ferrari (*Flora, seu De florum cultura*).

estanques de La Fresneda, y también en el del jardín aristocrático del duque de Béjar. Posteriormente se introdujo en los dos del Buen Retiro. El estanque ochavado o de las Campanillas de esta posesión real presentó originalmente un pabellón central o torreón. Además, en el nuevo jardín del Laberinto de los Reales Alcázares de Sevilla, durante el reinado de Felipe IV, se construyó un estanque de límites mixtilíneos, con un monte Parnaso en su centro, ornamentado con la representación de Apolo y sus musas.

En el ámbito italiano, la terraza más baja de la villa Lante de Vignola, en Bagnaia, presenta un gran estanque cuadrado con una isla artificial circular central que alberga un conjunto escultórico, y en la ampliación que hicieron los Parigi del jardín de Boboli, en el Palacio Pitti de Florencia, en los inicios del siglo XVII, se creó uno elíptico con otra isla artificial, de la misma forma geométrica, en la que se alza la famosa fuente del Océano de Giambologna. Además, este tipo de islas, de proporciones cuadradas o rectangulares, con pabellones, no son ajenas al mundo islámico.[10]

En el torreón del estanque de Lastanosa debemos ver principalmente influencias de los mencionados y contemporáneos jardines reales españoles, y posiblemente de los ejemplos italianos.

Otro de los recursos interesantes que aparecen en esta zona de los jardines del oscense son los cuatro pabellones, gabinetes o kioscos, según los testimonios gráficos construidos en entramado de carpintería, de planta cuadrada, con múltiples vanos y peculiar ornamentación. El primero se utilizaba como embarcadero, en la zona inmediatamente anterior al estanque; otro daba acceso a la calle cubierta que

rodeaba el laberinto; el tercero se alzaba en el centro de aquel, y el último, en las inmediaciones de la cerca de la propiedad, albergaba un lavadero. Estas pequeñas construcciones, aunque con funciones totalmente diversas, sugieren la influencia de las múltiples ermitas que tenía el duque de Lerma en los jardines de su nueva ciudad, a orillas del río Arlanza, y que al parecer motivaron la construcción de las siete que poseía el Buen Retiro.[11]

Ya se ha mencionado cómo el pequeño jardín inmediato al palacio se encontraba limitado por una calle cubierta con parras, árboles y plantas diversas, recurso realizado en entramado de carpintería que también aparecía rodeando totalmente la irregular figura del laberinto. Las calles cubiertas, plantadas de diferentes especies, generalmente trepadoras, se dieron de forma incipiente en los jardines del Renacimiento italiano y, según muestran los grabados del *Hortorum viridariorumque* (ediciones en 1583, 1587 y 1600) de Vredeman de Vries, abundaron en el ámbito flamenco. En España entraron durante el reinado de Felipe II, pues sabemos que en 1594 se realizaron dos *folías* o galerías cubiertas, formadas por celosías de madera, en el jardín de la Isla de Aranjuez. Paseos de este tipo hubo en el parque de Lerma y en el Buen Retiro; las ocho calles radiales que ordenaban el jardín del Ochavo, entre el Campo Grande y los jardines inmediatos al palacio, se cubrían también con entramado de carpintería, que permitía disfrutar del jardín en las horas de mayor calor, protegía de las inclemencias del tiempo y favorecía el cultivo de especies particularmente delicadas en su interior, como muestran además dos grabados de la obra *Hesperides* de Giovanni Battista Ferrari (1646), que Lastanosa poseía en su biblioteca.[12]

El laberinto, cuya planta se adaptaba a los límites irregulares del terreno, formado por arbustos podados seguramente de murta o boj, seguía los esquemas propuestos por Serlio en el libro IV de su tratado de arquitectura, que sin duda inspiraron el diseño del que presenta Ferrari en *De florum cultura*, donde además aparece la parte central destacada, como se realizó en Huesca mediante la construcción de un pabellón.[13]

Elemento de gran tradición en la jardinería histórica europea, los orígenes de los laberintos se remontan a la época medieval, y se mantienen en el Renacimiento y el Barroco. Contemporáneamente, se introdujeron en el jardín de la Isla de Aranjuez, y en los Reales Alcázares de Sevilla se construyó también uno inmediato a la mencionada isla artificial, con el monte Parnaso, que dio nombre a esa unidad espacial nuevamente ajardinada.[14]

Finalmente, en el terreno irregular comprendido entre el estanque, el laberinto, la calle larga y la cerca de la propiedad, se trazó un jardín plantado con boj podado y flores variadas, con unos diseños geométricos circulares combinados con ejes diagonales, los cuales pueden recordar a los complejos modelos de jardines de flores incluidos por Ferrari en *De florum cultura*, que parecen barroquizar los diseños geométricos ofrecidos por Serlio en el libro IV de su tratado.[15]

10. Fariello (2000), Hansmann (1989), Gotheim (1976), *The Islamic Gardens* (1976).
11. Brown y Elliott (1981), Cervera (1967).
12. Ferrari (1646: 147 y 153), Vredeman (1980), Casa Valdés (1973), Brown y Elliott (1981), Rabanal (1998).
13. Serlio (1522) —hay diseños de dos laberintos en el folio LXXVII—, Ferrari (1638: 17).
14. Marín (1990).
15. Ferrari (1638: 25, 27, 29, 33, y 35), Serlio (1522: LXXVI V°).

Las capillas de la familia Lastanosa en la catedral y la iglesia de Santo Domingo de Huesca

Mª Celia Fontana Calvo

Aunque la doctrina católica se esforzaba por hacer comprender a los fieles lo contrario, el hombre barroco no debía de sentir que la muerte —por fin— igualara a los seres humanos. A los ojos de sus contemporáneos, los Lastanosa formarían parte de esa minoría privilegiada que contaba con la intercesión especial de santos patronos en un lugar propio para lograr la ansiada vida eterna. Sus capillas de los santos Orencio y Paciencia en la catedral y de la Piedad en la iglesia de Santo Domingo son perfecta muestra de distintas devociones enraizadas en el complejo mundo de la Contrarreforma católica. Pero este no es su único ni tan siquiera su principal interés. Ambas son ante todo obras de arte, y, lamentablemente desaparecida la casa de Vincencio Juan de Lastanosa, sus jardines y las obras que atesoraban, estas capillas constituyen uno de los testimonios más ciertos de los gustos e intereses del famoso coleccionista y mecenas, y también de sus sucesores.[1]

Datos constructivos sobre las capillas

Desde fines del siglo XVI la capilla funeraria de los Lastanosa era la de san Juan Evangelista, san Fabián y san Sebastián, acondicionada como tal por Juan Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo. Pero en 1644 se produjo un hecho luctuoso que motivó cambios muy importantes. El 27 de abril falleció Catalina Gastón, esposa de Vincencio Juan de Lastanosa, después de dar a luz a su decimocuarto hijo. Tenía entonces 32 años, y esta pérdida debió de ser el detonante para que, solo un año después, don Vincencio, junto con su hermano el canónigo Juan Orencio, comenzaran una nueva capilla funeraria en la catedral. Lastanosa era el heredero de una gran saga familiar, cuyo pasado se dedicó personalmente a recuperar y a engrandecer con proyectos como el de la construcción de un espléndido panteón en la seo oscense. Y para conseguir un puesto en la iglesia más importante de la ciudad se encontró la justificación perfecta.

En 1641 Huesca había sido víctima de un execrable crimen contra la religión: un robo sacrílego. El 29 de noviembre de ese año, y durante la guerra de secesión catalana, el francés Juan de Casaviella sustrajo un copón con formas consagradas de la capilla del Sagrario de la catedral. Para desagraviar el sacrilegio se llevaron a cabo a lo largo de los años distintas acciones. La de más repercusión consistió en intercambiar los lugares de las capillas dedicadas a reserva del Santísimo y a sala capitular para que la Eucaristía no volviera a guardarse donde había sido ultrajada. La iniciativa partió de los hermanos Lastanosa. El 18 de marzo de 1645 el Cabildo pactó con Juan Orencio y Vincencio Juan de Lastanosa la cesión de la sala capitular, la primera capilla de la nave de la epístola, entonces de los santos Felipe y Santiago, con las

1. Los historiadores de la catedral Ricardo del Arco (1924: 96 y ss., 1934: 45-46, 1942a: 102) y Antonio Durán (1987: 112, 1991: 225-226) se ocuparon de estudiar la capilla de los santos Orencio y Paciencia a partir de los datos aportados por la propia obra, la documentación existente en el Archivo de la Catedral y, Del Arco, también de noticias copiadas por Félix Latassa. Belén Boloqui (1994a: 133-143) abordó la temática desarrollada en la capilla y manejó nueva documentación gráfica, unos espléndidos dibujos de la cripta, contenidos en el singular manuscrito *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, conservado en la Biblioteca Nacional de España y que analizó específicamente Carmen Morte (1994a). Finalmente yo he dado a conocer a algunos de los artífices, el largo proceso constructivo y el programa iconográfico que da cohesión y sentido. Véase especialmente Fontana (2003a, 2004). La capilla de la Piedad de la iglesia de Santo Domingo fue también de interés para Ricardo del Arco (1934: 50-51), quien divulgó la suplantación del lienzo original por una copia del siglo XIX. Se recogen los datos obtenidos hasta el momento y se estudia la pintura mural en Fontana (2005b).

condiciones de obrarla de nuevo, dedicarla a los santos Orencio y Paciencia y convertirla en parroquia. A cambio, para que el clero catedralicio siguiera contando con un local a propósito, los Lastanosa se obligaron a convertir en capitular la capilla de san Juan Evangelista, situada enfrente.

Seguramente en el diseño del programa devocional del gran conjunto funerario intervinieron los dos hermanos, pero por lo que se refiere específicamente a la ejecución de los trabajos hubo un claro reparto de responsabilidades y tareas: Juan Orencio se ocupó fundamentalmente de la financiación y don Vincencio de la dirección de los mismos, supervisando proyectos e incluso redactando personalmente las condiciones de algunos contratos. El análisis de la obra apunta a que estaba más interesado por el decoro en el diseño y la calidad individual de cada pieza que por la unidad plástica del resultado final; así se explica la coherencia del programa llevado a efecto, no obstante, por variados artistas y artesanos. Además, como resulta lógico, para realizar algunas piezas de la capilla y la cripta se utilizaron modelos tomados de los fondos atesorados en su variada y nutrida biblioteca.

Básicamente las obras se llevaron a cabo en dos etapas. La primera, de construcción, se desarrolló entre 1645 y 1651, y la segunda, en la que se realizó la mayor parte de la ornamentación y el mobiliario, entre 1652 y 1668. Parece que en principio solo se había pensado en habilitar una capilla superior y una cripta como depósito mortuorio para los promotores y los ascendientes familiares. Pero en 1652, una vez

Testero y muros laterales de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca, presidida por los santos Orencio y Paciencia y con los retratos de los fundadores en adoración.

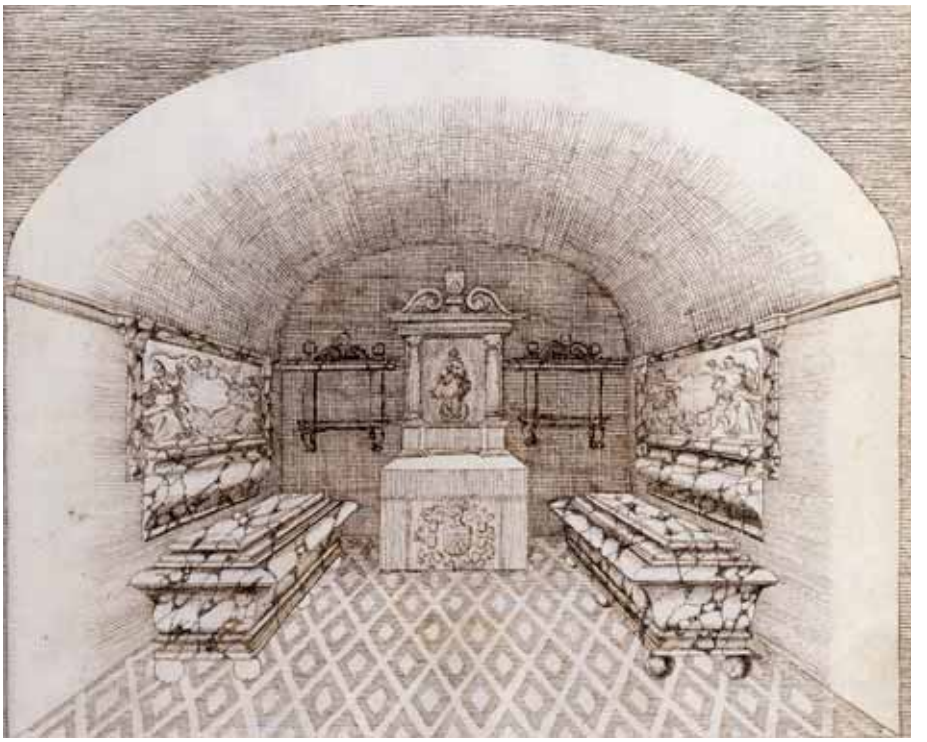
superada la epidemia de peste que asoló la ciudad durante casi un año, don Vincencio determinó construir para la cripta un retablo dedicado a la Virgen Inmaculada, a quien se atribuyó la sanación, y finalmente se excavó para los descendientes una segunda cripta debajo de la primera. Los protocolos notariales de Huesca proporcionan información de gran valor sobre la mayoría de las obras contratadas por Lastanosa en la ciudad, pero lamentablemente esta documentación no aporta noticias sobre algunas de las piezas más importantes.

En junio de 1645 Vincencio Juan de Lastanosa encargó a los canteros Guiral Ver y Francisco Guallart, vecinos de Huesca, el acondicionamiento de su capilla y la construcción de la sacristía adjunta (hoy desaparecida), tomando para ello terreno de la calle del Palacio. También entonces se debió de excavar la primera cripta. Al año siguiente las obras de cantería y albañilería estaban prácticamente terminadas, incluida la cúpula encamonada con linterna, la primera de este tipo realizada en la ciudad y cuya autoría por el momento se desconoce. El 20 de agosto de 1647 don Vincencio encargó al escultor Martín Benedit, también vecino de Huesca, la decoración de la linterna con termas talladas en madera dorada, inspiradas, al parecer, en las de la capilla del Santo Cristo de la misma catedral. El resultado debió de satisfacer plenamente al promotor, pues solo un año después encargó a Benedit los elementos en madera de la parte superior de la portada de ingreso: el gran escudo familiar y sus complementos. Lamentablemente, se desconoce quién ejecutó en

alabastro los relieves de los niños de las pilastras que sostienen las armas del matrimonio Lastanosa-Gastón. Finalizados estos trabajos, en 1648, la construcción de la capilla se dio por terminada. Entonces don Vincencio atravesaba a nivel personal un momento importante, pues el 13 de diciembre de ese año otorgó poderes a su hermano Juan Orencio para que pactara y otorgara en su nombre la capitulación de su matrimonio con Teresa Salinas, viuda domiciliada en Pamplona, con quien finalmente no llegó a casar.[2] Las obras en la catedral continuaron su curso normal y en septiembre de 1651 fueron trasladados los restos de los ascendientes y de doña Catalina Gastón a la cripta ya habilitada para ello.

Durante la segunda fase se avanzó en la dotación de la capilla principal y se transformó la cripta en otra sala devocional, dedicada a la Inmaculada. En agosto de 1652 el escultor Pedro Juligue y el ensamblador René Tibort se obligaron a realizar los dos retablos del conjunto, el armario calajera de la sacristía y otras piezas de menor consideración. Lamentablemente se desconoce el autor de los sepulcros exentos destinados a los hermanos promotores y de las lápidas de los nichos excavados para los ascendientes y para doña Catalina. Recientemente, el lienzo de la Inmaculada y el de los padres de san Lorenzo se han atribuido al pintor de formación madrileña Pedro Aibar Jiménez. En esta etapa dotacional los trabajos discurrieron con lentitud, pues en 1664 todavía se contrataron en Zaragoza con el cantero Martín de Abaría las cuatro columnas salomónicas del retablo de los santos Orencio y Paciencia.[3]

2. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Pedro Fenés de Ruesta, 1648, nº 10 888, ff. 422-423v.
3. Véase el texto de Lozano en este mismo catálogo y también, por lo que se refiere a la atribución a Pedro Aibar, los de Gutiérrez Pastor (2006: 47-49), y Ansón y Lozano (2006: 89-90).
4. Ancely (1957: 159-163), Latassa (s. f.: 229).
5. Arco (1934: 50-51).
6. Rodríguez G. de Ceballos (1999-2000: 101-102).



La devoción mariana se hace especialmente patente en la cripta de la catedral de Huesca, dedicada a la Inmaculada (dibujo del manuscrito de la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, BN, ms. 22 609), y en la capilla de los Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo, cuya titular es la Piedad.

La pintura mural de la capilla se realizó al menos en dos etapas. En 1662 estaba decorada la cúpula con la glorificación de los Lastanosa difuntos, donde ocupa un lugar privilegiado doña Catalina, mostrada en la lápida de su sepultura como la *matrona univira* de un matrimonio *confarreado*, un vínculo indisoluble en época romana que impedía además al cónyuge superviviente contraer nuevas nupcias. En torno a 1667 se debieron de incorporar los retratos en lienzo de los fundadores, cuya autoría se desconoce por el momento, y seguramente también en esa época se pintaron los muros con escenas y empresas dedicadas a la Eucaristía, a raíz de un contrato firmado entre don Vincencio y Juan Jerónimo Jalón en 1666, mencionado por Latassa. Poco después, hacia 1668, se colocarían en la cripta las esculturas orantes de los hermanos Lastanosa, dándose por concluida una de las obras barrocas más interesantes de Aragón.

Paradójicamente, a pesar de los numerosos hijos que nacieron del matrimonio entre don Vincencio y doña Catalina, la sucesión familiar resultó muy problemática por razones que hasta ahora no se han podido aclarar. Probablemente Vicente Antonio, su hijo menor y heredero a su muerte, se ocupó de acondicionar, al menos en parte, la capilla que la familia volvió a obtener en la nueva iglesia de Santo Domingo, edificada entre 1687 y 1695.

Según Latassa, el retablo, junto con otros de la iglesia de Santo Domingo, lo realizó el dominico fray Pedro Nolivos (*c.* 1666-1713).[4] Lo más destacado de él debía de ser en origen el cuadro de la Piedad atribuido a José Ribera y perteneciente a la colección de don Vincencio; pero, por asombroso que pueda resultar, parece que el lienzo fue suplantado subrepticiamente por una copia en 1878.[5] Como Vicente Antonio murió en 1696, solo un año después de terminarse la nueva iglesia de Santo Domingo, es posible que la pintura de la capilla fuera encargada por su hermano y heredero, Juan Francisco. Este nuevo recinto nunca se utilizó como enterramiento.

La obra, por lo que se refiere a iconografía y diseño, sigue tan de cerca la de la catedral que es posible recomponer conjuntamente el tratamiento de algunos temas. Los más importantes son la devoción a los santos patronos, la exaltación de la Eucaristía y la defensa de la Inmaculada, misterios negados por luteranos, calvinistas y anglicanos, lo que convierte a los Lastanosa en promotores y difusores de la *Pietas* austriaca.[6]

Los santos patronos

El retablo principal de la capilla catedralicia está dedicado a san Orencio y santa Paciencia, quienes, con sus hijos, san Lorenzo mártir y san Orencio, arzobispo de Auch, formaban la primera santa familia oscense, donde se miraría la de los Lastanosa. Para los santos epónimos de los promotores, don Vincencio y Juan Orencio, y de doña Catalina, se tuvo especial recuerdo en el banco del retablo de la Inmaculada. Pero el santo por excelencia de los Lastanosa era san Juan Evangelista, cuyo nombre se iba transmitiendo de generación en generación en los varones de la

Linterna de la cúpula. Capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca.

familia. Por esta razón, y porque la antigua capilla dominica se puso bajo su patrocinio, los herederos de don Vincencio diseñaron a fines del siglo XVIII en su nueva capilla un programa iconográfico basado en el Evangelista, representado simbólicamente mediante su animal del Tetramorfos: el águila.

San Juan fue el discípulo amado. Por ello un águila se recuesta sobre el pecho de Jesús en el mural de la Última Cena, que tiene como modelo la que grabó Durero en *La Pasión pequeña* de 1511. En el lema se dice «CORDE PASCI[T]VR» ('se alimenta del corazón') y en el epigrama se pregunta «¿Qué buscas águila linçe / en el pecho de tu amado? / Un dulcísimo bocado». Juan redactó el evangelio más elevado, y el águila tira en el primer puesto del carro triunfal de Cristo; de ahí su lema «Et facies aqui- / la desuper ipso- / rum quatuor» ('Y la cara del águila por delante de los mismos cuatro'). Esta pintura corresponde a la perfección a la parte central de la serie *Triunfo de la Fe* de Tiziano, editada en 1508. El Evangelista tuvo la citada visión de la Virgen del Apocalipsis, la cual se pintó en la bóveda rodeada de una versión infantilizada de san Miguel venciendo al dragón.

El águila también protagoniza las empresas que cierran los muros, asociándose al fuego —que no quemó al apóstol, y por ello se hace constar «AB IGNE VITA» ('del fuego la vida')—; a la luz de Cristo, «LVX DE LVCE» ('luz de luz'), como Juan anunció en sus escritos, y finalmente al perro dominico, pues santo Domingo y sus seguidores retomaron la tarea de extender el fuego que Jesucristo vino a traer a la tierra. Sobre el águila y el perro va el lema, cuya transcripción literal parece ser «SED OMNIA IN LVZE CLARESCVNT» ('pero todas las cosas resplandecen en la luz').

La Eucaristía

En la capilla de la catedral es fundamental la exaltación eucarística porque como recinto parroquial sirve para contribuir a reparar y borrar de la memoria colectiva el robo perpetrado en 1641. El Concilio de Trento estimuló la veneración al Santísimo Sacramento y la importancia de la misa. Estableció la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía en virtud de la transubstanciación y decretó la licitud del culto y la veneración al Santísimo Sacramento expuesto en el tabernáculo.[7] Desde entonces los sagrarios monumentales fueron piezas de especial importancia en las iglesias, muchas veces ubicados en capillas destinadas a reserva del Santísimo y otras en el propio retablo mayor.

La capilla de los santos Orencio y Paciencia destacó el misterio eucarístico de varias formas. Para comenzar se dispuso en el centro de la predela del retablo un espléndido sagrario labrado con los materiales más lujosos utilizados en el conjunto: piedra negra —y también madera pintada de negro para armonizar con ella—, metal y madera dorados, mármol, alabastro, piedras semipreciosas y cristal. El tabernáculo es de un solo cuerpo de forma oval cubierto con cúpula; la mitad de su estructura adintelada está empotrada en el retablo y la otra mitad se extiende sobre la mesa del altar. Por esta circunstancia se construyeron, según estipulaba la capitulación, seis columnas interiores y solo cuatro exteriores.

Al desempeño como parroquia corresponden también varias pinturas murales: la cena de Emaús, la Última Cena y tres empresas sacras que muestran simbólicamente la naturaleza y trascendencia de la Eucaristía. La primera se pintó sobre el arco de ingreso y explica que «MATERIAM SVPERAVIT OPVS» ('la obra superó la materia'), refiriéndose a la transubstanciación que se produce en el momento de la consagración. En las otras dos composiciones se parafraseó el *Lauda Sión* de santo Tomás de Aquino para expresar que «SVMPTVS NON CONSVMITVR» ('aunque es tomado, no es consumido') y «TANTVM SVB FRAGMENTO QVANTVM TOTO» ('tanto en el fragmento como en el todo'). Los cuadritos a los que van ligadas las inscripciones ponen de manifiesto a su vez que la totalidad de Cristo está presente bajo cada una de las especies y además en cada una de sus porciones, mediante el fuego que no se agota y el espejo que refleja el ser por entero. Ambas composiciones tienen su referente inmediato en empresas de la obra *Idea de un príncipe político cristiano*…, de Diego Saavedra Fajardo, publicada en Mónaco en 1640, y que poseía don Vincencio en su biblioteca. Las imágenes se relacionan, sin embargo, con composiciones muy distintas, con la empresa de *Amor mutuus* ('Amor mutuo'), del anónimo *Thronus Cupidinis* (tercera edición, Ámsterdam, 1620), y con *Amoris semen mirabile* ('La semilla admirable del amor'), del libro de Daniël Heinsius *Ambacht van Cupido* (en *Nederduytsche poemata*, Ámsterdam, 1616).

La Inmaculada Concepción

El siglo XVII fue muy importante para el avance de la devoción a la Inmaculada Concepción, especialmente por la promulgación de la bula de Alejandro VII *Sollicitudo omnium* el 8 de diciembre de 1661. El documento, que apoyaba fuertemente la piadosa opinión, fue celebrado con enorme entusiasmo en toda España y en Huesca quizás con más razón por la intercesión de la Virgen pocos años antes para hacer desaparecer la terrible enfermedad contagiosa.[8]

El retablo de la cripta catedralicia —que como se ha dicho no estaba previsto en origen y se contrató después de la peste— está dedicado a la Inmaculada, y además el retablo de los santos padres de san Lorenzo culmina con una imagen suya sobre una custodia sol pintada en el ático. De forma parecida, la clave de la bóveda de Santo Domingo presenta a la Virgen triunfante como la Mujer del Apocalipsis, que para el siglo XVIII estaba totalmente asociada a la Inmaculada. En este lugar tiene más sentido mostrar a la Virgen según la visión que de ella tuvo san Juan, porque es el coprotagonista del programa iconográfico.

Afortunadamente la restauración que se está llevando a cabo en la capilla de los santos Orencio y Paciencia, en el marco del Proyecto Lastanosa del Instituto de Estudios Altoaragoneses, contribuirá a desvelar más datos sobre ella y sobre todo a su mejor mantenimiento y puesta en valor, después de haber sufrido el despojo y el olvido en épocas demasiado recientes. Es de desear que la de la Piedad se restaure también en cuanto sea posible.

7. Ídem (1992: 287-307).
8. Stratton (1988: 84) y *Relación de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Huesca a la exaltación de la Pureza Inmaculada de María Santísima con el breve de la santidad de Alexandro 7, obedeciendo las reales cartas del rey nuestro señor Felipo cuarto el grande en este año de 1662*, ms. 18 658, Biblioteca Nacional de España.

La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa

Manuel José Pedraza Gracia

Durante el siglo XVI se desarrolló un determinado tipo de coleccionismo que, tomando como precedente los denominados *tesoros* (de contenido frecuentemente religioso), reunía objetos raros y preciosos, por lo exótico o por lo antiguo,[1] en lo que se han venido denominando *gabinetes de curiosidades*, *cámaras de maravillas* y, en pocas ocasiones, *museos*.[2]

Estos gabinetes tenían como cualidad fundamental la diversidad de las piezas que albergaban, lo que exigía forzosamente su sistematización. Por esta causa, los distintos grupos de objetos se estructuraban y ordenaban, puesto que la colección se planificaba para ser vista, expuesta, no solo conservada. El principal de estos esfuerzos taxonómicos fue el realizado por Samuel Quiccheberg, que publicó en 1565 sus *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi complectenti rerum universitatis singulas materias et imagenes eximias*…,[3] esto es, un tratado sobre el arte de estructurar y ordenar las colecciones o, lo que es lo mismo, la sistematización de todos los objetos del universo dividida en clases y subclases (*inscriptiones*). Las curiosidades existentes en un gabinete debían organizarse, desde la perspectiva de Quiccheberg, en cinco bloques generales de objetos: los históricos, los tridimensionales creados por el hombre con cierto interés plástico (escultura, orfebrería, numismática…), los procedentes de los tres reinos de la naturaleza, los pertenecientes a las *artes mechanicæ* (relojes, instrumentos musicales, astronómicos, matemáticos…, y también objetos etnológicos) y los artísticos bidimensionales (pintura, dibujos y grabados).[4]

Esta clasificación revela el concepto que sobre estas colecciones poseían los contemporáneos y, como puede observarse, no son muchos los resquicios que deja para ubicar otras piezas,[5] de tal suerte que lo que en realidad proporciona Quiccheberg es una estructura del universo, una representación sistematizada del mundo. Los objetos constituyen una particular presentación tridimensional del mundo natural y del hombre dentro de la historia universal y en el conjunto de sus obras. Todo ello muestra una voluntad y un gusto enciclopédicos que se originan en las obras y estudios de cualquier índole de quienes un día decidieron reunirlos para mostrarlos. Como consecuencia, sus poseedores solían publicar los contenidos de sus fondos como hicieron, por ejemplo, John Tradescant[6] u Olaus Worm;[7] a veces, como en el caso de los de Calzolari, eran otros quienes los editaban.[8] Curiosamente, las descripciones denominan *museum* a este tipo de colecciones.

Dentro de los gabinetes, o unidos a ellos, se encontraban muy frecuentemente repertorios de libros, que constituían en muchas ocasiones herramientas bibliográfico-técnicas de apoyo al estudio, análisis o identificación del resto de los objetos ateso-

1. En Aragón hubo un especial interés por las antigüedades. Además de Lastanosa, poseían colecciones Juan Francisco Andrés de Uztarroz, el conde de Guimerá, Bartolomé de Morlanes, Juan José de Sada, Francisco Jiménez de Urrea (Arco, 1950).
2. Paolo Giovio (1483-1552) parece ser el primero que rotuló con la palabra *museum* el lugar en que conservaba sus colecciones (Hernández, 1994: 63). Junto con este término se usan *studiolo*, *galería*, *cimelioteca*, *kabinett* o *kunst und wunderkammern*, para describir colecciones privadas de objetos naturales —*naturalia*— y artificiales —*artificialia*—, como de obras de arte, especialmente pintura y escultura, aun cuando otros autores asocian este primer uso a las colecciones de Lorenzo de Médici, en Florencia (Lewis, 1992: 8).
3. Monachii, ex officina Adami Berg.
4. Bolaños (1997) y, especialmente, Hajos (1963: 207-211).
5. Habrá de mencionarse que el autor deja al margen las obras manuscritas e impresas. Otra clasificación divide los objetos en cuatro clases: *artificialia*, en la que se agrupaban los objetos creados o modificados por la mano humana; *naturalia*, que englobaba las criaturas y objetos naturales; *exotica*, en la que se reunían plantas y animales exóticos, y *scientifica*, en la que se incluían los instrumentos científicos. Nótese que los *scientifica* son por naturaleza *artificialia* y los *exotica* son casi siempre *naturalia*.
6. *Museum Tradescantianum: or A Collection of Rarities, Preserved at South-Lambeth near London*, Londres, Grismond, 1656.
7. *Museum Wormianum*, Leiden, Lugduni Batavorum, 1655. El texto se publicó después de la muerte del autor.
8. Benedicto Ceruti y Andrea Chiocco, *Musæum Franc. Calzolari jun. Veronensis a Benedicto Ceruto medici incœptum et ab Andrea Chiocco med. physico descriptum et perfectum*, Verona, Àngelo Tamo, 1622. Presenta una importantísima colección de fósiles.

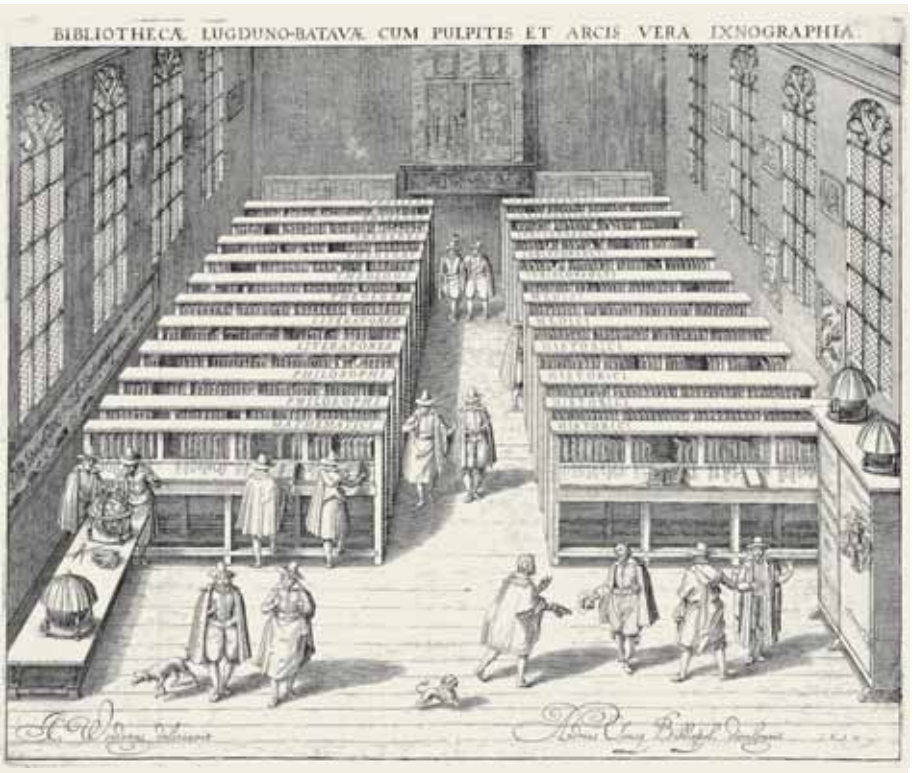
rados. No obstante, también existían coleccionistas que exclusivamente reu-nían libros. Estos fondos privados en el siglo XVI solían tener un carácter utilitario, fundamentado en el apoyo técnico y referencial de la actividad profesional del propietario. De esta manera, las bibliotecas privadas de nivel medio pertenecían generalmente a universitarios (profesores y estudiantes), clérigos, médicos, cirujanos, juristas o notarios. Estas no alcanzaban un número de unidades muy importante y se caracterizaban por su especialización. Pero junto a este coleccionismo funcional apareció también en este momento cierto tipo de bibliófilo, el que encuentra en la belleza de los libros el atractivo suficiente como para recopilarlos formando bibliotecas de carácter enciclopédico o especializadas por la procedencia o la temática.[9] En la Península Ibérica existe un caso excepcional, el de Hernando Colón, hijo natural del almirante, quien consiguió reunir una de las mayores bibliotecas humanistas del Renacimiento, con más de 15 500 volúmenes.[10]

La primera mitad del siglo XVII fue el momento en el que se desarrollaron las principales bibliotecas europeas,[11] a la par que la bibliofilia, una actividad distinta que persigue, también, la belleza y el conocimiento. Los nuevos intelectuales soñaban con construir la biblioteca universal, capaz de contener la memoria del mundo mediante la multiplicación de los títulos como consecuencia del desarrollo de la imprenta, dando lugar de esta forma a toda clase de nuevos conocimientos y teo-

9. Infantes (1997: 285-286). Este autor establece una clasificación de las bibliotecas por el número de volúmenes: menos de 15 obras forman una biblioteca práctica; entre 15 y 50, una profesional; entre 50 y 300, una patrimonial, y más de 300, una biblioteca museo.

10. Según el registro 15 549 (Bohígas, 1962: 285-287). Para poder establecer una comparación habrá de tenerse en cuenta que la maravillosa biblioteca de El Escorial se fundó en la segunda mitad del siglo con los fondos de la de Felipe II, de unos cuatro mil volúmenes.

11. Siendo importantísimos precedentes la ya mencionada biblioteca de El Escorial y la Vaticana, pueden citarse la Angélica y la Alejandrina de Roma, la Ambrosiana de Milán, la Bodleiana de Oxford, la Mazarina de París…



Biblioteca de la Universidad de Leiden, 1610. Grabado de Willem van Swanenburgh.

rías. La biblioteca ocupaba el espacio de la memoria pero, a diferencia de esta, en aquella era preciso establecer un orden, con objeto de recuperar la información: la biblioteca estructurada se transforma así en memoria y conocimiento.

Con estas premisas, en 1627 apareció en París el *Advis pour dresser une bibliothèque* de Gabriel Naudé,[12] que viene siendo considerado como el primer tratado de biblioteconomía y pretende aconsejar sobre la manera de organizar una biblioteca erudita, la cual, según este autor, ha de estar ubicada en un lugar alejado del bullicio y ser luminosa. Además, el texto aboga por la cercanía de un jardín y una muy buena ventilación, todo ello con el fin de conseguir la conservación de los libros y, sobre todo, el mayor nivel posible de concentración para el lector. La decoración no debe caer en el lujo, pero el tratado propone la presencia de cuadros, tapices y, sobre todo, elementos de la nueva ciencia: mapas, globos terráqueos, objetos matemá-ticos… Los libros se han de agrupar según el orden de las distintas disciplinas —teología, medicina, jurisprudencia, historia, filosofía, matemáticas y humanidades— y las estanterías deben colocarse adosadas a las paredes.[13] Defiende también la creación de catálogos sistemáticos de materias. En ellos tienen que figurar los datos del pie de imprenta, ya que el libro puede ser objeto de estudio y deben diferenciarse con total claridad las versiones primeras de las copias y los comentarios. También propugna bibliotecas enciclopédicas que contengan obras referidas a todas las ciencias, así como su apertura y el préstamo, con el fin de difundir el conocimiento. Recomienda variedad de temas y cantidad de unidades, esto es, el contenido, por encima del aspecto externo.

Partiendo de la diferenciación establecida entre los dos tipos de coleccionistas, podemos afirmar que Vincencio Juan de Lastanosa se ajusta tanto al de creador de gabinetes de curiosidades como al de bibliófilo: reunió una significativa colección de objetos históricos y exóticos de procedencia manufacturada y natural, a la par que una biblioteca y un espléndido jardín cuidado por manos altamente especializadas.[14] Su importancia ha quedado de manifiesto en el dicho contemporáneo «el que va a Huesca y no ve casa de Lastanosa no ve cosa».[15]

Para poder conseguir el conjunto de colecciones que llegó a reunir son precisos unos conocimientos de los elementos constitutivos de las mismas y un patrimonio suficiente para poder adquirirlas o canjear los objetos repetidos por otros. Lastanosa había obtenido del patrimonio familiar un respaldo económico de consideración.[16] Sin embargo, no había pasado por la universidad; se sabe que estudió en Barbastro teniendo como impulsor de su educación al canónigo Francisco Antonio Fuser.[17] El interés de Lastanosa por sus colecciones le llevó a relacionarse con algunos de los principales coleccionistas de la época. Son ya perfectamente conocidas sus relaciones con Athanasius Kircher,[18] el conde de Guimerá,[19] Juan José de Austria[20] o Francisco Filhol,[21] entre otros, con quienes intercambiaba libros, semillas, monedas, minerales y otros objetos. Todo ello por no citar sus actividades como autor y editor y sus relaciones con otros estudiosos, que serán tratadas en otro lugar.[22]

12. Naudé (1627). Otros tratados de la época sobre bibliotecas fueron los de La Mothe Le Vayer, *Du moyen de dresser une bibliothèque d'une centaine de livres seulement* (1648), *Observations diverses sur la composition et la lecture des livres* (1668) y *De la censure des livres* (1659); el de Louis Jacob, *Traicté des plus belles bibliothèques publiques et particulières* (1644); los de Charles Sorel, *La bibliothèque française* (1664) y *De la connaissance des bons livres* (1671), y por último el de Guy Patin, *Lettres* (1653). Incluso en el tratado de Louis Jacob fue reimpreso el *Advis* de Naudé en 1644. Para un estudio más detallado sobre el surgimiento de la biblioteconomía en Francia, véanse Bianchi (1996) y Chartier (1996: esp. 69-90).
13. Clark (1901).
14. Echandi (2000).
15. Fermín Gil Encabo (1994: 111) menciona las variaciones sobre este dicho sugeridas por el propio Lastanosa.
16. Gómez Zorraquino (2004b y 2005b: 96).
17. Ídem (2004b: 120-121 y 2005b: 107).
18. Creador del gabinete de curiosidades del colegio de los jesuitas de Roma. Véase Checa (1994a: 130) y, entre otros, especialmente Garcés (2005d).
19. Morte (2003).
20. Garcés (2005c).
21. Presbítero y hebdomadario en la Santa y Metropolitana Iglesia de San Esteban de Toulouse. El catálogo de su biblioteca fue publicado por Andrés de Uztarroz (1644).
22. Arco (1934: 277-306) y, entre otros, Egido (1994).

Detalle del Archivo de la Ciudad. Mueble del año 1592 realizado por Juan de Berrueta (Ayuntamiento de Huesca).

Varias son las informaciones que han llegado de la biblioteca de Lastanosa: el *Catálogo* de sus libros y curiosidades realizado en 1635,[23] *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639*,[24] la *Descripción* de Juan Francisco Andrés de Uztarroz,[25] la *Narración de lo que le pasó a D. Vincencio de Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*[26] y el *Catálogo de los libros de Vincencio Juan de Lastanosa por orden de alfabeto*.[27] Se trata de un conjunto de documentación muy heterogénea, que incluye descripciones de su casa y jardines, catálogos de la biblioteca y otros que se encuentran incluidos dentro de referencias más generales.[28]

No se trata aquí de entrar en profundidad en cada una de las unidades que componen la colección bibliográfica.[29] Pero de todas estas descripciones generales y particulares se extraen algunos datos que se pueden prestar a comparación, aunque solamente sea para establecer el grado de relación de la biblioteca con la colección de objetos de Lastanosa y contextualizar la «librería» lastanosina.

En 1635 se realiza la primera descripción de la biblioteca establecida como índice (catálogo) de la misma. En esta se mencionan centenares de monedas, sellos y camafeos confeccionados con piedras preciosas, restos arqueológicos, estatuas de bronce y marfil e instrumentos musicales, armas antiguas y modernas, pinturas, platos y fuentes decorados, relieves, esculturas de azabache, conchas y corales marinos, fósiles, animales «acecinados», instrumentos matemáticos, relojes, mapas y planos,[30] cientos de estampas y, según la relación que ha llegado, una escueta lista de libros impresos y manuscritos que no llegan ni de lejos a la centena.

En los impresos de este inventario se incluyen, además del nombre del autor y el título, el lugar y la fecha de publicación (no siempre) y, con menos frecuencia, el formato. A tenor de esta relación, algo menos de dos tercios de los libros proceden de imprentas españolas y un cuarenta por ciento de imprentas europeas. En cuanto a la fecha de publicación, son muy pocos los libros impresos con anterioridad al último cuarto del siglo XVI y tan solamente tres son anteriores a 1550 (uno incunable). Por lo que respecta al formato, predominan los libros en 4º y 8º, y en menor medida en folio. Es evidente que no se trata propiamente del catálogo de una biblioteca, sino de la descripción de un gabinete de maravillas al que se han añadido algunas noticias bibliográficas que lo refuerzan en la relación que ha llegado hasta la actualidad; se citan expresamente las obras concernientes a historia (especialmente antigua), numismática, ciencias aplicadas y naturales y arte.

La descripción de la casa de Lastanosa de 1639, cuya veracidad se encuentra en la actualidad muy cuestionada por tratarse de una idealización que toma como referente otras anteriores, se centra en sus tres elementos más singulares: la biblioteca, la armería y el jardín. En líneas generales aporta la siguiente información sobre la primera: estaba conformada por cinco salas con ochenta estantes cerrados con puertas pintadas, que contenían 6698 volúmenes impresos, preponderantemente en formato folio, con encuadernaciones parisinas, y numerosos manuscritos. Esta descripción pone en relación los libros con los objetos que los rodeaban: «sobre los estan-

23. Arco (1934: 199-215).
24. Este texto, transcrito por Coster (1912), es considerado actualmente como una idealización realizada en el siglo XVIII.
25. Arco (1934: 221-251). El manuscrito que contiene la *Descripción* se halla actualmente en la Hispanic Society of America, Nueva York (ms. B-2424, ff. 24-51v).
26. Este documento también forma parte del manuscrito citado en la nota anterior (ff. 52-79v).
27. Selig (1960) publicó el manuscrito U-379 de la Biblioteca Real de Estocolmo.
28. Para una síntesis de todos ellos, véase Gil Encabo (1994: 114).
29. Hay interesantísimos trabajos que se centran en materias particulares de la colección. Véase Hernando (2005), Perugini (2001) o Echandi (2000), a modo de ejemplo.
30. Hernando (2005).

tes de matemáticas y astrología, los instrumentos y aparatos adecuados». Cuando se detalla cada una de estas cinco estancias no se vuelve a hablar de libros: en la primera se mencionan estatuas religiosas y una mesa de lapislázuli; en la segunda había estatuas, dos leones acecinados, espejos hiperbólicos, miles de monedas de oro romanas y griegas, ídolos de piedras preciosas o semipreciosas y diversas «curiosidades de la naturaleza»; en la tercera, animales de cartón barnizado que mediante mecanismos reproducían sus rugidos, caracolas marinas, casi todas ellas «sin haber soltado las perlas», miles de monedas de plata (romanas, fenicias y hebreas), las duplicadas de oro y unos ídolos de La Florida; en la cuarta, unos servicios de mesa que pertenecieron a Carlos V y otro millar de monedas de oro y plata; y, en la quinta, una arquimesa de ébano y marfil con zafiros, diamantes, esmeraldas, amatistas, con cabezas de emperadores, leyendas romanas, dos mil cama-feos, minerales, conchas… A estas habitaciones se añadía otra adornada con estatuas de emperadores que servía de archivo personal, donde había un basilisco disecado. Puede observarse que, en efecto, se trata de una descripción idealizada, cuya credibilidad queda, en consecuencia, cuestionada. La exageración afecta, sin duda, al número y a la calidad de los elementos de la biblioteca.

CATALAGO
de los libros.
D. VINCENCIO IOAN
LASTANOSA

Primera página del catálogo alfabético de la biblioteca lastanosina (Biblioteca Real de Estocolmo, ms. U-379).

La *Descripción* de Uztarroz de la casa de Lastanosa es, casi con seguridad, la referencia primera (mucho más próxima a la realidad) de la anterior. Antes de tratar la biblioteca alude a la ubicación y a otras estancias de la casa haciendo una excelente relación de obras artísticas (que incluye una galería de retratos familiares), una galería de espejos, estatuas de marfil, conchas, instrumentos musicales… En un momento del texto se habla de unos escritorios muy ricos: en el primero hay diversas curiosidades mecánicas y naturales, pero en el segundo, descrito de forma muy pormenorizada, se menciona que

> ocupan la primera orden baja muchos tomos pequeños uniformemente encuadernados en vitelas doradas de historiadores, filósofos, oradores y poetas. En la segunda orden hay tomos del mismo tamaño, que describen lo más célebre y digno de memoria de las repúblicas más insignes del orbe y otros de política. En la tercera orden hay libros de matemáticas, de astrología, cosmografía, del arte de la espada y de la química. En la quarta hay libros de diversos idiomas.

Hay otros escritorios con prodigios de la naturaleza, retratos, monedas, piedras preciosas…, y uno de «cuerpos geométricos regulares», donde «se depositan algunos libros curiosos».

Cuando Uztarroz se refiere a la biblioteca solo menciona una estancia, cuya puerta se encuentra bajo un retrato de Homero. La sala posee, orientados a mediodía, una ventana y balcón, y en la testera dos ventanas-balcones que miran a poniente. En el lado que da al norte tiene una ventanita para la circulación del aire y una puerta que da acceso a la armería. Está adornada con un retrato de Séneca y numerosos mapas iluminados, y en ella hay cinco «escritorios fingidos de évano y marfil». En el primero hay libros de estampas; en el segundo, obras de geometría, matemáticas, astrología, perspectiva e instrumentos relacionados con estas ciencias; en el tercero,

Portada y página que contiene el exlibris impreso de Lastanosa, en la *Crónica del reino de Navarra* (Biblioteca Nacional de España, ms. 1884).

medallas de diversos orígenes y metales. Otros escritorios contenían estatuas e ídolos —«estas mismas figuras sirven de divisiones para los libros»—. En los lados este y norte se hallan los estantes para los libros, pintados en negro y oro, y separados por representaciones de Apolo y las nueve musas. Sobre escritorios y estantes, urnas, vasos, estatuas, globos celeste y terrestre… y, bajo los primeros, urnas, espejos…

En el resto de la casa alude de nuevo a estatuas, objetos naturales, fósiles, conchas, huesos de gigantes, armas. Finalmente se ocupa del jardín. Poco informa sobre la biblioteca, pero de su descripción se deduce que esta se halla en una sala con buena ventilación y muy iluminada, que sirve también para ubicar algunas de las piezas más importantes de las colecciones, el grueso de las monedas, minerales y piedras preciosas y objetos de menor tamaño. Parece, pues, que la biblioteca se encuentra inmersa dentro de la galería de curiosidades, o viceversa, y frecuentemente los libros se mezclan con los objetos, haciendo referencia a ellos.

Una descripción muy especial de la biblioteca es la que proporciona la *Narración* antes citada, donde se incluyen algunas relaciones de libros concretos como respuesta a la inquietud del religioso al que alude el título, quien incidió especialmente en que el coleccionista oscense le mostrase la «librería, vuestras antigüedades y jardín». En el documento se dice que Lastanosa le contesta de memoria, pero llama la atención su estructurada respuesta, que comienza: «si queréis que empecemos por el ABC, en mi librería tengo de los autores que nos descubrieron sus primeros inventores», entre los que cita a Felipe Puivecino, Juan Pablo Bonet y Athanasius Kircher. Sigue con la filología, que divide en ortografía, diccionarios, gramáticas (desde la castellana hasta la japonesa), retórica, de lugares comunes, varia erudición y varias cuestiones. Tras esta viene la historia, cuyas clases son secular, universal, de ciudades, de familias nobles, heráldica, de dichos y hechos, y la biografía. Después, la literatura, que divide en novela, poesía, comedia y un amplísimo elenco de autores latinos.[31]

A continuación incluye un conjunto de ciencias y artes cuyas clases son matemáticas, geometría, astrología, cosmografía, hidrografía, geografía, perspectiva, óptica, dióptica, catóptica, pintura, arquitectura, arte militar, arte de relojes, destreza de las armas, fortificación, arte de formar escuadrones, arte de adiestrar caballos, música y arte de dividir tierras. Junto con las obras impresas y los manuscritos enumera muchos instrumentos ópticos, así como libros de retratos y de estampas, y «estampas sueltas para hacer otros tantos». Siguen los de enfrenar caballos, montería y cetrería. Tras esta clase menciona los que tratan sobre «tropelías y juegos de manos», entre ellos naipes, damas y ajedrez. Luego las mecánicas (mejor, oficios) y, detrás, la filosofía natural. Mención especial merecen los libros sobre jardines y agricultura, zoología, mineralogía, «secretos», medicina y cirugía, veterinaria, química y astrología. Posteriormente, la filosofía moral y la filosofía secreta, a la que acompañan jeroglíficos, emblemas, símbolos y empresas.

Después viene la política, textos que denomina «repúblicas», advertencias para «servir príncipes», libros para secretarios, consejeros y embajadores. Junto con ellos, y como clase independiente, incluye las obras de Gracián.[32] Incorpora también libros referidos al gobierno de España y de consultas hechas en el Consejo de Estado. Y, por último, el derecho.

Se añaden exposiciones de la Sagrada Escritura con sermonarios, historia eclesiástica, hagiografía, órdenes regulares y militares, poetas espirituales, libros de rezo, misales, breviarios y horas manuscritos, martirologios, etcétera. Incluye algunos textos hebreos. Finalmente, libros profanos y «letras de humanidad», y manuscritos de diversas ciencias, que están segregados de sus clases por su riqueza. Cita aquí las obras de Uztarroz.

Seguidamente relata la disposición de los libros, separados por estatuas en estantes en uno de los laterales de la biblioteca, y traza la disposición del otro, que describe con cuatro balcones, entre los que se disponen ocho escritorios. Las paredes se encuentran adornadas por mapas, papeles curiosos, espejos, medallas y pinturas. En este lateral describe un primer escritorio con libros pequeños clasificados en poetas, filósofos y oradores, «repúblicas» y varia erudición, acompañados de estatuas de marfil y piedras preciosas. Los dos siguientes incluyen medallas, junto con una colección muy importante de 34 obras referidas al tema (numismática e historia antigua). El cuarto alberga los libros de química, y debajo de él «ay otro con libros de estampas». El quinto contiene esculturas. El sexto, medallas. El séptimo, instrumentos matemáticos, astronómicos, mecánicos y ópticos, además de «libros impressos o manuscritos que explican y enseñan su uso». Por último, en el octavo escritorio hay retratos de emperadores y emperatrices en piedras preciosas «y casi quantas piedras se conocen en la naturaleza y tienen nombre, donde se equivoca lo precioso con lo raro del arte por la sutileza con que están esculpidas». Sobre los escritorios, «caxas en que se ven países, que hasta los páxaros de ellos imitan su voz» y estatuas de bronce y mármol.

Después detalla otra pieza en la que se hallan armas, esqueletos de animales, huesos de gigante, animales acecinados, conchas, fósiles, minerales, esculturas, tapices, pinturas…

Esta rica descripción hace referencia a unas cuatrocientas obras y muchas denominaciones genéricas. La mayoría de ellas están citadas por el nombre del autor y, en menor medida, por el título; son muy poco representativas aquellas en las que se menciona el pie de imprenta.

A grandes rasgos, se presenta una clasificación del conocimiento a través de los libros. En general, ya que hay alguna repetición, divide sus obras en filología, historia, literatura, ciencias, filosofía, política —y, dentro de esta, las «repúblicas»—, derecho y religión. Al margen de esta clasificación añade las obras que sirven de referencia a la colección numismática. La sala se encuentra dividida en dos bloques.

31. «Aurelio Prudencio Clemente», «Ovidii opera», «M. Acci Plauti comædiæ», «D. Magni Ausonii burdigalensis opera», «Cl. Claudianus», «Catulus Tibullus Propertius cum C. Galli fragmentis», «Junii Juvenalis et Auli Persii Flacci Satiræ», «Marci Lucani Pharsalia», «P. Virgilio Maron studio Jh. Pulmani correcta», «Pub. Terentii comædiæ sex», «Q. Horatii Flacci opera», «Marcell. Palingen», «Petronii Arbitri Satiricon», «Marcial», etcétera. Para estos autores latinos, Selig (1960), f. 108r-v del *Catálogo de la Biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa*.

32. «Las obras todas de la gloria de nuestro siglo, el muy docto Balthasar Gracián, las quales son: El Héroe. El Político. El Discreto. El Oráculo manual. La Agudeza o arte de ingenio. Tres tomos del Criticón. El Comulgador».

En uno está la biblioteca, con estanterías que contienen los libros según un criterio sistemático de materias; en el otro, los escritorios con las colecciones más preciadas: una de libros —caracterizados por su pequeño formato, de tres temáticas específicas (clásicos, «repúblicas» y varia erudición)—, otra de monedas y medallas —acompañadas de una colección de referencia—, otra de textos de química, otra de estampas y otra de instrumentos científicos, junto con obras sobre su uso.

Pero el catálogo más completo de la biblioteca es el que fue editado por Karl-Ludwig Selig en 1960,[33] que reúne en un primer grupo referencias a 983 obras. A continuación se enumeran 41 obras, descritas como «manuscritos y otros papeles curiosos»; otras 42, casi todas clásicas, procedentes del taller de Jansson,[34] en 24º; 24 obras, en 8º y 4º, en latín y francés, de manufactura e impresión francesas; un conjunto de 47 elzeviros de contenido geográfico e histórico, en 24º, de diversas procedencias; 32 obras manuscritas e impresas de diferentes orígenes y formatos; otras 14 bajo el epígrafe «D. M. S.»; 6 «Libros que imbió Juan de Gárriz en abril de 1647»; 3 «Libros que me restitueyen en nobiembre de 1662»; y un último grupo de 19 libros clasificados según sus formatos. Esto es, un total de 1211 obras, que pueden presentarse en uno o en varios volúmenes o «cuerpos», lo que suele indicarse en cada entrada del catálogo.

Su estructura es la clásica de un catálogo de biblioteca realizado con el formato de libro y sigue una clasificación alfabética, en la que el elemento estructural preponderante es el autor, que, como es frecuente en la época, figura citado por el nombre en lugar de por el apellido. Sin embargo, en este se detectan diversos problemas de ordenación y método: inclusión de obras catalogadas por el título[35] —lo que se hace sistemático cuando este empieza por la palabra *historia* (omitiendo el autor)—,[36] duplicación de una misma obra[37] o indicación doble de obras en más de un volumen,[38] entre otros. Tras el primer catálogo, se añaden sucesivamente las nuevas adquisiciones, las omisiones y los libros devueltos. Este tipo de repertorios tiene como único objeto conocer si una determinada obra se encuentra o no en la colección. La información que aportan sobre la estructura física de la misma es muy escasa: lo único que garantiza es que el orden no es alfabético, ya que en ese caso el catálogo carecería de sentido.

Las referencias incluyen frecuentemente el lugar y la fecha de publicación, y, en menor medida, el formato. De estos datos se deduce que la procedencia de los libros de Lastanosa es con preferencia española, en una proporción de seis a cuatro; el grueso de las ediciones pertenece al último cuarto del siglo XVI, siendo muy infrecuentes las producidas en la primera mitad de esta centuria y en el período incunable. Los formatos predominantes son los habituales en el libro de la época: el 4º y el 8º. Este catálogo, siendo el que mayor cantidad de entradas bibliográficas e información ofrece, no refrenda directamente ni la ordenación sistemática de la biblioteca ni la relación de los libros con los objetos de la galería, como hacía el anterior, pero

33. Selig (1960). Existen dos trabajos precedentes que hacen referencia al manuscrito cuya transcripción y somero análisis realiza este autor: Högberg (1916), que lo da a conocer, y, más en profundidad, Pandl (1920).
34. Impresor de, entre otros, los libros de Kircher y de numerosas obras geográficas.
35. Números 315 ó 317, entre otras muchas.
36. Números 399 a 467, con bastantes excepciones.
37. Números 555 y 564, por ejemplo.
38. Números 312 y 313, por ejemplo.
39. Algunos ejemplos: la biblioteca de Bartolomé Llorente constaba de cerca de setecientos libros; la de Antonio Agustín contaba con cerca de novecientos manuscritos, a los que habría que añadir los impresos; la del marqués de Astorga, a fines del XVI, poseía mil quinientas obras; la de Diego de Arce y Reinoso, a mediados del XVII, casi cuatro mil obras en diez mil volúmenes; la de Pedro Antonio de Aragón, donada a Poblet en 1673, contenía 4322 volúmenes; en Huesca, la de don Pedro Gregorio y Antillón, obispo de Huesca, más de un millar de libros muy a comienzos del siglo XVIII, y la de su predecesor del XVI Pedro del Frago, unas ochocientas obras.
40. Véase, por ejemplo, Perugini (2001) o Echandi (2000).

tampoco las contradice. Es más, un catálogo alfabético sería el complemento necesario para la gestión de la colección con la ordenación mencionada.

En resumen, el conjunto de descripciones y catálogos, valorado y analizado, puede ofrecer una buena aproximación a la biblioteca de Lastanosa. Se deduce que se encontraba en una única sala muy luminosa y ventilada de su palacio del Coso, en una disposición muy similar a la que recomendaba Naudé. En cuanto al número de libros que contenía, debe de aproximarse al del catálogo alfabético de las obras, el más completo de los que se dispone; por consiguiente, contaría con unos mil doscientos títulos. No puede hablarse de una biblioteca cuantitativamente excepcional, puesto que en la época existen en la Península muchas otras con cantidades similares.[39] La mayor parte de los libros de esta tienen su origen en las imprentas peninsulares, y su publicación es contemporánea al propietario. Esto es, el interés no está en la rareza, aunque posea algunas obras y títulos curiosos, sobre todo entre los manuscritos, sino en los contenidos.

Cabría preguntarse, en consecuencia, cuál era la causa de la admiración que provocaba esta biblioteca. Desde luego, la de Lastanosa superaba el límite de lo que se entiende por biblioteca, por encontrarse rodeada de maravillas nada comunes, pero, con seguridad, lo que más admiraba a sus contemporáneos era la cuidada selección de obras y su enciclopedismo.[40] Algunos elementos bibliográficos son considerados más bien como curiosidades, entre ellos la colección de libros en 24º que se guardan en el primer escritorio y que aparecen separados en el *Catálogo alfabético de la biblioteca*. Estos libros pequeños son los únicos que muestran cierta uniformidad. Además, un número no despreciable de esta colección no forma parte propiamente de la biblioteca, sino que son obras de apoyo técnico bibliográfico, como mínimo, a la colección de monedas y a la de instrumentos matemáticos, físicos y astrológicos. Por último, el catálogo alfabético demuestra que Lastanosa no rechazaba prestar sus libros.

Por otra parte, su colección de objetos se adecua a los principios de los gabinetes de Quiccheberg. Seguramente Lastanosa no tuvo conocimiento de sus ideas por vía directa; de hecho, la sistematización tanto de los objetos como de los libros no responde a sus propuestas. Para él no existe diferencia entre sus colecciones: son un todo, no se puede decir que la «librería» sea el complemento de su gabinete o que sea algo autónomo, resultado de su amor por los libros. Lastanosa no es un coleccionista ni un bibliófilo, es ambas cosas. Si se analizan las noticias estudiadas de forma cronológica podría decirse que la colección precede a la biblioteca, pero no existe seguridad al respecto.

Así pues, esta biblioteca representa una visión nueva del mundo, abarcable. En ella se aprecia lo natural y lo artificial, el pasado, lo exótico, las ciencias y las artes, todo ello estructurado y ordenado según las preferencias de Vincencio Juan de Lastanosa.

Ejecutoria de infanzonía de Gaspar de Lastanosa, año 1628. Encuadernación de la época (Ayuntamiento de Huesca).

Muebles y escritorios en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa

María Paz Aguiló Alonso

Al leer la *Descripción* de Uztarroz[1] se advierte desde sus primeras páginas un intento de clarificar la disposición de la casa y su ornato, además de pormenorizar sus extensas y magníficas colecciones. Lo primero que llama la atención es el interés por destacar elementos que denotan no solo lujo, sino también originalidad, haciendo especial hincapié en los espejos: «de maderas preciosas y plata y algunos de *bigniatura*, que es un hermoso colorido de flores sobre campo blanco a imitación de la porcelana de oro», espejos convexos y cóncavos enfrentados que distorsionan el contenido del primer camarín —situado en el primer descanso de la escalera—, otros que amplían y reflejan la estudiada iluminación del cuarto alto de modo que «estando oscuro fuera, por el amplio número de balcones y ventanas se puede observar la luz ampliada del interior con gran riqueza». El espejo es elemento indispensable para la alternancia decorativa que será utilizada en toda la casa, pues, a excepción de algunas salas con tapices y colgaduras, sobre los que también hay espejos, las paredes del resto se equilibran entre los balcones con espejos y cuadros de diferentes tipos, entre los que figuran hasta «algunas historias de baxorelieve de plomo».

La utilización conjunta de las versiones de Félix Latassa y Ricardo del Arco de la *Descripción* de Uztarroz nos permite, por un lado, aclarar ciertos matices que, si bien a primera vista no parecen esenciales, sí lo son para clarificar materiales que en algunos casos son definitorios de los objetos en boga en el coleccionismo español del siglo XVII. Por otro lado su comparación presenta algunas dificultades iniciales que estriban en la secuencia seguida. Comenzando por el camarín, primera pieza que se describe, observamos que se enumera una serie de escritorios, para inmediatamente pasar a pormenorizar los objetos situados sobre ellos. Una vez concluido este objetivo, se vuelve a detallar los escritorios y su contenido siguiendo el orden de su colocación. La *Descripción* continúa por la planta principal, con los cuartos a ambos lados del salón de retratos, la galería y el cuarto alto del segundo piso con sus correspondientes piezas. Como es común a las casas grandes del reino de Aragón durante el siglo XVII, el salón de retratos constituye el eje central, siendo la pieza representativa por excelencia. A él se abren los *cuartos*, compuestos por *salas* y *piezas*. La sala constituye un espacio igualmente representativo y visitable. Adornada de ricos tapices y pinturas, hay en ella asientos, bufetes y escritorios de plata, y da paso a una o dos más, y después a las alcobas con escueto mobiliario, a lo más la cama, una silla, un cuadro y un escritorio; a continuación de una de ellas se llega al casi despectivo «cuarto para mujeres», es decir, el estrado femenino, cuya descripción se omite, pero que, sin embargo, dispone de una tribuna sobre el oratorio.[2]

1. Andrés de Uztarroz (*c.* 1650).
2. Para una mejor comprensión del estrado femenino en Aragón, véase Abad (2006).

La misma disposición se da en el piso superior, en el que del salón central con un clavicordio en el centro se pasa a la librería y a las habitaciones con sus armarios repletos de rarezas.

Resulta interesante también contabilizar los muebles contenidos en la *Descripción*. Pasan de veinticinco los escritorios citados, de los que diez son «de ébano y marfil fingidos», es decir, pintados a imitación de italianos, flamencos o alemanes, que durante la primera mitad del siglo XVII fueron considerados las piezas de mayor lujo en Europa. De los auténticos de ébano, bien con plata o con marfil, tenía Lastanosa al menos tres, los de mayor calidad, en los que guardaba sus colecciones de camafeos y piedras preciosas. Junto a un monetario y dos medalleros de distribución uniforme, cuyo valor estribaba únicamente en su contenido, destacan otros dos cubiertos de terciopelo, de los que al menos uno era de Alemania; dos eran de taracea, uno de ellos sin duda aragonés, al igual que el de talla de boj, que aparece citado en primer lugar en el camarín. Entre los asientos, que suponemos dispuestos junto a las paredes, como era usual en la época, solo se citan cuatro series de sillas de brazos, dos de baqueta con clavos de diferente color y forma, una más rica de terciopelo rojo y otra con respaldos ricamente bordados, galones de oro y clavazón dorada. Junto a algunos bufetes de nogal y baqueta, destacan seis mesas de mármoles, alabastro y lapislázuli, pero, aunque alabadas por «la transparencia de sus piedras que asemejan ágatas», sirven de soporte a algún escritorio y a un escaparate grande, profusamente tallado y dorado. De las camas recogidas, una es de madera dorada probablemente italiana, en otra se especifica la especie de la madera, «carrasca», esto es, roble o encina, y de las otras solo se precisa su recubrimiento textil. Entre las arquillas y cofrecillos que se detallan, hay un par de ellos de carey y plata, dos grandes de laca oriental y dos o tres más pequeños de plata, de *tarsia* y de porcelana.

Los escritorios, cuyo origen español está ampliamente consensuado, son sin duda los muebles representativos por excelencia en los siglos XVI y XVII. En España hasta esa fecha encontramos conjuntos de cajones —en el sentido de armarios cerrados pintados con los escudos de armas de los distintos linajes, con llave, que contienen distintas gavetas y estantes—, contadores, bufetes y escritorios propiamente dichos, cuyo destino principal era el de contener papeles. Los escritorios en el XVI constituían lo que en la época se llamó alguna vez *archivillo* —pequeño depósito de los asuntos que los señores estaban tratando o negociando *de presente*—.[3] Por eso no es de extrañar que requisar su contenido llegó a ser práctica habitual en los procesos, grandes y pequeños, abiertos contra personajes de la Corte, como los de Antonio Pérez o Pedro Franqueza años después.

Además de su utilidad, algunos escritorios, en especial los venidos de Alemania o Flandes, provocaban admiración por sus mecanismos secretos y sus complicadísimas hechuras. La curiosidad de un gran señor por ellos sale a relucir en un párrafo que transcribe Bouza de una carta del conde de Benavente a Pedro de Acuña hacia 1560.[4]

3. De su importancia da fe el que Felipe III, incluso antes de morir su padre, pidiera insistentemente al marqués de Moura «el aver de los escritorios» o que el marqués de Velada en 1616 mandara los «scriptorios cerrados llenos de papeles que fueron de Juan de Zúñiga y que tuviera un escriptorio de taraçea con seis cajones con papeles y un escriptorio de pino largo cerrado que dicen se llama del Comendador mayor».

4. «Diego de Cueto me ha escrito que Antonio Martín ha traído unos escritorios que son de los mejores y más primos que acá se han visto. Si estuvierdes en Cigales, pídoos por merced que os lleguéis a Valladolid y que los veáis, señor y me diréis particularmente de la manera que tienen, si son como algunos de los que yo tengo de los grandes o de los chequitos o si tienen alguna nueva hechura. Escrivídmelo todo de manera que lo entienda, porque con lo que, señor me escrivierdes me determinaré a ynviar por ellos. Ved también unos que compró el marqués de Astorga y hazedme saber qué tales son» (Bouza, 2001: 242).

5. Lugli (2005).

6. Un ejemplo de escritorio de estas características es el de Bernardo López Majano, que puede verse en esta exposición.

Por otro lado interesa destacar aquí la función de escritorio como contenedor de colecciones en las cámaras de maravillas europeas desde mediados del siglo XVI. Tal y como se refleja en la *Descripción* de Uztarroz, la casa de Lastanosa, y especialmente el camarín de la planta baja, parece constituir su *Wunderkammer* particular. En esa estancia, según el manuscrito, priman las colecciones sobre sus contenedores, al igual por otra parte que en el resto de las cámaras de maravillas contemporáneas de las que se han conservado grabados. En todas ellas, desde la de Ferrante Imperato de 1599, son los escritorios de tapa abatible como los *stipi* genoveses, con pequeñas gavetillas a los lados para piezas menudas, los que se colocan sobre armarios inferiores con baldas que muestran sus interiores, vajillas de porcelana o monetarios, mientras en la parte alta se disponen los *naturalia*, vegetales y animales presididos por el lagarto. En otras posteriores, como la de Basilius Besler de 1616, y mejor aún la del museo de Francesco Calceolari, se muestran estructuras de madera tallada con un cuerpo sostenido por ménsulas bajo el que se disponen recipientes y filas de cajones, que abiertos muestran sus ordenadas colecciones. Sobre estas van hileras de estanterías con piezas de menor tamaño un poco retranqueadas, mientras en el testero se dispone un escritorio con edículos flanqueado por dos columnas toscanas que sustentan un frontón clasicista entre dos ventanas.

Escritorio de Gustavo Adolfo de Suecia, de ébano, piedras duras y marfil (Ulrich Baumgartner, Augsburgo, 1625-1631). Antigua colección de la Universidad de Uppsala.

A partir del estudio de estos interiores y de las piezas existentes, Adalgisa Lugli introdujo ese nuevo aspecto en la percepción de estos muebles, pensando que la gran producción de escritorios y *stipi* de aquel momento debería reexaminarse bajo el prisma del coleccionista, sobre todo para discernir en qué porcentaje la decoración podría indicar el contenido haciendo que la mirada se dirigiera directamente allí. En muchos casos es el propio escritorio, por los materiales de que esta compuesto, el que constituye una verdadera colección, como el de la Pinacoteca Ambrosiana, todo recubierto de piedras duras, tanto por la materia como por los objetos reunidos. Ejemplos claros de esto serían los diseñados por Phililp Hainhofer en Augsburgo, el realizado para Gustavo Adolfo de Suecia en 1652 o el *Pommersche Kunstschrank* de 1617, para el duque Felipe de Pomerania —en un solo mueble (destruido en la segunda guerra mundial, mientras su contenido se conserva en el Kunstgewerbemuseum de Berlín) había cajas musicales, objetos de tocador, sustancias químicas, prensas, instrumentos médicos, materiales para escribir y dibujar, medidas y pesas y juegos.[5]

Ambos aspectos, el del mobiliario fabricado ex profeso para contener las colecciones presentadas de la forma más atractiva posible y el del mueble de lujo utilizado para el mismo fin, se dan en la colección de Lastanosa. De los siete escritorios del camarín, tres son muebles de lujo: el primero, «de nogal y artificiosa talla»; el tercero, «pequeño de ébano y plata», destinado a contener la colección de camafeos y situado a su vez dentro de uno mayor, y el sexto, «de ébano y marfil», con su interior lleno de piedras preciosas y raras traídas de las Indias.[6] En cambio, el segundo es un mueble pintado imitando la decoración de ébano y marfil, con una cuidadísima ornamentación de placas y cartelas pintadas, que en realidad es librería, y el sépti-

mo es igualmente contenedor de libros raros y curiosos, decorado con cuerpos geométricos, realizados mediante la técnica de la talla rehundida alternando con otros de bajorrelieve o pintados en perspectiva. De los dos restantes no se especifica su hechura; el cuarto está repleto de las rarezas de las *naturalia* y el quinto es claramente un monetario con 193 lóculos.

El primero de ellos, «de nogal de artificiosa talla de box asentada sobre raso de nácar», permite una rápida identificación, pues responde al tipo de doble tapa producido en territorio de la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XVI, del que se conservan una veintena de ejemplos en museos y colecciones, evolución de otros con decoración gótica similar a las *caixas* denominadas *de novia* a finales del XV.[7] Su frente, distribuido en hileras de gavetas horizontales con dos puertas a los lados todos con talla de boj recortada, como dice el texto «con retratos de emperadores, targetas vichas, grifos», que destaca entre las molduras de nogal, al colocarse sobre un fondo textil. Los que han llegado a nosotros suelen tener restaurado este elemento textil y cambiado por un terciopelo rojo, excepto el del Victoria & Albert Museum, que es azul, pero resulta fácil adivinar que el efecto de la artificiosa talla calada de boj sería muy superior sobre el «raso de nácar» que estaba en el camarín de Lastanosa. Muy austero exteriormente, a lo sumo con un fileteado de lazo geométrico de estirpe mudéjar, la riqueza de su efecto se basa

7. Aguiló (1993: 250-271), a los que se puede añadir uno más perteneciente a la antigua colección March de Palma, en el castillo de Bendinat (Christie's Ibérica, 24-25 de mayo de 1999, lote 226).
8. Arco (1914: 326).
9. Riccardi-Cubitt (1995: 29 y 55).
10. Arco (1910: 332).
11. Niceron (1638: 77).
12. Precisamente estos tratados, por excesivamente ilusionistas, se citan entre los libros más denostados por el padre Feijoo (1726: III, discurso 2º): «con la reflexión y la refracción el artificio consiste en que se hacen visibles los objetos fuera de sus propios lugares y se logra la admiración de los concurrentes».

Escritorio de la Corona de Aragón, en nogal y boj (1530-1550). Antigua colección March Servera (colección particular).

precisamente en el contraste de los bustos de perfil y los grutescos de la madera anaranjada sobre el fondo textil de color claro.

Lo que el cronista llama «escritorio fingido de ébano y marfil con fábulas, ruinas, perspectivas y marinas» es en realidad un *caxón de libros* o armario de dos puertas, pero más artificioso de lo normal, dividido en cuatro órdenes en los que se clasifican libros por tamaños: los más pequeños en la zona inferior, distribuidos por disciplinas, hasta llegar a la parte superior, en la que sobre un semicírculo hay otro escritorio pequeño, esta vez sí de ébano auténtico y plata, que contenía la magnífica colección de camafeos.[8] No se da ninguna indicación de su hechura. Pocos han llegado a nuestros días con esos materiales, pues los que se conservan pertenecen ya al siglo XVIII, si bien si hay alguno que podría ostentar esa condición de joyero de lujo, como el que se considera que perteneció a Felipe II[9] o el exquisito joyero también de ébano y plata dorada de posible procedencia augsburguesa de principios del XVII.

Joyero de ébano y plata. Augsburgo, *c.* 1620. Colección particular.

En la misma estancia se describen «dos escritorios pequeños con dos perspectivas», «una con un pavimento de ladrillos blancos y negros con las columnas de mármol multiplicando infinitos ángulos y en cada uno de ellos una montería con infinidad de personajes y animales y el otro multiplicando las máscaras de un baile». Estos, a su vez, responden a los escritorios de perspectivas flamencos que a lo largo del siglo XVII constituyeron una de las producciones más espectaculares de Europa. Estos dos quizá pudieron llegar a manos de Lastanosa a través del marqués de Torres, quien le visitó en 1642 a su vuelta de Flandes.[10] Realizados principalmente en Amberes, los exteriores de estos muebles podían ir decorados con pinturas o con placas de carey y aplicaciones de bronce, pero su característica principal era que, una vez abiertos, presentaban un cuerpo central consistente en un volumen cúbico vacío, sin otra función que estar abierto para ser admirado. Este espacio está estructurado a modo de pórtico, con techumbres abovedadas sostenidas por columnas, como un salón en miniatura. Tres de sus lados están recubiertos de espejos que reproducen parte de un hexágono, un octógono o un dodecágono, articulando una perspectiva, en muchos casos sobre un objeto central, una piedra preciosa o una figura, de modo que no solo la multiplica, sino que permite verla desde todos los ángulos. Muy común era el que el fondo estuviera pintado como un jardín como si se tratase de una ilusionista galería abierta. En palabras del matemático francés J. F. Niceron, no se trataba de ser más rico, al menos en apariencia, sino de ver multiplicadas hasta el infinito las medallas, las perlas o las piedras.[11] El resultado es parecido a lo que Lastanosa pretendió obtener también con sus escritorios fingidos. La disposición de los espejos tenía en cuenta los principios de la *Catróptica*, dándole al espacio entre espejos un efecto teatral. Giacomo della Porta, Niceron o Athanasius Kircher representaron estos dibujos en sus obras teóricas: la distancia aparente de los objetos, el ángulo formado por los ejes ópticos, las leyes que rigen la luz reflejada por los espejos, los tratados de las propiedades de los espejos esféricos, cóncavos o convexos que los multiplican, distorsionan o deforman.[12]

En el cuarto alto destaca la ausencia de mobiliario en el salón de retratos, mientras que las salas contiguas reflejan una mayor abundancia. A un lado, el cuarto de la chimenea sobre dos termas de estuco con la representación de Ceres, Venus y Baco, cuyas paredes van cubiertas con tapices de «verdores y boscajes»; sillas de Moscovia —asientos de cuero negro— con clavazón dorada y algunos bufetes componen su amueblamiento. La segunda pieza de este mismo cuarto está adornada de pinturas, escritorios y sillas de cuero negro, esta vez con clavazón pavonada que deja paso a la alcoba, cama y tribuna, una habitación más con tapices y, al fondo, el aposento femenino. En el ala opuesta, en cambio, la sensación de riqueza es mayor. Las pinturas destacan por sus marcos de oro sobre colgadura de terciopelo carmesí y brocateles de seda. Hay en esa sala bufetes y sillas de baqueta con clavos dorados. Allí está otro de los escritorios pintados imitando los de ébano y marfil, esta vez de dos puertas con una gran colección de flores y mariposas que el cronista define como «traslado amenísimo de la Primavera», multiplicadas mediante espejos y por la luz que desde la ventana al Coso tamizan las vidrieras.

Es en la segunda pieza de este lado del mediodía en la que destaca la tapicería de Flandes *Los encantos/encuentros de Celidonia*. Ante ella el cronista describe su admiración por la verosimilitud de sus tulipanes, rosas y frutas, utilizando una cita erudita de Zeuxis. Otra vez aquí aparece la exaltación del concepto barroco del trampantojo, de un modo análogo al expresado mediante los espejos. La importancia del colorido de estos tapices es tal que se imitan sus borduras (pavonadas o moradas) en los marcos de los cuadros de Santa Teresa, Lucrecia y Cleopatra allí colga-

Escritorio de perspectiva (detalle), de carey y ébano (Amberes, segunda mitad del siglo XVII). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

dos. Esta es realmente una lujosa sala en la que la ostentación propia del europeo de mediados del siglo XVII se hace patente en la utilización de mobiliario de plata. Un brasero grande de este metal, de los que usualmente se colocaban en el centro, y un escritorio sobre bufetillo también de plata con dos urnas de flores doradas debían de dar a esta sala un extraordinario brillo, a la que contribuiría la arquilla de carey también con relieves de plata. Aparte de tres o cuatro bufetes o mesas de plata, repartidas por museos europeos —una en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid—, no se conserva ninguna de las fastuosas piezas de este metal como las que se hicieron para Versalles o para el palacio del Buen Retiro. Las sillas de esta sala son de terciopelo rojo con clavos dorados. Hay que destacar que en ningún caso se cita un tipo distinto de la usual silla de brazos española; lo único que varía según las estancias es la utilización de baqueta o terciopelo en asientos y respaldos al aire sujetos por clavos cuyas cabezas son las que las confieren mayor o menor aspecto de riqueza. Los hay pavonados, dorados, escarolados, estrellados, calados, «tachones», cuadrados, rectangulares o redondos. Mayor riqueza presentaban sin duda las que se encontraban en la «cuarta pieza» de ese mismo lado, con galón de oro y clavos dorados y con sus respaldos bordados de tarjetones adornados con bichas, niños, hojas y volutas y, en el centro, fábulas y emblemas. En ellas el tejido, bien terciopelo o brocatel, era del mismo color que las cenefas de los tapices que adornaban también sus paredes.[13]

En esta última estancia se encontraba asimismo una cama de madera dorada con sus goteras bordadas a juego con las sillas.[14] En esta alcoba, sin duda la principal

13. Al referirse a estos el cronista afirma que su asunto es *La historia de Celidonia*, lo cual indica que o bien se equivocó al describir el asunto representado o se trata de otros paños de la misma serie, generalmente seis o siete, que estaban repartidos entre las dos salas.
14. Las camas de cuatro pilares iguales de madera tallada y dorada eran llamadas en España *camas de Nápoles*, como el ejemplar que se exhibe en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, y serían sustituidas hacia 1630 por las de ébano de Portugal, adornadas con chapas de bronce calado.

Escritorio de Alemania, de marquetería de maderas (*c.* 1570-1580). Fundación Lázaro Galdiano.

Silla de brazos, en nogal, terciopelo y brocado (España, primera mitad del siglo XVII). Colección particular.

—en la que destaca enmarcada en ébano la lámina del *Nacimiento* pintado en ágata, aprovechando el veteado de la piedra, técnica utilizada también en los frentes de escritorios flamencos por pintores como Segismundo Laire, activos en Italia a principios del siglo XVII—,[15] se cita algún bufete de vaqueta con hierros y clavazón dorada, mientras que el «escritorio de terciopelo negro con galón dorado» es un mero soporte para el Niño Jesús de tamaño natural, imitación de los de Nápoles. Sobre otro de los pintados imitando el ébano y marfil con representaciones de las *Metamorfosis* destaca entre dos floreros una «arquilla de rebutidos de ballena, huesos teñidos que forman lazos y labores». En este caso se trata de una pieza antigua, posiblemente del siglo XV, quizás de taracea hispanoárabe o bien de *certosina* italiana, ya que ambos tipos comparten el denominador común del tipo de labor, técnica y decoración de menudas piezas de hueso natural y teñido en verde con intrincados dibujos.[16]

Volviendo a la sala primera de este lado, a mediodía, destacan en ella «dos bufetes de piedra blanca de manchas azules, muy transparente y lustrosa semejante al ágata», que bien podría tratarse de un alabastro. Por la descripción podríamos pensar que fueran mesas de piedras duras, uno de los elementos más preciados en la decoración palaciega desde finales del siglo XVI, prácticamente siempre de origen italiano, como las pertenecientes a la colección real, que decoraron el Alcázar y el Buen Retiro, hoy en el Museo del Prado. Pero estas, según las descripciones de viajeros, estaban consideradas como elementos de ostentación y nunca tenían objetos encima. Lo extraño es que aquí sobre cada una hay un mueble. Uno de ellos, «un escaparate […] en forma de coliseo», cuya descripción ocupa casi dos folios, era sin duda suntuosísimo, no solo por la calidad de sus elementos y su forma, sino porque su contenido, con la Virgen del Pilar en coral en el centro y muchas piezas de porcelana sobre oro, se veía asimismo resaltado por cuatro espejos convexos en los ángulos. El tamaño necesario para tal mueble, que albergaba además en el espacio superior semicircular un cofrecillo de carey y plata y dos escribanías de marfil en forma de pirámides, «prodigio del torno», hace difícil concebir que pudiera hacer juego, como se afirma en el texto, con el de Alemania, cubierto de terciopelo rojo, con cerrajas y extremos (cantoneras) de bronce dorado, colocado sobre el otro bufete. Con la denominación *de Alemania* se venía refiriendo la documentación de esa época a los escritorios realizados en marquetería de maderas, creados en Augsburgo a mediados del siglo XVI y producidos en abundancia en el sur de Alemania, cuya «artística» labor tiene sus ejemplos más significativos en las puertas del Salón del Trono del monasterio de El Escorial.[17] El cronista destaca entre ambos muebles (escritorio y escaparate) un gran espejo de carey y talla, o coral y talla, según cuál de las dos versiones del manuscrito consultemos.[18]

La galería norte-sur, con balcones, ventanas y vidrieras, responde a una auténtica colección de destacadas pinturas, cuyos marcos iguales, con «guarnición negra y perfiles de oro» en la parte alta —mientras en la baja eran «cuadros de iluminación con marcos de ébano»—, alternan con un juego de espejos redondos convexos que

reflejan el interior y el exterior de la galería, apoyados por otros más grandes, unos con marcos de ébano y otros de plata. En esta pieza la idea se centra en el vidrio de los espejos y de la multitud de piezas de cristal que se exponían en una gran alacena «a la que prestan color algunas piezas de cerámica colorística junto a pequeñas figurillas de estuco o pasta».

En esta galería destacan también dos grandes bufetes de mármol azul y blanco y, como en el cuarto del mediodía, resulta extraño que encima de ellos hubiera escritorios fingidos de ébano y marfil. Había, sin embargo, sobre estos unos «cofrecillos de casi una vara de obra de la China, es decir de laca negra con lazos de nácar con paisajes de oro molido, cerrajas y aldavas de latón». En este caso se está hablando no de escritorios, sino de cajas en forma de baúl de casi 80 centímetros de largo, producción para la exportación del Extremo Oriente, apreciadísima en las cortes europeas desde finales del siglo XVI. Los objetos de laca siguen admirándose, los coleccionistas los buscan y se intenta repetidamente su imitación en talleres europeos. Para ello se recurre a las informaciones de viajeros y misioneros, como Athanasius Kircher —con el que Lastanosa tuvo contactos—, quien en su obra *La China ilustrada* (1607) pormenorizaba la calidad e importancia de la técnica de la laca. De nuevo llaman la atención las dimensiones que debían de tener tanto bufetes como escritorios para colocar además sobre ellos unas piezas tan grandes (35 x 77 centímetros) como los cofres de laca.[19]

Con puerta a la misma galería frente al oratorio, había otro cuarto compuesto de varias piezas con retratos de emperadores, mapas y fábulas de estuco dorado con un escritorio blanco y negro —de nuevo ébano y marfil—, adornado esta vez con vidrios. Allí, además de una lámina de la Anunciación también pintada sobre

15. Ramallo (2006).
16. Hay que destacar aquí la importancia que se da al marfil en la colección lastanosina, en la que figuran arquillas talladas de medio relieve, que podrían pertenecer a la producción veneciana de los Embriacchi, además de las pirámides y figuras conseguidas con el torno tan preciadas en todas las *Wunderkammern* europeas.
17. Aguiló (1987, 1993: 310-319).
18. Creemos que el material empleado debió de ser aquí el coral, que admite la talla, cosa que no sucede con el carey, y que a mediados del siglo XVII aparece muy a menudo junto con plata adornando escritorios (Fabri, 1989: 34; Aguiló, 1999).
19. Aguiló (2005: 531).

Arqueta de taracea italiana (Venecia, Taller de los Embriacchi, finales del siglo XV). Colección J. A. Cámara, Madrid.

ágata y guarnecida en ébano como la de la otra alcoba, destaca un espejo con marco de oro, y se da paso a un cuarto con tapices, cuya cama es verde y oro con paramento verde.

En el oratorio, además del retablo, el mobiliario se compone de dos altares laterales como credencias que sirven de «caxones para los ornamentos», base de dos pedestales dorados a modo de relicarios, sobre los que se sitúan dobles relicarios y santos de alabastro, que podrían corresponderse con los mármoles de dos mártires que según Ricardo del Arco trajo de Cerdeña el marqués de Almonazir, además de la tribuna «con adornos pintados desde la que pueden oír misa las mujeres sin salir de su cuarto». En la segunda pieza del cuarto figuran reposteros, cama de carrasca (encina) con paramento de grana y terciopelo carmesí con franjones y alamares de oro, y allí, además de algunos bufetes, se cita un escritorio de nogal con «rebutidos de hueso».[20]

En la segunda planta se situaba un salón sobre el de los retratos ya citado, en el que no hay piezas de mobiliario importantes. Responde más bien a una biblioteca-sala de música, en el concepto moderno. La interpretación de Ricardo del Arco de esta habitación era mucho más romántica: «Pieza grande que mira a Poniente, retrato de Séneca y Homero y clavicémbalo, mapa de trajes en orla, cinco escritorios de ébano y marfil ocupan los espacios entre los balcones, estatuas de Hércules, Mercurio, cuadros de Tintoretto, Ribera, dos tapices con monterías de Diana y en el centro una amplia mesa y sillas de Moscovia».[21] La lectura atenta de la *Descripción* nos indica que estos escritorios, como otros muchos de la casa, no son auténticos, sino fingidos: son armarios librerías decorados con fantasía. Y, sobre todo, la disposición del mobiliario con sillas en torno a una mesa en el centro —espacio que solía ocupar el

Escritorio de estrado de taracea (Aragón, siglo XVII). Colección particular.

clavicémbalo— era algo no habitual a mediados del siglo XVII. Este salón era en realidad una librería con ventanas a los cuatro vientos, donde colgaban el mapa grande moderno y las vistas de ciudades «en prolongado».[22]

Entre los balcones se situaban los cinco escritorios fingidos de ébano y marfil, uno destinado a la historia, con libros de estampas, retratos de príncipes y hombres insignes; el segundo, a la geometría, con instrumentos matemáticos, astrológicos y los libros de dibujos con ellos relacionados. El tercero y el cuarto eran medalleros con noventa gavetas, cada una con su llave: medallas de plata de emperadores y emperatrices, españolas antiguas y griegas de colonias y municipios, y encima otro cuerpo de treinta cajones con medallas romanas. El quinto, en forma de anfiteatro abierto, parece ser tan espectacular como el escaparate del cuarto principal, en cuyo centro se hallaba colocada la imagen de coral de la Virgen del Pilar. Como en aquel, las divisiones estaban formadas por termas de escultura en cuyos nichos se alojaban esculturas de bronce; en el centro, el costoso ídolo de esmeralda —que trajo de las Indias el dominico fray Juan Beltrán y que llegaron a poder de Lastanosa gracias al padre Salvador, también dominico, catedrático de la Universidad oscense—, y otra docena larga de estatuillas de dioses y bustos de emperadores de pequeño tamaño.

Los otros dos lados de la estancia están ocupados por dos armarios «estantes» pintados de negro y oro, coronados por Apolo y las musas en forma de termas que constituyen los apoyos y divisiones de los libros. Sobre ellos, nueve grandes urnas romanas de barro rojizo y guarnición dorada, en diversas formas, entre las que estaba la estatua de bronce florentina que fue comprada en Nîmes por el conde de Guimerá. Entre los grandes vasos canopeos situados debajo, había un espejo redondo «de los que llaman en Francia de ojo de buey», que reflejaba todo lo que había en la librería, y, tras una puerta de celosía, es decir, más escondidas, dos grandes alacenas —una con cabezas, monstruosidades, estatuas, ídolos de los indios, de jade y del Amazonas, cuernos de unicornio, caracoles, etcétera; otra con armas, estantes de arcabuces y mosquetes— y otra pequeña estancia con armaduras de caballos.

Siguiendo, pues, la *Descripción* de Uztarroz, la de Lastanosa era una casa «razonablemente alhajada» —utilizando la terminología de la época—, incluso con lujo, con excelentes cuadros y tapices y un aceptable número de buenos muebles. Hábilmente combinadas con ellos, sus escogidas y variadas colecciones constituyeron prácticamente la única *Wunderkammer* española, a excepción de la colección real, pero lo que esencialmente la puede definir como singular es la creación y ampliación de los espacios ilusionistas mediante la profusión de los juegos de espejos cóncavos, convexos y planos, hábilmente distribuidos para agrandar, reflejar o distorsionar, para producir en suma no una sensación de realidad mediante el artificio, sino, como al cronista le interesó sobremanera destacar, el propio efecto estético del simulacro, cómo a través de los espejos Lastanosa había conseguido atrapar la luz y la ilusión óptica, del mismo modo que solo los grandes artistas contemporáneos suyos lo lograron en grado máximo en sus obras.

20. Se refiere aquí con claridad a una producción típicamente aragonesa, la taracea, muy extendida en el siglo anterior y de la que se conocen focos de producción como los de Torroella, e incluso nombres de algunos de sus artífices (Aguiló, 1993).
21. Arco (1926a).
22. Lastanosa poseía una gran colección de vistas de ciudades con la fecha de sus ediciones, muchas de ellas fácilmente identificables (Arco, 1914: 331). Este tipo de imágenes se utilizaban también como decoración en muebles (*Mueble español*, 1990: nº cat. 47; Aguiló, 2006; *España en el Mediterráneo*, 2006: 262-263).

La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa

Arturo Ansón Navarro

En la España del siglo XVII, y más en concreto durante el reinado de Felipe IV —el rey mecenas, amante de las artes y de la pintura—, una serie de grandes nobles próximos al poder formaron importantes colecciones de pintura llevados por sus inquietudes artísticas, por el afán de emulación del monarca, por destacar, y lo hicieron aprovechando en la mayor parte de los casos sus estancias en Italia como virreyes de Nápoles o de Sicilia, o como gobernadores del Milanesado o de los Países Bajos. Es el caso de los duques de Osuna, de Alcalá o de Medina de Rioseco; de los marqueses de Medina de las Torres, de Leganés, de Carpio y de Heliche o de Taracena; de los condes de Oñate o de Monterrey; o de don Jerónimo de la Torre, secretario de Estado para los asuntos de Flandes. Todos ellos debieron de tener varios centenares de cuadros, y entre ellos había obras de Ribera, de Tiziano, de Tintoretto, de Veronés, de Caravaggio, de Rubens, de Guido Reni o de Velázquez, entre otros maestros del Renacimiento y del Barroco. Algunos fueron auténticos mecenas y protectores de pintores, como es el caso de Osuna y Alcalá con Ribera, o de Monterrey con respecto a Domenichino y a Lanfranco, durante su embajada en Roma, y después con Ribera durante su virreinato en Nápoles, o más tarde de Heliche con respecto a Maratta y a Paolo de Matteis.

Cupido descansando sobre su arco, de Luca Cambiaso (Museo Nacional del Prado).

La mediana y pequeña nobleza, así como la alta burguesía, también se sintieron atraídas por la pintura, con mayor o menor entusiasmo, aunque en muchos casos la función decorativa o representativa fuese por delante de sus conocimientos artísticos, de sus gustos pictóricos o de sus intereses culturales. Por lo que se refiere al reino de Aragón, y a su capital, Zaragoza, en la época en que vivió Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), conocemos la existencia de algunas colecciones de pintura de cierta importancia. Así, sabemos que don Gaspar Galcerán de Gurrea y Aragón, Castro y Pinós, conde de Guimerá y vizconde de Evol, amigo y corresponsal de Lastanosa, tenía una numerosa e importante colección de pintura en su palacio zaragozano, además de ser un destacado «anticuario», coleccionista de monedas, estatuillas antiguas y piezas arqueológicas.[1]

Antonio Grosso, barón de Purroy, poseía en su colección varias obras de Caravaggio, entre ellas una *Disputa en el templo* y una *Bendición de Jacob*.[2] También destaca el marqués de Villamunt, conde de Robres y de Monteagudo y señor de Sangarrén, que a su matrimonio con doña Esperanza de Gurrea, hija de los condes de Gurrea, llevó entre otras obras cuadros de Francesco Lupicini y de Rafael Pertús.[3]

Don Miguel Marín de Villanueva y Palafox, marqués de San Clemente, muerto en 1684, tuvo una colección, formada por bastantes cuadros, que fue alabada por Jusepe Martínez; entre ellos, en su «camarín […] donde hay muchas pinturas

1. Carderera, en Martínez (1866: 36-37); Morte (2003).
2. Bruñén, Calvo y Senac (1987: 235-136).
3. Almería *et alii* (1983: 289).

originales excelentes», destacó uno de Correggio, ante el que quedó admiradísimo el duque de Bristol, de paso por Zaragoza, que intentó comprarlo sin éxito.[4] Por la descripción que hizo el pintor aragonés en el tratado XV de sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, se trata de la *Virgen de la Cesta*, que pasó a la colección real española, después a propiedad de Manuel Godoy por regalo de Carlos IV, y durante la guerra de la Independencia la sacó del país el pintor inglés Wallace, anticuario al servicio de los invasores franceses; hoy está en la National Gallery de Londres.

La marquesa de Lierta, doña Cecilia Fernández de Heredia, cuando casó con don José Fuenbuena a finales del siglo XVII, llevó al matrimonio 153 pinturas,[5] entre las que había obras de Caravaggio, Caracciolo, Ribera, Guercino, Ribalta, Maino, Orrente, además de los pintores aragoneses Rafael Pertús, Jusepe Martínez, Orfelín, Pérez Galván, Lupicini, Bernardo Polo; de los Bassano, de los pintores manieristas Spranger, Martín de Vos, Paul Bril, además de varias de Rolam Mois, y Paulo Schepers, llamado *micer Paulo*, que habían venido en 1559 desde Flandes en el séquito de don Martín de Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa.

Asimismo, era muy importante la colección de pintura que los duques de Villahermosa tenían en su palacio de Pedrola (Zaragoza) y en el que se construyeron ya en la segunda mitad del siglo XVII en la zaragozana calle de San Pablo. Además de magníficos retratos de sus antepasados del XVI, obra de Rolam Moys,[6] poseían una gran serie de hazañas del primer duque de Villahermosa, don Alonso de Aragón, pintadas por Rafael Pertús hacia 1640 y que hoy se guardan en el Museo de Zaragoza.[7]

También los primeros condes de Fuenclara, en la segunda mitad del siglo, tuvieron una importante colección, en la que no faltaban numerosos cuadros religiosos, además de países, cuadros de caza y retratos, entre ellos dos de niños de la familia y otro del arzobispo don Juan Cebrián.[8]

Don Vincencio Juan de Lastanosa tenía en su palacio del Coso de Huesca una nutrida colección de pinturas, que debía de pasar de las ochenta obras. La mayoría de ellas aparecen referidas y relacionadas en la *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*[9] y en la *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa, a 15 de octubre del año 1662, con un religioso docto y grave*.[10] En este último documento figuran algunas pinturas no descritas en el primero de ellos, y debieron de ser adquiridas por Lastanosa entre 1646 y 1662.

La colección de pinturas de Lastanosa no era muy crecida, pero tampoco pequeña para lo que debía de ser habitual en casas de la nobleza culta. Pero lo que sí parece cierto es que no era la más significativa de sus colecciones. Las que reunió de numismática, de muestras de epigrafía romana y medieval, de esculturas, bronces, cerámicas y otras piezas arqueológicas, con las que intentaba rivalizar con su amigo el conde de Guimerá, de minerales y piedras preciosas, de objetos raros, de armas, y, por supuesto, su extraordinaria biblioteca resultaban para él más importantes que las pinturas que logró reunir en el palacio oscense.

4. Martínez (1866: 83).
5. Carderera, en Martínez (1866: 22 y 215-220).
6. Morte (1990: 165-176).
7. Pardo (2006: 239-307).
8. Almería *et alii* (1983: 288).
9. Redactada por su amigo el escritor, poeta, anticuario, historiador y cronista del reino de Aragón desde octubre de 1646 Juan Francisco Andrés de Uztarroz (*c.* 1650). El manuscrito se encuentra en la Hispanic Society of America (Nueva York).
10. Manuscrito dictado por el propio Lastanosa y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. La relación de cuadros de Lastanosa que se mencionan en dicha *Narración* figura en Arco (1934: 56 y 234 y ss.) y en Guillén (1955: 40, n. 4).

Las pinturas, en una mansión amplia y esplendorosa como la que consiguió reformar y ampliar Lastanosa, abierta al Coso oscense y a amplios y cuidados jardines posteriores, tenían, indudablemente, una función de decoración, de representación y de prestigio. Se distribuían por todo el palacio y sus estancias, destacando las que en mayor número se hallaban colgadas en el «camarín», los entresuelos, el «salón de retratos», la «galería de pinturas» y la «biblioteca». Las temáticas, características y pintores representados ponen de manifiesto que Lastanosa procuraba estar al día, dentro de lo posible, de los gustos artísticos de su tiempo, a la vez que contaba con una cuidada representación de grandes pintores del Renacimiento, especialmente del siglo XVI. Se inclinaba claramente por las pinturas de artistas italianos y españoles, y la representación de pintura flamenca o nórdica era mínima. No se citan, sin embargo, pinturas góticas, que debían de considerarse anticuadas y de poca calidad artística en comparación con las de los siglos XVI y XVII. En cuanto a la temática, Lastanosa tenía de todo: pintura religiosa, numerosos retratos, especialmente de antepasados y miembros de la familia, figuras de *uomini illustri*, pintura mitológica, paisajes, flores y escenas de género.

La pintura religiosa no era, ni mucho menos, predominante, a diferencia de lo habitual en colecciones nobiliarias en España. Aproximadamente la cuarta parte de las obras que tenía Lastanosa debían de ser de temática religiosa, o así se deduce de los descritos por Uztarroz, que refiere dieciséis cuadros religiosos. De ellos, seis de la vida de Cristo y de la Virgen, con incidencia en la infancia de Jesús; destacan una *Sagrada Familia*, copia de Guido Reni —«la pintura es invención de Guido Boloñés»—, que era el lienzo titular del retablo que presidía el oratorio o pequeña

La Sagrada Familia en Egipto, de Francisco Antolínez Sarabia (Obispado de Huesca).

capilla del palacio, y un *Abajamiento de la Cruz* de Ribera, que después colocarían los Lastanosa en una capilla de la iglesia de Santo Domingo de Huesca y que era, sin duda, réplica o copia de la Piedad que Ribera pintó en 1637 para la sacristía de la cartuja de San Martino de Nápoles.[11] Tenía también siete pinturas con imágenes de santos (san Bartolomé, de Ribera; san Cristóbal, de Ribalta) y santas. Asimismo, había algunas escenas del Antiguo Testamento, como una grande del rey David tocando el arpa, en el salón de retratos, otra de la llegada triunfante de David a Jerusalén con la cabeza de Goliat, en la galería de pinturas, o una de *Susana y los viejos*, copia de un original de Pedro Pablo Rubens, «colorida con tan buen arte que en todas las figuras se conocen los afectos», así como un *David* sobre tabla de Francisco Ribalta; y también del Nuevo Testamento, como unas *Vírgenes prudentes*, obra también de Ribalta.

Los retratos estaban bien representados, destacando los de la familia Lastanosa, que decoraban las paredes del llamado precisamente «salón de retratos». Allí estaban colgados, de cuerpo entero, los de don Pedro Lastanosa, antepasado muerto en 1371 y que había sido camarero del infante don Pedro, hijo de Jaime II de Aragón, y condecorado por el rey Pedro IV de Aragón; de don Juan de Lastanosa, hermano del anterior y abad del monasterio de Villabeltrán; el del infanzón don Juan Luis Lastanosa, montisonense, bisabuelo de don Vincencio Juan, fallecido en 1574 y que fue el primero de la saga que se estableció en Huesca al desposarse con María Cortés y Claramonte; los del caballero e infanzón don Vincencio Juan de Lastanosa y de su esposa, doña Catalina de Gastón y Guzmán, señores del palacio; y el de don Diego de Arnedo, obispo de Huesca entre 1572 y 1574 y pariente de la abuela paterna de Vincencio Juan. Esos seis retratos se complementaban con una pintura con el escudo de los Lastanosa, en torno al cual estaban representadas las armas de las ocho familias nobles que por matrimonio habían emparentado con ellos. Todos esos retratos y escudos daban alcurnia a la familia Lastanosa y, como en otras mansiones señoriales, especialmente de la alta nobleza, estaban colocados, bien visibles para los visitantes y huéspedes, en salones especialmente destinados a ello, con una finalidad representativa y propagandística. En otra sala con pinturas había un retrato de doña Juana Navarra y Rocafull, vizcondesa de Torresecas.

También había en el palacio una veintena de personajes de la Antigüedad, de *uomini famosi*, entre ellos *Doce filósofos*, de medio cuerpo; sendas representaciones de Lucrecia, una copiada de Ticiano y otra en tabla de Alberto Durero, y una Cleopatra; y la amplia biblioteca estaba ambientada con los retratos de Homero y de Séneca. Por último, en la relación de 1662 se citan *Dos cabezas* de Ribera y un boceto de un retrato del rey de Francia (Luis XIV), de Nicolas Chapron.

La pintura mitológica no podía faltar en la colección de un hombre culto como Vincencio Juan de Lastanosa. Se contabilizan nueve cuadros, de destacados pintores de la segunda mitad del siglo XVI y de comienzos del XVII, colocados en la galería de pinturas: *Cupido descansando sobre su arco*, de Luca Cambiaso; *Cupido dejando en el lecho a Psique*, de autor desconocido; el *Baño de Diana*, de Bartolomé Spranger; *Júpiter y la*

11. Carderera, en Martínez (1866: 32). Según recogió Ricardo del Arco (1912a: III, 186-187, y 1934: 51), en 1878 un pintor extranjero, entusiasmado con esa pintura, pidió permiso al párroco para copiar el cuadro, lo descolgó del retablo donde estaba y lo trasladó a la sacristía. Después de haberlo pintado de forma somera, sin detalles, colocó en su lugar la copia que había hecho, sustrajo el original y desapareció sin dejar rastro. Carderera, en el último viaje que hizo a Huesca, descubrió el fraude y se lo dijo a su pariente, Vicente Carderera, canónigo doctoral de la catedral oscense. La noticia se la contó a Del Arco Gregorio García Ciprés, que, estando de coadjutor en la iglesia de Santo Domingo, retocó en 1894 la copia que había dejado quien robó el original.

12. Al respecto de los desnudos, de la pintura mitológica en la España del siglo XVII y de su control, véase López Torrijos (1985: 19-23).

ninfa, de micer Pablo Schepers; *Dánae*; *Fortuna*, de Spadarino; *Baco*, de Carracci; *Baco con otro muchacho*, de Caravaggio, y en el salón de retratos un cuadro de *Apolo y las musas*. Es muy significativo que casi todos ellos, en los que aparecían figuras femeninas desnudas, estuvieron en la galería de pinturas, reservada de las miradas de curiosos, indiscretos o visitantes convencionales. A esas pinturas solo podrían acceder personas de la total confianza de Lastanosa, pues el ambiente religioso contrarreformista y la vigilancia que la Inquisición ejercía sobre ese tipo de pinturas —consideradas poco decorosas o deshonestas, fuente de erotismo y lascivia, a no ser que se interpretaran en clave moralizante—[12] llevaban a todos los coleccionistas españoles que tenían ese tipo de obras a actuar con cautela y discreción.

Los paisajes o «países», como se les llamaba en España, no podían faltar en una elegante casa aristocrática o de la alta burguesía. En el Barroco su importancia había aumentado, independizándose en muchos casos tanto de las escenas religiosas como de las mitológicas o históricas, a las que servían de fondo ambiental, para alcanzar autonomía plena. Se empleaban para ambientar adecuadamente camarines y salones, creando un ambiente agradable, en el que la vista y la imaginación podían viajar a través de esas ventanas abiertas al exterior a modo de trampantojos, unas veces realistas y otras veces totalmente idealizados. Lastanosa tenía «muchos países»,

Entrada bajo palio de Juan II en Barcelona en 1473, de Rafael Pertús (Museo de Zaragoza).

Incendio de Troya, de Miguel Bestard (Museu de Mallorca).

especialmente en su «camarín», cuadrado y que recibía luz natural a través de un balcón cerrado con vidrieras coloreadas. Sabemos que tenía cuatro «países» del flamenco Paul Bril, tan valorado a finales del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII, otra tabla de Lucas van Leiden, conocido en España como *Lucas de Holanda*, dos tablas de Mario dei Fiori, «el amanecer de un país» de Collantes, una «ruina» del aragonés Pedro Urzanqui en el salón de retratos y otros «países» del sevillano Luis de Vargas, de Pedro de Orrente, de Miguel de San Juan, de Rafael Pertús y de los ya citados Collantes y Urzanqui. También se anotan dos grandes paisajes de Roma y de Nápoles.

No faltarían algunos bodegones, ni tampoco pinturas de flores. De estas se refiere en 1662 la existencia de varios cuadros de Francisco Camilo. En cuanto a lo que podríamos considerar pintura de género propiamente dicho, con escenas populares o de interior, también las había en la colección de Lastanosa. Así, se citan algunos cuadros importantes en la galería de pinturas, colocados sobre las puertas: uno con *Dos niños fatigados por encender una vela*, obra de Tintoretto, «y ambos están pintados a la luz que dispensa la antorcha», y otro cuadro de Michelangelo Caravaggio, que representa a *Jugadores luchando entre ellos por el juego*, con figuras de tamaño natural. También de micer Pablo Schepers se citan dos cuadros de niños, que debían de estar colocados en el camarín, pues allí sitúa obras del pintor flamenco asentado en Zaragoza la *Descripción* que del palacio hizo Juan Francisco Andrés de Uztarroz.

Vincencio Juan de Lastanosa tuvo una estrecha amistad con Jusepe Martínez, pintor de Su Majestad desde 1645. Está documentada su relación epistolar, al menos, desde 1632, en que Martínez le envió a Lastanosa unos grabados suyos, y al año siguiente el noble encargaría al pintor la adquisición de libros, mapas, grabados y unas pin-

turas que este y Orfelín le habían hecho.[13] Gracias a la intervención de Lastanosa, Jusepe Martínez consiguió el encargo de pintar en 1637 un estandarte para el Concejo de Huesca, en el que representó al Ángel Custodio. Después se desplazó a esta ciudad para dibujar, por encargo del conde de Guimerá, el sarcófago románico donde descansaban los restos del rey Ramiro II el Monje, que estaban en la capilla de san Bartolomé del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, y se alojó en el palacio del Coso durante su estancia. Martínez debió de pintar varios cuadros para Lastanosa, pues en la *Descripción* de Uztarroz se citan en el entresuelo del palacio obras de «Jusepe Martínez, pintor de Su Majestad», sin que las llegue a cuantificar ni a concretar. ¿Serían acaso de Martínez los retratos de Vincencio Juan de Lastanosa y de su esposa?

De todo lo expuesto y descrito sobre la colección de pinturas que tuvo Lastanosa en su casa podemos concluir que era moderadamente elevada en cantidad, variada en temas y bastante representativa de los gustos pictóricos de su tiempo, decantándose por la pintura italiana y española, más que por la flamenca o nórdica, con pocos ejemplos. Estaban bien representados los grandes maestros italianos del XVI (Rafael, Tiziano, Tintoretto, Luca Cambiaso), generalmente por medio de copias, así como los pintores manieristas españoles, como Luis de Vargas y, sobre todo, micer Paulo Schepers, flamenco que había vivido y trabajado bastantes años en Zaragoza, donde murió hacia 1575-1577. Pero, lógicamente, las pinturas que formaban el grueso de su colección, las de la primera mitad y mediados del siglo XVII, es decir, las del primer Barroco, tanto de pintores italianos como españoles, mostraban un predominio de la orientación naturalista o tenebrista (Caravaggio, Ribalta, Ribera, Orrente, Collantes, Bestard), aunque también había obras de maestros del clasicismo barroco (Carracci, Guido Reni). El interés por la pintura del pleno Barroco decorativo solo se atisba en una copia de Rubens, y eso es bien poco.

En cuanto a los pintores aragoneses, poseía obras de Rafael Pertús, de Orfelín o de Pedro Urzanqui, que se movían en una transición entre los últimos efectos del manierismo reformado y los primeros atisbos naturalistas, y, especialmente, de Jusepe Martínez, ejemplo de eclecticismo entre un naturalismo atemperado y un control clasicista de las composiciones, figuras y formas, basado en un cuidado dibujo.

No sabemos qué pinturas adquirió Lastanosa desde 1662 hasta su muerte en 1681, es decir, en los años en los que el pleno Barroco decorativo se abría paso en tierras aragonesas, pero el hecho de que encargase hacia 1666-1667 el lienzo de la *Glorificación de los santos Orencio y Paciencia*, titulares del retablo de su capilla de la catedral de Huesca, al joven pintor zaragozano Pedro Aibar,[14] así como la *Inmaculada Concepción* del retablito de la cripta de dicha capilla, nos lleva a considerar que Lastanosa supo evolucionar en sus gustos pictóricos y en sus adquisiciones hacia una pintura de factura más deshecha y de más rico y fogoso colorido, deudora de los pintores venecianos, de los barrocos flamencos y de los nuevos maestros madrileños del pleno Barroco.

13. Arco (1934: 52-53).
14. Ansón y Lozano (2006: 89-91).

La armería de Vincencio Juan de Lastanosa

Álvaro Soler del Campo

Las referencias a la armería de Vincencio Juan de Lastanosa proceden de dos textos contradictorios. El primero, considerado como la descripción veraz y detallada de su palacio, fue redactado hacia 1650 por Juan Francisco Andrés de Uztarroz,[1] quien explica:

> A esta alacena se sigue otra del mismo tamaño, y es depósito de armas ofensivas y defensivas, que en lo gravado de los petos, en lo dorado, esculpido y esmaltado de los frenos, cabeçadas, estrivos, acicates, pistolas, espadines y puñales se equivoca lo rico con lo primoroso. Ay unas botas que fueron de Enrique IIII, Rey de Francia, y en vez de cuero son de castor o vicuña, pues teniendo el pelo por la parte interior parece seda.
>
> Ay en esta misma pieza tres estantes de arcabuces y mosquetes con todos sus adreços, algunos raros por la forma de los caños y caxas. Variedad de pistolas de esquisitas hechuras. Dos estantes de alabardas. Cerbatanas para hablar de lejos.
>
> En toda una estera se ve colgada y vestida de armas de mucha antigüedad, instrumentos bélicos, ballestas de caça, carcajes con madrazos, ballestas de guerra con carcajes con flechas y dardos con lancillas, y casquillos de acero. Arcos de caça y pelea, los primeros con turquesas para hacer los bodoques, los de guerra con aljavas y flechas. Anillos de marfil. Una bocina de bronce. Otra de marfil de casi una bara de largo, de un Rey del Japón, los dos tercios estriados y el último escamado; remata en una cabeza de caymán, tiene asida con la boca la cabeza de un rey. Una estorica, arma de la Reyna de las Amazonas, de la qual hace memoria el Padre Acuña en la relación referida. Dos catanas, una del Rey de los Tártaros, guarnecida de carai y bronce dorado, con primorosíssimas lavores de relieve; diósela a don Vincencio Juan de Lastanosa el Excelentísimo Señor don Fernando de Gurrea Aragón y Borja, Duque de Villa Hermosa. La otra catana es de los chinas, la cuchilla como rayo, toda gravada de aguas, remata esta y tiene y sirve de empuñadura un diablillo.
>
> Un puñal del Rey don Pedro el IIII de Aragón, con que se cortó los dedos quando cortó los Privilegios de la Unión. Ay otra copiosa variedad de armas antiquíssimas, como son petos, coraças, rodela de acero de Milán, de madera de Salamanca, otras muchas pieças assí de las que se platican en la guerra como en las justas y torneos.
>
> Ay otro retrete con sillas y caparaçones, paramentos y otros adreços de cavallos. Sobre la entrada desta pieza, en quadro, está pintada la empresa de la Muerte coronada de laurel, de que ya se ha hecho memoria en otro lugar, y por esta causa se pasa en silencio.

Capacete de acero, con guarnición de latón (España, *c.* 1480). Ayuntamiento de Jaca.

El segundo documento, considerado como una falsificación, pero que sin embargo ha tenido mayor trascendencia historiográfica, presenta una armería fabulosa por el número, procedencia y categorías de sus objetos.[2] Según este, ocupaba seis salas, donde se distribuían dos mil arcabuces, cien mosquetes, seiscientas picas, doscientas alabardas, cien partesanas, doscientas ballestas, cien arcos, cien armaduras completas, entre las que se encontraban algunos arneses o piezas de procedencia real, más de cincuenta banderas turcas y moras, doscientas tiendas de campaña, cien morrales para forraje y dos mil quinientas mochilas para soldados, junto a armas de

1. *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa* (Andrés de Uztarroz, *c.* 1650).
2. *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639: la librería, la armería y los jardines*. Sobre este texto, y en general sobre la falsificación comentada, véanse Gil Encabo (2001 y 2003) y Garcés (2002).

valor histórico como el puñal con el que Enrique de Trastamara acabó con la vida de Pedro I de Castilla o la saeta con la que los musulmanes de Huesca mataron a Sancho Ramírez.

Además de estos dos textos debemos reseñar una tercera versión abreviada, también debida a Uztarroz,[3] según la cual «admírasse en su estancia tanta diversidad i extravagancia de cotas, de lorigas, i de arneses, de espadas, de rodelas, i de paveses, de ballestas, pistolas, coseletes, de jabalinas, dardos, i mosquetes, otros ornatos, i otras armas callo, porque siguen velozes al caballo».

Guerrero con armadura en el retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca).

El primer documento debe considerarse por tanto como el más detallado, y es nuestro texto de referencia, mientras que la segunda descripción resulta claramente ficticia, más cercana a las grandes colecciones dinásticas europeas, inspirada, muy probablemente, en la Real Armería de Madrid. La de Andrés de Uztarroz es sin embargo muy escueta y poco pormenorizada, como suele ocurrir en las relaciones e inventarios de la época. Por ello solo podemos analizar el texto a manera de hipótesis a falta de información más precisa sobre su contenido. Los únicos datos detallados que aporta han de tomarse con precaución, dada la costumbre contemporánea de ensalzar los objetos supuestamente asociados a personajes relevantes, hechos históricos o de especial significación por su carácter rico o exótico. Este tipo de referencias suelen estar destinadas a magnificar las colecciones por sus connotaciones, sobre todo cuando las de Lastanosa fueron concebidas siguiendo los criterios que definen las llamadas *cámaras de maravillas*.

Por las clases de piezas que albergaba según Uztarroz podemos considerar la del mecenas oscense como una armería completa, compuesta por armaduras y elementos defensivos, armas blancas, de fuego, arreos de caballería, ballestería y otros útiles y accesorios de caza. Las primeras abarcaban casi toda la tipología, con arneses para guerras, justas y torneos. Junto a ellas se conservaban piezas lujosas que podían haber pertenecido a una de las clases citadas, ya que no consta que existieran armas de parada, por otro lado inusuales fuera de las grandes casas aristocráticas. La referencia a armas grabadas, milanesas, se adaptaría a cualquiera de esas categorías. Milán fue, junto con Baviera, el principal centro de producción de armamento en masa y de lujo de Europa desde la Edad Media, y alcanzó su apogeo durante los siglos XVI y XVII. La aristocracia española se había abastecido en estas dos ciudades, pero desde el reinado de Felipe II y hasta la desaparición de las armaduras, durante el reinado de Felipe IV, Milán monopolizó los encargos por tratarse de territorios controlados por la Corona española. No es de extrañar por tanto que Lastanosa poseyera armas milanesas.

La referencia a la presencia de rodelas de madera de Salamanca es de especial interés por ser una producción desconocida. Carecemos de datos que permitan especificar otras características, aunque la mención expresa a su material sugiere que se trataba de rodelas de lujo pintadas. Estas tuvieron gran aceptación a mediados del siglo XVI como armas de parada que mostraban en el exterior asuntos de diversa índole, sobre todo los relacionados con la recreación de la Antigüedad.

La *Descripción* de Uztarroz no permite identificar las armaduras con las que Lastanosa fue equipado en sus retratos de la capilla de los santos Orencio y Paciencia y de la cripta-panteón familiar, ambos en la catedral de Huesca.[4] El primero, atribuido tradicionalmente a Jusepe Martínez, se data hacia 1667, mientras que el segundo, anónimo y basado en el anterior, se considera de 1668. Los dos son, por tanto, contemporáneos a Lastanosa, quien bien pudo haber proporcionado armaduras de su colección como modelo, dada la veracidad de los mismos. Esta práctica era usual en los retratos cortesanos de los siglos XVI y XVII, como evidencian los de Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, pintados, respectivamente, por Tiziano, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o Gaspar de Crayer. En el caso del erudito oscense, tratándose de obras contemporáneas, realizadas y encargadas en su entorno, no sería de extrañar. A favor de esta hipótesis debemos señalar que se trata de dos armaduras diferentes por su tipología y procedencia que no contradicen los escasos datos reseñados por Uztarroz.

En el retrato pintado Lastanosa viste una media armadura de guerra, lisa, pavonada, de difícil datación por el juego de claroscuros de la pintura, pero probablemente de finales del siglo XVI o inicios del XVII. Más elocuente es la celada-morrión de guerra situada en el suelo a su izquierda, cuya calva dotada de una prominente arista central sugiere una construcción en dos piezas fuertes, rematadas por un botón dorado sobre una base en forma de estrella. La cara está protegida por una máscara móvil, ajustable, en forma de escudete de borde superior festoneado e inferior apuntado. Estas características son propias de las celadas del segundo cuarto del XVII. Dicha máscara remite a modelos italianos para infantería fechados hacia mediados de siglo. Bajo la armadura viste un coleto de ante siguiendo los modelos generalizados en la guerra de los Treinta Años. Por todo ello, se trata de una pieza contemporánea a Lastanosa que bien podría encuadrarse en el conjunto de armas de guerra que poseía en su colección.

También aparece armado en este cuadro con una lujosa espada, con pomo cincelado figurando un turco tocado con un turbante y guarnición presumiblemente dorada y grabada o cincelada, dotada de conchas, arriaz vuelto, guardamano, puente y patillas, que responde a una tipología encuadrada entre 1620 y 1640. Es decir, se podría relacionar con las armas blancas doradas y esculpidas a las que se refiere Uztarroz.

En el retrato en bulto redondo de la cripta-panteón de la catedral también lleva una espada de conchas del segundo tercio del siglo XVII, coleto y una media armadura —en esta ocasión sin celada—, que es el elemento más significativo, cuya tipología y decoración remiten a un modelo italiano de finales del XVI o primer tercio del XVII. Su decoración no es sin embargo homogénea. La cartela enmarcando un medallón como motivo central de la hombrera es característica de las armaduras milanesas de las últimas décadas del siglo XVI e inicios del XVII. Este tipo de cartelas grabadas al agua fuerte sobre el acero solían estar acompañadas por otros motivos o bandas de diferente hechura. Todos ellos ocupaban las superficies de las demás

3. Andrés de Uztarroz (1647).
4. Sobre estos, véanse Balaguer y Pallarés (1994), Boloqui (1994b) y Fontana (2001, 2003a y 2004).

Detalle del retrato de Vincencio Juan de Lastanosa en el que se aprecian la empuñadura de su lujosa espada y su celada-morrión. Catedral de Huesca.

piezas de la armadura, no como en este caso, en el que las piezas que componen el resto del arnés de los brazos son lisas, aunque deberían haber tenido algún tipo de decoración a juego.

Los modelos ornamentales de la hombrera no se asociaban a los patrones mostrados en el peto, basados en varias fajas verticales o levemente curvadas, generalmente lisas, que convergían diagonalmente en mayor o menor medida sobre la cintura. Estas últimas solían estar doradas o plateadas, acompañadas o no por discretos motivos grabados, resaltando sobre un preeminente campo liso pavonado. Estos modelos también se utilizaron durante el primer tercio del siglo XVII. Por todo ello, debemos contemplar dos posibilidades: o se trata de una armadura heterogénea con piezas de diversa procedencia, o bien la falta de concordancia decorativa entre la hombrera, el peto y los brazales obedece a una mera licencia artística, pero basada siempre en modelos reales. En este último retrato también llama

Escultura orante de Vincencio Juan de Lastanosa, con media armadura de guerra, en la cripta-panteón familiar de la catedral de Huesca.

la atención la precisión del escultor al reflejar algunos detalles constructivos de la armadura, como las bisagras de los antebrazales, las hebillas de las correas o los pitones de resbalón para la sujeción de los brazales, tomados probablemente de un modelo real. En cualquier caso, la tipología de los distintos componentes de la armadura responde a modelos italianos utilizados desde finales del siglo XVI y durante el primer tercio del XVII. La existencia en la colección de Lastanosa de armaduras italianas, milanesas, como los modelos utilizados en este retrato, es también confirmada por Uztarroz, lo cual permite plantear hipotéticamente que se trate de piezas pertenecientes a su armería.

Entre las armas blancas refiere dos «catanas», probablemente sables de hoja curvada. La primera se identifica como del «tártaro», quizá como genérico de *islámico*, dada la alusión a su decoración en carey y latón, no bronce, dorado. Junto a ella también refiere otra calificada como «de los chinas», dotada de hoja flamígera y probablemente forjada según el método llamado *acero de Damasco*, a juzgar por el dibujo de aguas característico de ellas. Este sistema de forja es, en cualquier caso, oriental, utilizado desde el cercano Oriente hasta Filipinas, pero la vaga referencia a un «diablillo» rematando su empuñadura no permite concretar su procedencia.

Las armas de fuego portátiles abarcan sus dos clases: largas, como los mosquetes y arcabuces, o cortas, como las pistolas. Las primeras se custodiaban con sus accesorios, quizá horquillas para los mosquetes y frascos de pólvora para todas ellas. Entre las segundas había algunas decoradas, como sugiere la referencia a sus «esquisitas hechuras», bien por tener cajas con ornamentación de hueso embutida o cañones y llaves grabadas, relevadas, doradas o en ataujía de oro o plata.

Las ballestas se dividen entre las de guerra y las de caza. Hemos de suponer que las primeras debían de ser armas obsoletas, antiguas, quizá de finales del siglo XV o de principios del XVI, ya que a mediados del XVII no estaban en uso. Esta posibilidad se ve reforzada por la presencia de carcajes con casquillos de hierro o gruesas puntas de hierro piramidales propias de las saetas de guerra. Los arcos también se clasifican en estas categorías, pero hacía tiempo que en Europa no eran de guerra, a no ser que se tratara de arcos compuestos turcos, cuyo uso para fines bélicos no cesó hasta el siglo XIX. Por ello eran usuales en las armerías europeas, donde ingresaban como trofeos o armas exóticas. Los de caza se asociaban a turquesas o moldes para hacer los bodoques con los que se guarnecían las puntas de las flechas. Lastanosa también debió de tener una colección de anillos de arquero, protectores, a juzgar por la referencia a ciertos «anillos de marfil» dentro del conjunto de arcos. Estos no eran usuales en la arquería occidental, pero sí en la oriental, en la que se utilizaban con arcos compuestos.

Entre las armas de caza también tenía cerbatanas «para hablar de lejos», en referencia probable a su longitud. En este sentido debemos señalar que el uso de cerbatanas para la caza de volatería se mantuvo en Europa al menos hasta inicios del

Detalle del retablo mayor de Damián Forment en la catedral de Huesca.

siglo XVII. La Real Armería de Madrid aún conserva dos cerbatanas de Felipe II, con sus respectivas fundas de terciopelo verde, embocaduras y boquillas de marfil o hueso.[5]

Las únicas armas de asta citadas expresamente se reducen a dos estantes o lanceras con alabardas, propias de la infantería o de los cuerpos de guardia, pero nada se especifica sobre su cronología o decoración. Por lógica hemos de pensar que debió de tener otros tipos de lanzas específicas para justas y torneos, quizá englobadas, pero no citadas, entre las «otras muchas pieças» destinadas a la guerra o a estos juegos caballerescos.

Por último, asociadas a las armas de caza, había dos bocinas, cuernos u olifantes. La primera era de bronce o latón y la segunda, probablemente africana, de marfil tallado, estriada y con labor escamada rematada en una cabeza de caimán que sostenía entre sus fauces una cabeza humana.

Los arreos de caballería constituían una parte importante de la armería, como era usual en este tipo de colecciones. Uztarroz resalta la riqueza de frenos, guarniciones de cabezadas y estribos esculpidos, es decir, cincelados, dorados y supuestamente esmaltados o en ataujía, características que los sitúan cronológicamente entre los siglos XVI y XVII. Los arreos de lujo compartían la estancia con las armas, pero los de mayor tamaño se situaban en una pequeña sala contigua, donde fundamentalmente se conservaban las sillas, bardas y gualdrapas.

Desde el punto de vista de la procedencia de las armas, los escasos datos proporcionados por Uztarroz permiten considerarlas como propias de su época en el contexto español. Sabemos que había armaduras italianas, milanesas, por ser un importante centro de producción en la órbita de la Corona española, mientras que las referencias a armas y arreos esculpidos y dorados solo permiten asegurar una procedencia europea. Tampoco podemos descartar el origen español de ballestas, sillas de montar o armas de fuego, dado que en esta época constituían producciones de importancia, sobre todo las primeras, usuales en las colecciones peninsulares. Junto a ellas había armas de procedencia oriental y objetos exóticos o de valor histórico, como las supuestas botas de Enrique IV de Francia (1553-1610) o el puñal de Pedro IV de Aragón (1336-1387). Dentro del contexto aragonés llama también la atención la referencia de Uztarroz a una catana regalada por el duque de Villahermosa, extraída muy probablemente de la armería del palacio de Pedrola.

Es decir, la procedencia de las armas era variada, lo que confería a esta armería un carácter cosmopolita más propio de una colección nobiliaria que de un arsenal militar, como en algunas ocasiones se ha considerado. En cuanto a su cronología, debemos considerar que se trataba de fondos fundamentalmente datados al menos desde el segundo tercio del siglo XVI. Las referencias a armas milanesas, trabajos cincelados o dorados, pistolas decoradas o armaduras grabadas así parecen sugerirlo. La ausencia de datos precisos impide evaluar hasta qué punto era así o se trata de una hipérbole destinada a conferir carácter o prestigio a la armería.

5. N^os^ cat. J.185-J.188 (Crooke y Navarrot, 1898: 85).
6. Soler del Campo (1998).

La *Descripción* de Uztarroz también nos permite aproximarnos a la ordenación o montaje de la armería. Refiere la existencia de una serie de objetos cuya instalación no se especifica, seguidos de al menos cinco «estantes» para armas blancas y de fuego, que podrían ser considerados armarios de gran tamaño —como los de la Real Armería de Madrid en esta época—[6] o armeros y lanceras, dadas las dimensiones de las piezas que custodiaban. En una de las paredes se había colocado una gran estera como fondo de un importante conjunto de ellas, pero la noticia de mayor interés es su ubicación y división en dos salas de diferente tamaño.

En primer lugar, la disposición de la armería en la planta superior del palacio, a continuación de un gabinete de esculturas y ciencias naturales, indica que se concebía como una sección dentro de un conjunto próximo al concepto de cámara de maravillas, con el que también se asociaban las colecciones de armas. En segundo lugar, el contenido de sus dos salas estaba claramente diferenciado. La primera era la más amplia y albergaba armas y arreos ricos de pequeño tamaño, como bocados y estribos. En la menor se encontraban los arreos grandes, como sillas, bardas, gualdrapas y probablemente penachos y otros «adereços» de caballo. Este esquema reproduce, en menor escala y en un mismo plano, una asociación que había sido usual en épocas anteriores: la unión y al mismo tiempo la diferenciación entre las armas propiamente dichas y los arreos de caballería. En las armerías europeas estos últimos podían estar, o no, integrados en ellas, o parcialmente divididos entre estas y las caballerizas. En las primeras se solían conservar los de mayor valor, como revela Uztarroz al referirse a frenos, cabezadas, estribos y acicates ricamente decorados. Las segundas custodiaban por lo general los arreos de uso cotidiano. En el caso extremo de las cortes europeas más importantes, la armería y la caballeriza podían compartir un mismo edificio: la primera ocupaba el piso superior y la segunda, por razones obvias, el inferior, como sucedía en la Real Armería de Madrid.

Por último, debemos considerar que la colección de Lastanosa no respondía al carácter de arsenal más o menos heroico reflejado en *Las tres cosas más singulares*… A pesar de la imprecisión del texto de Uztarroz, la división en dos salas, una de ellas «retrete», es decir, de pequeño tamaño, es elocuente en este sentido. La presencia de al menos cinco armeros y una pared capaz de albergar arcos, ballestas y otras piezas, así como la existencia de un número indeterminado, pero no elevado, de armaduras o elementos defensivos, permite suponer que se trataba de una armería pequeña, probablemente creada por él, pero completa por la naturaleza de sus fondos y por tanto concebida como un gabinete más dentro del universo fabuloso de sus colecciones.

Detalle de la decoración en alabastro, con armas y pertrechos militares, en el arco de entrada de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca.

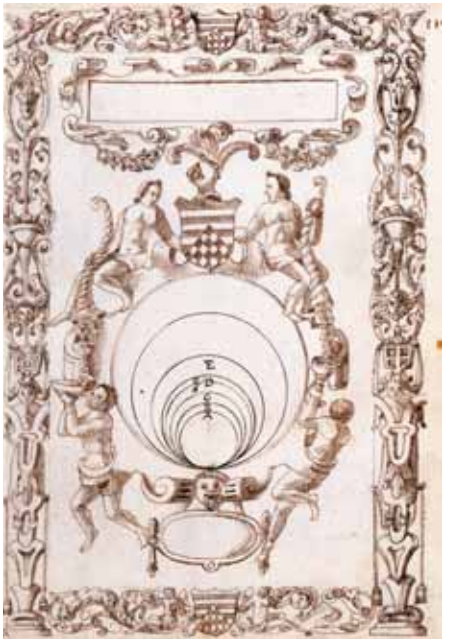
Monedas, medallas y piedras preciosas en el «museo discreto» de Vincencio Juan de Lastanosa

Almudena Domínguez Arranz

En el siglo XVII coleccionar es signo de poder y de riqueza. Mientras la decoración arquitectónica, estatuas, estelas y retratos pasan a ornar los exteriores, otros objetos prestigiosos o extraordinarios se reparten por los anaqueles y paredes del interior de las casas señoriales o palacios. Al coleccionista se le define como *anticuario* y *virtuoso*, dos adjetivos que en esa época van unidos; el anticuario comparte con el virtuoso el interés por los artefactos y curiosidades, las monedas e inscripciones, que a veces prefiere a los libros.[1]

Reunir y estudiar monedas y medallas antiguas es una costumbre arraigada en las clases acomodadas y el sector eclesiástico, que controla el arte en el Siglo de Oro; esto nutre la personalidad de Vincencio Juan de Lastanosa.[2] En sus colecciones, en las que se advierte su preferencia por las monedas, había otros objetos como camafeos y piedras preciosas, a las cuales se otorgaban propiedades curativas, junto con una prolífica biblioteca en la que los tratados sobre antigüedad y numismática se apilaban en las estanterías; él mismo compuso manuscritos y los dos únicos libros acerca de estos temas que salieron de la imprenta de Huesca: uno en 1645 sobre monedas ibéricas y romanas (*Museo de las medallas desconocidas españolas*) y otro el mismo año de su muerte sobre moneda aragonesa (*Tratado de la moneda jaquesa, y otras de oro y plata del reino de Aragón*).[3]

Esta veneración hacia los objetos antiguos venía ya de la centuria anterior: se veían como rarezas o curiosidades, con un alto potencial didáctico. A los eruditos del Renacimiento interesaban las antigüedades griegas y romanas sobre todo por su valor simbólico e intrínseco. Es entonces cuando nace el verdadero anticuarismo. Camden hacía gala de los artefactos hallados en el transcurso de sus expediciones que reunió en *Britannia*, obra ilustrada con grabados de antigüedades y monedas como complemento esencial de sus explicaciones históricas.[4] En nuestro país este coleccionismo humanista no llegó a alcanzar las dimensiones del europeo; sin embargo «en los ambientes cultos y eruditos de la Sevilla de los duques de Alcalá, en la Cataluña de Antonio Agustín o en el Aragón de los duques de Villahermosa, se gesta un interés por la arqueología, la numismática y la epigrafía que, unido al de la historia, será la base de posteriores desarrollos coleccionísticos en el siglo XVII».[5] El origen y la finalidad del coleccionismo en este último siglo presentan cierta semejanza, lo mismo que su vinculación a la capacidad adquisitiva y al nivel social de quienes lo desarrollaron, la élite situada cerca de los que gobernaban y de la Iglesia; Lastanosa era uno de ellos. En efecto, el museo lastanosino, como el cospiano[6] o el kircheriano, se encardina en el mismo hábito barroco de reunir colecciones. Interesa ahora a estos aristócratas y doctos religiosos prestar atención a los ves-



Sistema de medir el tamaño de las monedas (Biblioteca Nacional de España, ms. 6334).

1. Woolf (2003: 174), Friedman (1998: 155-156 y 161).
2. Lightbown (1985: 136-146).
3. Ambos pueden verse en esta exposición. El *Tratado de la moneda jaquesa* exhibido es el raro ejemplar (Zaragoza, 1681) que incluye la carta de Vidania dirigida al autor.
4. Camden (1686; en 1600, 5ª ed.). Como era costumbre entre estos eruditos, Camden compartió con su amigo Sir Robert Bruce Cotton su también magnífica colección de monedas, antigüedades y piedras (MacGregor, 1985: 147-148, Woolf, 2003). Sobre la biblioteca de este anticuario y la de Cotton, germen de la British Library, Demolen (1984: 329).

tigios del pasado, en particular a las monedas e inscripciones, a fin de reconstruir la historia nacional, los usos y costumbres de nuestros ancestros. Lastanosa manifiesta un gran empeño en reforzar sus explicaciones con la cita de los clásicos, de representantes de la literatura del momento y otros eruditos que nos remiten con frecuencia a Antonio Agustín, una de sus más importantes fuentes de información. La formación en leyes y humanística del arzobispo de Tarragona, en el más amplio sentido, otorga a sus *Diálogos de medallas* un carácter que los acerca a lo que consideramos una obra científica, con apreciaciones bastante aproximadas a la realidad en el campo de la numismática, a no ser por la ignorancia que había del alfabeto ibérico. Fue este un libro de cabecera de Lastanosa, que contaba en su biblioteca con distintas versiones y traducciones; así, la de Dionisio Ottaviano Sada de 1592, en italiano, en la que se notan bastantes interpolaciones e ilustraciones añadidas a la versión original.

En la producción literaria de Lastanosa se percibe el valor que el Siglo de Oro concede al dibujo de las antigüedades. En Huesca la producción de grabados era destacada, y había un núcleo de especialistas afamados en torno al círculo lastanosino, entre ellos Lorenzo Agüesca, artífice de la parte gráfica de su *Museo*. Por su parte, el taller de Francisco de Artiga se encargaría de los grabados del *Tratado de la moneda jaquesa*.

La edición del *Museo* presenta algunas omisiones o errores, como la falta de correspondencia entre las explicaciones y los dibujos en algún momento. La descripción de la moneda 49 reza así: «lleva por Empressa a Júpiter sobre Águila, fulminando rayos con este mote: LVCEMQVE, METVMQVE, como se ve en un medallón de su efigie que yo tengo». Sin embargo, la moneda es de Orosis y ningún grabado de la plancha coincide con esta descripción, aunque sirve a su poseedor para vanagloriarse de disponer en su biblioteca de los *Diálogos de medallas antiguas españolas* de Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa. En efecto, las alusiones a doctos mecenas de períodos históricos anteriores son constantes. La inclinación del duque por las

5. Checa (1994a: 125).
6. El marqués Ferdinando Cospi dedicó una parte de su obra a la numismática. Como Lastanosa, formalizó un acuerdo en 1660 para transferir su colección al Senado boloñés, que tres años antes se había anexionado al *Studio Aldovrandi*. Findlen (1994: 24) y Laurencich-Minelli (1885: 14).
7. De este manuscrito hay una edición prologada por José Ramón Mélida (1903).
8. Este manuscrito se exhibe en la exposición.
9. Morte (2003, 2005).
10. Este manuscrito, que formaba parte de la biblioteca de Lastanosa, actualmente en la de la Universidad de Zaragoza (ms. 15), puede verse en la exposición (véase la ficha de Alberto Aguilera en este mismo catálogo). Redactado antes de 1645, no parece que las monedas ilustradas hubiesen sido utilizadas por el mecenas oscense.

Florín de oro acuñado en Perpiñán por el rey Pedro IV el Ceremonioso de Aragón (1336-1387). Ayuntamiento de Huesca.

antigüedades, y en particular por las monedas, que confrontaba con Agustín en las frecuentes visitas que le hizo, se materializó en el extraordinario museo que acogió su palacio de Pedrola y en el manuscrito *Discursos de medallas y antigüedades*.[7] Esta composición y las monedas, junto con otras del conde de Guimerá, pasarán a manos de Francisco Jiménez de Urrea, con el que Lastanosa mantiene un estrecho contacto y comparte la misma afición a coleccionar monedas y piedras preciosas: más de seis mil medallas, camafeos e inscripciones embellecían su gabinete privado. El discurso que compuso el cronista para su *Museo* va acompañado de dieciséis planchas de grabados de monedas ibéricas de su propia colección. Dos obras de diferente corte que constan en la biblioteca de Lastanosa —firmadas por el que fuera cartógrafo de la corte de Felipe II, Abraham Ortelio, coleccionista de monedas y buen conocedor de la toponimia clásica— debieron de constituir una fuente de inspiración importante en la interpretación por parte del erudito oscense de las imágenes monetales y sus apreciaciones sobre las leyendas.

Florines de oro de Aragón en el *Trarado de la moneda jaquesa*, de Vincencio Juan de Lastanosa (Zaragoza, 1681).

Otros ilustres que contribuyeron al buen éxito de la edición están citados en el *Museo*: Bernardino Fernández de Velasco, condestable de Castilla —en reconocimiento a las monedas que había cedido a Lastanosa—, o el conde de Guimerá, quien había heredado libros y patrimonio de sus abuelos, y mandó copiar en 1621 el manuscrito *Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas*,[8] que pasó más tarde a propiedad del mecenas oscense. Esta inclinación del conde por las monedas se ve en su manuscrito *Honestas recreaciones*, donde reúne un buen número de denarios de magistrados romanos.[9]

Para esta edición, Lastanosa demanda la colaboración de otros amigos con los que mantenía relación epistolar. El propio Gracián estaba entre los que le visitaban a menudo y le proporcionaban monedas o información. Pablo Albiniano de Rajas formaba parte de este núcleo de intelectuales que se movían entre Zaragoza y Huesca, ya que su formación de geógrafo le valió el nombramiento de la Diputación del Reino para proseguir el *Itinerario del reino de Aragón* de Labaña. Lastanosa conocía las monedas del prepósito valenciano, que con el discurso que compuso para el *Museo* se proponía enriquecer la erudición a través de largas disquisiciones acerca de ciertas monedas de la colección, en especial las oscenses, lo que le lleva a una personal explicación del *argentum oscense* o *signatum oscense* mencionado por Tito Livio —en el estado actual de los conocimientos está descartado que sea acuñación de Osca, como pensaba Rajas; por el contrario, son las dracmas que los iberos troquelan a imitación de las de los griegos asentados en el enclave de Emporion (Gerona)—. Las monedas —algo más de un centenar— e inscripciones constituyeron la base documental para la redacción de otro manuscrito —que compartía estantería en la biblioteca del Coso— sobre el convento cesaraugustano, pero bajo el anacrónico título de *Regni Aragoniæ descriptio*.[10]

El tercer discurso lo rubrica Juan Francisco Andrés de Uztarroz —que había acudido a Huesca para ayudar a Lastanosa en la publicación—, cuya faceta coleccionista era bien conocida: poseía monedas griegas, helenísticas, púnicas, romanas

11. Andrés de Uztarroz (*c.* 1650, 1644a [ed. 2005: XLIII]).
12. Esta obra, impresa en Huesca en 1644, está presente en la exposición.
13. Egido (1996: 189).
14. El *Borrador* puede verse en la exposición. Asín (1994: 360).
15. Arco (1934: 144).

republicanas e imperiales, ibéricas, hispanolatinas, «hebreas, godas y algunas modernas». El espíritu y afán de conocimiento de este tipo de eruditos se percibe en una de las cartas del cronista, en la que solicita al «señor de Figaruelas» monedas de su colección, porque se valora observar las piezas originales. Uztarroz es autor, entre otros libros, del *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor*, en el que justifica que Sagunto fue municipio, «como se infiere, i prueva por una medalla del Emperador Tiberio, que tiene Don Vincencio Juan de Lastanosa, Señor de Figaruelas», debido a la presencia del nombre de la ciudad y los de los magistrados monetarios, que, aunque incompletos, «se suplen por otras Medallas, que tenemos entre nuestras Antigüedades».[11] La formación del cronista en textos antiguos es muy valiosa pero, al igual que sus contemporáneos, comete errores de interpretación en su empeño de ver a determinados personajes reflejados en las monedas.

La amistad que compartían ambos con el coleccionista Filhol es notoria en un breve texto escrito por Uztarroz: *Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol*,[12] y específicamente en una carta que el cronista dirige al clérigo tolosano refiriéndose al «exquisito Museo de nuestro dulce amigo Lastanosa», un curioso y largo escrito en verso, *Descripción de las antigüedades*, donde resalta la diversidad de topónimos ibéricos y celtibéricos que aparecen en sus monedas.

Para Lastanosa la publicación del *Museo* tuvo una dimensión de mayor amplitud de lo que a primera vista parece, ya que su pretensión era más que la posteridad admirase sus medallas que dejar una obra acabada. En palabras de Egido, «Su propósito de buscar lo nacional español está siempre presente, como signo de novedad».[13] Estaba bien documentado en la erudición de doctos estudiosos para explicar sus monedas, como demuestran los surtidos fondos de su biblioteca y las anotaciones de cultura hispánica de que viene acompañada cada descripción monetaria, en las que está presente la literatura del Siglo de Oro. Como Antonio Agustín, ilustra las monedas con fragmentos poéticos. Varias de sus descripciones son reflejo de esta erudición; así, explicando una moneda de Barskunes, osa poner en duda la presencia del dios Pan que había apuntado veinticinco años antes el abad Juan Briz, introduciéndose en una barroca explicación que adorna con versos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y *Soledades*. Llega a una conclusión aparentemente tan simple como esta:

> No parece que conviene el rostro de esta moneda con la pintura de PAN, pues no tiene en la cabeza las señales que le atribuyen, ni el Delfín puede ser sýmbolo suyo, sino de Neptuno; demás que el reverso desvanece semejantes conjeturas: porque nunca los Pastores celebran sus juegos con caballos, sino saltando, luchando i corriendo; i assí Don Luis de Góngora, con mucha propiedad les dio estos exercicios a los Serranos, que introduce en la soledad primera. (p. 60)

Con esta explicación no pretende otra cosa que demostrar la españolidad de las monedas.

El *Borrador de la declaración del medallón de Baco* podría ser un cuaderno de trabajo inacabado con notas de Lastanosa y de Uztarroz, y grabados de unas ciento treinta monedas de las que se documenta en algunos casos el propietario y el lugar del

hallazgo.[14] La preocupación por anotar el lugar donde se producen los hallazgos es constante, al igual que en la obra que definitivamente vio la luz en 1645, donde Lastanosa aporta datos de descubrimientos hechos por distintos lugares de la provincia de Huesca, como el de Tamarite, sin duda un tesorillo de gran valor compuesto por al menos mil quinientos dracmas de Iltirtasalirban. Seguramente las mismas piezas a las que hace mención Gaspar de Lastanosa en una carta rubricada en Albelda en 1630.[15]

A través de las diferentes citas desgranadas a lo largo de la obra de Lastanosa se percibe que la literatura, antigua o contemporánea, es el criterio que guía su discurso. El desconocimiento de las leyendas monetarias le conduce a hacer comentarios que le alejan de la posibilidad de atribuirles una correcta ubicación. En el símbolo de la clava ve a Hércules, divinidad que para él encarna lo indígena español, y lo convierte en patrón de Huesca. Pero lo que hay tras estas manifestaciones es siempre la construcción de la historia nacional; así, una moneda de Aratikos le sirve para justificar la antigüedad de la hispanidad: interpreta como un conejo el símbolo del anverso, de lo que «se infiere que es de España», porque Adriano utilizó este mismo símbolo «por hallarse con abundancia en ella», y además lo coteja con denarios y áureos del año 136 que reproducen la alegoría de Hispania, una matrona recostada a cuyos pies yace un conejo.

En los últimos años de su vida Lastanosa piensa en una segunda edición —que no llegará a ver la luz— y encarga a Fabro Bremundan un discurso, que se conoce bajo

Dibujo del medallón griego hallado en Huesca en 1632 que poseía Lastanosa (Real Academia de la Historia, ms. 9-5794) y representaciones de monedas de la Osca romana en el *Borrador de la declaración del medallón de Baco* (colección particular).

el título de *Disertación sobre las medallas antiguas*.[16] Otra alusión a esta nueva edición la hallamos en la carta dirigida por Lastanosa al padre Bartolomé Alcázar. En la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito —descubierto por Castellanos de Losada— que contiene unos «Discursos de las medallas desconocidas españolas», firmados por este jesuita madrileño en 1676, donde califica de indígenas los caracteres de las monedas, opinión que entraba en contradicción con la que el secretario del virrey defendía en este mismo manuscrito, que los daba como célticos.[17] De la misma época hay otro escrito sobre numerario romano, *Medallas romanas explicadas*,[18] compuesto por el propio Lastanosa; las 19 monedas que ilustra y comenta podrían haber sido un regalo del hijo natural de Felipe IV al oscense. Para Del Río Herrmann este pequeño lote podría proceder de una ocultación en relación con las invasiones de los años 253 y 254.

El *Tratado de la moneda jaquesa* es el segundo libro que publica el mismo año de su fallecimiento.[19] Va dedicado a los señores diputados y precedido de las «censuras» de los ilustres Miguel Marta Gómez de Mendoza, Diego José Dormer y el rector y catedrático de la Universidad Sertoriana Diego Vincencio Vidania. Desde el punto de vista político se trata de un encargo institucional cuya finalidad era recuperar la historia monetaria del reino y poner a disposición de su Diputación un museo de monedas desde Sancho Ramírez a Felipe II. Esto muestra el vigor con que la principal institución política aragonesa seguía manifestando la conciencia nacional del reino, poco antes de que este fuera privado de sus fueros por los Decretos de Nueva Planta. Sirvió de base el manuscrito *Piedra de toque de la moneda jaquesa y averiguación de su antigüedad*,[20] que compuso en 1660 y posteriormente la Diputación solicitó para su edición, además de otros manuscritos, las propias monedas y las obras de otros autores que le antecedieron y se ocuparon del estudio del numerario aragonés y su cuerpo legislativo.

Entre los que influenciaron la composición de esta obra está Guido Morel, en cuyo *Minerva Aragoniæ assis Budeani*, editado en 1536, había seguido los pasos de Guillaume Budé —uno de los más célebres humanistas del siglo XVI— y manejado su conocido tratado *De asse et partibus eius*, sobre la moneda, pesos y medidas del período romano republicano. Ningún interesado en numismática había estado tan preocupado por leer a los clásicos como este filólogo francés. Morel había establecido una relación entre las monedas y ponderales de la Antigüedad con los aragoneses que Lastanosa asume sin cuestionar.[21] De su coetáneo el jurista micer Juan Porter el erudito oscense aprovecha su conocimiento de leyes y otras cuestiones relacionadas con el óbolo aragonés, que desarrolla en su discurso *De vera oboli obsignati Numismatis in Regno Aragonum æstimatione*…, publicado en Zaragoza en 1616; este discurso estaba en su casa, ya que según Vidania lo donó junto con su biblioteca y colección al Archivo del Reino, y el propio Lastanosa lo cita en el *Tratado*. Asimismo, de Gerónimo García, también jesuita y amigo personal, utiliza varios de sus ensayos en relación con los dineros jaqueses de Jaime I y Pedro IV.[22] Además, Sebastián González de Castro, monedero de Zaragoza, es varias veces nombrado; de

16. BN, ms. 6334, ff. 4v-5r. Podría haber sido escrito hacia 1673, cuando el secretario de don Juan de Austria visitó la casa del coleccionista.
17. Garcés (2005c: 89-90).
18. Río Hermann (1988), Garcés (2005c: 56).
19. Existen dos ediciones facsímiles, de 1977 y 1987. Véase Domínguez (1994: 377), Domínguez *et alii* (2007: 448-449).
20. BN, ms. 18727-39; lleva incorporada una copia de la carta que le dirigieron los diputados solicitándole las monedas y el manuscrito. En el mismo fondo hay otro manuscrito de la obra (ms. 18 272-40). Su hijo lo menciona en *Habitación de las musas*. Sobre el supuesto borrador del Museo Arqueológico Nacional, véase Mateu (1943), donde se refieren las circunstancias tan peregrinas de su hallazgo y la nota manuscrita de Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807-1897), en la cual aseguraba que se trataba del códice original y apuntes del *Tratado de la moneda jaquesa*. También en Domínguez *et alii* (2007: 471, n. 389).
21. Beltrán Villagrasa (1972a: 405), Arco (1953).
22. Merece la pena destacar algunos de los manuscritos de los que Lastanosa copió fragmentos: *De la moneda jaquesa*, compuesto en 1637 (*Museo*: 70 y *Tratado*: 23); *Commentarius de numismatibus conquistis undique, antiquissimus iconibus* (*Tratado*: 23); *De ponderibus, et mensuris tractatus*, ms. 9-26-7-D-186 de la Real Academia de la Historia (*Tratado*, pássim). Existen cartas dirigidas a Lastanosa, y «una curiosa carta» sobre el valor de la moneda jaquesa, fechada en 1636 y dirigida a Jiménez de Urrea. Cf. Latassa (1884-1886).
23. Beltrán Villagrasa (1972a: 406).
24. Ídem (1972b: 534-584).
25. Mateu (1943: 583-588). Manuscrito que formaba parte del volumen hallado en el Museo Arqueológico Nacional bajo el título *De moneda de Aragón, Valencia, Castilla y otras*, que quizás perteneció a la biblioteca de Lastanosa.
26. Sobre la moneda de Aragón en el periodo, véase Domínguez, Escudero y Lasa (1996: 78-79; el florín del Ayuntamiento de Huesca, reproducido en la lámina XXIII, 988).
27. Arco (1942b: 329).
28. Maravall (1986: 414).

Moneda romana dibujada y comentada en el manuscrito *Medallas romanas explicadas*, que Lastanosa dedicó a Juan José de Austria (Biblioteca Nacional de España, ms. 9771).

él le sirvieron sus conocimientos y las ilustraciones que difunde a través de su *Declaración del valor de la plata*, registrada en 1658.[23]

La estructura del *Tratado* es similar a la de la publicación anterior. Introduce como novedad el estudio metrológico y las complicadas equivalencias internas de las monedas aragonesas desde Sancho Ramírez, primer rey que acuñó dineros de vellón en Jaca, hasta Felipe II, que puso en circulación el real de a ocho, de plata, equiparable al sueldo jaqués de doce dineros.[24] No obstante, estima superfluo explicar el dinero aragonés de su época por considerarlo habitual y conocido por todos, aunque antes había hecho referencia a los dineros jaqueses desde Felipe I a Felipe III de Aragón. A la vez reflexiona sobre las disposiciones y fueros que facultaron a los reyes a batir efectivo y alterar su composición y sobre la potestad de labrar en la *seca* que las Cortes de Zaragoza de 1528 otorgaron a la Diputación del General ante la escasez de menudo. Junto al manuscrito descubierto por Castellanos de Losada en la Biblioteca Nacional de España apareció un *Tratado de los florines de Aragón*,[25] que no llegó a publicarse. Esta divisa de prestigio fue introducida por Pedro IV a imitación de la de Florencia.[26] El texto constituye una síntesis de lo que en su época se sabía sobre los dineros jaqueses. Autores posteriores se han referido a él e incluso se han apoyado en sus dibujos para ilustrar sus obras, como Lezaún en su *Tratado de las monedas jaquesas de Sobrarbe y Aragón*, donde se ocupa de las monedas emitidas entre 1469 y 1707.[27]

En varias publicaciones se nombra la faceta coleccionista de piedras y entalles de Lastanosa; los mantenía mezclados con las antigüedades en las arquimesas de su gabinete, pues en el siglo XVII se seguía teniendo la creencia de que las piedras preciosas y semipreciosas tenían propiedades curativas y restauradoras. No había que guardar en la biblioteca «solo libros, sino medallas, monedas, piedras, etc., de todo lo que se puede aprender mucho», sentenciaba Cardona. Es en verdad un interés intelectual el de estos eruditos, pero documentado, a fin de conocer mejor la historia de España, nuestro glorioso pasado.[28] Se presta por ello igual atención a

Camafeo regalado por Baltasar Gracián a Lastanosa. Grabado del *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645).

naturalezas raras que a objetos de arte y antigüedades: en el museo de Lastanosa, en elegantes armarios de madera, divididos en «gabetas», y estas en «lóculos», mezclados con los restantes objetos, se guardaban camafeos y piedras de diferente tipo, grabadas y en bruto: calcedonia, esmeralda, ónix, cornerina, ágata. John Evelyn ensalzaba las curiosidades y antigüedades que descubría en sus visitas por gabinetes europeos, y en especial las piedras preciosas y extraordinarias.[29] También para Olaus Worm, médico danés que compatibilizaba su profesión con su interés por coleccionar *naturalia* y *artificialia*, la posesión de piedras preciosas y minerales tenía un enorme valor.[30]

Lastanosa concede gran importancia a sus joyas y camafeos, cuyo estudio aborda en su *Dactiloteca*, a la que su hijo Vicente Antonio se refiere en *Habitación de las musas* como «libro que contiene una gran multitud de anillos Romanos esculpidos en piedras preciosas». En su biblioteca no faltaban libros especializados como el *Speculum lapidum* de Camilo Leonardo o el *Libro de las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas* de Gaspar de Morales, donde el autor reúne las piedras fundamentalmente desde el punto de vista medicinal basándose en los lapidarios de Marbodeo y Leonardo. Era conocedor de otra gran colección, la *Dactylotheca* de Abraham Gorleo (1598), que se menciona en la *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa*… Este anticuario de Utrecht poseía una impresionante colección de piedras preciosas que pasó más tarde a la British Royal Collection.[31] Se percibe que para estos amantes de las virtudes de las piedras la fuente primordial de inspiración era la *Historia naturalis* de Plinio. Sus explicaciones, muchas veces anecdóticas y sin fundamento científico, rozaban la magia natural, lo que llevó en algún caso a que sus libros fueran incluidos en la lista de los prohibidos, como ocurrió con el de Morales, expurgado por la Inquisición.

La donación y dispersión de su colección de monedas y piedras se produce en los años finales de la vida de Lastanosa, quien fue animado por la Diputación del Reino para que sus manuscritos y cartas pasaran a formar parte del Archivo, junto con unas mil cien monedas y medallas, en su mayoría aragonesas. Estos legados, guiados por

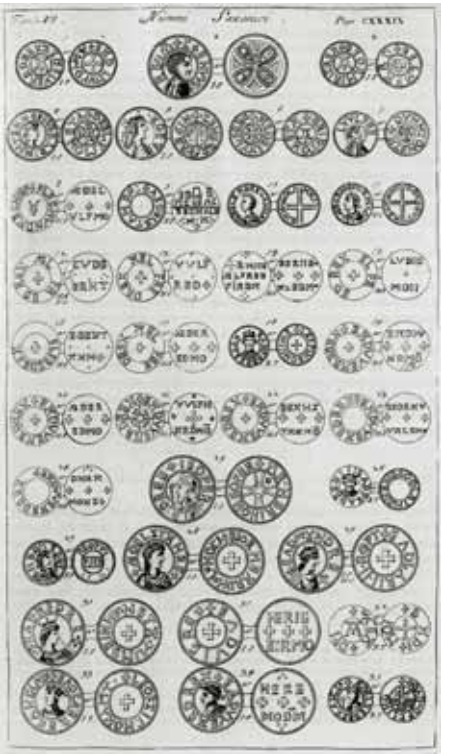
29. Evelyn (1955: vol. 2, pássim).
30. Así lo dio a conocer a través de su obra *Museum Wormianum*, impresa en 1655 (Schepelern, 1985: 123).
31. Lunsingh (1985: 116-117).
32. Impey y MacGregor (1985), Dixonhunt (1985), Findlen (1994).
33. Genito (2004: 231-232 y 251-254), Perugini (2001: 193 y 207-208).
34. Evelyn (1696).
35. Wolf (2003: 232-243).
36. Camden (1588), Demolen (1984: 326).

el espíritu filantrópico, eran habituales dentro de la corriente coleccionista de la época. En 1677, el anticuario Elias Ashmole hace donación de su gabinete a la Universidad de Oxford a condición de que esta asigne un edificio para exponer la colección al público: así, el Ashmolean Museum se crearía seis años más tarde para albergar una parte nada desdeñable de objetos reunidos por este aristócrata, la cual englobaba una importante colección de monedas y medallas. Asimismo, en los setenta el senado boloñés edita la obra del marqués Ferdinando Cospi en agradecimiento a su legado.

Los *Wunderkammer*, gabinetes de curiosidades, microcosmos o teatros que guardaban maravillas naturales o artificiales, rarezas botánicas o materiales etnográficos, muy populares en el Renacimiento, ligados a la curiosidad humanista, tienen su continuidad en el Barroco. Estas cámaras de maravillas son el precedente de los museos que en el setecientos entrarán dentro del dominio público e institucional.[33]

El de los eruditos del Barroco es un coleccionismo más enciclopédico que científico. No perder la memoria y el afán de posesión forma parte de los objetivos. El gusto por lo maravilloso, lo extravagante o raro y las curiosidades naturales se refleja en los objetos tan diversos que formaban las colecciones. Se trata de conocer los secretos de los *naturalia* y *artificialia* a través de un repertorio en constante formación e incremento, en la línea del museo de Cospi, el Kircheriano o el Wormiano. El interés por ilustrar y documentar las monedas y las piedras preciosas va dirigido del mismo modo a proporcionar a los eruditos material de trabajo para sus investigaciones.[33] En efecto, las monedas y medallas eran los descubrimientos más frecuentes y susceptibles de venta, sobre todo las antiguas: los monumentos más perennes e ilustrativos de cada época para los académicos, «not only an ornament, but an useful and necessary appendage to a library».[34] Es un enfoque histórico presente en la mayor parte de los manuales de la materia de la época. En este siglo el conocimiento de la numismática se estima indispensable para hacer historia y se considera una habilidad la capacidad para valorar las monedas, aun las que no son de curso legal. George Hakevill juzgaba el conocimiento de las monedas antiguas y su metrología como un necesario «apéndice» de la historia; sin él se podían producir errores muy graves.[35]

Al igual que Lastanosa en la última parte de su vida dedica su esfuerzo a estudiar el numerario medieval y renacentista, otros escritores contemporáneos publican libros en los que este apéndice de la historia amplía su margen a otros períodos. El anticuario británico William Camden fue un adelantado al sacar a la luz, con el concurso de Ortelio, la primera edición de *Britannia* en 1588, donde se valía no solo de las monedas romanas sino también de las anglosajonas para ilustrar sus afirmaciones históricas.[36] No obstante, a finales del seiscientos las monedas antiguas y medievales comienzan a ser desplazadas paulatinamente por las que se acuñan con las efigies de personajes contemporáneos para conmemorar sus hechos más relevantes; la importancia que llegan a adquirir anuncia los grandes desarrollos de la medallística del siglo XVIII.



Grabados de monedas en el libro *Britannia*, de William Camden.

Asia Oriental en la colección y biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa

Elena Barlés Báguena

Gracias a la existencia de dos singulares manuscritos, uno redactado en prosa por el escritor aragonés Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653), en depósito en la Hispanic Society of America en Nueva York,[1] y otro conservado en la Biblioteca Real de Estocolmo[2] y publicado en parte por el estudioso Karl-Ludwig Selig,[3] hoy tenemos constancia, respectivamente, de la relación de los objetos que engalanaron el hermoso palacio-museo del erudito oscense Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) y del catálogo de los libros que formaron parte, hacia la década de 1650, de su magnífica biblioteca. Tanto el inventario de las piezas que configuraron su colección como el listado de las obras que nutrieron la mencionada biblioteca son testimonios fundamentales para el conocimiento de la época en las que una y otra se crearon y para la comprensión del hombre que las poseyó. De hecho, constituyen un singular índice de las realidades, acontecimientos, avances, tendencias, modas e inquietudes de la sociedad española del siglo XVII, así como un nítido exponente de los gustos, intereses, aficiones y expectativas personales de este noble que se descubre a través de sus objetos y libros como un hombre inquieto y curioso, guiado por un claro afán de belleza y saber. Es precisamente en esta doble realidad de la colección y la biblioteca (por una parte, reflejo de los intereses propios de la época; por otra, fruto de las preferencias particulares de nuestro noble y mecenas) donde hemos de encontrar la explicación de la presencia en ellas de una serie de pequeños objetos artísticos procedentes de Asia Oriental y de un total de diez libros relativos a esta zona geográfica y cultural.

Tanto los libros sobre Extremo Oriente como los objetos que, originarios «de las Indias Orientales», «de la China» o «del Japón», ocuparon estanterías, vitrinas y muebles en las casas de las altas capas de la sociedad europea del siglo XVII son manifestación del atractivo e interés que en aquella centuria suscitó «el lejano Oriente». La fascinación por Asia Oriental llevaba siglos gestándose. En la Edad Media, los relatos de los escasos viajeros que, gracias a la *pax mongola*, habían culminado su largo periplo hasta los confines del mundo conocido fomentaron el carácter mítico de tan distantes naciones. Textos como los redactados por los franciscanos Guillaume de Rubrouck, Giovanni dal Pian del Carpine, Giovanni de Montecorvino y Odorico de Pordenone, así como por los famosos viajeros Marco Polo y John Mandeville, describieron, allá por los siglos XIII y XIV, mundos fantásticos de diferentes gentes y costumbres y de espectaculares paisajes, palacios y riquezas que estimularon la imaginación de los europeos y potenciaron el atractivo por esta exótica, misteriosa e inaccesible región ubicada en el este de Asia y compuesta por una serie de países cuyos concretos límites y entidades específicas resultaban, para la mayoría, indefinidos.

1. Andrés de Uztarroz (*c.* 1650).
2. *Catálogo de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa*, ms. U-379.
3. Selig (1960).

Gracias a las nuevas rutas marítimas descubiertas en el siglo XV, que facilitaron la conexión entre los dos extremos del continente euroasiático, se pudieron establecer contactos más fluidos con el Extremo Oriente a través del desarrollo del comercio y de las misiones católicas, que a su vez favorecieron el que los europeos pudieran tener un mayor y más real conocimiento de aquellas tierras.

Ya en el siglo XVI, los portugueses iniciaron contactos comerciales directos con India, China, Japón y otros puntos del sudeste asiático, compitiendo con los mercaderes musulmanes que tenían el monopolio de este comercio. De puertos como Goa, Malaca, Macao, Nagasaki, y gracias a los barcos de los comerciantes lusitanos, comenzaron a fluir hasta Lisboa productos muy variados procedentes de estas latitudes. Asimismo en el siglo XVI, desde las islas Filipinas y de la mano española llegaron a Sevilla, a través de la vía Acapulco-Veracruz, mercancías procedentes del Extremo Oriente. A las puertas del XVII se produjeron ciertos cambios, ya que la fructífera expansión comercial de Portugal provocó el interés por las rutas marítimas hacia Asia Oriental de otras potencias internacionales. Ya en 1595, un grupo de aventureros holandeses emprendieron viajes a Oriente por iniciativa propia, y en 1602 se unieron para formar la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, la cual, además de comerciar con China, India, Ceilán, Java, etcétera, tuvo prácticamente el monopolio europeo del comercio con Japón desde 1639, ya que, a partir de entonces, el País del Sol Naciente cerró sus puertas al mundo exterior y solo permitió la transacción de mercancías con chinos y holandeses. Por las mismas fechas, en el año 1600, la reina Isabel I de Inglaterra otorgó el monopolio del comercio con la India y el Extremo Oriente a una sociedad que se denominó *Compañía Inglesa de las Indias Orientales*, la cual hizo llegar productos sobre todo del subcontinente indio. Por su parte, Francia fue la última de las grandes potencias en acceder al comercio de Asia Oriental, ya que la Compañía Francesa de las Indias Orientales fue fundada en 1664.

La belleza y originalidad técnica y formal de los numerosos objetos artísticos que fueron importados a lo largo de la Edad Moderna gracias a este comercio, tales como cerámicas y porcelanas, lacas, pinturas, esculturas y muebles, armas, textiles de seda y de otros materiales, no hicieron más que intensificar el atractivo de «Oriente». Prueba evidente del impacto que causaron estos objetos[4] fue el espectacular desarrollo del coleccionismo de obras asiáticas, al que se adhirieron reyes, príncipes y nobles que comenzaron a atesorar apasionadamente (y a pesar de su elevado coste) las piezas importadas como signo de buen gusto, exquisitez, distinción y riqueza, así como el fenómeno de las *chinerías* (o *chinoiseries*), término que define el conjunto de manifestaciones artísticas occidentales que, producidas en los siglos XVII y XVIII, muestran una inspiración o influencia (ya sea técnica, temática o formal) del arte de Asia Oriental. El mismo Lastanosa no pudo sustraerse al atractivo de las piezas procedentes de tales latitudes, y de hecho sabemos que en su colección se encontraban distintos objetos como «Quatro caracoles de nácar muy raros, de los que traen de las Indias Orientales», otros dos decorados grabados con «hombres, aves y plantas de la

4. Sobre el espectacular desarrollo del coleccionismo de arte de Asia Oriental en la Edad Moderna y sobre el tema de las chinerías, véanse Barlés y Almazán (2003) y Jacobson (1993).

5. La laca es un barniz obtenido mediante el refinamiento de la resina del árbol de la laca o *Rhus vernicifera*, que en el Extremo Oriente se utilizó para revestir objetos muy variados, realizados, principalmente, en madera. La compacta y sólida cobertura que conformaba sobre estos objetos les proporcionaba protección frente a las agresiones externas y cualidades estéticas derivadas de su brillo, extraordinaria suavidad, color y específica decoración. Acerca del arte de la laca y su coleccionismo en España, y sobre las confusiones y errores que, en general, se producían en la Edad Moderna a la hora de establecer la concreta procedencia de los objetos artísticos de Asia Oriental, véase Kawamura (2003).

China», «unos cofrecillos de casi una bara, de obra de la China, el campo negro de laços de nácar o madre perla, adornados de cazas y países de oro molido, cerrajas y aldavas doradas», «un ydolo de piedra arenosa dado de verde con caracteres japoneses», «una bocina de marfil de casi una bara de larga de un rey de Japón» (caracterizada en otra de las descripciones conservadas como «bocina de marfil […] de un Rey de la Yndia»), «una cruz de madera de la India» y varias espadas chinas y tártaras llamadas curiosamente *catanas* (término que define un tipo de espada japonesa). Las breves referencias (a veces contradictorias) que la citada descripción de Juan Francisco Andrés de Uztarroz ofrece de estas piezas no permiten realizar excesivas precisiones sobre la naturaleza de las mismas; sin embargo, señalaremos que con seguridad los mencionados «cofrecillos» fueron objetos de laca (*urushi*, en japonés), que bien se importaron de China tal y como señala la anotación, o quizá de Japón, ya que las técnicas decorativas mencionadas —la aplicación de nácar junto con la ejecución de decoraciones a base de polvo de oro (*makie*, en japonés)— son típicamente niponas.[5]

Pero, a la par que los comerciantes, también fueron a los países de Asia Oriental buen número de misioneros cristianos, fundamentalmente jesuitas, dominicos, franciscanos y agustinos, quienes en el siglo XVI, siguiendo un recorrido paralelo al de los mercaderes lusitanos, fueron arribando a distintos puertos asiáticos con el ánimo de difundir el Evangelio. Desde comienzos de la citada centuria los dominicos y franciscanos marcharon en distintas expediciones a la India y otros enclaves del sudeste asiático, y ya en 1542, miembros de la recién fundada Compañía de Jesús crearon una misión en Goa que será el punto de partida para exploraciones más alejadas. El 15 de agosto de 1549, jesuitas españoles liderados por el navarro Francisco Javier llegaron al sur de Japón e iniciaron con notable éxito la evangelización. La Compañía tuvo el monopolio de la labor misionera en el archipiélago hasta que en la última década del siglo XVI y en las primeras del XVII llegaron a las islas franciscanos,

Caja de madera lacada del siglo XVIII (dinastía Qing), destinada a guardar estuches de té (Colección Federico Torralba Soriano, Museo de Zaragoza).

6. Selig (1960: nº 82).
7. Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1575. El libro se encuentra completamente digitalizado en la página web Laures Rare Book Database Project & Virtual Library (Kirishitan Bunko Library, Sophia University, Tokio) (http://133.12.23.145:8080/html/index.html), con la referencia JL-1575-KB1-140-68. Para la búsqueda de ejemplares en España, tanto de esta obra como de las que se comentarán con posterioridad, puede consultarse el catálogo *Patrimonio bibliográfico español* (http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html). Véanse también Massarella (1999) y Schurhammer (1992).

dominicos y agustinos. Lamentablemente, los shogunes de la familia Tokugawa, que accedió al poder a comienzos del siglo XVII, decidieron cortar radicalmente la presencia del cristianismo en Japón decretando la definitiva expulsión de los misioneros y la clausura del país a los extranjeros (1639). Además emprendieron una política de persecución de la práctica de la fe cristiana, la cual dio lugar a que se sucedieran actos de tortura encaminados a la apostasía y a la ejecución de cientos de cristianos que conmovieron a toda Europa. En 1565, fueron a Filipinas el agustino fray Andrés de Urdaneta y otros compañeros, y poco después se introdujeron en las islas dominicos y franciscanos. Desde este archipiélago intentaron penetrar en China mandando diversas expediciones: los agustinos en 1572 y 1574, los franciscanos en 1579 y 1582 y los dominicos en 1587 y 1590. Sin embargo, estas iniciativas no tuvieron éxito debido a la oposición de las autoridades chinas. También desde mediados del siglo XVI, miembros de la Compañía de Jesús intentaron introducirse en China sin efectivos resultados hasta que, en el año 1582, Michele Ruggiere y Matteo Ricci se convirtieron en los primeros jesuitas que obtuvieron permiso para entrar en el Imperio. Los seguidores de Ignacio de Loyola fueron los únicos misioneros en el país hasta 1631, fecha en la que se fundó la primera misión de los dominicos; poco después se asentaron los franciscanos (1633) y los agustinos (1681).

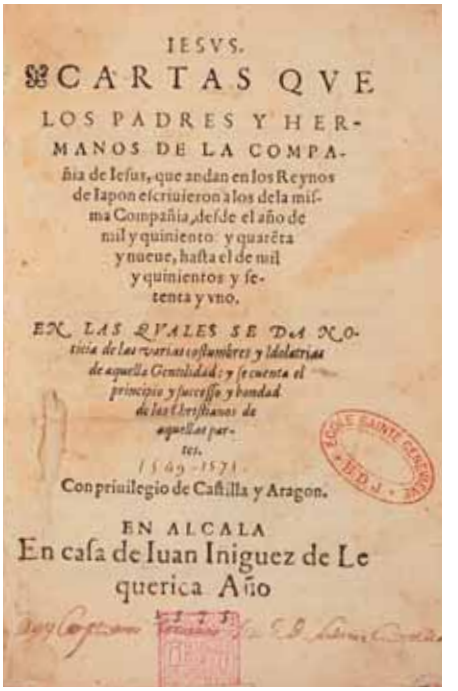
Testimonio de las vicisitudes de estos «apóstoles» de la Edad Moderna fueron los numerosos textos, cartas, informes, ensayos, historias o crónicas que los mismos misioneros escribieron, bien como documentos internos de sus propias congregaciones o bien como alegato de su presencia y labor. En estos trabajos los religiosos describieron los hechos que vivieron y las extraordinarias realidades que contemplaron con la particularidad de que, a diferencia de las narraciones de viajeros de épocas anteriores, sus relatos (salvo contadas excepciones) mostraron una cierta fidelidad a lo empírico, un general desapego de las historias fantásticas y un análisis racional de los fenómenos observados. Buena parte de estas obras redactadas por los mismos religiosos fueron difundidas por la imprenta. A la par, otros autores que leyeron estos textos —impresos o manuscritos— decidieron recopilarlos, sintetizarlos o enriquecerlos, y difundirlos también en forma de libros. Unas y otras publicaciones pronto se convirtieron en las principales fuentes que permitieron a los europeos tener un conocimiento más amplio, profundo y real de las distintas culturas de Asia Oriental. La tradicional fascinación que provocaba el «lejano Oriente», cuyos misterios se iban desvelando en sorprendentes realidades gracias a estos trabajos, y la admiración y devoción que debía de suscitar la arriesgada vida de los misioneros, considerados como aventureros o héroes de la fe cristiana, fomentaron el interés y la difusión de este tipo de obras. De hecho sabemos que algunos libros tuvieron un notable éxito y se leyeron con avidez, siendo prueba de ello sus sucesivas ediciones, así como su traducción a varios idiomas.

En fin, por todo lo expuesto, no solo no es extraño, sino que es totalmente lógico que algunos de estos ejemplares de libros donde se narraban las peripecias de los misioneros en Asia Oriental o se describía la geografía, la topografía, el clima, la

organización política y social, los recursos económicos, las creencias y los ritos, la vida y costumbres de los habitantes de esta área cultural tuvieran su lugar en la completa biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa. Concretamente, en ella se encontraban un total de siete obras (tres de las cuales estaban repetidas) publicadas en distintas ciudades españolas entre 1575 y 1621, escritas en castellano (tres de ellas son traducciones de otras lenguas) y redactadas bien por misioneros o bien por autores que recogieron, tradujeron y sintetizaron los textos de estos religiosos. A excepción de una recopilación de cartas redactadas por jesuitas, estos trabajos constituían fundamentalmente narraciones, crónicas o relaciones de carácter histórico-descriptivo.

La labor desarrollada por los misioneros en Japón suscitó, más que ninguna otra, el interés por parte de toda Europa, ya que por las primeras noticias que llegaron del archipiélago se podía conjeturar que la evangelización de las islas sería un éxito, y de hecho lo fue en su primera etapa, en la que hubo multitud de conversiones. Precisamente la obra más antigua de los fondos de la biblioteca de Lastanosa sobre Asia Oriental se refiere a Japón y a este primer periodo de expansión. Se trata del libro reseñado en el catálogo como «Cartas de Japón de los Padres de la Compañía, Alcalá, 1575»,[6] que sin duda era la obra *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús, que andan en los reinos de Japón escribieron a los de la misma Compañía, desde el año de mil y quinientos y cuarenta y nueve, hasta el de mil y quinientos y setenta y uno. En las cuales se da noticia de las varias costumbres y idolatrías de aquella gentilidad: y se cuenta el principio y suceso y bondad de los cristianos de aquellas partes*…[7] Este opúsculo constituye la traducción al castellano de una recopilación de cartas redactadas por misioneros jesuitas en Japón, encargada por el obispo de Coimbra Juan Suárez y publicada en Coimbra en 1570. La versión española, definida por el traductor como «Una verdadera historia de nuestros tiempos y de cosas tan remotas y peregrinas que con razón admirarán y deleytarán justamente a los que las leyeren», recoge una biografía de Francisco Javier, un breve relato sobre Japón y un amplio repertorio de cartas de distintos misioneros, incluido el propio Francisco Javier, que dan fe de la marcha de la evangelización.

También la misión de Japón causó especial curiosidad porque los mismos religiosos propiciaron el envío de embajadas con representación japonesa a la Corte española y a la papal. La primera de estas se debe al jesuita Alessandro Valignano (1539-1606), visitador de la misión de Japón, quien tuvo la iniciativa de mandar a Europa una legación con cuatro niños japoneses de alta alcurnia, emparentados con algunos *daimyo* cristianos, para impresionar al monarca español y al Sumo Pontífice, y así poder reclamar mayor atención y más recursos. La embajada partió de Japón en 1582 y entró en 1584 en España, donde, tras provocar el entusiasmo de las gentes de las poblaciones por las que pasó, fue recibida por Felipe II. Posteriormente llegó a Italia y en Roma tuvo audiencia con el papa Gregorio XIII. Tras recorrer varias ciudades italianas, volvió a la Península Ibérica, para luego partir hacia Japón en 1585. Pues bien, este episodio es el protagonista de la obra reseñada en el catálogo editado por Selig como «Bujeda de Leyba: Historia del Japón, Zaragoza, 1592», la


IESVS.
CARTAS QVE
LOS PADRES Y HER-
MANOS DE LA COMPA-
ñia de Iesus, que andan en los Reynos
de Iapon escriuieron a los de la mis-
ma Compañia, desde el año de
mil y quiniento y quarẽta
y nueue, hasta el de mil
y quinientos y se-
tenta y vno.
EN LAS QVALES SE DA NO-
ticia de las varias costumbres y Idolatrias
de aquella Gentilidad: y se cuenta el
principio y successo y bondad
de los Christianos de
aquellas par-
tes.
1549-1571.
Con priuilegio de Castilla y Aragon.
EN ALCALA
En casa de Iuan Iniguez de Le
querica Año

La obra más antigua sobre Asia Oriental en los fondos de la biblioteca lastanosina contenía las cartas escritas por los padres jesuitas en Japón de 1549 a 1571, impresas en Alcalá de Henares en 1575 (Kirishitan Bunko, Sophia University, Tokio).

cual aparece referenciada dos veces[8] y ha podido ser identificada con la titulada *Historia del reino de Japón y descripción de aquella tierra y de algunas costumbres, ceremonias y recogimiento de aquel reino: con la relación de la venida de los embajadores del Japón a Roma para dar la obediencia al Sumo Pontífice y otros de los recibimientos que los príncipes cristianos les hicieron por donde pasaron y de las cartas y presentes que dieron a Su Majestad el rey nuestro señor y a los demás príncipes. Con la muerte de Gregorio XIII y elección de Sixto V y las cartas que dio Su Santidad para los reyes de aquel reino hasta la partida de Lisboa, y seis cartas de la China y del Japón, y de la llegada de los señores Japones a Goa. Recopilada por el doctor Bujeda de Leyva, vecino de la ciudad de Toledo…*[9]

Según algunos autores,[10] este libro constituye un resumen en castellano realizado por el citado doctor toledano Bujeda de Leyva del trabajo publicado por los jesuitas Alessandro Valignano y Duarte de Sande, *De misiones legatorum Iaponensium ad Romanam curiam…* (Macao, 1590). Sin embargo, para otros estudiosos[11] es la traducción de parte de dos obras italianas. La primera, *Relationi della venuta degli ambasciatori Giaponesi è Roma sino alla partita di Lisbona…* (Roma, 1586), fue redactada por el afamado literato y secretario de Sixto V Guido Gualtieri (1560-1636), quien debió de ser testigo directo de los hechos narrados. La segunda, titulada *Avvisi della Cina et Giapone del fine dell'anno 1586* [1587]. *Con l'arrivo delli signori Giaponesi nell'India…* (Roma, 1588), incluye las cartas mencionadas por Bujeda de Leyva.

Asimismo, Japón fue principal protagonista de la obra de Fernão Mendes Pinto *Peregrinaçam de Fernam Mendez Pinto. Em que da conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouvio no reyno da China, no de Tartaria, no do Sornau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhan, no de Pegù, no de Martavão, & em outros muytos reynos & senhorias…*, publicada originariamente en Lisboa[12] y traducida al castellano en 1620 por Francisco Herrera y Maldonado: *Historia oriental de las peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto portugués, adonde se escriben muchas, y muy extrañas cosas que vio, y oyó en los reinos de la China, Tartaria, Sornao, que vulgarmente se llama Siam, Calamiñán, Pegú, Martabán, y otros muchos de aquellas partes orientales, de que en estas nuestras de Occidente hay muy poca, o ninguna noticia. Casos famosos, acontecimientos admirables, leyes, gobierno, trajes, religión, y costumbres de aquellos gentiles de Asia. Traducido de portugués en castellano por el licenciado Francisco de Herrera Maldonado, canónigo de la santa iglesia real de Arbas…*[13] Esta obra aparece mencionada dos veces en el catálogo de la biblioteca de Lastanosa, con las referencias «Fernán Méndez Pinto: Historia oriental, traducido por Errera Maldonado, Madrid, 1617» e «Historia oriental de Fernán Méndez Pinto, Madrid, 1612».[14] Obviamente, las fechas de publicación en ambos casos obedecen a un error en la anotación, ya que la primera edición en castellano fue, como se ha dicho, en 1620.

El aventurero, comerciante y jesuita por algún tiempo Fernão Mendes Pinto (1510-1583) nació en Montemayor el Viejo, en Portugal, lugar del que partió para emprender un dilatado viaje por Asia. En 1537 llegó a Goa (India), desde donde inició un largo peregrinaje por el sudeste asiático, China y Japón. Visitó este archipiélago un total de cuatro veces y allí tuvo contacto con Francisco Javier, del que fue un ardiente admirador. De hecho, ingresó en la Compañía de Jesús, pero solo per-

8. Selig (1960: nos 132 y 420).
9. Zaragoza, Pedro Puig, 1591. Esta obra está reseñada en Sánchez (1913-1914: II, 409) como publicada en 1591. Por ello pensamos que el año 1592 que aparece en el catálogo obedece a un error de transcripción o anotación. Véase Cabezas (1995).
10. Nogueira (2003).
11. Laures (1956), Boscaro (1973), Streit y Dindinger (1910-1975).
12. Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1614 (Catz, 1989).
13. Madrid, Tomás Junti, 1620.
14. Selig (1960: nos 265 y 414).
15. Selig (1960: nos 423 y 498).

maneció en ella dos años. En 1558 volvió a Portugal y allí redactó sus *Peregrinaciones*, en las que describió su periplo y sus aventuras por tan variados y atractivos lugares, obra que concluyó en 1569. Sin embargo, no se llegó a publicar en vida del autor, sino años después de su muerte, acaecida en 1583. Cuando finalmente vio la luz en 1614, se convirtió en uno de los libros de viajes más populares y más extensamente leídos y fue traducido a la mayor parte de las lenguas europeas. Uno de los factores que determinaron el éxito de la obra fue su formato autobiográfico y su tono apasionado, satírico y crítico, que proporcionaron al texto un cierto sabor de novela picaresca. Aunque algunos autores han dudado de la veracidad de algunas de sus afirmaciones, lo cierto es que también muchos estudiosos reivindican el enorme valor de la mayor parte de sus testimonios y precisas descripciones, fruto de unas vivencias directas, que sin duda dejaron su huella en la imagen que en Europa se generó de Japón. En definitiva, el libro fue un *best seller* de la época, y no es extraño que Lastanosa tuviera dos ejemplares.

Un contrapunto del libro de Mendes Pinto, por su tono objetivo y su especial dedicación a China, es la obra consignada en el catálogo de la biblioteca como «Juan González de Mendoza: Historia, costumbres y ritos del Reyno de China, Zaragoza, 1587», que aparece mencionada dos veces.[15] Se trata sin duda del texto realizado por el padre agustino Juan González de Mendoza, que fue publicado por primera vez en 1585 en la ciudad de Roma, con el título *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres, del gran reino de la China, sabidas así por los libros de los mismos Chinas, como por relación de religiosos y otras personas que han estado en el dicho reino. Hecha y ordenada por*

HISTORIA
ORIENTAL
DE LAS PEREGRINACIONES
DE FERNAN MENDEZ PINTO
PORTVGVES, ADONDE SE ESCRIVEN
muchas, y muy estrañas cosas que vio, y oyò en los Reynos de la China, Tartaria, Sornao, que vulgarmente se llama Siam, Calaminam, Pegu, Martauan, y otros muchos de aquellas partes Orientales, de que en estas nuestras de Occidente ay muy poca, ò ninguna noticia.

CASOS FAMOSOS, ACONTECIMIENTOS ADMIRABLES, leyes, gouierno, trages, Religion, y costumbres de aquellos Gentiles de Asia.

TRADVZIDO DE PORTVGVES EN CASTELLANO POR el Licenciado Francisco de Herrera Maldonado, Canonigo de la santa Yglesia Real de Arbas.

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON DVARTE, MARQVES de Flechilla, y Villanueuiel, Marques de Malagon, señor de las villas de Paracuellos, la Porcuna, y Hernancauallero, Alferez mayor de la Orden y Cauallería de Alcantara, y Comendador de Castilnouo.

Año 1620.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, Por Tomas Iunti, Impressor del Rey nuestro señor.

Impressa a costa de Manuel Rodriguez, Mercador de Libros. Vendese en su casa frontera de San Basilio, en Palacio.

HISTORIA
DE LAS COSA
MAS NOTABLES,
RITOS Y COSTVMBRES,
Del gran Reyno de la China, sabidas assi por los libros delos mesmos Chinas, como por relacion de Religiosos y otras personas que an estado en el dicho Reyno.

HECHA Y ORDENADA POR EL MVY R. P. MAESTRO Fr. Iuan Gonzalez de Mendoza dela Orden de S. Agustin, y pretensiones Apostolicas a quien la Magestad Catholica embio con su carta y otras cosas para el Rey de aquel Reyno el año. 1580.

AL ILLVSTRISSIMO S. FERNANDO de Vega y Fonseca del consejo de su Magestad y su presidente en el Real delas Indias.

Con vn Itinerario del nueuo Mundo.

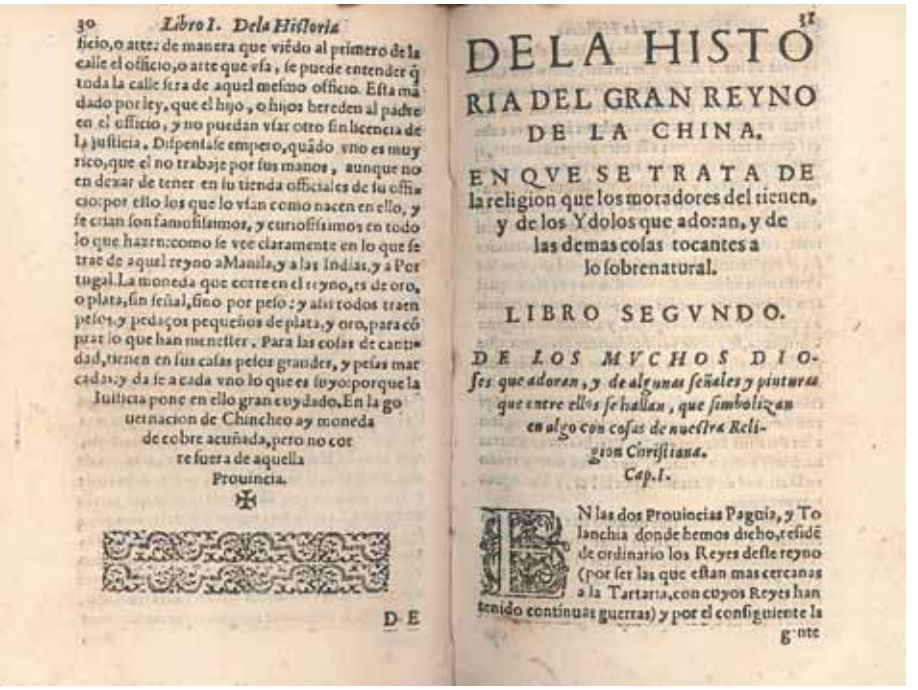
Con Priuilegio y Licencia de su Santidad

En Roma, a costa de Barthoiome Grassi. 1585

Portadas de *Historia oriental*, de Fernão Mendes Pinto, e *Historia* […] *del gran reino de la China*, de Juan González de Mendoza (Kirishitan Bunko, Sophia University, Tokio). Ambas obras se citan en el catálogo de la biblioteca lastanosina.

el muy R. P. maestro Fr. Juan González de Mendoza de la Orden de S. Agustín, y penitenciario apostólico a quien la Majestad Católica envió con su real carta y otras cosas para el rey de aquel reino, el año 1580 […] *Con un itinerario del nuevo mundo.*[16]

Tal y como señalan algunos autores,[17] esta obra, primer libro escrito por un español en el que se describe con detalle la China del siglo XVI, fue un éxito editorial de la época, y prueba de ello fue que se reeditó en más de cincuenta y siete ocasiones y se tradujo a ocho idiomas. Su autor, fray Juan González de Mendoza (1545-1618), fue un religioso agustino que, sorprendentemente, nunca viajó a China y que pudo redactar su trabajo gracias a la lectura de diversas obras elaboradas por religiosos que sí lo hicieron, como las crónicas escritas por Pedro de Alfaro, Martín Ignacio de Loyola, Gaspar de la Cruz, y fundamentalmente la obra de Martín de Rada y las de otros autores como Bernardino de Escalante y João de Barros, y también gracias a la consulta de numerosos libros de autores chinos que fueron traídos a España. El texto se divide en dos partes: en la primera se ofrece una detallada información, muy cercana a la realidad, sobre geografía, clima, historia, creencias, ritos, tradiciones, modos de vida, hábitos y costumbres, situación económica, social y política de la China del siglo XVI; la segunda narra los viajes que realizaron varios misioneros (autores, algunos, de los textos en los que se inspiró). En fin, el libro de Juan González de Mendoza se convirtió en la obra más importante sobre este país redactada en el siglo XVI y fue considerada hasta el XVIII el libro de mayor autoridad sobre el Celeste Imperio. De gran difusión entre los medios cultos europeos, ávidos de noticias sobre este mitificado reino, la obra


30 Libro I. Dela Historia
ficio, o arte: de manera que viẽdo al primero de la calle el officio, o arte que vsa, se puede entender q̃ toda la calle sera de aquel mesmo officio. Esta mãdado por ley, que el hijo, o hijos hereden al padre en el officio, y no puedan vsar otro sin licencia de la justicia. Dispensase empero, quãdo vno es muy rico, que el no trabaje por sus manos, aunque no en dexar de tener en su tienda officiales de su officio: por ello los que lo vsan como nacen en ello, y se crian son famosissimos, y curiosissimos en todo lo que hazen: como se vee claramente en lo que se trae de aquel reyno a Manila, y a las Indias, y a Portugal. La moneda que corre en el reyno, es de oro, o plata, sin señal, fino por peso: y assi todos traen pesos, y pedaços pequeños de plata, y oro, para cõprar lo que han menester. Para las cosas de cantidad, tienen en sus casas pesos grandes, y pesas marcadas: y da se a cada vno lo que es suyo: porque la Iusticia pone en ello gran cuydado. En la gouernacion de Chincheo ay moneda de cobre acuñada, pero no corre fuera de aquella Prouincia.

DE LA HISTO
RIA DEL GRAN REYNO
DE LA CHINA.
EN QVE SE TRATA DE la religion que los moradores del tienen, y de los Ydolos que adoran, y de las demas cosas tocantes a lo sobrenatural.
LIBRO SEGVNDO.
DE LOS MVCHOS DIOSES que adoran, y de algunas señales y pinturas que entre ellos se hallan, que simbolizan en algo con cosas de nuestra Religion Christiana.
Cap. I.
EN las dos Prouincias Paguia, y Tolanchia donde hemos dicho, residẽ de ordinario los Reyes deste reyno (por ser las que estan mas cercanas a la Tartaria, con cuyos Reyes han tenido continuas guerras) y por el consiguiente la gente

Comienzo del libro segundo de la *Historia* […] *del gran reino de la China*, del padre agustino Juan González de Mendoza (Roma, 1585). Ejemplar perteneciente a la Librería Hesperia de Zaragoza.

16. Su primera edición se encuentra completamente digitalizada en la página web Laures Rare Book Database Project & Virtual Library (http://133.12.23.145:8080/html/index.html), con la referencia JL-1585-KB62. La edición zaragozana se referencia en Sánchez (1913-1914). Reproducimos aquí una imagen del interior del ejemplar propiedad de la librería Hesperia (Zaragoza), cuya desinteresada colaboración agradecemos enormemente.
17. Nogueira (2003), Santos (2005-2006).
18. Selig (1960: nº 77).
19. Valladolid, Luis Sánchez, 1603. Existe un ejemplar de la obra en el Instituto de Educación Secundaria Práxedes Mateo Sagasta. Su bibliotecario nos ha proporcionado la imagen de la portada que aquí reproducimos, colaboración por la que expresamos nuestro más profundo agradecimiento.
20. Nogueira (2003).
21. Lugduni, ex Officina Iunctarum, 1589.
22. Selig (1960: nº 242).
23. Valencia, Juan Crisóstomo Garriz, 1606.
24. Zhang (1997), Nogueira (2003).
25. Selig (1960: nº 291).
26. Madrid, Andrés de Parra (a costa de Andrés de la Carrasquilla), 1621.
27. Nogueira (2003).

permitió que los europeos abandonaran la imagen de China como un país desconocido y pagano y que comenzasen a considerarla como una civilización avanzada y provista de amplios recursos, riquezas y posibilidades.

Menos conocida por el público en general fue la obra reseñada en el catálogo de la biblioteca de Lastanosa con la referencia «Antonio de San Román: Historia general de la India Oriental, Valladolid, 1603».[18] Se trata del libro titulado *Historia general de la India Oriental: los descubrimientos, y conquistas que han hecho las armas de Portugal, en el Brasil, y en otras partes de África y de la Asia; y de la dilatación del santo evangelio por aquellas grandes provincias, desde sus principios hasta el año de 1557. Compuesta por fray Antonio de San Román monje de San Benito; natural de la ciudad de Palencia y profeso de San Zoil de Carrión…*[19]

El palentino Antonio de San Román de Ribadeneyra fue monje del monasterio benedictino de San Zoilo de Carrión (Palencia) y autor de distintos trabajos de carácter histórico. Según algunos autores,[20] San Román elaboró su *Historia general de las Indias* a partir de la consulta de obras de diferentes autores como João de Barros, García Orta, Bernardino Escalante, González de Mendoza y, sobre todo, del latinista y humanista italiano Giovanni Pietro Maffei, del que recoge buena parte de su obra *Historiarum Indicarum libri XVI*.[21] Lo cierto es que San Román en su obra no realizó excesivas aportaciones personales de contenido, pero tuvo el acierto de recoger las de otros y presentarlas con suma claridad expositiva.

Historia general de la India Oriental, de fray Antonio de San Román (Biblioteca del Instituto de Educación Secundaria Práxedes Mateo Sagasta, Logroño).

Según el catálogo editado por Selig, en la biblioteca se encontraba una obra con la referencia «Esteban de Villa Real: Relación de la entrada de algunos padres de la Compañía en la China, Valencia, 1606».[22] Creemos que hubo algún error a la hora de anotarla y que este libro es en realidad la conocida obra del jesuita Diego de Pantoja *Relación de la entrada de algunos padres de la Compañía de Jesús en China, y particulares sucesos que tuvieron y de cosas notables que vieron en el mismo reino*.[23] El español Diego de Pantoja (1571-1618)[24] ingresó en la Compañía de Jesús en 1589 y viajó a Macao en 1599, fecha a partir de la cual, y hasta su muerte, desarrolló una larga tarea evangelizadora en China, compartiendo destino con el famoso jesuita Matteo Ricci, del que fue compañero. Su obra, en la que incluye una glosa de las posibilidades de la labor misionera en China, una descripción genérica del país y dos mapas, presenta el principal interés de ser fruto de una viva experiencia, y no es extraño que el libro fuera traducido a otros idiomas y editado múltiples veces (1604, 1605, 1607, 1608, 1625, etcétera) en distintas capitales europeas.

Por último, en la biblioteca de Lastanosa se encontraba reseñado el libro «D. Francisco de Herrera y Maldonado, Epítome y historial del Reyno de la China, Madrid, 1621»,[25] obra que sin duda es la titulada *Epítome historial del reino de la China: muerte de su reina, madre de este rey que hoy vive, que sucedió a treinta de marzo, del año de mil seiscientos y diez y siete. Sacrificios y ceremonias de su entierro. Consta descripción de aquel Imperio. Y la introducción en el de nuestra Santa Fe Católica*.[26]

Francisco de Herrera y Maldonado (1575-1633), canónigo de la iglesia de Arbas de León, nacido en Oropesa y afamado traductor de diferentes obras, ya se había acer-

cado al mundo de Asia Oriental al traducir al castellano la obra citada de Mendes Pinto, que fue publicada en el mismo año en que apareció por primera vez su *Epítome* (Madrid, 1620). La obra constituye una extensa recopilación de materias referentes a China que permite tener un extenso conocimiento de su civilización.[27] En las últimas páginas del libro se anotan las fuentes utilizadas, ochenta títulos entre los que se encuentran todas las obras anteriores reseñadas, en su mayoría de procedencia jesuítica, hasta tal punto que puede considerarse una auténtica síntesis de todo lo publicado anteriormente. Sin llegar a tener el éxito de las obras de Mendes Pinto y González de Mendoza, el libro de Herrera y Maldonado tuvo una notable difusión y fue reeditado varias veces en español y traducido al francés.

En definitiva, aunque la biblioteca de Lastanosa no llegó a tener todas las obras publicadas en la época sobre Asia Oriental,[28] por lo menos reunió (hasta la década de 1650) las más importantes y conocidas en el ámbito español, lo cual es indicio del interés particular que su propietario tuvo por conocer el tema. En efecto, creemos que ciertas motivaciones más personales alentaron a nuestro erudito a ser poseedor de los libros citados. En primer lugar, un elemento que sin duda propició su adquisición fue «su apetito de saber acerca de lugares lejanos». Recientes trabajos[29] han puesto en evidencia la magnitud y calidad de la colección de saberes geográficos que poseyó Lastanosa, consistente en mapas, planos, vistas, antologías cartográficas o atlas, obras clásicas de geografía, relaciones, guías y variados instrumentos geográficos. Dicha colección fue formada por el erudito aragonés no por una necesidad de orden práctico, tal y como hicieron personajes coetáneos (caso del conde duque de Olivares) que crearon colecciones similares con el fin de poseer este «recurso imprescindible» en sus tareas profesionales, sino por «disponer información de los diversos lugares de la superficie terrestre», como fruto de su insaciable curiosidad cultural y de su ansia por un saber con verdadera vocación universal. Creemos que esta misma intención impulsó a Lastanosa a tener en su biblioteca narraciones, crónicas y relaciones relativas a Asia Oriental, y no sería extraño pensar que el mecenas aragonés experimentaría la misma emoción visitando y recorriendo sucesivos países a través de la contemplación de sus mapas que sumergiéndose en imponentes paisajes y pintorescas costumbres de países del otro extremo del continente euroasiático a través de la lectura de sus libros.

Por otra parte, sus buenas relaciones con la Compañía de Jesús[30] también debieron de avivar en Lastanosa el deseo de conocer más ampliamente la tarea evangelizadora y los mundos descubiertos por los correligionarios de san Francisco Javier. Es más, suponemos que en sus conversaciones con algunos de los jesuitas con los que entabló relación, el asunto de las misiones tanto de China como sobre todo de Japón (recordemos que el erudito oscense vivió la época de los mártires en Japón) tuvo que ser en algún momento tema de consideración. De hecho, el aragonés Baltasar Gracián —con el que Lastanosa compartía, además de una estrecha relación, su amor por la lectura, un afán voraz de información y una notable capacidad de estar al tanto de los acontecimientos contemporáneos— conocía numerosos datos sobre China y Japón, y así lo hemos podido verificar en sus propias obras, de

28. Condier (1912), Streit y Dindinger (1910-1975).
29. Hernando (2005). Todos los entrecomillados posteriores se han extraído de este artículo.
30. Gómez Zorraquino (2005b).
31. Soto (2004).
32. Gómez de Liaño (2001), Garcés (2005d).

las que extraeremos solo unos ejemplos. En *El Político* (1640), Gracián hace comentarios sobre los emperadores de la China; en *El Discreto* (por cierto, publicado por Lastanosa en Huesca en 1646) elogia la figura de *Taicosama*, nombre con el que se conocía a Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), gran figura militar de Japón que guió los destinos de la nación durante buena parte del periodo Momoyama (1572-1615); en *Agudeza y arte de ingenio* (1648) nos habla de Francisco Javier y también de los mártires cristianos del archipiélago, entre los que menciona a Pablo Miki; en *El Criticón* (1651-1657) exalta las virtudes de los japoneses, de los que llega a decir que son «los españoles de Asia».[31]

También hemos de mencionar que Lastanosa mantuvo relación epistolar con el ilustre Athanasius Kircher (1602-1680).[32] El oscense sintió profunda admiración por este sabio y se preocupó por adquirir todas sus obras. Uno de los temas de recurrente interés por parte del jesuita alemán fue precisamente China. De hecho, jugó un importante papel en la propagación del texto siriaco-chino del llamado *Monumento Nestoriano*, antigua estela encontrada en ese país en 1625 que daba testimonio de la presencia de cristianos nestorianos en la época de la dinastía Tang (618-906). Además, uno de sus libros más señalados fue la famosa *China illustrada*, publicada en Ámsterdam en 1667. Aunque no tenemos constatación documental, creemos muy probable que Lastanosa, dado su afán por poseer los trabajos de Kircher, adquiriera esta obra y, puestos a conjeturar, pensamos que si Baltasar Gracián († 1658) hubiera vivido por aquel momento la hubiera leído y comentado con su buen amigo y mecenas.

RELACION
DE LA PERSECVCION QVE
huuo eſtos años contra la Igleſia de
Iapon, y los miniſtros della.
Sacada de la carta anua, y de otras informaciones authenticas q̃ truxo el Padre Pedro Storejon dela Compañia de Ieſus, Procurador de la Prouincia de Iapon.
Dirigida a Doña Luyſa de Padilla y Manrique, Condeſa de Aranda, Vizcõdeſa de Viota, y Rueda, Señora de la Tenencia de Alcalaten, y de las Baronias de Veniloba, Miralato, y Cortes.
Año 1617.
Con preuilegio en Caragoça. Por Iuan de Larumbe.
A coſta de Iuan de Bogilla mercader de libros.

Portada de la *Relación de la persecución que hubo estos años contra la Iglesia de Japón* (Zaragoza, 1617), del ejemplar de la Biblioteca Pública de Huesca, y frontispicio de la *China illustrada* de Athanasius Kircher (Ámsterdam, 1667).

El placer de pasearse por los lugares: la posesión de una exquisita colección cartográfica

Agustín Hernando

El estudio del catálogo de la biblioteca reunida por el oscense Vincencio Juan de Lastanosa, en el que figura un capítulo consagrado a los mapas, nos brinda la oportunidad de descubrir la existencia de un singular patrimonio cultural.[1] Tras identificar sus ejemplares y apreciar su relevancia cartográfica, cultural y social, ahondamos en los motivos que animaron a su adquisición y disfrute. Inherente a las consideraciones que vamos a exponer se halla la respuesta a cómo leer e interpretar una colección cartográfica. Una cuestión que comienza a plantearse en ámbitos culturales diversos. A continuación pasamos a ocuparnos de cada uno de estos aspectos.

MEMORIA DE
las cartas geographicas que
tiene en su poder
VINCENCIO IOAN D
LASTANOSSA CAVALLERO IN-
fanzon, ciudadano de la ciuda)
de Huesca
SEÑR DE FIGARVELAS

Página inicial del capítulo del catálogo consagrado a enumerar los mapas de la colección reunida por Lastanosa. Constata el esmero puesto en su redacción, así como algunas de las joyas cartográficas de las que dispuso.

Los mapas reunidos por Lastanosa

El catálogo que ha llegado hasta nosotros, concluido a finales de la década de 1650, dedica un apartado a enumerar los ejemplares cartográficos que poseía este erudito y mecenas aragonés.[2] No obstante, podemos aventurar que su adquisición se llevó a cabo en 1633, la fecha más tardía de uno de los mapas reseñados.

La decisión de enumerar los mapas reunidos constituye un testimonio excepcional en el panorama bibliográfico de aquel siglo, ya que otros inventarios de bibliotecas no cuentan con un apartado similar. Dicha presencia evoca en su propietario la posesión de una elocuente sensibilidad cartográfica, la de una personalidad que supo advertir las virtudes informativas y estéticas que aúnan tales documentos. Estos son contemplados en el catálogo como recursos culturales cuya naturaleza difiere de la de los libros. Aparecen vinculados a otra categoría, con la que presentan ciertas similitudes: las estampas artísticas, unas creaciones por las que Lastanosa también sentía una especial fascinación. Además, los mapas se adquirían en establecimientos cuyos propietarios también ofrecían ese tipo de ilustraciones.

Como cabía esperar, la colección alberga ejemplares cartográficos algo diversos: en primer lugar, advertimos unas antologías que hoy día definimos como *atlas*, término que comenzó a propagarse en el transcurso del siglo XVII; tras ellas figuran los mapas exentos, un copioso conjunto formado por estampas dedicadas a mostrar los atributos geográficos de los distintos países europeos, exhibiendo todas ellas una elegante presentación, y, en último lugar, vistas y planos urbanos. No obstante, la lectura de las otras páginas del catálogo nos lleva a pensar en la existencia de antologías cartográficas que Lastanosa debió de adquirir con posterioridad a 1633, así como de obras geográficas ilustradas con numerosos mapas. A este cuantioso patrimonio hemos de agregar los globos e instrumentos que permitían resolver las dudas espaciales. Examinemos brevemente las cualidades que ofrece cada uno de estos conjuntos.

1. Una ampliación informativa y documental de este tema puede consultarse en Hernando, (2005); asimismo, está en prensa mi libro *Coleccionismo cartográfico en el siglo XVII: ejemplares reunidos por Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) y su significado*, que edita el IEA, profusamente ilustrado y con el facsímil del apartado cartográfico del catálogo.

2. *Memoria de las cartas geográficas que tiene en su poder Vincencio Juan de Lastanosa, caballero infanzón, ciudadano de la ciudad de Huesca, señor de Figaruelas*, ms. U-379, ff. 96-99, Biblioteca Real de Estocolmo.

Entre las obras geográficas reunidas no podía faltar la contribución más admirada del Renacimiento: la *Geographia* escrita por Ptolomeo. Los editores exaltaron su figura insertando esta imagen idealizada de su persona en actitud de observación astronómica y dotado de los instrumentos matemáticos que permiten obtener los datos que ayudan a confeccionar los mapas de los lugares.

Atlas o antologías cartográficas

Entre las obras de este tipo adquiridas por el coleccionista oscense figura, en primer lugar, el *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelio (1527-1598), la joya cartográfica más codiciada por la sociedad de la época: un evocador cortejo de imágenes presidido por la representación del orbe y secundado por un mosaico de escenarios dibujados por los estudiosos occidentales. El ejemplar de Lastanosa del cual procede el grabado que puede verse en esta exposición corresponde a la edición castellana de 1602. Se compone de 117 estampas, y en su dorso figura la descripción literaria del lugar. Su editor fue Juan Bautista Vrients (1522-1612), un activo comerciante de grabados instalado en la ciudad de Amberes.

Lastanosa también disponía de la edición de bolsillo de esta obra, titulada *Epitome theatri Orteliani*, edición latina de 1601. Si su hermano mayor, el *Theatrum*, debido a su elevado precio era solo accesible para una selecta clientela formada por la aristocracia civil y religiosa de la época, el *Epitome*, gracias a su reducido tamaño y al menor esfuerzo requerido en su confección, estaba al alcance de personas eruditas con un poder adquisitivo más bajo. Tanto los mapas como el texto constituían un compendio del anterior. Ambos ejemplares gozaron de enorme éxito comercial y, sobre todo el *Theatrum*, de un merecido reconocimiento intelectual. Eran unas aportaciones culturales que ennoblecían cualquier biblioteca, brindando a sus privilegiados poseedores tanto la mejor información geográfica disponible como prestigio social. Estas virtudes explican que sus habituales propietarios fueran personalidades vinculadas a las cortes europeas, como los monarcas Felipe II (1556-1598) y su sucesor, Felipe III (1598-1621), soberano al que está dedicado el ejemplar.

Encontramos mencionado a continuación un tercer volumen presentado como «un libro prolongado, sin título, con cincuenta y dos tablas o cartas». La carencia de un frontispicio o portada la suple el redactor del catálogo de la biblioteca con la enumeración de todas sus estampas, ayudándonos así a identificar el ejemplar: se trata de *Isole famose, porti, fortezze, e terre marittime sottoposte alla Ser*^{ma} *Sig*^{ria} *di Venetia, ad altri Principi Christiani, e al Sig*^{or} *Turco*… (Venecia, 1571; cuenta con diversas ediciones posteriores, una de las cuales, la de 1574, puede verse en esta exposición). La relación concluye con la consideración de que «todas estas tablas o mapas son de Francisco Camocio», célebre grabador instalado en Venecia, quien fallecería poco después, en 1574, como consecuencia de la peste desatada en la ciudad. Queremos recordar que era precisamente allí donde se venía confeccionando una cartografía ilustrada gracias a la presencia de competentes artistas y activos establecimientos dedicados al comercio de estampas. Allí se dibujaron y grabaron los mapas que ilustran numerosas ediciones de la *Geografía* de Ptolomeo (1511, 1548, 1561, 1596), así como los primeros mapas exentos de la Península Ibérica (Vavassore, *c.* 1530; Gastaldi, 1544; Paletino de Curzola, 1551). También se ofrecían al público interesado antologías cartográficas de diversa naturaleza, que se acomodaban a las inquietudes y poder adquisitivo del cliente. Ortelio retomó brillantemente este último

género, captando de manera muy certera las sutiles necesidades informativas y los gustos más refinados de la sociedad europea del último tercio del siglo XVI. Unos atributos documentales y estéticos que son fácilmente reconocibles en su *Theatrum*, especialmente en los ejemplares más lujosos. Su éxito comercial y social generó el paulatino descenso de la producción italiana.

Como se desprende del título, la antología muestra las cualidades topográficas o morfológicas de las islas, ciudades, fortalezas y lugares estratégicos de la frontera mediterránea surgida entre el orbe católico y el otomano. Está encabezada con un mapa de Europa, una prueba de la identidad de la audiencia a la que iba dirigido el ejemplar, seguido de las estampas de Italia y Venecia. El plano de Venecia, ilustración «dibujada de punto alto» —perspectiva cenital—, está secundado por una imagen muy simbólica, la «Procesión general hecha en Venecia a la publicación de la Liga el año 1571», la cual, además de plasmar las cualidades formales de esta imponente manifestación religiosa, constituye una afirmación del entusiasmo que registra la comunidad católica tras su victoria en Lepanto. Las restantes estampas ilustran las plazas e islas que jalonan la ruta que separa Venecia y el Mediterráneo oriental, desde Istria, Zarra o Sebenico a Constantinopla, Rodas y Chipre. La antología concluye con dos imágenes propagandísticas del poder aliado: la «Armada naval de Lepanto antes de acometerse» y la «Armada naval de Lepanto al tiempo de la pelea». Se trata, pues, de una compilación cartográfica alejada de las dos precedentes, reveladora de algunas de las preocupaciones sentidas por la sociedad europea renacentista: las relacionadas con la amenaza turca.

Imagen del Orbe insertada en la *Cosmographia* de Apiano (1575) en la que, bajo una retórica muy evocadora, aparecen las ideas sostenidas acerca de los lugares y las convicciones sobre las cualidades de los vientos. El mapa es una reducción de uno dibujado por Gemma Frisius, hoy día perdido.

La cuarta antología está encabezada igualmente con un mapa de Europa estampado en cuatro pliegos, seguido de imágenes de plazas de interés situadas en la Europa septentrional, desde Ostende, en la costa atlántica, hasta Grolla y Berges. Estas ilustraciones son inferiores en número, nueve sin contar la de Europa, a las de la obra anterior, y reflejan lugares que evocan afanes comerciales.

Mapas exentos

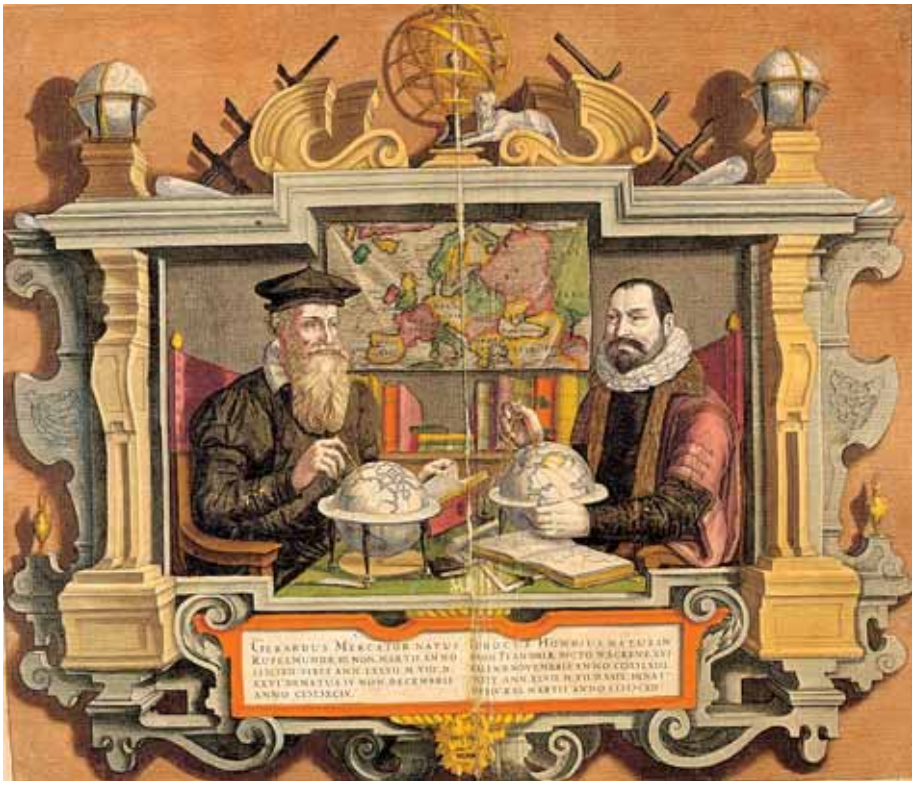
Tras las cuatro compilaciones anteriores, dos flamencas y dos venecianas, el redactor del catálogo pasa a enumerar los mapas exentos bajo el epígrafe «Cartas otras o tablas sueltas». Un legado geográfico formado por ejemplares de mayor tamaño y aspecto muy decorativo, lo que explica que algunos aparecieran engalanando las paredes de la residencia de Lastanosa.

Con un criterio de organización moderno, la escala, la reseña comienza con el mapamundi y los diversos continentes, y pasa posteriormente a consignar los diversos países, finalizando con los planos y vistas urbanas. En medio observamos la presencia de otra antología cuyo contenido no nos desvela, indicando únicamente que se trata de «ocho mapas prolongados de puertos y riberas famosas de Francia», lo cual nos impide averiguar su identidad. Probablemente, sus estampas se hallaban encuadernadas; ignoramos las razones de su inclusión entre los ejemplares exentos.

Encabeza el cortejo un «mapa universal grande, impressa en París año 1630». Aunque desconocemos de qué ejemplar se trata, la cita nos aporta datos que contribuyen a descubrir sus cualidades: un ejemplar mural, estampado en varios pliegos y que, una vez unidos, ofrecen una espectacular imagen del orbe. Los repertorios consultados no registran la edición de un mapa con estas características en París en 1630. Sabemos, en cambio, que este ejemplar amenizaba uno de los aposentos de Lastanosa, según la descripción de su residencia que nos ha dejado el cronista y amigo personal suyo Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653).

El siguiente fue estampado en Ámsterdam en 1618. Ignoramos igualmente el ejemplar del que se trata, ya que en el catálogo no se nos desvela el nombre de su creador.

Las imágenes cartográficas que siguen llevan el nombre de su autor —Visscher—, la fecha —en torno a 1630— y la advertencia de que «todos los mapas de aquí en adelante son con muy hermosas orlas de trajes, ciudades, edificios, armas y retratos de príncipes, iluminadas excelentemente», un testimonio muy elocuente de la elegancia de estas estampas y del exquisito gusto mostrado por su propietario. El conjunto se compone de algo más de veinte ejemplares, la mayor parte realizados por Claes Jansz Visscher (1587-1652), el primero de una saga de editores cartográficos residentes en Ámsterdam. Había comenzado su carrera como dibujante y grabador de los mapas orlados que publicó G. Blaeu, distinguiéndose por su acusada sensibilidad estética, consistente en enriquecer la imagen geográfica con la presencia de una orla



El reconocimiento adquirido por el *Atlas* editado por Mercator explica su incesante demanda y edición en el transcurso de la primera mitad del siglo XVII. Como homenaje a sus protagonistas, Mercator, su inventor, y Hondius, su continuador y enriquecedor de la oferta, se inserta en ellos esta estampa reveladora del ambiente de estudio geográfico y los instrumentos empleados.

engalanada con diminutas vistas urbanas sacadas del *Civitates orbis terrarum* (1572-1618) y personajes locales ataviados con sus respectivos vestidos, así como blasones heráldicos y otros adornos ennoblecedores del lugar. Algunas estampas ostentan el retrato del monarca o los de dignatarios de la región.

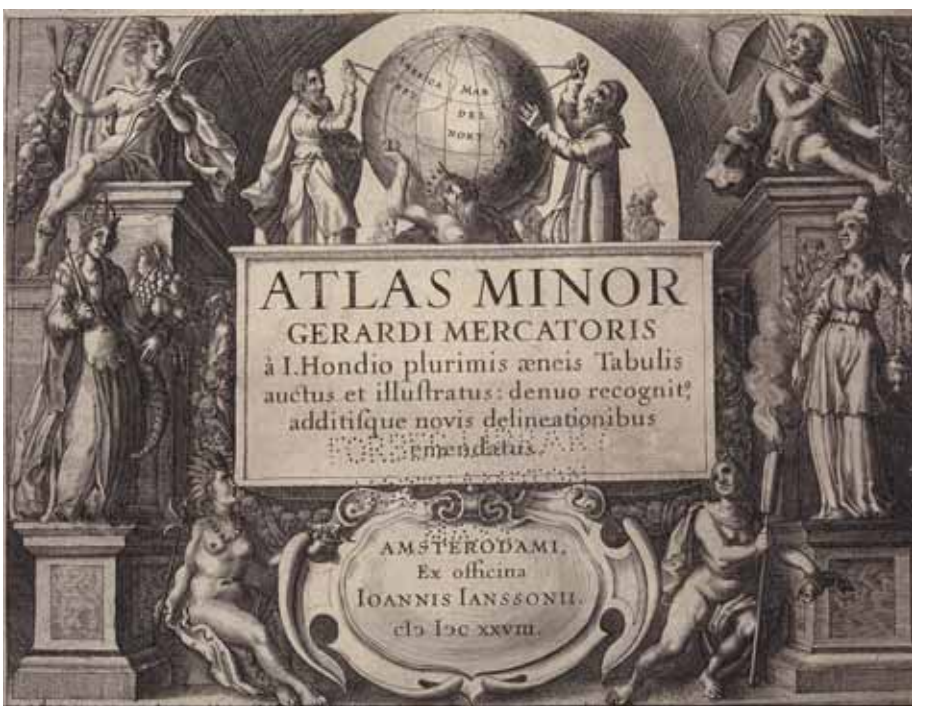
Como no podía faltar, entre estos ejemplares se halla el de la Península Ibérica. Una magnífica estampa de su escenario aderezada con las vistas de Madrid, Sevilla, Lisboa y Valladolid en su friso, y Granada, Toledo, Barcelona y Burgos en su pedestal. En sus flancos coloca imágenes de sus residentes, ataviados con sus trajes habituales, desde la aristocracia cortesana a los vascos, lusitanos y granadinos. Lastanosa poseía su primera edición (1623), aunque se realizaron numerosas estampaciones posteriores (en la exposición puede contemplarse la de 1641), lo que acredita la demanda y el éxito que alcanzó esta seductora presentación geográfica.

También disponía de dos ejemplares que acaparan nuestra atención. El primero, *Aragón*, «de Joan Baptista Labaña, Çaragoza», corresponde al magnífico mapa mural creado, como indica el epígrafe, por el cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña (*c.* 1555-1624) tras serle encomendado su dibujo por los diputados del Reino (1607). Estampado en seis pliegos, estaba a disposición del público en Zaragoza desde 1620. Podía adquirirse acompañado de la *Declaración sumaria de la historia de*

Aragón para la inteligencia del mapa, escrita por el cronista Lupercio Leonardo de Argensola, promotor de su realización.

El segundo mapa de Aragón, «de Henrrique Undi [sic], Ámsterdam, año [en blanco]», es una copia reducida del anterior. Fue diseñado por Henricus Hondius (1597-1651), tal como acredita su cartela, con la finalidad de diversificar su oferta cartográfica. Figura por primera vez en una antología fechada en 1633 (a la que corresponde el ejemplar presente en esta exposición), pero hubo numerosas estampaciones posteriores y una rectificación introducida por el heredero de Hondius, Joannes Janssonius, quien deja constancia de su posesión en el ángulo inferior derecho. La plancha sería de nuevo usada, modificando su cartela, por otros editores holandeses, como De Wit y Covens y Mortier. Sorprende encontrarlo aquí exento, aunque Lastanosa pudo muy bien haberlo adquirido así. Es el ejemplar de la colección al que podemos atribuir la fecha más tardía.

Como hemos avanzado, tras enumerar los mapas exentos y antes de presentarnos los planos y vistas que componen la colección, el redactor menciona la existencia de un ejemplar cuya ubicación aquí nos desconcierta. Se trata de una antología formada por «ocho mapas prolongados de puertos y riberas famosas de Francia». Ignoramos la obra a la que corresponde, aunque podría tratarse de una selección de vistas del contorno de la costa atlántica de Francia, similares a las dibujadas por Waghenaer. En su originalidad radicaría su consignación aquí, alejada de las precedentes antologías.



Mercator figuraba en el *Índice* de libros prohibidos. Probablemente, esta descalificación explica que su obra no se tradujera al castellano y que no fuera una antología cartográfica muy difundida entre la sociedad española. Desatendiendo dicha advertencia, Lastanosa poseyó un ejemplar de su *Atlas minor*, que, como acredita su título, corresponde a una edición estampada en un tamaño inferior. El frontispicio evoca las diversas áreas continentales concebidas en esos años.

Planos y vistas de ciudades

El inventario concluye con la enumeración de catorce vistas y planos de ciudades. Está encabezada por el plano de Roma, descrito como «ciudad dibujada de punto alto». Le sigue la vista panorámica de Sevilla, según se desprende de la anotación «ciudad dibujada de punto vaxo» (Ámsterdam, 1620). Es la única ciudad española presente, y podría tratarse de una espectacular imagen de la ciudad contemplada desde Triana. Le siguen Nápoles y Amberes, cerrando la colección los planos de Jerusalén, «con explicación en romance», y Montpellier.

Como colofón a la *Memoria de las cartas geográficas* figura la reseña de «Ochocientas estampas, parte sueltas y parte encuadernadas en ocho libros, todas de famosos pintores», como Miguel Ángel y Rafael, y, «en diversos tomos, más de dos mil estampas de empresas, geográficas, ingenios y trajes». Esta ostentosa anotación desvela la presencia de otros fondos pertenecientes a temas muy diversos, entre cuyas imágenes podemos encontrar algunas geográficas. Un alarde posesivo sin parangón más allá de los umbrales de la corte y de la aristocracia que la frecuentaba.

Otros ejemplares cartográficos reseñados entre los libros de la biblioteca

La lectura de los otros apartados del catálogo nos depara la grata sorpresa de tropezarnos con libros ilustrados con un considerable número de estampas geográficas. Entre los más célebres se halla la *Geografía* de Ptolomeo, la primera y más influyente antología cartográfica de la historia. Estaba acompañada de imágenes inspiradas en códices medievales y otras representaciones territoriales actualizadas aportadas por sus sucesivos editores. El ejemplar que pertenecía a Lastanosa corresponde a la edición de 1535, texto depurado por Miguel Servet (1511-1553). Los mapas se estamparon con los tacos de una edición anterior (1525), tal como declara en el prólogo de la siguiente edición (1541), probablemente defendiéndose de las acusaciones lanzadas contra la no inserción de novedades gráficas en sus *tablas* o mapas.

Un codiciado ejemplar, incorporado a la biblioteca con posterioridad a la redacción del capítulo consagrado a los mapas (1633), es el *Atlas minor* de Mercator. No consta su fecha ni la lengua de sus textos, privándonos de la posibilidad de averiguar su edición. Recordemos que el nombre de este conocido autor, Gerardus Mercator (1512-1594), aparece en el *Índice* de libros prohibidos, lo que explica que su *Atlas* no fuera vertido al castellano. El ejemplar de Lastanosa es una copia reducida de su hermano mayor.

También advertimos entre los fondos bibliográficos otras curiosas compilaciones cartográficas, como son dos islarios. Constan como *Islas hechas de mano con explicación en versos italianos, impresas en Roma en 1493* e *Islas dibujadas y coloridas de mano con explicación en italiano impresa en Roma en 1493*, unas similitudes descriptivas sospechosas de que pueda tratarse del mismo ejemplar. Además, estos islarios eran editados en Venecia y, aunque existen incunables, la fecha no coincide con la de ninguno de los conocidos.

LA COSMOGRAPHIA
DE PEDRO APIANO,
corregida y añadida por Gemma Frisio,
Medico y Mathematico.

Merced a las profusas y amenas ilustraciones que alberga, la *Cosmographia* de Apiano (1524) contribuyó a popularizar y asimilar los áridos mensajes de esta rama del saber, convirtiéndose en una de las obras geográficas más editadas del siglo XVI. Fue vertida al castellano en Amberes, contando con dos ediciones, en 1548 y 1575, además de otras muchas en otros idiomas.

Los demás libros albergan menos imágenes geográficas. Algunos eran muy apreciados, como la *Cosmografía* de Apiano (Amberes, 1548) o las *Relaciones Universales* de Botero (Valladolid, 1603), entre los vertidos al castellano; la *Geografía* de Livio Sanuto, referida a África (Venecia, 1588), está ilustrada con doce mapas, lo que le ha granjeado la consideración de ser el primer atlas dedicado a ese continente.

Evaluación de este cuantioso y exquisito patrimonio

¿Cuáles son los méritos más apreciables que posee este lujoso fondo cartográfico? Desde una perspectiva geográfica, la biblioteca alberga los ejemplares más prestigiosos del momento. Satisfacen plenamente el voraz apetito despertado entre los eruditos y permiten resolver cualquier duda relativa a los numerosos escenarios de la superficie terrestre. Unos ejemplares que hoy día están considerados como los más influyentes de la historia, como el *Theatrum* de Ortelio y el *Atlas* de Mercator. La biblioteca también acoge ejemplares que permiten acceder y degustar el legado clásico, como la *Geografía* de Ptolomeo, la obra más admirada de la historia de la geografía. Esta apreciación explica que su autor fuera obsequiado con el título de *príncipe de los geógrafos*, seguido en estima por la aportación brindada por Mercator. En ambos casos seguimos disfrutando de algunas de sus invenciones.

El examen pausado de cada una de las estampas permite captar la expectación que en su día despertaron estas brillantes aportaciones. Es el caso de las primeras antologías cartográficas confeccionadas en Venecia, modestas en su aspecto pero con el encanto y la ingenuidad de un género estilístico que comenzaba a caminar. La fuerza evocadora que brota de estas imágenes contribuyó a popularizar el empleo del mapa e intensificar su demanda. Además, algunas de ellas estaban amenizadas con detalles humanos y paisajísticos que las dotaban de enorme fuerza expresiva.

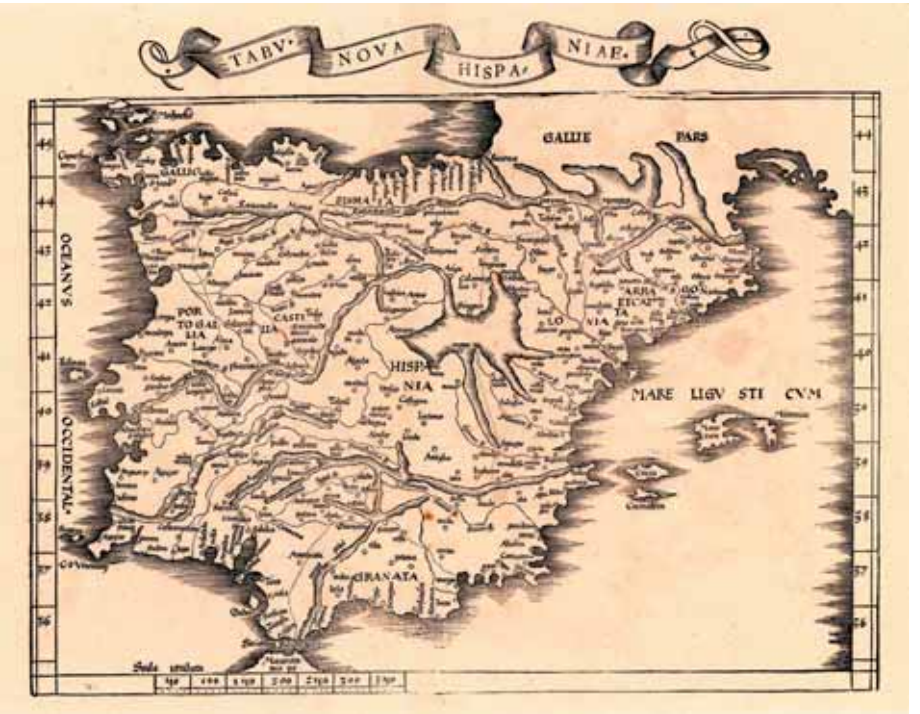
Los mapas exentos invitan a imaginar las cualidades que exhiben los lugares remotos; el mapamundi, a descubrir el nuevo mundo que se va forjando, tras los audaces y continuos viajes de exploración y las asombrosas noticias narradas por sus protagonistas; las demás imágenes, a reconocer los atributos pertenecientes a los diversos escenarios. El mapa de Aragón ofrece un arsenal de datos del territorio, desde sus fronteras políticas y sedes episcopales a las distancias que separan sus ciudades o la condición nobiliaria de las mismas. El estudio y la contemplación asidua de dicho patrimonio contribuyen a forjar una imaginación geográfica excepcional, pudiendo responder a una variedad de interrogantes geográficos, tanto acerca de los asuntos mundanos como de los derivados de la lectura y el deseo de asimilar las demás obras de la biblioteca, como el *Quijote*. También ayudan a dotarse de un sentido del lugar muy poco frecuente.

La observación minuciosa de los planos y vistas de ciudades incita a disfrutar de una visita virtual a las mismas, examinar sus confines desde una perspectiva privilegiada, apreciar su paisaje y comprobar la actividad que late en su interior. Para un fervoroso devoto, la visualización del plano de Jerusalén brindaba la posibilidad de

rememorar y recorrer los escenarios narrados en los libros sagrados; la vista de Sevilla permitía advertir la majestuosidad de sus iglesias y edificios públicos, así como el tráfico que protagonizaba su puerto, lugar de partida y arribada de las ansiadas mercancías americanas.

Desde una perspectiva cultural, la colección cartográfica la podemos considerar como un componente singular de la biblioteca. Sus peculiares fondos ofrecen información geográfica de los diversos escenarios de la superficie terrestre. Su propietario la parangona a los otros bienes culturales adquiridos, como los libros, los instrumentos matemáticos, las monedas y las medallas. Desgraciadamente, no parece que transmitiera su ardor cartográfico a sus amistades, que no mencionan ni se interesan por la colección.

Desde una perspectiva social, tenemos constancia de la posesión de copiosos fondos cartográficos por parte de una aristocracia que ocupaba puestos administrativos, militares y diplomáticos. Su adquisición obedece a motivos pragmáticos, ya que los mapas constituían un recurso informativo imprescindible en el desempeño de sus actividades. Resulta mucho menos frecuente hallar colecciones cartográficas en manos de eruditos y personalidades que no ostentasen cargos para los que se precisara la disponibilidad de tales ejemplares. De ahí la excepcionalidad que muestra el fondo que estamos examinando. Además de rico y selecto, estaba en manos de una persona cuyo mayor mérito social era que poseía una insaciable pasión bibliófila.



Representación cartográfica de la Península cobijada en la *Geographia* de Ptolomeo editada por Miguel Servet (1535). Inspirada en ediciones precedentes de esta influyente obra, evoca la imagen medieval surgida a mediados del siglo XV. Al no disponer de fuentes cartográficas actualizadas, Servet se vio obligado a reproducir los mapas disponibles, pese a advertir sus elocuentes deficiencias.

Los mapas, además de atesorar un arsenal de datos geográficos, ofrecen un seductor encanto estético, comparable al de otras artes visuales. La fuerza persuasiva que emana de su iconografía transmite al observador la grata sensación de contemplar los territorios desde el aire, un lugar imaginario. Forja en la mente la representación del escenario, tanto el local como el universal, donde residimos y con el que nos identificamos. Los mapas que adquirió Lastanosa, además, estaban engalanados con elementos ornamentales dotados de enorme belleza, desde su esmerado y meticuloso diseño hasta su cuidada y alegre iluminación. Los ejemplares creados por Visscher se encuentran entre los más admirados de la historia, lo que contribuye a explicar el que se califique a este periodo como *la edad de oro de la cartografía*.

Junto a las miradas precedentes —geográfica, cultural y social—, también conviene reparar en algunas de sus circunstancias. En primer lugar, la ciudad en la que su propietario consiguió reunir tales ejemplares. Tanto Huesca como su domicilio se hallaban lejos de los escenarios en los que la cartografía constituía un instrumento ineludible en la toma de decisiones espaciales. Esta distancia suscita mayor admiración, si cabe, ante el valioso patrimonio acumulado. En segundo lugar, pese a que la formación y disponibilidad de una biblioteca constituía un signo de identidad de la aristocracia, la posesión de una colección cartográfica no era un hecho habitual. Recordemos que tales ejemplares, debido al laborioso y complejo proceso que exige su preparación, desde el dibujo a la estampación, se encontraban entre las piezas culturales más costosas de la época. Eran, por otro lado, ejemplares muy

Representación cartográfica de Aragón y Cataluña contenida en el *Atlas minor* de Mercator. Su escasa información geográfica está inspirada en la que exhibe el mapa de la Península dibujado por Ortelio (*Theatrum*, 1570). Una deficiente información que estimulará el encargo de los mapas murales de Cataluña (1606) y Aragón (Labaña, 1620), aportaciones que enriquecerán acusadamente el arsenal de datos geográficos disponibles de estos escenarios.

vulnerables, cuya consulta resultaba incómoda, salvo en el caso de las antologías encuadernadas. Además, su frecuente exhibición en salones no contribuía a su preservación. Hasta la fecha desconocemos la existencia de un patrimonio cartográfico tan detallado y profuso de los siglos XVI y XVII. De ahí su importancia como testimonio documental.

Estímulos intelectuales y afectivos que impulsaron su adquisición

El aspecto más enigmático que ofrece el repertorio cartográfico corresponde a los motivos que suscitaron su formación. Ignoramos las verdaderas razones que llevaron a Lastanosa a rodearse de tan frondoso y exquisito patrimonio, así como sus circunstancias. Sin duda, la colección responde a una insaciable voracidad de disponer de las aportaciones culturales más representativas del saber. Por tanto, su presencia obedece al deseo del mecenas oscense de contar entre sus posesiones culturales con estampas cartográficas. Y esta aspiración, a su vez, viene legitimada por su empeño de atesorar cualquier objeto que despertara la curiosidad de la sociedad erudita del momento, desde monedas y medallas hasta fósiles, especies vegetales exóticas o piezas arqueológicas. Al no ser elevada su fortuna, desconocemos cómo se lo pudo permitir.

Salvo algún uso puntual, no tenemos constancia de un empleo sistemático de los mapas, análogo a los efectuados en dependencias cortesanas, conflictos militares o asuntos mercantiles. Tampoco como recurso documental inspirador de escritos que reclamen una familiarización con los territorios narrados. Posiblemente, estimulado y aconsejado por alguien cuya identidad ignoramos, su inquietud fue disponer de las muestras más significativas de estos «espejos de los lugares», con el anhelo de disfrutarlos, ya que constituían una ingeniosa muestra del talento y la creatividad humanos. Algunos ejemplares, como los de Ortelio y Mercator, eran adquiridos con la pretensión de disponer de un atlas con el que acrecentar la cultura geográfica, tal como sucede hoy día, y el prestigio que emana de su posesión en círculos eruditos.

Finalmente, hemos de indicar que algunos celosos coleccionistas estipularon en sus testamentos medidas encaminadas a preservar el patrimonio acumulado, un hecho que revela el orgullo sentido y la estima prodigada a sus ejemplares. Sorprendentemente, no sucede lo mismo con Lastanosa, lo que nos da a entender que no les concede una especial importancia. Parece desdeñar las ventajas que entraña conservar la colección completa y tener el privilegio de disfrutar de tan valioso legado, un fondo allegado con tenacidad y enorme perseverancia, tras superar innumerables vigilias y privaciones. Con su dispersión, parece invitar a otros a que sigan gozando de la posesión de sus ejemplares, identificándose con ellos y compartiendo la satisfacción de degustar el ingenio y buen gusto que atesoran los mapas, los libros y las demás piezas de su espléndida biblioteca.

Instrumentos científicos en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa

Pedro Ruiz Castell

La recopilación de objetos de bellas artes o relacionados con el mundo antiguo se convirtió, a finales de la Edad Media, en una actividad a la que nobles y eruditos dedicaron gran parte de su tiempo. Tanto la colección de objetos, motivada por sus componentes mágico-religiosas o curativas, como la acumulación de piezas preciosas, una actividad de gran atractivo para las familias más poderosas dado su fácil canje por dinero y transporte en caso de peligro, son dos buenos ejemplos.

Fue a partir del siglo XVI cuando se empezó a incorporar a estas colecciones diferentes aspectos del mundo natural. Este proceso vino impulsado por un renovado interés de los humanistas por los estudios antiguos y por la llegada, a partir de la segunda mitad de este siglo, de extrañas plantas, animales y minerales procedentes del descubrimiento del Nuevo Mundo y de otras exploraciones geográficas relacionadas con la búsqueda de nuevas vías comerciales. La incorporación de estos «objetos naturales» se extendió a lo largo de toda la centuria de la mano de dos tipos de colecciones: las «cámaras de maravillas» (principalmente vinculadas a reyes y príncipes y conocidas con el nombre de *Wunderkammer*) y las colecciones creadas por eruditos (médicos, farmacéuticos, profesores universitarios, etcétera) con las que estudiar y tratar de comprender los misterios de la naturaleza.

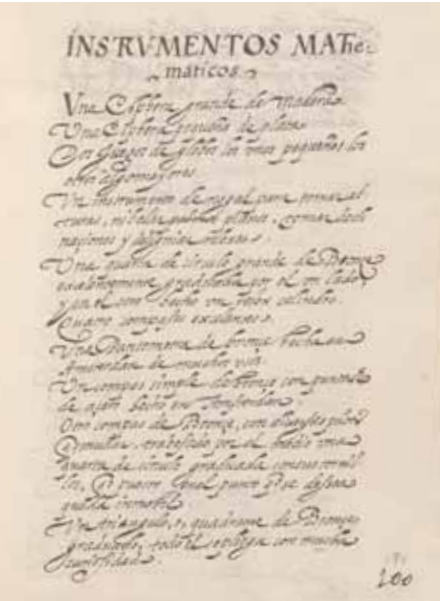
Las primeras, impregnadas de un fuerte carácter enciclopédico y en las que coexistían extravagantes objetos producidos por el ser humano (*artificialia*) con otros creados por la naturaleza (*naturalia*), eran concebidas como la representación de todo un mundo. Es decir, proporcionaban un modelo experimental con el que aprender a leer el «libro de la Naturaleza» y conquistar su conocimiento; un microcosmos en el que, a diferencia del mundo exterior, todo podía llegar a controlarse: desde las cartas geográficas necesarias para poseer cualquier territorio conocido hasta los relojes con los que dominar el tiempo.[1] Pese a que este tipo de colecciones, bastante corrientes en la Europa de finales del XVI, diferían en sus prácticas, todas ellas ansiaban un mismo objetivo: producir un modelo de naturaleza universal en el ámbito de lo privado.[2]

Libro sobre el astrolabio del jesuita Cristóbal Clavio (Biblioteca Pública de Huesca).

La notoriedad y las redes de contactos

Estas colecciones, dispuestas homogéneamente y basadas en valores que podríamos denominar de tipo estético, aunque funcionales y con sentido, terminaron por convertirse con el paso de los años en herbarios, colecciones de historia natural y jardines botánicos. Su objeto no era otro que el de asombrar al visitante con objetos anormales (en tanto en cuanto raros o preciosos), obtener reputación y fama con una

1. Findlen (1994), Macdonald (1998).
2. Bacon (1594).


INSTRUMENTOS MATHe-
matícos

Apartado de «Instrumentos matemáticos», en el *Catálogo de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa* (Biblioteca Real de Estocolmo).

determinada colección e incluso en algunos casos asegurar al propietario algún beneficio económico, si bien es cierto que no estaban por lo general destinadas al disfrute del público.

Los *gabinetes de curiosidades*, nombre con el que se conoció durante el siglo XVII a estas colecciones, se extendieron y consolidaron por toda Europa no solo con el fin de disponer los instrumentos con los que adquirir un saber universal, sino también como herramienta de propaganda política y símbolo de la magnificencia del propietario —con la que asombrar al excepcional y privilegiado visitante—. La progresiva réplica de estos espacios por parte de la nobleza y la alta burguesía generó toda una trama de contactos e intercambios entre coleccionistas interesados en el estudio de diferentes objetos, principalmente plantas, hierbas, raíces y minerales. Un intercambio que hubiera resultado inconcebible poco antes en el tiempo, dado el gran valor mágico atribuido a muchos de estos objetos.

En el caso del oscense Vincencio Juan de Lastanosa, tenemos constancia de la importancia que para su colección tuvo su amplia red de contactos. Por ejemplo, sabemos que obtuvo algunos de los más raros libros de química del ilustre noble veneciano Camilo Locarni.[3] Del mismo modo, su correspondencia se extendió a otras figuras de diferentes lugares de Europa, como Juan Baptista Dru, herbolario del rey de Francia, quien le remitió desde Lyon en el año 1650 un catálogo de sus flores (impreso en esa misma ciudad un año antes), o el conde Vincencio Mariscoti, de Bolonia, quien accedió a enviarle un objeto tan singular como la rosa de la China (cuyo nombre científico es *Hibiscus rosa-sinensis*), por aquel entonces en manos de apenas un par de príncipes en Italia. Sus relaciones se extendían a otras muchas ciudades, españolas o extranjeras, como Burdeos o París, desde donde también recibió catálogos como los de Pierre Morin, quien le remitió en 1655 varios de plantas herbáceas (uno de tulipanes, otro de anémonas y un tercero de ranúnculos), todos impresos en la capital francesa en ese mismo año.[4]

Libros y objetos: el conocimiento humano y las maravillas de la naturaleza

El esfuerzo por comprender la realidad de la naturaleza tuvo como consecuencia el fortalecimiento del estrecho vínculo, no solo conceptual, sino también en lo que concierne a la distribución espacial, entre las colecciones de objetos y las bibliotecas, de cuya relación resultaba un extraordinario compendio de todo el saber. El objetivo final era atesorar en un mismo espacio físico toda la documentación acerca de la naturaleza para su estudio y comprensión.

La colección de Lastanosa se encontraba dispersa por su palacio. Lo sistemático de la actividad coleccionista de nobles y eruditos le llevó a acumular toda clase de objetos singulares en su colección. No es de extrañar, por tanto, que entre las curiosidades que atesoraba se encontraran todo tipo de huevos, desde los de avestruz hasta los de escarabajo, o multitud de caracoles, conchas, pescados acecinados, galápagos, pedazos

de coral, árboles, plantas, frutas, aves, peces, tortugas, ranas, sanguijuelas, lombrices, etcétera.[5] Junto a armas antiguas y modernas y vestimentas de caballos, la colección de Lastanosa presentaba diferentes «monstruosidades de la Naturale-za»,[6] que incluían esqueletos de aves y animales, cuernos monstruosos —tanto de bueyes salvajes como de animales mitológicos como el unicornio— y huesos de gigantes —como la canilla de una pierna de un cuerpo que debía de medir, en palabras de un coetáneo de Lastanosa, más de veinticinco palmos de altura.[7]

Entre las maravillas de la naturaleza que se podían contemplar en esta colección, no podemos olvidar mencionar las piedras preciosas que guardaba en otro escritorio, muchas de ellas sin labrar y de las que se valían los indios para el remedio de sus enfermedades.[8] Lastanosa contaba con lo que denominó una «diactiloteca» en la que admirar todo tipo de minerales y piedras, desde piedras imantadas que permitían construir brújulas o simplemente demostrar su poder de atracción frente a la gravedad, hasta otras tan singulares como «la que recoge las pajas, la que anda en vinagre, la que representa el iris, la que detiene la sangre, la que recoge la madre, la que quita el dolor de ijadas, etc.».[9] El interés por incluir este tipo de objetos en las colecciones fue una característica común en toda Europa como consecuencia directa del desarrollo —merced a importantes motivos económicos— que experimentó durante aquellos años la mineralogía.

En el primer descanso de la escalera principal se encontraba un camarín cuadrado con varios escritorios. En uno de ellos, al abrir las puertas se descubría una serie de estantes en forma de anfiteatro en los que había diferentes libros de historia, filosofía, poesía, política, matemáticas, astrología, cosmografía, química, botánica, etcé-

3. *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*.
4. Ibídem. Véase en especial la sección «Noticias sobre corresponsales Europeos de Lastanosa sobre flores y plantas y acerca de la estancia en su palacio de Huesca, durante tres años, del sacerdote y alquimista italiano Nadal Baronio».
5. Ibídem.
6. Andrés de Uztarroz (*c.* 1650). Véase el apartado «Globos celestes y terrestres en la biblioteca y fósiles y prodigios de la naturaleza en la armería».
7. Ibídem.
8. Ibídem.
9. *Narración*.

Microscopio simple, *c.* 1700 (Museo Nacional de Ciencia y Tecnología).

Globo celeste construido por John Senex, *c.* 1750 (Museo Nacional de Ciencia y Tecnología).

tera.[10] En efecto, el gabinete de Lastanosa, formado por varios escritorios, conservaba tanto multitud de objetos matemáticos y mecánicos, de diferentes artes y materias, como numerosos libros y manuscritos de los más diversos temas —incluyendo matemáticas, geometría, aritmética, astrología, cosmografía, hidrografía, geografía, perspectiva, óptica, pintura, arquitectura, arte militar, relojería, música, agrimensura, jardines, biología, mineralogía, química, medicina, cirugía y anatomía—. Entre los autores de estos trabajos destacaban, entre otras, figuras de la talla de Ptolomeo, Plinio, Ortelio, Durero, Mercator o Vilanova.[11]

Del mismo modo, la colección de Lastanosa incluía muchísimas estampas de famosos pintores como Miguel Ángel y Rafael, además de estampas de empresas, jeroglíficos, ingenios, trajes y gran cantidad de cartas geográficas. En relación con estas últimas, destacaba la existencia de un libro con más de cincuenta cartas de Europa, Italia, Venecia y diferentes islas, ciudades y fortalezas de la provincia romana de Dalmacia, así como varias ciudades y provincias de Albania, islas de los mares Adriático y Mediterráneo, lugares del Peloponeso, etcétera, realizadas por el conocido veneciano Giovanni Francesco Camocio. También contaba Lastanosa con un pequeño libro de estampas con el mapa de Europa y diversas ciudades centroeuropeas dibujadas desde varios puntos, así como con diferentes cartas sueltas e impresas durante el primer tercio del siglo XVII, incluyendo un par de mapas universales impresos en París y Ámsterdam en 1630 y 1618, respectivamente, varios mapas de Asia, África, América y diferentes ciudades y países europeos, muchos de ellos realizados por Nicolaes Visscher e impresos en Ámsterdam.[12] La aplicación de los principios de triangulación para la realización de estos mapas se remontaba al siglo XVI. Estos desarrollos cartográficos, derivados de la *Geographia* de Ptolomeo —en tanto en cuanto esta obra estaba relatada como una ciencia matemática y no como una descripción regional—, jugaron un papel central en el programa de matematización que se extendió por toda Europa.[13]

Instrumentos matemáticos y ópticos

La expansión económica, territorial, política y cultural de la Europa de finales del siglo XV tuvo gran importancia en el desarrollo de nuevos instrumentos matemáticos que proporcionaron técnicas con las que obtener nuevas y eficientes aplicaciones de la geometría destinadas a solucionar problemas prácticos específicos de diferentes artes y trabajos. De hecho, muchos de los instrumentos que se desarrollaron durante el Renacimiento, como los astrolabios, los cuadrantes, las esferas armilares o los globos celestes, habían sido proyectados, en mayor o menor medida y casi siempre con fines didácticos, en los años finales de la Edad Media. El principal problema radicaba en la dificultad de muchos de los cálculos que se necesitaba realizar. La solución vino de la mano de estos instrumentos, principales artífices de la matematización de la astronomía, que permitieron medir, calcular y enseñar, al tiempo que aplicar a los problemas cotidianos, determinados fenómenos astronómicos.[14]

10. Andrés de Uztarroz (*c.* 1650).
11. *Narración*.
12. *Catálogo de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa*. Véase la sección «Memoria de las cartas geográphicas que tiene en su poder Vincencio Ioan de Lastanossa, ciudadano de la ciudad de Huesca, Señor de Figaruelas».
13. Bennett (1998).
14. Turner, A. (1987).
15. Bennett (1987).
16. *Narración* y Andrés de Uztarroz (*c.* 1650) —de este último, véase «La biblioteca: mapas en las paredes e instrumentos científicos en los escritorios».

La difusión de estos aparatos fuera de las universidades, principalmente entre los nobles educados, generó un aumento en la demanda de los mismos para uso privado y destinados a convertirse en símbolos de la erudición en los gabinetes de las familias más poderosas. De este modo y durante todo el siglo XVII, las técnicas de las disciplinas matemáticas sirvieron, mediante la utilización de estos instrumentos, como modelo para desarrollar nuevas formas de entender e investigar el mundo natural, que parecía estar basado en principios matemáticos, de acuerdo con la creencia en el carácter mecánico del universo. En definitiva, los instrumentos pasaron a desempeñar un papel central tanto en las ciencias matemáticas como en la filosofía natural, convirtiéndose en el símbolo de los métodos experimentales y del progreso.[15]

Los instrumentos matemáticos eran aquellos destinados a solucionar, principalmente mediante la medición de ángulos entre objetos, los problemas de áreas del conocimiento como la astronomía, la navegación y la agrimensura. De todas ellas, la astronomía fue la que más se desarrolló, gracias en parte al importante papel que jugaron los instrumentos como aparatos de medida con los que realizar las observaciones y determinar las posiciones de los cuerpos celestes. De este modo, la astronomía se estableció como la disciplina cuyas técnicas había que exportar y aplicarse a las demás.

Esfera armilar del siglo XVIII
(Museo Nacional de Ciencia y Tecnología).

El séptimo escritorio de la colección de Lastanosa conservaba, junto a libros impresos y manuscritos que explicaban su uso, numerosos instrumentos matemáticos para ser utilizados en disciplinas como la geometría, la matemática, la astrología y la perspectiva: desde esferas armilares, cuadrantes, astrolabios y anillos astronómicos hasta compases de proporción, varas de medida, escuadras, cartabones, niveles, pantómetras, etcétera.[16] Los astrolabios, por ejemplo, pueden entenderse como una representación de la esfera celeste moviéndose en rotación diaria sobre la Tierra fija. Su función, sin embargo, no era tanto la de proporcionar un modelo de representación cosmológica como la de solucionar problemas y realizar cálculos. Convertido a partir de la segunda mitad del siglo XIV en un símbolo del prestigio de los astrónomos y astrólogos, su uso estaba destinado a fines didácticos, como la demostración de los movimientos circumpolares de las estrellas y la explicación de líneas imaginarias como son la eclíptica y el ecuador. Pese a no ser un instrumento de precisión, también facilitaba el cálculo de los movimientos de las estrellas y del Sol, la conversión de coordenadas celestes, la localización de un lugar y la obtención de la hora, la medición de altitudes de objetos, etcétera. Su modo de empleo, al igual que sucedía con otros instrumentos astronómicos similares, pese a no ser sencillo, era una buena forma de adentrarse en disciplinas como la astronomía y la geometría.

La colección de Lastanosa contaba, además de con astrolabios, con al menos dos esferas armilares —una grande de madera y otra pequeña de plata—. Por lo general, las esferas armilares de mayor tamaño se utilizaban como instrumentos de

Compás del siglo XVII
(Museo Nacional de Ciencia y Tecnología).

cálculo para la observación astronómica, mientras que las versiones más pequeñas solían tener usos meramente representativos y demostrativos. Lastanosa también contaba con al menos cuatro pares de globos celestes y terrestres —dos de ellos de más de tres palmos de diámetro y con meridianos de bronce y otros dos más pequeños—. La construcción de globos celestes y terrestres, casi siempre en pares, aumentó considerablemente a partir de finales del siglo XV ante la cada vez mayor demanda por parte de eruditos y aventureros. Los celestes, con representaciones de constelaciones de gran importancia para los astrólogos, permitían solucionar gráficamente problemas de astronomía posicional y discutir determinadas teorías, al igual que los terrestres, que podían utilizarse también para mostrar los lugares explorados por diferentes expediciones, publicitar nuevos descubrimientos y enseñar la nueva geografía. No podemos olvidar, por último, los diversos cuadrantes, pantómetras y compases de la colección, muchos de ellos de bronce y construidos en Ámsterdam,[17] así como otros instrumentos matemáticos para tomar alturas, nivelar planos y tomar declinaciones, diferentes relojes de sol y varios anteojos —incluyendo dos de una longitud de diez palmos con los que observar las manchas del Sol y Venus.[18]

Junto a los instrumentos matemáticos se incluían otros ópticos. En particular, Lastanosa contaba entre los objetos de su colección con aparatos para el estudio de la

17. Los Países Bajos se consolidaron, durante este período, como uno de los principales centros de construcción y comercio de instrumentos matemáticos, en un momento en el que todavía estaba empezando a desarrollarse esta actividad en capitales como Londres y París. De ahí que en España no hubiese necesidad de impulsar este tipo de actividad de forma independiente.
18. Andrés de Uztarroz (*c.* 1650) —véase la sección «Globos celestes y terrestres en la biblioteca y fósiles y prodigios de la naturaleza en la armería»— y *Catálogo* —en especial el apartado de «Instrumentos matemáticos».
19. *Narración*.
20. Ibídem.
21. Ibídem.
22. Olmi (1985).
23. Bacon (1594).
24. Hooper-Greenhill (1992).

dióptrica y la catóptrica. La primera de estas disciplinas es la parte de la óptica que trata de los fenómenos de la refracción de la luz, mientras que la segunda hace referencia a las propiedades de la luz reflejada. La colección de Lastanosa atesoraba diferentes objetos de dióptrica, como anteojos «de los que aumentan los objetos, los crecen y los multiplican». Los más interesantes y atractivos eran los microscopios, aquellos que de una pulga mostraban «un horrible monstruo, y de menudíssimas semillas de flores crecidíssimas frutas, como son cidras, limones, naranjas, melones y otra infinidad».[19]

Por su parte, entre los objetos de catóptrica de la colección de Lastanosa destacaban numerosos espejos: planos, convexos, cóncavos, cilíndricos, redondos, hiperbólicos, etcétera. Con ellos podían obrarse todo tipo de operaciones, tal y como recogen algunos testimonios, desde incendios hasta la obtención de noches oscurísimas, así como enviar luz a algún lugar remoto de modo que se pudiera leer allí sobre un papel.[20] También contaba Lastanosa con diferentes espejos de anamorfosis, principalmente en forma cilíndrica aunque también piramidales, cóncavos o convexos, capaces de formar en ellos, a partir de representaciones disipadas de diferentes figuras, imágenes perfectas. Además, la colección incluía espejos convexos capaces de representar en perspectiva toda una sala y mostrar todos los lados de ella, espejos cóncavos que parecían dejar suspendidos los objetos en el aire y espejos planos con los que obtener una imagen infinita al situar unos frente a otros, así como obtener diferentes efectos ópticos.[21]

Espejo de anamorfosis del siglo XVIII (Museo Nacional de Ciencia y Tecnología).

Conclusión

Tal y como se ha puesto de manifiesto en el texto, el concepto de instrumento científico de los siglos XVI y XVII dista bastante de lo que pudiera ser nuestro actual juicio, puesto que abarca, más allá de los llamados *instrumentos matemáticos*, *ópticos* y *de filosofía natural*, toda una serie de instrumentos del saber con los que obtener el conocimiento y entender el funcionamiento de la naturaleza. Así pues, durante el Renacimiento, la recopilación de este tipo de objetos se desarrolló como una forma de mantener cierto grado de control y reflexión sobre el mundo natural, si bien es cierto que con frecuencia más como un pasatiempo que como una forma de investigación.[22] La visita a los gabinetes de curiosidades, como el de Vincencio Juan de Lastanosa, se convirtió en algo obligatorio para todo aquel deseoso de educarse e instruirse, consolidándose como una de las principales formas de adquirir en poco tiempo los rudimentos de algunas de las más relevantes áreas del conocimiento y alcanzar lo que hoy podríamos denominar una *cultura general*. No en vano, Francis Bacon recomendaba a los nobles doctos tener a su disposición, como parte de sus actividades intelectuales, un gabinete donde incluir y organizar cualquier forma, movimiento u objeto singular realizado tanto por el ser humano como por la propia naturaleza.[23] Una actividad que, obstinada en transferir y representar en un espacio limitado toda la naturaleza, terminó sin embargo por convertirse en una empresa demasiado ambiciosa.[24]

Objetos naturales en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa

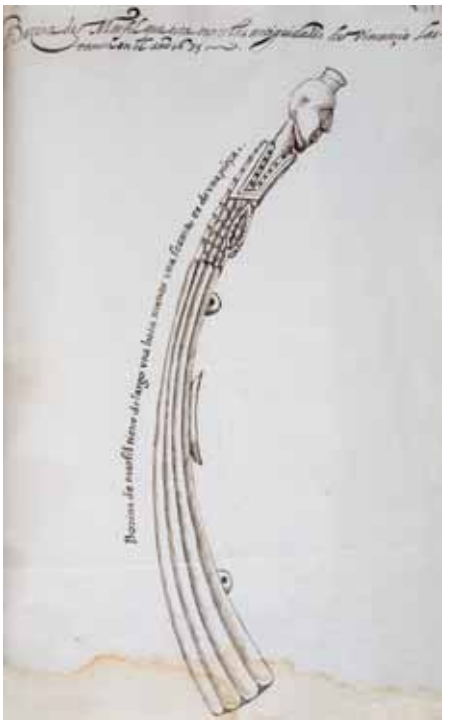
Eladio Liñán Guijarro

Entre las múltiples facetas del mecenas y sabio oscense Vincencio Juan de Lastanosa, que abarcan campos tan amplios por sí mismos como son historia, arqueología, literatura, numismática, medicina, alquimia, astronomía y ciencias naturales, se observa un especial interés por coleccionar objetos naturales que destacaban por su excepcionalidad y rareza en los ambientes científicos de la Europa de su tiempo y que, como se ha resaltado recientemente, eran conocidos bajo los nombres genéricos de *prodigios de la naturaleza*, *cosas admirables* y también *monstruosidades de la naturaleza*. En ellos se incluían fósiles, minerales y rocas de forma y color extraños, así como animales y maderas exóticas.[1]

Vamos a abordar de una manera general, y hasta donde sea posible, la relación de fósiles y elementos naturales de las colecciones que albergó el gabinete de historia natural creado íntegramente por Lastanosa en su casa-palacio del Coso de Huesca, y del que desgraciadamente no se conserva ninguno de los maravillosos objetos que atesoraba, ni tampoco sus figuraciones, salvo la de un incisivo de elefante africano tallado en forma de bocina.[2]

El estudio parte de la interpretación de varios textos manuscritos conservados en diversas bibliotecas y de su comparación con los objetos que contenían los primigenios gabinetes españoles de este tipo que han llegado hasta nosotros. Los documentos que emplearemos son la *Descripción en prosa del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, escrita por Juan Francisco Andrés de Uztarroz (*c.* 1650, ff. 24r-51v); un segundo texto que contiene la *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave* (ff. 52r-79v del mismo manuscrito), y en tercer lugar el *Catálogo de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa*, que se encuentra en la Biblioteca Real de Estocolmo (ff. 101-104).

En relación con los primeros gabinetes, el del erudito oscense ha sido considerado como el más antiguo de los documentados hasta el presente en España.[3] Es por lo tanto anterior a la importante colección formada en Madrid hacia 1753 por el español nacido en Ecuador Pedro Franco Dávila, que constituiría el germen del Real Gabinete de Historia Natural de Carlos III, cuyas puertas se abrirían al público en 1776 y que luego llegaría a ser el actual Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Hacia 1784 se dona a la Universidad de Santiago de Compostela, para la creación de un gabinete de historia natural con fines docentes, la colección de Antonio Páramo Somoza, fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País en dicha ciudad. Sería el germen del hoy Museo Universitario de Historia Natural, creado en 1906. Otros gabinetes se formarían en el siglo XIX en las universidades de Madrid, Sevilla y Zaragoza para completar las enseñanzas prácticas de ciencias natu-



Colmillo de elefante ricamente decorado que poseyó Lastanosa. Colección particular.

1. Garcés (2006b).
2. Echandi (2000).
3. Liñán (2001).

Historia mundi naturalis
C. PLINII SECVNDI
HOC EST
AMPLISSIMVM,
LVCIDISSIMVM PERSPICA-
CISSIMVMQVE, NEC NON PLANE
MIRANDVM TOTIVS VNIVERSI, RERVMQVE NATVRA-
LIVM SPECVLVM. IN QVO, DE DEO, COELO, SIDERIBVS, ELEMEN-
M. D. LXXXII.

Historia natural de Plinio el Viejo (Fráncfort, 1582). Biblioteca Pública de Huesca.

rales. Es verdad que Felipe II (1527-1598) poseía entre sus magníficas colecciones del monasterio de El Escorial algunos elementos naturales, de los que Francisco Javier Sánchez Cantón cita seis cuernos de unicornio, una colección de piedras bezoares (carbonatos y fosfatos formados en las vías digestivas de rumiantes) y numerosas piedras preciosas utilizadas en su botica como amuletos y presuntos remedios contra diversas enfermedades, pero ello no parece que constituyera un auténtico gabinete de historia natural.[4]

Minerales, rocas y fósiles

Adentrarnos en el contenido del gabinete de historia natural de Lastanosa es sin duda una labor ardua y arriesgada para cualquier investigador por lo escaso de la información escrita de que disponemos. Sin embargo, como hemos dicho antes, merece la pena por tratarse del primero en España del que tenemos conocimiento y una información más completa de su contenido.

De las rocas y minerales existentes, aparecen en los textos mencionados algunas referencias a esculturas u ornamentos de mármol blanco, yeso y azabache, jaspe, rubíes, alabastro, piedra helada (cuarzo o calcita) y posiblemente toba caliza, cornalina (variedad de ágata roja), ónice (variedad de ágata en capas claras y oscuras), serpentina, esmeralda, lapislázuli y pórfido, estando también grabados en ágatas y otras piedras preciosas astros, estrellas y constelaciones. Ello no obstante, habría muchas otras especies de minerales y rocas en los escritorios específicos, que eran al menos dos.

Las gemas y minerales raros fueron sin duda una de las grandes aficiones de Lastanosa, pues llegó a tener 2000 camafeos y piedras preciosas que le sirvieron de base para escribir su *Dactiloteca*, un lapidario manuscrito desaparecido en el que estudiaba los nombres, calidades y virtudes de las piedras.[5] Para conocer las fuentes en que se basó a la hora de redactarlo hemos de buscar en la *Narración* de 1662. Allí encontramos tres apartados seguidos de diferentes referencias bibliográficas:

> De Filosofía Natural, Plinio. Dioscórides comentado por Laguna. Matheolo. Leonardo Fuchsio, en folio grande, coloridas las plantas, impreso en Ilea, año 1552.
> […] De Minerales, Jorge Agrícula [sic], en folio, impreso en Basilea, 1556. Juan de Arphe Villafañe, *El quilatador*, en 8º, Madrid, 1558. El licenciado Álvaro Alonso Barba, en 4º, Madrid, 1640.
> De Piedras, Camillo Leonardo, *Speculum lapidum*, en 4º, impreso en Venetia, 1502. Gaspar de Morales, *De las virtudes y propiedades de las piedras*, en 8º, Madrid, 1605. (ff. 58v-59v)

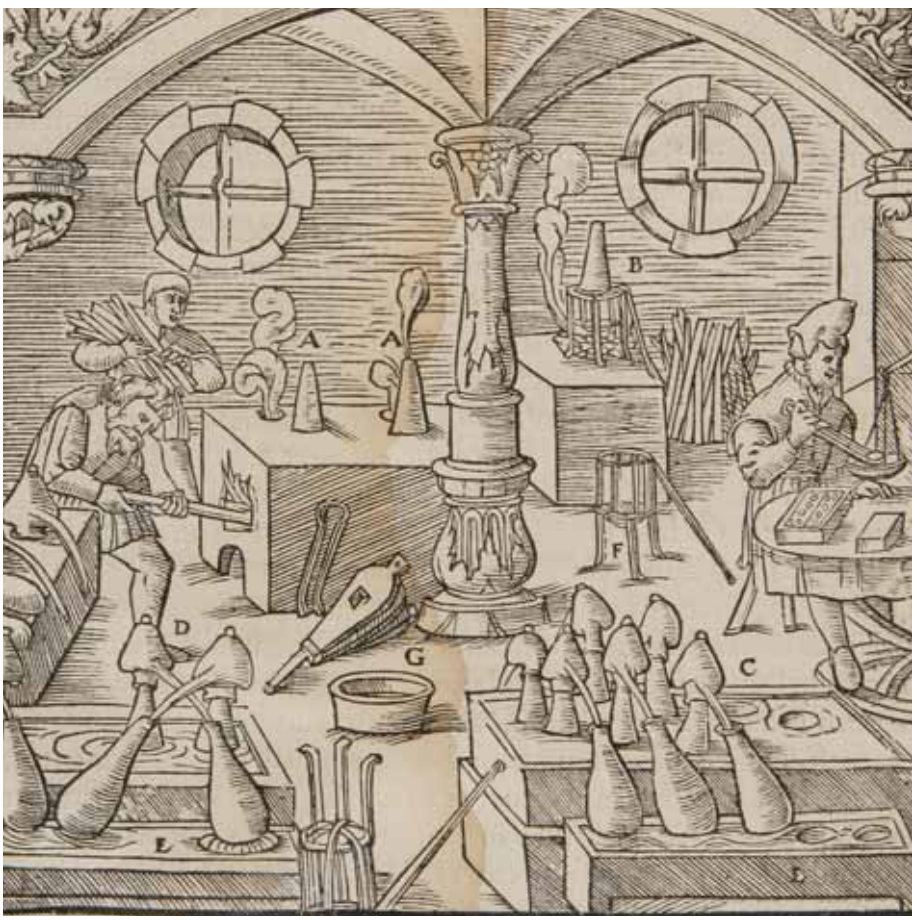
La *Historia natural* de Plinio, como la obra *Plantas y remedios medicinales* de Dioscórides en su libro V, presenta un extenso y de los más completos lapidarios conocidos, que está contenido en los libros XXXVI y XXXVII. También el texto de Dioscórides comentado por Andrés Laguna posee referencias a las propiedades medicinales de las piedras. De este libro se hicieron varias impresiones desde la edición vernácula de 1555 a la última del siglo XVII, de 1667; desconocemos la edición usada por Lastanosa pues no se cita en el *Catálogo* de Estocolmo. Más específicas

sobre los lapidarios son las obras del italiano Camillo Leonardo (1502 y 1610) y del aragonés Gaspar de Morales (1605), que señala algunas connotaciones astrológicas de las piedras. Asimismo, en el *Catálogo* aparece referida —con los números 104 y 229 de la edición de Selig (1960)— la *Dactiloteca* de Abraham Gorleo (1599), además del lapidario de Petrus Arlensio (1610), el de Arnaldo de Villanova (1502), el de Juan Ysati (1600) y un libro manuscrito en 4º sobre la naturaleza de las piedras y muchos otros secretos, traducido del griego por un obispo de Rodas.

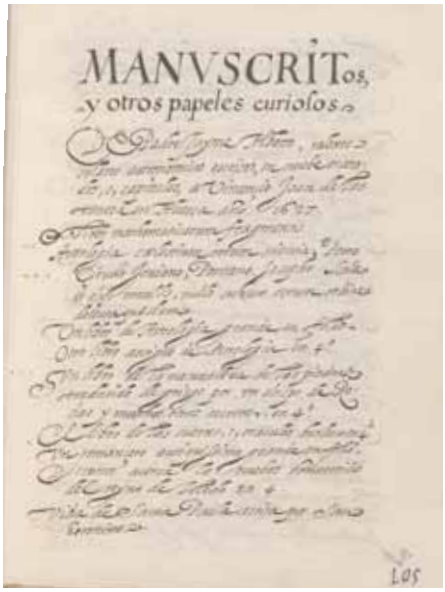
Además, un apartado específico de la *Narración* detalla el contenido de la colección lapidaria de Lastanosa, comentando las propiedades medicinales de algunas de las piedras:

> Aquí se admira la piedra que por una parte atrahe el hierro y por otra le despide, la que recoge las pajas, la que anda en el vinagre, la que representa el iris, la que detiene la sangre, la que recoge la madre, la que quita el dolor de ijadas, y para decillo de una vez, ni Plinio ni Camillo no hizieron mención de más piedras que las que atesora esta Dactiloteca. Illústrala la que escribió deste mismo assunto Abraham Gorlæo, Scalpturæ, 1598. (f. 73r-v)

4. Sánchez Cantón (1956-1959).
5. Garcés (2006b).



Grabado de la obra *De re metallica*, de Jorge Agrícola, Basilea, 1561 (Lastanosa tenía la edición de 1556). Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM).


MANVSCRITos,
y otros papeles curiosos

Catálogo de la biblioteca lastanosina (Biblioteca Real de Estocolmo). Además de otras de carácter astronómico y astrológico, se menciona «Un libro de la naturaleza de las piedras».

Este párrafo hace referencia a la magnetita y quizá al diamante o al ámbar cuando alude a la propiedad de crear electricidad estática por frotación. Difícil es identificar la piedra que anda en el vinagre (¿una esponja, una piedra pómez?) y la del iris. Esta última podría ser la piedra *demonius*, relacionada con la filosofal y reconocible según Morales por sus colores como los del arco iris, quizá una alusión a las irisaciones de alguna mena metálica. También parece arduo buscar una identificación científica fehaciente para las piedras a las que se atribuyen ciertas facultades terapéuticas, pues distintos minerales pueden presentar parecidas propiedades medicinales. La piedra *ostracita*, que representa a ostreidos actuales y fósiles, corta las hemorragias y detiene la sangre menstrual —como afirman Dioscórides, Plinio, Galeno, San Isidoro, Laguna o Morales—, y, aunque no la única conocida contra las hemorragias, era la más usada y debe de ser con toda probabilidad la aludida en el lapidario de Lastanosa. La piedra *gagates*, que no es otra cosa que carbón fósil, también llamado *azabache*, quita, según Morales, el dolor de ijadas.

Otra alusión lapidaria a minerales (oro, plata, sal), restos animales (perlas, coral), fósiles químicos (ámbar) y resinas fósiles se encuentra más adelante en esta misma *Narración* con la visita de Nadal Baronio, en cuya boca pone las siguientes palabras:

> Ha señor, que yo no soy burlador ni tramposo, que soi sacerdote y doctor teólogo y médico, y mi chímica se encamina toda a la salud del hombre, a alargarle la vida y a moderar sus accidentes, y esto lo obro con el oro potable, plata potable, el espíritu, quinta essencia, sal, extractos, y magisterios de las perlas, coral, ámbar, carabes, etc. (f. 79r)

Parece por lo tanto que la colección de libros sobre lapidarios y el empleo de algunas piedras como remedios medicinales constituyeron una parte de la labor de Lastanosa, quizá transmitidos o ampliados por la estancia de Baronio.

En relación con la colección paleontológica, el apartado de la *Narración* dedicado a fósiles y prodigios de la naturaleza da cuenta de

> huessos de gigantes […] y otra gran multitud de empedrimentos que producen estos Pirineos, como miembros de hombres, animales, árboles, plantas, frutas, aves, peces, infestos como tortugas, ranas, sanguijuelas, lombrizes, caracoles y conchas de casi quantas diferencias ay en la mar y en la tierra. (f. 74r-v)

Analizando el contenido paleontológico de los Pirineos es posible deducir hasta cierto punto los grupos que se hallaban representados en el gabinete lastanosino. Los miembros de hombres bien pudieran ser nódulos de caliza, o rocas calizas erosionadas, frecuentemente confundidos con ellos por su forma. Los troncos fosilizados son frecuentes en el Mioceno de Huesca, así como las hojas y las tortugas fósiles. Las únicas aves fósiles conocidas en la actualidad provienen del Cretácico del Montsec, en los Pirineos de Lérida, donde también se encuentran peces. En los terrenos aragoneses de esta cordillera son rarísimos los peces completos, pero abundan los dientes y algunas vértebras del Eoceno. También, todo tipo de animales marinos con concha de las distintas clases de moluscos, braquiópodos, brio-zoos y protistas, así como esqueletos de cocodrilos, cangrejos y gusanos serpúlidos. Había peces, aves, ranas, salamandras, renacuajos y ofidios en las rocas del Mioceno de

Libros y Rubielos de Mora, en Teruel, pero no parece que esta procedencia esté justificada por los textos conservados. En conclusión, por la amplitud dada a los *empedrimentos* en la sistemática, la colección paleontológica debió de ser muy importante en número y variedad de fósiles, que desconocemos cómo llegaron a poder de Lastanosa.

Como ha puesto de manifiesto Carlos Garcés, más adelante la *Narración* describe probablemente el celentéreo colonial *Cyclolites*,[6] frecuente en las rocas cretácicas del Pirineo:

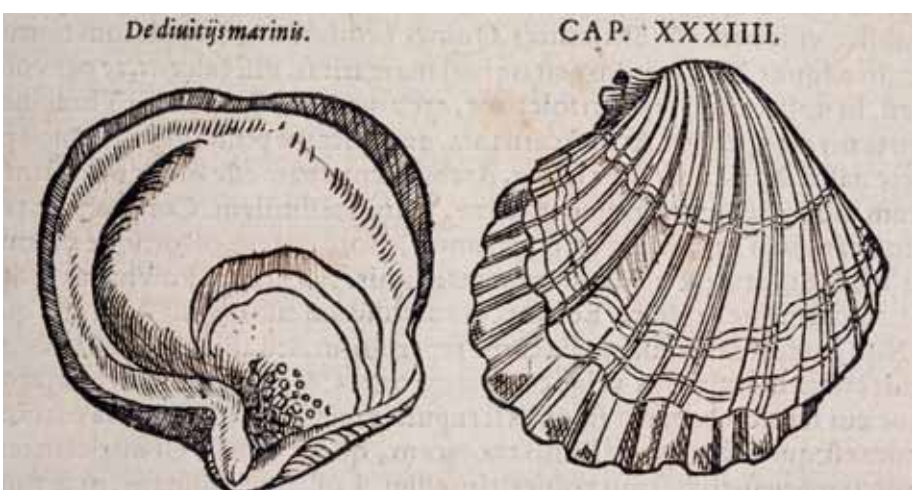
> Y no se contentó la naturaleza con formar de piedra todas estas cosas, pero aún imitó algunas de las obras mecánicas más primorosas, como unos botones, alguno del tamaño de una manzana mediana, de una piedra blanca, que por algunas sutilíssimas piedras descubre unos raios tan brillantes que parece tener alma de diamante, dividida de arriba abaxo en cindrias como el melón, formadas de quatro o 5 órdenes de puntos sutilíssimos, unos hundidos para abaxo, otros relevados para arriba

y también foraminíferos del grupo de los nummulítidos del Eoceno marino y orbitolinas del Cretácico marino, a tenor de la forma y ornamentación que describe:

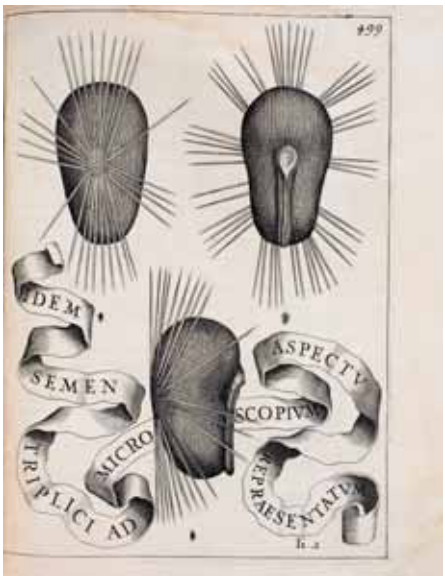
> Otras piedras en forma de los botones chatos que se usan para passador a la sabanilla que se lleva al cuello, unos labrados de cindrias de pezoncillos relevados puestos con mucha orden y concierto, otros adornados de unas rosas redondas que forman en el medio un pezoncillo, que lo rodea una sutilíssima crestilla, y entre una y otra orden de estas una cindria echa de la misma crestilla ondeada. (ff. 74v-75r)

Concluye esta parte de la *Narración* con un guijarro con cuatro compartimentos a modo de tumba de difícil asignación (quizá algún fósil operculado como rudista o balánido) y, añadida en el margen, una pieza de ámbar en la que aparece atrapado un mosquito fósil. Finalmente, con las palabras «Entre los empedrimentos, es mui raro el de una mata entera que el latino llama FILIX, el español *elecho* y el catalán *falaguera*», Uztarroz (*Descripción*, ff. 45v-46r) cita helechos fósiles, probablemente del

6. Garcés (2006b).



Grabado de la *Historia natural* de Plinio el Viejo. Biblioteca Pública de Huesca.



Semillas vistas al microscopio, en *Flora seu De florum cultura*, de Giovanni Battista Ferrari (Ámsterdam, 1646). Biblioteca Pública de Huesca.

Carbonífero, muy frecuentes en las minas de Palencia y Asturias. Capas de carbón (hulla subbituminosa) con algunos restos vegetales se encuentran en el sureste de la provincia de Huesca, entre Fraga y el norte de Benabarre, pero no abundan los helechos. En el *Catálogo* aparecen huesos humanos, quizá pseudofósiles o también huesos de vertebrados, fósiles de hongos que probablemente sean celentéreos y monedas que son sin duda foraminíferos conocidos por los lugareños, indistintamente, como *monedas de brujas* y *dineretes*.[7]

Lastanosa y la microscopía de elementos naturales

Especial interés despertaron en Lastanosa los instrumentos ópticos, no solo para ver el cielo, sino también para observar diferentes animales y plantas. Este punto es referido en el siguiente párrafo de la *Narración*:

> Acompañan estos libros muchos instrumentos en que se ven raras maravillas. Para la Dióptica, antojos de los que aumentan los objetos, los crecen y los multiplican, algunos con notable admiración, pues de una pulga se muestra un horrible monstruo, y de menudíssimas semillas de flores crecidíssimas frutas, como son cidras, limones, naranjas, melones y otra infinidad. (f. 55v)

La cita es importante por expresar la ley de la preformación, muy en boga con los comienzos de los estudios embriológicos, por la que se creía que el embrión de un animal o planta contiene ya todas las partes del ser adulto, solo que en proporciones diminutas. Esta ley sería sustituida luego por la hipótesis epigenética.

Sin duda, Lastanosa fue uno de los primeros naturalistas españoles en aplicar el rudimentario microscopio —denominado *antojos* en la *Narración*— a los objetos naturales, incluidos también los fósiles, pues solo de esta manera pudo describir pormenorizadamente la ornamentación presente en varias especies de foraminíferos fósiles pirenaicos (f. 75r).

La interpretación lastanosina del significado de los fósiles

La Europa del siglo XVII destaca en paleontología por las discusiones sobre el origen de los fósiles, con la consiguiente división de la comunidad científica entre los que opinaban que era inorgánico, encabezados en este siglo por Lister, Plot, Alberti, Kirchmaier, Balbin, Misson, Camerarius, Quirini y Luidius, frente a los que propugnaban que era orgánico, como Colonna, Silla, Campini, Steno, Boccone y Gassendi. Con frecuencia, por lo tanto, los fósiles eran denominados en la literatura *caprichos de la naturaleza*, *piedras figuradas* y *petrificaciones*. Su estudio debió de interesar a Lastanosa, pues entre sus libros estaban las obras de Gesner (1551) y Agrícola (1556), donde se muestran las primeras representaciones de ellos. Ambos autores fueron partidarios de un origen alternativo: orgánico para algunos fósiles más parecidos a las especies actuales e inorgánico para otros, dualidad ya expresada en la obra de Avicena en el siglo X. No conocemos la postura de Lastanosa al respecto, pero lo más posible es que siguiera a Agrícola y Gesner,

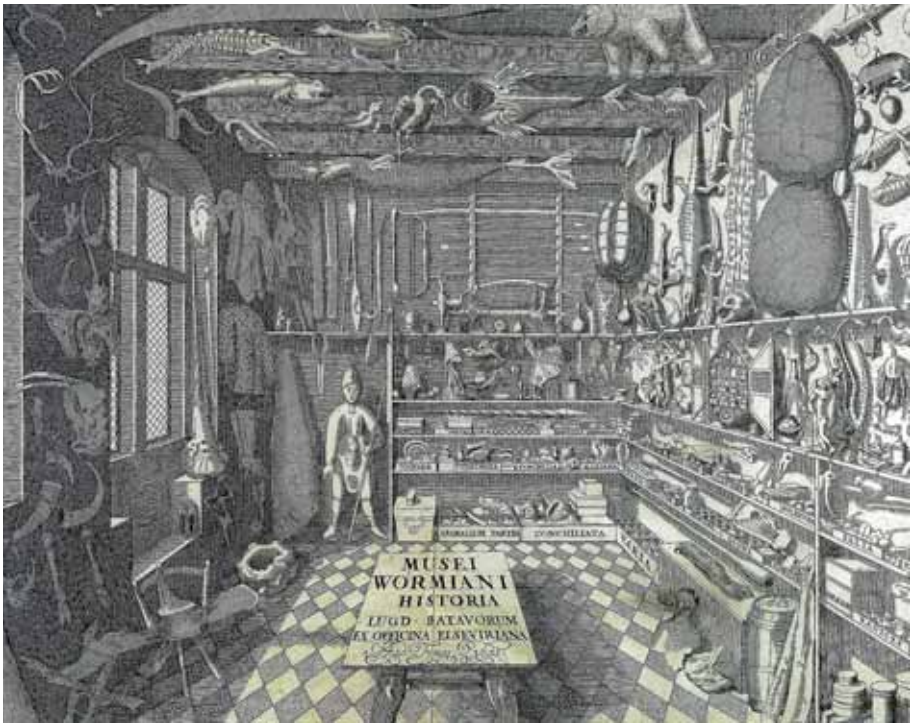
sobre todo porque en esa centuria era frecuente confundir con fósiles ciertas formas de minerales y viceversa. En cualquier caso, la *Narración* de 1662, como hemos visto arriba, las describe como petrificaciones producidas por la naturaleza en el interior de la tierra (*empedrimentos*), a excepción de las osamentas de grandes vertebrados fósiles, que da como vestigios de gigantes.

También Uztarroz las denomina *empedrimientos*: «Ay varias monstruosidades de la Naturaleza de minerales, plantas, pescados, aves, y de estas especies diversos empedrimientos verísimos» (*Descripción*, f. 45r). Incluso se les llama *mentiras de la naturaleza* en el *Catálogo* de Estocolmo: «Muchas mentiras de la naturaleza, como son animales, frutas, caracoles, ongos, monedas, conchas, miembros humanos, tortugas y otros muchos embelecos criados o contrahechos por la naturaleza de piedra» (f. 103v). Esta interpretación contrasta con la de Andrés Laguna, casi un siglo anterior, expresada en su edición comentada de Dioscórides (1566):

> Suelen empedernecer y hacerse piedra muchas veces las plantas y los animales, y todas aquellas cosas que siendo en sí muy porosas, estuvieron sepultadas mucho tiempo debajo de tierra. Porque como reciban en sus concavidades y poros el licor o materia petrificata, viene a endurecer y a incorporarse con ella; y así se ven ordinariamente en Venecia, algunos huesos y troncos petrificados, de los cuales yo tengo como muestra algunos pedazos. (v, 525)

En ella Laguna acepta el origen biológico de los fósiles, considerándolos especies de animales y plantas que vivieron en el pasado, cuyos cuerpos han sufrido numerosos

7. Garcés (2006b).



Gabinete de curiosidades del danés Ole Worm (1588-1654). Grabado del *Museum Wormianum*, de 1655.

procesos geológicos que han permitido su conservación mineral, en contra, por lo tanto, de lo expresado por el autor del manuscrito.

Los huesos de gigante de la colección de Lastanosa

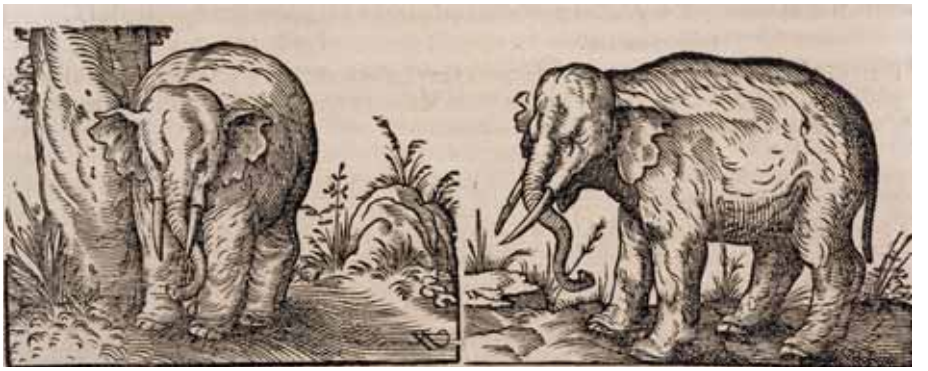
La existencia de gigantes en el pasado era un hecho ampliamente aceptado durante los siglos XVI y XVII en España, no solo por la referencia que de ellos se encuentra en el Génesis (6, 4) y en todos los relatos mitológicos clásicos, sino porque huesos de enormes animales venidos de América fueron, a veces, relacionados con razas de gigantes, como sucede en la *Historia natural y moral de las Indias* de José de Acosta.[8] Por eso, huesos de grandes mamíferos presentes en las rocas terciarias de la depresión del Ebro y en las terrazas cuaternarias también se encontraban catalogados como gigantes en el gabinete de Lastanosa:

> Entre las monstruosidades merece nota y admiración un huesso estremo de la canilla de una pierna, pues hecho el cómputo por buena simetría, avía de tener el cuerpo cuyo fue aquel huesso más de 25 palmos de altura. Hallose en Moncayo, y sería posible fuesse de Caco, que por aver sido su alvergue se llamó en lo antiguo MONS CACI, y agora, con poca alteración, MONCAYO. De otro gigante cuyo cadáver se halló en Taraçona, ciudad mui vecina a este monte, ay quatro muelas, que de su grandeza se colige ser de la misma casta que Caco. (*Descripción*, f. 46v)

Los supuestos huesos de gigantes del Moncayo y Tarazona, así como los localizados en 1554 durante la construcción de la ermita de San Jorge en Huesca,[9] son, por lo tanto —junto con los de Concud descritos posteriormente por fray Andrés Ferrer de Valdecebro en 1680[10] y Feijoo en 1736—, de las más antiguas referencias de fósiles de Aragón.[11]

Animales y maderas

Fueron abundantes en la colección lastanosina las conchas de moluscos y los objetos de marfil, entre los que destaca la referida bocina (f. 47v de la *Descripción* de Uztarroz y 102v del *Catálogo* de Estocolmo), que es una talla realizada sobre un incisivo de elefante africano (*Loxodonta africana*); este último tipo de piezas se conocen en la actualidad como *olifantes sapi-portugueses*. Además,



Grabado de la *Historia natural* de Plinio el Viejo. Biblioteca Pública de Huesca.

> una estatua de marfil de Lucrecia abriéndose el pecho con un puñal, y a un lado y otro ay dos caracoles de nácar, el uno de la forma de los caracoles ordinarios que se crían en el campo, pero de mucha grandeza y hermosura. El otro es de los que llaman *Madre Perla*, semejante en la disposición a una navecilla, está descubierto por la parte que representa la popa formando otro caracol más pequeño. (*Descripción*, f. 26r)

De los caracoles, los primeros serían distintas especies de gasterópodos marinos y el segundo un molusco cefalópodo, probablemente del género *Nautilus*. Otra cita de cuatro caracoles de nácar muy raros es la del *Catálogo* (f. 103v).

Entre las maderas Uztarroz cita escritorios de nogal y talla artificiosa de boj y adornos de nácar, ébano y marfil, así como una cruz de «madera de la India», seguramente de América, que es frecuente encontrar en los primeros gabinetes españoles de historia natural. En el *Catálogo* de Estocolmo también se citan cocos de extraordinario tamaño procedentes de las islas Maldivas (f. 103v).

Los ejemplares zoológicos que contenía son descritos por Uztarroz:

> Ay copiosa muchedumbre de caracoles, conchas, pescados, galápagos y aun de las más desechadas savandijas, no se nombran ni singulariçan en esta relación. Admíranse dos pedaços de coral por su grandeza y blancura. Entre las coralinas ay una admirable, nacida sobre una piedra guija aovada. Su grandeza, una mano, revestida toda ella de empedrimentos de sanguijuelas, lombrices y caracolillos [probablemente organismos epibiontes como el artrópodo cirrípedo *Balanus* y el gusano poliqueto *Serpula*]. (*Descripción*, f. 46r)

Además, huevos de avestruz y escarabajo, y también trozos de tortuga carey (quizá la especie *Eretmochelys imbricata*) engastados en una catana.

Por su parte, Latassa cita también en sus *Memorias literarias de Aragón* «un instrumento músico hecho de una cabeza de la cabra en que se cría la piedra vezar [que se forma en el digestivo de los rumiantes], que servía en las Indias». Asimismo, «algunos corales rojos y blancos muy extraordinarios», «un ipotomo o caballo marino entero [el pez teleósteo *Hippocampus*], acecinado», «un basilisco […] hecho cezina y otro basilisco polluelo del tamaño de una nuez [alguna de las cuatro especies del lacértido americano del género *Basiliscus*]», así como esqueletos de aves y animales salvajes del Pirineo. Se completa la somera descripción de elementos zoológicos con un incisivo de narval (*Monodon monoceros*) de 70 centímetros, al que los manuscritos llaman *cuerno de unicornio*, como era común en el siglo XVII.

8. Este libro se hallaba representado en la biblioteca lastanosina por las ediciones de 1590 (nº 426, según Selig, 1960) y de 1591 (nº 446).
9. Referida por Aínsa (1619).
10. Martínez Tejero (2005).
11. Liñán (1999), Garcés (2006b).

La alquimia y Vincencio Juan de Lastanosa

Miguel López Pérez

Desde hace algunos años han aparecido algunas publicaciones que dan notoriedad a la relación que Vincencio Juan de Lastanosa tuvo con la alquimia y la medicina química.[1] Sabemos que entre su gran colección de libros[2] se encontraban varios dedicados a estas cuestiones[3] y sus conocimientos en la materia fueron alabados públicamente por Diego Vincencio Vidania.[4] Por esto y por otras noticias, como que mantuvo un laboratorio en su palacio y que en alguna ocasión surtió a sus allegados de un remedio conocido como *oro potable*, el cual se había utilizado contra la peste en otros lugares de Europa,[5] resulta fácil aceptar su inclinación hacia la alquimia. No obstante, es necesario conectar esta afición con su carácter de mecenas, filántropo, coleccionista, amante del arte, deseoso de «conocer» y potentado hombre del Barroco. Así, veremos que la imagen que Lastanosa tuvo de la alquimia se correspondía con una actitud general propia donde todas sus actividades quedaban armonizadas. Otros contemporáneos coincidieron con el erudito oscense casi exactamente a la hora de emplear su tiempo y recursos.

Sin ir más lejos, sabemos de un buen número de personas, con actividad pública o sin ella, con mayor o menor responsabilidad, que practicaron la alquimia desde mediados del siglo XVII en la Península, como el militar y político Vicente Gonzaga (1603-1689)[6] o el médico real Felipe Vinzani.[7] En aquellas décadas la medicina química empujaba con fuerza por ocupar un espacio mayor del que hasta entonces tenía.[8] Las noticias venidas de Europa y los contactos con seguidores extranjeros aumentaron por toda la Península. Por ejemplo, un tal doctor Duret, quien el 9 de mayo de 1657 remitió una carta al médico alquimista Jean d'Aubry, de Montpellier. Duret se declara seguidor de la doctrina alquímica de Ramon Llull y solicita al francés información, habida cuenta de la fama de sus curaciones con remedios espagíricos y de que había oído a un gentilhombre de Salamanca que se curó con los remedios enviados por él. Le pregunta también por los tratados de Arnau de Vilanova y Rupescissa sobre la quinta esencia.[9]

Antes de la eclosión del llamado *movimiento novator* encontramos algunos datos que corroboran nuestra hipótesis de la existencia de un ambiente de experimentación en la Península sobre los medicamentos químicos. Especialmente interesante es el caso de Aragón, calificado como un «foco novator» en algunas ocasiones. Ya en 1659 había boticarios que tenían como ayudantes a expertos espagíricos. Uno de ellos fue el flamenco Ignacio Strassel, natural de Ypres, quien el 22 de agosto de dicho año solicitó entrar como ayudante de boticario en Aranjuez. Sus credenciales no dejaban lugar a dudas: tras su amplia experiencia previa en Bruselas, Malinas y Flandes estuvo seis meses trabajando en Zaragoza. Concretamente en la botica de Baltasar Osset,

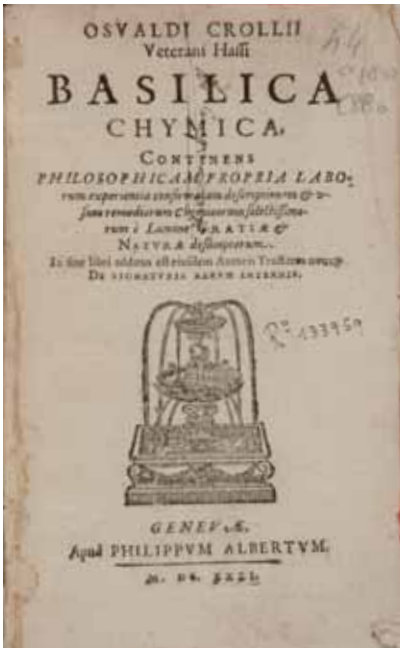
1. López Pérez (2002 y 2003: 268-272).
2. Selig (1960).
3. La posesión de extensas bibliotecas entre personajes potentados del Barroco aficionados, en mayor o menor grado, al coleccionismo merece ser atentamente estudiada. A menudo se echa en falta cierta atención al carácter utilitario de la biblioteca, a que esta pudiera haber adquirido una naturaleza práctica, provechosa y fructífera, y a que tal naturaleza no se debiera a una intención privada, sino compartida. Es decir, es posible que Lastanosa formara su biblioteca para que con sus libros se instruyeran las personas que había a su alrededor. *Vid.* Johns (1998).
4. Vidania (1681a, prolegómenos: «Erudito en la alchimia y otras artes», p. 15).
5. En 1651-1652 se propagó en Huesca una epidemia de peste en la que llegaron a morir hasta doce mil parroquianos, según palabras del cardenal de Retz, Jean-François Paul de Gondi (1613-1679), en sus memorias (Feillet y Gourdault, 1876: 548 y 556; *Papeles varios de Aragón*, 11: «Los diputados de Aragón sobre la peste de Huesca»; Beçon, 1655; Estiche, 1655; Maiso, 1982). No hemos podido constatar que Lastanosa hiciera uso en esta ocasión del remedio citado.

quien informara sobre él: «Ha vivido en mi casa seis meses, que por la experiencia que tiene no solo en la farmacia, sino también en la química, habiéndole dejado el negocio de mi botica para distribución y venta de medicinas. Certifico que es muy válido».[10]

Este tipo de informes de apoyo, como otro que emitiera para el mismo Strassel el doctor Antonio Doré, indican que en aquellas fechas ya había una intención clara de reproducir aquí con la práctica los experimentos en materia de medicina química que se estaban desarrollando en Europa. También revelan que, para ello, eran necesarias personas expertas y que leyeran el latín. Al menos eso es lo que dijo el tal doctor Doré en su informe: «Importa mucho tener una ayuda como se ha estilado en Flandes y otras partes, y que también es capaz, además de en lo galénico, en lo químico».[11] También es destacable el caso de Juan del Bayle, nacido en La Almunia de Doña Godina hacia 1650, que llegó a ser espagírico mayor.[12]

Por lo que respecta a Lastanosa, empezaremos por su relación con la alquimia desde la idea del *virtuoso*, cuestión que ya hemos tratado en otras ocasiones.[13] Como tal, incluso podemos seguir una evolución a lo largo de su vida. Si queremos verlo como un simple acomodado coleccionista en las primeras fases, encontramos su correspondiente en el noble inglés Francis Kynaston (1587-1642).[14] En esos años el virtuoso era considerado como un anticuario, con escaso o nulo interés por la ciencia, pero con el suficiente para ir abriéndose un hueco en sus deseos interiores.[15] Después evoluciona, se relaciona, se crean los «círculos» de amistades. Ahora, en esta segunda fase, se comparte la curiosidad por la filosofía natural de forma equitativa. Si bien

6. «[…] parece que sus empleos no han sido otros, que la Chýmica, quando trata de ella. En sus enfermedades ha muchos años que se ha curado a sí mesmo. No ha despreciado a los Galenistas, mas no se ha dexado gouernar por sus máximas. Quando esto escriuo, se halla este Héroe en sus años mayores» (Villacastín, 1687: 202-203).
7. «[…] es excelente Chýmico. He visto su laboratorio, hornos y cosas Chýmicas, obradas de su mano» (Villacastín, 1687: 202-203; Vinzani del Águila, 1685).
8. López y Rey (2001: 279-346).
9. Aubry (1620: III, 20).
10. Archivo General de Simancas, Casas y Sitios Reales, leg. 232, f. 51, 11 de septiembre de 1659.
11. Ibídem, f. 52, 22 de agosto de 1659. El doctor Doré († ¿1680?) dejó una capellanía en Zaragoza en testamento, y la ejecución de este tuvo algunos problemas (*Institución de la capellanía instituida, y fundada en la insigne Iglesia Parroquial del Señor San Pablo de la ciudad de Zaragoza del reino de Aragón por los ejecutores del último testamento, alma, y conciencia del ya difunto el doctor don Antonio Doré*, Zaragoza, 1681).


OSVALDI CROLLII
Veterani Haffi
BASILICA
CHYMICA.
CONTINENS
PHILOSOPHICAM PROPRIA LABORum experientia confirmatam descriptionem & suam remediorum Chymicorum selectissimorum è Lumine GRATIÆ & NATURÆ desumptorum.
GENEVÆ,
Apud PHILIPPVM ALBERTVM.

IO. FRANCISCI PICI
MIRANDVLAE ET
CONCORDIAE DOMINI,
DE AVRO
LIBRI TRES.
OPVS SANE AVREVM IN QVO
de Auro tùm æstimando, tùm conficiendo, tùm vtendo ingeniosè & doctè disseritur.
CVM EXPLICATIONE PERVTILI & periucunda complurium, tum Philosophiæ quàm facultatis Medicæ arcanorum.
CVM PRIVILEGIO.
VENETIIS,
Apud Ioannem Baptistam Somaschum.
M D LXXXVI.

Basilica chýmica, de Oswald Croll (Lastanosa tenía la edición de 1620), y *De auro*, de Pico della Mirandola (una referencia a esta edición, si bien luego fue tachada, figura en las descripciones de la biblioteca lastanosina). Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM).

en la primera asociación de virtuosos, la inglesa School of Night, propulsada por Sir Walter Raleigh (1552-1618) y el conde de Northumberland (1564-1632) —poseedor, como el oscense, de una buena colección de instrumentos científicos—, hubo cortesanos que actuaron como hombres de acción, también fueron los primeros que se esforzaron por pasar de ejercer un *pasatiempo* a una *vocación*. Además, fueron también hombres de aprendizaje y mecenas de estudiosos profesionales, de matemáticos, astrónomos y alquimistas.[16] El fallecimiento de Lastanosa en el año 1681 nos impide ver cómo hubiera transitado en una tercera fase, de decadencia final, algunas veces situada entre 1680 y 1710.[17]

Hay constancia de que varios personajes contemporáneos considerados como virtuosos mantuvieron actividades en torno a la alquimia muy semejantes a las suyas. Thomas Harriot (1560-1621) y Walter Warner (1570-1643) discutieron las leyes de la óptica y la teoría de números, hablaron sobre las manchas solares y los satélites de Júpiter y, por supuesto, experimentaron en su laboratorio la transmutación de metales, deseando obtener el elixir de la larga vida, el oro potable.[18] Igualmente en su faceta de coleccionista tuvo amigos que compartieron esta afición, como Manfredo Settala (1600-1680).[19] Incluso el marqués de Liche (1629-1687), también coleccionista, tuvo «cosas Chýmicas» en dos cajas regaladas por el mismo rey Felipe IV:

> No quiero dexar en silencio al gran Duque de Florencia, el qual tiene esta profession de la Chýmica, como de derecho hereditario, y grande fama de Chýmico por la Europa, haziendo remedios para la salud en su Palacio; de los quales reparte con Príncipes de su obligación, y cariño. El año passado de 1653 me mostró el Marqués de Eliche dos caxas, que el señor Rey D. Felipe IV (que tanta gloria aya) le auía dado, de unas que acabaua de embiar aquel Príncipe a su Magestad. Estauan llenas de cosas Chýmicas, obradas con gran primor y destreza. Dádiuas dignas de tales personas. En aquel tiempo me hallaua yo con siete años de manejo de la Chýmica, y con algún conocimiento.[20]

Su círculo alquímico, o la medicina química de los novatores aragoneses

Desde el año 1658 trabajó el médico alquimista italiano Nadal Baronio en casa del oscense, y le elaboró muchas quintas esencias y oro potable, que el mecenas repartía.[21] Este oro potable, como se ha dicho, circulaba por toda Europa entre las altas clases sociales. Un caso curioso es el ocurrido durante la enfermedad y posterior muerte de la duquesa de Longueville, Ana Genoveva de Borbón (1619-1679). Pierre Thomas, Sieur du Fossé (1634-1698), fue un testigo directo de sus últimos días. Una mañana, ya convaleciente la duquesa, enviaron a su casa a alguien para que Thomas consiguiera una ampolla de oro potable hecho por un tal Cornaro. Pero él desconfiaba del remedio y pensaba que era una simple tintura como las demás, una mera resolución con color de oro, realizada con algún disolvente y que costaba nada menos que cinco luises de oro.[22]

Además, sabemos de la traducción de *Los elementos de química* de Jean Béguin al castellano por parte del propio Lastanosa,[23] algo que no nos resulta extraño en absoluto. Hay varias razones para ello, como la importancia del texto traducido y su

12. Rey (1998: 101-108).
13. López Pérez (2006).
14. Kynaston (1636).
15. Ellrodt (1964).
16. Bradbrook (1936: 7-11 y 37-43).
17. Houghton (1942).
18. La lista completa sería muy larga, pero no podemos dejar de mencionar al mecenas de las matemáticas Sir Thomas Aylesbury (1576-1657), quien también se interesó por la alquimia.
19. Tavernari (1976).
20. Villacastín (1687: 202-203), Andrés (1975).
21. *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*.
22. Du Fossé (1876-1879: xxv [1671-1679], 136-140).
23. Así lo testimonia el texto del hijo de Lastanosa, Vicente Antonio, *Habitación de las musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos*, en el folio 2v: «Ha traducido de francés en nuestro vulgar los *Elementos chímicos* del Beguino». Nos estamos refiriendo a *Les éléments de Chymie*, del boticario Jean Béguin (1550-1620), uno de los pioneros del futuro Jardin Royal de Francia. Este texto, inicialmente una sucesión de recetas, aumentado en sucesivas ediciones (en inglés, alemán y hasta nueve ediciones en francés desde 1615 hasta 1660), puede ser considerado el primer manual de química galo (Joly, 1995: 67).

influencia entre los médicos químicos durante todo el siglo XVII, o la existencia de otros ejemplos de traducciones al castellano por esas fechas, además de las lecturas entre los protagonistas del movimiento *novator* peninsular de textos de alquimia «pura y dura». Por ejemplo, Juan Guerrero, médico madrileño y señalado como galenista moderado por la historiografía, se guió por las lecturas de alquimistas como pseudo-Lulio y Sendivogius, de espagiristas como Jean Béguin y de médicos químicos como Johannes Hartmann (1568-1631), a quienes citó en su *Sol de la medicina*,[24] por no hablar de la traducción que hizo de Cristóforo de París en el año 1660. Resulta curioso que no rechace a aquellos que practican el *ars chimicæ*, sino solo a los que no lo dominan, mientras, de paso, abogaba por un mejor conocimiento de las preparaciones y su forma de elaborarlas:

> Y assí, quando los médicos han censurado y dicho mal de los chýmicos y chýmica no han calumniado los scientíficos, pues fuera dezir mal de sí, sino los alchimistas impostores, pseudochímicos embusteros que lo que obran lo hazen sin méthodo y por apresurarlo sin la debida purificación, y assí ministrándolo se cometen dos mil yerros, como cada día experimentamos, que no ignora el hecho de lo que ello es y la distinción que ay y debe aver entre lo malo y lo bueno, esto para estimarlo y aquello para vituperarlo, y assí ay remedios y artífices que conviene y es del servicio de ambas majestades quitar el uso a sus medicinas antes que se publiquen: Bonus & dignis consultum, volumus non malis & indignis dize Christophoro Parisiense en su libro de la Piedra Filosofal traduzido por mí en París año 1660.[25]

Cuatro años después, la fama corrió por toda la región. Tal actividad siguió, casi con seguridad, hasta la muerte de Lastanosa —que como hemos dicho tuvo lugar en 1681—, ya que, años más tarde, tenemos los testimonios de Atilano Tomás Manente y el enfermero fray Diego Bercebal.[26] Por aquella época hay noticias de que cierto número de extranjeros rondaban algunos hospitales y alardeaban tanto de sus

24. Guerrero (1682).
25. Ibídem: 5.
26. Bercebal (1713).
27. Vidós (1690a).
28. Su actividad fue realmente intensa, llegando a curar en 1682 a novecientas treinta personas y, hasta junio de 1683, a quinientas cincuenta y cuatro. Su fama trascendió al propio reino de Aragón y «Su noticia corrió por memoriales y le piden remedios de Madrid, Salamanca, Murcia, Sevilla, Castilla, Valencia y Navarra» (Vidós, 1690b: 8-9).

MEDICINA.
Y CIRUGIA RACIONAL.
Y ESPAGIRICA, EN OBRA MANVAL DE
CON LA PHARMACOPEA, DONDE SE
SEGUNDA PARTE.
POR EL LICENCIADO DON JVAN DE VIDOS
OBRA POSTHVMA.
QVE SACA A LVZ MAGDALENA DE MIRO
Y CALERO.
Y LA DEDICA
A MARIA SANTISSIMA
DEL PILAR DE ZARAGOZA.
CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO.

Medicina y cirugía racional y espagirica, de Juan de Vidós, y grabado de *Della transmutatione metallica* de Giovanni Battista Nazarí (Brescia, 1572; Lastanosa tenía la edición de 1599). Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM).

conocimientos de alquimia como de su habilidad para preparar los más extraños medicamentos químicos. En cualquier caso, la circulación de estos remedios en la región fue muy abundante. Así lo vemos en el caso de Juan de Vidós y Miró,[27] un boticario y espagirista cuyas medicinas se hicieron famosas por todo Aragón.[28] El médico Matías de Beínza se quejaba hacia 1682 del perjuicio que ocasionaban los falsarios:

> No se han de tener por Químicos a los charlatanes saltabancos, y empíricos bagamundos, que con solo antimonio, y mercurio mal preparados, ofrecen salud y quitan la vida cada día, vendiéndose por Chímicos como lo veo infinitas vezes, por llegar a este hospital (que fundó el general don Sancho de Urdanivia) muchos de ellos, a causa de estar en el mayor passo que se conoze por serlo para toda Francia, Ingalaterra, Italia, Imperio y todas las demás partes del Vniverso aquí se acojen, y yo vivo en el mesmo Hospital, por médico suyo (aunque indigno) donde suelo tener con los tales gustosos coloquios, viendo lo mucho que ofrezen, con poca ciencia, y mucho arrojo, de los quales no se debe fiar sino elegir semejantes medicinas, advirtiendo de quién se tomen, qué y cómo, porque no sean de fingidos Chímicos sino es conocidos y aplicados por médico prudente.[29]

La fe en el oro potable y en los remedios secretos existió durante todo el siglo XVII,[30] y en todos los rincones de la sociedad europea. Se vendían en pequeñas ampollas y se adquirían sin grandes complicaciones. Pero era tan solo uno más de los medicamentos célebres, junto al agua de vida de Alderete, los polvos de Cornachini, los universales de Matías de Beínza, las gotas de Inglaterra, el polvo de simpatía de Kenelm Digby (1603-1665) o el polvo de víboras.[31]

Acreditada la existencia de «círculos» de amigos y conocidos,[32] hubo entre tales algunos que tuvieron el estudio de la medicina química o la alquimia como algo prioritario, como la Veneranda Tertulia Hispalense, que dio origen a la Real Academia de Medicina de Sevilla.[33] No fue este el caso de Lastanosa. Sevilla fue un

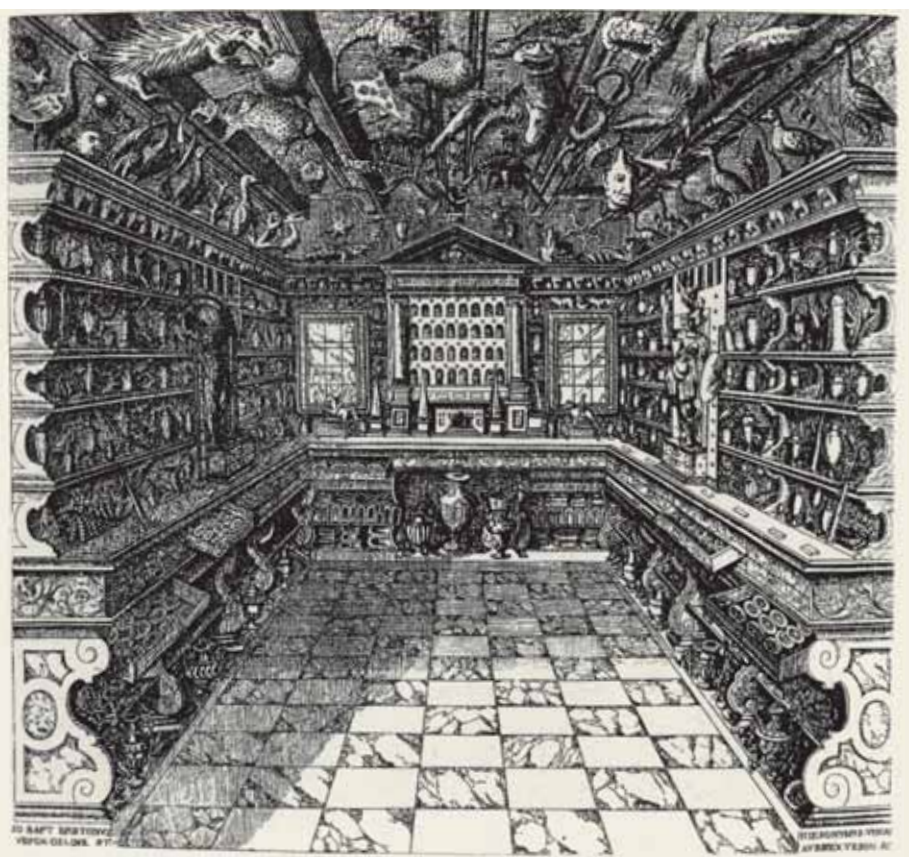
29. Beínza (1682: 56).
30. Algunos de ellos alargaron su vigencia de forma exagerada, si tenemos en cuenta la evolución de la terapéutica desde la Edad Moderna hasta nuestros días. Así, Dippel fue el creador del *aceite de animal de Dippel*, visto como una panacea que se incluyó hasta principios del siglo XIX en las farmacopeas (Aynsley y Campbell, 1962). Lo mismo ocurrió con la *terra silesiaca* (Dannenfeldt, 1984). Sobre estas cuestiones, *vid.* Brockbank (1964) y Harley (1998).
31. Alderete (1681a, 1681b, 1682, 1683 y s. f.), Cornachini (1682), Beínza (1682), Digby (1658).
32. Se conoce como *círculo lastanosino* a un grupo de personajes, la mayoría escritores, artistas e intelectuales, que tuvieron relación con el oscense (Campo, 2000).

Musæum hermeticum (Lastanosa tenía la edición de 1625) y *Cœlum philosophorum*, de Felipe Ulstadio (el mecenas oscense poseía también esta obra). Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM).

ejemplo de éxito inicial, al igual que los hubo de fracaso, como el proyecto de fray Buenaventura Angeleres,[34] hacia la década de los noventa del siglo XVII, de crear una Academia Espagírica Madrileña, en cuyo descalabro influyó mucho un tal Andrés Gámez.[35] Tampoco podemos olvidar que no fue precisamente la universidad la catalizadora de un tránsito sosegado entre los «antiguos» y los «modernos». Vienen al caso las palabras que dijera Guisepe Gazola, médico del embajador de Venecia en España por esas fechas:

> ¿Quién puede comprender mejor todo esto que el médico moderno? Puesto que él tiene noticia de los nuevos descubrimientos anatómicos, de las demonstraciones de una bien fundada mecánica, de tantas luces de la nueva filosofía experimental, de la eficacia de los remedios químicos, del uso de los microscopios perfectísimos […].[36]

Estos aspectos tan particulares del estado de la medicina peninsular durante las últimas décadas del siglo XVII no han sido nunca estudiados desde la perspectiva de su conjugación con otros ejemplos europeos similares, ni tampoco con el éxito o el fracaso de las academias en España. Así, no podemos establecer relaciones entre el rechazo de las europeas, como la alemana Academia Naturæ Curiosorum o la de Ciencias parisiense, o la de los *lincei* italianos, a personajes similares a Vincencio



Grabado de la portada del *Museum Calceolarium*, 1622.

Juan de Lastanosa o a Manfredo Settala. Sus miembros se posicionaron en contra de virtuosos y coleccionistas ilusionados con la ciencia. ¿Podría haberse dado el caso de que del círculo lastanosino surgiera una Academia? Nunca lo sabremos, a pesar de conocer otros casos como el ya citado de la Regia Sociedad de Sevilla. Quizás los miembros de esta última, al no ser ni *virtuosos* ni mecenas y tener como eje de unión un objetivo prioritario —la medicina y su apertura a la *chýmica*—, se vieron ayudados por estos factores.[37] En cambio, proliferaron los *círculos de sabios*, dedicados a debatir sobre asuntos filosóficos y experimentación científica.[38] Todos ellos, y he aquí la importancia del círculo lastanosino, contribuyeron decididamente a la «renovación científica». Y especialmente en torno a Juan José de Austria (1629-1679), en Zaragoza, muy vinculado al oscense.[39] Incluso el propio hijo natural de Felipe IV realizó experimentos químicos en Zaragoza, en el año 1676, una vez que dejó de ser virrey de Aragón:[40]

> pero el sr. D. Juan tiene más cuidado de los secretos chímicos que de bulgares empresas. De más de 200 víboras sacó […] quinta esencia de sal que tiene notables virtudes, pero con toda su sabiduría y todas sus redomas, aunque las aplicó a librar a Marta Justicia de Aragón[41] del mal de la muerte no lo pudo conseguir. Algunos piensan que S. A. se desayuna con quinta esencia de liebres, gallinas y conejos que le da la vida y le quita de riesgos. (BN, ms. 17 482, ff. 71v-72)[42]

No menos importante fue la figura del médico personal del hijo del rey, Juan Bautista Juanini (1636-1691). A caballo entre el médico, el práctico y el filósofo, llegó a definir muy bien cómo era la situación peninsular:

> He reparado en las Juntas que se suelen hacer en esta corte [Madrid] sobre los casos de mi profesión, que hablando de esta materia suponen sea Química, la cual no está muy bien recibida, por causa de muchos pseudoquímicos (o por otro nombre embusteros) los cuales con sus desaciertos han desacreditado aquella profesión; la cual, unida a la Galénica y profesada de hombres doctos, es la verdadera medicina, con la cual se hacen curas, que ni la una ni la otra por sí sola las pueden conseguir. Los autores que hablan de la materia, de la cual pretendemos hablar nosotros, no se llaman Químicos, aunque se valen de las manipulaciones químicas para indagar mejor los secretos de la naturaleza, y lo que intrínsecamente ella tiene, por lo cual se mueve, forma, perfecciona y destruye el todo. Estos pues se llaman Philósophos Naturalistas y así he querido advertirlo, para que sepan la diferencia de los Profesores cuando lean sus obras o que oigan hablar de las materias referidas.[43]

Juanini ya describió perfectamente a Juan José de Austria como un hombre interesado en cultivarse en todas las ciencias,[44] cuestión corroborada si vemos el catálogo de su biblioteca[45] y si conocemos a algunos componentes de su círculo. Entre los eruditos aragoneses destacan el escritor Mateo Patiño, el filólogo Sarmiento de Mendoza, el benedictino Miguel Frías y el literato Amador de la Paz. A estos hay que añadir la integración en un completo círculo de eruditos y sabios de su secretario flamenco, Francisco Fabro Bremundan; entre ellos, Lázaro Romero, Lupercio Antonio de Molina, Rafael Moxó, Diego Vincencio Vidania, el doctor Valencia, Luis Porter y Casanete, Vincencio Juan de Lastanosa, Diego de la Ripa, Juan Francisco Andrés de Uztarroz y Diego José Dormer, cuya correspondencia con Bremundan ya fue publicada.

33. Rey (2002: 271-280), López y Rey (2001).
34. El estudio más completo hasta la fecha sobre este personaje es el de Fernández-Gallardo (s. f.).
35. Rey (2002: 209-224).
36. Gazola (1729: 153). A este contundente libro contestaron García Romero (1737), médico y presidente de la Real Academia de Medicina de Sevilla, y su correligionario Diego Matheo Zapata (1691).
37. Otras circunstancias, como una intensa comunicación entre los miembros, una más reducida localización geográfica y una concentración de actividades, podrían ser tenidas en cuenta a la hora de valorar la posibilidad del nacimiento de una academia.
38. Avendaño (1716).
39. Garcés (2005c).
40. Agradezco a Carlos Garcés Manau que me haya facilitado estos valiosos datos.
41. Se refiere a Miguel Marta y Andrés († 1676), que ejerció el cargo de justicia de Aragón desde 1660 hasta su muerte.
42. Noticia extraída de Kalnein (2001: 101). En el mismo manuscrito se dice que Juan José de Austria opinaba que la verdad estaba en «la Philosophía Chýmica» (f. 32v), y que estaba muy «ocupado en ella» (f. 65v).
43. Juanini (1685: prólogo al lector).
44. Ibídem: 2 y 5-8.
45. Archivo General de Simancas, Casa Real, leg. 1229: *Inventario de los bienes y alhajas, plata y joyas que quedaron por muerte del Serenísimo Sr. Don Juan José de Austria que santa gloria haya*.
46. Lamarque (1970-1971).

El círculo lastanosino

Pablo Cuevas Subías

Vincencio Juan de Lastanosa se ha convertido en una de las figuras más representativas de la historia oscense. Ha conseguido concitar las miradas curiosas de propios y extraños y representar —casi por antonomasia— la cultura del Siglo de Oro español en Huesca. A estas alturas su nombre es patente de mecenazgo, junto a otros destacados promotores culturales de la época. Su dedicación al coleccionismo desde muy joven y la constante voluntad de relacionarse con lo más selecto que estaba a su alcance han acabado a la larga por consolidar una deslumbrante reputación. Supo aprovechar las favorables circunstancias que le rodeaban y auparse inteligentemente sobre ellas. Resulta sorprendente su brillo puesto que debe compararse con otros mecenas contemporáneos llenos de nobleza, poder o capacidad. Incluso pudiera razonarse que gracias a la esplendidez de este mecenas queda superada por una vez la mediocridad de su patria chica.

Retrato de Baltasar Gracián, procedente del antiguo colegio de los jesuitas de Calatayud (actualmente en la UNED).

La herencia familiar le hizo acreedor de una solidez económica considerable, y desde luego destacadísima en la ciudad de Huesca. Antes de ella tuvo ya a su disposición antigüedades, palacio y jardines; por lo que rápidamente pudo proyectarse como coleccionista y pensar en ganar fama de erudito (publicación de libros incluida), así como de gran señor mecenas del genio y del ingenio. La posición fronteriza de los límites oscenses también pudo facilitar el intercambio con el exterior, siendo dicha ubicación uno de los rasgos que la caracteriza. A este respecto no debe desdeñarse la vertiente política, dados los enormes recelos de la monarquía española hacia Francia.

Aun con ello no era un noble de formidable fortuna, no tuvo tampoco una preparación académica formal o alguna cualidad erudita fuera de lo ordinario, ni los términos oscenses podían equipararse en lo agrícola y económico a otros territorios españoles. Por otro lado la gran ciudad de paso en el valle medio del Ebro era, como ahora, Zaragoza, mientras que la relación mercantil con Francia a través de Huesca no podía ser de gran volumen, dado lo abrupto de su frontera pirenaica, como es bien sabido. En principio son cortapisas, dificultades de peso, para la proyección de cualquier empresa cultural fuera de los límites que la ven nacer, lo cual dota de mayor rareza, y maravilla, al éxito de Lastanosa.

No obstante, las posibilidades culturales de esta pequeña ciudad prepirenaica estaban muy por encima de lo que suelen pensar quienes no reparan en contextos. No se repara demasiado en que sostenía una Universidad cuya significación es evidente —aunque su importancia esté por sopesar—, la cual, en cualquier caso, conllevaba un impacto cultural de primer orden. Los familiares e inmediatos antecesores del

Escudo del conde de Guimerá, en un manuscrito que perteneció a Lastanosa (Biblioteca Nacional de España, ms. 7534).

mecenas habían regentado cátedras en la segunda mitad del siglo XVI, cuando esta institución gozaba de una notable pujanza literaria.

El círculo intelectual de Lastanosa no puede entenderse fuera de esta tradición cultural. Entre los parientes cercanos del mecenas no pocos eran doctores en Derecho o vinculados a la Universidad, y entre ellos los Baraiz, la familia de su madre, de quienes acabaría siendo el heredero.[1] Su abuelo, Juan de Baraiz, era un personaje con formación académica. Lo mismo ocurre con los Salinas, parientes cercanos e íntimos del mecenas, casi todos ellos doctores en Derecho. En lo literario, la primera academia de Huesca de 1595 y la más importante de 1610 están vinculadas a unos y otros, y especialmente a Juan de Baraiz, compilador de una antología poética.

Graduados en Derecho, profesores de universidad, poetas de academia y hombres forjados en el humanismo renacentista conforman el ambiente que respira el mecenas. Aunque no estudió en la universidad (fuera por escasa inclinación personal al estudio científico, fuera porque estaba destinado a regir el copioso patrimonio familiar que le correspondía como heredero), mamó de todo ello y tuvo a su disposición, cual si de un noble se tratara, ayos como el canónigo Francisco Antonio Fuser,[2] de extensa formación humanística.

Pudo aconsejarse de Juan de Baraiz hasta 1632 y de Fuser hasta 1638. Para su formación y proyección cultural le ayudarían igualmente los jesuitas de Huesca, que se habían instalado definitivamente frente a su casa familiar. Sobre estos siempre tuvo ascendencia y de ellos recibió ayuda, también en las obras de carácter numismático que firmó. Del autodidactismo de Lastanosa y tal vez de la necesidad de traducciones al castellano dan cuenta los catálogos de su biblioteca; estos informan así mismo, consecuentemente, de la inclinación hacia pedagogos como Juan Lorenzo Palmireno, el cual escribió manuales de autoaprendizaje. En ellos había vulgarizado la importancia de la numismática, material palpable en el que aplicar el conocimiento de la antigüedad.

El coleccionismo por el que se inclinó encuentra perfecta ubicación en el humanismo, organizado sistema de saberes. Gustó, pues, de ver plasmado en materia el conocimiento abstracto del que eran poseedores amigos y familiares. Desde el principio todo se halló acumulado en un orden estipulado y aquilatado perfectamente por el saber científico de la época. Habría heredado de sus mayores no solo parte importante de su museo, sino la curiosidad bibliográfica y anticuaria, y sus afanes académicos. Así se explicaría que viviendo todavía su abuelo, al tiempo que se hacía con los hilos económicos de la herencia, Lastanosa se diera a conocer como coleccionista. La educación particular recibida partiría tal vez de este patrimonio, para abrirle un horizonte cultural.

Bien degustado tendría su patrimonio para tratar con tanta templanza a un inquieto conde de Guimerá (Barcelona, 1584 – Zaragoza, 1638), noble aficionado a las antigüedades con quien se carteó a partir de 1630. Guimerá había juntado una importante biblioteca y una gran colección de manuscritos, medallas e inscripciones.

Se enumeran como suyas una gran cantidad de obras u opúsculos que dejó manuscritos, cuyos títulos le señalan sin duda como erudito: la historia y genealogías aragonesas, inscripciones antiguas, genealogías de reyes españoles, de emperadores romanos, varios sobre alfabetos y letras de los distintos idiomas, tratados sobre emblemas y anillos, y diálogos con este mismo tema (Latassa). Se trató, pues, de un verdadero señor de una generación anterior a Lastanosa, más cercana al humanismo renacentista. Había hecho famoso su palacio en el Coso zaragozano.[3]

Lastanosa, asistiendo al instruido conde, tomaría conciencia de las múltiples tareas que en la práctica suponía el estudio de las antigüedades, y de las dificultades que entrañaba. Colabora con este noble dándole noticias arqueológicas o bibliográficas de Huesca y alrededores, proporcionándole monedas o el vaciado de otras, planos e información de edificios emblemáticos; por su parte recibe indicaciones sobre la revisión de yacimientos arqueológicos recientemente descubiertos. Otras veces, ante sus continuas demandas, intenta conseguirle objetos, libros o papeles interesantes de eruditos oscenses; o le toca revisar o hacer revisar documentos en el archivo de la catedral de Huesca. Una atinada iniciativa del conde, y en la que colaboró Lastanosa, fue la copia del beato del abad Banzo de Fanlo, la cual se hallaba en el monasterio de Montearagón.

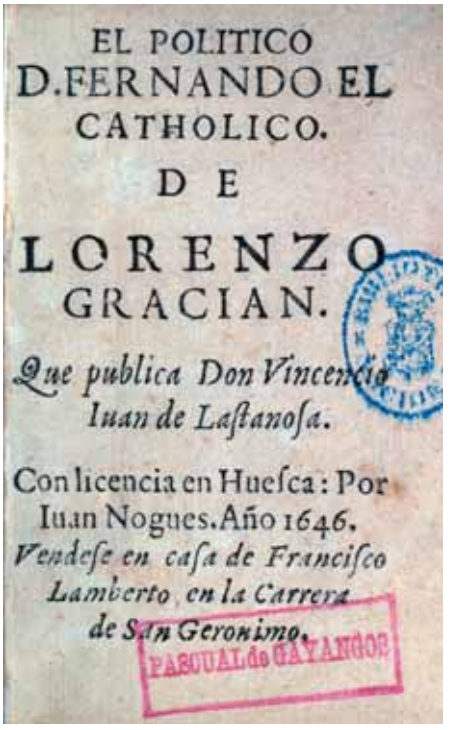
El joven pudo haber concebido presuntuosamente la publicación del índice de sus antigüedades, pero tenía fallos estilísticos y sobre todo carecía de criterios de ordenación en las monedas romanas. Un experto Guimerá le prevenía en 1635 sobre esos puntos, para evitar que saliera a las prensas en semejantes condiciones, si era esa su intención. Además, a través de este noble debió de entrar en contacto con el pintor zaragozano Jusepe Martínez, que había realizado ya trabajos por encargo de eruditos zaragozanos; y entre ellos el conde, cuyo apetito cultural había enviado a Martínez a Huesca para dibujar el sarcófago romano del rey Ramiro el Monje.[4]

Buena ayuda para ambos promotores suponían los jesuitas, y en especial para Lastanosa los padres del colegio de San Vicente de Huesca, cuando se postulaba como coleccionista en los años treinta. Los jesuitas Baffart, Alberto o Jerónimo García ayudarían en estos menesteres anticuarios a un Lastanosa muy unido a este centro, tanto en lo espiritual como en el terreno intelectual y humanístico. La Compañía no solo disponía de buenos latinistas, conscientes del valor pedagógico de las antigüedades, sino que estos acababan siendo en algunos casos expertos anticuarios.

En 1636 Baltasar Gracián (Belmonte, 1601 – Tarazona, 1658) fue destinado a Huesca (1636-1639 y 1645-1651), entre otras razones, según se ha sugerido, para promocionarlo como escritor.[5] Si pensamos además en la llegada a la ciudad de jesuitas aficionados a la numismática, no parece nada casual. El colegio de San Vicente, que era un destino capital como centro de formación para los aragoneses de la Compañía, no podía ni quería sustraerse a las apetencias de su poderoso vecino Lastanosa. En realidad había sintonía entre los jesuitas y el grupo social que representa el mecenas, una hidalguía ciudadana culta y deseosa de destacar en el servi-

Portada del castillo de Loarre, en la que se observan elementos luego desaparecidos. Figura en un manuscrito del conde de Guimerá que luego poseyó Lastanosa (Biblioteca Nacional de España, ms. 3610).

1. Gómez Zorraquino (2004).
2. Garcés (2005b).
3. Morte (2003 y 2005).
4. Arco (1934).
5. Batllori y Peralta (1969).


EL POLITICO
D. FERNANDO EL
CATHOLICO.
DE
LORENZO
GRACIAN.
Que publica Don Vincencio
Iuan de Lastanosa.
Con licencia en Huesca: Por
Iuan Nogues. Año 1646.
Vendese en casa de Francisco
Lamberto, en la Carrera
de San Geronimo.
PASCUAL de GAYANGOS

Portada de *El Político* de Baltasar Gracián (Biblioteca Nacional de España).

cio a la monarquía. Un atinado Gracián llegó al sitio justo para desarrollar un programa que comenzaría con *El Héroe* (Huesca, 1637), editado flamantemente por Lastanosa y dirigido a Felipe IV.

Poder de mecenas y presunción de *maestro* tenía ya Lastanosa para que ese Gracián de 1637 le arrimara a su programa: héroe, discreto, extraordinario, culto, erudito. El éxito de *El Héroe* debió de catapultarle. A partir de entonces precisamente Juan Francisco Andrés de Uztarroz (Zaragoza, 1606 – Madrid, 1653), que se postulaba como poeta e historiador aragonés, no dudó en servirle. Lastanosa hizo de puente entre Andrés de Uztarroz y la glorificación de Huesca, entre Andrés de Uztarroz y sus deseos de ser cronista de Aragón. Este cargo lo ostentaba Francisco Jiménez de Urrea (1589-1647), culto anticuario, como Guimerá, con quien se carteaba Lastanosa.

Por lo que toca al jesuita, aun con guadianas, no dejó de proporcionar nuevas ocasiones de gloria a Lastanosa. El resto del programa prefijado siguió ilustrando su nombre: *El Político* (Zaragoza, 1640), *Arte de ingenio* (Madrid, 1642), *El Discreto* (Huesca, 1646), *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648); e incluso cuando torció el rumbo Gracián supo estar en su sitio el mecenas: *Oráculo manual y arte de prudencia* (Huesca, 1647). El diamante con que le coronó Gracián fue el capítulo segundo de *El Criticón* (Huesca, 1653), con Salastano como guía de sus antigüedades. El escritor de renombre europeo convertía la casa del mecenas en materia moral universal. Hay que reconocerle la inteligencia de saber estar y esperar, y la aptitud para descubrir lo excepcional.

En cuanto a Andrés de Uztarroz, aunque había escrito unos *Elogios de los serenísimos reyes de Aragón* en verso (1634),[6] la obra permanecía inédita como quedarían la mayor parte de las suyas. En cambio pudo proyectarse junto a Lastanosa como hagiógrafo del santoral oscense: *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio* (Zaragoza, 1638), *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor, en la ciudad de Huesca* (Huesca, 1644) y *Vida de san Orencio, obispo de Auch* (Zaragoza, 1648). No debe perderse de vista que por entonces estos santos y otros de origen oscense constituían motivo de orgullo de las instituciones aragonesas.

Son útiles a los eruditos sus descripciones en verso y en prosa del palacio de Lastanosa, pero mayor tributo al oscense supuso el *Monumento*, que tiene por subtítulo *Con las antigüedades que se hallaron fabricando una capilla para trasladar sus santos cuerpos*. Según Fermín Gil Encabo, en esta obra Andrés de Uztarroz consigue el aprovechamiento de la materia sagrada y profana del libro para mayor gloria de Lastanosa, quedando asociado este apellido a reyes y santos. De paso el autor hace valer sus servicios como historiador, adecuados a los objetivos del mecenas.[7] Lo cierto es que en 1646 Andrés de Uztarroz era nombrado sucesor de Jiménez de Urrea en el cargo de cronista del reino de Aragón.

Por otra parte entre 1636-1639 Gracián conoció a Manuel de Salinas (Huesca, 1615-1688), primo de Lastanosa. El futuro catedrático y doctor en Derecho, así

como canónigo y lugarteniente de Juan Orencio en la maestrescolía, tenía una excelente disposición poética. Probablemente la defensa de san Lorenzo por Andrés de Uztarroz en 1638 inspiró a Salinas un poderoso soneto a san Lorenzo.[8] Era un discípulo aventajado a quien modelar, el cual por entonces proporcionó a Gracián interesantes muestras de cómo traducir en verso a Marcial. Este Salinas joven tuvo que ver con la concepción de un arte del ingenio por Gracián. La clave es el poeta hispanolatino Marcial, quien —resumiendo— fue muy valorado en Europa, España y Aragón. Por otra parte, el genio del bilbilitano no podía sino congeniar con el profano Lastanosa, quien alguna idea aportó a Gracián; de hecho, el mecenas hubo de lamentarse —como cosa propia— de que el italiano Pellegrini se adelantara al *Arte del ingenio* con un tratado *Delle acutezze* (Génova, 1639).

Lastanosa había dado pie al acercamiento del joven Salinas y Gracián en 1636-1639, y propiciado un ambiente *genial*. Le animó a traducir a Marcial y tuvo no poca influencia para que Gracián reformara el *Arte de ingenio* (1642) en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), incluyendo sus versiones poéticas. Salinas aparece como promesa literaria en una obra que anuncia nuevos rumbos poéticos. Además Lastanosa editó un poema bíblico que Salinas dirigía a la reina Mariana de Austria: *La casta Susana. Paráfrasi poética de su sagrada historia* (Huesca, 1651). Salinas, que fue ayo y consejero espiritual para los hijos del mecenas, le acompañó hasta el lecho de muerte.

En 1645 se publica el *Museo de las medallas desconocidas españolas*, donde Lastanosa aparece algo ambiguamente como editor-autor: «Publícalo Don Vicencio Juan de Lastanosa». En realidad no le faltan razones para presentarse así, pues dan cuerpo al tratado los discursos del jesuita Pablo Albiniano de Rajas (1584-1667), matemático y geógrafo famoso aficionado a la anticuaria, con otros de Andrés de Uztarroz y Francisco Jiménez de Urrea, amén de los dibujos del grabador oscense Lorenzo Agüesca, al servicio del mecenas.

6. Egido (1983).
7. Gil Encabo (2003 y 2005).
8. Salinas (2006: poema nº 1).

Supuesto retrato de Juan Francisco Andrés de Uztarroz (la figura que mira de frente, a la izquierda del caballo). Detalle de la *Vista de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez del Mazo (Museo Nacional del Prado).

9. Carderera, en Martínez (1866).
10. Campo (1993), Abarca de Bolea (1994).

En una de las aprobaciones, firmada en el colegio de Huesca, el jesuita Vicente Bisse da pábulo a una determinada imagen de Lastanosa:

> su Camarín un simulacro de todas las ciencias, un emporio de instrumentos de Artes liberales, una general feria de lo curioso de las naciones, una cifra de los elementos, un mundo abreviado de cosas prodigiosas, y un prodigio de los siglos. Con que no solo acredita el primor, pero vuelve por el honor de los Españoles con las naciones extranjeras; que tal vez nos desmienten de curiosos y arguyen de desaliñados en semejantes empleos. Siendo así que este Autor solo basta para desafiar a muchos presumidos y afianzar el crédito Español.

La segunda aprobación buscó el nombre de fray Jerónimo de San José, historiador de muchos quilates que comienza con ello a orbitar en torno al mecenas oscense. También los carmelitas de Huesca procuraban favorecer a este poderoso ciudadano: «se me comete […] para que, admirado del trabajo y erudición de quien le saca a luz [Lastanosa] y de quien le ilustra [el padre Rajas y Andrés de Uztarroz] signifique al mundo la estimación que a estos tres insignes Anticuarios se les debe».

Al final de la segunda estancia de Gracián en Huesca, este círculo literario se halla al límite de su esplendor con las publicaciones de Gracián, el mismo Lastanosa y Andrés de Uztarroz. Otros poetas o intelectuales se sienten atraídos por este patricio autodidacta pero bien despierto, como el teólogo Manuel Hortigas o los poetas Francisco Diego de Sayas y Francisco de la Torre y Sevil. Su casa y su persona se convierten en fuente de inspiración para los vates en una época en que España ofrece ya pocos motivos para el encomio: Andrés de Uztarroz, Gracián, el mismo Salinas en *La casta Susana* o De la Torre. Al respecto incluso añadiremos que De la Torre no reconoce todo lo que debe a Lastanosa en su *Entretenimiento de las musas* (1654). En *Agudeza y arte de ingenio* se elogia además a fray Gabriel Hernández y a sor Ana Francisca Abarca de Bolea, al igual que al marqués de Torres y a fray Jerónimo de San José, de alguna manera también relacionados con el mecenas.

Entrada al monasterio cisterciense de Casbas, del que Ana Francisca Abarca de Bolea fue monja y abadesa.

No podía ser menos en una ciudad de tamaño tan reducido, pero estos intelectuales, junto a otros profesores y poetas, forman parte de otro capítulo: el resto de vida cultural en Huesca, con diferentes focos, siempre mediatizados por el impacto de la Universidad. En el deseo de significación de Lastanosa podría haber algo de revancha, en el sentido de que él, aunque no disfrutaba de títulos académicos, había conseguido más notoriedad que los catedráticos y consejeros que con todo boato mostraban sus insignias en las ceremonias públicas. Además debe tenerse en cuenta que esta Universidad no pasaba por sus mejores momentos, a pesar de la multiplicación de instituciones educativas, del tránsito tradicional de profesores civiles y eclesiásticos en las cátedras, y de las consabidas academias, predicación, teatro y conclusiones filosóficas, que daban lugar a un abigarrado ambiente. Lastanosa se servía a la perfección de dos caras bien distintas de Huesca, la agrícola y la universitaria, Ceres y Atenea; supo servirse de aquel *olimpo* de doctores y dignidades del todo dependiente de las cosechas anuales.

Es cierto que la magnificación de Gracián ha conllevado la suya, y que se ha obviado la idiosincrasia cultural oscense; pero, con todo y con eso, puede decirse que Lastanosa supo ser mecenas, es decir, potenciar a los artistas con talento o favorecer las actividades culturales y científicas en su entorno. A este respecto cabe añadir el apoyo que dispensó a varios artistas e intelectuales. En primer lugar, al pintor Jusepe Martínez (Zaragoza, 1600-1682), ayudándole en sus inicios —según se ha creído— a introducirse en los círculos intelectuales aragoneses y obtener más encargos; en los años treinta ya pinta para importantes personajes como el arzobispo Apaolaza y en 1644 es nombrado pintor de cámara de Felipe IV. Su idea de un arte moral (*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*) se vio asociada a una supuesta tradición oscense, la cual, partiendo de la academia de 1610, pasaría por la *Agudeza* de 1648.[9]

Recibió las máximas atenciones del mecenas la poetisa sor Ana Francisca Abarca de Bolea (¿Zaragoza?, 1602 – Casbas de Huesca, *c.* 1686), educada en el monasterio de Casbas. En 1646, con motivo de haber recibido *El Discreto*, intercambió con el caballero oscense unas ingeniosas décimas. En 1648 es elogiada en la *Agudeza* y poco después viajaría a Huesca, donde conoció las casas de Lastanosa y los Abarca, al mecenas y a Gracián. La amistad se extendía a Andrés de Uztarroz y a Salinas, quienes tal vez la hubieran visto ya en Siétamo (cerca de Casbas), donde los Abarca, tenían otro palacio. En su festiva *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (1679), muestra el grato recuerdo de su visita a Huesca y de la antigua amistad con el canónigo Salinas.[10]

Después de la segunda parte de *El Criticón* no vemos a Lastanosa interesado por fomentar cenáculos literarios, sino centrado en un cultivo más refinado y científico de los saberes, al lado de sobresalientes personajes de la Universidad domiciliados en Huesca. Juan Francisco Montemayor y Cuenca (Laluenga, 1618 – Huesca, 1685) es ejemplo del papel de esta ciudad desde el siglo XV como cantera de letrados para la administración de Aragón y de España. Su producción como jurista no carece de rele-

DISCURSO
POLITICO, HISTORICO,
JURIDICO
DEL DERECHO Y REPARTIMIENTO
de presas y despojos aprehendidos en justa
Guerra, Premios y castigos de los Soldados.
AÑADIDO Y AUMENTADO EN ESTA SEGUNDA
Impression, con algunas Maximas, Preceptos, ò Reglas
Militares al fin del.
POR EL MISMO AUTOR.
DEDICADO
A LA PROTECCION DE SU EXCELENCIA
DON CARLOS. AGAPITO
DE GURREA, ARAGON, ALAGON,
Y BORJA, DUQUE DE VILLAHERMOSA, &c.
EN AMBERES.
Año M. DC. LXXXIII.

Obra de Juan Francisco Montemayor, en la que este jurista altoaragonés describe sus combates con franceses e ingleses en el Caribe.

TRATADO
DE LA
MONEDA IAQVESA;
Y
DE OTRAS DE ORO, Y PLATA
DEL
REYNO DE ARAGON.
POR DON VINCENCIO IUAN DE Lastanosa, Gentilhombre de la Casa de su Magestad.
Y LO DEDICA
A LOS IL.mos SEÑORES DIPVTADOS.
EN ZARAGOZA, Año 1681.

Tratado de la moneda jaquesa de Lastanosa, obra que incluye elogios de Diego Vincencio Vidania al mecenas oscense y grabados de Francisco de Artiga.

vancia en el derecho aragonés y en el indiano. De una generación de juristas posterior a la de Baltasar de Uztarroz (padre del historiador), coincidió con Manuel de Salinas en la facultad de Leyes (por las fechas de 1636). Los vínculos con Lastanosa hasta su marcha a América debieron de ser muy estrechos: prosperó no lejos de él como comisario general del Real Ejército en Aragón, durante la guerra con Cataluña. Se mantuvieron —o tal vez se incrementaron— cuando pasó a América, como oidor de las Reales Audiencias de Santo Domingo y luego de México (1650-1680); desde 1675 deseaba volver a España, y en particular a Huesca, donde había casado a su sobrina con Vicente Antonio Lastanosa, heredero del mecenas.[11]

La juventud del resto de las figuras indica la vitalidad de Lastanosa. De Diego Vincencio Vidania (Huesca, 1644 – Nápoles, 1732) queda mucho por conocer, pero está claro que su formación como jurista es netamente oscense: estudiante, doctor, catedrático, rector, secretario de la Universidad y notario. Durante su brillante trayectoria en Italia (a partir de 1684), consigna sus antiguos cargos universitarios como un preciado respaldo intelectual. Todo ello, y que mantuviera relación epistolar con su alma máter,[12] es indicio de la recuperación universitaria en la segunda mitad del XVII.[13] Por otro lado, no es insincero que Vidania viese a Lastanosa como maestro en cuestiones eruditas, puesto que a estas alturas el inteligente prócer se hallaba decantado por la edad. Vidania manifiesta su admiración en el prólogo al *Tratado de la moneda jaquesa* de Lastanosa (1681): «[Discurso inicial] Al mérito y memoria del autor ofrece estos elogios».[14] Le precede la censura del historiador Diego José Dormer; ambos, al alimón, como albaceas intelectuales de la obra de un Lastanosa moribundo.

Diego José Dormer (Zaragoza, ¿1644?-1705), que había sido compañero de Vidania en la facultad de Leyes, se doctoró en 1669.[15] Era descendiente de Martín Carrillo y fray Jerónimo de San José, cabezas de dos focos culturales en Huesca: los canónigos de Montearagón en 1630 y los carmelitas descalzos en 1650, respectivamente. Fue arcediano del Sobrarbe como antes lo había sido Salinas. Un año después de defender Vidania el origen oscense de san Lorenzo (1672), lo hizo Dormer (1673), para conseguir el cargo de cronista de Aragón en 1677.[16] Seguía la línea histórico-hagiográfica de su antecesor, del que además publicó sus inéditos *Progresos de la historia de Aragón*.[17] Se piensa que medió en la donación póstuma por Lastanosa de sus monedas y documentos aragoneses al Archivo del Reino en Zaragoza. Aunque su formación es jurídica, y en todo caso histórica, su libro más significativo es un memorial económico dirigido a las Cortes aragonesas de 1684: lo convierte en uno de los representantes más significativos de las ideas mercantilistas en el Aragón preilustrado.[18] Es lógico pensar en el trasiego de ideas en una Universidad, como la de Huesca, de las cuales podrían nutrirse Dormer y Lastanosa.

Si los dos anteriores nacieron el año en que Andrés de Uztarroz glorificaba a Lastanosa en su *Monumento*, el último nombre relevante asociado al mecenas, Francisco de Artiga (Huesca, 1645-1711), nació con el *Museo* lastanosino. Su figura se halla indisolublemente unida a la Universidad de Huesca. No recibió grados de

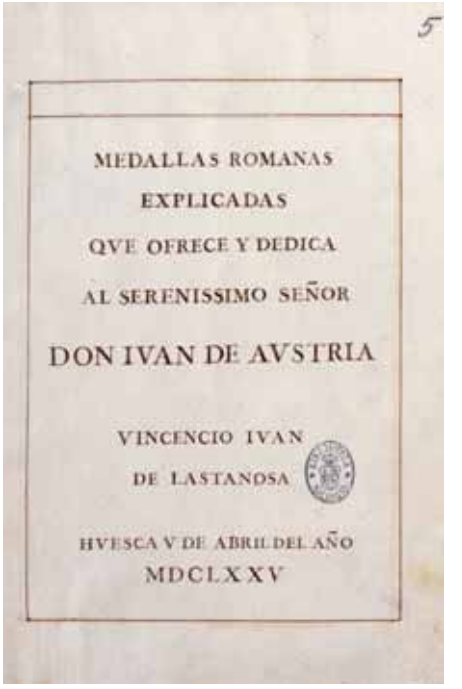
11. Barrientos (2001b).
12. Tau (1995).
13. Lahoz (1998 y 1999).
14. Vidania (1681a).
15. Lahoz (1996).
16. Dormer (1684).
17. Andrés de Uztarroz y Dormer (1680).
18. Ayala (2001).
19. Lahoz (1997).
20. Artiga (1681).
21. Díez (2002), García Rodríguez (2002).
22. Salinas (2006), Cuevas (1995 y 2001).
23. Tau (1995: 167).
24. Ídem (1995).
25. Garcés (2005c).

Derecho,[19] como otros amigos de Lastanosa; ello y su trayectoria intelectual llevan a pensar que obtendría el magisterio en Artes. Centrarse en la filosofía y en las disciplinas científicas pudo obedecer a verdadera inclinación; coincidiría con Lastanosa, aficionado a lo tangible y a la parte más empírica del saber. Con más motivos por ello que Vidania tuvo que admirar las maravillas de su vecino. Se piensa que participaría en observaciones astronómicas en el famoso palacio; publicó un opúsculo sobre un cometa que se vio en el cielo de Huesca en diciembre de 1680.[20] Había trabajado como grabador para Lastanosa en el *Tratado de la moneda jaquesa*. Ya muerto su protector, él mismo fue un verdadero mecenas de su patria, como es bien sabido (proyectos del edificio de la Universidad y del pantano de Arguis), favoreciendo la enseñanza de las matemáticas en dicha institución.

Su *Epítome de la elocuencia*, muy bien valorado recientemente por los especialistas,[21] entraña —a poco que se mire— un verdadero tesoro para los oscenses. Podría ser visto, hasta cierto punto, como compendio de la tradición educativa de esta ciudad, a partir de unos generales fundamentos humanísticos, enlazando con aragoneses como Palmireno y Gracián: se destila lo recibido a finales del siglo XVII para proyectarse con enorme éxito en el XVIII. La Universidad patria, una piedad de la más buena ley, la condición infanzona, el servicio a la *civitas* y el deseo de aprender y enseñar, aplicando los recursos pedagógicos necesarios, fueron destilados. No es mal colofón ver proyectado el programa lastanosino de servicio a la patria en este benemérito profesor que tantos servicios a su ciudad prodigó.

Llama la atención que algunos de estos amigos de Lastanosa fueron hombres con fama de íntegros, o a los que a veces se caracteriza como afables: ya fueran Montemayor, Vidania o Artiga, o antes Andrés de Uztarroz y Salinas, entre otros; por lo cual habría que pensar que estas no eran cualidades ajenas a su mecenas protector. Nos parece ver a hombres liberados de cargas familiares, centrados en su oficio y aficiones; con un cariño manifiesto por cuestiones eruditas. Fueron atraídos (procedentes principalmente de la Universidad de Huesca) por un patricio con una enorme voracidad cultural. No hubo un foco cultural en Huesca, sino por lo menos dos importantes, la Universidad y Lastanosa, como van constatando las investigaciones (por ejemplo sobre Salinas[22] o sobre Vidania).[23]

Lastanosa fue descrito por Gracián como hombre de buen gusto, generoso en el trato con los demás, ameno por sus variadas aficiones, hombre universal y capaz (*El Discreto*, VII). Apuró hasta el final las potencialidades de la anticuaria como medio de favorecer la cultura y la amistad. Por otro lado, una de las características del coleccionismo, con sus adquisiciones, regalos y herencias, era que llevaba a desplegar una red de conexiones entre eruditos de distintos lugares.[24] A la altura de sus últimos años, ya fuera en Zaragoza o Madrid, México o la limítrofe Francia, Lastanosa habría articulado una red —antigüedades mediantes— de intereses e influencias, a partir de su famosa casa-palacio. Al respecto piénsese en su relación privilegiada con un Juan José de Austria (1629-1679) deseoso de ganarse a los aragoneses; parece poco probable que los *graciosos* regalos a Lastanosa del ambicioso virrey obedecieran tan solo a una simpatía como anticuario.[25]


5

MEDALLAS ROMANAS
EXPLICADAS
QVE OFRECE Y DEDICA
AL SERENISSIMO SEÑOR
DON IVAN DE AVSTRIA
VINCENCIO IVAN
DE LASTANOSA
HVESCA V DE ABRIL DEL AÑO
MDCLXXV

Portada de las *Medallas romanas explicadas*. En este manuscrito, dedicado a Juan José de Austria, Lastanosa dibuja y comenta las monedas romanas que este le había dado (Biblioteca Nacional de España).

El pintor Pedro Aibar Jiménez, Huesca y los Lastanosa

Juan Carlos Lozano López

La personalidad del pintor Pedro Aibar (o Aybar) Jiménez se ha ido perfilando en los últimos años como consecuencia de las sucesivas aportaciones que se han venido produciendo, lo que ha permitido elaborar una aproximación biográfica.[1] Aibar es un pintor de probable origen zaragozano, aunque de formación madrileña —Mateo Cerezo el Joven y Claudio Coello parecen ser sus más evidentes referencias pictóricas—, que junto con Vicente Berdusán, Bartolomé Vicente o Jerónimo Secano integra la generación aragonesa del pleno Barroco (también llamada *generación de Berdusán*, por considerarse este su más genuino representante). Nacidos en torno a la década de 1630, todos estos artistas comienzan su actividad hacia 1650-1660 y la prolongan en algunos casos más allá de 1700; ellos van a ser los protagonistas del cambio que supone la superación del naturalismo y la evolución hacia planteamientos pictóricos más avanzados. Este salto estilístico puede situarse, en función de lo que hasta ahora sabemos, hacia 1665-1670, momento en que concurren una serie de circunstancias que dan carta de naturaleza al fenómeno,[2] entre ellas la extinción de los más destacados artífices de la generación anterior (*v. gr.* Francisco Jiménez Maza, que muere en 1670, y Jusepe Martínez, que deja de pintar por esas mismas fechas).

Glorificación de los santos Orencio y Paciencia, lienzo central del retablo de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca.

La ciudad de Huesca, más permeable que Zaragoza a la actuación de pintores venidos de otros lugares (tal vez por no contar entre los naturales con figuras de primer orden que pudieran asumir los encargos de mayor entidad), se nos revela en este proceso como un escenario privilegiado, pues es allí donde encontramos, a lo largo de la década de 1660, algunas muestras significativas y accesibles de la pintura plenamente barroca, bien representada también por artistas y obras no aragoneses que sin duda actuaron como elementos catalizadores y difusores.[3] Con más precisión podríamos señalar la catedral oscense, y más concretamente tres de sus capillas del lado de la epístola (la de los santos Orencio y Paciencia, la de san Joaquín y la de san Martín de Tours), que en esos años estaban siendo renovadas a costa de importantes familias —los Lastanosa, los Santolaria y los Sanz de Latrás (condes de Atarés), respectivamente—. Todo parece indicar que fue precisamente la primera, cedida en 1645 a los hermanos Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa (quienes cambiaron la dedicación antigua de los santos Felipe y Santiago por la de Orencio y Paciencia), la que cronológicamente puede considerarse pionera en este aspecto.[4] Muy bien estudiada en lo referido a su proceso constructivo, dotación artística y programa iconográfico,[5] quedaban sin embargo por resolver algunas incógnitas, entre ellas la autoría de los lienzos de los retablos de capilla y cripta, con una *Glorificación de los santos Orencio y Paciencia* y una *Inmaculada Concepción*, respectiva-

1. Ansón y Lozano (2006: 89-98).
2. Ibídem: 77-78.
3. Paradigmático de esta presencia de obras foráneas es el gran lienzo de altar de la *Muerte de santa Clara* que preside el retablo mayor de la iglesia del convento oscense de dicha advocación, firmado por el cordobés, discípulo de Francisco Rizi, Juan A. de Frías y Escalante (1633-1670) y fechable hacia 1665-1670. Sobre la presencia en Huesca de artistas y obras llegados de otros lugares, véanse Pallarés (2001), Pérez Sánchez (1994) y Gutiérrez Pastor (2006).
4. No lo fue, sin embargo, en otros como la introducción de la columna salomónica, ya empleada en el retablo mayor de la basílica de San Lorenzo en 1648.
5. Fontana (2003a y 2004).

mente, que hasta fechas recientes han contado —al igual que los retratos de los fundadores situados en los muros laterales— con una atribución insostenible a Jusepe Martínez fundamentada en las estrechas relaciones de este con el círculo erudito de Vincencio Juan de Lastanosa.[6]

A falta de constatación documental, el criterio estilístico-formal nos ha llevado a adjudicar los dos cuadros citados a Pedro Aibar,[7] siendo tal vez este su primer encargo de cierta entidad, el cual le abriría las puertas para grandes empresas que acometió en los años siguientes. La elección de Aibar por parte del comitente, el mencionado Vincencio Juan, ofrece un interés añadido, pues parece demostrar que en ella pesó más la voluntad de adaptar la capilla al gusto pictórico más avanzado que la amistad con Jusepe Martínez, quien por esos años estaba todavía en activo, había colaborado en algunos trabajos artísticos con el propio Lastanosa e incluso tenía en Huesca una obra con cierta afinidad temática e iconográfica respecto a la ejecutada por Aibar: el gran lienzo que preside una de las capillas laterales de la basílica de San Lorenzo y representa *La Virgen de Montserrat con san Orencio, santa Paciencia y sus hijos los santos Lorenzo y Orencio, obispo de Auch* (*c.* 1645).[8] La comparación de los cuadros de Martínez y Aibar muestra de manera elocuente la evolución de la pintura barroca aragonesa, del mismo modo que el paso del naturalismo al pleno Barroco se aprecia también con nitidez al contrastar el *San Orencio, obispo de Auch* (1628) pintado por el madrileño Pedro Núñez del Valle para otro retablo de la basílica laurentina y el *San Martín, obispo de Tours* (1671) ejecutado por Vicente Berdusán a instancias de los condes de Atarés para presidir el retablo de su capilla en la catedral, contigua a la de san Joaquín (con pinturas del propio Berdusán fechadas en 1668) y a escasos metros de la de los Lastanosa.

6. El profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, en su panorama de la pintura altoaragonesa del siglo XVII, plantea ya el problema de la atribución a Martínez para el cuadro de la capilla, mientras señala la filiación madrileña del de la cripta, «siempre estimado por su belleza y calidad pero bien poco estudiado» (Pérez Sánchez, 1994: 156 y 162).
7. Ansón y Lozano (2006: 89-91). Esta opinión es compartida por el profesor Ismael Gutiérrez Pastor (2006: 44-50).
8. Ansón (1989).
9. Pallarés (2001: 362-364, doc. 246).
10. El citado documento aparece transcrito en Fontana (2003a: 211-215, doc. 9).
11. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, not. Juan Gil Calvete, año 1665, sign. 751, ff. 1382r-1383r y 1453v-1454r.
La noticia aparece recogida, sin establecer vinculación alguna con la capilla oscense, en Bruñén, Calvo y Senac (1987: 141). En esta publicación se da como fecha del segundo pago el 10 de agosto, en lugar de septiembre.
12. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, not. Juan Gil Calvete, año 1664, sign. 750, 30 de noviembre, ff. 908v-911r.
13. Un palmo equivale a 19,3 centímetros.

Más problemático resulta determinar la fecha exacta de realización de los cuadros de capilla y cripta. Como es sabido, los retablos que los albergan fueron contratados en 1652 con el escultor Pedro Juligue y el ensamblador René Tibort,[9] pero diez años después no se habían terminado y al menos el primero estaba inconcluso en 1664, tal como el propio Juan Orencio hizo constar en la institución de la dotación de la capilla familiar el 26 de mayo de ese año.[10] El dato viene además corroborado por una serie de referencias documentales que hasta ahora nunca se habían puesto en relación con la construcción de este mueble litúrgico. Nos referimos a dos ápocas notariales fechadas el 5 de agosto y el 10 de septiembre de 1665 en las que el cantero navarro Martín de Abaría (o Abadía), vecino de Zaragoza, declara haber recibido del infanzón Vincencio Juan de Lastanosa 50 y 20 libras jaquesas a cuenta de las 100 que le había de pagar en la festividad de San Juan de ese año por unas columnas que le está haciendo.[11] El destino de estas columnas nos es ahora conocido, al haber localizado la capitulación a la que corresponden esos pagos,[12] ajustada en Zaragoza entre el notario oscense Pedro Fenés de Ruesta, quien actúa como procurador de Vincencio Juan de Lastanosa, y «Martín de Abaría maestro de cantería vecino de la presente ciudad de Zaragoza», por la que este se obliga a fabricar «cuatro columnas de piedra negra de Calatorao salomónicas de una piedra sola cada columna [es decir, de una pieza] y ha de tener la caña [fuste] dieciocho palmos de vara aragonesa [3,47 metros de altura][13] poco más o menos». Entre las condiciones está la de que «la piedra de las cuatro columnas ha de ser de igual color sin raja, quiebra, corteza ni rozo bien labrada e igualmente lustradas [pulidas] de modo que en todas ellas se represente como en un espejo». En virtud del acuerdo, el cantero debía llevar las columnas a Huesca y asentarlas «en la capilla que Don

Detalles del lienzo central del retablo de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca (actualmente en restauración).

Vicencio Lastanosa tiene en la Seo de dicha ciudad de la invocación de San Orencio y Paciencia donde está venerado el Santísimo Sacramento y esto ha de ser por todo el mes de octubre del año mil seiscientos sesenta y cinco». Por este trabajo, el encargante ha de pagar a Martín de Abaría 350 libras de moneda jaquesa en los tres plazos habituales: «cien escudos luego de contado de los cuales otorga época, cien escudos jaqueses para San Juan de junio del año mil seiscientos sesenta y cinco y ciento cincuenta libras jaquesas restantes […] recibidas las columnas y vistas y reconocidas por peritos en el arte y asentadas en el retablo por todo el dicho mes de octubre de dicho año 1665». Vincencio Juan se compromete también a «dar de comer en Huesca a dicho Martín de Abaría y a sus criados mientras asientan dichas columnas, y asimismo les ha de dar la madera, sogas y clavos para hacer andamios». Abaría, por su parte, debe llevar —si los tuviese— los instrumentos necesarios para elevar las columnas: «cabra» (palanca), poleas, carruchas de bronce y sogas. Firmaron como testigos de esta capitulación Valentín Bernad y Miguel Catalán, habitantes de Zaragoza.

Este documento contractual demuestra la participación en la ejecución del retablo de un nuevo artífice, Martín de Abaría, especializado en el trabajo con la piedra negra de Calatorao, material que ya antes había utilizado para las pilas y aljibes del convento zaragozano de Nuestra Señora de Cogullada[14] y del que también se sirvió para la fábrica del trascoro de la catedral de Sigüenza (Guadalajara)[15] y para el baldaquino de la colegiata de Santa María de Daroca (Zaragoza).[16]

En cualquier caso, la finalización del retablo hubo de demorarse algunos años, además de ser objeto de modificaciones respecto de lo acordado en el contrato de 1652 y en la traza (desaparecida) que se guardaba en la sacristía de la capilla y todavía pudo ver Ricardo del Arco.[17] Entre los elementos añadidos es preciso destacar las dos placas de estucos polícromos que se colocaron en las casas del banco, emparentadas estilísticamente con los trabajos (frontales de altar y zócalos) que el desconocido artista veneciano Ambrosio Mariesque realizó en torno a las décadas de 1680-1690 para diversos lugares de la provincia de Zaragoza (Borja, Malón, Tarazona y monasterio de Veruela) y en la propia capital (capilla de los Villahermosa en la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús). Bastante posterior es la interesante tabla rectangular pintada que actualmente ocupa el ático del retablo, con una custodia de sol sobre nubes de formas arriñonadas, rodeada de cabecitas aladas, que sin duda corresponde a un momento avanzado del siglo XVIII y presenta notables similitudes con el estilo del único fragmento conservado del monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de Esquedas (Huesca), que representa a Dios Padre y cuenta desde la década de 1980 con una atribución a Francisco de Goya.[18]

No obstante todo lo anterior, podríamos de manera provisional situar la fecha de los dos lienzos de Aibar en el periodo 1665-1668, que conviene especialmente a la *Inmaculada Concepción* de la cripta, pues existe un cuadro (Madrid, colección particular) de idéntica composición firmado en el reverso «Pedro Aybar Ximénez f / An° 1667», y ambos copian las versiones conservadas en la catedral de Málaga y en

14. El contrato para estas obras lleva fecha de 12 de julio de 1660 (Bruñén, Calvo y Senac, 1987: 141).
15. El último plazo del pago lo recibió el 18 de enero de 1667 (ibídem: 142).
16. El contrato de esta obra, que firmó junto con el ensamblador Jaime de Ayet y el escultor Francisco Franco, fue ajustado el 13 de septiembre de 1670, pero en 1674 todavía recibía pagos por este encargo (ibídem: 142 y 177).
17. Arco (1934: 44).
18. La noticia del hallazgo y la atribución a Goya de esta obra por parte de los restauradores Carlos Barboza y Teresa Grasa puede verse en varias publicaciones periódicas del momento, entre ellas *Heraldo de Aragón*, 13 de diciembre de 1985, pp. 1 y 15.
19. La problemática sobre la autoría de los cuadros de Málaga y Castres, en Gutiérrez Pastor (2003: 141 y ss., 2006: 47-49). La existencia de otras Inmaculadas atribuidas a Aibar, en Ansón y Lozano (2006: 89-90).
20. Es bastante probable que exista una relación, aún no documentada, entre este encargo de Torrijo y las obras que Aibar ejecutó para las capillas de san Joaquín y de san Juan Bautista de la colegiata de Santa María de Calatayud, correspondientes ya a las décadas de 1680-1690. Sobre todas estas obras, remitimos a Ansón y Lozano (2006: 95-96).
21. Su nombre está ausente en las dos principales visiones de conjunto de la pintura oscense: Pallarés (2001) y Pérez Sánchez (1994).
22. Este mueble litúrgico se encuentra actualmente en el transepto de la iglesia parroquial de Santo Domingo y San Martín, antiguo templo de la Asunción de la Virgen del convento de Santo Domingo. Sobre la desaparecida iglesia de San Martín, véase Fontana (2003b).
23. Las cuatro pinturas extremas, dedicadas a santos, miden 74 x 35 centímetros, mientras las dos que flanquean el sagrario, con escenas evangélicas, son casi cuadradas (75 x 79).
24. Sobre el retablo, véanse Hijós (1986) y Fontana (2003b).

el Musée Goya de Castres (Francia), de atribución discutida a Mateo Cerezo el Joven y a Claudio Coello.[19] Respecto de la data de la *Glorificación de los santos Orencio y Paciencia*, poco nos aporta el lienzo de la *Coronación de san José* conservado en la iglesia de San Juan de Torrijo de la Cañada (Zaragoza), muy próximo en composición, estilo y fisonomías al cuadro oscense pero todavía de cronología imprecisable.[20]

No son, sin embargo, estas obras de la capilla de los Lastanosa las únicas que Aibar, artista hasta ahora inédito en la pintura barroca altoaragonesa,[21] realizó para la ciudad de Huesca, ni tampoco las únicas que le relacionan con la familia Lastanosa.

Así, las seis pinturas sobre lienzo del banco del retablo mayor de la desaparecida iglesia parroquial de San Martín en Huesca[22] encajan perfectamente con su estilo y le pueden ser adjudicadas con bastante seguridad. Representan (de izquierda a derecha) a san Pedro Arbués, san José con el Niño, la Anunciación, la Visitación, san Pedro mártir de Verona y santa Teresa de Jesús.[23] Como es sabido,[24] el retablo —recientemente restaurado— se contrató en 1654 con el escultor Cristóbal Pérez, quien en 1659 todavía recibía pagos por este trabajo, y el lienzo que lo preside, con un *San Martín partiendo la capa*, se trajo de Roma y fue pintado por un desconocido Basilio Cagier, quien lo firmó y fechó en 1661. En 1700 el doctor Manuel López y Pérez,[25] natural de Huesca y bautizado en la parroquia de San Martín, de la que fue benefactor, hizo dorar el retablo, trabajo que fue realizado por doradores de Zaragoza y por el que pagó «trescientos escudos sin los cuadros del pedestal que también los hizo hacer dicho arcipreste a su cuenta»; esta operación finalizó el 25 de julio de dicho año, en el que también se hizo el tarjón del retablo.[26]

25. Manuel López y Pérez fue capellán mayor de la catedral de Huesca y visitador, vicario general y examinador sinodal de la diócesis oscense, catedrático de Decretales y maestro en Artes en la Universidad Sertoriana, arcipreste de Daroca, dignidad de la Seo de Zaragoza y juez y examinador sinodal de la diócesis cesaraugustana. Todos estos datos, en Archivo Diocesano de Huesca, *Lumen Ecclesiæ Sancti Martini*, sign. 7.3/36, ff. 41r-41v. Mª José Hijós (1986: 317) sugiere la posibilidad de que fuera este eclesiástico, que en 1662 se encontraba en Roma, quien encargase el lienzo principal a Cagier y lo enviase a España.

26. Archivo Diocesano de Huesca, *Lumen Ecclesiæ Sancti Martini*, sign. 7.3/36, f. 36r.

La *Anunciación* y la *Visitación*, pinturas del banco del retablo de san Martín en la iglesia de Santo Domingo de Huesca.

Retablo de la Inmaculada, en la cripta de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca.

Resulta significativo, para comprender la realidad artística del siglo XVII, comprobar cómo la realización de muchas obras se dilataba en el tiempo, y que incluso maestros reputados como Aibar no despreciaban en absoluto trabajos menores como eran las pinturas de las predelas, más aún cuando otros artistas firmaban los cuadros principales; así lo demuestra el caso oscense, pero también el retablo titular de la capilla de san Joaquín de la colegiata de Santa María de Calatayud, cuyo lienzo central firmó y fechó el madrileño Bartolomé Román (1596-1659) en 1645, pero cuyas pinturas del banco —y probablemente la del ático, que casualmente presenta a *San Martín partiendo la capa*— salieron de los pinceles de Aibar, al igual que lo hicieron los dos enormes cuadros (la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Magos*) que cuelgan de los muros laterales de esta capilla, firmadas y fechadas en 1684.[27] Se da la circunstancia añadida de que dos de los cuatro lienzos del banco del retablo bilbilitano están dedicados a la *Anunciación* y la *Visitación*, pero mientras para la primera la composición es distinta (más próxima en las fisonomías a las que el artista utilizó en el retablo de la parroquial de Paniza y en otras obras), para la segunda toma como referencia la conocida y divulgada composición de Carlo Maratta, igual que lo hace en el retablo oscense.

Aibar volvió a trabajar para los Lastanosa en otras obras igualmente inéditas. Nos referimos al retablo mayor y cuatro colaterales de la actual iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Alfocea (Zaragoza), templo que anteriormente fue de patronato laical y se levantó a expensas de Juan Francisco Montemayor [Córdoba] de Cuenca.[28] Este, a su regreso de México (1680), donde había desempeñado durante veinte años el cargo de oidor de la Audiencia virreinal, se estableció en Zaragoza (1681-1683) y adquirió el señorío de Alfocea (1682), para pasar luego a residir en Huesca hasta su muerte el 22 de agosto de 1685. Montemayor empleó una parte de su fortuna, amasada durante su estancia americana, en la construcción y dotación de dicha iglesia, cuya erección debió de iniciarse hacia 1683, si bien la muerte del patrono hizo que esta tarea tuviera que ser continuada por Ventura Montemayor de Cuenca, su sobrino y sucesor en el señorío, y por sus ejecutores testamentarios, entre los que estaban Vicente Antonio de Lastanosa, hijo de su amigo Vincencio Juan,[29] y su esposa, Ana de Montemayor, hija de Ambrosio Montemayor, hermano del finado.[30]

Los retablos laterales, idénticos en su estructura, están dedicados a san Francisco de Asís, san Blas, santa Teresa de Jesús y santo Tomás de Aquino, y presentan cada uno dos lienzos en las calles laterales del cuerpo, flanqueando la imagen de bulto del titular, y otro en el ático. Aunque el estado de muchas de estas pinturas es lamentable, en las mejor conservadas se aprecian numerosas concomitancias con otras obras de Aibar.

El retablo mayor, presidido por una imagen de la Inmaculada que Montemayor trajo de México y dispuso se colocase en ese lugar,[31] dentro de una urna de cristal, presenta una disposición peculiar, con quince pequeños lienzos que representan los misterios del Rosario: los gozosos ocupan la casa derecha del banco y la colateral

derecha del cuerpo (donde por cierto volvemos a encontrar composiciones idénticas a las oscenses para los episodios de la Anunciación y la Visitación), mientras los gloriosos se sitúan en el lado izquierdo y los dolorosos ocupan el ático.

La capitulación de este mueble litúrgico tuvo lugar en Huesca el 3 de junio de 1694 entre Vicente [Antonio] Lastanosa, de una parte, y «Lorenzo Garro y Pedro Joseph de Ybar carpinteros y ensambladores habitantes Oscæ de la otra parte».[32] Joseph de Ybar aparece citado en la cédula de la capitulación como *Pedro Jusepe Ybarra*, nombres que ahora podemos identificar con el del pintor Pedro Aibar, aunque en el documento se le mencione como carpintero, ensamblador e incluso arquitecto. En el tenor del contrato se establece que deberán utilizarse para la mazonería maderas de Barbastro y del Gállego, pero en ningún caso de Arguis. El retablo ha de tener de altura

> todo lo que tiene la capilla mayor de la iglesia de Alfocea que será poco más o menos cincuenta y cinco palmos y medio de alto y treinta y siete palmos y medio de ancho; la traza ha de ser la que da D. Vicente hecha de lápiz que va firmada del dicho y se declara que para que tengan más capacidad los espacios para los cuadros se haya de quitar uno de los movimientos que hace la Arquitectura y se hayan de crecer las columnas lo que pidiese la obra para su mayor hermosura.

Aparte de otras precisiones sobre las imágenes y demás elementos del mueble litúrgico, se menciona la existencia de otra traza «que ha hecho Pedro Jusepe Ybar».[33] Se estipula como fecha de entrega el día de San Juan de 1695, con las penalizaciones correspondientes en caso de demora, y que los artífices del retablo «han de ir a sentar la obra a Alfocea y D. Vicente les pague bagajes y les haga el gasto de ida y vuelta y asimismo pague los carros que llevarán dicho retablo». Por la obra, el comitente se obliga a pagar 100 doblones, más un doblón por cada día que retrasase el abono de cada plazo.

Como conclusión, Aibar comenzó su actividad en Huesca hacia 1665-1668 con las pinturas de la capilla y cripta de los santos Orencio y Paciencia en la catedral por encargo de Vincencio Juan de Lastanosa. Bastantes años después, hacia 1694-1695, trabajó para el hijo de este, Vicente Antonio, quien actuó como ejecutor testamentario de Juan Francisco Montemayor, tío de su esposa y señor de Alfocea, en la traza y ejecución del retablo mayor —más cuatro colaterales— de la iglesia de la Purísima Concepción de dicha localidad. En esta empresa, Aibar colaboró con Lorenzo Garro, a quien seguramente debemos la realización de la parte no pictórica; sabemos que este último artífice era el encargado de «parar» (montar) y «desparar» (desmontar) el monumento de Semana Santa de la iglesia de San Martín de Huesca en los años finales del siglo XVII y primeros del XVIII,[34] momento en que, como ya se ha dicho, Manuel López Pérez pagó el dorado y las pinturas del banco del retablo mayor de dicha iglesia, lo que permite pensar en una colaboración profesional entre ambos artífices que pudo dar otros frutos por ahora desconocidos, del mismo modo que es muy probable que nuevas obras de Aibar vengan a engrosar su hasta ahora inédita producción oscense.

27. Sobre la producción bilbilitana de Aibar, véase Ansón y Lozano (2006: 95-96).
28. La biografía de Montemayor, en Barrientos (2001a).
29. Vincencio Juan, en sus últimas voluntades, le nombró ejecutor, y en virtud de una de las mandas le permitió usar una parte de su casa llamada *Torre de Hércules* y otras dependencias. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Diego Vincencio Vidania, 1679, 9 de agosto, ff. 771v-776v. Sobre las vinculaciones de amistad y familiares entre los Montemayor y los Lastanosa, remitimos a Gómez Zorraquino (2004b).
30. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. José Lucas Vicente Malo, 1684, 17 de septiembre, ff. 392r-404v (reproducido en Barrientos, 2001a).
31. Ibídem, f. 394r-v.
32. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Raimundo Sanclemente, 1694, sign. 6123, 3 de junio, ff. 314r-316r. Mi agradecimiento a Carlos Garcés Manau, quien me informó de la existencia del documento.
33. Lamentablemente, nada sabemos del paradero de las dos trazas.
34. Archivo Diocesano de Huesca, sign. 7.3/43, ff. 64r-74r.

Don Vincencio Juan de Lastanosa,
caballero nobilísimo del Reyno de Aragón,
fuente y manantial de toda erudición.

(*Elogio de Fray José Trigo de Latas*, Huesca, 1675)

Hace cuatro siglos, obras de arte, libros, antigüedades y toda clase de objetos singulares afluían a Huesca. De África vino un colmillo de elefante; de América, ídolos indios; de Asia, catanas tártaras o chinas. Libros publicados en treinta ciudades europeas, sin contar las españolas, y mapas impresos en Francia y Holanda. Miles de monedas y piedras preciosas. Cuadros y copias de los pintores más célebres de Europa, como Tiziano, Tintoretto, Durero, Caravaggio o Ribera. Réplicas de grandes esculturas de la Antigüedad, como el Laocoonte, la estatua ecuestre de Marco Aurelio o los relieves de la Columna Trajana. Instrumentos recién inventados, como el telescopio o el microscopio. Semillas de tulipanes y otras plantas, venidas de Francia e Italia. Huesos fósiles atribuidos a gigantes o una estalactita de una cueva de las sierras oscenses.

Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), una de las figuras más destacadas de la historia cultural aragonesa, fue quien reunió tan asombrosas colecciones en la Huesca del siglo XVII, desgraciadamente desaparecidas, excepto unos pocos objetos, libros y manuscritos de su biblioteca, algunos de los cuales hemos podido reunir en esta exposición. En ella tratamos de mostrar piezas similares a las que pudo tener o bien aquellas obras directamente relacionadas con Huesca.

A DIOS CONSAGRÓ CAPILLAS Y FUNDACIONES SUNTUOSAS.
(Diego Vincencio Vidania, en el *Tratado de la moneda jaquesa* de Lastanosa, 1681)

Desaparecidos el palacio y los jardines, el principal testimonio que Huesca conserva de los Lastanosa son sus dos capillas: en la catedral, la de los santos Orencio y Paciencia y la cripta de la Inmaculada, construidas y decoradas por Vincencio Juan de Lastanosa y su hermano el canónigo Juan Orencio; y, en la iglesia de Santo Domingo, la de la Virgen de la Piedad, encargada por los descendientes del mecenas oscense.

Retrato de Vincencio Juan de Lastanosa

Anónimo. 1667

FICHA TÉCNICA

Retrato de Vincencio Juan de Lastanosa.
Anónimo.
1667.
Óleo sobre lienzo. 185 x 111 cm.
Inscripciones: «EL CAPITÁN DON VINCENCIO IVAN DE LASTA / NOSA. SV EDAD LX AÑOS. SIRVIÓ AL REY I PATRIA EN LA GVE / RRA I EN LA PESTE. NACIÓ A XXV DE FEBRERO AÑO MDCVII».
Propiedad del Obispado de Huesca.
Localización: Catedral de Huesca, capilla de los santos Orencio y Paciencia.

El retrato de don Vincencio, como toda la obra en lienzo de la capilla de los santos Orencio y Paciencia, fue atribuido, desde los estudios de Ricardo del Arco, a Jusepe Martínez. No obstante, esta consideración ha de desestimarse después de haber sido estudiada convenientemente la producción del afamado pintor y tratadista.

El autor del lienzo, de identidad por el momento desconocida, se revela como esmerado retratista y buen pintor. Don Vincencio es mostrado como capitán de Su Majestad a los sesenta años de edad, vistiendo armadura de medio cuerpo, arrodillado y orante en un perfil ligeramente vuelto al espectador —en quien concentra su penetrante mirada—, y puesto sobre un fondo oscuro y neutro. Destaca su figura un potente y enigmático foco de luz dirigido a iluminar especialmente el rostro, que contribuye no solo a su identificación, sino a revelar su carácter mediante el gesto y la fisonomía. Como las referencias espaciales son mínimas, la sensación de profundidad se consigue mediante la posición de la figura y la de algunos elementos militares dispuestos en diagonal a sus pies. Uno de ellos, el bastón de mando, rebasa el marco creado para la representación en un trampantojo barroco.

El retrato se acompaña de las armas los Lastanosa, que en distintas variantes y tamaños se distribuyen por toda la capilla, y que en este caso se refieren específicamente a don Vincencio. Las tres fajas de gules en campo de plata y el cabrio ajedrezado de oro y gules se disponen en escudo español ornado con lambrequines y timbrado con yelmo de hidalgo o caballero, puesto terciado con cinco rejillas en la visera.

La obra adquiere su auténtico sentido en el marco donde su ubica, haciendo pareja con el retrato del canónigo Juan Orencio y a un lado del retablo, para mostrar la devoción de los promotores a los santos Orencio y Paciencia, así como su adoración por la Eucaristía reservada en el gran tabernáculo que preside la predela.

Mª Celia Fontana Calvo

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1914: 6-7, 1934: 43-44, 1954: 64), Camón Aznar (1979: 193), González Hernández (1981), Durán (1991: 225), Balaguer y Pallarés (1994: 313).

EL CAPITAN DON VINCENCIO IVAN DE LASTA
NOSA SV EDAD LX AÑOS SIRVIO AL REY I PATRIA EN LA GVE
RRA I EN LA PESTE NACIO A XXV DE FEBRERO AÑO MDCV

Privilegio de infanzonía del doctor Gaspar Lastanosa

1628

FICHA TÉCNICA

Privilegio de infanzonía del doctor Gaspar Lastanosa, familiar del Santo Oficio, y de sus hijos, Gaspar Alejandro Lastanosa y Cosme Damián Lastanosa. Probó a veinte y cuatro de agosto del año mil seiscientos veinte y ocho.
Zaragoza, 7 de agosto de 1628.
275 x 190 mm. 17 pp.
Localización: Archivo Municipal de Huesca.

El 24 de agosto de 1628, Gaspar de Lastanosa, nacido en Monzón y domiciliado en Albelda, reclama para sus dos hijos menores de edad, Cosme Damián y Gaspar Alejandro, la confirmación de su infanzonía. Se trata del certificado para traspasar la humilde puerta que conduce a los grados más bajos de la nobleza, y que permite alejarse del común.

Unas semanas antes, el 7 de agosto, se ha otorgado el reconocimiento de hidalguía de otros Lastanosa, entre ellos el ya famoso don Vincencio Juan. Gaspar sabe muy bien lo que hace. Al amparo del escudo de la familia, que también cobija al ilustre mecenas, su ejecutoria muestra un doble árbol genealógico. En la parte derecha, la genealogía real, en donde su línea asciende hasta Juan Lastanosa y Juana de Rivas. La descendencia de estos cónyuges incluye un gran número de vástagos, que algunos autores cifran en veintiuno. Uno de ellos es Juan Luis de Lastanosa, quien conduce hasta Vincencio Juan, el artífice de la visión gloriosa de la dinastía. Los otros, Baltasar, Gaspar, Violante..., inician ramas diferentes, ubicándose la de Gaspar en Monzón, línea de la cual descendería el titular de la carta estudiada. En la parte izquierda se muestra la genealogía deseada, que comienza en el siglo XIV y está poblada de abades, camareros reales y personajes de cierto fuste que conforman una gloriosa herencia. Con este documento, Gaspar pone de relieve su pertenencia a la nobleza y, además, a esa familia, que está construyendo ahora su historia, un pasado honorable a medida, cuestión a la que Vincencio Juan está dedicando todos sus esfuerzos, así como su pluma y la de algunos profesionales.

Con el paso de los años, el preciado privilegio de Gaspar se perdería y, de mano en mano, traspasaría la frontera para reaparecer en Francia, entre las posesiones de la familia Join-Lambert, que decidió devolverlo a su tierra.

Mª Jesús Torreblanca Gaspar

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Zorraquino (2004: 30 y ss.).

Emblemas del conde de Guimerá, vizconde de Evol y Alquer-Foradat

Anónimo

Es un volumen que reúne 51 láminas con empresas; 48 están grabadas por el procedimiento de huecograbado o *talla dulce* y otras 3 dibujadas a pluma (nos 25, 26 y 27). El cuadernillo que comienza en el folio 26r contiene las láminas dibujadas (no estampadas). La primera lleva al principio, escrito a pluma, «EMPRESA / DE LA FAMILIA DE LASTANOSA». La empresa está formada por dos óvalos rodeados por una cartela barroca; en el superior se representa una calavera a la que le salen de las cuencas de los ojos sendas ramas de laurel, que la coronan. Sobre ella ondea una filacteria con el lema «Huc usque et inde cœpit». El óvalo inferior acoge un epigrama en forma de tercetillo: «La más segura nobleza / es la que el fin no acabó / antes en él comenzó». Para comprender la agudeza, hay que saber que el solar de la casa familiar de Lastanosa estuvo en la villa de Calavera, a orillas del Cinca, pueblo ya desaparecido cuando don Vincencio visitó sus ruinas en 1627. La empresa ha de entenderse así: «La estirpe virtuosa de los Lastanosa [simbolizada en el laurel] *surgió de allí* [de Calavera] *y hasta aquí*, hasta la muerte [la calavera de la imagen] persiste». El tercetillo abunda en el concepto: «el fin» es la muerte, representada por la calavera; y el último verso remite al pueblo de origen (Calavera).

El folio 27r contiene otro dibujo, al parecer inacabado; es una ornamentada cartela con un recuadro en blanco. El tercer dibujo a pluma (f. 28r, lám. 27) representa la «EMPRESA DE DON VINCENCIO IVAN DE LASTANOSA Sor DE FIGARVELAS» (epígrafe con tinta en cabecera de página): un ave fénix abrasándose en una pira y, en una filacteria, un lema que dice con letras escritas especularmente: «VETVSTATE FVLGET» ('con la antigüedad —de su familia— resplandece').

Las características de este volumen lo asemejan a las de un *album amicorum* o *Stammbuch*: un volumen con hojas en blanco en que su propietario invitaba a escribir o dibujar a sus amigos, que podían añadir epigramas, motes, dibujos de blasones, empresas, etcétera. Este entretenimiento intelectual se puso de moda a mediados del siglo XVI, especialmente en círculos académicos. En este caso, tal vez se pretendía completar con epigramas explicativos las láminas grabadas, lo que justificaría que se aludiera en la portada a las composiciones como *emblemas*. Las láminas dibujadas, en cambio, llevan el marbete «empresas» y, en efecto, su contenido es heroico, frente al resto, en que predomina el tono moral, más propio de los emblemas.

Sagrario López Poza

FICHA TÉCNICA

Emblemas del conde de Guimerá, vizconde de Evol y Alquer-Foradat.
Dibujo con el emblema de Lastanosa.
Anónimo.
S. l.; s. f.
Encuadernación en pergamino.
13 x 18 cm, 51 láms.
La portada manuscrita lleva pegado este exlibris impreso: «De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançón, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas». Debajo, otro exlibris escrito a mano con tinta sobre la portada: «Es de Cuetto».
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura), Sala Goya, sign. ER 1504.

BIBLIOGRAFÍA

Alba amicorum (1990), Arco (1934), Daan (1965), Gómez Uriel (1884: véase la entrada correspondiente a Vincencio Juan de Lastanosa y su libro *Museo de las medallas desconocidas españolas*), Rappard (1856).

Escudo medieval de Huesca

1571

FICHA TÉCNICA

Escudo medieval de Huesca, con la muralla y la muesca.
1571.
Piedra caliza, labrada y policromada.
59 x 46 x 10 cm.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 00165.

En este relieve, fechado en 1571, figura el escudo que tuvo la ciudad de Huesca desde la Edad Media hasta finales del siglo XVI y que se puede contemplar todavía hoy en la portada de la catedral (comienzos del XIV) y el patio del Ayuntamiento (segunda mitad del XVI). Los ejemplares más antiguos son pequeños sellos de cera del siglo XIII. Sus dos elementos principales eran la muralla, representada generalmente, como aquí, con cuatro torres y una puerta central, y la muesca, una figura geométrica con dos puntas agudas que simbolizaba a la vez el nombre de Huesca (la «osca» de *Osca*) y su paisaje más característico (las dos grandes peñas por las que atraviesa el río Flumen, conocidas desde fines del siglo XVIII como *Salto de Roldán*).

Pocos años después de que se labrara esta pieza, la ciudad cambió de escudo. En el nuevo, todavía hoy vigente, que apareció por primera vez en 1587, los elementos principales eran un jinete armado con lanza y el lema «Urbs Victrix Osca», tomados ambos de las antiguas monedas romanas. Este de 1571 es, así pues, uno de los últimos ejemplos conocidos de utilización del escudo medieval, antes de adoptarse un nuevo emblema cívico.

Este escudo se realizó probablemente para el granero de la ciudad, comenzado a construir precisamente en 1571 junto al antiguo palacio real (sede ya entonces de la Universidad de Huesca). En su historia de la ciudad, de 1619, Francisco Diego de Aínsa menciona el «famoso granero que Huesca tiene capaz de siete mil y más cahíces de trigo, con el cual ha tenido algunas veces a raya la codicia de los avariciosos mercaderes, que tanto gusto tienen de ver encarecidos los panes». Dicho granero del siglo XVI se convirtió en las centurias siguientes en el cuartel de San Juan, desde el que este escudo de piedra ingresó finalmente en el Museo de Huesca.

Carlos Garcés Manau

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa (1619: 109-110 y 656-657), Arco (1918a), Garcés (2006a: 25-26).

Escudo actual de Huesca

¿Siglo XVII?

La ciudad de Huesca tuvo, desde el siglo XIII hasta fines del XVI, un escudo en el que estaba representada su muralla y la muesca, una pequeña figura geométrica con dos puntas agudas. En 1587, sin embargo, apareció uno nuevo, que desbancó en poco tiempo a aquel como símbolo principal de la ciudad. En él figuraban un jinete lancero y el lema «Urbs Victrix Osca» ('Huesca, Ciudad Vencedora'), elementos tomados de las monedas de bronce que la Huesca romana acuñó hace 2000 años bajo los emperadores Augusto, Tiberio y Calígula. En 1594-1595, al jinete y el lema se les añadió la muesca, procedente del antiguo escudo medieval. Con ello, el emblema actual de Huesca, compuesto por estos tres elementos principales, adquirió su configuración definitiva.

El Museo de Huesca posee un notable escudo de la ciudad, tallado en piedra, que data probablemente del siglo XVII. El caballo presenta las patas delanteras levantadas, como era habitual tanto en las monedas romanas que sirvieron de modelo al escudo como en las representaciones más frecuentes de este; menos común, sin embargo, resulta la posición de la lanza que porta el jinete, con la punta dirigida hacia tierra (por lo general aparece en posición horizontal). La muesca ocupa su lugar acostumbrado, en el ángulo superior izquierdo. En cuanto al lema, que suele figurar en la parte inferior, bajo el jinete, aquí se encuentra junto a la muesca y está completo («Urbs Victrix Osca») —en las monedas, y también en el escudo vigente actualmente, el lema se abrevia como «V. V. Osca»—. El emblema, finalmente, lleva corona, un elemento que empezó a aparecer justamente en el siglo XVII.

Este escudo de piedra, por su porte y características, debió de formar parte de algún edificio o monumento público (por ejemplo, el Concejo encargó en 1617 uno grande de madera, que todavía se conserva, para la fachada de la Casa Consistorial). Se desconoce, sin embargo, su procedencia concreta. En 1678, las autoridades oscenses pagaron cierta suma «por unas piedras con las armas de la ciudad que se puso en el portal de Santa Clara». Este, o uno similar, fue probablemente el destino de este notable escudo.

Carlos Garcés Manau

FICHA TÉCNICA

Escudo actual de Huesca, con el jinete lancero, el lema «Urbs Victrix Osca» y la muesca.
¿Siglo XVII?
Piedra labrada. 63 x 53 x 13 cm.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 00173.

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1918a); Garcés (2006a: 25-26); AMH, Actas, nº 171 (1677-1678), Cuaderno del Mayordomo, f. 32.

Retrato de Juan Orencio Lastanosa

Anónimo. Hacia 1667

FICHA TÉCNICA

Retrato de Juan Orencio Lastanosa.
Anónimo.
Hacia 1667.
Óleo sobre lienzo. 185 x 111 cm.
Inscripciones: «EL DOTOR DON JUAN ORENCIO DE LASTANOSA / CANÓNIGO I MAESTRESCVELA DE LA SEO DE HV / ESCA. SV EDAD LV AÑOS, VI MESES, XXV DÍAS».
Propiedad del Obispado de Huesca.
Localización: Catedral de Huesca, capilla de los santos Orencio y Paciencia.

Este retrato del canónigo Juan Orencio Lastanosa forma pareja con el de su hermano Vincencio Juan en la capilla de los santos Orencio y Paciencia de la catedral de Huesca. No obstante esta circunstancia y la similitud de planteamiento de las obras, difícilmente puede sostenerse que los lienzos procedan de la misma mano. Los recursos plásticos y compositivos son parecidos, pero el resultado es desigual, siendo el lienzo del canónigo de menor calidad. Se repite la posición del personaje, la fuerte iluminación del rostro, incluso un detalle en trampantojo, en este caso una borla de la almohada roja sobre la que se arrodilla y que sobresale del marco. Pero la cara y las manos de Juan Orencio carecen del claroscuro y la plasticidad que dan especial dignidad a los rasgos de don Vincencio. Por otra parte, el efecto de profundidad se ha buscado mediante el antiguo recurso de cuadricular el suelo y dibujarlo en perspectiva, centrada —en este caso— en un punto de fuga muy elevado para engrandecer la figura.

Además de la autoría, el principal problema planteado por este lienzo es el de su datación exacta. Es posible que se realizara en vida del personaje, pero también que se pintara después para hacer pareja con el de su hermano después de la muerte del canónigo en noviembre de 1665, como parece dar a entender el tipo de inscripción que lo acompaña. En cualquier caso, no debió de pintarse antes de 1663, pues, como informa el padre Ramón de Huesca, ese año los canónigos de la catedral comenzaron a usar el roquete con mangas justas que luce el personaje. Como esas mangas eran atributo de los obispos, estos se habían opuesto a su generalización desde tiempo atrás. Significativamente, el retrato ostenta también otro distintivo muy semejante al de la dignidad episcopal. Como corresponde a un eclesiástico, las armas de los Lastanosa están colocadas en el lienzo en un escudo oval, pero además están timbradas con capelo y cordón de seis borlas. Solo el color hace a este elemento diferente al utilizado por los obispos, pues es de sable y no de sinople.

Mª Celia Fontana Calvo

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1914: 6-7, 1934: 43-44, 1954: 69), Durán (1953: 217, 1991: 225), Camón Aznar (1979: 193), González Hernández (1981), Balaguer y Pallarés (1994: 314).

EL DOTOR DON JVAN ORENCIO DE LASTANOSA
CANONIGO I MAESTRESCVELA DELA SEO DE H
ESCA, SV EDAD LV AÑOS, VI MESES, XXV DIAS

Plato, copa y vinajera hallados en la tumba del canónigo Juan Orencio Lastanosa

Siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Plato, copa y vinajera hallados en la tumba del canónigo Juan Orencio Lastanosa.
Siglo XVII.
Plato de cerámica vidriada, 21,8 cm; copa de vidrio de estilo veneciano, 20 x 10 x 7,8 cm; vinajera de vidrio, 9 x 6,5 x 2,01 cm.
Se hallaron el 14 de marzo de 2007 en la cripta de los Lastanosa dedicada a la Inmaculada, en la catedral de Huesca.
Propiedad del Obispado de Huesca.

Estos tres objetos se encontraron en el sarcófago de Juan Orencio Lastanosa el día 14 de marzo de 2007, cuando tuvo lugar la exhumación de su cadáver. La postura de las manos indicaba que el canónigo sostenía el plato de cerámica, y sobre él irían las otras dos piezas de vidrio; todas son vajilla de mesa y sustituyen a los objetos litúrgicos (cáliz, patena y vinajera) que solían colocarse en los enterramientos de los canónigos.

El plato de cerámica lleva el escudo de los Lastanosa. La copa y la vinajera son vidrios cristalinos, incoloros, de paredes finísimas y de una gran ligereza. Sorprende que hayan vencido el paso del tiempo dada su frágil naturaleza. Parte del vidrio de la copa está hoy mate porque ha sido alterado, quizás debido a alguna sustancia que pudo contener. Responde a los modelos de tipo veneciano.

El canónigo Juan Orencio Lastanosa, dos años más joven que su hermano Vincencio Juan, representó para este un apoyo fundamental durante toda su vida. El propio mecenas, en la *Genealogía* familiar que compuso, reconoció que debía a su «consejo, prudencia y dilección […] el tener con qué vivir y con qué lucir» (f. 76r).

Juan Orencio murió el 30 de noviembre de 1665, con 56 años. Su cuerpo fue sepultado provisionalmente bajo «el ara o peana donde ponen los sacerdotes los pies cuando celebran misa», delante del altar de la cripta panteón. Allí permaneció durante tres años y dos meses, como recuerda la inscripción latina colocada más tarde. El 28 de enero de 1669, su cadáver, que se encontró incorrupto, fue depositado definitivamente en el sarcófago de piedra del que ahora ha sido exhumado.

El cuerpo de Juan Orencio fue embalsamado y vestido con ropas de canónigo, que se hallaron en buen estado de conservación. El roquete lleva lujosas puntillas de la época, similares a las que luce la estatua orante del eclesiástico situada en la cripta, en cuyo rostro el escultor representó los rasgos con bastante veracidad si lo comparamos con la cabeza momificada del cadáver. Dentro del sarcófago aparecieron también el título de doctor de Juan Orencio Lastanosa impreso sobre seda por Juan Francisco de Larumbe en 1640 y diferentes cédulas de confesión de cumplimiento pascual, del siglo XVIII, prueba documental de la posible apertura de la tumba.

En el sarcófago de Vincencio Juan de Lastanosa solo estaba su cuerpo, que también fue embalsamado, pero tenía la cabeza desprendida del tronco. Todo apunta a que la tumba fue abierta en el siglo XX. Los restos están siendo estudiados por el antropólogo José Ignacio Lorenzo Lizalde.

Carmen Morte García y Carlos Garcés Manau

Altar-tríptico de san Jorge

Gregorio Puyuelo (atribuido). Principios del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Altar-tríptico de san Jorge.
Gregorio Puyuelo (atribuido). Taller de platería de Huesca.
Principios del siglo XVII.
Plata en su color, cincelada y burilada, con imágenes fundidas, sobredoradas y esmaltadas.
16 x 26,5 cm (abierto).
Punzón «OSCA».
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

Esta interesante e inédita pieza debió de emplearse por su tamaño como altar de carroza y todavía conserva las dos anillas para colgar, además del cierre original. En opinión de María Esquíroz, la obra se puede atribuir al platero Gregorio Puyuelo, documentado entre 1572 y 1623. El artista realizó, entre otras obras, la cruz procesional del canónigo Juan de Longares (Tabernas de Isuela) en 1599, y en 1602 el pectoral del busto-relicario de san Lorenzo conservado en la basílica laurentina de Huesca. Este platero estuvo asociado con el escultor Juan Miguel Orliens, autor del retablo de la ermita de San Jorge de Huesca (1595-1597), cuyos modelos figurativos tienen relación con las esculturillas del tríptico expuesto. Este aspecto y los diseños de motivos geométricos a buril y cincel permiten fecharlo a principios del XVII. Incluso es posible que fuera el escultor quien facilitara los modelos de las pequeñas imágenes que luego Puyuelo fundiría en plata, según era práctica común.

No es nada extraño que alguna institución o algún acaudalado devoto hiciera labrar pieza tan singular con san Jorge alanceando al dragón desde su corcel, defensor entre la princesa de Trebizonda y los reyes de Silene, sus padres, ambas imágenes sobre círculos con la Señal Real de Aragón (además del punzón del «marcador de plata» de la ciudad de Huesca repetido tres veces), para que no hubiera duda de que era una pieza aragonesa, mostrando por doquier la cruz del santo.

Sabemos de la tradición que remonta la adopción de san Jorge como patrón de Aragón a la conocida batalla de Alcoraz, sucedida en 1096, siendo pura leyenda su aparición en la misma, aunque parece cierta la existencia del culto importado de Oriente en fecha temprana (siglo XIII), que le llevó incluso a tener iglesia y cofradía en el lugar que actualmente ocupa la ermita de su nombre, en el cerro homónimo próximo a la ciudad de Huesca. Igualmente tuvo devoción en Teruel (a partir de Jaime I) y otros lugares, como había sucedido en casi toda Europa, devoción que fue en aumento, hasta llegar a ser declarado oficialmente patrón de Aragón, con fiesta de guardar, en 1461, cuando ya existía una asociación de infanzones en Zaragoza que llegaría a tener capilla en el Palacio de la Diputación del Reino.

Si bien por la cronología de este altar-tríptico no parece probable que fuera Vincencio Juan de Lastanosa quien lo encargara, su singularidad hace plausible que el coleccionista oscense terminara siendo su propietario.

Carmen Morte García y Guillermo Redondo Veintemillas

BIBLIOGRAFÍA

Marco, Montaner y Redondo (1999); Esquíroz (1989b, 1994a: 218-219 y 240-241, 1994-1995).

Cabezas de plata de san Orencio y santa Paciencia

Hacia 1454 y 1555-1568

FICHA TÉCNICA

Cabezas de plata de san Orencio
y santa Paciencia.
Talleres de platería oscenses.
Hacia 1454 y 1555-1568, retoques en el siglo XVII.
Platería. 16 x 21 x 15 cm (1940 y 1750 g).
Inscripciones: «Sn ORENCIO» / «Sa PACIENCIA».
Propiedad del Obispado de Huesca.
Localización: Catedral de Huesca.

Pareja de relicarios cefaloides, cada uno elaborado en lámina de plata bruñida que recubre y tiene la forma de calavera humana, en la que se marcan los huesos de la cara hasta el maxilar superior, y descansa sobre una base plana con un sistema de apertura y cierre de ondas recortadas y dobladas; en la bóveda craneal presenta un orificio ovalado con moldura en bocel, por el que se vislumbran las reliquias óseas. Estas se identifican, por sendas inscripciones grabadas junto a las aberturas en letras capitales clásicas, como pertenecientes a san Orencio y santa Paciencia, quienes habrían vivido en Loreto y la Osca romana del siglo III y serían los progenitores de los hermanos san Orencio, obispo de Auch, y san Lorenzo, patrono de Huesca, diácono arcediano martirizado en Roma en el año 258.

Formatos similares se reproducen en distintas épocas: destacaré especialmente de las oscenses las semejanzas con «la testa» de san Victorián, reformada en 1699 pero con base y fama medieval, custodiada en Montearagón (de cuyo abad dependía jurídicamente la iglesia de Loreto), y actualmente en la basílica de San Lorenzo. Otra pareja de cráneos, los de san Víctor y santa Valeria, guarda la misma catedral oscense, cuyas reliquias procedentes de Cerdeña fueron recibidas el 23 de marzo de 1627 en solemne procesión.

El historiador Aínsa menciona en la iglesia de San Lorenzo de Loreto «la cofradía destos santos que es muy antigua, porque se fundó el año de 1454, la cual guarneció de plata la cabeça de Santa Paciencia». También relata en 1619 que el domingo 9 de marzo de 1578, en tiempo del obispo don Pedro del Frago, cuando se celebraron grandes fiestas para trasladar a la catedral las cabezas de los santos Orencio y Paciencia desde el santuario de Loreto donde estaban sepultados, «halláronlas engastadas y guarnecidas de plata, como aora están: en la una de las quales están esculpidas y gravadas las armas del Abad de Montearagón, don Pedro de Luna, significando por ellas, que este Abad, como tan devoto destos santos avía guarnecido la una destas dos cabeças, que es la de San Orencio», «y la de Santa Paciencia está assí mesmo guarnecida de plata, y en ella parecen unas letras que dicen, "Confatria mea me fecit", denotando averla guarnecido la Cofadría destos santos, fundada en aquella Iglesia». El prelado Pedro del Frago, que ha sido estudiado como mecenas artístico por Carmen Morte, participó en el Concilio de Trento entre 1551-1563; interesado por el espíritu contrarreformista de las reliquias, el 8 de agosto de 1578 recibió en Huesca una de san Lorenzo traída de Roma, y en su testamento firmó el platero italiano Juan Antonio, que podría haberla guarnecido. Respecto a Pedro de Luna, fue Abad de Montearagón desde el 5 de junio de 1555 hasta el 29 de noviembre de 1572, y el 13 de septiembre de 1568 inventarió las dos «cabeças guarneci-

das de plata», lo que dataría la realización del segundo relicario entre 1555 y 1568. En cuanto a las inscripciones y grabados que todavía se apreciaban en 1619, se eliminaron o desaparecieron en limpiezas y reparaciones posteriores, por deterioros en su participación en multitud de procesiones, actos litúrgicos, rogativas por agua, «mojaduras» y exposiciones.

Si aceptamos una fecha próxima a la fundacional 1454, la autoría podría corresponder al platero oscense Juan Ferrer de Villamana. Durante 1555-1568 trabajaban principalmente los talleres de Juan Ferrando, Luis de Luna y Bernat Miramón. En 1638 los plateros Jerónimo y Juan Carbonel elaboraron los bustos-relicarios que también podemos contemplar en esta exposición.

María Esquíroz Matilla

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa (1619: libro 2º, 115-121; libro 3º, 483-484, 494; libro 4º, 512, 601-604), Andrés de Uztarroz (1638, 1648), Huesca (1792: 20, 1796: 286, 1797: 73), Durán (1957: 44-46, 1994: 44-46, 54, 65, 100-102, 117-118, 123-124, 127-128), Iguacen (1969: 33-38, 209), Morte (1984: 150, 1985: 57-75), Esquíroz (1985, 1987a, 1987b, 1989a, 1989b, 1992-1993, 1994a: 306-307, 1997), Peñart (1993: 55-59, 1994), Esteban (1994).

Busto-relicario de san Orencio

Jerónimo y Juan Carbonell. 1638-1639

San Orencio es venerado especialmente por ser padre de san Lorenzo, martirizado en Roma en 258. En esta escultura de busto en plata se le representa en la madurez próxima a la ancianidad, con rostro polícromo avejentado. Viste lujosa indumentaria: un vistoso tejido con decoración a buril y cincel, a base de tornapuntas con injertos y ángeles inscritos en óvalos, siguiendo la moda de los diseños de platería de principios del XVII, con orlas de pedrería de cabujones en botonadura vertical con cinco rosetas, engarzada, entre cordoncillos y entorchados, en las sisas de las mangas y el cuello en picos. El nimbo circular añadido posteriormente está repujado en chapa de plata con motivos barrocos carnosos de roleos vegetales que rodean rayos recortados en disposición radial. El busto se asienta sobre peana construida en prisma octogonal que se distribuye en tres franjas: la superior gallonada, la intermedia con parejas de espejos flanqueados por ángeles aplicados, y la inferior con moldura vegetal.

El doctor Juan Orencio Lastanosa es uno de los canónigos de la Catedral de Huesca que el 9 de abril de 1638, reunidos en capítulo en la capilla «de San Felipe y Santiago», y presididos por el deán, don Ignacio Pérez de Nueros, conciertan «la fábrica de dos testas de plata acendrada de los Santos Orencio y Paciencia, padres de Sant Lorenzo» con los hermanos Jerónimo y Juan Carbonell, plateros con taller en Huesca. Cada «testa» debería pesar 380 onzas, veinte más o menos; la plata habría de estar marcada con el punzón de plata de reales de Zaragoza para garantizar la calidad; una se entregaría para la Natividad de San Juan Bautista y otra para San Orencio, el 26 de septiembre de 1638. El Cabildo catedralicio ya había acordado el 13 de noviembre de 1637 la elaboración de los dos bustos, pero esperaron hasta el 9 de abril de 1638 para firmar el contrato y entregar los primeros 400 escudos en «plata doblón de a diez reales de moneda deste reyno de Aragón», por los que los plateros otorgaron documento de «Ápoca», así como «Comanda» y «Contracarta» por 8000 sueldos. Los pagos concluyeron en 1639: el 5 de febrero se entregaron 7400 sueldos y el 23 de agosto los 300 escudos restantes.

Curiosamente esa capilla «de San Felipe y Santiago» será solicitada el 18 de marzo de 1645 por Juan Orencio y Vincencio Juan de Lastanosa para dedicarla a los santos Orencio y Paciencia y renovarla a sus expensas como enterramiento. El 21 de abril se escrituraba la concesión ante el notario Vincencio de Santapau y se comprometían a dotarla convenientemente, incluyendo una lámpara de plata que debería arder día y noche.

María Esquíroz Matilla

FICHA TÉCNICA

Busto-relicario de san Orencio.
Jerónimo y Juan Carbonell.
1638-1639.
Platería: plata repujada, cincelada, burilada, gemas engarzadas y en cabujón. Pintura en rostro y cuello. 87 (70 sin corona) x 65 x 48 cm.
Procede de la sacristía de la catedral de Huesca.
Propiedad del Obispado de Huesca.
Localización: Museo Diocesano de Huesca.

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1912c: 436, 1912d: 375, 1921: 6-7, 1924: 140, 1926: 240, 1942a: I, 105), Naval, A. y J. (1981: 44), Rincón y Romero (1982: 30-31, 64-71, 94-96…), Esteban (1982, 1994: 85), Esquíroz (1989a, 1992-1993, 1994a: 276-277, 1994b, 1994-1995, 1997, 2004: 429-431), Borrás (1990: 306-307), Durán (1991: 229, 1994: 100-111).

Busto-relicario de santa Paciencia

Jerónimo y Juan Carbonell. 1638-1639

La devoción a santa Paciencia y san Orencio se acrecienta por su condición de padres de los santos Lorenzo, mártir en Roma en el año 258, y Orencio, obispo de Auch, y señala a Huesca y Loreto por sus vinculaciones con esta santa familia.

Esta escultura de plata es muy representativa de la iconografía de santa Paciencia, con los atributos de «matrona», mujer casada del siglo III. Viste *stola* sobre túnica y la cabeza cubierta por recato con un amplio manto o *palla*. Los adornos florales, que podrían aludir a su santa fertilidad, siguen la moda del siglo XVII para sus diseños a buril y cincel, destacando motivos bruñidos sobre fondo mate. Como invitada al «Banquete Eucarístico», se le engalana aplicando pedrería simbólica en cabujón de botonadura vertical y engarces afacetados bordeando el escote y con jaretas en las sisas. La expresión del rostro policromado y la dirección de la mirada hacia lo alto indican su entrega a Dios y el ofrecimiento de sus hijos, a los que les habría trasmitido la capacidad de soportar sufrimientos, engrandeciendo con su actitud el significado de su nombre. El nimbo repujado se adosa a la cabeza por el centro solar recortado en rayos y circundado por franja de roleos de hojas y flores crasas. El busto se alza sobre una peana similar a la de su cónyuge, san Orencio, también mostrado en esta exposición.

Ambos bustos han participado desde su creación en procesiones para honrar el «Corpus Christi» y celebrar diversos acontecimientos y rogativas y actos de exposición pública.

Desde el Concilio de Trento se incentivó el papel mediador de los santos, y por tanto las obras de arte relacionadas con ellos. Esto quedó patente, por ejemplo, en 1609 con el intercambio de reliquias entre Huesca y la ciudad francesa de Auch. En 1638 concurren circunstancias propicias para decidir la elaboración de estas obras de platería; recordemos, entre ellas, que ese año publicó Andrés de Uztarroz su libro en defensa de la patria de san Lorenzo.

El 9 de abril de 1638 se concierta el contrato con Jerónimo y Juan Carbonell, plateros con taller en Huesca. Anecdóticamente a los pocos días, el 24 de abril, se registró el bautizo de una hija del primero. Él era también el titular del obrador, pues el 17 de octubre de 1630, tras su examen de maestría fue presentado al Concejo de Huesca, por Domingo Gordox y Pedro Panzano, prior y veedor de la Cofradía y Oficio de Plateros. Entre sus clientes citaremos a los hermanos Colón en 1632. De sus obras anotaremos unos candeleros de 1638 destinados a la catedral.

María Esquíroz Matilla

FICHA TÉCNICA

Busto-relicario de santa Paciencia.
Jerónimo y Juan Carbonell.
1638-1639.
Platería: plata repujada, cincelada, burilada, gemas engarzadas y en cabujón. Pintura en rostro y cuello. 80 (65 sin corona) x 65 x 46 cm.
Punzón: «[león] REAL».
Procede de la sacristía de la catedral de Huesca.
Propiedad del Obispado de Huesca.
Localización: Museo Diocesano de Huesca.

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1912c: 436, 1912d: 375, 1921: 6-7, 1924: 140, 1926: 240, 1942a: I, 105), Naval, A. y J. (1981: 44), Rincón y Romero (1982: 30-31, 64-71, 94-96…), Esteban (1982, 1994: 85), Esquíroz (1989a, 1992-1993, 1994a: 276-277, 1994b, 1994-1995, 1997, 2004: 429-431), Borrás (1990: 306-307), Durán (1991: 229, 1994: 100-111).

Fuente o lavamanos con representaciones de los ríos Isuela y Flumen

1652

FICHA TÉCNICA

Fuente o lavamanos con representaciones
de los ríos Isuela y Flumen.
1652.
Alabastro tallado. 47 x 48,5 x 5 cm.
Procede de la sacristía de la capilla
de los Lastanosa en la catedral de Huesca.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 01695.

En el Museo de Huesca se conserva un relieve de alabastro, de forma aproximadamente cuadrada, en el que están representados, como figuras de niños desnudos sobre grandes cántaros que vierten agua, los dos ríos de la ciudad de Huesca, el Isuela y el Flumen. Los nombres de ambos están escritos en la parte superior de las vasijas. Las dos figuras tienen asidas plantas fluviales; el río Isuela, en primer término, alza además con su otra mano una pequeña lira. En el lado izquierdo hay un pequeño árbol, del que cuelga el escudo de los Lastanosa. Finalmente, en la parte inferior del relieve se encuentra la fecha, 1652, en números romanos.

Con motivo de su reciente restauración la pieza ha sido identificada como parte de la fuente o lavamanos que decoraba la sacristía de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Gracias a los trabajos de Celia Fontana, se sabe que la capitulación del armario de la sacristía se firmó en 1652, la fecha que figura en el relieve. Ricardo del Arco, en un estudio del año 1924 sobre la catedral, mencionaba la existencia de dicho lavamanos en la pequeña sacristía. Esta, construida en ladrillo, se levantaba en la fachada del edificio y fue demolida en la última restauración de la seo oscense.

En los años anteriores a la realización del relieve, representaciones antropomorfas de ríos, muy similares a estas, aparecieron en libros relacionados con Lastanosa: en 1644, en el *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor*, de Juan Francisco Andrés de Uztarroz (un grabado del río Isuela de Lorenzo Agüesca); y en 1645, en el *Museo de las medallas desconocidas españolas*, del propio Vincencio Juan de Lastanosa (otro grabado de Agüesca, con imágenes de los ríos Ebro e Isuela). En las colecciones lastanosinas había asimismo una «vasija», cuya decoración se atribuía a Rafael, con representaciones de ríos italianos, «reclinándose sobre las urnas por donde vierten sus aguas». Finalmente, en un grabado posterior de Francisco de Artiga —miembro destacado del círculo lastanosino—, presidido por la imagen ecuestre del general romano Quinto Sertorio representado como fundador de la Universidad de Huesca, hay también imágenes de los dos ríos oscenses, el Isuela y el Flumen.

Carlos Garcés Manau

BIBLIOGRAFÍA

Acín, Centellas y Sancho (2006: 327-329 y 448), Arco (1924: 99), Fontana (2003a), Garcés (2005e).

Lápida sepulcral de Faustino Cortés

Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII

Gran bloque de alabastro que servía de tapa a la urna sepulcral de piedra donde descansaban los restos del vizconde de Torresecas, Faustino Cortés. Tallada en relieve aparece la figura yacente del difunto vestido con armadura de época, con las manos enguantadas cruzadas sobre el pecho y los pies calzados con zapatos y espuelas de montar. Tras sus piernas se ve la figura de un perro, probablemente un galgo o lebrel, sentado sobre sus cuartos traseros y mirando con calma al frente. Este animal aparece habitualmente en la iconografía funeraria, desde época medieval, como símbolo de fidelidad, tanto conyugal como social y política, entendida como la que los caballeros deben a sus reyes y gobernadores. En el extremo inferior derecho, junto a los pies del caballero, el escudo heráldico: castillo almenado rodeado de seis estrellas de ocho puntas. El escudo está timbrado por corona de vizconde haciendo alusión a la dignidad que ostentaba. La figura del vizconde presenta una serena gravedad, propia de la categoría social que le correspondía como miembro de un noble linaje de infanzones aragoneses muy extendido por varias localidades desde el siglo XVI. Así aparece documentado desde 1585 en Huesca, Adahuesca, Bierge y Murillo de Gállego.

Desconocemos las circunstancias que motivaron a don Faustino a solicitar enterramiento en la catedral de Huesca en lugar de en la basílica de San Lorenzo, de donde había sido gran benefactor. Fue el canónigo Lastanosa, gracias a las excelentes relaciones entre ambas familias, quien intervino ante el Cabildo de la catedral, con el fin de conceder sepultura al vizconde, fallecido en 1641, en un lugar destacado del templo. Según noticias de Antonio Durán, se pagó al fabriquero de la iglesia «25 libras y 12 sueldos» tres días después del fallecimiento del vizconde con el fin de excavar su sepultura. El lugar elegido para ello fue uno de los más destacados del templo: «en medio de la vía sacra que va desde el Presbiterio hacia el coro y a poco más de un metro de la entrada de este […] bajo el pavimento y una bovedilla». Durante la restauración y reestructuración que tuvo lugar en el templo de la catedral entre 1969 y 1972 se desmontó su sepulcro, al mismo tiempo que se levantaba todo el conjunto de coro y trascoro.

Susana Villacampa Sanvicente

FICHA TÉCNICA

Lápida sepulcral de Faustino Cortés.
Anónimo.
Segunda mitad del siglo XVII.
Relieve de alabastro. 167 x 80 cm.
Procede de la catedral de Huesca.
Propiedad del Obispado de Huesca.
Localización: Museo Diocesano de Huesca.

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1924: 75), Lacarra y Morte (1984: 27-28), Durán (1991: 221), Villacampa (2006).

Speculum peregrinationis humanæ

Giacomo Lauro. 1593

FICHA TÉCNICA

Speculum peregrinationis humanæ.
Giacomo Lauro.
Roma, 1593.
Grabado calcográfico. 21 x 30,2 cm.
Inscripciones en la plancha: «TEMPVS OMNIA CONTERIT / TEMPVS / VERA PHILOSOPIA EST MEDITATIO MORTIS / MORS IVSTA EST ET MEMINI RESPICIT / PER ME CUNCTA PALLENT / MORS VLTIMA LINEA RERVM / QVASI FLOS EGREDITVR ET CONTERITVR / BEATI MORTVI QVI IN DOMINO MORIVNTVR / IVSTVS VT PALMA FLOREBIT IN DOMO DOMINI / MORS ET VITA DVELLO CÕFLIXERE MIPANDO / NE TE MVLIER FORMOSA SVPERNE OSSA SVB ORNATA FŒTIDA SOLA / IOANNI HERRERÆ S C M PERITISSIM ARCHITECTO MAIORI FRANC TESTA TYPOGRAPHVS D LAVREN DICA. / Fuissem quasi non essem / de utero translatus / ad tumulum. / Prius sperma dœtidum / uixi domus stercorum / paratus esca uermorũ. / SPECVLVVM PEREGRINATIONIS HVMANÆ / Iacobus Laurus fe. Romæ 1593».
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 02126.

Grabado calcográfico sobre papel verjurado sin marca de aguas, con deterioro en la parte inferior derecha de la hoja y reparado. En el margen izquierdo hay restos de tinta roja. Por detrás, a tinta, tiene escrito «n 451».

Valentín de Carderera debió de adquirir este curioso grabado cuando estuvo en Italia (1822-1831) pensionado por el duque de Villahermosa. Desconozco si actualmente existen otros ejemplares en España. El interés por pieza tan tenebrosa parece deberse a que es una representación de la muerte de Juan de Herrera, el arquitecto de Felipe II. La estampa es un canto a la muerte, una alusión a la fugacidad de la vida y a su carácter repugnante, y un punto de esperanza en Cristo crucificado. Textos latinos e imágenes conforman esa unidad macabra. Calaveras, el sarcófago con el cadáver, instrumentos litúrgicos y el Tiempo, que todo lo consume, rodean la desoladora escena central de una mujer, mitad cuerpo maravilloso mitad esqueleto, que mira esperanzada a Cristo.

Todos estos elementos destilan la siniestra visión que de la vida tienen los jesuitas y sus horrendas propuestas de *contemptu mundi*, y conducen este grabado hacia el arquitecto jesuita y discípulo de Juan de Herrera Juan Bautista Villalpando, que estaba en Italia trabajando en la colosal empresa de la edición de *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum*, cuyo primer tomo se editó en Roma en 1596.

Juan de Herrera falleció en Madrid el 15 de enero de 1597; al poco llegaría la noticia a Roma, y Juan Bautista Villalpando pensaría en hacer la estampa con la representación de la muerte del arquitecto de Felipe II, al que muestra yacente en el sarcófago. El grabado lo hizo Giacomo Lauro, uno de los artífices de las estampas de las *Explanationes*, que lo firma y lo fecha en Roma. En la plancha se deslizaron dos erratas: la primera en la cartela «Mors iusta est et memini respicit» ('La muerte es justa y a nadie tiene respeto'), donde *memini* debería ser *nemini*; la segunda en la fecha, ya que aparece 1593 en lugar de 1598, año en que se editó la estampa. Es harto significativo el abismo que separa la estampa dedicada a Juan de Herrera por Otto van Veen, grabada por Pedro Perret, de la realizada por Giacomo Lauro.

Agustín Bustamante García

BIBLIOGRAFÍA

Ramírez *et alii* (1991), Wilkinson (1993), Bustamante (1996), Aramburu-Zabala, Losada y Cagigas (2003).

TEMPVS OMNIA CONTERIT
TEMPVS
VERA·PHILOSOPIA EST·MEDITATIO·MORTIS·
MORS·IVSTA·EST·ET·MEMINI·RESPICIT·
PER·ME·CVNCTA·PALLENT·
MORS·VLTIMA·LINEA·RERVM·
QVASI·FLOS·EGREDIIVR·ET·CONTERITVR·
BEATI·MORTVI QVI IN·DOMINO MORIVNTVR·
IVSTVS·VT PALMA·FLOREBIT
IN·DOMO DOMINI
MORS·ET·VITA DVELLO CŒLIXERE MIRANDO
NE TEMV
FŒTIDA SOLA
LIER FORMOSA SVPERNE OSSA SVB ORNATA
IOANNI HERRERA·ECM·PERITISSIMO·ARCHITECTO·MAIORI·FRANC·TESTATVR·POGIBAPHVS·DLAVTENDICA
Fuissem quasi non essem de utero translatus ad tumulum·
Prius sperma fœtidum uixi domui Mercoris parabar esca uermis·
SPECVLVM · PEREGRINATIONIS · HVMANAE ·

Su famosa Biblioteca,
depósito de curiosidades y maravillas.

(Dedicatoria a Lastanosa en *La fortuna con seso* de Francisco de Quevedo, Zaragoza, 1650)

En la Europa de los siglos XVI y XVII se formaron grandes colecciones de toda clase de objetos (libros, obras de arte, monedas, antigüedades, armas, mapas, instrumentos científicos y elementos naturales). Conocidas como *gabinetes de curiosidades* o *cámaras de maravillas*, eran verdaderos microcosmos que reunían un compendio lo más completo posible de las realizaciones humanas y naturales.
La biblioteca y el museo de Lastanosa constituyen uno de los ejemplos españoles más destacados de este fenómeno europeo. La primera ocupaba una gran sala rectangular, situada en la planta más alta del palacio. En dos de sus paredes estaban los estantes para los libros, separados por representaciones de Apolo y las musas. En los lados restantes había cuatro balcones y varios escritorios, que albergaban una parte importante de las colecciones (monedas, piedras preciosas, pequeñas esculturas, instrumentos científicos y otros objetos).
La decoración se completaba con estatuas clásicas, mapas, vistas de ciudades, globos terrestres y celestes…

El catálogo más detallado de sus fondos, que incluye unos 1000 libros y manuscritos, se encuentra desde finales del siglo XVII en Suecia (Biblioteca Real de Estocolmo, ms. U-379). En él se anotan las siguientes ciudades españolas en las que se imprimieron los libros de la biblioteca lastanosina: Alcalá de Henares, Baeza, Barcelona, Burgos, Cádiz, Córdoba, Cuenca, Estella, Gerona, Granada, Huesca, Jaén, Lérida, Logroño, Madrid, Málaga, Medina del Campo, Murcia, Nájera, Pamplona, Salamanca, Segovia, Sevilla, Tarazona, Tarragona, Toledo, Tortosa, Tudela, Valencia, Valladolid, Zamora y Zaragoza. Entre las europeas, Amberes, Bruselas, Brujas, Ámsterdam, Leiden, Utrecht, Tournai, Basilea, Zúrich, Ginebra, Burdeos, París, Lyon, Rouen, Toulouse, Estrasburgo, Douai, Perpiñán, Colonia, Fráncfort, Ingolstadt, Middelburg, Speier, Londres, Lisboa, Bérgamo, Bolonia, Como, Módena, Nápoles, Pavía, Florencia, Roma y Venecia.

Genealogía de la noble casa de Lastanosa

Vincencio Juan de Lastanosa et alii. *Siglos XVII y XVIII*

FICHA TÉCNICA

Genealogía de la noble casa de Lastanosa. Epítome. Sacado de las que escribieron D. Pedro [y] Baltasar de Lastanosa; exhibidas en el proceso que hizo Baltasar Lastanosa en la villa de Falsete el año 1573 y en la probanza hecha por don Vincencio Juan de Lastanosa en la Real Audiencia de Aragón. Año 1628. Ajustada con instrumentos públicos, anales, historias impresas y manuscritas, epitafios y memorias de iglesias. Ilustrábala don Vincencio Juan de Lastanosa (escudo con las armas de los Lastanosa, grabado por Jerónimo Agüesca). En Huesca. Año MDCLI.
Vincencio Juan de Lastanosa *et alii*.
Siglos XVII y XVIII.
Manuscrito con grabados y dibujos. Incluye un grabado de san José de Calasanz, hecho en Roma en 1649 por Oliverius van Santuliet.
35,2 x 25 x 0,5 cm.
272 hs., más hojas iniciales en numeración romana; falta f. 78.
Procede de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa.
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura), ms. 22 609.

Este manuscrito, que se dio a conocer y se mostró en la exposición de *Signos* celebrada en Huesca en 1994, recién adquirido entonces por la Biblioteca Nacional de España, contiene una información gráfica y documental muy valiosa. En su forma actual fue recopilado y encuadernado por un descendiente de Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), Francisco Antonio Ladrón de Zegama Ezcurra, en 1788.

Los textos están destinados a ennoblecer a la familia de Lastanosa, aun a costa de informes disparatados. El volumen da cuenta también de una correspondencia epistolar enviada a Lastanosa por Juan José de Austria y su madrastra la reina Mariana de Austria, copia hecha en el siglo XVIII (¿acaso de las cartas originales?).

La parte gráfica está formada por un grupo de estampas que reproducen la heráldica de Vincencio Juan de Lastanosa, su emblema y retrato de medio cuerpo. También se recoge una estampa de san José de Calasanz. Otro conjunto lo constituyen los dibujos a tinta de los blasones reales de Aragón y de los árboles genealógicos de las familias Lastanosa, Cortés, Gastón y Arnedo.

El otro documento figurativo, infrecuente y excepcional en el arte español, son los dibujos a pluma de la casa —desaparecida en 1894—, jardines y capilla funeraria que Lastanosa tenía en Huesca (ff. 227-243). El autor de los dibujos, bien perteneciente al círculo artístico de Lastanosa o acaso su propio hijo y heredero Vicente Antonio, denota una preparación específica en este campo. Se trata, según está anotado, de la «planta de la casa, jardines, laberinto y estanques»; de la «montea de la casa», en cuya torre de la fachada se ve la estatua del coloso Alcides; de dos «vistas de los jardines», y de un dibujo con el «scollo que adorna un estanque navegable». En un jardín aparece dibujado el emblema de la Compañía de Jesús, «IHS».

Entre los nueve dibujos sobre la cripta-panteón familiar construida en la catedral de Huesca y conservada, están el jeroglífico de la Resurrección, el emblema de Lastanosa, una vista de la «testera» de la capilla, las lápidas de los muros, la urna «con el cadáver incorrupto de Juan Orencio Lastanosa» y la urna «a la mano de la Epístola es para el cadáver de don Vincencio Juan de Lastanosa». Los textos de estos dos últimos dibujos nos aproximan a su cronología, entre los años 1665 y 1681, que corresponden al fallecimiento de los dos hermanos.

Carmen Morte García

BIBLIOGRAFÍA

Gracián (1653), Latassa (s. f.: 53-59, 1796-1802: III, 615), Arco (1934: 291-292), Sánchez Mariana (1993: nº 41, 194-195), Morte (1994a: 381-382), Garcés (2005c).

Folios 1

GENEALOGIA
de la Noble Casa de Lastanosa.
EPITOME

SACADO DE LAS QVE ESCRIVIERON D. Pedro Balthasar de Lastanosa; exhibidas en el Processo que hizo Balthasar de Lastanosa en la Villa de Falsete el Año 1573. y en la prouanza hecha por Don Vincencio Iuan de Lastanosa en la Real Audiencia de Aragon. Año 1622.

Ajustada con instrumentos publicos, Annales, Historias impressas y manuscritas, Epitafios y memorias de Iglesias.

Illustrabala D. Vincencio Iuan de Lastanosa

EN HVESCA AÑO
MDCLI.

Los discursos de la religión / Discursos del asiento del campo y disciplina militar

Guillermo de Choul. 1579

LOS
DISCVRSOS
DE LA RELIGION,
CASTRAMENTAÇION, ASSIENTO
del Campo, Baños y exercicios de
los Antiguos Romanos
y Griegos,
Del Illustre Guillermo de Choul, del Consejo del
Christianissimo Rey de Françia.
Traduzido en Castellano de la lengua Françesa por el
Maestro BALTHASAR PEREZ del Castillo
Canonigo y natural de la Ciu-
dad de Burgos.
EN LEON DE FRANÇIA EN
CASA DE GVILLERMO ROVILLIO.
M. D. LXXIX.
Con Privilegio del Catholico Rey de España.
De la Biblioteca de VINCENCIO
DE LASTANOSSA, Cavallero
Infançon, Ciudadano de Huesca,
y Señor de Figaruelas.

FICHA TÉCNICA

Los discursos de la religión, castramentación, asiento del campo, baños y ejercicios de los antiguos romanos y griegos. // Discurso del asiento del campo y disciplina militar de los antiguos romanos.
Guillermo de Choul.
Lyon, Guillermo Rovillio, 1579.
Encuadernación en pergamino a la romana.
23 x 17 cm. 4 hs., 488 pp. 21 hs. + 1 desplegable.
Procede de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

Este libro se publicó simultáneamente en francés, italiano y español. La traducción castellana estuvo a cargo del canónigo burgalés Baltasar Pérez del Castillo.

En realidad contiene dos obras de temática diversa. En la primera —*Los discursos de la religión, castramentación, asiento del campo, baños y ejercicios de los antiguos romanos y griegos*— se trata sobre los templos y altares edificados en Roma, las representaciones de dioses, los animales sagrados, los epitafios del territorio galo, la fabricación de monedas y las ceremonias de consagración de los emperadores, así como de sacrificios y otras ofrendas. Interpreta en todo momento la iconografía clásica con los valores cristianos. El autor menciona muchas piezas de su colección particular y de anticuarios de su época como Tesoreo Grolier o el caballero Jorge de Vauceles, así como hallazgos de tesoros de la antigüedad. La segunda obra —*Discurso del asiento del campo y disciplina militar de los antiguos romanos*—, en cambio, se refiere al ejército romano en sus múltiples aspectos: cargos, pagas, uniformes y armamento de las gentes de a pie y a caballo, disposición del campo (con sus fosos y tiendas) y estrategias de ataque y defensa.

El volumen está ilustrado con numerosos grabados en madera, entre los que destacan las figuras de monedas griegas y romanas, así como escenas extraídas de medallas, relieves sobre piezas de mármol y esculturas. Además incluye un grabado con las armas del autor de la obra. Tiene dos exlibris con el texto siguiente: «De la Biblioteca de Vicencio de Lastanossa, cavallero infançón, ciudadano de Huesca, y señor de Figaruelas». También confirman esta propiedad los comentarios que escribe el propio Lastanosa en sus márgenes, algunos de ellos referidos a su ciudad natal. Sirva de ejemplo la nota de la página 149, en la que define un cetro aludiendo a la figura de un medallón griego de bronce descubierto en marzo de 1632 en Huesca y que conservaba en su poder.

Francisco J. Asín Remírez de Esparza

Crónica del reino de Navarra

Diego Ramírez de Ávalos de la Piscina. Prólogo de don Carlos, príncipe de Viana. 1592

Manuscrito de finales del siglo XVI. En su interior, el libro se encuentra ricamente decorado con bellas orlas y adornos variados de entre los que destacan algunos escudos reales y nobiliarios, en rojo y negro, situados en sus márgenes. Conserva el ex libris «De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançón, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas».

La obra fue escrita en dos momentos muy diferentes; en ambos casos el protagonista es el reino de Navarra, antes y después de perder su independencia como corona. Cuando en 1534 el licenciado mosén Diego Ramírez de Ávalos de la Piscina dio por concluida la obra tan solo habían transcurrido trece años desde el último intento franconavarro de recuperar el dominio de la Navarra peninsular. Por ello, posiblemente, esta obra de notable valor histórico y artístico debe enmarcarse dentro de un movimiento propagandístico de legitimación política y afianzamiento de Navarra en la Corona hispana, tras los conflictivos hechos de 1512 y su posterior anexión a Castilla. Este movimiento tuvo múltiples vertientes como, entre otras, la implantación en la Navarra de los años treinta del siglo XVI de cofradías religiosas de carácter miliciano (ballesteros, alabarderos, arcabuceros, etcétera) que constituyeron en sí verdaderas milicias destinadas a prevenir revueltas e invasiones que hicieran peligrar la conquista. Paradójicamente, Ramírez de Ávalos incluyó en la obra un prólogo atribuido al príncipe de Viana, hermanastro de Fernando el Católico —artífice de la conquista de Navarra— y enemigo confeso de don Juan de Aragón, padre de ambos («PRÓLOGO DEL ILLUSTRÍSIMO PRÍNCIPE DE VIANA, DUQUE DE GANDÍA, HEREDERO Y PROPIETARIO DEL REYNO DE NAVARRA Y ARAGÓN DON CARLOS, HIJO QUE FUE DEL REY DON JUAN DE ARAGÓN Y DE LA REYNA DOÑA BLANCA, EN LA PRESENTE CORÓNICA DE NAVARRA EL QUAL EL HIZO EL AÑO DE 1454»).

En esta crónica del reino de Navarra se incluye la nómina de sus reyes comenzando por Íñigo Arista, por lo que la vinculación de algunos de ellos con la Huesca de Lastanosa es evidente, siendo acaso este un aliciente más que llevó al gran coleccionista aragonés a incluir esta obra en los fondos de su biblioteca.

Francisco José Alfaro Pérez

FICHA TÉCNICA

Crónica del reino de Navarra.
Diego Ramírez de Ávalos de la Piscina.
Prólogo de don Carlos, príncipe de Viana.
Pamplona, 12 de abril de 1592. Esta copia manuscrita está basada en una anterior escrita en 1534 por Ramírez de Ávalos de la Piscina, quien, a su vez, incluía un prólogo del príncipe de Viana datado en 1454.
31 x 21,5 x 0,6 cm (cerrado); 42 cm (abierto).
132 ff. + 5 hs. de guardas. Tejuelo: «CHRÓNICA DE NAVAR. DE PISCIN.».
Procedente de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa, perteneció a la Biblioteca Real.
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura), ms. 1884.

BIBLIOGRAFÍA

Alfaro (2006: 43-52 y 2002), Esarte (2001), Lacarra (1975), Olaizola (1993), Sánchez Alonso (1952: I, 129, n. 1616).

Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas

Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa. Copia de 1621

LIBRO
de antigueda d e s, Estatuas
Monedas Y Medallas
ESCRITO.sr POR
El Duque de Villa hermosa Conde
de Ribagorça
Don Martin de Gurrea, Arag.
Copiado de su
Camarin. de Pedrola.

FICHA TÉCNICA

Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas escrito por el duque de Villahermosa, conde de Ribagorza, don Martín de Gurrea y Aragón. Copiado de su Camarín de Pedrola.
Se encuentra encuadernado junto con unos «Diálogos de las virtudes y imagines de los dioses antiguos», del mismo duque de Villahermosa.
Copia de 1621, con anotaciones al texto original.
Encuadernación en pergamino con cierres de correíllas de cuero.
Manuscrito. 43,5 x 30,5 x 0,5 cm. 138 hs.; hs. I-II en pergamino.
Procede de la biblioteca del conde de Guimerá; luego pasó a la de Vincencio Juan de Lastanosa, como lo confirma su exlibris.
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura), ms. 7534.

Este interesante manuscrito relaciona a tres grandes coleccionistas de antigüedades y humanistas aragoneses. El primero es Martín de Gurrea, duque de Villahermosa, uno de los nobles aragoneses más cosmopolitas del siglo XVI, autor del texto original y cuyas armas figuran en el escudo pintado, acompañadas del emblema personal de don Martín relacionado con Júpiter: flechas, rayos y alas.

El segundo coleccionista, nieto del anterior, es Gaspar Galcerán de Castro y Pinós, conde de Guimerá, quien mandó copiar el manuscrito «de los cuadernos escritos por su abuelo y guardados en el camarín del palacio de Pedrola (Zaragoza)», si bien lamentablemente prescindió en esta copia de los dibujos de medallas y estatuas del texto original. Toda esta información figura al principio del manuscrito que se expone y está rubricado por el propio conde el 16 de mayo de «MDCXXI» en Fréscano (Zaragoza), donde era propietario de un castillo-palacio. El escudo pintado reproduce la heráldica de don Gaspar y su emblema: piñas.

El tercero de estos ilustres aragoneses es Vincencio Juan de Lastanosa y, según se lee en la primera guarda de pergamino, con letra del prócer oscense, el libro se lo dio Juan de Lobera, dorador y estofador, alguacil mayor del estado del conde de Aranda, «el 15 de mayo de 1651», y Lastanosa, en compensación, le regaló unas medias de seda, un bolsillo de seda y oro, dos libros de estampas y algunos papeles sueltos.

La historia del manuscrito que se expone continúa con otro texto donde dice que lo recobró de los herederos de Vicente (¿Antonio?) Lastanosa, «luego que vine a Çaragoça en [?] del año 16[??]. Don Pedro Valero». Se trata del erudito Justicia de Aragón (1687-1700), poseedor de una copiosa librería y de numerosas medallas. Al principio de la guarda en pergamino se menciona a Gaspar de Castro, señor de la villa de Luna, y a Pedro de Sora.

El manuscrito prueba la erudición del duque de Villahermosa († 1581) y su estima por las antigüedades, al contrario que por las obras medievales —al igual que ocurre con el conde de Guimerá—, tal como testimonia la mención a una escultura del monasterio de las agustinas de Huesca: «muestran una cabeza de Sertorio, la qual quise ver y no es suya sino escultura gótica y bien bárbara».

Carmen Morte García

BIBLIOGRAFÍA

Mélida (1903), Gimeno (1997), Morte (2003).

Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol

Juan Francisco Andrés de Uztarroz. 1644

«Entre muchos varones eminentes luce hoy el prodigioso Francisco Filhol, presbítero y hebdomadario en la Santa y Metropolitana Iglesia de Toulouse. Varón de igual ingenio que gusto»: así describe Baltasar Gracián a Filhol en una de sus obras, *El Discreto*, publicada justamente por Vincencio Juan de Lastanosa.

También la descripción que Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653) hace de la biblioteca de Filhol en la obra que presentamos está teñida de admiración y elogio: la describe como una de las maravillas y grandezas que hacen ilustre a la ciudad de Toulouse. En efecto, situada en el claustro de la iglesia de San Esteban, constaba de una sala cubierta de estanterías con más de dos mil libros, mil seiscientos cuadernos volantes y otros papeles impresos. Si a esto añadimos sesenta volúmenes con manuscritos antiguos, estamos ante una colección que por sí sola bastaría para despertar el interés de estudiosos y humanistas.

Pero, además, si nos asomamos a otras salas de la biblioteca, encontraremos instrumentos musicales, libros de canto, armas antiguas de varias naciones, medallas imperiales, tres mil monedas, planchas pugilares, un camarín para piedras preciosas, una colección de conchas, cuadros, un pequeño sepulcro griego y hasta varias anatomías o esqueletos. Estampas de Durero, Rafael o Miguel Ángel comparten estancia con esculturas de marfil o bronce. Y también con una colección de semillas o unas gallinas de Guinea embalsamadas… Un perfecto gabinete de curiosidades que el clérigo francés atesoró en Toulouse y cuya descripción, dada a las prensas oscenses en 1644, siguió despertando el interés de bibliófilos y estudiosos mucho tiempo después, como lo prueban las anotaciones manuscritas que contiene nuestro ejemplar.

Una nota en una hoja de guarda nos informa de que este «libro rarísimo y curioso» fue adquirido en París a Vicente Salvá, ilustre bibliófilo. La portada nos ofrece un exlibris de Valentín Carderera junto con una nota en la que Ricardo del Arco señala que se trata de un libro muy raro, citado por Bartolomé José Gallardo, también famoso bibliófilo.

Rosario Fraile Gayarre

DISEÑO
DE LA INSIGNE, I COPIOSA
BIBLIOTHECA
DE
FRANCISCO FILHOL
Presbitero, i Hebdomadario en la santa Iglesia Metropolitana del Protomartyr San Estevan, de la ciudad de Tolosa.

PVBLICALO
El Doctor Juan Francisco Andrés
I
LO DEDICA
Al Excelentissimo Señor
DON ANTONIO XIMENEZ
DE VARELA, I ENRIQVEZ,
Marques de Almonazir, i Conde de Paviac, del consejo de su Magestad, Virrei, i Capitan general, que fue del Reino de Cerdeña.

CON LICENCIA.
En Huesca: por Iuan Francisco de Larumbe, Impressor de la Vniversidad. Año 1644.

FICHA TÉCNICA

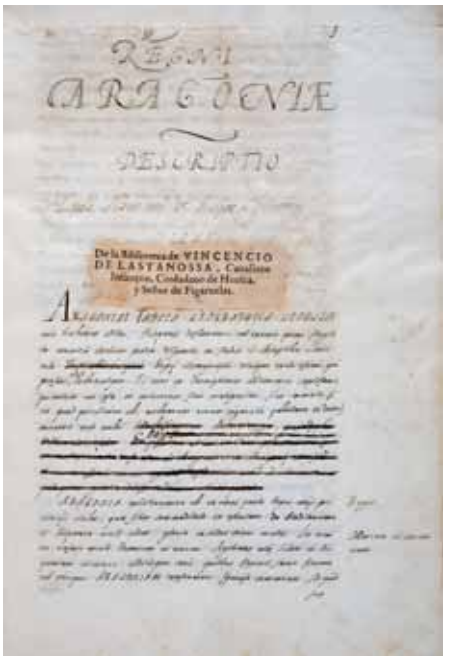
Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol.
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1644.
8º. [16], 32 pp.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-100-15728.

BIBLIOGRAFÍA

Gracián (1646: 348 [de la ed. facs. de 2001]), Gallardo (1968: 193).

Regni Aragoniæ descriptio

Pablo Albiniano de Rajas. Siglo XVII, anterior a 1645



FICHA TÉCNICA

Regni Aragoniæ descriptio.
Pablo Albiniano de Rajas.
Siglo XVII, anterior a 1645.
30 x 20 cm. 171 hs.
Procede de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa.
Localización: Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ms. 15.

Los eruditos aragoneses del siglo XVII no solo coleccionaron libros, cuadros, monedas u otros objetos de la Antigüedad, sino también manuscritos que iban pasando de unos a otros. La *Regni Aragoniæ descriptio* procede de la biblioteca particular de Vincencio Juan de Lastanosa y fue escrita por su amigo Pablo Albiniano de Rajas, jesuita prepósito de la casa profesa de Valencia y calificador del Santo Oficio, autor de numerosas obras, tales como *Lágrimas de Zaragoza*, *Zaragoza ilustrada*, *Primacía de la santa Iglesia de Tarragona*, además de uno de los discursos del *Museo de las medallas desconocidas españolas* de Lastanosa y de la obra que nos ocupa, escrita en latín y letra itálica, que es considerada por el erudito oscense como un «tratado breve i digno de su ingeniosa puntualidad».

El título del manuscrito, aparte de ser un anacronismo, no contempla la totalidad de su contenido porque, aunque es cierto que Rajas en las primeras líneas de la obra procede a la descripción geográfica de Aragón, a citar los pueblos prerromanos que la habitaron, las materias primas más abundantes, su riqueza agropecuaria, los hechos más sobresalientes de la historia eclesiástica de las sedes episcopales y otras referencias de las principales ciudades aragonesas, todo esto no supone más que un capítulo introductorio del verdadero tema del manuscrito: la historia de Aragón en la Antigüedad.

Mediante el estudio de fuentes epigráficas, numismáticas y literarias —son frecuentes las referencias a autores clásicos— aporta datos sobre la Celtiberia, la guerra de Numancia y el papel que en ella desempeñó Segeda, así como el estudio, abordado con más o menos profundidad, de las ciudades más importantes del Convento Cæsaraugustano, como Osca, Bilbilis, Calagurris, Gracurris o la propia Cæsaraugusta. Mención especial merecen los listados de los dunviros y ediles municipales de esta última, incluidos al final de la obra y elaborados a partir de leyendas monetales y epígrafes de inscripciones, así como los dibujos a pluma de las monedas hispanorromanas que ilustran la obra.

Por último, como jesuita que era, no debe extrañarnos que a lo largo del manuscrito realice digresiones sobre temas del cristianismo primitivo. Así ocurre cuando cita Zaragoza como lugar de suplicio de los «innumerables» mártires que cantara Prudencio y de san Lamberto, o Huesca como ciudad que vio nacer a san Lorenzo.

Alberto Aguilera

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Uriel (1884-1886: III, 18), Lastanosa (1977).

Le lys du val de Guaraison

Étienne Molinier. Hacia 1646

El valle de Garaison, situado a 5 leguas de Tarbes, fue el escenario elegido por Nuestra Señora para manifestarse visiblemente a una pastorcilla de entre 10 y 12 años llamada Anglèse de Sagazan.

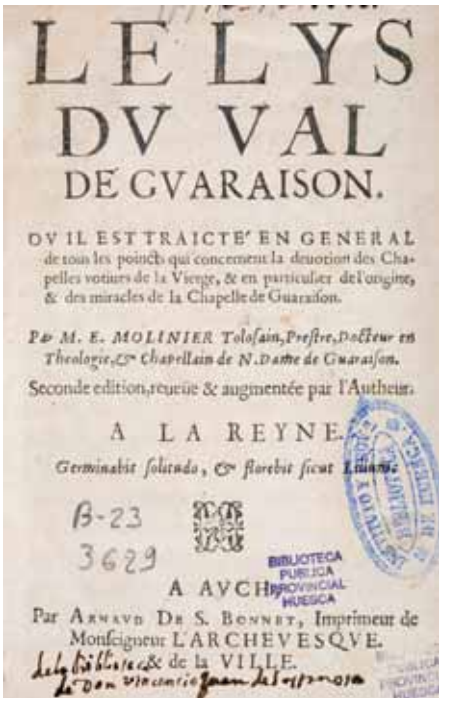
Corría el año 1500 cuando, en las cercanías de una fuente, una señora de porte grave, ojos graciosos y rostro sereno anunció a la niña que era la madre de nuestro Redentor y había elegido ese lugar para colmarlo de bendiciones. Para ello, debería edificarse allí una capilla. Hubo tres apariciones. En la última, la Virgen convirtió el pan negro de la pastorcilla en pan blanco. Fue el primero de los milagros. Pronto se sucederían las sanaciones milagrosas en la fuente, de modo que el valle y la capilla se convirtieron en lugares de peregrinación.

Así nos lo relata Étienne Molinier (1580-1650), capellán de Nuestra Señora de Garaison, dándonos además detallada cuenta de los milagros acaecidos hasta 1646, fecha en la que probablemente fue impresa la obra. Añade además algunas reflexiones teológicas sobre la actualidad de los milagros, el culto debido a la Virgen o el significado exacto de fenómenos como los exvotos.

El ejemplar que presentamos corresponde a la segunda edición de la obra, dedicada a la reina regente de Francia, como la primera, de 1630, había sido dedicada a su esposo. Tras la muerte del autor, acaecida en 1650, se dará a las prensas la tercera edición, ya en 1700. Consta la existencia de otra posterior, fechada en 1847. De todas ellas hay ejemplares en la Biblioteca Nacional de Francia, aunque la mayor parte de las obras de Molinier se conservan en la Biblioteca Universitaria de Toulouse, procedentes de los fondos que Fernand Pifteau, bibliófilo y coleccionista, reunió sobre la imprenta de esta ciudad.

Nuestro ejemplar formó parte de la biblioteca de Lastanosa, y en él encontramos una anotación manuscrita en la que podría hallarse la clave de la presencia de esta obra en la colección lastanosina: «Franciscus le Roy, presbítero capellán del templo de Garaison, saluda al señor Juan de Lastanosa».

Rosario Fraile Gayarre


LE LYS
DV VAL
DE GVARAISON.

OV IL EST TRAICTE' EN GENERAL de tous les poincts qui concernent la deuotion des Chapelles votiues de la Vierge, & en particulier de l'origine, & des miracles de la Chapelle de Guaraison.

Par M. E. MOLINIER Tolosain, Prestre, Docteur en Theologie, & Chapellain de N. Dame de Guaraison.

Seconde edition, reueue & augmentée par l'Autheur.

A LA REYNE.

Germinabit solitudo, & florebit sicut Lilium.

B-23
3629

BIBLIOTECA PUBLICA PROVINCIAL HUESCA

A AVCH

Par Arnaud De S. Bonnet, Imprimeur de Monseigneur L'ARCHEVESQVE.

de la Biblioteca de la VILLE.
de Don Vincencio Juan de Lastanosa

FICHA TÉCNICA

Le lys du val de Guaraison. Où il est traicté en général de tous les poincts qui concernent la dévotion des Chapelles votives de la Vierge, et en particulier de l'origine et des miracles de la Chapelle de Guaraison.
Étienne Molinier.
Auch, Arnaud de San Bonnet, s. f. [aprobación de 1646].
8º. [32], 779, [3] pp.
Procede, según figura en el exlibris manuscrito, «De la biblioteca de Don Vincencio Juan de Lastanosa».
Propiedad de Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-23-3629.

Obeliscus Pamphilius hoc est interpretatio nova et huc usque intentata obelisci hieroglyphici

Athanasius Kircher. 1650

FICHA TÉCNICA

Obeliscus Pamphilius hoc est interpretatio nova et huc usque intentata obelisci hieroglyphici quem […] ex veteri hippodromo Antonini Caracallæ Cæsaris in Agonale forum transtulit […] Innocentius X.
Athanasius Kircher.
Roma, Typis Ludovici Grignani, 1650.
Encuadernación en pergamino. 32 x 21,56 cm.
32 ff., 559 pp., 15 ff. + una lámina. Capitales decoradas.
Colección de Joaquín Lizana Salafranca, Huesca.

Entre las trece obras, en quince volúmenes, que Athanasius Kircher remitió a Vincencio Juan de Lastanosa, fruto final de sus reiteradas peticiones al ilustre jesuita alemán afincado en Roma, siete de ellas, entre las cuales se encuentra este magnífico trabajo, son de tema egipcio. En el primero de los cinco libros que componen el *Obeliscus Pamphilius* se aborda el origen y los conocimientos de la época sobre los obeliscos y su traslado de Egipto a Roma, con una magnífica lámina sobre su transporte (p. 91), que nos recuerda, de algún modo, la conocida escena del templo de Hatshepsut, en Deir el Bahari, sobre la disposición de dos obeliscos en el barco en el que descendían por el Nilo. En los dos libros siguientes se trata el origen de los jeroglíficos y se incluyen curiosas descripciones de sus signos y significados, para desarrollar en el libro v la traducción del obelisco Pamphili, que hoy se alza en la romana plaza de Navona, adonde fue trasladado por deseo de Inocencio X en 1648 y colocado sobre la fuente de los Cuatro Ríos, procedente del área comprendida entre el Iseo y el Serapeo del Campo de Marte.

El obelisco, erigido en la época de Domiciano —seguramente en los dos primeros años de su reinado (83-84 d. C.)—, de granito rosa y con una altura de 16,54 metros, fue inscrito con textos redactados y esculpidos en Roma.

La traducción que propone Kircher no tiene hoy para los egiptólogos más valor que el de una simple curiosidad. Es un cúmulo de aberraciones a las que llegó al no ver más que signos ideográficos en el texto, ignorando la existencia de los fonéticos; no obstante, este tipo de obras despertaron el interés en Europa sobre el antiguo Egipto, y en este caso en la Huesca del Barroco, como se deduce de la carta que, el 4 de septiembre de 1668, Diego Vincencio Vidania envió al autor aludiendo a sus obras de tema egipcio, a las que tuvo acceso en la biblioteca del mecenas oscense.

Joaquín Lizana Salafranca

BIBLIOGRAFÍA

Ciampini (2004: 157-167), Garcés (2005d).

Retrato de Bartolomé Leonardo de Argensola

Luis Muñoz Lafuente. 1788

«Tubo el Canónigo Leonardo estatura mediana, rostro lleno y abultado, tez blanca, ojos pequeños, frente espaciosa, nariz en buena proporción, calva sin fealdad […]. Y si este regular conjunto de facciones componían un grave y apacible semblante en nuestro Rector de Villahermosa, no eran menos dignas de aprecio las calidades de su ánimo». Esta es la descripción que realizó Juan Antonio Pellicer (1738-1806) —siguiendo a Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653)— de Bartolomé Leonardo de Argensola, cuya fisonomía podemos contemplar en el retrato de cuerpo entero que tenemos ante nosotros, obra de Luis Muñoz Lafuente (1756-1838), que pudo tener en cuenta un grabado de 1770 con la imagen del busto del escritor aragonés. Nombrado canónigo de la Seo de Zaragoza en 1616, viste los hábitos canonjiles.

Como historiador y cronista escribió un buen número de obras, entre ellas las *Alteraciones populares de Zaragoza. Conquista de las islas Malucas* (1609) —por encargo del duque de Lemos, entonces presidente del Consejo de Indias— y *Anales de la Corona de Aragón* (1630, 1ª parte), siguiendo la labor de Jerónimo Zurita. Como poeta compuso unas rimas que fueron publicadas póstumamente con el título *Rimas de Lupercio y del doctor Bartolomé Leonardo de Argensola* (Zaragoza, 1634). Títulos que podemos leer en los lomos o en el corte de las hojas de los libros que aparecen en este cuadro, en el suelo de la estancia, referentes de su labor histórica o literaria. Bajo la mesa hay varios atributos y símbolos. La espada, en alusión a su obra de carácter histórico; el bastón, de acuerdo con su labor pastoral; la lira, como poeta, y la trompeta y la corona de laurel como símbolos de la fama.

Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) fue alumno de la Universidad de Huesca y se doctoró en Derecho civil. Su retrato adornó el paraninfo de la misma junto al de otros hombres ilustres. Este guarda similitudes compositivas con el del conde de Aranda, pintado por Ramón Bayeu en 1769. Forma parte de los fondos del Museo de Huesca en calidad de depósito del Instituto de Segunda Enseñanza (1968).

Mª Paz Cantero Paños

FICHA TÉCNICA

Retrato de Bartolomé Leonardo de Argensola.
Luis Muñoz Lafuente.
1788.
Inscripciones al pie: «Lo pintó Luis Muñoz / siendo Prior Dr D. / Josef Sanz de Larrea [libro sobre la mesa] // Rimas del Dr Barto. / Alteracs populs de Zaraa / Historia de las Molucas / Anas de Aragón [libros del suelo, al fondo] // BARTHOLOMS LEONARDO, et ARGENSOLA Cæsaraugustanæ Ecclesiæ Canonicus, moribus, ingenio, scientia clarus. Hispaniæ Poeseos facile Princeps, Aragonensium, et Indicarum rerum gravissimus Historicus. Academia Sertorii, quæ prima illi morum, et scientiæ præcepta tradidit, et furis Civilis laurea donavit nunc, eius Imaginem cæterorum exemplo ipsius autem decori poni fussit curante eiusdem Acad. Moderatore Idibus Septemb. Anno 1788».
Óleo sobre lienzo. 2,30 x 1,74 cm.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 03573.

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1912b: 223), Green (1952: 9-112), Blecua (1980).

Imagines Veteris ac Novi Testamenti

Pietro Aquila. Segunda mitad del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Imagines Veteris ac Novi Testamenti a Raphaele Sanctio Urbinate in Vaticani Palatii Xystis mira picturæ elegantia expressæ.
Pietro Aquila.
Segunda mitad del siglo XVII.
Calcografía, papel verjurado. 34,5 x 46,5 cm.
Firma: «Humillime submissus / Io. Iacobus de Rubeis».
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 02267.

Portada de un volumen de imágenes grabadas, tomadas de las pinturas que Rafael Sanzio realizó al fresco, hacia 1570, en las galerías del palacio Vaticano, representando diferentes temas bíblicos. Pietro Aquila (1650-1692) fue el creador, dibujante y grabador de la misma. La edición corrió a cargo de Juan Jacobo de Rubeis.

La obra está dedicada a Cristina de Suecia (1626-1689), «reina de los suecos, godos y vándalos, gran princesa de Finlandia, duquesa de Estonia y Carelia y señora de Ingermanland», cuyo retrato figura en el interior de un óvalo de hojas de laurel.

Culta e instruida, amante del arte, reunió una gran colección. Apasionada de la pintura, en su palacio destacaban autores y obras, y sentía especial interés por los maestros italianos. La obra de Rafael se publicó bajo su protección. El editor finaliza su dedicatoria señalando que, como la pintura y la fama de los pintores, brillará siempre con los rayos celestes de su sol.

Uno de sus lemas, «Nec falso nec alieno» ('Ni falso ni ajeno'), figuró en el reverso de unas monedas; en el anverso se plasmó su efigie. Atributos, símbolos y alegorías alusivos a la figura de la reina Cristina se unen en esta portada, así como motivos decorativos.

Perteneciente a la colección del Legado Valentín Carderera, forma parte de la Sección de Estampas y Grabados del Museo de Huesca desde su ingreso en 1880-1882.

Mª Paz Cantero Paños

BIBLIOGRAFÍA

Heyden-Rynsch (2001: 148-153).

IMAGINES VETERIS
A RAPHAELE SANCTIO VRBINATE
MIRÈ PICTVRAE
AC NOVI TESTAMENTI
IN VATICANI PALATII XYSTIS
ELEGANTIA EXPRESSAE.
ALSO NEC ALIT
ESO
CHRISTINAE REGINAE
SVECORVM . GOTHORVM . VANDALORVM

Una galería con pinturas, espejos, bufetes de ágata y escritorios, una pieza adornada con estucos y pinturas al olio [...]. Los demás adornos destas piezas se reducen a escritorios con perspectivas, con escaparates sobre ellos, estatuas de mármol, marfil, azabache...

(*Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*, Hispanic Society of America, ms. B-2424)

En el palacio del erudito oscense, como era habitual en las viviendas europeas de los hombres cultos de su tiempo, predominaban las pinturas de temas profanos. Tenía una galería de retratos de su linaje y abundantes cuadros de flores, además de otros de temas mitológicos, batallas, historia y fábulas. Paisajes de Paul Bril, de Pedro Urzanqui… Coleccionó pinturas originales y copias de los grandes maestros italianos del Renacimiento y del primer Barroco; de Caravaggio se citan dos pinturas, y otro cuadro de Guido Reni. «Salas alegres estaban adornadas con pinturas de Jusepe Ribera […] o de Jusepe Martínez, pintor de Su Magestad». Entre los cuadros de tema religioso se menciona uno de santa Cecilia. Y había también «a la cabecera de la cama una lámina del Nacimiento de Christo Nuestro Redentor pintado en ágata».

Lastanosa se sintió atraído por coleccionar diferentes series de estampas, impresas en las activas tipografías europeas: «ochocientas estampas, parte sueltas y parte encuadernadas en ocho libros, todas de famosos pintores, como son de Miguel Ángel, Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot y otros. En diversos tomos, más de dos mil estampas de empresas, jeroglíficos, ingenios y trajes» (*Catálogo de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa*, Biblioteca Real de Estocolmo, ms. U-379).

La vivienda del erudito oscense se adornaba con diferentes esculturas de mitología clásica; en el jardín había una estatua del dios Término y otras de Neptuno y Venus. El fervor religioso y la reflexión sobre la muerte de la cultura barroca los representaba un Niño Jesús de la Pasión «durmiendo y recostado sobre una calavera». La armería completaba las colecciones lastanosinas.

Paisaje con los peregrinos de Emaús

Paul Bril. Finales del siglo XVI

FICHA TÉCNICA

Paisaje con los peregrinos de Emaús.
Paul Bril.
Finales del siglo XVI.
Óleo sobre cobre. 14 x 20 cm.
Propiedad del Patrimonio Nacional.
Localización: Casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. 10 010 178.

Típica composición paisajística del artista, con los habituales árboles enmarcando la escena, el nebuloso lago y los característicos peñascos de los que arranca la alta torre del castillo de Emaús. Los personajes —Cristo con dos de sus discípulos en el camino hacia el castillo—, representados en primer término de forma casi miniaturesca, parecen ser un verdadero pretexto dentro de la configuración de la obra. Este cuadrito debería incluirse dentro de su conocida producción de paisajes de pequeñas dimensiones, generalmente sobre cobre, que realiza en esos años romanos de finales del siglo XVI, etapa todavía manierista en la que la concepción del paisaje está claramente imbuida por la sensibilidad flamenca. Si la construcción del espacio en diagonal deriva claramente de Jan Brueghel de Velours, la iluminación y la minuciosidad descriptiva proceden de Gillis van Coninxloo y Roelandt de Savery. Sin embargo, el tratamiento algo torpe de los personajes obliga a pensar en la participación segura de su taller. Otra versión del mismo tema, hoy en colección privada, es bien diferente, con una concepción del paisaje de mucha mayor invención y colorido más alegre, elementos que responden a su producción más tardía, claramente influenciada por el pintor alemán Adam Elsheimer, con el que llegó a coincidir en sus últimos años en Roma.

Este pequeño paisaje puede identificarse con la pintura en cobre «de mano flamenca», que figura con el número 832 en el inventario de Isabel Farnesio del palacio de San Ildefonso de 1746, y que vuelve a ser mencionado en el mismo inventario de 1766, esta vez, sin ningún tipo de autoría, pero aclarándose el tema representado, «el Castillo de Emaús». En el catálogo de pinturas del ya rey Carlos IV de la Casa de Campo de San Lorenzo, realizado en 1794, a la muerte de Carlos III, aparece claramente registrado con el citado número 832, atribuyéndose a Brugel en la «Pieza donde estaba la china». En todos los inventarios figura compañero de «otro paisaje con arquitecturas antiguas», el número 833, del que se desvincula definitivamente a partir del *Catálogo de pinturas de El Escorial* realizado por Poleró en 1857, quien lo atribuye por primera vez a Paul Bril.

Cuadros de paisaje de Paul Bril se citan en las descripciones de la colección de pintura de Vincencio Juan de Lastanosa.

Carmen García Frías

BIBLIOGRAFÍA

Aterido, Martínez y Pérez (2004: 77, 299 y 365), *Inventarios reales* (1989: II, 521), Poleró (1857: 145, nº 663), Thiery (1953: 102-103).

Guirnalda de flores sobre cartela con la Virgen y el Niño

Jan van Kessel. Hacia 1650

FICHA TÉCNICA

Guirnalda de flores sobre cartela con la Virgen y el Niño.
Firmado por Jan van Kessel.
Hacia 1650.
Óleo sobre cobre. 34 x 24 cm.
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.

En una cartela pétrea de perfil ondulado, apoyada en un soporte moldurado, se ve una representación de la Virgen sosteniendo al Niño Jesús semidesnudo y dormido. Sobre dicha cartela se incluye una guirnalda de flores unidas por ramas de hiedra, con dos ramilletes, en las partes superior e inferior de la imagen, y dos, menores, en los ángulos inferiores del cuadro. Las flores son en su mayoría rosas blancas y rojas, tulipanes y claveles, y múltiples mariposas revolotean y se posan en ellas.

La composición se atribuía a Jan van Kessel (1626-1679), pero la organización de la guirnalda alrededor de la cartela pétrea es bastante más semejante a la de Daniel Seghers (1590-1661) en el Museo Nacional del Prado (nº 1907). Van Kessel era, a pesar de estar emparentado con la familia Brueghel, imitador de Seghers.

La aparición de la firma de Van Kessel en este cobre y en su compañero —la *Guirnalda de flores sobre cartela con santa Águeda*— disipa todas las dudas que podían quedar respecto a la autoría de estas guirnaldas, en estricta dependencia del maestro indiscutible de la pintura de flores y guirnaldas, Daniel Seghers.

La Virgen y el Niño debieron de ser pintados por Erasmus Quellinus (1607-1678), discípulo de Rubens y colaborador habitual de los pintores de guirnaldas.

Este cobre y su compañero son inéditos y se exponen por primera vez.

Alfonso E. Pérez Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

Hairs (1985).

Guirnalda de flores sobre cartela con santa Águeda

Jan van Kessel. Hacia 1650

FICHA TÉCNICA

Guirnalda de flores sobre cartela
con santa Águeda.
Firmado por Jan van Kessel.
Hacia 1650.
Óleo sobre cobre. 34 x 24 cm.
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.

En una cartela pétrea de perfil ondulado, apoyada en un soporte moldurado, se ve una figura de tres cuartos de santa Águeda con sus atributos habituales: la palma del martirio y, en una copa, los dos pechos que se le cortaron. En torno a dicha cartela se incluye una guirnalda unida por tallos de hiedra y compuesta por tres ramilletes, dos en los ángulos superiores de la composición y uno en la parte inferior de la cartela.

Las flores son, en su mayoría, rosas rojas, tulipanes, claveles, azucenas y un lirio blanco. Algunos insectos —mariposas, moscas, cochinillas de siete puntos, etcétera— revolotean y se posan en ellas.

La composición estaba —igual que su compañera, la *Guirnalda de flores sobre cartela con la Virgen y el Niño*— atribuida a Jan van Kessel. La aparición de la firma del propio pintor en el ángulo inferior izquierdo, «J. V. Kessel», disipa todas las dudas. Esta pareja de cobres, hasta la fecha inéditos, se incorpora desde ahora al catálogo de obras autógrafas del artista, considerado ya en su época como uno de los mejores pintores de flores. La figura de santa Águeda es igualmente del taller de Erasmus Quellinus.

Alfonso E. Pérez Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

Hairs (1985).

Cestillo de flores

Juan de Arellano. Final de la década de 1660

FICHA TÉCNICA

Cestillo de flores.
Juan de Arellano.
Final de la década de 1660.
Óleo sobre lienzo. 55 x 68 cm.
Firma: «Juan de Arellano».
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.

Sobre un tronco de piedra descansa un cestillo troncocónico rebosante de flores. El denso trenzado que se observa en la base y en el anillo superior, que da consistencia al cesto, se repite en algunos lienzos análogos, como el del Museo de Besançon, los de la Colección Masaveu de Oviedo y los de la Fundación Santamarca de Madrid. Estos se diferencian del simple entretejido que presentan otros cestillos de fecha más antigua, y se reiteran en otras obras de sus colaboradores.

La calidad de las flores —iguales a las de otros floreros de Juan de Arellano (1614-1676): anémonas, claveles, tulipanes, narcisos, etcétera— y su exquisita armonía anticipan el notable refinamiento en gama clara, que se va a generalizar al final de la década de los sesenta.

Juan de Arellano es el mejor pintor de flores del Siglo de Oro en España. Palomino, el biógrafo de los artistas españoles, escribe al respecto: «estudiando las flores por el natural, las llegó a hacer tan superiormente que ninguno de los españoles le excedió en la eminencia de esta habilidad». El lienzo expuesto es uno de los más soberbios cestillos de flores pintados por Arellano.

Es probable que formara pareja con otro cuadro del mismo tema. Estas pinturas eran muy adecuadas para decorar los grandes salones de las mansiones de los nobles y coleccionistas madrileños del siglo XVII, situados sobre puertas y ventanas. Si bien no constan en el inventario de la casa de Lastanosa obras de flores de Juan de Arellano, sí las había del pintor madrileño Francisco Camilo y del italiano Mario Nuzzi, conocido como *Mario dei Fiori*.

Alfonso E. Pérez Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Sánchez (1998: 228).

Florero

Margarita Caffi. Finales del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Florero.
Margarita Caffi.
Finales del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 96 x 99 cm.
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.

En un cuenco de cerámica apoyado en el suelo se encuentran muchas flores que dan la sensación de estar recién cortadas. En el fondo, envuelto en sombras, se adivina un paisaje crepuscular. Las flores, pintadas con pinceladas desenfadadas, son anémonas, tulipanes, claveles, nardos, etcétera. El conjunto es de un efecto decorativo singular. El cuadro es evidentemente, por dimensiones y carácter, compañero de un *Florero* que compareció en una exposición del año 1983 en Barcelona (*L'època del Barroc*) en el palacio de Pedralbes, con un jarrón metálico en vez del cuenco aquí presente.

La personalidad de Margarita Caffi (1650/1651-1710) se ha ido perfilando en los últimos años gracias al descubrimiento de su partida de defunción de 1710 en Milán, con la indicación de que tenía setenta años, pero permanece impreciso el lugar de su nacimiento, que oscila entre Milán y Cremona. Hija del pintor de naturalezas muertas Vicenzo Voló, casó con Federico Ludovico Caffi, del que tomó su apellido. Su esposo era pintor también, especializado, al parecer, en pintura de bodegones con flores y ricos tapetes.

Creó un estilo propio, ligero de toque, con colores claros y vibrantes sobre un fondo sombrío, que ha oscurecido en exceso. Se le ha confundido con frecuencia con la pintora veneciana Elisabetta Marchioni, más o menos contemporánea y que tiene un estilo muy próximo.

Alfonso E. Pérez Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

Caprara (1980: 104, n. 52).

Cascada de Tívoli con rebaño

Philipp Peter Roos. Hacia 1700

FICHA TÉCNICA

Cascada de Tívoli con rebaño.
Philipp Peter Roos, conocido en Italia como *Rosa de Tívoli*.
Hacia 1700.
Óleo sobre lienzo. 101 x 76 cm.
Colección IberCaja.
Localización: Museo Camón Aznar, Zaragoza.

Este paisaje, atribuido a Philipp Peter Roos (Fráncfort del Main, 1657 – Roma, 1706), creo que debe ser considerado como obra suya, ejecutada durante su larga residencia en Tívoli, y ya de una época avanzada de su producción paisajística, cercana a 1700.

Roos se formó en Fráncfort con su padre, Johann Heinrich Roos (1631-1685), también pintor paisajista y de animales, con el que aprendió los secretos de la pintura de paisaje dentro de la tradición naturalista flamenca y holandesa. Con una beca o pensión del Landgrave de Hesse marchó a Roma en 1677 para perfeccionarse. Allí estudió con el pintor Giacinto Brandi, que tenía una acreditada academia privada de dibujo, y que se convirtió en su cuñado al desposarse Roos en 1681 con Isabela Brandi, después de su conversión al catolicismo. En 1684 el artista se estableció con su familia en una casa cercana a la localidad de Tívoli, por lo que sería llamado *Rosa de Tívoli*.

Allí, en Tívoli, se especializó en pintar paisajes naturalistas, con rebaños de corderos y cabras en primer plano, ocupando casi todo el espacio del cuadro, para después, con una factura más suelta todavía, pintar los agrestes montes Simbruini, los valles frondosos y las cascadas del río Aniene al precipitarse desde esas montañas sobre la campiña romana antes de desembocar en el Tíber. Sus paisajes, en los que se apartó del clasicismo de los de Carracci, Poussin o Dughet, muy abundantes, fueron adquiridos por romanos y extranjeros. Debido a la gran rapidez con que ejecutaba sus cuadros fue apodado *Mercurius* entre los virtuosos del Panteón.

En este excelente paisaje de atardecer, visto de abajo arriba, Roos se recrea en la grandiosidad del paisaje, con sus abruptas y cortadas formaciones calizas, que permiten la caída brusca de las aguas del Aniene en espectacular cascada. Los efectos de claroscuro en rocas y vegetación son rotundos y realistas, y el primer plano se anima con un ganado de vacas, ovejas y cabras guardadas por un pastor tumbado, que contempla tan soberbio espectáculo de la naturaleza.

Arturo Ansón Navarro

BIBLIOGRAFÍA

Álvaro (2003: 113-119).

Cena de Emaús

Anónimo (copia de Caravaggio). Siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Cena de Emaús.
Anónimo (copia de Caravaggio).
Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 127 x 193 cm.
Propiedad del Obispado de Huesca.
Localización: Ermita de las Mártires, Huesca.

Esta buena copia reproduce con absoluta fidelidad la pintura de Caravaggio del mismo tema, realizada por el artista italiano probablemente en 1601 para Ciriaco Mattei y destinada a su palacio de Roma (141 x 196,2 cm). El menor tamaño de la obra oscense se debe a que cuando colocaron el marco actual en el siglo XVII redujeron el tamaño, de modo que queda menos espacio entre las figuras y el fondo, a la vez que se corta el escorzo de la mano del personaje cuyo traje lleva una concha de peregrino.

No es posible saber el autor del cuadro oscense si tenemos en cuenta que las copias de Caravaggio representan un problema espinoso. Del cuadro original del pintor italiano se conocen diferentes réplicas dispersas por todo el mundo —Cinotti señala unas veinte— y es posible que esta casi desconocida y exacta copia de la pintura de Huesca se hiciera en Roma, teniendo en cuenta la similitud también en los colores, si bien ya existía el grabado de Pierre Fatoure († 1629), con la variante de Cristo barbado. El nombre escrito en el reverso del lienzo, «ASSO», no corresponde a ningún apellido de pintor conocido en Aragón, aunque es un nombre frecuente en Huesca. El cuadro procede probablemente de la catedral de Huesca y lo pudo donar a ese templo alguien que hubiera estado en la ciudad italiana. De la seo oscense se debió de trasladar a la ermita de las Mártires, dado que hay constancia documental de que la reubicación de otras obras se hizo a petición de los propios cofrades.

La presencia de la copia de Caravaggio en esta ciudad altoaragonesa no es un hecho insólito, si tenemos en cuenta que Juan Francisco Andrés de Uztarroz, en su *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, menciona «un quadro grande de mano de Carabacho, en que está pintado Baco desnudo, con guarnición de negro y oro», y «otro de Michael Ángelo Carabacho, de figuras enteras del tamaño del natural, que sobre el juego se hieren» (ff. 36r y 37r).

La escena religiosa de la pintura expuesta reproduce un texto del evangelio de san Lucas (24, 13-33): la comida eucarística con Cristo resucitado y tres comensales. El lienzo tiene una preparación de color rojizo muy fina, de manera que la trama y la urdimbre se reflejan en la pintura, sobre todo en las carnaciones.

Carmen Morte García

BIBLIOGRAFÍA

Harten y Martin (2006); Cinotti (1983); Moir (1976); Naval, A. y J. (1981: 179); Archivo de la catedral de Huesca, *Libro de resoluciones de 1635-1650*, 11 de diciembre de 1648.

Filósofo con libro

Taller de José de Ribera. Década de 1630

FICHA TÉCNICA

Filósofo con libro.
Taller de José de Ribera.
Década de 1630.
Óleo sobre lienzo. 120 x 95 cm.
Propiedad del Museo Nacional del Prado (Ministerio de Cultura), nº inv. P1119.
Localización: Museo de Zaragoza.

Las claves para la identificación de este personaje con un filósofo son, por una parte, el voluminoso libro que sostiene entre las manos y, por otra, los vestidos harapientos que lleva. La vinculación entre pobreza y filosofía era un tópico muy extendido entre los artistas del siglo XVII, y respondía al pensamiento neoestoico que se puso de moda en esa época. A través de los harapos se hacía alusión no tanto a la falta de recursos económicos cuanto al ideal de desprendimiento y al concepto de que la verdadera sabiduría era incompatible con el excesivo apego a los bienes materiales. Desde el punto de vista de la iconografía sagrada eso se tradujo en la proliferación de imágenes de penitentes y eremitas que se retiraban a meditar en la soledad de la naturaleza.

La popularidad de estas representaciones de filósofos en España se reflejó en las colecciones reales, donde a veces se citan formando series, como la que existía en 1681 en las habitaciones de Felipe II en El Escorial, integrada por cinco cuadros de Ribera. Esta temática y este pintor no podían faltar en la colección de un noble erudito como Lastanosa, quien estaba muy cerca de las corrientes neoestoicas y poseía varias imágenes de filósofos en su palacio de Huesca.

A principios de la década de los treinta, Ribera firmó varios cuadros de este tipo, algunos de los cuales guardan bastantes semejanzas compositivas con el que está presente en esta exposición, pues, como él, muestran al personaje de medio cuerpo, descrito con una técnica tenebrista, girado y con un libro de considerables dimensiones. Hay algunas diferencias, sin embargo, en la factura pictórica, que han llevado a pensar que el cuadro del Museo del Prado es una versión de taller de un original perdido realizado en 1630-1632.

Javier Portús

BIBLIOGRAFÍA

Madrazo (1872: 594), Tormo (s. f.: lám. 2), Beltrán Martínez (1964: 51, nº 114), Spinosa (1978: nº 250, 2003: nº C36), Beltrán (1988: 171).

Salomé con la cabeza de san Juan Bautista

Anónimo italiano (copia de Guido Reni). Siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Salomé con la cabeza de san Juan Bautista.
Anónimo italiano (copia de Guido Reni).
Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 105 x 78,8 cm.
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 00027.

La imagen de la pintura corresponde a uno de los episodios de la historia de san Juan Bautista. Salomé lleva en una bandeja la cabeza del santo tras su degollación, narrada por los evangelistas san Mateo (14, 1-12) y san Marcos (6, 14-29).

La representación viene a ser un resumen de su martirio, llegando a su máxima síntesis iconográfica en la plasmación de su cabeza sobre la bandeja, imagen venerada como símbolo del santo, de la que encontramos ejemplos en la plástica artística de los siglos XVI, XVII y XVIII.

La figura emerge del fondo oscuro sujetando con sus manos la bandeja sobre la que descansa la cabeza del Precursor, con la boca entreabierta y un rictus sereno. La joven Salomé, de bello rostro, mira al espectador; luce elegante indumentaria y complicado turbante, aderezado con joyas de perlas y piedras preciosas. La pintura presenta un conjunto de tonalidades frías en las que el color azul pone el contrapunto, al mismo tiempo que la iluminación que recibe desarrolla un matizado juego de luces y sombras tanto en sus anatomías como en los pliegues y recogidos de las delicadas telas que exhibe la dama.

La obra es una copia del original que Guido Reni (1575-1642) pintó, hacia 1630-1635, para el palacio Corsini en Roma, hoy en la Galería Nacional de Arte Antiguo de la misma ciudad. El cuadro principal de la capilla en el palacio de Vincencio Juan de Lastanosa era copia de un original de Guido Reni.

Paolo Fidanza, pintor y grabador del siglo XVIII, plasmó una serie de cabezas pertenecientes a obras de artistas italianos. Dentro de la serie se encuentra esta de Salomé, cuya lámina figura con el número XXVII, según un ejemplar existente en el Museo.

El lienzo forma parte de los fondos del Museo de Huesca desde su ingreso en 1875, proveniente de la colección de Valentín Carderera.

Mª Paz Cantero Paños

BIBLIOGRAFÍA

Baccheschi (1977: 107), Donoso (1968: 42), Réau (1996a: 509-518).

Cleopatra

Escuela de Guido Reni. Siglo XVII

Durante la conquista del Mediterráneo por Roma, César, Marco Antonio y Octaviano llegaron hasta Egipto. Allí reinaba Cleopatra (68-30 a. C.), una de las últimas representantes de la dinastía Lágida.

Los hechos históricos sucedidos dieron lugar a una serie de episodios relativos a la vida de la soberana que se plasmaron en la pintura y alcanzaron gran popularidad durante los siglos XVI, XVII y XVIII: *Banquete de Cleopatra*, *Marco Antonio y Cleopatra*, *Octaviano y Cleopatra*, *Muerte de Cleopatra*. Plinio el Viejo (*Naturalis historia*) y Plutarco (*Vidas paralelas*), ambos del siglo I, son los autores en cuyos textos se basaron algunos artistas para reflejar esos pasajes.

La batalla naval de Actium (31 a. C.), que enfrentó a Marco Antonio y Octaviano, con victoria de este último, condujo a aquel y a Cleopatra a la muerte. El óbito de Cleopatra fue un tema muy constante en la pintura italiana del siglo XVII: pintores como Guido Reni (1575-1642) lo repitieron varias veces, en composiciones de enfoques diferentes.

La pintura nos muestra a la reina de media figura, con la cabeza levantada y ladeada hacia su izquierda; envuelve su cuerpo en un amplio ropaje que adquiere volumen en la multitud de pliegues marcando fuertes contrastes entre las luces y las sombras, aquellas matizadas con pinceladas en blanco. El modelado del cuerpo es muy suave y adquiere ese tono blanquecino que caracteriza a Guido Reni. Su cabeza parece estar cubierta por un tocado, aunque no se puede precisar debido al fondo negro.

Con sus manos descubre su seno derecho para acercarse el áspid —que en el lienzo no aparece— cuya mordedura le produciría la muerte. Futuras restauraciones darán luz al tema del lienzo.

La pintura forma parte de la colección del Legado Valentín Carderera e ingresó en el Museo de Huesca en el año 1875.

Mª Paz Cantero Paños

FICHA TÉCNICA

Cleopatra.
Escuela de Guido Reni.
Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 96,6 x 78,8 cm.
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 00026.

BIBLIOGRAFÍA

Baccheschi (1977: 101, 103, 108, 110 y 115), *Rubens y su época* (2002: 56-57), Hall (1996: 103-104), *Historia de las civilizaciones* (1996: 572-575).

David lleva la cabeza de Goliat a Jerusalén

Discípulo de Jan van der Hoecke. Anterior a 1640

FICHA TÉCNICA

David lleva la cabeza de Goliat a Jerusalén.
Discípulo de Jan van der Hoecke.
Anterior a 1640.
Óleo sobre cobre. 91 x 110 cm.
Colección IberCaja.
Localización: Palacio Larrinaga, Zaragoza.

Este óleo forma parte de una serie de cobres de gran formato que en distintas escenas abordan la historia de David. Fueron ejecutados por varios artistas, seguramente del taller de Jan van der Hoecke (1611-1651), autor de los modelos, antes de 1640, que es cuando el maestro flamenco abandonó Amberes para marchar a Roma.

El cuadro que sirvió de modelo para este, obra de Van der Hoecke, se conserva actualmente en el Kimbell Art Museum de la ciudad tejana de Forth Worth (Estados Unidos). En él denota su formación con Pedro Pablo Rubens en los primeros años de la década de 1630, imitando su estilo tardío, de pincelada muy libre y siguiendo los tipos humanos rubensianos. La serie sobre la historia de David debió de pintarla Van der Hoecke hacia 1635 y, unos años después, uno de los discípulos de su taller la copiaría.

Forma parte de la colección de cobres que posee IberCaja y que, como en otros casos, estaba destinada a la exportación, preferentemente a España. Que la serie de Van der Hoecke tuvo éxito lo demuestra el hecho de que algunas de sus escenas se imitaran más veces. El autor de esta copia es el más refinado y resuelto de los cuatro pintores que intervinieron en la serie. Reprodujo la escena en un marco paisajístico más amplio de espacio y, en las figuras, tanto femeninas como masculinas, se atuvo a los modelos rubensianos de Hoecke con bastante fidelidad, aunque están más perfiladas en los contornos y con un modelado más compacto. En las irisaciones de la luz sobre los rasos y sedas de las telas se aprecian también los efectos lumínicos aprendidos de Rubens.

Un cuadro del mismo tema, «Triunfo de David con la cabeza de Goliat», se cita entre las pinturas propiedad de Vincencio Juan de Lastanosa, en la *Descripción* de Juan Francisco Andrés de Uztarroz (ms. B-2424 de la Hispanic Society of America, Nueva York).

Arturo Ansón Navarro

BIBLIOGRAFÍA

Álvaro (2003: 113-119), Vliegue (2000: 109-110).

Aparición de un ángel a santa Cecilia

Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Aparición de un ángel a santa Cecilia.
Anónimo.
Segunda mitad del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 136 x 98 cm.
Procede del convento de San Cayetano de Zaragoza.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Zaragoza, NIG 15 167.

Pintura procedente del convento de San Cayetano de Zaragoza que representa a santa Cecilia, iconografía que ya había inspirado a pintores de la talla de Rafael, Rubens o Poussin. El propio inventario de Vincencio Juan de Lastanosa hace alusión a una obra dedicada a «Santa Cicilia, que tiene un libro de canto en las manos y algunos ángeles en su contorno con instrumentos músicos» (ms. B-2424 de la Hispanic Society of America en Nueva York, f. 36v). Santa Cecilia fue una noble romana convertida al cristianismo, patrona de la música. En esta ocasión se la representa en un ámbito escenográfico marcado por una diagonal de nubes que dividen la composición en dos espacios diferenciados: el terrenal y el celestial. En el primero la santa, ricamente vestida, sostiene sobre sus piernas un laúd. A sus pies se observan libros de partituras, y su mirada se dirige hacia el plano celeste, en el que un ángel toca el órgano.

Esta pintura figura por primera vez en el catálogo del Museo de Zaragoza de 1867, y ha sido tradicionalmente atribuida a Jusepe Martínez, con influjos del pintor italiano Guido Reni. Si bien los estudiosos no se ponen de acuerdo a la hora de corroborar dicha autoría, podemos decir que su idealismo y delicadeza de líneas muy bien pudieran estar influidos por modelos italianos y que los juegos de luces y la matización de cromatismos nos sitúan ante una obra plenamente barroca de gran calidad técnica.

Marisa Arguis Rey

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza (1867: 31), Camón Aznar (1977: 192), Morales (1980: 75), *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes* (1990: 76-77, láms. 97-98), Beltrán y Paz (2003: 292 y 293).

Virgen de Belén

Juan Puche. 1697

FICHA TÉCNICA

Virgen de Belén.
Juan Puche.
1697.
Óleo sobre cobre. 19 x 19 cm.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Zaragoza, NIG 15 167.

Imagen tradicional de devoción a la Virgen de Belén que presenta a Jesús en brazos de su madre, que le acuna, iconografía de advocación mariana asociada al modelo de la Virgen de la Leche. Ambos personajes destacan por sus rostros de expresiones suaves y dulcificadas, que contrastan con una fuerte policromía y gran riqueza de detalles; destacan el manto con brocados de pedrería en sus ribetes y los adornos de joyería que muestran ambas figuras.

Dicha iconografía, inspirada en modelos flamencos, llega a España desde Flandes e Italia interpretada en miniaturas, estampas, láminas y grabados. A ello se suma el trabajo del óleo sobre cobre, barato y rápido en su producción, lo que multiplica su pronta difusión. Por todo esto, es muy posible que su autor, el levantino Juan Puche, presbítero y discípulo de Palomino, tomara como referencia alguno de aquellos modelos a la hora de realizar esta pintura. La obra de Puche tiene todavía recuerdos de Antolínez, aunque el colorido se caracteriza por la utilización de tonalidades más frías. Su reverso, donde se lee «Pvhce» y «facievat 97», ofrece datos sobre la autoría y la fecha exacta de ejecución. De similar composición es la de la Hispanic Society, realizada por Villamar, así como una pequeña Virgen de autor desconocido que se encuentra en el Museo Municipal de Madrid. Esta imagen devocional fue muy difundida en los conventos femeninos.

Marisa Arguis Rey

BIBLIOGRAFÍA

Pintura flamenca barroca (1996: 144-151).

Adoración de los pastores

Anónimo. Siglo XVIII

FICHA TÉCNICA

Adoración de los pastores.
Anónimo.
Siglo XVIII.
Óleo sobre mármol. 24,8 x 36,5 cm.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca, NIG 07919.

Motivo iconográfico de tema religioso que, como su precedente, *Anunciación a los pastores*, está vinculado a la infancia de Jesús y fue narrado por el evangelista san Lucas (2, 8-20).

La escena se desarrolla en un espacio al aire libre bajo un conjunto arquitectónico de arcadas de medio punto que descansan sobre pilares con pilastras acanaladas adosadas. Parte del mismo se hace visible en un fragmento de fuste invertido y semienterrado en tierra, situado en primer término, en la parte inferior.

Los pastores han llegado ante Jesús, o se acercan hasta él. Portan un cayado, una gaita y un cesto de frutas (tradicionalmente es un corderito), humildes dones que ofrecen al Niño con un sentido simbólico.

A la derecha se abre un paisaje que marca la línea de horizonte y la perspectiva, donde aparecen unas figuras. Desde el ángulo superior izquierdo irradian rayos luminosos y entre las nubes asoman unos ángeles. Esta luz cenital ilumina la escena.

Un elemento floral aparece en los capiteles y en la cesta que la joven trae sobre su cabeza: es la rosa, símbolo de la pureza y el amor, cuya interpretación estaría relacionada con la castidad de la Virgen y San José y la maternidad de María.

La pintura está realizada sobre una placa de mármol, materia poco habitual como soporte pictórico, cuyas primeras manifestaciones las encontramos a partir del Renacimiento.

La composición, el tratamiento de las figuras, la distribución de los elementos vegetales, la utilización de las propias vetas del mármol para simular las nubes, el colorido de tonos cálidos (anaranjados, amarillos, marrones) y en general la exquisitez y delicadeza de la obra nos hacen situar la pieza en el siglo XVIII, en una estética barroco-rococó.

La obra ingresó en el Museo de Huesca en el año 2000, por donación de Elena Sánchez.

Mª Paz Cantero Paños

BIBLIOGRAFÍA

Arguis y Cantero (2001), *María, fiel al espíritu* (1998: 98-99 y 182-283), Réau (1996b: 245-247).

Triunfo de Galatea

Nicolas Dorigny. 1693

FICHA TÉCNICA

Triunfo de Galatea.
Nicolas Dorigny.
Roma, 1693.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 45,4 x 72,5 cm.
Inscripciones en el margen inferior: «GALATEÆ IMAGINEM CVM NEREIDVM AC TRITONVM CHORO RAPHÆLIS SANCTIJ MANV INSIGNEM / PSYCHIS FABULÆ TANQVAM COROLLARIVM ADDERE VISVM EST / IN IISDEM FARNESIANIS HORTIS DVPLEX OPUS ET MIRACVLVM // Typis ac Sumptibus Dominici de Rubeis Io. Iacobi filij ac Heredis Romæ ad Templum Sæ Mariæ de Pace cum Priuil. Summi Pontificis et Super. perm. Anno 1693. // Nicolaus Dorigny Gallus delin. et inc. / 10».
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 01583.

Rafael (1483-1520), junto con sus ayudantes, pintó esta escena en 1511 —por encargo de su amigo el banquero Agostino Chigi—, en la sala llamada *de la Galatea*, en la villa estival de La Farnesina, en Roma. Este genio de la pintura nacido en Urbino (Italia), debió de ingresar en el taller de Perugino tras la muerte de su padre, acaecida en 1494. En los inicios de la centuria siguiente recibió encargos de clientes de Città di Castello y Perusa, y también trabajó en Florencia. Llegó a Roma en 1508, donde estuvo bajo las órdenes del papa Julio II, pintando sus aposentos —comenzando por la Stanza della Signatura— y bajo el amparo del citado banquero Chigi en la Farnesina. En estos dos lugares conoció a los artistas de su época, como Bramante, Peruzzi o Miguel Ángel. Tras la muerte de este papa, Rafael siguió trabajando para su sucesor, León X, en la Segnatura y como arquitecto de San Pedro, sustituyendo a Bramante tras su muerte. Pero no se olvidó del benefactor banquero: decoró varias de sus capillas y diseñó en 1518 un ciclo de frescos con la historia de Cupido y Psique para su villa La Farnesina. Murió en 1520 dejando incompletos muchos de sus encargos.

Según la leyenda, Galatea, ninfa marina hija de Nereo y Doris, amaba a Acis, bellísimo adolescente siciliano. El cíclope Polifemo, enamorado de ella, al verlos abrazados arrojó al joven sículo contra una roca y lo mató. Galatea lo transformó en el río siciliano que lleva su nombre. Rafael representa la nereida con su manto flotando al viento y girando la cabeza, posiblemente mirando al grotesco Polifemo. La ninfa está sobre una venera, arrastrada por delfines y acompañada por seres mitológicos, mientras unos *amorini* disparan flechas de amor sobre ella. Tuvo bastante aceptación la composición de Rafael de este tema mitológico entre los artistas del Renacimiento y el Barroco, al ser divulgada por medio de grabados, y muy pronto fue conocida por este medio, dado que ya hacia 1515 la grabó el italiano Marcantonio Raimondi.

Este grabado fue impreso en 1693 en el taller de Rubeis, en Roma, y lo realizó Nicolas de Dorigny (1658-1746), pintor y grabador nacido en Francia, de cuyo trabajo podemos destacar doce grabados en los que se representan los frescos de la Farnesina.

José María Esparza Urroz

BIBLIOGRAFÍA

Bernini *et alii* (1985: 155-156), Lightbown (1999: 146 y 149), Prats (2005: 62), Prisco (1972: 105), Hale (1984: 331-332), Flamand (1970).

GALATEA IMAGINEM CVM NEREIDVM AC TRITONVM CHORO RAPHAELIS SANCTII MANV INSIGNEM
PSYCHIS FABVLA TANQVAM COROLLARIVM ADDERE VISVM EST
IN EISDEM FARNESIANIS HORTIS DVPLEX OPVS ET MIRACVLVM

Opus ad Sanctissimi Dominici de Rubeis de Sacrificiis Romae ad Templum Minerae de Pace cum Pontifice et Imperatore Leone Decimo

Concilio de los dioses

Nicolas Dorigny. 1693

FICHA TÉCNICA

Concilio de los Dioses.
Nicolas Dorigny.
Roma, 1693.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 48,8 x 74,7 cm.
Inscripciones en el margen inferior: «DEORVM CONCILIVM. Conuocatis Dijs ad concionem, et completo celesti theatro 1 Cupido suam causam apud Iouem probat; Ipsum uero accusat 2 Venus mater mortalem nurum indignata. Interim 3 Psyche per Mercurium in celum arrepta, ab ipso recipit ambrosie poculum, et fit immortalis, sic statuente Ioue pares, ac legitimas Nuptias. // Raphael Sanctius Vrbinas inuentor. // Typis ac Sumptibus Dominici de Rubeis Io. Iacobi filij ac Hæredis. Romæ ad Templum Sæ Mariæ de Pace cum Priuil. Summi Pontificis. Anno 1693. // Nicolaus Dorigny Gallus delin. et inc. / 1».
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 01574.

En Roma, el banquero Agostino Chigi confió por segunda vez a Rafael Sanzio (1483-1520) —en 1511 le había encargado pintar, como se menciona en la ficha correspondiente, *El triunfo de Galatea*— el diseño de la decoración de su villa de verano, llamada *La Farnesina*; se cree que lo llevaron a cabo enteramente los miembros de su escuela, aunque instruidos por su maestro. La realización de la escena que se representa en este grabado se atribuye a su discípulo preferido, Francesco Penni (1488-1528), que también colaboró con él en las Logias del Vaticano. Inspirada en la fábula de *El asno de oro* de Apuleyo —autor romano del siglo II d. C.— donde Cupido se enamora de Psique, mortal de gran belleza e hija de un rey, provocando los celos de Venus, que implora a los dioses del Olimpo que le libren de aquella competidora, sin poder lograr su objetivo final. En el *Concilio de los dioses* se representa a Cupido explicando a Júpiter el motivo de su pasión y a la diosa Venus indignada con la mortal Psique, que es transportada por Mercurio al Olimpo, donde recibe de él la copa de ambrosía que la hace inmortal; finalmente, Júpiter aprobará el matrimonio entre Cupido y Psique.

Nicolas Dorigny (París, 1658-1746) fue el autor del dibujo de esta estampa calcográfica, impresa en 1693 en la tipografía romana de Rubeis. Hijo de Michel Dorigny, de quien recibió sus primeras lecciones artísticas, debutó como pintor pero no tardó en dedicarse exclusivamente al grabado. Se trasladó a Italia, donde residió más de veinte años en Roma, y después viajó a la corte inglesa de Carlos II, por encargo de este, para grabar todos los cartones de Rafael conservados en Hamptoncourt. Al concluir su cometido, el rey Jorge I le otorgó una ejecutoria de nobleza.

Hay que subrayar la importancia que tuvieron en toda Europa los grabados para la difusión de las obras de los grandes maestros del Renacimiento y el interés de los coleccionistas y de los propios artistas por acumular estampas. Un ejemplo magnífico de ello es el propio Vincencio Juan de Lastanosa.

José María Esparza Urroz

BIBLIOGRAFÍA

Bernini *et alii* (1985: 155-156), Prats (2005: 62), Prisco (1972: 116), Hale (1984: 331-332).

DEORVM CONCILIVM

Conuocatis Dijs ad concionem, et completo cęlesti theatro 1 Cupido suam causam apud Iouem probat. Ipsum uerò accusat 2 Venus mater mortalem nurum indignata. Interim 3 Psyche per Mercurium in cęlum arrepta, ab ipso recipit ambrosię poculum, et fit immortalis, sic statuente Ioue pares, ac legitimas Nuptias

Diana y Acteón

Alejandro Blanco y Asensio. Siglo XIX

FICHA TÉCNICA

Diana y Acteón.
Alejandro Blanco y Asensio.
Siglo XIX.
Litografía. 46,5 x 58,1 cm (c/m).
Inscripciones al pie: «Tiziano Vecelio lo pintó. […] J. de Madrazo lo dirigió. […] A. Blanco lo Litogº / DIANA Y ACTEÓN / El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid / Impº en el R. Estabº Litogº de Madrid».
Marca: Sello en seco con el emblema del Real Establecimiento Litográfico (en el papel, a la altura de la letra).
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 02990.

Cuenta Ovidio (43 a. C. – 18 d. C.) en el libro III de su obra *Metamorfosis* cómo Acteón, tras una jornada de caza, vagando por el bosque, llegó a una gruta donde se bañaba Diana con sus ninfas; esta, ofendida al ser vista en su desnudez, le castigó convirtiéndolo en ciervo y haciendo que lo despedazasen sus propios perros. Hemos de señalar que ambos personajes figuraban en el singular cortejo que Lastanosa hizo desfilar por las calles de Huesca durante las fiestas de 1658.

Este relato de tema mitológico lo representó Tiziano Vecellio (1488/1490-1576) en *Diana y Acteón* (1559), donde se plasma el momento en que el joven príncipe descubre el baño de la diosa. El lienzo formó parte de una serie de cuadros —denominada por el artista *Poesías*— que el pintor veneciano realizó para el rey Felipe II (1556-1598), serie que recoge también la escena de la muerte de Acteón. Felipe IV (1621-1665) encargó una copia a Juan Bautista Martínez del Mazo (1612-1667), que guarda el Museo del Prado. El cuadro de Tiziano fue regalado por Felipe V (1700-1746) al embajador francés, duque de Grammont (1704). Hoy, propiedad del duque de Sutherland, se halla depositado en la National Gallery of Scotland de Edimburgo desde 1946.

En el siglo XIX, el Real Establecimiento Litográfico, bajo patrocinio real y dirigido por José de Madrazo y Agudo (1781-1859), publicó diversas colecciones de estampas; en la primera de ellas, titulada *Colección litográfica de cuadros del rey de España, el señor don Fernando VII. Obra dedicada a S. M. litografiada por hábiles artistas bajo la dirección de don José de Madrazo* (Madrid, Real Establecimiento Litográfico, 1826), en el tomo II, con el número de estampa 70, se relaciona el pintor, el tema y el litógrafo —Alejandro Blanco y Asensio († 1848)—: «TIZIANO: *Diana y Acteón*. A. Blanco».

La litografía forma parte de la Sección de Estampas y Grabados del Museo de Huesca y pertenece a la colección del Legado Valentín Carderera (1880-1882).

Mª Paz Cantero Paños

BIBLIOGRAFÍA

Los Madrazo (1985: 235-244), Checa (1994b: 98-108 y 267-268), López (1995: 326-328), Ovidio (1994: 142-145), Páez (1981: 135-137), Pardo (1972: 49-70).

DIANA Y ACTEON.

El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid.

Triunfo de Baco y Ariadna

Pietro Aquila. Segunda mitad del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Triunfo de Baco y Ariadna.
Pietro Aquila.
Roma, segunda mitad del siglo XVII.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 48,6 x 73,7 cm.
Inscripciones en el margen inferior: «Bacchantum thyasis ibat comitatus IACCHVS / Victor ab Eoo rediens, Oriente subacto. // Desertam Theseo complex[roto] littore GNOSSIN / Coniugio i unxit sociam c[roto]rrusque, triumphique. // Vt semper niteat, sponsæ de fronte coronam / Sumpsit, et æthereis fulgentibus intulit astris. // Annibal Carraccius pinx. in Aedibus farnesianis. // Io. Iacob. de Rubeis formis Romæ ad Templ. S. Mariæ de Pace cũ Priv. S. Pont. // Petrus Aquila delin. et sculp. / 12».
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 01565.

El cardenal Odoardo Farnesio encargó al pintor Aníbal Carracci (1560-1609) la decoración de la galería de su palacio romano. El motivo no era otro que enaltecer la figura de su padre, Alejandro. El argumento principal que se plasmó en los frescos fue el del amor, al que también sucumben los dioses de la Antigüedad. La amplia escena que se representa en este grabado, el *Triunfo de Baco y Ariadna*, ocupa la parte central de la bóveda y muestra el desfile triunfal de estos personajes acompañados de sátiros y bacantes, manifestando la alegoría del tránsito del amor terrenal al divino, ilustrada con la transformación de Ariadna en constelación, representada por el amorcillo que le va a colocar la corona de estrellas. En los laterales de esta composición se encarnan las otras dos formas del amor, el humano con Venus y el bestial con el sátiro. Todo el conjunto revela un despliegue sensual de bellos desnudos entrelazados entre sí.

Sabemos que, en su juventud, el boloñés Aníbal Carracci trabajó en su ciudad natal con su hermano Agostino (1557-1602) y su primo Lodovico (1555-1619), fundador de una escuela de pintura. Posteriormente viajó al norte de Italia y a Roma, donde participó en la decoración de este palacio, colaborando con su hermano. Su pintura influyó en el arte académico y en los artistas del Barroco.

El autor de este grabado, Pietro Aquila (1640-1696), supo transmitir con su dibujo la belleza de este fresco romano, en el que recoge las influencias de Rafael, de Miguel Ángel —con los volúmenes rotundos de los cuerpos— y de Tiziano —con la inspiración en temas mitológicos—, todo ello reflejado en el pincel del menor de los Carracci. Las mejores impresiones de Aquila, pintor y grabador, son precisamente las que grabó de las obras de Carracci.

Como dice la inscripción, el grabado se realizó en los talleres de Juan Jacobo de Rubeis en Roma, cerca del templo de Santa María de la Pace. Fue donado al Museo de Huesca en el año de 1874 por Valentín Carderera.

José María Esparza Urroz

Venus y Tritón

Pietro Aquila. Segunda mitad del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Venus y Tritón.
Pietro Aquila.
Roma, segunda mitad del siglo XVII.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 48,6 x 74,2 cm.
Inscripciones en el margen inferior: «Semifero Tritone VENVS Dea vecta per altum / Æquoreos mulcet fluctus, et numina ponti. // Insequitur CHARITVM, sequitur comitatus AMORVM / It chorus, et pueri iaculantur spicula flammas. // Annibal Carraccius pinx. in Ædibus farnesianis. // Io. Iacob. de Rubeis formis Romæ ad Templ. S. Mariæ de Pace c? Priv. S. Pont. // Petrus Aquila delin. et sculp. / 6».
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 01559.

Este grabado forma parte del legado que donó Valentín Carderera en 1874 al Museo de Huesca. Su autor fue el pintor y grabador Pietro Aquila (1640-1696), y se imprimió en la tipografía de Juan Jacobo de Rubeis, ubicada junto al templo de Santa María de la Paz en Roma. Según la inscripción que aparece en la parte inferior, fue el pintor Aníbal Carracci quien realizó en el palacio Farnese esta representación mitológica, en la que destaca la escena central de Tritón furioso agarrando a la diosa Venus, rodeados ambos por caridades, amores y niños.

El conjunto de frescos que aparecen en la galería romana fueron encargados a Aníbal Carracci por el cardenal Odoardo Farnesio a finales del siglo XVI, con el propósito de glorificar la personalidad de su padre, Alejandro. En esta bóveda, donde la imagen central representa el *Triunfo de Baco y Ariadna*, se plasman bellísimos desnudos, que por otra parte contrastan con la moral beata y severa de la corte papal de Clemente VIII Aldobrandini, que practicó una censura implacable contra la iconografía de la época, de tradición manierista.

El artista, deudor de los esquemas de Miguel Ángel y Rafael, no trabajó solo en esta empresa: fue ayudado temporalmente por su hermano, Agostino Carracci —más próximo en su estética al manierismo de Tintoretto—, cuya trayectoria vital se encaminó al estudio de diversas disciplinas —historia, filosofía, medicina y matemáticas—, además de dedicarse al grabado.

En la inscripción del grabado de Pietro Aquila, identifica como tema el de Venus y Tritón y como autor de la pintura a Anibale Carracci. El cartón preliminar lo realizó Agostino y se conserva en la National Gallery de Londres.

José María Esparza Urroz

Aeneadum ductor VENUS *Olim cecinit per ambos*
Hesperiam mutatis finibus, et mutanda gentis.

Participat CHARITES *cognatae cunctae* EROTES
Et thorus, et pueri, mulcentes gaudia floribus

Tipo de Afrodita-Ino-Leucothea (réplica)

Anónimo. Siglo I a. C.

FICHA TÉCNICA

Tipo de Afrodita-Ino-Leucothea (réplica).
Anónimo, sin inscripciones u otras referencias.
Siglo I a. C.
Escultura, mármol de Carrara. Altura, 150 cm.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Zaragoza, sala 7,
NIG 7637.

Réplica del tipo de Afrodita-Ino-Leucothea. Viste un himatión que le cubre desde el brazo izquierdo, pasa encima de este y desciende, de arriba abajo, sobre la espalda, pasando después sobre la cadera derecha y doblándose sobre el abdomen, asciende hasta la cadera izquierda, cayendo sus extremos lateralmente hasta los pies, donde forma pliegues. De estilo clasicista, evidencia sus antecedentes en los tipos escultóricos del siglo V antes de Cristo. También existen réplicas (hasta la veintena) del modelo en Ostia, Berlín, Museos Vaticanos, Nápoles, Atenas, Roma, Viena o Dresde, entre otros lugares. La creación del modelo, sobre los antecedentes mencionados, debe de corresponder al final del siglo II antes de Cristo y los tipos artísticos con los que presenta mayores semejanzas (Thasos, Budapest…) aconsejan llevar nuestro ejemplar al I antes de nuestra era. Los estudiosos del modelo han dudado entre la atribución del tipo a Afrodita (Bernouilli) o Ino-Leucothea (Lippold).

En mármol de Carrara, presenta textura granoblástica, con contacto entre sus granos suturados difusos. Está constituida por calcita de grano medio muy heterométrica (análisis: 118-MZ. Departamento de Petrología. Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad de Zaragoza). Falta la cabeza, el brazo derecho y algo de los pies.

Se piensa que fue traída de Roma en el siglo XVI por Martín de Gurrea y Aragón, conde de Ribagorza, duque de Villahermosa, juntamente con otra estatua femenina de tipo honorífico. Según se cree, las dos pueden ser identificadas con las que menciona el inventario de escultura efectuado por el propio duque. En el año 1788 estaban en el palacio de Villahermosa en Zaragoza, cuando este era sede del tribunal del Santo Oficio, y allí las vio Ponz. Fueron depositadas en el Museo el 14 de mayo del año 1868 por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en cuya entidad ingresaron sin que tengamos otra constancia documental entre dichas fechas. Las recibió en nombre del Museo la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos; hizo la entrega Francisco Zapater y la recepción Paulino Savirón.

Miguel Beltrán Lloris

BIBLIOGRAFÍA

Balil (1960: 241 y ss.), Lippold (1950: 190), Pano (1919), Beltrán y Paz (2003: 158, fig. 118), Beltrán y Díaz de Rábago (1988: 125).

Niño Jesús de Pasión

Anónimo castellano. Siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Niño Jesús de Pasión.
Anónimo castellano.
Siglo XVII.
Madera tallada y policromada. 28 x 51,5 x 24 cm.
Propiedad del Patrimonio Nacional.
Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid,
nº inv. 00612124.

Durante el siglo XVII el fervor religioso se manifiesta de un modo esencial en las pequeñas imágenes del Niño Jesús, las cuales son conmovedoras, creadas para despertar la devoción de los corazones sensibles, y reciben diferentes nombres en función de las actitudes adoptadas y los elementos iconográficos que les acompañan. En los monasterios de religiosas fueron especialmente venerados, pero este fervor por la figura de Jesús Niño traspasa el ámbito religioso y se afinca también con gran fuerza en las residencias particulares, como sucede en la casa de Lastanosa. En los palacios y mansiones nobiliarias solía haber pequeños oratorios adornados con retablitos, escaparates o imágenes de pequeño formato, donde se desarrollaba una gran variedad de representaciones del Niño Jesús.

El tema de la muerte y la reflexión sobre la misma está muy presente en los sentimientos populares y por ello proliferan las imágenes del Niño Jesús de Pasión. Generalmente aparece echado sobre un colchón, completamente desnudo, apoyando la cabeza en una calavera y sujetando una cruz con la mano derecha. Con estos elementos se realiza una transposición de la idea de que el nacer lleva implícito el hecho de morir, y en la figura de Jesús Infante se prefigura ya el misterio de la salvación, pues Jesús nace para morir en la cruz y así redimir al género humano, venciendo a la muerte.

Aunque tradicionalmente esta imagen de las Descalzas Reales de Madrid se ha atribuido a Gregorio Fernández, no existe dato documental que lo confirme. El tema del Niño Jesús exento y solo es muy del gusto de la devoción andaluza, que cuenta con grandes maestros y ejemplos; quizás por ello últimamente este Niño se pone en relación con el escultor Antón de Morales (¿1559?-1625). Granadino de nacimiento, se le documenta activo en Madrid a partir de 1589, donde dejó buena prueba de su habilidad como escultor y tracista en el retablo del convento de las Carboneras, influido por el arte de Gregorio Fernández, con quien entabló relaciones profesionales en 1618.

Mª Jesús Herrero

BIBLIOGRAFÍA

Ruiz Alcón (1965: 35), *Niños Jesús* (1989: 72, nº 6), García Sanz (1997: 87), *Esplendor de España (1598-1648)* (1998: 132, nº 88), *Arte y saber* (1999: 102, nº 20), *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (2000: 240, nº 29), *Imágenes del Niño Jesús* (1987-1988).

Armadura de parada

Siglo XVI (hacia 1590)

FICHA TÉCNICA

Armadura de parada.
Milán, siglo XVI (hacia 1590).
Acero forjado y bruñido y grabado al agua fuerte. 168 x 56 x 55 cm.
Colección IberCaja.
Localización: Casa del Deán, Zaragoza.

Esta hermosa armadura presenta las características formales y sobre todo ornamentales de las producciones milanesas del último cuarto del siglo XVI: fajas verticales grabadas con trofeos, medallones, decoraciones alegóricas, etcétera. Está bastante completa, aunque con alguna zona desgastada.

La protección de cabeza y cuello es un espectacular yelmo de encaje con prominente remate sobre el morrión, visera practicable y barbote sujetos en los laterales con tachones, y gola de dos launas. Su superficie, compartimentada en espacios geométricos, se decora a base de bandas perfiladas de sogueados con elementos relacionados con los *trofei* manieristas contemporáneos, tondos con bustos masculinos y femeninos, etcétera. Como en el resto de las piezas del arnés, los bordes se rematan también con un sogueado característico.

Peto y espaldar cubren el torso con sus correspondientes sujeciones de bisagras, correas y hebillas. El primero presenta lámina de cintura y de él penden las escarcelas de cinco launas; especial vistosidad reviste su ornamentación a base de cintas, dispuestas en forma radial con evidentes referencias a la moda en el vestir masculino. Dos tondos con cabezas —masculina y femenina— enfatizan la banda central en su parte superior.

Los guardabrazos presentan dos composiciones plenamente manieristas en la parte delantera con otras dos figuras, igualmente masculina y femenina —esta de clásico desnudo—; ambas son alegorías de la guerra. En la parte lateral se ha utilizado la ornamentación de caracolas cuyo trazado helicoidal enmarca triunfos y tondos con efigies. El sistema ornamental descrito se repite en codales y guanteletes, cuyas protecciones articuladas para los dedos van totalmente cubiertas de decoración. Más sencilla es la de los quijotes, rodilleras (de tres launas) y grebas completas, siempre con los motivos ya descritos. Los escarpes son cuadrados, acusando también la influencia de la moda en el vestir, y articulados mediante seis launas que permiten el movimiento. Esta riqueza decorativa es característica de las armaduras usadas en las paradas o fastos reales en los que los nobles participaban «vestidos» con sus más lujosos arneses.

Mª Isabel Oliván Jarque

BIBLIOGRAFÍA

Oliván (2003: 514-515).

Escritorio de taracea

Finales del siglo XVI

FICHA TÉCNICA

Escritorio de taracea.
Aragón, finales del siglo XVI.
Madera de nogal con incrustaciones de hueso, boj y aplicaciones de hierro forjado.
54 x 89 x 40 cm.
Colección IberCaja.
Localización: Patio de la Infanta, Zaragoza.

Este magnífico escritorio, destinado a contener pequeños objetos, papeles y escrituras —de ahí su denominación—, responde a las características tipológicas definitorias de una de las formas de la pieza que durante los siglos XVI y XVII fue la fundamental del mobiliario español. Tiene forma de caja con doble tapa; la frontal cierra el frente de la cajonería, de tipo ternario y simétrico en su disposición, y la superior aloja un compartimento accesible, clara reminiscencia de su carácter híbrido como síntesis y evolución de las arquillas mudéjares y las arcas italianas.

Está ejecutado en madera de nogal con todas las superficies decoradas con la técnica de la taracea de embutido sobre macizo o incrustación de las piezas de hueso, en este caso, en entalles practicados sobre la madera. Este procedimiento ornamental de origen musulmán, del que conocemos distintas variantes, aplicado a cualquier tipo de mueble constituye la denominada *obra rica* de la producción española de los siglos XV y XVI, que se realizó en talleres granadinos, aragoneses y catalanes. Las piezas de hueso son muy menudas, triangulares, romboidales y cuadradas. Se utiliza también la madera de boj, clara y de gran dureza, como hilo conductor y para la delimitación de los dibujos. Se combinan los ajedrezados y las fajas decorativas con ornamentación de círculos enlazados de modo que invaden todas las superficies, incluidas las molduras y líneas divisorias de cajones, dentro del concepto del hórror vacui.

Característicos de la producción aragonesa del siglo XVI son los adornos a base de dos grandes círculos en la cara interior de ambas tapas, con estrellas de ocho puntas en la superior y rosetas en la frontal, al igual que muchos de los elementos que ofrece esta pieza, como la forma del hueco inferior, etcétera. Enlaces curvilíneos delineados en boj y formas de intención vegetal o arquitectónica completan el bellísimo trabajo de este espléndido mueble, procedente de los acreditados talleres aragoneses, que conserva tiradores de hierro originales.

Mª Isabel Oliván Jarque

BIBLIOGRAFÍA

Oliván (2003: 534-535).

Escritorio napolitano

Nápoles. Hacia 1620

FICHA TÉCNICA

Escritorio napolitano.
Nápoles, hacia 1620.
Palosanto, ébano y marfil grabado.
71,7 x 92,2 x 41,5 cm.
Colección particular, Madrid.

Las puertas decoradas con cartelas enmarcan escenas del poema heroico *La Jerusalén libertada*, que narra el asedio de Godofredo de Bouillon durante la primera cruzada, sobre estampas de Bernard Salomon y Antonio Tempesta. Al exterior, pasajes de los cantos V y XII: Clorinda y Argante se presentan ante su rey planeando atacar el campamento cristiano, y Godofredo, ante Jerusalén, medita la invasión; a sus pies yace Godón, noble caballero cristiano, recién asesinado. Similar composición se repite en el reverso: Godofredo con la ciudad en llamas al fondo y uno de los momentos más dramáticos, el canto XIX, donde Erminia, alertada por Vafrino, llora a Tancredo entre sus brazos cuando «el guerrero sacude poco a poco su mortífero sueño y entreabriendo los ojos ve sobre sí a su escudero y a la compasiva joven de traje pagano». En el frente de gavetas, episodios del mismo libro flanquean la portada central. El ático se refiere al canto XVI, cuando Reinaldo escapa de la maga Armida. En la puerta central, Godofredo, a caballo, se vuelve en el ataque final hacia la ciudad santa. Al interior, siete pequeñas gavetas reproducen episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio, centradas por la figura de Atenea. Se completa así un complejo programa iconográfico inmerso en el espíritu contrarreformista en defensa de la fe cristiana, con alusiones a la Antigüedad clásica.

La documentación y las piezas conservadas permiten la adscripción de este tipo de obras a talleres napolitanos, siendo maestros flamencos y alemanes los ebanistas e italianos los grabadores, como Giovanni Battista da Curtis o Antonio Spano, que en muchos casos firmaban y fechaban sus obras. La estructura decorativa se integra en la corriente manierista popularizada por la escuela de Fontainebleau. Estos muebles, que existían en las principales colecciones españolas, aparecen recogidos en los inventarios como «escriptorios de hébano y marfil con las gavetas gravadas en marfil con historias». La pieza que se exhibe pertenece a un grupo del que se conoce un número relativamente alto, con temas del Antiguo Testamento o de novelas contemporáneas, entre las que esta de Torcuato Tasso es una de las más generalizadas. Existen ejemplares similares en el Museo Nacional del Prado, el Victoria & Albert Museum o el Philadelphia Art Museum, entre otros.

María Paz Aguiló Alonso y Sonsoles Caruana

BIBLIOGRAFÍA

González Palacios (1974, 1993, 2001), Aguiló (1992, 1995, 1996).

Escritorio sobre mesa de fiadores

Segunda mitad del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Escritorio sobre mesa de fiadores.
Segunda mitad del siglo XVII.
Madera con chapeados de ébano, hueso y carey e incrustaciones embutidas de latón. Aplicaciones de bronce y hierro forjado.
76 x 117 x 31,5 / 82 x 125 x 42 cm.
Colección IberCaja.
Localización: Casa del Deán, Zaragoza.

A lo largo del siglo XVII se generaliza en España el sistema de enriquecer este tipo de mobiliario recubriendo la madera con materiales suntuosos y exóticos como marfil, hueso, carey, ébano, etcétera, procedimiento introducido en el último tercio de la centuria anterior dentro de la estética de influencia europea y, en concreto en este mueble, flamenca. También a partir de 1640 se documenta la utilización de las aplicaciones de bronce en escritorios de esta clase.

En este siglo se define una tipología de escritorio que con frecuencia se denomina *arquimesa*. En él se ha perdido el concepto de caja, pues se presenta como un mueble rectangular con base y remate moldurados, que se asienta sobre patas de bola en cualquiera de sus variantes (en este caso están repuestas o sustituidas posteriormente), y se corona con un remate abalaustrado de jarrones con flores de bronce. Los cajones siguen siendo la unidad ornamental y compositiva en el frente de este mueble, de carácter simétrico. Ahora son de igual tamaño y se organizan en filas verticales flanqueando el armario central, en el que —en este caso— se crea un espacio arquitectónico ilusorio con una representación escultórica en bronce de Hércules, en alto relieve de tosca ejecución. Bajo este se dispone otro cajón. Tras la puerta se ocultan otros tres, pequeños y sobriamente adornados a base de un cajeado fileteado de hueso. El frente de los cajones va dividido en dos y se decora con aplicaciones embutidas metálicas (círculos enlazados realizados en latón llamados *alambres*), chapeados de ébano, hueso y carey, rematados cada uno de ellos por un marco moldurado con incrustación de hueso a cordón.

La arquimesa, denominación al parecer usada sobre todo en los territorios de la antigua Corona de Aragón, está colocada en una mesa antigua con fiadores de forja o *bufete*, a juego y con un tipo de decoración similar. La superficie del tablero presenta también motivos geométricos y en la misma línea estética. Se decora incluso el canto del tablero con círculos enlazados incrustados en latón. Las patas son modernas.

Mª Isabel Oliván Jarque

BIBLIOGRAFÍA

Oliván (2003: 544-545).

En más de ocho mil monedas y medallas de emperadores griegos y romanos que tiene Vuestra Merced recogidas [...]. Mil y cien monedas jaquesas de cobre ligado, plata y oro [...]. Y dos mil camafeos y piedras preciosas, de que ha formado Vuestra Merced su eruditísima Dactiloteca.

(Diego Vincencio Vidania, en el *Tratado de la moneda jaquesa* de Lastanosa, 1681)

El estudio y coleccionismo de las monedas antiguas y medievales fue una de las grandes pasiones de Vincencio Juan de Lastanosa, que publicó dos libros sobre numismática. El mecenas oscense poseyó también gran número de camafeos y piedras preciosas, sobre los que compuso un extenso tratado, la *Dactiloteca*, por desgracia perdido. Algunas de estas monedas y piedras preciosas le fueron regaladas, como un notable camafeo que le hizo llegar Baltasar Gracián.

Lastanosa y los miembros de su círculo estaban especialmente interesados en las antigüedades, sobre todo romanas. En los manuscritos que poseyó el mecenas oscense están dibujados importantes monumentos romanos de Aragón, como los mausoleos de Miralpeix, de los Atilios o los Fabios. En las colecciones lastanosinas ingresaron asimismo restos arqueológicos hallados al llevar a cabo obras en Huesca —por ejemplo, en el colegio de los jesuitas (un toro romano de bronce) o en la iglesia de San Pedro el Viejo (cerámica *sigillata* o una lucerna romanas)—, y otros descubiertos en la misma ciudad, como un singular medallón griego «de Baco».

Su hijo Vicente Antonio Lastanosa heredó este gusto por lo antiguo. Suya fue, por ejemplo, una crátera que imita la cerámica clásica.

Monedas de Bolskan y Osca

Siglos II a. C. – I d. C.

Huesca acuñó dos tipos de monedas en época romana: ibéricas y latinas. En las primeras (siglos II-I a. C.) el nombre de la ciudad —*Bolskan*, y en algunos casos *Olskan*— estaba escrito en caracteres ibéricos. Las monedas de Bolskan eran de plata —denario— y bronce —as, semis y cuadrante—. La ciudad emitió ingentes cantidades de denarios, hasta convertirse en una de las cecas más importantes de Hispania. Los historiadores relacionan la gran cantidad de plata acuñada en Bolskan con la presencia del general romano Quinto Sertorio en tierras oscenses y el desarrollo de las guerras sertorianas.

En el segundo tipo de monedas de la Huesca romana el nombre de la ciudad es *Osca*, escrito en alfabeto latino. La primera moneda de Osca (en torno al año 39 a. C.) fue el denario de plata de Gneo Domicio Calvino. A partir de entonces, la ciudad acuñó solo moneda de bronce, durante unos ochenta años, bajo los emperadores Augusto, Tiberio y Calígula.

Tanto en el denario como en el as de Bolskan presentes en la exposición, el anverso está presidido por una cabeza varonil barbada, que representaba quizá una divinidad. En el reverso figura un jinete armado con lanza; bajo él encontramos el nombre «Bolskan», constituido por cinco caracteres ibéricos, dos silábicos y tres consonánticos.

El as de Osca ostenta en el anverso el retrato y el nombre del emperador Tiberio. En el reverso sigue apareciendo el jinete lancero de las monedas de Bolskan, acompañado ahora del título del municipio romano, «Urbs Victrix Osca» ('Huesca, Ciudad Vencedora'), abreviado como «V. V. Osca». Finalmente, están también los nombres de los duunviros, los dos magistrados principales del municipio oscense en el año en que se produjo la acuñación. A finales del siglo XVI, el jinete y el título «Urbs Victrix Osca» de las monedas imperiales como esta sirvieron para crear el nuevo escudo de Huesca, todavía vigente.

FICHA TÉCNICA

Denario de Bolskan.
Siglos II-I a. C.
Plata. Diámetro, 1,8 cm. 3,8 g.
Anverso: Cabeza varonil con barba y collar; caracteres inicial y final del nombre «Bolskan».
Reverso: Jinete lancero y nombre de la ciudad («Bolskan») en caracteres ibéricos.
Localización: Ayuntamiento de Huesca.

Vincencio Juan de Lastanosa reproduce, en su *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645), los cuatro tipos de monedas de Bolskan, el denario de Gneo Domicio Calvino y un as oscense del emperador Tiberio. Sin embargo, solo reconoce como propias de la ciudad las dos de Osca, ya que en el siglo XVII el nombre «Bolskan» y los demás que figuraban en las monedas ibéricas —estas eran justamente las «medallas desconocidas españolas» a las que estaba dedicado el libro— eran aún ilegibles.

Joaquín Lizana Salafranca

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán Martínez (1950), Domínguez (1991), Domínguez, Escudero y Lasa (1996), Garcés (2006a).

FICHA TÉCNICA

As de Bolskan.
Siglos II-I a. C.
Bronce. Diámetro, 2,4 cm. 8 g.
Anverso: Cabeza varonil con barba y collar; delfín.
Reverso: Jinete lancero, estrella y nombre de la ciudad («Bolskan») en caracteres ibéricos.
Localización: Ayuntamiento de Huesca.

FICHA TÉCNICA

As de Osca.
14-37 d. C.
Bronce. Diámetro, 3 cm. 12 g.
Anverso: Retrato y nombre («Ti Cæsar Augustus») del emperador Tiberio.
Reverso: Jinete lancero, título del municipio romano («V. V. Osca», abreviatura de «Urbs Victrix Osca») y nombre de los duunviros («Quieto et Peregrino II Vir»).
Localización: Ayuntamiento de Huesca.

Museo de las medallas desconocidas españolas

Vincencio Juan de Lastanosa. 1645

FICHA TÉCNICA

Museo de las medallas desconocidas españolas / publícalo don Vincencio Juan de Lastanosa [...]; ilustrado con tres discursos del padre Pablo de Rajas [...], del doctor don Francisco Jiménez de Urrea [...], y del doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Vincencio Juan de Lastanosa.
Huesca, Imprenta de Juan Nogués, 1645.
20,5 x 15,5 cm. 32 hs., 224 pp., 14 hs. Faltan pp. 11-14, 21-50, 222-224.
Localización: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.

El gusto por el coleccionismo de curiosidades y objetos de la Antigüedad imperante en las cortes y los ambientes cultos europeos desde el Renacimiento, provocado por una nueva conceptualización de la historia, encontró su personificación en Huesca en la figura de Vincencio Juan de Lastanosa. Su afán por el saber y el conocimiento histórico quedan patentes en su obra *Museo de las medallas desconocidas españolas*, dedicada a Bernardino Fernández de Velasco, virrey de Aragón, como muestra de gratitud tanto por los favores que le dispensó en 1642 durante la guerra de Cataluña como por haberle ofrecido su colección de monedas para ilustrar parte de la obra. Varios fueron los trabajos que le sirvieron como base de su estudio, entre ellos *El diálogo de medallas* de Antonio Agustín. No obstante, opinaba que era muy poco lo escrito, por lo que ofrece su obra para que los eruditos, amantes de la Antigüedad «tengan materia para discurrir en assumpto tan singular».

De especial relevancia son los dibujos —más o menos idealizados— de más de ciento setenta monedas, principalmente ibéricas y celtibéricas, pero también griegas, púnicas, romanas e islámicas procedentes de la colección particular del propio Lastanosa y de alguno de sus amigos. Además destaca la información que nos proporciona de cada una de ellas, en especial el poseedor y las circunstancias del hallazgo monetal. Las ilustraciones ayudan a comprender el tema fundamental de la obra, que gira en torno al origen hispánico de los caracteres «extraños» y «exquisitos» que en muchas de las monedas aparecían, es decir, los caracteres del signario ibérico, tema igualmente tratado en los discursos del jesuita Pablo Albiniano de Rajas, de Francisco Jiménez de Urrea —quien también penetra en el tema del *argentum oscense* citado por Livio— y de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, que complementan la obra de Lastanosa. Bajo argumentos de tipo epigráfico e iconográfico carentes de validez científica en la actualidad, se llega a la conclusión de que «era moneda de España», «i no solo criada, sino nacida en ella».

Una obra, pues, que debe ser enmarcada dentro de un siglo en el que se asistió a un florecimiento de las letras y a una renovación de las ciencias que, según el propio Lastanosa, «durante demasiado tiempo habían estado sepultadas en las tinieblas del olvido».

Alberto Aguilera

BIBLIOGRAFÍA

Egido (1984), Checa (1994: 125-131), Martín Abad (1994), Morte (2003).

2
MVSEO
DE LAS MEDALLAS
DESCONOCIDAS ESPAÑOLAS
PVBLICALO
D. VINCENCIO IVAN DE
LASTANOSA SEÑOR
DE FIGARVELAS
I
LO DEDICA
AL EX.mo SEÑOR
D. BERNARDINO
FERNANDEZ DE BELASCO
Condestable de Castilla y Leon
Duque Marques, y Conde Señor
de mil, y cuatrocientos Lugares.
TIBERVS
1571
Laurenti, Agustin Orsi F.

Áureo del emperador Adriano

128/138 d. C.

FICHA TÉCNICA

Áureo del emperador Adriano.
128/138 d. C.
Oro. Diámetro máximo, 1,9 cm. 7,2 g.
Leyendas en el anverso: «HADRIANVS // AVGCOSIIIPP».
Leyendas en el reverso: «OLIBERALIT // AS AVG VII».
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 04264.

La moneda presenta en el anverso el busto de Adriano con el rostro dirigido a la derecha, la cabeza desnuda y manto drapeado. Constituye un elegante retrato, con aspecto civil, muy del gusto helénico de este emperador. Rodea el busto la leyenda «HADRIANVS // AVGCOSIIIPP», en la que el emperador se muestra con los títulos de augusto, tercer consulado y padre de la patria. En el reverso se representa la figura alegórica de la diosa Liberalitas, la generosidad, mediante una figura femenina de pie, mirando hacia la izquierda, portando el ábaco en la mano derecha y la cornucopia o cuerno de la abundancia en la izquierda. Alrededor de ellas, la leyenda «LIBERALIT // AS AVG VII».

Nacido en Itálica (Hispania), Publio Elio Adriano (76-138 d. C.), hijo adoptivo y sucesor de Trajano, ocupó el trono imperial entre el 117 y el 138 con el nombre de *Imperator Cæsar Trajanus Adrianus Augustus*. Fue un hombre culto, amante de las artes y las letras. Su reinado marcó el final de la expansión territorial romana. Fortificó las fronteras, construyendo el célebre muro de Adriano y desarrollando a la vez una política de integración de los territorios. Acuñó numerosísimas emisiones con una gran variedad de tipos y representaciones al servicio de la propaganda imperial.

El áureo que presentamos fue hallado en las excavaciones realizadas en la zona trasera del edificio del Ayuntamiento de Huesca, en el nivel correspondiente a la Osca romanoimperial (siglos I a III d. C.), que aporta un importante complejo hidráulico situado en un contexto de edificios públicos próximos al foro de Osca. Estos hallazgos, junto a los descubiertos a 60 metros, en la calle Santiago, documentan un conjunto compuesto por varias cisternas escalonadas comunicadas por canalillos —en uno de los cuales se halló la moneda— que discurren salvando el desnivel del terreno, entre dos edificios de sillería, uno de ellos de carácter suntuoso con restos de pintura mural y mármoles. Por sus características y ubicación, además de para el aprovisionamiento de agua debió de servir como amplia zona de asueto con fuentes y cisternas de uso público.

Mª Nieves Juste Arruga

BIBLIOGRAFÍA

Juste y García (1992a, 1992b), Juste (1995).

Sólido del emperador Arcadio

394-395 d. C.

El emperador Teodosio el Grande, de origen hispano, acuñó en Milán poco antes de morir a nombre de sus dos hijos, Arcadio y Honorio, que tras su desaparición se convirtieron, respectivamente, en emperadores de Oriente y Occidente. Este sólido de oro de Arcadio es un ejemplo magnífico de ello. En las colecciones lastanosinas había monedas de los tres —Teodosio, Arcadio y Honorio—, tal y como pone de manifiesto el manuscrito inédito *Memoria de las monedas y las piedras preciosas de Vincencio Juan de Lastanosa*.

Teodosio, que era emperador de Oriente desde el año 379, gobernó también durante los cuatro últimos meses de su vida (entre septiembre de 394 y enero de 395, que es el periodo en que se fecha la acuñación de esta moneda) la parte occidental del Imperio romano. De hecho, fue el último gobernante de un Imperio unido; aunque sus contemporáneos no podían saberlo, las mitades que recibieron Arcadio y Honorio permanecieron en adelante separadas. El Imperio de Occidente desapareció en la segunda mitad del siglo V, víctima de las invasiones bárbaras, mientras que la parte oriental acabaría convirtiéndose en el Imperio bizantino. La época de Teodosio y sus hijos fue asimismo el momento en que el cristianismo pasó a ser la religión oficial del Estado, y el antiguo culto pagano quedó proscrito.

Arcadio, hijo de Teodosio y Flacilla, nació en Hispania en el año 377. Fue declarado augusto en el 383 por su padre, a quien sucedió como emperador de Oriente cuando contaba tan solo 18 años (Arcadio fue emperador desde el 17 de enero de 395, fecha de la muerte de Teodosio, hasta su propio fallecimiento el 1 de mayo de 408).

En este sólido de oro, acuñado en la antigua ciudad de Mediolanum (actual Milán), figura en el anverso el retrato de Arcadio, con una diadema en la cabeza. El reverso está dominado por la figura del emperador, en pie sobre un cautivo y portando un estandarte y la efigie de la Victoria sobre un globo.

La moneda de Arcadio fue hallada en la cueva de las Güixas, bajo un saliente, en el año 2004. Dicha cueva pertenece al término municipal de Villanúa (comarca de la Jacetania; coordenadas 0º 31’ 50” de longitud y 42º 41’ 00” de latitud) y se encuentra en las faldas del pico Collarada. Por sus cercanías pasa el tramo del camino de Santiago que baja desde Canfranc hasta Villanúa.

Mª Victoria Pastor Sánchez

FICHA TÉCNICA

Sólido del emperador Arcadio.
Mediolanum (Milán), entre el 6 de septiembre del 394 y el 17 de enero del 395.
Oro. 31 mm. 4,4714 g.
Tipos en el anverso: Busto de Arcadio con diadema de perlas en la cabeza, manto y coraza.
Tipos en el reverso: Emperador de pie, pisando a un enemigo caído y portando un estandarte y una Victoria sobre globo.
Leyendas en el anverso: «DN ARCADI-VS PF AVG [Dominus Nostrus Arcadius Pio Felix Augustus]».
Leyendas en el reverso: «VICTORI-A AVGG [Victoria Augustorum]». En el campo: «MD [Mediolanum]».
En exergo: «COMOB».
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca, NIG 08297.

BIBLIOGRAFÍA

Mattingly, Sutherland y Carson (1972), Stevenson (1964).

Fracción de dinar de Lubb ibn Hud

438-439 H / 1046-1048 d. C.

FICHA TÉCNICA

Fracción de dinar de Lubb ibn Hud.
Ceca de Wasqa, taifa de Huesca, [4]39 H (1047-1048 d. C.).
Oro bajo. 14,60 mm. 0,97 g. Posición de cuños, 2 h.
Leyendas en el anverso:
En el campo (en árabe): «No Dios sino / Dios, solo Él, / no compañero para Él / Muhammad». Orla IA (en árabe): «En nombre de Dios fue acuñado […] Wasqa año nueve y trein[ta y cuatrocientos]».
Leyendas en el reverso:
En el campo (en árabe): «El hayib / El Imam Hisam / al-Mu'ayyad bi-llah / Lubb ibn Hud». Orla IIA (en árabe): «[Mahoma, el enviado de Dios], al que mandó [con la guía y la religión verdadera, para hacerla prevalecer sobre cualquier otra religión]».
Localización: Museo Arqueológico Nacional (Ministerio de Cultura), nº inv. 104 231.

Tras la muerte de Almanzor, en el año 392 H (1002 d. C.), el califato de Córdoba se desmorona, asediado por las luchas internas y las sublevaciones. La coyuntura política es aprovechada por algunos gobernadores de ciertas ciudades de al-Andalus para independizarse, erigiéndose en soberanos de unos reinos de taifas que, dependiendo del momento, alternarán etapas de convivencia pacífica con otras de mutuas hostilidades. En este convulso marco, Sulayman ibn Hud al-Musta'in, gobernador de Lérida, se hace con el poder en la taifa tuyibí de Zaragoza, convirtiéndose así en el fundador de la dinastía Hudí. Hacia el final de su reinado, el monarca repartirá el gobierno de sus dominios entre sus hijos, correspondiendo Wasqa (Huesca) a Lubb. A la muerte de al-Musta'in (438 H / 1046-1047 d. C.), Lubb ibn Hud, al igual que cada uno de sus hermanos en sus respectivos territorios, se alzará independiente en la taifa de Huesca. Este reinado, sin embargo, duró poco (438-439 H / 1046-1048 d. C.), ya que Lubb, sin apenas oponer resistencia, se sometió pronto a las aspiraciones políticas de su hermano, Ahmad al-Muqtadir, que había sucedido a su padre en Zaragoza y deseaba reunificar el reino bajo su mandato. A pesar de este corto período de emancipación, Lubb acuñó moneda, más como un símbolo de soberanía que como una necesidad práctica ya que, por los hallazgos numismáticos en Aragón, se sabe que, a mediados del siglo XI, la Marca Superior se abastecía, básicamente, de las emisiones de Zaragoza y Valencia.

De sus acuñaciones, tan solo conocemos la pieza aquí presentada, un ejemplar único a nombre del desaparecido Califa andalusí Hisam II, supuesto legitimador del poder del *hayib* ('canciller') Lubb ibn Hud. Desconocemos la exacta ubicación de la ceca; no obstante, el hecho de que en la recortada orla de anverso exista espacio libre, ilegible, delante de la palabra *Wasqa* hace suponer que falte el término *Madinat* ('ciudad') y que, por tanto, el taller de acuñación se encontrara en la capital.

Paula Grañeda Miñón

BIBLIOGRAFÍA

Esta misma pieza, en Medina (1992: 277-279, nº 106), Aguilera y Centellas (2003: 243, nº II.1/7). Además, Viguera (1995: 123).

Maravedí de Alfonso VIII

1202 d. C.

Las prestigiosas emisiones almorávides habían garantizado la circulación del oro en Castilla durante la primera mitad del siglo XII. Cuando en 1172 d. C. todo el territorio andalusí cae ante el dominio almohade, este flujo de moneda se corta, obligando a Alfonso VIII de Castilla a emprender la acuñación de una pieza de patrón y aspecto similar a los dinares almorávides y taifas antialmorávides. Se trata del maravedí, llamado en las crónicas *morabetino* por designar dicho adjetivo lo que era propio de los almorávides. Estos primeros maravedíes muestran su origen castellano mediante la cruz y las letras ALF (iniciales del emisor, el rey Alfonso VIII, que también aparece citado, en árabe, como *Alfuns b. Sanyuh*, o Alfonso, hijo de Sancho) del anverso y las leyendas que, aunque escritas en árabe, mantienen un claro mensaje cristiano.

Con estas monedas se inicia en los reinos peninsulares cristianos la acuñación sistemática del oro, emisión que, hasta el momento, había sido prácticamente testimonial en estos territorios.

Este maravedí formaba parte de un tesoro numismático que se halló en la ciudad de Huesca.

Paula Grañeda Miñón

FICHA TÉCNICA

Maravedí de Alfonso VIII (1158-1214 d. C.).
Ceca de Toledo, 1202 d. C. (1240 era de Safar).
Oro.
Leyendas en el anverso:
En el campo (en árabe, salvo la tercera línea): «† / El Imam de la Iglesia / cristiana, el Papa / ALF». Orla IA (en árabe): «En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, un solo Dios; el que crea y tenga fe se salvará».
Leyendas en el reverso:
En el campo (en árabe): «El Emir / de los Católicos, / Alfonso, hijo de Sancho, / que Dios le ayude / y le proteja». Orla IIA (en árabe): «Fue acuñado este dinar en Toledo, año cuarenta y doscientos y mil de Safar».
Colección particular, Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA

Piezas similares en Vives (1893: 2022 var.). Además, Cantó (1995: 157-158), Bates (1992: 385).

Monedas aragonesas

Siglo XI

FICHA TÉCNICA

Monedas aragonesas.
Siglo XI.
Conjunto de 223 monedas.
Proceden del yacimiento de Zafranales (Fraga, Huesca).
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca,
NIG 02284-02303.

Tesoro de 223 monedas halladas en julio de 1995 durante la excavación de Zafranales. Este yacimiento se encuentra cerca de la ciudad de Fraga y en él aparecieron dos niveles: el inferior, fechado en la Edad del Bronce, y el superior, correspondiente a un asentamiento musulmán de finales del siglo XI.

Entre los numerosos materiales recuperados en este pequeño lugar fortificado destaca por su importancia el descubrimiento de estas monedas contenidas en un saquito de tela y ocultas en un hueco de uno de los muros. Sin duda fueron depositadas allí en un momento de peligro por alguien que jamás pudo recuperarlas. Su valor monetario se ve incrementado por las circunstancias de su descubrimiento, en el curso de una investigación científica y en un yacimiento que ha proporcionado valiosos datos sobre el armamento, la alimentación y la economía de sus habitantes. El conjunto lo componen mayoritariamente monedas del rey Sancho Ramírez y corresponde a las primeras acuñadas en el reino de Aragón. También hay ejemplares de sus sucesores, Pedro I y Alfonso I. El estado de las monedas es en general muy bueno (algunas seguramente habían circulado muy poco). Además de una gran variedad de tipos de Sancho Ramírez, destacan una rara moneda de Pedro I con la leyenda «PETRVSSANCIVSREX» y un ejemplar único de Alfonso I, desconocido hasta el momento.

La ocultación debió de producirse durante los primeros años del reinado de Pedro I, entre 1094 y 1095, teniendo en cuenta la presencia de las primeras monedas puestas en circulación por este monarca, la abundancia de las monedas tardías de su antecesor Sancho Ramírez y la ausencia de las primeras emisiones de este último.

El momento histórico entre la ruptura de la alianza del rey Sancho con los reyes de Lérida en 1092 —que conlleva una ofensiva aragonesa en la zona de Fraga— y la muerte de Sancho Ramírez en el cerco de Huesca en 1094 —con la consiguiente contraofensiva musulmana— podrían explicar la presencia de monedas aragonesas en Zafranales durante el breve lapso de tiempo en que se supone la presencia cristiana en la zona. Según este supuesto, hay que admitir que Alfonso I acuñó moneda en vida de Pedro I, al igual que este lo había hecho en vida de su padre, Sancho. Así, la leyenda de la moneda de Alfonso —«ANFUSSANREX»— debería interpretarse como «Alfonso, hijo del rey Sancho» y no como «Alfonso, hijo de Sancho, rey».

Félix J. Montón Broto

BIBLIOGRAFÍA

Ibáñez (2001), Montón (1997, 1998, 1999).

Tesoro de semidoblas almohades hallado en Huesca en 1955

Siglo XII

FICHA TÉCNICA

Tesoro de semidoblas almohades hallado en Huesca en 1955.

Madina Marrakus, 541-558 H (1146-1163 d. C.).
'Abd al-Mu'min (524-558 H / 1130-1163 d. C.).
Oro. 2,30 g; 20,05 mm; posición de cuños, 12 h.
Leyendas en el anverso:
En el campo (en árabe): «No hay más Dios que / Dios; Mahoma es / el enviado de Dios».
En los segmentos (en árabe): «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. / Bendiga Dios a Mahoma / y su Familia, los Buenos, / los Puros».
Leyendas en el reverso:
En el campo (en árabe): «Al-Mahdi, Imam / de la comunidad, el establecido / por orden de Dios».
En los segmentos (en árabe): «Abu Muhammad 'Abd / al-Mu'min, hijo de 'Ali, / Emir de los Creyentes. / La alabanza a Dios, Señor».
Localización: Museo Arqueológico Nacional (Ministerio de Cultura), nº inv. 1963/16/2.

El tesoro del que aquí se expone una selección fue descubierto casualmente en 1955 en un solar de El Fosalé, actual avenida del Parque (Huesca), a raíz de la construcción de un bloque de viviendas. En el siglo XII, este lugar quedaba ubicado en una zona extramuros, en el entorno de la necrópolis islámica de la Almecorella o del cementerio mozárabe de la iglesia de San Ciprián. El tesoro ingresó en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) en 1963, tras ser adquirido, según la legislación vigente en el momento, a su descubridor y al Patronato Felipe Rinaldi, propietario del terreno.

El, hasta el momento, mayor hallazgo de moneda almohade que se conoce en España se compone de 496 semidoblas (en el expediente de entrada se citan 498, error que fue subsanado en un posterior recuento), la gran mayoría a nombre del califa Yusuf I, aunque también hay algunos ejemplares de su padre, 'Abd al-Mu'min, fundador de esta dinastía beréber originaria del sur de Marruecos, y del emir Muhammad, hermano de Yusuf. El marco cronológico de estas piezas señala, por tanto, el uso de numerario islámico de oro en una Huesca conquistada ya (1096) por Pedro I de Aragón, algo habitual en una época en la que las emisiones cristianas de oro se limitaban a unos residuales mancusos aragoneses y catalanes del siglo XI.

En esta selección podemos observar cómo la profunda capacidad reformadora de los almohades, muy patente en el ámbito político y religioso, alcanzó también al numismático. Así, entre las novedades más llamativas, cabe mencionar la introducción de un cuadrado central en el diseño de las piezas, lo que configura cuatro segmentos de círculo en la orla; la constante mención en las leyendas de al-Mahdi, líder espiritual del movimiento almohade; y el establecimiento de un peso canónico de 4,6 gramos para el dinar (dobla, en la documentación cristiana), lo que define al teso-

ro de Huesca, con piezas de unos 2,3 gramos, como un conjunto de medios dinares o semidoblas. Las cecas, escritas en caracteres de menor tamaño, indican la expansión territorial del Imperio almohade y son tanto norteafricanas (Marrakech, Segilmesa, Bujía, Tlemecén) como andalusíes (Sevilla); no obstante, en las monedas almohades no es frecuente la indicación de este dato.

Paula Grañeda Miñón

BIBLIOGRAFÍA

Piezas similares en Vives (1893: 2061, nos 13-50; 2063, nos 10-11; 2072, nos 2-3), Hazard (1952: 463, no 1; 473, nos 2-3; 482, no 9; 483, no 4; 485, no 5; 488, no 6; 489, no 8; 491, nos 10-11; 492 var., no 7; 494, no 12; 495, nos 13-50). Véase además Esco, Giralt y Sénac (1988: 26), Alfaro (1992: 53).

Biyaya, 551-558 H (1156-1163 d. C.).
Emir Muhammad (551-558 H / 1156-1163 d. C.).
Oro. 2,27 g; 22,10 mm; posición de cuños, 12 h.
Leyendas en el anverso:
En el campo (en árabe): «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. / No hay más Dios que Dios; Mahoma es el enviado de Dios. Al-Mahdi, Imam de la comunidad».
En los segmentos (en árabe): «Y vuestro dios es / un Dios único. / No hay más Dios que Él, / el Clemente, el Misericordioso».
Leyendas en el reverso:
En el campo (en árabe): «El establecido por orden de Dios, / el Califa Abu Muhammad / ‘Abd al-Mu’min, hijo de ‘Ali, / Emir de los Creyentes».
En los segmentos (en árabe): «El Emir nobilísimo, / Abu Abdallah / Muhammad, hijo del / Emir de los Creyentes».
Localización: Museo Arqueológico Nacional (Ministerio de Cultura), nº inv. 1963/16/8.

Madina Isbiliya, 558-563 H (1163-1168 d. C.).
Yusuf I (558-580 H / 1163-1184 d. C.), como emir.
Oro. 2,30 g; 21,90 mm; posición de cuños, 12 h.
Leyendas en el anverso:
En el campo (en árabe): «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. / No hay más Dios que Dios; / Mahoma es el enviado de Dios. / Al-Mahdi, Imam de la comunidad».
En los segmentos (en árabe): «Y vuestro dios es / un Dios único. / No hay más Dios que Él, / el Clemente, el Misericordioso».
Leyendas en el reverso:
En el campo (en árabe): «El establecido por orden de Dios, / el Califa Abu Muhammad / ‘Abd al-Mu’min, hijo de ‘Ali, / Emir de los Creyentes».
En los segmentos (en árabe): «El Emir nobilísimo, / Abu Ya’qub / Yusuf, hijo del / Emir de los Creyentes».
Localización: Museo Arqueológico Nacional (Ministerio de Cultura), nº inv. 1963/16/39.

Anillo real de San Juan de la Peña

Entalle imperial romano (siglos I-II d. C.), montado en anillo de oro en el siglo XI

FICHA TÉCNICA

Anillo real de San Juan de la Peña.
Entalle imperial romano (siglos I-II d. C.), montado en anillo de oro en el siglo XI.
Altura máxima, 26 mm;
diámetro máximo exterior, 25 mm; diámetro máximo interior, 20,5 mm.
Peso, 10,4 g. Entalle: 10 mm de alto y 8 mm de ancho máximo.
Procede del Panteón Real del Monasterio de San Juan de la Peña, Huesca.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca, NIG 02280.

En las excavaciones arqueológicas realizadas a mediados de los años ochenta del siglo pasado en el panteón real del monasterio de San Juan de la Peña apareció, entre los restos de ajuares, un anillo de oro puro que engasta un ágata veteada en la cual se representa en huecorrelieve un águila con la cabeza girada hacia un lado que porta en su pico una corona de laurel. Se trata de un entalle de época romana reutilizado sobre un soporte áureo altomedieval. El anillo lleva en la parte inferior grabada inversamente (para poder ser utilizada como un sello sobre lacre) la palabra PAX. La evidente riqueza de esta joya solo admite comparación con el sugerente conjunto de contenidos simbólicos que se acumulan alrededor de ella. No hace falta insistir en que es un objeto regio, puesto que su localización entre los restos de las tumbas de los monarcas y su intrínseca calidad avalan la pertenencia a los primeros reyes de la dinastía aragonesa, en concreto Ramiro I, Sancho Ramírez y Pedro I, como parte de los signos externos con que se revestían para magnificar su poder. En este sentido, la imagen del águila y el laurel connotaba en la antigüedad preeminencia, soberanía y victoria. A pesar de ser una representación susceptible de interpretaciones muy variadas, destacan algunos rasgos comunes en todas ellas: el águila es el animal vinculado a Júpiter por excelencia y simboliza los valores de supremacía y soberanía; como ave que transporta al cielo las almas de los difuntos glorificados, era el elemento visible en las apoteosis y en la divinización de los emperadores, lo que le confiere una evidente relación con la inmortalidad. El laurel es a su vez un símbolo de victoria pero también de reconocimiento cívico, del que se desprende una imagen de autoridad. Es bastante probable que esta pieza fuera obtenida como un regalo excepcional ofrecido por el papa en Roma a Sancho Ramírez o, si se pudiera confirmar el viaje, a su hijo Pedro I, como parte de los dones que intercambiaban para afianzar la alianza entre la Iglesia reformista y el principado aragonés. En todo caso, con seguridad los reyes y su entorno captaban los contenidos simbólicos descritos.

Carlos Laliena Corbera

BIBLIOGRAFÍA

Esco y Lorenzo (1987: 142), Laliena (1996), Esco (1993).

Entalles ovales con representaciones de cabeza de Atenea y retrato imperial

Una de las más preciadas posesiones de los gabinetes barrocos, que rivalizaba con las colecciones de monedas y medallas, eran los camafeos y entalles. En las descripciones del gabinete lastanosino consta la existencia de una extensa colección de este tipo de objetos, seguramente procedentes de Italia, fruto del intenso tráfico de viajeros aragoneses con el sur de la península itálica. La cifra que da Diego Vincencio Vidania —en su carta a Lastanosa, publicada en algunos ejemplares del *Tratado de la moneda jaquesa*—, de 2000 piezas, «camafeos y piedras antiguas anulares» —estas últimas se refieren a entalles—, tal vez sea algo hiperbólica; no obstante, la colección debió de ser muy notable, abundando especialmente los bustos imperiales y algunas representaciones de deidades.

La primera de las dos piezas que nos ocupan es quizá un retrato, llamado *de Actium*, de Octavio —cuando tenía unos 25 años—; se trata de una efigie de tipo helenístico, representada sin atributos, de un realismo preciso, con un peinado de mechones cortos y desordenados, típico de la época. No obstante, podría ser igualmente el retrato de algún príncipe imperial.

En el segundo aparece la cabeza de Palas Atenea, la diosa de los ojos garzos y los rasgos serenos, en este caso con yelmo, uno de sus atributos clásicos —junto con la lanza y la égida—. Era considerada protectora de ciudades y concretamente de Roma, cuya seguridad garantizaba el Paladio, estatua divina caída milagrosamente del cielo y relacionada con el culto a la diosa que llegó a la Ciudad Eterna procedente de Troya, según la tradición romana, y fue depositada en el templo de Vesta.

Joaquín Lizana Salafranca

FICHA TÉCNICA

Entalle oval de estilo romano que representa la cabeza de Atenea, de perfil, tocada con yelmo. Talla profunda sobre calcedonia (cuarzo).
El entalle está montado en sello de finales del siglo XVIII o principios del XIX, en un soporte de bronce decorado con un pentadente, y presenta anillo de suspensión.
1,6 x 2 cm.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

Entalle oval de estilo romano que representa un retrato imperial de perfil, posiblemente Octavio. Talla profunda sobre carneola (cuarzo). El entalle está montado en sello de finales del siglo XVIII o principios del XIX, en un soporte de bronce con un cestillo de frutos como decoración, y presenta anillo de suspensión.
1,6 x 2 cm.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA

Vidania (1681b).

Borrador de la declaración del medallón de Baco

Vincencio Juan de Lastanosa. 1632

FICHA TÉCNICA

Borrador de la declaración del medallón de Baco.
Vincencio Juan de Lastanosa.
1632.
21,5 x 15 cm. 93 hs.
Procede de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

El manuscrito comienza con una hoja en la que consta, con letra autógrafa del autor, el título y la fecha de 1632; a continuación aparecen varias hojas con dibujos de monedas de Bilbilis, Turiaso, Calagurris, etcétera; otra hoja con el título «Medallas de Julia Celsa y de Bellita»; después, con el texto de Plinio «ex his civium romanorum Bellitanus celsenses», dibujos de monedas de estas localidades con sus comentarios. Curiosamente, en estos se menciona uno de los libros que puede verse en la exposición —*Los discursos de la religión*…, de Guillermo de Choul— y se señala una moneda de plata de Diana que aparece en él (f. 89), la cual había aparecido en 1635 en las ruinas de Velilla, donde se apunta que existe un campo dedicado esa diosa. Se da igualmente referencia de algunos descubrimientos en dicha ciudad. Figuran a continuación unos comentarios a la noticia que diversos historiadores dejaron sobre bilbilitanos y celsenses, donde no faltan alusiones a autores clásicos como Plinio, geógrafos como Ortelio, historiadores como Ambrosio Morales o cronistas como Jerónimo Blancas, etcétera, dando Lastanosa pruebas de amplia erudición.

Se dedica también un apartado a las monedas de Huesca, con texto de Plinio; curiosamente, es la parte en la que tanto los dibujos de las monedas como el texto aparecen más incompletos, como si se hubiese dejado este tema para el final, algo que no ocurre con las monedas de Cascante, Osera, Ágreda, etcétera.

Independientemente de las monedas y sus comentarios hay que resaltar que adjuntas al manuscrito se encuentran notas y referencias de piezas de la colección particular de Lastanosa y de otras facilitadas por amigos suyos como Juan Francisco Andrés de Uztarroz o Francisco Jiménez de Urrea. Así mismo se mencionan descripciones tomadas de otros autores de numismática y coleccionistas, algunos de ellos señores de las villas donde se encuentran los restos arqueológicos, como es el caso de don Facundo Andrés Cabeza de Vaca, señor de Vallecillo. Aparecen también diversas anotaciones con indicaciones de «póngase» de mano de Lastanosa.

En resumen, se trata del borrador de una obra inacabada que preparaba Lastanosa desde fecha temprana y que quedó inédita. En su obra *Museo de las medallas desconocidas*, impresa en Huesca en 1645, aparecen algunas de las monedas y los datos ofrecidos en este borrador, pero en su conjunto son obras evidentemente distintas.

Francisco J. Asín Remírez de Esparza

BIBLIOGRAFÍA

Lastanosa (1681), Vidania (1681), Gómez Uriel (1884).

Calaforra ciudad en Castilla.
Colonia Amica Julia.
L. BÆBRIO PRISCO
& cayo Grauidio Duumviris.

Cabeza ibérica mitrada

Siglos II-I a. C.

De rostro hierático y modelado tosco, es esta una pieza extraordinaria de la plástica ibérica en Aragón. En primer lugar, por la escasez de restos escultóricos antropomorfos de esta época en nuestra comunidad, y en general en el tercio nordeste de la Península, pues solo contamos con este ejemplar y con el *heroon* procedente de Los Castellassos (Albelda – Tamarite de Litera, Huesca), ambos en territorio ilergete. En segundo lugar, por su procedencia, ya que la mayoría de las esculturas ibéricas humanas realizadas en piedra, en especial cabezas similares a esta, han aparecido en contextos de carácter religioso —santuarios—, siendo una minoría las localizadas en ámbitos funerarios como en este caso.

Pudo realizarse en un taller situado en la misma ciudad de Bolskan o bien ser producto de intercambio con otros centros peninsulares meridionales, ya que algunas de sus características, como las medidas, el modo de estar trabajada la piedra arenisca, la disposición y forma almendrada de los ojos con doble ribete o el gran tamaño de las orejas —con un pendiente en la izquierda como símbolo de prestigio—, además de la carnosidad de los labios, la anatomía de la barbilla y su disposición mirando al frente, la relacionan con piezas procedentes de talleres del sudeste, como los que trabajaron para el santuario del cerro de los Santos en Albacete.

Tanto los ejemplares procedentes de santuarios como los hallados en necrópolis del sudeste y de Levante se interpretan como representaciones de una sociedad aristocrática, la ibérica, que manifiesta su posición jerárquica a través de exvotos y monumentos funerarios.

Se trata de la cabeza de un personaje con tocado, de rostro alargado y plano, con facciones marcadas y cuello bien delimitado. Destaca por su tamaño la parte posterior de la cabeza, técnicamente la peor modelada de la pieza. Aunque hasta ahora se ha considerado masculina, presenta rasgos que la relacionan con representaciones femeninas: el tocado, mitra de forma cónica y lisa que se corta oblicuamente en la parte posterior de la cabeza, donde asoma el pelo dispuesto en un gran recogido; las dos líneas verticales y paralelas con serie de puntos que, desde el tocado, enmarcan el rostro, pudiendo representar ínfulas o carrilleras, y por último el pendiente de forma abullonada y no de anillo como los de los varones.

Elena Maestro Zaldívar

FICHA TÉCNICA

Cabeza ibérica mitrada.
Siglos II-I a. C.
Escultura de bulto redondo de taller desconocido, exenta, modelada en piedra arenisca de color gris verdoso.
Altura máx., 34 cm; anchura máx., 16 cm; profundidad, 22 cm.
Procede de la necrópolis ibérica de la calle Martínez de Velasco, 30, de Huesca.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 03694.

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán Lloris (1996: 126-127), Juste (1991), Juste y Palacín (1989), Ruano (1987), Noguera (1998), León (1998).

Escultura romana de Hermes

Anónimo. Siglos I-II d. C.

La pieza objeto de estudio apareció con motivo de las excavaciones arqueológicas que se realizaron en el solar ubicado en el Coso Alto, 28, esquina con calle Sancho Abarca, 13-15, de Huesca —conocido como *Edificio Simeón*—, a lo largo del año 2001. La escultura se halló durante el trabajo de desmontaje de las estructuras y por lo tanto no fue encontrada formando parte de una unidad estratigráfica. Su proximidad a una acequia romana que recorre la ciudad por el suroeste del cerro hace pensar que formaba parte del material arqueológico que la rellenaba.

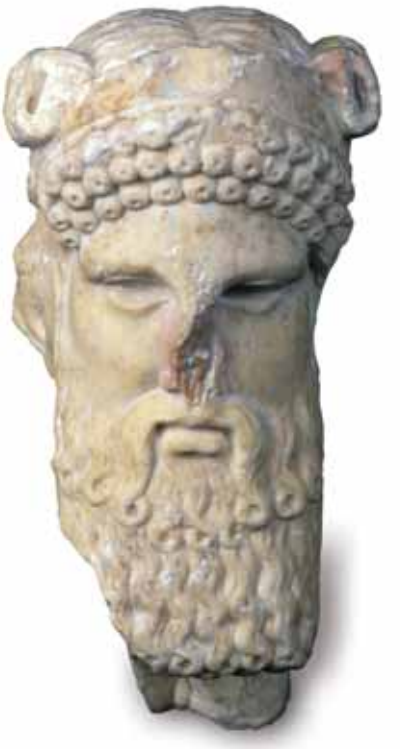
Se trata de la representación de un Hermes báquico o Dionisos, del que solamente se conserva la cabeza y un arranque en el cuello para insertarla en el cuerpo. Fue construida en mármol blanco de buena calidad y el atributo propio de este dios romano —una *tænia* ornada que cubre la frente y el pelo— ha sido eliminado intencionadamente.

Es una figura masculina, con barba y bigote, que parece joven, con unas facciones bien esculpidas; en su talla se ha utilizado la técnica del trepano y conserva rasgos clásicos o helénicos, como la serenidad de su cara. La parte trasera es plana, para estar pegada a una pared y ser contemplada de frente.

La imagen del Hermes báquico es muy abundante en la civilización romana y, aunque puede tener destinos diversos, era un dios muy frecuente en el ámbito doméstico, que se utilizaba para la ornamentación de jardines y peristilos de las casas.

En Aragón es el único ejemplar conocido hasta este momento, pero hay representaciones muy similares en la Península Ibérica. Son muy significativos, salvando las diferencias, los que han sido hallados en Ampurias, Sagunto o Churriana (Málaga). Respecto a la cronología, como la mayoría de este tipo de esculturas, se puede datar entre los siglos I y II d. C.

Javier Rey Lanaspa



FICHA TÉCNICA

Escultura romana de Hermes.
Anónimo.
Siglos I-II d. C.
Escultura sobre mármol.
Altura, 18,5 cm; anchura, 9,5 cm.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca, NIG 08170.

BIBLIOGRAFÍA

Almagro (1953), VV AA (1990), García y Bellido (1949).

Oscillum

Siglo I d. C.

Los *oscilla* son elementos característicos de los santuarios, de los lugares de culto al aire libre y de las fiestas en honor a Dionisio (Virg., *Georg.* 2, 385 y ss.). Muchas de estas piezas decorativas se han localizado en el ámbito privado de la casa y se colocaban suspendidas de los intercolumnios de los peristilos, como muestran algunas representaciones pictóricas de jardines de Pompeya. Su repertorio formal es muy amplio: las hay en forma de máscara, de pelta, circulares, rectangulares…

El *oscillum* del solar del Círculo Católico, de Huesca, muestra tres máscaras teatrales atribuibles a algunos de los tipos de personajes de la Comedia Nueva recogidos por Julio Pólux en el siglo II d. C., que alcanzaban el número de 44 —9 de adultos y ancianos, 17 de mujeres, 11 de jóvenes y 7 de esclavos—, cada uno de ellos con sus rasgos morfológicos propios. Las máscaras teatrales forman parte del repertorio de motivos dionisíacos y su presencia es muy frecuente en la decoración de los *oscilla*.

En la pieza que nos ocupa, una de las caras presenta, en primer término, una máscara teatral que define a un personaje con barba corta y boca abierta con labios carnosos y representa probablemente al esclavo (el número 22 de Pólux). En segundo término y mirando hacia la izquierda, otra máscara teatral (¿masculina?) de personaje joven. Resulta aventurada su identificación con alguno de los tipos descritos por Pólux.

En la otra cara se observa una nueva máscara teatral masculina con gesto airado y mechones de pelo rizado. Al igual que en el caso de la figura anterior, su vinculación con el personaje concreto que representa es insegura.

José Luis Cebolla

FICHA TÉCNICA

Oscillum.
Siglo I d. C.
Relieve en mármol.
28,5 x 14 x 3,5 cm; diámetro, 28,5 cm.
Procede de las excavaciones arqueológicas realizadas en el Círculo Católico, Huesca.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca, NIG 08515.

BIBLIOGRAFÍA

Talamo (2003: 64), *El teatro romano* (2003).

Lucernas romanas

Último cuarto del siglo I d. C. y primeras décadas del II

Las lucernas son objetos que se utilizaban para la iluminación en la época romana, mediante la combustión del aceite que llenaba el depósito y alimentaba la mecha, de fibra vegetal, la cual se introducía en el orificio del pico. Se usaban tanto en los ambientes domésticos como en los públicos: termas, teatros, etcétera. Los tipos de mayor difusión eran los realizados en cerámica, mediante una compleja técnica que incluía el empleo de dos moldes, pero también las había de metal, de mayor coste y por ello menos habituales.

Estos utensilios de cerámica son de gran ayuda para fechar un determinado estrato arqueológico; por su variedad y abundancia han sido objeto de detallados estudios, y se han realizado complejas clasificaciones en atención a su morfología y decoración (Dressel, Loeschke, Ricci, Bailey…).

Dentro de la variada tipología de las lucernas, las tres que aquí se presentan pertenecen al tipo *de volutas*, denominación que toman de los adornos que presentan a ambos lados del pico. A partir del siglo I d. C., esta clase de lucernas llegan a todos los confines del Imperio, procedentes de talleres itálicos; pronto fueron imitadas por los talleres provinciales. La aparición de hornos y moldes de lucerna confirma su realización en Hispania —Tricio (La Rioja), Tarazona, Bilbilis…

La posibilidad de insertar adornos en el disco hará florecer una técnica artística de gran calidad. Los motivos ornamentales son los habituales en las artes decorativas menores: temas religiosos, personajes históricos, vida cotidiana, animales y plantas o grupos florales.

La primera lucerna está realizada con pasta de tonos anaranjados, bien depurada, recubierta con engobe rojo intenso y presenta una factura cuidada. Se trata de un ejemplar de volutas tipo Dressel 9B, con orla estrecha y horizontal separada del disco por dos molduras. El pico es amplio, de forma ligeramente romboidal; la base, plana con circunferencia incisa; las paredes, altas y curvas. El disco es cóncavo, con orificio de alimentación situado en la zona izquierda, y está decorado con Cupido luciendo atributos de Hércules: la clava y la piel del león de Nemea. Este personaje alado protagonista del disco es uno de los más repetidos en el arte grecorromano, bajo diversas denominaciones: Eros, Cupido, Genio… Se incluye en el grupo decorativo I (religión y mito), *b* (deidades menores). Son frecuentes los hallazgos de piezas similares en numerosos yacimientos del siglo I d. C. En Bilbilis (Calatayud) se localizó un fragmento con idéntico motivo decorativo.

La segunda pieza está elaborada con pasta de tonos ocres claros, engobe marrón oscuro con tonos rojizos, muy perdido, y muestra fallos en el moldeado, sobre todo en la base. Se trata de una lucerna de volutas tipo Dressel 9, con orla muy estrecha inclinada al interior; tres molduras la separan del disco cóncavo. El orificio de alimentación se sitúa en la zona inferior, el pico es amplio, de forma ligeramente romboidal, y la base plana, con ligera deformación debido al uso de un molde desgastado. El motivo decorativo del disco se incluye en el grupo III (vida cotidiana), *g* (escenas de sexo). Muestra uno de los grandes temas que, con múltiples variantes, se representan tanto en lucernas como en otro tipo de vasijas (*sigillata*, paredes finas). El paralelo más próximo es un fragmento localizado en Bilbilis que puede pertenecer a una pieza muy similar.

En cuanto a la tercera lucerna, está realizada con pasta de tono ocre oscuro, bien depurada, y se cubre con engobe rojizo, perdido en algunas zonas. Es también del tipo de volutas, forma Dressel 11, con orla estrecha inclinada al exterior, separada del disco por tres molduras. El extremo del pico es redondeado y está flanqueado por dos volutas; la base es plana con circunferencia incisa. El disco, cóncavo y con el orificio de alimentación situado en la zona inferior, está decorado con un jabalí a la carrera hacia la derecha, escena que se incluye dentro grupo IV (animales), *a* (mamíferos). Las escenas de animales, especialmente los considerados como objeto de caza, son otro de los motivos que adornan las lucernas romanas. Los paralelos idénticos más próximos los hemos localizado en la Galia. Posiblemente haya piezas similares más cercanas, pero nos encontramos ante un objeto que suele aparecer muy fragmentado, dificultando el reconocimiento de las imágenes.

Julia Justes Floría

BIBLIOGRAFÍA

Celis (2005: 414-415), Amaré (1987, 1988), Beltrán Lloris (1990a).

FICHA TÉCNICA

Lucernas romanas.
Último cuarto del siglo I d. C. y primeras décadas del II.
Piezas de cerámica realizadas a molde.

Lucerna de volutas, disco decorado con Cupido luciendo atributos de Hércules.
Forma Dressel 9B. Longitud, 95 mm; altura, 22 mm; diámetro, 52 mm.

Lucerna de volutas decorada con motivo erótico. Forma Dressel 9. Longitud, 110 mm; altura, 23 mm; diámetro, 60 mm.

Lucerna de volutas decorada con jabalí a la carrera. Forma Dressel 11. Longitud, 109 mm; altura, 24 mm; diámetro, 62 mm.

Proceden de las excavaciones arqueológicas realizadas en los antiguos lavaderos de San Julián, c/ Pedro IV, 27-29, de Huesca.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca,
NIG 08179, 08180 y 08366.

Piezas de *terra sigillata* hispánica

Segunda mitad del siglo I d. C. y primeras décadas del II

El epígrafe *terra sigillata* engloba la producción cerámica más representativa de la época romana. Se caracteriza por poseer un barniz rojo brillante, de gran calidad. Su nombre procede del sello (*sigillum*) que imprimía el alfarero, con su nombre abreviado, en algunas piezas. En general la *terra sigillata* es una producción estandarizada y masiva de vajilla de lujo que llega a todos los rincones del Imperio romano, y puede ser lisa o decorada con motivos en relieve. Ha sido objeto de amplio y detallado estudio, lo que la convierte en un instrumento de gran valor para fijar la cronología de los estratos arqueológicos.

El origen de este tipo de cerámica fina de mesa está en la península itálica (*terra sigillata* itálica), en el siglo I a. C. En pocas décadas se crean en la Galia varios talleres que, con algunas variantes sobre las producciones itálicas, dan lugar a la *terra sigillata* gálica, presente en buena parte del Imperio romano. La hispánica engloba los productos que, siguiendo las estelas de la itálica y la gálica, se producen en el territorio hispano. Se comienza a fabricar entre los años 40 y 50 de nuestra era. Su difusión es enorme y la presencia de fragmentos de vasijas de este tipo de cerámica son habituales en todos los yacimientos pertenecientes a los siglos I-III d. C.

Son numerosos los talleres documentados en Hispania, en el valle del Ebro, aunque hay otros centros productores; destaca el de Tritium Magallum, en La Rioja, del que provenían muchas de las piezas localizadas en Huesca. Las tres vasijas que aquí se recogen fueron localizadas en las excavaciones arqueológicas realizadas en los antiguos lavaderos de San Julián.

El plato o fuente, con borde saliente y curvado, está decorado con tres hojas de agua en barbotina; tiene pared curva muy abierta y pie diferenciado. Era utilizado para presentar en la mesa los alimentos elaborados, y no es raro ver en el fondo interior las huellas de su uso continuado. Su forma (Dragendorf 36) es muy habitual en la *terra sigillata* hispánica y en su predecesora, la gálica, y se localiza en muchos de los yacimientos romanos de los siglos I y II de nuestra era.

En cuanto al vaso, de forma Dragendorf 33, presenta perfil troncocónico con labio indicado y ángulo de arista viva en el punto de unión entre la pared y el fondo. Su función era la de contener líquidos para uso individual. No tan habitual como las copas Dragendorf 27 ó 35, se fabricó en *terra sigillata* gálica a partir de los primeros años de la era, imitando formas de los vasos aretinos. En *terra sigillata* hispánica se debió de producir con asiduidad en los talleres de la zona septentrional, ya que es frecuente su hallazgo en los yacimientos romanos de la segunda mitad del siglo I y en el II.

El cuenco presenta la forma más abundante de *terra sigillata* hispánica decorada (Dragendorf 37). Se trata de un recipiente semiesférico, con labio diferenciado y pequeño pie anular. Este tipo de vasija, evolución de la forma Dragendorf 29, se empieza a fabricar en los talleres hispanos a partir del año 70 d. C. Una de sus características primordiales es su decoración: esta pieza presenta una decoración metopada, dividida en dos frisos superpuestos, separados por dos baquetones, y estos, a su vez, divididos en metopas. En el friso superior encontramos una gran variedad temática entre las diferentes metopas, desde motivos circulares hasta varias figuraciones de animales: cánidos, cabras, aves… En el friso inferior, alternando con motivos vegetales de espigas y rosetas, aparece una figura humana con lanza junto a un animal. La pieza era utilizada para presentar en la mesa alimentos cocinados semisólidos. Es la vasija más común de los yacimientos romanos de finales del siglo I y de todo el II, y perdura, con variantes en su decoración, en los posteriores.

Julia Justes Floría

FICHA TÉCNICA

Piezas de *terra sigillata* hispánica.
Segunda mitad del siglo I d. C. y primeras décadas del II.
Piezas realizadas a molde, con acabado final en el torno del alfarero.

Plato. Forma Dragendorf 36.
Altura, 45 mm, diámetro boca, 232 mm; diámetro base, 58 mm.

Vaso. Forma Dragendorf 33.
Altura, 65 mm, diámetro boca, 135 mm; diámetro base, 51 mm.

Cuenco. Forma Dragendorf 37.
Altura, 85 mm, diámetro boca, 173 mm; diámetro base, 85 mm.

Proceden de las excavaciones arqueológicas realizadas en los antiguos lavaderos de San Julián, c/ Pedro IV, 27-29, de Huesca.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Huesca,
NIG 08374, 08398 y 08418.

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán Lloris (1990b), Romero y Ruiz (2005), Roca y Fernández (1999), Sáenz (1999).

Ánfora de vino hispanorromana

Anónimo. Siglo I d. C.

Ánfora procedente de Mallorca de forma Dressel 2-4, que es la misma que aparece en un dibujo de un manuscrito del siglo XVII que perteneció a Lastanosa y hoy se halla en la colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, de Zaragoza, véase su reproducción en página siguiente). En dicho dibujo figura un ejemplar de marcado hombro, labio de sección redondeada y asas acodadas, sin que se haya indicado en ellas la división geminada en su sección, ya por convencionalismo gráfico o por la ausencia de dicho detalle técnico.

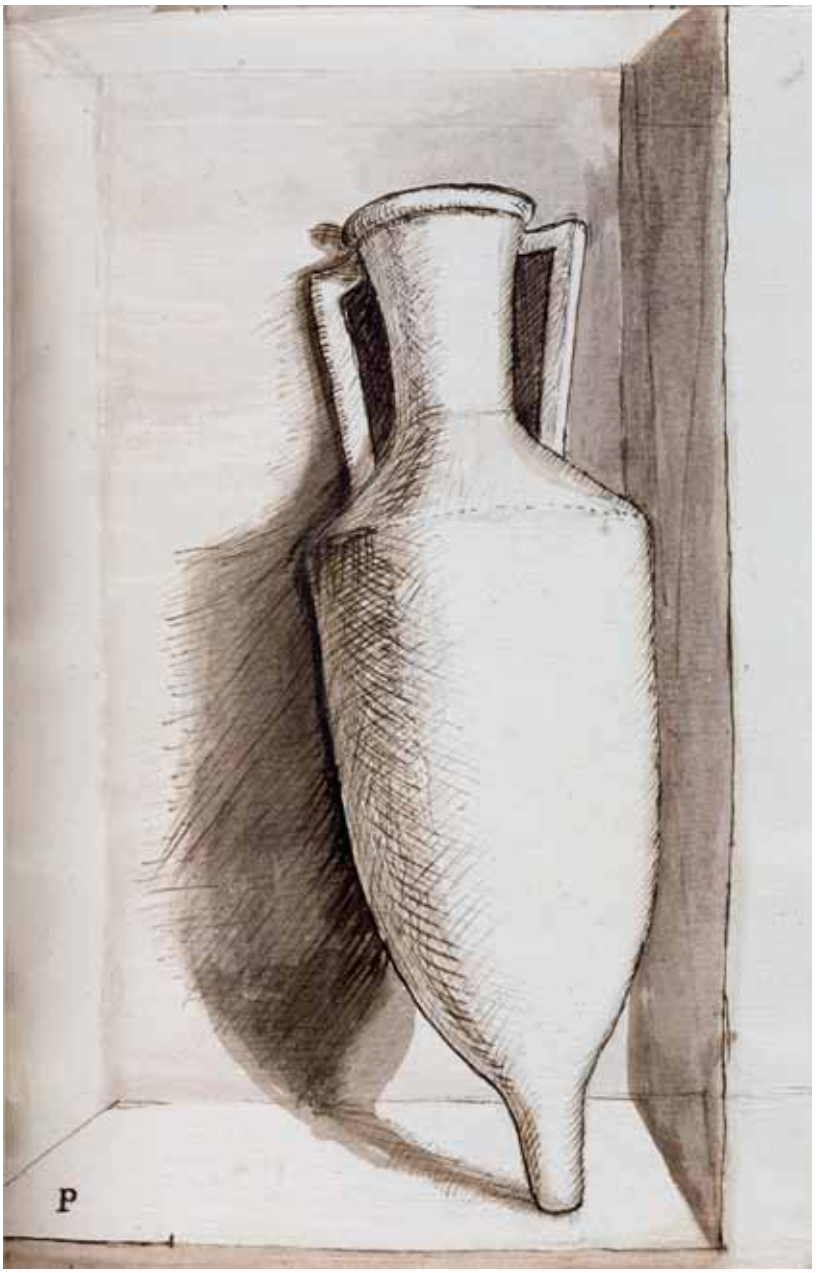
Esta forma de ánfora fue de amplia producción en la costa mediterránea hispánica y su presencia en un hallazgo oscense, como atestigua el propio Lastanosa, tiene fácil explicación en la difusión de esta forma por el valle del Ebro, ya que era el contenedor vinario por excelencia del siglo I de nuestra era.

La forma Dressel 2-4 significa en la etapa augústea el fuerte crecimiento del viñedo tarraconense y su exportación, juntamente con otras formas de ánforas. A partir del cambio de era sustituye a las ánforas vinarias iniciales de la Tarraconense y desaparecerá paulatinamente en época flavia o principios del periodo trajáneo. Los centros principales de producción estuvieron en la Layetania. Para el valle del Ebro interesan sobre todo las producciones del norte de la Tarraconense, ya que las originadas al sur del Ebro, en el litoral valenciano, en el territorio de *Dianium*, y entre el Ebro y Alicante parecen de dispersión especialmente regional. Cabe suponer de procedencia tarraconense los ejemplares similares a los del dibujo anteriormente citado. De hecho, en el Museo de Huesca, procedente de la antigua ciudad, se conserva un ejemplar completo de la forma que analizamos. Estos recipientes transportaron el vino tarraconense, que para los escritores de la época, como Plinio y Marcial, era semejante a los de calidad media de la Etruria, a pesar de lo cual tuvieron una amplia difusión en el Mediterráneo occidental y valle del Ebro, donde se consumieron juntamente con otras producciones regionales y locales.

Miguel Beltrán Lloris

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (1942: 86), Beltrán Lloris (1969: 428, fig. 8; 1987: 57 y ss.; 2005), Beltrán, Ortiz y Paz (1999: 146 y ss.), Étienne y Mayet (2000).



FICHA TÉCNICA

Ánfora de vino hispanorromana.
Anónimo, sin inscripciones u otras referencias.
Siglo I d. C.
Cerámica. 0,88 x 0,42 cm.
Procede de Palma de Mallorca, de hallazgo submarino, como evidencian las concreciones marinas adheridas.
Donación de José Lafita.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Zaragoza, sala 4, NIG 2829.

Dibujo del siglo XVII de un ánfora descubierta en Huesca, extraído de un manuscrito que perteneció a Lastanosa (colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza).

Crátera

Último cuarto del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Crátera.
Anónimo.
Último cuarto del siglo XVII.
Cerámica de torno con barniz espeso negro reluciente y decoración dorada. Altura, 10,5 cm; anchura de base, 5,5 cm; diámetro de boca, 10,5 cm.
Inscripción en letras doradas: «DON VICENTE ANTONIO DE LASTANOSA».
Procedencia: Vicente Antonio Lastanosa.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Zaragoza, nº inv. 1180.

El propietario de esta pieza, según atestigua la inscripción, fue Vicente Antonio Lastanosa, hijo y heredero de Vincencio Juan. Nacido en 1644, se casó con Ana Montemayor de Córdoba en febrero de 1675 y murió en 1696 sin descendencia. La figura de este miembro de la familia está todavía por estudiar y su personalidad ha quedado diluida por la memoria de su padre, a quien Vicente Antonio dedicó un texto elogioso en *Habitación de las musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos* (manuscrito B-2424 de la Hispanic Society of América en Nueva York).

Esta pequeña crátera, barnizada en negro, con dos asas, pie y panza gallonada, demuestra el interés de los Lastanosa por las antigüedades, dado que al parecer imita cráteras de Rhode (Rosas, Gerona), donde en la primera mitad del siglo III a. C. funcionaba un taller alfarero que copiaba los prototipos de barniz negro helenístico de la Campania.

No es posible saber con seguridad cuándo se hizo esta pieza —acaso no destinada a ser usada como vajilla de mesa, sino concebida como un objeto de colección— y también desconocemos si se pudo hacer en los alfares de Huesca. Quizás Vicente Antonio la encargara cuando había muerto su padre, don Vincencio (1681), porque parece que quiso continuar la proyección cultural paterna. Todo apunta a que entre 1681 y 1696 el palacio de los Lastanosa siguió como un centro destacado de alquimia.

Por otra parte, en esos años Vicente Antonio pudo estar más implicado en la financiación de la construcción de la nueva capilla de los Lastanosa bajo la advocación de la Piedad, en la iglesia de Santo Domingo en Huesca (1687-1695). Además fue el autor de la traza «hecha de lápiz» (desaparecida) del retablo mayor de la iglesia parroquial de Alfocea (Zaragoza), como lo da a entender el contrato hecho en junio de 1694 con los artistas para la realización de ese retablo. Efectúa Vicente Antonio Lastanosa este documento notarial por ser ejecutor testamentario del tío de su mujer, el destacado jurista aragonés Juan Francisco de Montemayor (1618-1685).

La pieza expuesta entró en el Museo de Zaragoza a principios del siglo XX, si bien en los catálogos manuscritos de este museo no figura dato alguno de su procedencia.

Carmen Morte García

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán (1978, nº 40).

Museo de las medallas desconocidas de España. Varia erudición para ilustrar la segunda impresión

Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII

En el manuscrito *Museo de las medallas desconocidas de España que publicó don Vincencio Juan de Lastanosa en Huesca el año* [1645]. *Varia erudición para ilustrar la segunda impresión del Museo de las medallas desconocidas de España que publicó don Vincencio Juan de Lastanosa* está incluido el dibujo del mausoleo de Miralpeix en Caspe (Zaragoza) —tinta, 25,5 x 19,5 centímetros aproximadamente.

Como bien indica el título del manuscrito, se realizó para una segunda edición del libro escrito por Lastanosa e impreso en Huesca en 1645. La realización de este manuscrito —que nunca se publicó— se debe al interés en reeditar algunas obras bibliográficas de Lastanosa en los últimos años de su vida. En lo que se refiere a su localización, sabemos que perteneció a la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa, aunque desconocemos qué destino tuvo después de su muerte. Posteriormente fue donado este ejemplar a la Biblioteca Nacional de España el 18 de agosto de 1751 por el académico de la Historia Luis Velázquez.

El dibujo de la tumba no aparece en la edición de 1645, pero sí en una copia posterior de este manuscrito, siendo esta de mayor tamaño y estando mejor cuidada. Lleva los textos «Esta Ruyna se halla en el Término de la Villa de Caspe cuya fábrica se conoze ser de Romanos en la arquitectura y grandeza de toda ella aunque no se halle ynscrip^{on} ninguna» y «y al lado de la ermita de Nra. S^{a} de Horta». La escritura podría ser de Lastanosa; como vemos, en ella se especifica que «no se halla inscripción ninguna», dándonos a entender la preocupación que tenía el dibujante por conocer más datos sobre esta edificación. El manuscrito muestra el interés por descubrir la historia antigua a través de las monedas —su propio título nos lo indica— o por medio de las ruinas —como la del presente dibujo.

El mausoleo de Miralpeix se salvó de las aguas del pantano en el año de 1973 y fue trasladado cerca del núcleo urbano de Caspe. Fechado a partir del siglo II d. C., corresponde al tipo «sepulcro-templo», hecho de piedra de arenisca, con planta cuadrada por la influencia etrusca y dividida en dos partes: *conditorium* —cripta donde se guardan los restos del difunto— y *cella* —destinada a ofrendas y ceremonias y cubierta con bóveda de medio cañón—. Este dibujo, como la construcción actual —declarada Monumento Nacional el día 3 de junio de 1931—, difiere bastante de lo que según las descripciones de algunos autores debió de ser original.

José María Esparza Urroz

FICHA TÉCNICA

Museo de las medallas desconocidas de España que publicó don Vincencio Juan de Lastanosa en Huesca el año [1645]. Varia erudición para ilustrar la segunda impresión del Museo de las medallas desconocidas de España que publicó don Vincencio Juan de Lastanosa.
Anónimo.
Segunda mitad del siglo XVII.
Procede de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Nacional de España, ms. 6334, f. 93r.

BIBLIOGRAFÍA

Andaluz (1993), Bressel y Marco (1981: 25-26), Cortés (1997: 37-46).

Anteojos de los que aumentan los objetos, los crecen y los multiplican, algunos con notable admiración, pues de una pulga se muestra un horrible monstruo.

(*Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*, Hispanic Society of America, ms. B-2424)

Vincencio Juan de Lastanosa tuvo en Huesca telescopios y microscopios en el siglo en que se inventaron ambos instrumentos científicos. Es una muestra más, y bien singular por cierto, del afán de conocimiento que el mecenas oscense demostró a lo largo de toda su vida.

Tal y como se señala en este catálogo, el museo de Lastanosa fue una de las primeras y más importantes colecciones españolas de carácter tanto cartográfico como paleontológico. Un mapamundi de grandes dimensiones, junto a otros mapas y vistas de ciudades, presidía su biblioteca. Aun sin haber salido apenas de Huesca, su interés por conocer cómo eran las tierras y continentes más lejanos le llevó asimismo a coleccionar objetos procedentes de África, América o Asia, si bien los inventarios conocidos no son muy precisos en su identificación. En su palacio, Lastanosa reunió toda clase de objetos y elementos naturales: grandes huesos fósiles hallados en Tarazona o el Moncayo, que en esta época se atribuían a gigantes, un insecto atrapado en ámbar, cocos y huevos de avestruz, una estalactita y otras piedras de cuevas de las sierras oscenses…

La alquimia, orientada sobre todo a la obtención de remedios medicinales, fue otra de las grandes pasiones de Vincencio Juan de Lastanosa. Durante tres años estuvo alojado en su casa Nadal Baronio, un sacerdote y alquimista italiano que preparaba para él oro potable y otras sustancias. Incluso tras la muerte del mecenas el palacio lastanosino continuó siendo un foco de atracción alquímica y curativa. Fray Diego Bercebal, por ejemplo, acudió desde Zaragoza para aprender tales materias a «la casa de los señores Lastanosas», por ser tan notoria su afición «a secretos y remedios exquisitos».

Planisferio terrestre

Claudio Ricardo. 1634

FICHA TÉCNICA

Planisferio terrestre.
Claudio Ricardo.
Madrid, 1634 (facsímil).
Firmas e inscripciones: «CLAVDII RICHARDI» y «MADRITI AN MDCXXXIV».
Madera y cartón. 98 x 50 x 5 cm.
Localización: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, nº inv. 1985/004/0366.

Aunque las primeras representaciones de la Tierra mediante mapas eran simbólicas, metafóricas, históricas y decorativas, a partir de la segunda mitad del siglo XIII se produjo un giro matemático que renovó la cartografía gracias al uso de las cartas empleadas por los marineros para la navegación. La traducción al latín de la *Geografía* del filósofo griego Ptolomeo, a principios del siglo XV, transformó la cartografía definitivamente, si bien es cierto que fue a partir de la segunda mitad del XVI cuando se desarrollaron y adquirieron gran importancia este tipo de representaciones. Los planisferios que aquí se presentan, empleados también por Claudio Ricardo para la enseñanza en el Colegio Imperial de Madrid, están realizados utilizando una proyección estereográfica polar, un método poco habitual en la época. Al igual que el planisferio celeste de este mismo autor, este planisferio terrestre está formado por una madera rectangular sobre la que se encuentran dos discos que, pese a estar inicialmente unidos, fueron separados con posterioridad.

Los discos contienen sendas láminas circulares de cartón pintado, rodeadas por una corona graduada en azul y rojo. En las láminas aparecen los mares y los océanos en azul, mientras que los continentes, como Eurasia, América y África, se muestran en tonos sepia, con los accidentes orográficos más importantes algo más oscuros. En particular, en la lámina que representa el hemisferio sur se observa un único y gran continente formado por la Antártida y Australia, puesto que fue realizada con más de un siglo de anterioridad a la expedición emprendida por el capitán Cook en 1768, que demostró que Australia no formaba parte del continente antártico.

Pedro Ruiz Castell

BIBLIOGRAFÍA

Jiménez, Martínez y Sebastián (1995), Karrow (1993), Liter, Sanchos y Herrero (1992), Stott (1992).

CLAVDII RICHARDI
CLAVDII RICHARDI

Planisferio celeste

Claudio Ricardo. 1634

FICHA TÉCNICA

Planisferio celeste.
Claudio Ricardo.
Madrid, 1634 (facsímil).
Firmas e inscripciones: «CLAVDII RICHARDI» y «MADRITI AN MDCXXXIV».
Madera y cartón. 97,5 x 52 x 4,5 cm.
Localización: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, nº inv. 1985/004/0365.

Este planisferio está formado por una pieza de madera rectangular decorada con pinturas de motivos florales sobre la que se ubican dos discos, unidos en su origen y posteriormente seccionados, que representan la bóveda celeste en dos dimensiones. Si bien es cierto que la mayoría de los mapas celestes de este período eran utilizados por los astrónomos en sus observaciones sistemáticas de los astros —junto con numerosas tablas y catálogos de estrellas—, el que aquí se muestra fue empleado en la enseñanza con fines demostrativos.

Los discos contienen sendas láminas de cartón manuscrito y coloreado en azul y sepia que están rodeados por una corona graduada de 0 a 360 grados y representan los hemisferios boreal y austral. Ambas muestran, junto con la Vía Láctea, las principales estrellas que componen las constelaciones, incluidas las zodiacales, igualmente dibujadas y pintadas en negro —con un halo dorado en algunos casos—. Además, se representan en color dorado diversas líneas como la eclíptica, que facilitan la localización de las estrellas. Las dos láminas fueron grabadas e iluminadas con posterioridad, motivo por el que quedaron ocultos algunos de los nombres de las constelaciones que no son apreciables en la actualidad. Procedente del Instituto San Isidro de Madrid, este planisferio fue utilizado con fines didácticos por su autor, el jesuita borgoñés Claudio Ricardo, quien ostentó entre 1629 y 1636 la cátedra de Matemáticas del Colegio Imperial de Madrid.

Pedro Ruiz Castell

BIBLIOGRAFÍA

Harley y Woodward (1992), Jiménez, Martínez y Sebastián (1995), Vicente y Esteban (1991), Stott (1992).

CLAVDII RICHARDI
CLAVDII RICHARDI

Reloj de sol y lunar portátil

Hacia 1600

FICHA TÉCNICA

Reloj de sol y lunar portátil.
Hacia 1600.
Latón dorado, vidrio e hilo. 6,6 x 6,6 x 1,9 cm.
Inscripciones: «Solis et Lune horologium».
Localización: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, nº inv. 2000/010/0001.

Este reloj universal portátil permite medir la hora solar tanto por el día como por la noche. El diseño de un reloj de sol universal permite su utilización en cualquier latitud gracias a que posibilita cambiar la inclinación del plano sobre el que se proyecta la sombra del *gnomon*, que en este caso está formado por un vástago abatible y un hilo montados sobre una placa en la que se encuentran grabadas las líneas horarias. La placa con la escala horaria, por su parte, puede deslizarse por un arco graduado hasta conseguir la inclinación necesaria para ser utilizado en la latitud deseada. Estos relojes también son denominados *relojes de sol ecuatoriales*, puesto que para una lectura correcta se precisa de la escala horaria situada en paralelo al ecuador, o *equinocciales*, debido a que en el momento del equinoccio de otoño el Sol está exactamente encima del ecuador.

Con el objeto de facilitar su uso, este reloj contiene en su interior una brújula para poder orientarlo, así como el nombre y la latitud de más de ciento cincuenta ciudades, muchas de ellas españolas, como Córdoba, Granada, Madrid y Sevilla. Del mismo modo, la tapa presenta dos escalas horarias concéntricas (una de ellas giratoria) que permiten que el reloj pueda ajustarse a la fase lunar y obtener la hora solar a partir de la sombra producida por la luz de la luna. Por último, el que aquí presentamos posee grabados de multitud de motivos decorativos, incluyendo figuras representativas del Sol y la Luna, una escena del arca de Noé y el escudo de armas de Luis Jofré de Loaiza y Aguirre (1556-1611), fundador de la ciudad de San Luis (Argentina) y corregidor de Santiago de Chile en 1603.

Pedro Ruiz Castell

BIBLIOGRAFÍA

Turner, G. L'E. (1980a), Turner, A. J. (1989), Waugh (1973).

Nivel de escuadra plegable

M. Butterfield. 1680-1700

El nivel de escuadra, también conocido como *nivel de artillería*, *nivel de triángulo* o *nivel de plomada*, es un instrumento empleado desde la antigüedad para verificar la nivelación de superficies horizontales con respecto a la superficie terrestre. La comprobación se realizaba desplegando el instrumento y situándolo en posición vertical sobre la superficie en cuestión, apoyado mediante dos secciones realizadas en los extremos de los brazos de la escuadra. En el vértice del objeto, que presenta grabados decorativos con forma de hojas, hay un orificio del que se cuelga un hilo con una plomada —que falta en este instrumento—. Si esta coincide con la señal grabada en la lengüeta, la superficie entre los brazos está horizontalmente dispuesta.

El nivel de escuadra también podía utilizarse como regla de medida. De hecho, al desplegarse este instrumento en su totalidad presenta grabada una escala graduada de doce pulgadas —el denominado *pie de rey* o *pie de París*, unidad francesa anterior al sistema métrico decimal y equivalente a 324,83 milímetros—. Las referencias a este tipo de instrumentos matemáticos, cuyas técnicas proporcionaban aplicaciones de la geometría para solucionar problemas prácticos específicos de diferentes artes y trabajos, aumentaron notablemente durante el Renacimiento, en particular de la mano de diferentes tratados de disciplinas como la geometría, la arquitectura o la artillería.

Pedro Ruiz Castell

FICHA TÉCNICA

Nivel de escuadra plegable.
M. Butterfield.
París, 1680-1700.
Firmas e inscripciones: «Butterfield / À Paris» y «Pied de Roy».
Latón. 2,4 x 17,3 x 2,4 cm.
Localización: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, nº inv. 1997/002/0002.

BIBLIOGRAFÍA

Bennett (1987), Bion (1995: 87), Hambly (1988: 34-44), Kiely (1947: 135-141), Turner, A. (1987).

Microscopio compuesto

1670-1710

FICHA TÉCNICA

Microscopio compuesto.
1670-1710.
Cartón vitela, latón, vidrio y madera,
5,6 cm de diámetro x 33 cm de altura.
Localización: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, nº inv. 1985/004/0365.

El microscopio compuesto, cuyos orígenes se sitúan en torno a las últimas décadas del siglo XVI y las iniciales del XVII, es un instrumento óptico con el que observar pequeños objetos haciendo uso de una combinación de varias lentes. Durante la primera mitad del seiscientos la evolución y producción del microscopio compuesto fue más bien escasa. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de esta centuria y gracias a los éxitos de las investigaciones de figuras como Robert Hooke y Antony van Leeuwenhoek (en el marco de la filosofía corpuscular de la materia y los principios mecanicistas de la fisiología inspirada en Descartes) se estimuló el desarrollo del microscopio y de su óptica, convirtiéndolo en un elemento indispensable para acceder experimentalmente al estudio último del comportamiento de la naturaleza.

El cuerpo óptico de este microscopio, cuyo diseño recuerda al de distintos instrumentos italianos de finales del siglo XVII, está formado por un tubo que contiene en su interior dos cilindros ideados para deslizarse por él, todos ellos construidos en cartón. El tubo exterior está recubierto de vitela teñida de verde y decorada con motivos dorados, mientras que los interiores, también con algunos detalles dorados en su parte superior, están revestidos de papel de color rosa y púrpura. Ambos tubos cuentan con una línea negra que define el montaje para el que se obtiene un foco óptimo. La parte final del cilindro exterior está acabada en madera. Esta pieza, que se enrosca al interior del tubo, es la que contiene el objetivo, una pequeña lente biconvexa. A través de un pequeño agujero se pueden observar las muestras. El cilindro de menor diámetro presenta en el extremo inferior una celda de madera que contiene una lente de campo biconvexa. La parte superior de este tubo corredizo interior está igualmente acabada en madera para la ubicación de la lente ocular. El instrumento se mantiene sobre un trípode de latón entre cuyas patas hay un soporte, también de latón, que permite ubicar un portaobjetos de madera, el cual se sostiene mediante un par de correas.

Pedro Ruiz Castell

BIBLIOGRAFÍA

Clay y Court (1932), Fournier (1996), Guijarro, Jiménez y Sebastián (1994), Turner, G. L'E. (1980b, 1990).

Piedra imán

Hacia 1800

FICHA TÉCNICA

Piedra imán.
Hacia 1800.
Madera, hierro, latón y magnetita.
55 x 42,5 x 111 cm.
Propiedad de la Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura).
Localización: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, nº inv. 1996/018/0002.

La magnetita, conocida también como *piedra imán*, es un mineral de color negro parduzco compuesto por una mezcla de óxidos de hierro cuyas propiedades ferromagnéticas, conocidas desde la antigüedad, le hacen atraer diferentes metales, como el hierro. A partir del siglo XVI la piedra imán se convirtió en un instrumento al servicio de la filosofía natural con el que investigar las causas de un determinado fenómeno de la naturaleza y demostrar su funcionamiento. Poco a poco, el magnetismo pasó a ser un tema habitual en las diferentes demostraciones, públicas y sobre todo privadas, sobre filosofía natural —que solían ilustrarse tanto con imanes artificiales como con magnetitas naturales.

El instrumento que aquí se representa, depositado en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid por la Biblioteca Nacional, está formado por una piedra imán natural y de forma irregular ensamblada sobre un armazón metálico con escuadras de hierro que, a su vez, se sujeta por medio de una polea a un marco de madera, el cual presenta un escudo dorado en su frontón con columnas acanaladas. Se trata de un montaje que permite demostrar fácilmente, colgando una serie de pesos de la piedra, cuán intensa es la fuerza de atracción magnética frente a la de la gravedad. Estos instrumentos se extendieron rápidamente por toda Europa a lo largo del siglo XVIII de la mano de los diferentes gabinetes de física, en particular a partir de la segunda mitad de esta centuria.

Pedro Ruiz Castell

BIBLIOGRAFÍA

Guillemin (1883: 26), Rodríguez (1858: 478 y 487-488), Rico y Santisteban (1869: 204 y 218-219), Turner, G. L'E. (1980a: 129).

Thesaurus geographicus

Abraham Ortelio. 1596

FICHA TÉCNICA

Thesaurus geographicus.
Abraham Ortelio.
Amberes, Oficina Plantiniana, 1596.
Encuadernación en pergamino a la romana, con nervios en el lomo.
35,5 x 22 cm. 363 pp.
Procede de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

Como todas las ediciones plantinianas, se trata de un libro bien impreso y de gran riqueza tipográfica. Precisamente hasta 1596, año de la presente impresión, la oficina tipográfica funcionó bajo el lema «Ex officina Plantiniana apud viduam et Joannem Moretum». Con la muerte de Juana Rivière, viuda del famoso impresor Cristóbal Plantino († 1589), Moreto se convirtió en propietario de los Compases de Oro. La presentación de esta obra está, sin embargo, fechada en 1587 y corre a cargo de Plantino.

El autor de la obra fue Ortelio, un famoso cartógrafo (geógrafo real de Felipe II desde 1575) y anticuario del siglo XVI, íntimo amigo del impresor de Amberes, con el que mantenía una intensa relación epistolar. Desde 1558 le suministró gran cantidad de mapas, ya que fue también grabador e iluminador de mapas colegiado en el gremio de san Lucas. En 1570 consiguió editar *Theatrum orbis terrarum*, que alcanzó numerosas ediciones a partir de 1579 en la imprenta plantiniana. A este hito de la historia de la cartografía se suma el *Thesaurus geographicus*, la obra que presentamos, en la que se registran multitud de voces geográficas, fruto de la dedicación y experiencia en la materia. La recopilación de topónimos expuestos por orden alfabético incluye tanto los terrestres como los acuáticos, en sus formas griegas, latinas y contemporáneas. La erudición del autor se deduce de las continuas citas de clásicos que inserta. La obra constituye un referente en las ciencias geográficas.

Por otra parte, entre las singularidades de este ejemplar cabe apuntar el exlibris de Lastanosa en la portada.

Francisco J. Asín Remírez de Esparza

Theatrum Orbis Terrarum

Abraham Ortelio. 1602

Una de las creaciones cartográficas más admiradas e influyentes del siglo XVI es el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelio. Editado en 1570, desde sus inicios disfrutó de un extraordinario éxito. Su reconocimiento se debe a la valiosa información geográfica que ofrece, representada de manera muy amena y asimilable. Solicitado desde todos los rincones de la Europa culta, se traduce a diferentes idiomas, entre ellos el castellano. La edición que posee Lastanosa es la de 1602. Alberga 117 mapas de los diversos países del mundo, entre ellos la Península Ibérica y algunas de sus regiones, acompañados de la descripción literaria de los mismos.

La obra evoca las aspiraciones e ideas sostenidas por la aristocracia de la época. Su frontispicio, síntesis y portavoz iconográfico de su contenido, ostenta la imagen de los diversos continentes representados mediante figuras femeninas adornadas con los rasgos asociados con tales escenarios. Europa preside este retablo laico, revestida con los signos atribuidos a su misión ecuménica: la corona, el cetro y el orbe con la cruz; sentada en un trono, domina toda la representación. Asia, a su derecha, aparece ricamente vestida, engalanada con sedas, joyas y aromas, productos codiciados por los europeos. África, en cambio, está representada desnuda, a su izquierda y con aspecto humilde; su cabeza, ceñida con el tórrido fuego proporcionado por Helios; y en su mano, una rama de bálsamo, la única mercancía que procedía de la región. América, en la alegoría más antigua de este continente, está dibujada en el pedestal, reclinada, desnuda y con armas rudimentarias, haciendo referencia a la idea de atraso y belicosidad; en su mano sostiene una cabeza humana que es interpretada como las vidas cobradas en el transcurso de su exploración y conquista. A su lado figura un busto que representa Magallánica o Tierra de Fuego, la supuesta región situada al sur del estrecho de Magallanes y que se creía correspondía a las tierras avistadas del gran continente meridional.

Como metáfora, el diseño trata de complacer y proclamar los anhelos de una audiencia animada por ideales de expansión y conquista por todo el orbe. Su título, *Theatrum*, los escenarios territoriales en los que discurre la existencia humana.

Agustín Hernando

FICHA TÉCNICA

Theatrum Orbis Terrarum.
Abraham Ortelio.
Amberes, Joan Baptista Vrints, 1602.
Grabado calcográfico. 40 x 22 cm.
Colección particular.

BIBLIOGRAFÍA

Hernando (1998), Broecke, Van der Krogt y Meurer (1998).

Procesión general hecha en Venecia a la publicación de la Liga el año 1571

Ferrandi Bertelli. 1574

FICHA TÉCNICA

Procesión general hecha en Venecia
a la publicación de la Liga el año 1571.
Ferrandi Bertelli.
Venecia, 1574.
Estampa: agua fuerte y buril. 18,5 x 22,5 cm.
Localización: Biblioteca Nacional de España,
ER/2218(4).

Gracias a la presencia de notables artistas, la ciudad de Venecia acoge una importante actividad consistente en la producción y venta de imágenes geográficas. En el transcurso del siglo XVI se trazan, graban y estampan numerosos escenarios de todo el orbe, entre ellos los primeros exentos de la Península Ibérica. También brindan a la próspera sociedad occidental las primeras antologías que reúnen estampas muy variadas. La que aquí presentamos corresponde a un conjunto de ciudades, fortalezas e islas situadas en las costas adriáticas y el Mediterráneo oriental.

La antología que dispuso Lastanosa, según consta en el inventario de su biblioteca, ostentaba por título *Isole famose, porti, fortezze, e terre marittime sottoposte alla Ser*^{ma} *Sig*^{ria} *di Venetia, ad altri Principi Christiani, e al Sig*^{or} *Turco*…, y era ofrecida por Giovanni Francesco Camocio (*fl.* 1558-1572) desde 1571. Su promotor falleció a causa de la peste desatada en Venecia en 1575, de modo que las planchas pasaron a manos de Bertelli, quien modificó la autoría insertando su nombre. Podemos asumir que el ejemplar fue adquirido directamente a aquel estampero, poco después de 1571 y antes de 1575. La fecha sugiere que pudo tratarse de una antología heredada de su antepasado Pedro Juan de Lastanosa o haber sido adquirida a algún poseedor que participó en su juventud en las sangrientas batallas sostenidas, por ejemplo, en Lepanto.

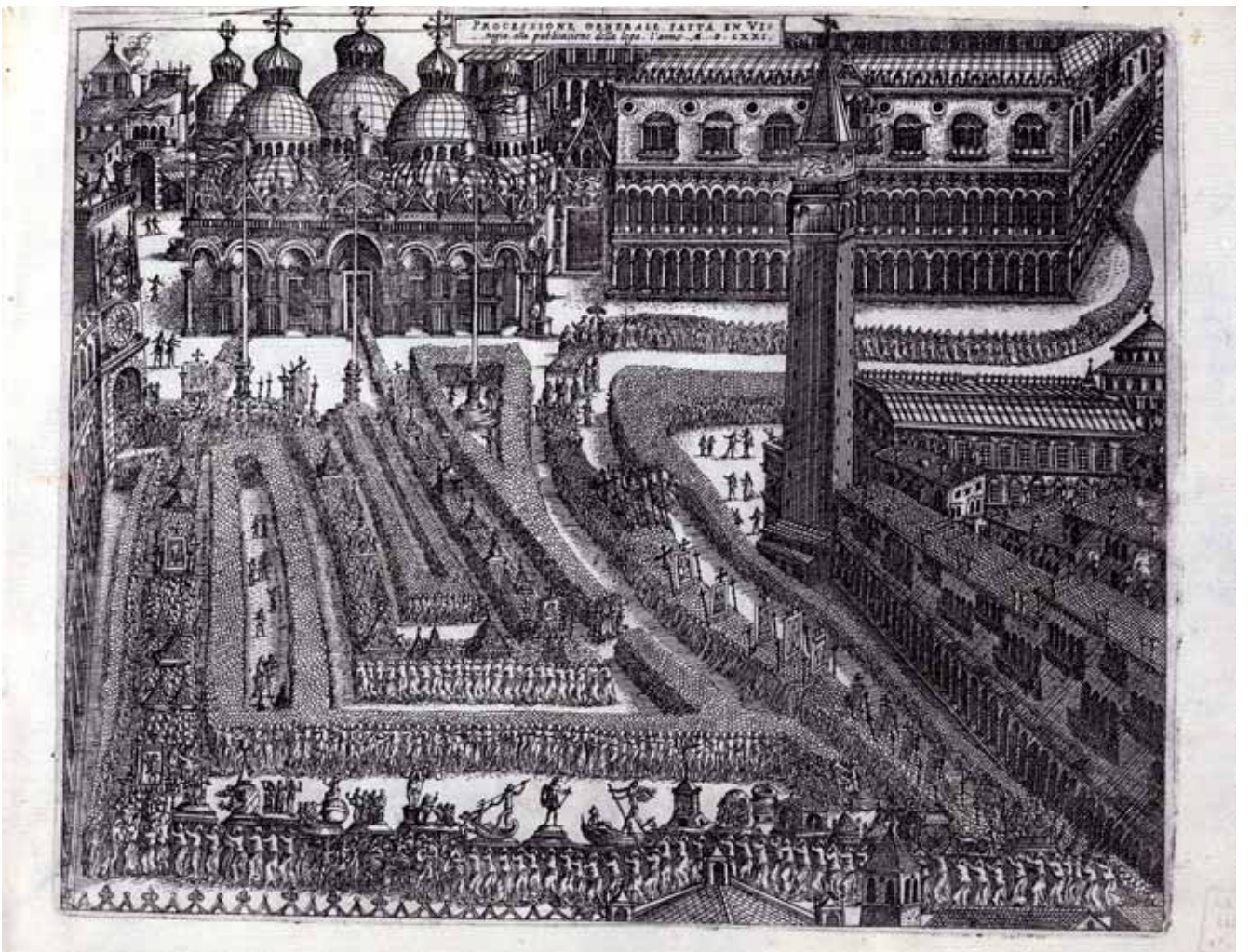
La obra contiene dibujos de las islas, ciudades, fortalezas y lugares estratégicos que jalonan la frontera mediterránea levantada entre el orbe católico y el otomano. Está encabezada con el mapa de Europa, una prueba de la identidad de la audiencia a la que iba dirigida. Entre sus primeras estampas figura una imagen muy simbólica que es la que aquí presentamos: «Procesión general hecha en Venecia a la publicación de la Liga el año 1571». Además de plasmar las cualidades formales de esta imponente manifestación religiosa, constituye una celebración del entusiasmo sentido por la comunidad católica tras su victoria en Lepanto. Las restantes ilustran las plazas e islas que jalonan la ruta que separa Venecia y el Mediterráneo oriental, desde Istria, Zarra o Sebenico hasta Constantinopla, Rodas y Chipre. La antología concluye con dos estampas propagandísticas del poder aliado: «Armada naval de Lepanto antes de acometerse» y «Armada naval de Lepanto al tiempo de la pelea».

Una compilación cartográfica evocadora de las preocupaciones y alegrías sentidas por la sociedad mediterránea renacentista: las relacionadas con la amenaza turca.

Agustín Hernando

BIBLIOGRAFÍA

Gallo (1950).


PROCESSIONE GENERALE FATTA IN VE
NEZIA alla publicazione della Lega l'anno A. D. LXXI.

Nova et accurata tabula Hispaniæ

Claes Jansz Visscher. 1623

FICHA TÉCNICA

Nova et accurata tabula Hispaniæ.
Claes Jansz Visscher.
Ámsterdam, 1623 (3ª ed., 1641).
Grabado calcográfico coloreado a la aguada.
46 x 56 cm.
Colección particular.

Entre las imágenes geográficas producidas en Ámsterdam en los albores del siglo XVII, se encuentran los mapas orlados. Un buen ejemplo de ello es este elegante diseño de la Península rodeado de un artístico marco ilustrado con ciudades y personas ataviadas con sus respectivos trajes. El primer esbozo se debe a Guillelmus Blaeu (1605), aunque su verdadero impulsor fue Jodocus Hondius, con el dibujo de una imagen similar a la que aquí contemplamos, en torno a 1610. Pero quien realmente se especializó en esta categoría de imágenes fue Claes Jansz Visscher (1587-1652), afamado artista holandés y autor de una selecta oferta cartográfica.

En su centro sitúa la imagen convencional de la Península, diseñada por Ortelio algo más de medio siglo antes. Aparece mejorada con información procedente del mapa mural estampado de Cataluña (1606). No incorpora todavía la nueva imagen de Aragón, la trazada por Labaña, difundida a partir de 1620. La orla está amenizada con el dibujo de ciudades célebres sacadas del *Civitates Orbis Terrarum* (1572). En sus flancos, personajes que exhiben su condición, desde la nobleza cortesana a humildes aldeanos residentes en lugares como el País Vasco o Andalucía. Contiene otras imágenes de construcciones que suscitaban enorme interés en la época, como El Escorial, el Faro de Hércules o un aljibe para retener las aguas de lluvia, y especialmente la heráldica de sus reinos y provincias, presidida por la de la monarquía que ocupa el trono.

Esta original presentación combina sabiamente belleza estética e información geográfica. Una acertada fórmula que condujo a su reiterada estampación en el transcurso de este siglo e inspiró su imitación por otros cartógrafos. Constata el ingenio y la sensibilidad que acreditan estos emprendedores y laboriosos geógrafos holandeses, y el empeño que despliegan en la promoción del comercio de información geográfica. La estampa define certeramente el lugar, permite recorrer su escenario, contemplar sus ciudades y conocer el aspecto de sus residentes. Los numerosos cuarteles del blasón de los Austrias, con la enseña de Portugal incorporada, proclaman sutilmente el poder detentado por la monarquía hispana.

Agustín Hernando

BIBLIOGRAFÍA

Schuckman (1991), Hernando (1996a, 1996b), Schilder (2000).

HISPANIÆ
OCEANUS
CANTABRICUS
OCEA
NUS
OCCI
DEN
TALIS
GAL
LIC
PARS
MARE
MEDITER
RANEUM
SINUS GADITANUS
FRETUM HERCULEUM
ESTRECHO DE GIBRALTAR
HISPANI
LUSITANI

Novissima Aragoniæ regni tabula

Henrico Hondio. 1633

FICHA TÉCNICA

Novissima Aragoniæ regni tabula.
Henrico Hondio.
Ámsterdam, 1633.
Grabado calcográfico iluminado a la aguada.
45 x 55 cm.
Colección particular.

La pronta difusión que alcanza la imagen cartográfica delineada por Juan Bautista Labaña explica que, unos lustros después, Aragón esté presente en los lujosos atlas que se editaban en Ámsterdam. Su primera aparición la hace en el apéndice del *Gerardo Mercatoris e I. Hondius atlas* y en *Le nouveau théâtre du monde ou nouvel atlas*. La estampa reúne el arsenal de datos que alberga la imagen original, reflejando fielmente sus rasgos morfológicos, la red hidrográfica y, sobre todo, el frondoso poblamiento esparcido por todo el territorio, especialmente en los escarpados valles pirenaicos. También muestra otros atributos del país, como las fronteras y reinos vecinos, el mosaico de diócesis episcopales de su escenario o las ciudades nobiliarias. Un grabado elegante, claro, exento de errores toponímicos y con una decoración sobria, cuyo copista se limita a tributar un homenaje a su verdadero arquitecto, Labaña, y a los diputados que propiciaron su creación. Los demás elementos iconográficos corresponden a la escala, con diversas medidas, y el marco graduado. Su curiosa orientación —el norte se encuentra a la derecha— obedece a la forma de los pliegos en los que estampaban las imágenes del atlas, una disposición que adoptarán otros geógrafos holandeses posteriores. Los franceses, en cambio, la corregirán y difundirán con la disposición convencional.

La presencia de Aragón en una antología cartográfica extranjera contribuyó a afirmar su importancia. El autor, Henrico Hondio (1597-1651), enriquece el legado cartográfico que había heredado con la incorporación de imágenes recientes, como la que aquí presentamos. Una innovadora y próspera actividad mercantil que alentó la apertura de otros estudios y talleres especializados en la producción de imágenes cartográficas —entre ellas las de Aragón— maquilladas con diferentes adornos estéticos.

Lastanosa disponía de la imagen exenta que aquí presentamos. Una estampa que adquirió junto a las demás que figuraron en su biblioteca. Corresponde a la fecha más tardía de las inventariadas en su catálogo, redactado a finales de 1650. Proclama el espíritu comercial, buen gusto y profesionalidad de los geógrafos holandeses de la considerada etapa áurea de la cartografía.

Agustín Hernando

BIBLIOGRAFÍA

Hernando (1996a).

NOVISSIMA
ARRAGONIÆ
REGNI TABULA
PARTE DE CASTILLA.
PARTE
DE
NAVAR
RA.
Bardena
del Rei
PARTE DE VALENTIA.
PARTE
DE
CATALVNNA
PARTE DE FRANCIA.

Figura femenina del occidente de México

200-600 d. C.

FICHA TÉCNICA

Figura femenina del occidente de México.
Periodo clásico antiguo y medio (200-600 d. C.).
Cerámica bícroma, modelada, hueca y con aplicaciones. Altura: 43,5 cm;
anchura de brazos: 32 cm.
Colección Aranda de Pastor, Zaragoza.

El área cultural del occidente de México comprende los estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y parte de Guanajuato y Guerrero. Se trata de una zona geográfica muy extensa y con una orografía bastante abrupta, lo que conllevó la existencia de una serie de pueblos que permanecieron muy aislados entre sí, originando un complejo mosaico de culturas locales y regionales. De todo el arte que allí se produjo, el mejor conocido es el que tuvo lugar durante los primeros siglos de nuestra era en los estados de Jalisco, Colima y Nayarit. Aquí existieron una serie de asentamientos de caracteres heterogéneos, aunque unidos por la presencia de las llamadas *tumbas de tiro* o *de pozo vertical*, que ya están atestiguadas desde los inicios del periodo formativo o preclásico. Dichas tumbas, que presentan una larga secuencia cronológica, han proporcionado una gran cantidad de ofrendas, entre las que destacan las figuras de barro, tanto macizas como huecas, dentro de un estilo que se aleja de las formas mucho más rígidas y ceremoniales que se dan en otras partes de Mesoamérica.

Es evidente que la figura que ahora nos ocupa, seleccionada como ilustración de las piezas americanas que poseyó Lastanosa, sin que se corresponda con ninguna de ellas, debe de proceder de estos enterramientos que se componían de un pozo con una profundidad variable y una o más cámaras funerarias, aunque con el inconveniente de que esta cerámica —como suele ser habitual— no cuenta con un estudio científico que nos permita establecer un origen y una cronología precisa. Tan solo podemos afirmar que en el certificado de compra al anticuario Federico Benthem Gross, fechado en Barcelona el 26 de marzo de 1990, se señala que proviene de la costa occidental de México, y en concreto del estado de Jalisco, lo cual se corresponde con las características artísticas de las figuras de esta zona, donde predominan las representaciones de guerreros y de mujeres sentadas, con unas cabezas alargadas y de facciones finas, en contraposición a la factura de sus cuerpos, a base de unas anatomías mucho más cortas y anchas. De ellas se ha dicho que son la representación de individuos del mundo cotidiano, con la intención de rodear al difunto de todo aquello que le era habitual en su vida diaria.

José Luis Pano Gracia

BIBLIOGRAFÍA

Kubler (1986: 198-202), Alcina (1987: 119-122), Westheim (1988: 398-420), Sánchez Montañés (1988: 43-47), Ciudad e Iglesias (1989: 20 y 38-40), Flores (2004: 349-350), Coe, Snow y Benson (2006: 102-104).

Vaso trípode maya

600-900 d. C.

Vaso cilíndrico y policromado a base de color rojo, negro, naranja y café sobre fondo crema. De paredes gruesas, el interior está engobado de color rojizo y sin ningún tipo de ornato. En el exterior se pintó una banda de pseudoglifos que se sitúa debajo del labio, mientras que en el resto del campo decorativo se desarrolla una procesión de sacerdotes, que están representados con una gran minuciosidad y que se encuentran tocando instrumentos musicales. Los personajes muestran actitudes variadas y están resueltos con un perfecto dominio del dibujo y de la composición, siguiendo las habituales representaciones de comitivas procesionales que se dieron en la cultura maya a lo largo de todo el periodo clásico, ya fuera en obras de esta índole o en los paneles murales que están ejecutados tanto en relieve como en espléndidos ciclos pictóricos (recuérdese el Templo de las Pinturas de la ciudad de Bonampak).

La pieza en cuestión, que también fue adquirida al anticuario Federico Benthem Gross, en este caso en febrero de 2003, nos sirve tan solo como ilustración de las obras de origen americano que tuvo Lastanosa, según se indica también en la ficha de la *Figura femenina del occidente de México*, aunque ello no obsta para que insistamos en el interés que sentía este erudito oscense por los objetos de fuera de Europa, incluidos los libros de temática americana y oriental. En el certificado de compra se menciona que procede de la región del valle de Ulúa (Honduras), un aspecto que en estos momentos, y al tratarse de un vaso sin contextualización arqueológica, nos resulta imposible de corroborar. De todos modos, y si nos atenemos a sus elementos artísticos, no hay duda de que se trata de una cerámica de tipo *tepeuh*, una variante de la cerámica maya que tuvo su centro de creación en el Petén, de donde se extendió hacia otras zonas de Guatemala, Honduras y El Salvador. En la cerámica *tepeuh* es característica la decoración polícroma, a la vez que abundan las piezas de carácter narrativo, como es el caso de las que tuvieron la finalidad de servir de guía a los señores mayas en su largo viaje hacia el mundo de los muertos.

José Luis Pano Gracia

FICHA TÉCNICA

Vaso trípode maya.
Periodo clásico tardío (600-900 d. C.).
Cerámica polícroma, modelada. Altura: 23 cm; diámetro de boca: 18,5 cm.
Colección Aranda de Pastor, Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA

Kubler (1986: 291-297), Alcina (1987: 160), Soustelle (1988: 117-122), Sánchez Montañés (1988: 58), Vidal (1999: 67-68), Grube (2000: 247-259).

Caja para incienso *kôgô*

Siglo XVI (periodo Muromachi)

Se trata de una pequeña caja circular hecha de madera torneada, que se usa para guardar el incienso, el cual no solo tiene la utilidad de crear un ambiente de agradable aroma, sino que en Japón se desarrolló todo un sofisticado mundo para «catar» los olores de distintos inciensos, guardados en pequeños estuches llamados *kôgô*, como esta caja. El objeto, que consta de cuerpo y tapa discoidal de casi el mismo tamaño, está decorado con numerosas capas de laca *urushi* negro, un color tradicional. Como tratamiento ornamental de la laca destaca la incrustación de nácar para figurar las ruedas, la cual fue recubierta por una capa negra y posteriormente pulida; para expresar el agua, ciertamente agitada, hay una superposición de dos tonos: dorado y marrón rojizo. Esta última capa fue después rebajada parcialmente con la delicada labor de pulido. El efecto bicromático así conseguido otorga a esta diminuta pieza gran dinamismo y vivacidad.

El motivo decorativo que apreciamos son cuatro ruedas sumergidas en el agua, una iconografía muy conocida en Japón denominada *katawa-guruma*. Es la representación de lujosas carrozas que se encuentran en un momento de descanso y cuyas ruedas se remojan en las corrientes fluviales para evitar los agrietamientos. El intento de insinuar con un fragmento (media rueda) el conjunto y su entorno (la lujosa carroza y la vida de los cortesanos que la usan) es una expresión muy sutil y culta, nacida en el periodo Heian, siglo XII, como reflejo de la cultura aristocrática. Este motivo decorativo tiene una larga permanencia en el arte japonés, y reaparece en los momentos en los que Japón hace una proyección hacia su cultura clásica, como en el periodo Muromachi, al que puede corresponder esta pieza.

Yayoi Kawamura

FICHA TÉCNICA

Caja para incienso *kôgô*.
Siglo XVI (periodo Muromachi).
Laca japonesa. Altura, 3,9 cm; diámetro, 10 cm.
Procede de la Colección Federico Torralba Soriano.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Zaragoza,
nº inv. 2002.5.215.

BIBLIOGRAFÍA

Torralba *et alii* (2002: 19-21), Fahr-Becker (1998: 650-671).

Arcón de viaje

Hacia 1600 (periodo Momoyama)

Se trata de una caja rectangular de considerable tamaño. La forma y las dimensiones que muestra esta pieza corresponden a un arcón de viaje para guardar y trasladar objetos de valor. La pieza consta del cuerpo inferior y la tapa plana, la cual se asienta perfectamente en el cuerpo inferior quedando en un mismo plano *(aikuchi)*. La tapa va unida al cuerpo mediante dos bisagras, en lugar de estar separada como en el arcón tradicional japonés. Está tratada con laca *urushi*, que es el arte de decorar la madera más tradicional de Japón. El cuerpo de madera recibió numerosas capas de laca *urushi* negra, el color más sólido y tradicional. La superficie negra de brillo profundo está decorada con la técnica de *makie*, que consiste en espolvorear cuidadosamente finas partículas de oro sobre el dibujo elaborado con la laca fresca, que sirve de adhesivo. Encima hay retoques pintados para plasmar los detalles de las hojas y flores. En esta pieza las decoraciones así realizadas son planas, como corresponde al llamado *hira-makie* o *makie* plano. Los motivos ornamentales son de inspiración naturalista y, a su vez, significan felicidad y buen augurio: árbol de ciruelo en flor, tallos de bambú recién emergidos de la tierra, troncos también de bambú rectos con sus hojas nuevas y pequeños árboles de pino. Estas plantas aparecen totalmente silueteadas sobre fondo negro. Las esquinas del arca están protegidas con cantoneras bellamente elaboradas en bronce dorado a base de motivos romboidales y florales. Para facilitar el traslado, el arca lleva un par de asas en los lados.

La decoración inspirada en la sencilla naturaleza —plantas y flores—, con ausencia de personajes o paisajes de tradición culta, es muy querida en el periodo Momoyama. Tanto los motivos decorativos como la técnica *hira-makie* son característicos de la laca denominada *Kodaiji-makie*, estilo muy desarrollado en los talleres de Kioto en dicho periodo. El diseño geométrico de las esquineras se introduce en Japón en el periodo de Momoyama de la mano de portugueses y españoles. Lo mismo podemos decir de la tipología del arca con la tapa unida mediante bisagras, como ya hemos mencionado.

Yayoi Kawamura

FICHA TÉCNICA

Arcón de viaje.
Hacia 1600 (periodo Momoyama).
Laca japonesa. Altura, 36,5 cm; anchura del frente, 60 cm; profundidad, 39 cm.
Procede de la Colección Federico Torralba Soriano.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Zaragoza, nº inv. 2002.5.434.

BIBLIOGRAFÍA

Torralba *et alii* (2002: 19-21), Fahr-Becker (1998: 650-671).

Caja para estuches de té

Siglo XVIII (dinastía Qing)

FICHA TÉCNICA
Caja para estuches de té.
Siglo XVIII (dinastía Qing).
Exterior: laca china; interior: metal grabado.
Altura, 11 cm; anchura del frente, 20 cm; profundidad, 13 cm.
Procede de la Colección Federico Torralba Soriano.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Zaragoza, nº inv. 2002.5.185.

Se trata de una caja de madera rectangular con las esquinas ampliamente achaflanadas, de modo que el resultado es un octógono alargado. La caja es de madera muy gruesa y dentro se encuentran dos estuches metálicos de cinc, con sus tapas circulares salientes, perfectamente encajados en su interior. Estos estuches, que tienen doble tapa (la exterior y el tapón interior), están decorados a base de grabado fino de motivos vegetales y florales de tipo roleo.

El exterior de la caja de madera está tratado con laca al estilo chino. Sobre fondo negro, los motivos decorativos se desarrollan con el color dorado pintado con fino pincel. Parece imitar el aspecto del trabajo de marquetería. Intentar reproducir un género artístico con una técnica distinta, como sucede aquí, es una de las constantes que se observan en el arte de la dinastía Qing. En el centro de la tapa se plasma una escena palaciega con pabellones y jardín, en medio de la cual se encuentra sentado un personaje principal al lado de una mesa redonda, acompañado de cuatro hombres. En torno a ellos, aparecen exuberantes flores combinadas con abanico, linterna e insectos. En el cuerpo de la caja se encuentran otras cuatro escenas, parecidas a la de la tapa, con menor número de personajes. Otros motivos vegetales y florales más abstractos cubren toda la superficie restante dentro de la estética del hórror vacui.

La caja, bellamente decorada, demuestra el especial aprecio que los chinos sienten hacia el té, que no debe ser conservado en un recipiente cualquiera, sino en una singular caja como esta.

Yayoi Kawamura

BIBLIOGRAFÍA

Torralba *et alii* (2002: 18-19), Jacobson (1993: 29-58).

Caja

Último cuarto del siglo XIX (dinastía Qing)

Se trata de una caja rectangular de madera lacada. Consta de cuerpo y tapa en forma de bóveda de medio cañón, unidos mediante el forro de cuero interior. Dentro hay una bandeja negra también lacada, encajada a la altura de la apertura. El formato, muy alargado, nos indica una finalidad muy determinada, que podría ser guardar un rollo, bien de documento o bien de pintura. Lleva un par de asas a los lados.

Toda la superficie está tratada con capas negras de laca y encima se desarrolla una decoración dorada de finas partículas espolvoreadas y adheridas. Los motivos ornamentales se disponen de modo totalmente simétrico respecto al eje central. En el cuerpo observamos, rodeados de nubes, dos dragones, seres mitológicos que simbolizan el poder y la fuerza en China. En la dinastía Qing este animal aparece constantemente como motivo decorativo y simbólico (por ejemplo, encima del trono imperial o en otros lugares emblemáticos de la Ciudad Prohibida de Pekín). Los dos dragones del cielo presentan gran dinamismo y vivacidad, con el cuerpo serpenteante y los ojos saltones, y sacando su larga lengua. Los adornos de la tapa son muy diferentes. En el centro, en medio de un gran círculo, puede verse un ideo-grama chino, que significa felicidad y buen augurio, rodeado de vegetales y flores enlazados. A cada lado de este motivo central se dispone de modo simétrico un tallo ornamental combinado con lazos en vuelo, rodeado de nubes muy decorativas. En la parte frontal de la tapa aparece multiplicado el mismo ideograma, expresado de modo más artístico. La caja y su contenido fueron probablemente realizados con ocasión de alguna celebración, como podría ser una boda o una fiesta de longevidad.

La etiqueta que acompaña a la pieza alude a su fabricación bajo el mandato del emperador Guangxu (Kuang-Hsu), que corresponde a los años 1875-1908, en las postrimerías de la dinastía.

Yayoi Kawamura

FICHA TÉCNICA

Caja.
Último cuarto del siglo XIX (dinastía Qing).
Laca china. Altura, 14,2 cm; anchura del frente, 45 cm; profundidad, 13,5 cm.
Procede de la Colección Federico Torralba Soriano.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo de Zaragoza, nº inv. 2002.5.281.

BIBLIOGRAFÍA

Torralba *et alii* (2002: 18-19), Jacobson (1993: 29-58).

Hadrosauria indet.

Cretácico superior

FICHA TÉCNICA

Hadrosauria indet. Fémur derecho.
Cretácico superior (Maastrichtiense). Hace 65 millones de años.
Restos paleontológicos. Fósil corporal de tipo óseo. 78 x 22 x 10 cm.
Procede del municipio de Arén, Huesca.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza, depósito MPZ 2007/711.

El ejemplar pertenece a un hadrosáurido, de los dinosaurios de «pico de pato». Estos ornitópodos fueron los dinosaurios herbívoros más abundantes del final del Cretácico. Se caracterizaban por un pico ancho y aplanado y un gran número de dientes trituradores (hasta dos mil) dispuestos ordenadamente en una «batería dental».

El fósil expuesto es un fémur. Tiene la particularidad de presentar numerosas estructuras de bioerosión, lo que evidencia un largo periodo de exposición posterior a la muerte del animal y previa al enterramiento definitivo de los restos de su esqueleto.

Los dinosaurios de Arén son los dinosaurios más modernos encontrados en Europa, de la edad Maastrichtiense superior. Vivieron poco antes de la extinción final del grupo, que tuvo lugar al finalizar el periodo Cretácico, hace 65 millones de años, y que fue una de las más importantes que han salpicado la historia de la vida; con ella desaparecieron para siempre los grandes grupos que dominaron durante la Era Mesozoica, como fueron los propios dinosaurios en tierra firme y los amonites en el mar.

José Antonio Gámez Vintaned

BIBLIOGRAFÍA

Gámez, Clúa y Sauras (2006: 23);
Liñán y Gámez (2006: 33-34);
López-Martínez *et alii* (2001: 43, 45-47);
Rubio *et alii* (2004: 14-16).

Crocodylia indet.

Paleógeno

El original de esta réplica en resina consiste en un bloque de roca caliza donde se encuentran el cráneo y la mandíbula en posición horizontal. Aflora la parte inferior de la mandíbula, mientras que la parte superior del cráneo está cubierta por la roca. La altura del cráneo es de 12 centímetros.

El rasgo esencial de Aragón durante el Terciario es la formación definitiva de los dos grandes relieves aragoneses, los Pirineos y el Sistema Ibérico, que se había iniciado en el Cretácico superior con el plegamiento Alpino, al tiempo que queda casi configurada la superficie emergida de lo que hoy conocemos como Aragón. Solo hacia la mitad del Terciario, un ancho brazo de mar se situó por un corto espacio de tiempo al pie de los Pirineos uniendo el Mediterráneo con el Cantábrico y dejando materiales con numerosos fósiles marinos, como las famosas calizas de *nummulites* de los Pirineos, entre otras formaciones rocosas que contienen grandes bancos de foraminíferos y una multitud de fósiles marinos como braquiópodos, moluscos, anélidos, briozoos, cocodrilos, crustáceos decápodos, peces y erizos, mudos testigos de los postreros fondos marinos aragoneses.

José Antonio Gámez Vintaned

FICHA TÉCNICA

Crocodylia indet. Réplica de la mandíbula inferior de un cocodrilo marino.
Paleógeno (Eoceno inferior [Ilerdiense inferior]). Hace 50 millones de años aprox.
Restos paleontológicos. Réplica de fósil corporal de tipo óseo. Longitud de la mandíbula, 51 cm; anchura, 25 cm.
Procede del Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido, Huesca.
Propiedad del Gobierno de Aragón
Localización: Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza, depósito MPZ 2006/380 (réplica de MPZ 94/1).

BIBLIOGRAFÍA

Costa *et alii* (1993: 27-29),
Liñán y Gámez (2006: 35, 38).

ZANTHOPSIS DUFOURI

Eoceno

FICHA TÉCNICA

Zanthopsis dufouri Milne-Edwards, 1850.
Cangrejo (crustáceo decápodo) marino.
Eoceno. Hace 45 millones de años aprox.
Restos paleontológicos. Fósil corporal de caparazón calcáreo. Anchura del caparazón, 7 cm.
Procede de la comarca de la Ribagorza, en los Pirineos oscenses.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza, depósito EMPZ 2005/12.

El *Zanthopsis dufouri* es una especie de cangrejo fósil muy común en el Eoceno pirenaico oscense. Resulta curioso observar cómo, en la mayoría de los ejemplares, la pinza derecha es bastante mayor que la izquierda.

Con objeto de cobijar mejor las huevas, los ejemplares hembra de este tipo de crustáceos presentan el repliegue del abdomen bajo el caparazón más ancho que los machos. Ello resulta en un acusado dimorfismo sexual, fácilmente identificable.

La zona donde actualmente se ubica la gran cadena de los Pirineos estuvo cubierta por el mar durante la mayor parte de la Era Mesozoica y hasta el final de la serie Eoceno (Terciario, Era Cenozoica). Durante el Eoceno, las aguas cálidas y poco profundas del mar Pirenaico (prolongación somera del Atlántico a través del golfo de Vizcaya) alimentaban una gran variedad de animales invertebrados (como estos cangrejos) y vertebrados (como el cocodrilo mostrado en esta exposición).

Conforme la subplaca Ibérica fue desplazándose hacia el norte durante el Terciario, llegó a colisionar contra la placa Europea, cerrándose de este modo el mar Pirenaico; de sus aguas surgieron las rocas formadas en su seno, con lo que desapareció para siempre el último mar de Aragón. Esto sucedió hacia el final del Eoceno, hace unos 35 millones de años.

José Antonio Gámez Vintaned

BIBLIOGRAFÍA

Gámez, Clúa y Sauras (2006: 24-25);
Liñán y Gámez (2006: 37-38).

Ursus spelæus

Pleistoceno superior

El oso de las cavernas fue una especie de gran talla y fundamentalmente herbívora que vivió en casi toda Europa durante el Pleistoceno tardío, hace entre 300 000 y 20 000 años. Su existencia estuvo jalonada por varios episodios glaciares; fue testigo de la aparición y la extinción del hombre de Neanderthal, coexistiendo con el hombre moderno.

En la cueva de Coro Tracito (o cueva de los Osos) de Tella-Sin se han hallado numerosos restos de osos de las cavernas que corresponden muy mayoritariamente a hembras y crías, resultado de muertes durante la hibernación y los alumbramientos. Calculada la antigüedad de estos osos mediante la datación molecular de sus dientes, dicha cueva ha resultado ser uno de los yacimientos de oso de las cavernas más modernos de la Península Ibérica. Su peculiaridad consiste en ser una cueva situada a gran altitud (1600 metros sobre el nivel del mar), que supera ampliamente la de otras cuevas españolas con *Ursus spelæus*.

José Antonio Gámez Vintaned

FICHA TÉCNICA

Ursus spelæus Rosenmüller, 1794. Oso de las cavernas. Cráneo incompleto de hembra. Pleistoceno superior. Hace 30 000 años aprox. Restos paleontológicos. Fósil corporal de tipo óseo. Longitud, 40 cm.
Procede del municipio de Tella-Sin, comarca de Ribagorza, Huesca.
Propiedad del Gobierno de Aragón.
Localización: Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza, depósito MPZ 2006/7.

BIBLIOGRAFÍA

Gámez, Clúa y Sauras (2006: 32),
Liñán y Gámez (2006: 39-42).

Monodon monoceros

Época actual

El nombre científico del narval (*Monodon monoceros*) significa «un solo diente, un solo cuerno». Se trata de un mamífero cetáceo de modo de vida gregario, carácter pacífico y movimientos ágiles y rápidos que habita las aguas del Atlántico norte, Pacífico norte y Ártico. Los machos poseen un diente incisivo (el izquierdo del maxilar) muy desarrollado, que puede alcanzar hasta 3 metros de largo. Los machos adultos pueden alcanzar 6 metros de longitud (sin contar la defensa) y 1,6 toneladas de peso. Suelen vivir alrededor de cuarenta años. Actualmente, esta especie es objeto de medidas de protección.

El singular aspecto de la defensa del narval suscitó en la Edad Media que se le conociera como «unicornio marino», y se le atribuyeron propiedades medicinales y mágicas. Se convirtió en una pieza imprescindible en las colecciones o gabinetes privados de los reyes y la nobleza europeos, y llegaban a pagarse auténticas fortunas por hacerse con uno de ellos.

El ejemplar que se exhibe en la exposición fue donado (junto con otro de dimensiones análogas) al Museo del Colegio del Salvador en Zaragoza por Fernando Escudero, el 1 de mayo del año 1907.

José Antonio Gámez Vintaned

FICHA TÉCNICA

Monodon monoceros Linnæus, 1759.
Defensa (incisivo muy desarrollado) de narval.
Época actual.
Resto osteológico. Longitud, 218 cm; diámetro máximo, 6,76 cm.
Propiedad del Colegio del Salvador (Zaragoza).
Localización: Universidad de Zaragoza, edificio Paraninfo, Sala Longinos Navás, CS.DA.41 (en depósito).

BIBLIOGRAFÍA

Bastero (1989: 32-36); Tutor Larrosa, Tutor Monge y Nuño (2004: 67-75).

Recetario medicinal espagírico

Diego Bercebal. 1713

Religioso franciscano, fray Diego Bercebal es el autor de un tratado titulado *Recetario medicinal y espagírico*, editado póstumamente por Miguel Pasqual, síndico del mismo convento, en el año de 1713. Nacido en la primera mitad del siglo XVII, Bercebal estudió Filosofía en las aulas zaragozanas, si bien se sintió atraído por la carrera de las armas, actividad que emprendió la edad de 24 años, sirviendo como aventurero en el Regimiento de Aragón, en la Real Armada y en las tropas del emperador Leopoldo I. Tras recibir distinguidas certificaciones por su valor y conducta en las armas, así como cartas de favor para sus ascensos, decidió regresar a su tierra natal y tomar el hábito de San Francisco, no sin antes haber residido, durante un periodo de tiempo indefinido y en fechas sin concretar, en casa de Vincencio Juan de Lastanosa, donde aprendió toda suerte de prácticas químicas relacionadas con la medicina, merced a los abundantes conocimientos que, en esta materia, tenía el prócer oscense.

Con este importante bagaje cultural, no es de extrañar que, tras ingresar en la orden franciscana, Bercebal se dedicase al cuidado de los enfermos, tarea que le llevó a terminar sus días como enfermero mayor del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Sus superiores en la orden, conocedores de sus muchos saberes terapéuticos, le encargaron que vertiera tales conocimientos en un escrito que sirviera de guía a sus sucesores. Es así como nace el *Recetario medicinal y espagírico*, de indudable trascendencia para la historia de Lastanosa, pues es este escrito la fuente de información primordial sobre los conocimientos químicos y terapéuticos del mecenas, profundamente interesado en las aplicaciones de la química a la elaboración de medicamentos y panaceas.

Miguel López Pérez

A-596

RECETARIO
MEDICINAL
ESPAGIRICO.
OBRA POSTHVMA.
DE Fr. DIEGO BERCEBAL, ENFERMERO
Mayor del Real Convento de S. Francisco
de Zaragoça.
DEDICADA
POR EL MISMO AVTOR A LOS
Enfermos, y encomendada à los Reli-
giosos Enfermeros.
SACALA A LVZ
D MIGVEL PASQVAL,
SINDICO DEL MISMO CONVENTO.
EN ZARAGOZA:
Por DIEGO de LARVMBE, en la Calle
de San Pedro, Año 1713.

FICHA TÉCNICA

Recetario medicinal espagírico / obra póstuma de Fr. Diego Bercebal, enfermero Mayor del Real Convento de S. Francisco de Zaragoza […]; Sácala a luz Miguel Pascual…
Diego Bercebal.
Zaragoza, Diego de Larumbe, 1713.
8º. 15,5 x 10,5 x 2,1 cm. [38], 178, [6] pp.
Localización: Biblioteca Municipal de Zaragoza, sign. A-596.

BIBLIOGRAFÍA

García Martínez (2002), López Pérez (2003: 268-284).

Nace esta universalidad de voluntad y de entendimiento
de un espíritu capaz, con ambiciones de infinito [...].
Práctico gustar es el de jardines, mejor el de edificios,
calificado el de pinturas, singular el de piedras preciosas;
la observación de la antigüedad, la erudición
y la plausible historia.

(Baltasar Gracián, «El hombre de todas horas. Carta a don Vincencio Juan de Lastanosa», *El Discreto*, Huesca, 1646)

Las anteriores palabras del jesuita Baltasar Gracián resumen bien los intereses y aficiones del círculo lastanosino, compuesto por escritores, artistas e intelectuales aragoneses que Vincencio Juan de Lastanosa reunió en torno suyo. Era también común en ellos su devoción a la VIRGEN DEL PILAR y a SAN LORENZO, cuyo origen oscense defendieron varios miembros de este grupo, quienes también se ocuparon de escribir sobre otras devociones aragonesas.

En este círculo sobresale la figura de BALTASAR GRACIÁN, uno de los autores más importantes del Siglo de Oro. Estuvo en Huesca entre 1636-1639 y 1646-1650; aquí publicó diferentes obras gracias al mecenazgo de Lastanosa, a quien inmortalizó en sus escritos.

El resto de sus componentes son también personajes de un gran interés. Hubo ARTISTAS: Jusepe Martínez, Pedro Aibar o Teresa Agüesca y otros miembros de su familia; NOBLES, entre los que destaca el conde de Guimerá; RELIGIOSOS: el poeta y canónigo Manuel de Salinas y la escritora Ana Francisca Abarca de Bolea, abadesa de Casbas; CRONISTAS de Aragón: Juan Francisco Andrés de Uztarroz, que escribió una descripción en prosa, fundamental, y otra en verso del palacio, los jardines y las colecciones lastanosinas, y Diego José Dormer, que influyó en Lastanosa para que donara al Archivo del Reino monedas y documentos relacionados con Aragón; OSCENSES como el polifacético Francisco de Artiga, autor de dos proyectos fundamentales para Huesca, el pantano de Arguis y el edificio octogonal de la Universidad, y Diego Vincencio Vidania, que decía deber su inclinación a «las buenas letras» a Lastanosa; el INDIANO Juan Francisco Montemayor, que tuvo una larga y fructífera carrera como jurista en América, y el PRÍNCIPE Juan José de Austria, a quien Lastanosa conoció en la última etapa de su vida y gracias al cual fue nombrado gentilhombre de la Casa de Carlos II en 1677.

Virgen del Pilar en orla de flores

Anónimo. Finales del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Virgen del Pilar en orla de flores.
Anónimo madrileño —orla— y ¿Juan Zabalo? —escena religiosa.
Finales del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 98 x 71,5 cm.
Colección particular, Zaragoza.

Se trata de una obra inédita y cuya única información conocida es que se trajo desde Madrid a Aragón a principios del siglo XX. Entonces se reenteló el lienzo y en el travesaño del bastidor se escribió «Juan de Arellano». No es una obra suya, si bien el pintor del cuadro expuesto siguió en la guirnalda los modelos popularizados en la Corte por Juan de Arellano (1614-1676), captando la viveza y naturalidad de las flores: azucenas y rosas, las exóticas anémonas, y no podían faltar los tulipanes, especie muy estimada en los jardines de toda Europa. Estas orlas de flores las pintaron en Madrid los múltiples seguidores de Arellano, entre los que destaca su yerno Bartolomé Pérez; incluso había especialistas en este tipo de coronas, que vendían a otros pintores para que incluyeran en el centro la escena figurativa deseada.

La riqueza colorista, luminosidad, volumen y soltura de pincelada de la guirnalda, acompañada de un dibujo preciso, destacan del fondo, donde los temas piadosos se relacionan con la pintura aragonesa y parecen hechos por otra mano, si bien los análisis radiológicos no demuestran que orla e iconografía religiosa se pintaran en épocas diferentes, pero sí que fueron realizadas con técnica pictórica distinta. Las cabezas escorzadas de los ángeles de primer término son muy semejantes a las pintadas por Pedro Aibar (*c.* 1640-1707); las de los otros seres angelicales, que se diluyen entre las nubes, son de pincelada fluida. Se pueden ver en un cuadro de la *Venida de la Virgen del Pilar* (Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País), atribuido por el profesor Juan Carlos Lozano a Pedro Aibar.

La Virgen del Pilar aparece también en el cuadro del *Salvador con la Virgen del Pilar y Santiago* (*c.* 1693) del palacio arzobispal de Zaragoza, atribuido a Pablo Rabiella o a Juan Zabalo. En las tres pinturas se reproduce con absoluta fidelidad la talla gótica mariana venerada en la basílica del Pilar de Zaragoza, de la cual ya existía un grabado calcográfico fechado en la primera mitad del siglo XVII. Sorprende que en la obra expuesta sean la Virgen y el Niño los de menor calidad de toda la pintura.

El círculo de Lastanosa tenía una gran devoción pilarista, como se refleja en la correspondencia mantenida entre ellos. Los eruditos ausentes de Aragón pedían estampas y pinturas con reproducciones de la Virgen del Pilar para que les fueran enviadas a Nápoles, México o Madrid. Es posible que algún aragonés viviendo en la capital de la Corte española a finales del siglo XVII mandara la pintura con la orla de flores y en Zaragoza se insertara la iconografía de la Virgen del Pilar.

Carmen Morte García

BIBLIOGRAFÍA

Ansón y Lozano (2006).

Retrato de Jusepe Martínez

¿Jusepe Martínez? Hacia 1630-1650

FICHA TÉCNICA

Retrato de Jusepe Martínez.
¿Jusepe Martínez? (1600-1682).
Hacia 1630-1650.
Óleo sobre lienzo. 79 x 90 cm.
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Zaragoza, NIG 10 152.

Procedente de la colección de Valentín Carderera, ingresa en el Museo de Zaragoza en el año 1868. La propia identificación de los personajes representados ha sido un tema que ha suscitado diferentes opiniones, pues supuestamente se trata de un autorretrato de Jusepe Martínez pintando a su padre, Daniel Martínez. Sin embargo, hay quienes argumentan que el joven que figura en primer plano es el hijo del pintor, fray Jerónimo José Martínez, y el caballero retratado a su vez en el lienzo es el propio Jusepe Martínez.

Hay dos inscripciones realizadas en el lienzo con posterioridad a la ejecución de la obra. En el ángulo inferior derecho se puede leer «Jusepe Martínez pintor del Rey español murió año de 1682» y, en el puño del traje del pintor, «Su hijo murió cartujo año 1679».

La propia temática, el cuadro dentro del cuadro, en perfecta armonía y composición, el dibujo y el cromatismo de gran precisión, junto con el lenguaje de luces y sombras, reafirman la valía de Jusepe Martínez, acorde con los gustos de pintores contemporáneos, evidenciándose referencias velazqueñas. Fue uno de los más destacados artistas aragoneses del momento, pintor honorífico de Felipe IV y amigo de Velázquez; también fue teórico del arte: hacia 1673 escribió *Los discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*.

Marisa Arguis Rey

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza (1867: 31), *El pintor Vicente Berdusán, 1632-1697* (1998: 134-137), Beltrán y Paz (2003: 294-295), *Mensajes cruzados* (2005: 60-61).

Honestas recreaciones de ingeniosa conversación en diálogos

Gaspar de Galcerán de Gurrea y Aragón, conde de Guimerá, et alii.
Primera mitad del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Honestas recreaciones de ingeniosa conversación en diálogos: decláranse varias monedas antiguas y modernas. Parte primera. De la librería manuscrita de D. Gaspar de Galcerán de Gurrea y Aragón.
Gaspar de Galcerán de Gurrea y Aragón, conde de Guimerá, *et alii*.
Primera mitad del siglo XVII.
Encuadernación posterior imitando la de la época, concretamente de la década de 1980, realizada por Santaolalla.
33 x 24 cm.
Este manuscrito pasó del conde de Guimerá a Juan Francisco Andrés de Uztarroz, y de este a Vincencio Juan de Lastanosa.
Localización: Cortes de Aragón, ms. L-210.

El conde de Guimerá (1584-1638) perteneció a la misma generación de eruditos zaragozanos y oscenses que los hermanos Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola, Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Ana Francisca Abarca de Bolea, Luisa de Padilla, Baltasar Gracián, Manuel de Salinas, Francisco Jiménez de Urrea y Vincencio Juan de Lastanosa, que se preocuparon de revalorizar figuras de ilustres aragoneses del siglo XVI, como Jerónimo Zurita o Antonio Agustín, buscando principalmente la reconstrucción de los orígenes de Iberia y de la Corona aragonesa como empresa nacionalista hispana.

Este noble nacido en Barcelona era hijo de Felipe Galcerán de Castro y Pinós, vizconde de Evol, y de su segunda esposa y prima hermana Ana de Aragón Borja, nieto del ilustre Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa. Sabemos que tuvo una esmerada educación y formación en diferentes disciplinas, como hebreo, griego, leyes, humanidades y antigüedades. Se casó en 1604 con su prima y sobrina Isabel Inés de Erill y Orcau. El matrimonio vivió en una lujosa casa del Coso de Zaragoza y tenía su residencia veraniega en la localidad de Fréscano (Zaragoza). En este lugar, en el verano de 1608 se reunió por primera vez la academia «Pítima contra la ociosidad», fundada por su mujer, donde se realizaron varios certámenes y se comentaban textos de los clásicos y de otros autores.

El texto está dividido en dos secciones. La primera, dialogada, está fraccionada en dos partes donde se reflejan las tertulias que tuvieron lugar en casa de don Alonso de Gurrea, sobrino del conde, en las que intervinieron también el conde de Guimerá, el licenciado Juan de San Juan —regente de la vicaría de San Juan— y don Francisco Jiménez de Urrea, capellán de Su Majestad y cronista del reino de Aragón, interesándose por las monedas y medallas antiguas que consideraban como documentos históricos. En la segunda sección, se incluyen casi doscientos dibujos entre medallas y monedas que se hicieron primero a lápiz y después a tinta, apareciendo la del propio conde, con su imagen de perfil cuando tenía 21 años, y en su reverso el emblema, una rama de tres piñas (relacionadas con su apellido *Pinós*) y el texto «ET DULCE ET DURO», que transmite la idea de que con el trabajo constante y sacrificado, como el de sus antepasados, se consigue el premio deseado y el «dulce» y merecido descanso.

José María Esparza Urroz

BIBLIOGRAFÍA

Morte (2003), Asín (1994).

MISSILIA·ARGENTEA· FAC
ORIVNDVS·AB·ANT

COMITE·GASPAR·A·PINOS
A·FAMILIA·PINARIA

Retrato del padre Baltasar Gracián

Anónimo. Mediados del siglo XVIII

FICHA TÉCNICA

Retrato del padre Baltasar Gracián.
Anónimo.
Mediados del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 111,5 x 92 cm, con marco.
Propiedad del Obispado de Barbastro-Monzón.
Localización: Iglesia de San Miguel,
Graus (Huesca).

Es este un retrato totalmente idealizado del gran escritor aragonés Baltasar Gracián Morales (Belmonte de Gracián, Zaragoza, 1601 – Tarazona, 1658), que perteneció a la Compañía de Jesús, en la que desarrolló su actividad docente e intelectual, viviendo en los colegios de Zaragoza, Calatayud, Valencia, Lérida, Gandía, Huesca, Graus y Tarazona.

Se trata de un cuadro, muy poco conocido, mandado hacer por los jesuitas del colegio de Graus (Huesca) a mediados del siglo XVIII para recordar a quien había estado allí castigado por sus superiores en el último año de su vida. Baltasar Gracián, por haber publicado en Madrid el año anterior la tercera parte de *El Criticón* sin el permiso de sus superiores, fue castigado por el padre provincial de Aragón de la Compañía de Jesús, reprendido públicamente, destituido de su cátedra de Sagrada Escritura en el colegio de la Compañía de Zaragoza y recluido en el colegio de Graus a comienzos de 1658. Allí permaneció tres meses en los que hizo duro ayuno y sufrió una fuerte depresión, que le llevó a solicitar el abandono de la Compañía de Jesús, lo que al final no se llevó a efecto. En abril de ese año sería rehabilitado por sus superiores y enviado como prefecto espiritual al colegio de Tarazona, donde murió el 6 de diciembre de 1658.

Según consta en la cartela de la parte inferior del cuadro, fueron los jesuitas de Graus los que ofrecieron esta efigie en recuerdo suyo y de su estancia allí. El autor anónimo del retrato no se basó en el más antiguo y muy divulgado que se conservaba en el colegio jesuita de Calatayud, de hacia 1660-1670, obra posible del pintor bilbilitano Juan Florén menor, que estudié hace unos años y sirvió de modelo al conocido dibujo de Valentín Carderera. Ejecutó un retrato correcto en el rostro joven e idealizado y en la actitud de Gracián, con el hábito de la Compañía de Jesús, si bien se aprecian incorrecciones en su mano derecha, la que sostiene el cálamo, y fallos de perspectiva en la mesa y los muebles de ambientación. La blanda factura y el dulce colorido, con fondo amarillento, denotan ya un influjo de lo rococó.

Arturo Ansón Navarro

BIBLIOGRAFÍA

Ansón (2001: 77-80).

P. Balthasar
Bellomontanus propt Bibliam
maximus ingenio
Inter primos Gradensis Collegii Jesuitas primarius exul
Jesuitarum Gradensis Collegium

Agudeza y arte de ingenio

Baltasar Gracián. [1648]

AGVDEZA
Y
ARTE DE INGENIO,
EN QVE SE EXPLICAN TODOS LOS MODOS, Y DIFE-
rencias de Conceptos, con exemplares escogidos de todo lo
mas bien dicho, assi sacro, como humano.
POR
LORENÇO GRACIAN.
AVMENTALA
El mesmo Autor en esta tercera impression, con vn tratado de los
Estilos, su propiedad, Ideas del bien hablar; con el Arte de
Er[illegible]n, y modo de aplicarla; Crisis de los Au-
tores, y noticias de libros.
ILVSTRALA
EL DOC DON MANVEL DE SA[illegible]NAS, Y LIZANA
Canoni la Cathedral de Huesca, [illegible]
ciones de los Epigramas
P[illegible]BLIC
DON [illegible]O I [illegible]ANOSA

FICHA TÉCNICA

Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos, y diferencias de conceptos, con ejemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro, como humano. Por Lorenzo Gracián. Auméntala el mismo autor en esta tercera impresión, con un tratado de los estilos, su propiedad, ideas del bien hablar: con el arte de erudición, y modo de aplicarla; crisis de los autores, y noticias de libros. Ilústrala el doctor don Manuel de Salinas y Lizana, canónigo de la Catedral de Huesca, con sazonadas traducciones de los Epigramas de Marcial. Publícala don Vincencio Juan de Lastanosa, caballero, y ciudadano de Huesca, en el reino de Aragón. Corónala con su nobilísima protección, el excelentísimo señor don Antonio Jiménez de Urrea, conde de Aranda, &c, grande de España. Baltasar Gracián.
Huesca, Juan Nogués, [1648].
4º. 20 x 16,5 cm. [8], 384, [4] pp.
Procede del monasterio de San Victorián.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-63-9600.

Tras la publicación del *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (Madrid, Juan Sánchez, 1642; véase la edición facsímil de Aurora Egido, 2005), Baltasar Gracián dedicó varios años a rehacer y ampliar considerablemente el novedoso tratado o «teórica flamante» con el que aspiraba a elaborar un «arte», esto es, un método reglado según la acepción aristotélica del término, para los más granados frutos del entendimiento, «primera y principal potencia» del hombre: los conceptos engendrados por el ingenio. Pese al exhaustivo trabajo de reelaboración del *Arte* en la *Agudeza*, Gracián resaltó la vinculación entre ambos textos presentando la *Agudeza* en su portada como «segunda impresión» a la que se habían incorporado novedades tales como «vn tratado de los Estilos, su propiedad, Ideas del bien hablar: con el Arte de Erudición, y modo de aplicarla; Crisis de los Autores, y noticias de libros».

La edición de esta obra plantea numerosos problemas de carácter textual: por una parte, se produjo en la portada un sorprendente error en el nombre del conde de Aranda (*Juan* en lugar de *Antonio*, según consta en un ejemplar de la Hispanic Society of America) que obligó a reimprimir todo el primer pliego, como el propio Gracián explicó a Uztarroz en carta de 30 de marzo de 1648; por otra, hay ejemplares que se presentan como nueva edición y «tercera impresión» de 1649; por último, sabemos que existen ejemplares contrahechos de la *Agudeza*. Tras algunos trabajos preliminares, el exhaustivo análisis de todos los ejemplares conocidos de la *Agudeza* llevado a cabo por Aurora Egido (en su edición facsímil de la obra, en prensa) permitirá deslindar si existió una edición de 1649 o si se trata simplemente de una emisión, y también distinguir gracias al número de páginas (384-376) los ejemplares auténticos de los contrahechos. Por lo que respecta al que aquí se expone, como consta en su portada, proviene de San Victorián y, por tanto, se incorporó a la Biblioteca Provincial de Huesca en 1870 junto a otros 817 libros del mismo monasterio, pero debe tenerse en cuenta que hubo otro ejemplar de 1649 en la misma biblioteca, hoy perdido, que mencionaron Ricardo del Arco y Adolphe Coster (véase la edición citada de Egido) y que procedía de la biblioteca de la Compañía de Jesús de Huesca, por donativo de Gracián. De hecho, era este el único ejemplar de una obra suya que figuraba en esta biblioteca, según consta en los manuscritos de la Biblioteca Provincial de Huesca 1-M-116 (p. 66) y 1-M-128 (leg. G2, nº 166).

José Enrique Laplana Gil

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Lasheras (2001), Blanco (2003), Wardropper (1980-1981), Moll (2001: 89-91), Laplana (1998).

El Criticón. Segunda parte: juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad

Baltasar Gracián. 1653

Baltasar Gracián (1601-1658) publicó la segunda parte de *El Criticón* en 1653 bajo el nombre de *Lorenzo Gracián* —identificado con un personaje real, hermano y ahijado del autor—, que ya había utilizado en sus obras anteriores.

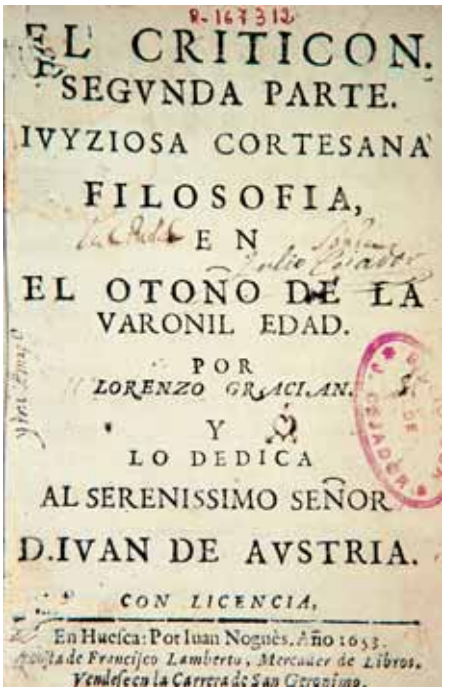
Tras superar «la primavera de la niñez y el estío de la juventud», los dos protagonistas, Critilo y Andrenio, continúan su peregrinaje vital «en el otoño de la varonil edad», a la que acceden de forma simbólica por los puertos de Aragón. Sus pasos les conducen a «la noble casa de Salastano», anagrama con que Gracián denomina a su gran amigo Vincencio Juan de Lastanosa, «cuyo discreto empleo es lograr todas las maravillas, no sólo de la naturaleza y arte, pero más las de la fama». De allí seguirán su camino hacia «el invierno de la vejez», que constituye la tercera parte de la obra.

El impresor encargado de sacar a la luz esta segunda parte, una impresión modesta y tipográficamente sobria, fue Juan Nogués. Su imprenta estaba situada en el Coso de la ciudad de Huesca, próxima al palacio de Lastanosa y al colegio de la Compañía de Jesús, cercanía que permitió al autor cuidar la impresión de sus libros. Francisco Lamberto, comerciante de libros en la calle de San Jerónimo de Madrid, corrió con los costes de la edición.

Las obras sueltas de Gracián —como tantas otras del Siglo de Oro— presentan muchos problemas bibliográficos: en este caso existen dos ediciones con los mismos datos de pie de imprenta. Como ha demostrado el profesor Jaime Moll, una de ellas —a la que pertenece el ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense— es una edición contrahecha, publicada al margen del autor.

Según consta en el exlibris manuscrito y en el sello, el ejemplar que se muestra en la exposición perteneció al profesor Julio Cejador, que realizó entre 1913 y 1914 la edición revisada de *El Criticón* para la editorial Renacimiento. En el prólogo al segundo tomo se refiere a su reciente adquisición en Aragón —de la que participa con entusiasmo a su amigo Raymond Foulché-Delbosc— de «un magnífico ejemplar de la primera edición de cada una de las tres partes de *El Criticón*, verdadero tesoro por lo raro; pero, sobre todo, por ser la edición primera de esta obra sin par en todas las literaturas».

Mercedes Cabello Martín


EL CRITICON.
SEGVNDA PARTE.
IVYZIOSA CORTESANA
FILOSOFIA,
EN
EL OTOÑO DE LA
VARONIL EDAD.
POR
LORENZO GRACIAN.
Y
LO DEDICA
AL SERENISSIMO SEÑOR
D.IVAN DE AVSTRIA.
CON LICENCIA,
En Huesca: Por Iuan Nogués. Año 1653.
A costa de Francisco Lamberto, Mercader de Libros.
Vendese en la Carrera de San Geronimo.

FICHA TÉCNICA

El Criticón. Segunda parte: juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad. Por Lorenzo Gracián…
Baltasar Gracián.
Huesca, Juan Nogués (a costa de Francisco Lamberto), 1653.
8º. 14,5 x 10, 5 cm. [16], 288 pp.
Localización: Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, sign. BH FLL Res. 851.

BIBLIOGRAFÍA

Egido y Marín (2001), Cejador (1914), Delgado (1996), Egido (2001), Moll (1996-1997, 2001).

La Virgen manda a dos ángeles que ciñan una banda a la cintura de san Ignacio de Loyola

Juan Pérez Galbán. Década de 1630

FICHA TÉCNICA

La Virgen manda a dos ángeles que ciñan una banda a la cintura de san Ignacio de Loyola.
Juan Pérez Galbán.
Década de 1630.
Óleo sobre lienzo. 230 x 152 cm.
Localización: Diputación de Huesca.

Se trata, sin duda, del lienzo titular de un altar desaparecido, que debió de estar antiguamente en la iglesia de la Compañía de Jesús en Huesca. Es una pintura del primer barroco naturalista, datable en la década de 1630, y que considero obra del pintor aragonés Juan Pérez Galbán (Luesia, 1596 – Zaragoza, 1645).

Se trata de un lienzo de asunto jesuítico, y en él representó Pérez Galbán el momento en que la Virgen se apareció a san Ignacio de Loyola y ordenó a dos ángeles ceñirle a la cintura una banda blanca que le vinculaba a María, la cual aparece en un rompimiento de gloria. No es este un pasaje frecuente en la iconografía ignaciana, y no aparece en la amplia serie de grabados que, dibujados por Rubens en 1599-1600 y grabados por Jean-Baptiste Barbé, fueron publicados en 1609 en la *Vida de san Ignacio de Loyola*, con motivo de la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús. Pero sí debió de ser estimado por los jesuitas aragoneses, pues el pasaje fue después pintado en uno de los medios puntos de la capilla de san Ignacio de la iglesia del Real Seminario de San Carlos de Zaragoza, antigua de la Compañía.

Considero que es ésta una obra de Juan Pérez Galbán, pues las cabezas de los ángeles, así como la manera de estar resueltos los pliegues de sus túnicas, estrechos, muy angulosos y con grandes efectos claroscurales, es semejantes a la de los angelitos que aparecen en el cuadro del *Hallazgo del cuerpo de san Juan de Atarés por los santos Voto y Félix con la Inmaculada Concepción en el cielo*, cuadro firmado, fechado en 1631 y documentado desde antiguo, que se halla en la capilla de esos santos en el claustro del monasterio viejo de San Juan de la Peña (Huesca).

El cuadro, que se da a conocer en esta exposición, está resuelto con dibujo apurado en las figuras, colorido equilibrado, predominio de rojos y ocres y acusados efectos claroscurales de raigambre tenebrista. El canon de los ángeles mancebos y la manera de estar resueltos sus ropajes remiten todavía a modelos del último manierismo reformado, en concreto de Federico Zúccaro.

Arturo Ansón Navarro

Armas y retratos de los Ruizes de Castilla y Urrieses

Joaquín José Ruiz de Castilla y Urriés. 1727

Este importante manuscrito realizado en Huesca en el siglo XVIII está dedicado al linaje aragonés fruto del entronque de las familias Ruiz de Castilla y Urriés. Su autor fue uno de los miembros de esta progenie, Joaquín José Ruiz de Castilla y Urriés. Consta de dos volúmenes que se complementan entre sí, titulados *Armas y retratos, con inclusiones, de los Ruizes de Castilla y Urrieses* y *Demostraciones genealógicas, con citas de tiempos y notarios*.

El primero recoge armerías, retratos, genealogías y biografías de los personajes que pertenecen a la citada casa. En él se advierte la intervención de dos copistas e incluso hay algunos añadidos posteriores aislados. Este volumen está profusamente ilustrado con retratos de diferentes personajes, algunos de cuerpo entero, a veces acompañados por figuras de menor tamaño, en virtud de su condición subalterna; con frecuencia aparecen cortinas y muebles, encuadrándose dentro de la típica escenografía barroca. En cuanto a los de medio cuerpo, la mayoría al inicio del códice, los personajes masculinos miran hacia la derecha del lector y los femeninos hacia la izquierda. En los dos tipos se refleja el escudo de armas de cada uno en el ángulo superior izquierdo. Los textos que acompañan a estos retratos nos aportan abundante información, sobre todo genealógica, biográfica, nobiliaria y prosopográfica. En lo que respecta a la emblemática, hay que destacar la gran cantidad de noticias que nos proporcionan la indumentaria y las insignias, reflejando la posición social e identificando a los protagonistas dentro del estamento religioso (regular o secular) y nobiliario (civil o militar). En general, son retratos idealizados, no se percibe en ellos un buen análisis de la fisonomía y denotan una carencia a la hora de representar las proporciones del cuerpo. El otro códice, que complementa al primero, contiene una serie de árboles genealógicos y un índice de los documentos citados.

Hemos de ser conscientes de la importancia que posee este ejemplar dieciochesco en lo que respecta al estudio de la emblemática general, dado su contenido tanto gráfico como textual. Una de las imágenes reproduce la de Brianda Ruiz de Castilla y Urriés, abadesa del monasterio de Casbas (Huesca).

José María Esparza Urroz

FICHA TÉCNICA

Armas y retratos de los Ruizes de Castilla y Urrieses.
Joaquín José Ruiz de Castilla y Urriés.
Huesca, 1727.
40,5 x 27,5 cm. [2] hs., 245 pp., [67] pp., [16] hs.
Localización: Cortes de Aragón, Fondo Documental Histórico, mss. L-118 y L-119.

BIBLIOGRAFÍA

García López (2001: 431-446).

Catorce vidas de santas de la Orden del Císter

Ana Francisca Abarca de Bolea. 1655

CATORZE
VIDAS DE SANTAS
DE LA ORDEN DEL
CISTER.
ESCRIVELAS
DOÑA ANA FRANCISCA
Abarca de Bolea, Mur., y Castro. Monja professa del Real Monasterio de Santa Maria de Gloria, en la Villa de Casbas
DEDICALAS
AL ILVSTRISSIMO, Y REVERENdissimo señor Don Fray Miguel Escartin, Obispo de Barbastro, y electo de Lerida, del Consejo de su Magestad, &c.

Con licencia: En Zaragoza, por los herederos de Pedro Lanaja, y Lamarca, Impressor del Reyno de Aragon, y de la Vniversidad. Año 1655.

FICHA TÉCNICA

Catorce vidas de santas de la Orden del Císter.
Ana Francisca Abarca de Bolea.
Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1655.
4º. [40], 375 pp.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, B-68-10313.

Ana Francisca Abarca de Bolea, como muestra de gratitud a la Orden del Císter y al monasterio de Santa María de Casbas, compuso esta obra de carácter hagiográfico en la que relata la vida de catorce santas cistercienses de distintas épocas y países.

Las biografiadas son las santas Aleyda, Umbelina, Matilde, Hildegarda, Isabel de Esconaugia, María Ognies, Christina, Catharina, Lutgarda, Hidubigia, Hildegunda, Eufemia, Franca y doña Beatriz de Silva. Ana Francisca aporta al género *flos sanctorum*, tan apreciado en la época, la novedad del carácter totalmente femenino —tanto la autora como los personajes son mujeres— de esta obra.

Ella misma reconoce que los datos biográficos que utiliza están tomados de fuentes anteriores, pero su originalidad consiste en que no se limita a exponerlos de manera árida y escueta, sino que los glosa y comenta ampliamente con profundas consideraciones filosóficas, morales y espirituales sobre los más variados temas, al hilo de los acontecimientos relatados. Muestra una sorprendente erudición en la profusión de citas latinas, colocadas al margen de cada página, de «autoridades» (Biblia, santos padres, filósofos, teólogos, historiadores…) que acreditan la fiabilidad de su doctrina, y estos conocimientos también se manifiestan en la exposición, al final de cada una de las biografías, de las numerosas fuentes consultadas.

Entre los preliminares de la obra destaca por su importancia la «Epístola» del canónigo de la catedral oscense don Manuel de Salinas, rica en datos biográficos sobre Ana Francisca y otras importantes personalidades de la familia Abarca de Bolea. Y no menos interesante es el «Proemio», escrito por la autora, en el que describe detalladamente el monasterio de Casbas y relata la historia del mismo desde su fundación. Finaliza este capítulo con un soneto dedicado a la Virgen de Gloria, patrona del convento.

Mª de los Ángeles Campo Guiral

BIBLIOGRAFÍA

Muñiz (1793: 1-4), Serrano (1903-1905: I, 1-9), Arco (1913, 1926b), Castro (1938), Campo (1980, 1993, 2000, 2001, 2002b), Vidal (1985: 387-392), Oltra (1988: 7-103).

Vigilia y octavario de San Juan Baptista

Ana Francisca Abarca de Bolea. 1679

En esta obra, Ana Francisca Abarca de Bolea desarrolla un ligero argumento de novela pastoril que transcurre durante nueve días (vigilia y octavario) de celebraciones lúdicas (religiosas y profanas), con motivo de la festividad de San Juan Bautista, en torno a una ermita dedicada al santo en un paraje de las montañas del Moncayo. Este es el marco en el que actúan los personajes, principalmente pastores cultos y refinados que, entre otras muchas actividades festivas, se divierten con la conversación, las canciones, la recitación, la narración y el debate, de modo que, debido a la abundante presencia de estas muestras de expresión oral, la obra ofrece una interesante variedad de temas y de géneros literarios. La *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* presenta, pues, la estructura de una obra miscelánea, al estilo de la época, compuesta por variados materiales literarios en prosa y verso, enmarcados en un endeble argumento pastoril de clara orientación religiosa, y todo ello situado en el ambiente lúdico de unas alegres fiestas sanjuanistas.

El interés de esta decadente novela pastoril, la última, por cierto, de la historia de la literatura española y la única escrita por una mujer, radica en su estilo literario representativo del Barroco aragonés, en sus ricas manifestaciones de costumbrismo festivo y en el material literario insertado, compuesto por dos novelas cortas («El fin bueno en mal principio» y «La ventura en la desdicha»), una serie de chistes o chascarrillos denominados «cuentecillos ridículos y verdaderos», una breve representación teatral en aragonés titulada «Baile pastoril al Nacimiento», las llamadas «Flores historiales» —colección de setecientos argumentos en favor del número siete expuestos por los pastores en debate con las pastoras, partidarias del tres— y, como componente fundamental, una gran cantidad de poemas de la más variada temática, métrica y estilo, la mayoría de los que la autora compuso a través de toda su vida y que aquí recopila cantados o recitados por los personajes de ficción.

Mª de los Ángeles Campo Guiral

VIGILIA.
Y OCTAVARIO
DE SAN IVAN
BAPTISTA.

LA ESCRIVIÓ, EN SV NVNCA OCIOSA juventud, la muy Ilustre Señora Doña Ana Francisca Abarca de Bolea, Mur y Castro, Religiosa del Cistter, en el Real Convento de la Villa de Casbas, donde fue dignissima Abadesa.

DALO A LA ESTAMPA
Don Baltasar Ficrres di Alcamora, Infanzon, Ciudadano de la Imperial Ciudad de Zaragoza.

Y LO DEDICA
AL ILVSTRISSIMO SEÑOR D. BERNARDO Abarca de Bolea, y Castro, Vera, y Alagon, Fernandez de Ysar, Marques de Torres, Baron de Gavin, de Sietamo, de Clamosa, de Rodellar, de Puydecinca, y de Eripol, Señor de las Villas de Maella, y Villanueva de Alnaçan, y del Valle de Rodellar, Gentil Hombre de la Camara de su Magestad, con exercicio en la de su Alteza, y Superintendente General de todas las rentas Reales de Cordova, y su Reynado.

CON LICENCIA.

En Zaragoza: Por PASQVAL BVENO. Año 1679.

FICHA TÉCNICA

Vigilia y octavario de San Juan Baptista.
Ana Francisca Abarca de Bolea.
Zaragoza, Pascual Bueno, 1679.
4º. [32], 241 pp.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-91-13806.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés de Uztarroz (1781: 54), Muñiz (1793: 1-4), Poza (1884: 165-168), Pérez de Guzmán (1891-1892: 385-387), Serrano (1903-1905: I, 1-9), Arco (1913 y 1926b), Castro (1938), Alvar (1945), Campo (1987, 1979, 1980, 1988, 1991a, 1992, 1993, 1998, 2000, 2001, 2002a, 2002b, 2003), Olivares y Boyce (1993), Abarca de Bolea (1679 [ed. de 1994] y 1980), Whitenak y Campbell (2000: 355-409).

Historia del Carmen descalzo

Fray Jerónimo de San José. 1637

HISTORIA
DEL CARMEN
DESCALZO.
POR
F. GERONIMO DE S. IOSEF
SV HIIO.
TOMO PRIMERO.
AL REI CATOLICO
NVESTRO SEÑOR.
DON FELIPE CVARTO
EL GRANDE.
CON PRIVILEGIO.
En Madrid. Por FRANCISCO MARTINEZ.
Año M.DC.XXXVII.

FICHA TÉCNICA

Historia del Carmen descalzo. Tomo I.
Fray Jerónimo de San José.
Madrid, Francisco Martínez, 1637.
Folio. [2], [2] en bl., 930 pp.
Perteneció inicialmente a Juan Francisco Andrés de Uztarroz (según indica un exlibris suyo en la parte inferior de la portada, repetido al final de la última página); tras su muerte en 1653 pasó a ser de Manuel de Salinas y Lizana (tal como escribió este a mano, entre la dedicatoria y el título).
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. A-2291.

El carmelita fray Jerónimo de San José (1587-1654) fue hombre con grandes dotes y una amplia preparación intelectual. Su obra, por lo extensa y variada, merece mayor atención de la que ha recibido hasta el momento. Higinio Gandarias la recensionó en once apartados. Como poeta tiene su lugar en el Siglo de Oro español, dentro de la corriente clasicista y, en esa línea, como editor del argensolista Miguel Martín Navarro y promotor de la poesía equilibrada en el siglo XVII. En el capítulo de preceptiva destaca por el *Genio de la historia* (1651), tratado historiográfico sabio y conciso que refleja con claridad el paso en esa centuria del historiador testigo al desapasionado, de la fe a la investigación (Lozano, 1994). En la faceta histórica son fundamentales su *Historia del Carmen descalzo. Tomo I* (Madrid, 1637) y su *Historia del venerable padre fray Juan de la Cruz* (Madrid, 1641), las cuales pudo redactar merced a su puesto oficial de historiador general de la orden reformada (1626-1637).

Fray Jerónimo fue destituido como historiador por haber publicado la *Historia del Carmen* sin las correcciones que le habían hecho los censores de la orden, al tiempo que era destruida la edición. Se habían dado por desaparecidos todos los ejemplares hasta que en los fondos de la antigua Universidad de Huesca se localizó este. En los últimos momentos hemos tenido noticia de que se conserva otro en la Biblioteca de Castilla – La Mancha (sign. A-5653). Manuel de Salinas, que sentía verdadera admiración por el carmelita, guardó celosamente un ejemplar de la edición destruida. De sus manos —por los caminos que fuera— pasó a la Universidad de Huesca. Pero no es de extrañar, pues era consejero de la misma y antiguo catedrático, y como tal tenía obligación moral de aumentar su patrimonio bibliográfico.

Esta *Historia del Carmen descalzo. Tomo I* comprende un preámbulo sobre el «estado antiguo y moderno de la orden y reforma» (libro I, pp. 1-294); la vida de Santa Teresa «hasta que trató de fundar el primer monasterio» (libro II, pp. 295-494); el comienzo de «la fundación de la reforma» y del convento de San José de Ávila (libro III, pp. 495-590); la fundación de este primer convento y el principio de la reforma de la orden (libro IV, pp. 591-739); y «las acciones de Teresa en San José de Ávila, antes de salir a extender la reforma» (libro V, pp. 740-930). Los méritos indudables de esta obra se hallan por elucidar.

Pablo Cuevas Subías

BIBLIOGRAFÍA

Jerónimo de San José (1945, 1957, 1987 y 1993), Lozano (1994), Solano (1986).

Historia de santo Domingo de Val

Juan Francisco Andrés de Uztarroz. 1643

Primera monografía (pretendidamente) histórica sobre un (supuesto) niño, llamado Domingo de Val, de quien desde finales del siglo XV se afirma que murió en 1250 tras ser martirizado por judíos de Zaragoza.

Juan Francisco Andrés de Uztarroz, doctor en Derecho y desde 1646 cronista del reino de Aragón, a petición del Cabildo de la Seo, amplió y aderezó con todo lujo de detalles una historia que se conocía desde que en 1588 Jerónimo de Blancas publicara el texto de las actas de su martirio (apenas ocupa dos hojas), conservado en un pergamino del siglo XIII en esa iglesia de Zaragoza. El documento, que según reconocía el autor era «tan antiguo, que las letras estaban casi borradas por el polvo y por el tiempo», lo había encontrado años antes Diego de Espés, archivero de esa catedral, que fue quien lo copió; poco después desapareció.

Andrés de Uztarroz se había propuesto recoger e investigar las fuentes escritas más antiguas y cercanas a los hechos acaecidos en el siglo XIII con el fin de «recobrar del olvido las cosas que por su envejecida antigüedad apenas duraba noticia de ellas». A tal efecto, encontró «muchas memorias» que él consideraba «infalibles y ciertas», con las cuales pudo «formar este breve volumen». De acuerdo con el estilo de la época, y tras estudiar la historia que diera a conocer Blancas, el autor centró su atención en los documentos que de alguna manera pudiesen tener relación con el lugar y la procedencia del personaje: su geografía personal, apellido, familia y entorno, lo que supone una novedad respecto de lo que se hacía en la época medieval, en la que solo interesaban el martirio y los milagros. El autor también indagó en los fondos notariales, de donde extrajo documentación sobre la primera invención de las reliquias del santo (en 1496) y sobre una cofradía de labradores de «nuestro señor santo Domingo de Val», cuya antigüedad remonta a finales del siglo XIV.

La obra alcanzó gran éxito y el autor consiguió su objetivo: afianzar la devoción a un santo local del que unos años antes no se sabía prácticamente nada. Hasta la fecha, pocos han advertido que hay discrepancias entre el contenido de la documentación utilizada por Andrés de Uztarroz y la que se conserva en el Archivo, y que existen razones más que suficientes para desconfiar de la credibilidad de esta obra.

Asunción Blasco Martínez

HISTORIA
DE
SANTO DOMINGO
DE VAL,
MARTYR CESAR-AVGVSTANO,
INFANTE
DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA.
DE ZARAGOZA.
ESCRIVELA
EL DOCTOR IVAN FRANCISCO ANDRES.
I
LA DEDICA
AL
ILVSTRISSIMO DEAN, I CABILDO
DE LA MISMA SANTA IGLESIA.
CON LICENCIA.

FICHA TÉCNICA

Historia de santo Domingo de Val, mártir cesaraugustano, infante de la Santa Iglesia metropolitana de Zaragoza.
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, impresor del reino de Aragón y de la Universidad, 1643.
21 cm. 6 hs., 208 pp., 3 hs.
Procede de la donación de Vicente Lissa y Las Balsas (1831).
Localización: Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, sign. D-24-115.

BIBLIOGRAFÍA

Blancas (1588: 169-170), Blasco de Lanuza (1624: 287-299), Despina (1979-1980), Dormer (1698), Estés (post. 1598), Rincón (2002 y 2003), Sánchez Usón (1994), Vacandard (1911-1912), Vauchez (1981).

Prendimiento de santo Dominguito de Val en Zaragoza

Anónimo, escuela aragonesa. Mediados del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Prendimiento de santo Dominguito de Val en Zaragoza.
Anónimo, escuela aragonesa.
Mediados del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 107 x 153 cm.
Localización: Diputación de Huesca.

Se trata del primero de los lienzos de una serie de trece pinturas anónimas, todas ellas del mismo tamaño, en las que con un criterio altamente narrativo se plasma el *Martirio de santo Dominguito de Val*, niño de coro de la Seo de Zaragoza que, según la tradición, fue martirizado en 1250 por los judíos, quienes reprodujeron en el pequeño mártir el Prendimiento, el Juicio y la Crucifixión de Cristo. Con posterioridad, y tras separar de su cuerpo la cabeza, los pies y las manos, lo enterraron junto al río Ebro, donde fue hallado milagrosamente. Sus restos fueron trasladados a la iglesia parroquial de San Gil Abad y, posteriormente, con gran solemnidad, a la catedral del Salvador, donde, desde el siglo XVII, tiene dedicada una capilla en la que se guardan sus reliquias.

Esta serie de pinturas fue adquirida por la Diputación de Huesca en 1984, procedente de la Casa Carderera. Para su ejecución, su anónimo autor siguió probablemente la *Passio beati Dominici innocentis martyris, Cesaraugustani* —publicada por Jerónimo de Blancas en latín en su obra *Aragonensium rerum commentarii* (Zaragoza, 1588)— y el libro de Juan Francisco Andrés de Uztarroz titulado *Historia de santo Domingo de Val, mártir cesaraugustano, infante de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza* (Zaragoza, 1643), textos, particularmente el último, que ayudan a describir los contenidos de cada una de las composiciones.

La escena se desarrolla en una calle de Zaragoza, próxima a la catedral del Salvador, que se levanta al fondo y que podemos reconocer por su singular cimborrio. De un arco en el lado derecho sale el judío Albayceto, que «prende», echándole una cuerda al cuello, a Dominguito de Val, vestido de infante de coro, con sotana roja y roquete blanco, que lleva en la mano izquierda el bonete y en la derecha un libro.

En el ángulo inferior izquierdo figuran las armas de los Val (de dos ramas distintas) —familia que fue, posiblemente, la que encargó la serie de lienzos— y, dentro de una cartela, el siguiente texto: «POR CANTAR LAS ALABA(N)ÇAS DE JESÚS Y DE MARÍA PADEZCO ESTA TIRANÍA» y un fragmento de los Salmos (Psl. 70, 23-24).

Wifredo Rincón García

BIBLIOGRAFÍA

Rincón (2003: 97-100).

POR CANTAR LAS ALABACAS
DE JESVS Y DE MARIA
PADEZCO ESTA TIRANIA
N. L.

Procesión con el cuerpo de santo Dominguito de Val

Anónimo, escuela aragonesa. Mediados del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Procesión con el cuerpo de santo Dominguito de Val desde la iglesia parroquial de San Gil Abad a la catedral del Salvador de Zaragoza.
Anónimo, escuela aragonesa.
Mediados del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 107 x 153 cm.
Localización: Diputación de Huesca.

Se trata del penúltimo de la serie de trece lienzos en los que se narra el *Martirio de santo Dominguito de Val*. Recuperado milagrosamente el cuerpo del niño, que había sido mutilado y enterrado después del martirio, se depositó en la iglesia parroquial de San Gil Abad, donde fue venerado por numerosos devotos —tal como se narra en el décimo cuadro de la serie—, para ser trasladado con posterioridad a la catedral del Salvador, según se recoge en esta composición que nos ocupa y que es continuación del lienzo precedente, identificado con el número 11, en el que se plasma la procesión que desde la catedral se dirigió a San Gil para recoger las reliquias del santo niño.

En una amplia calle, y cerca ya de la catedral, se encuentra la cabecera de la procesión, con cruz alzada y largas filas de presbíteros, beneficiados y canónigos, todos ellos con velas encendidas, los cuales rodean a los cuatro canónigos que portan las andas de color rojo donde aparece, arrodillado, el cuerpo del santo mártir, sin cabeza y sin manos, tal como se presentó milagrosamente en la puerta de la iglesia de San Gil cuando iba a comenzar el traslado. Detrás del grupo de los canónigos y tras el gremial —paño utilizado en las procesiones claustrales y en otras, que llevaban pendientes de sus manos los tres clérigos del terno—, la presidencia de la procesión, también portando velas; a los lados aparecen dos diáconos y en la parte central el obispo don Arnaldo de Peralta, en actitud de bendecir, y otro sacerdote, revestido con capa pluvial, identificado con el prior de la catedral. Todos ellos visten de rojo, color propio de las festividades de los santos mártires. Un grupo de nobles y caballeros, además de los jurados de la ciudad y otros cargos públicos, cierran la procesión.

En la parte inferior derecha, dentro de una cartela, figura la inscripción «ES SVCESO CONSIGVIENTE PVES LA PASIÓ(N) HA IMITADO EL VERLE RESUCITADO», un texto *ex oratione Ecclesia* a propósito de la resurrección y el número 12, que lo sitúa dentro de la serie.

Wifredo Rincón García

BIBLIOGRAFÍA

Rincón (2003: 116-117).

ES AVCESO CONSIGVIENTE
PVES LA PASSIÓ HA IMITADO
EL VERLE RESVCITADO
N. 12.

Progresos de la historia en el reino de Aragón

Juan Francisco Andrés de Uztarroz y Diego José Dormer. 1680

PROGRESSOS
DE LA HISTORIA EN EL
REYNO DE ARAGON.
Y ELOGIOS
DE GERONIMO ZVRITA
SV PRIMER CORONISTA.
DEL CONSEJO DEL SEÑOR REY DON FELIPE II.
CONTIENEN
VARIOS SVCESSOS DESDE EL AÑO DE M.D.XII. HASTA EL DE M.D.LXXX.
IDEO ESTA OBRA, Y LA DISPVSO CON LAS NOTI
Y LA HA FORMADO DE NVEVO EN EL ESTILO, YEN
DE ORDEN DE LOS ILVSTRISSIMOS
SEÑORES DIPVTADOS DEL REYNO
DE ARAGON.
CON LICENCIA.

FICHA TÉCNICA

Progresos de la historia en el reino de Aragón y elogios de Jerónimo Zurita, su primer cronista […]. Contienen varios sucesos desde el año de MDXII hasta el de MDLXXX, y otras cosas dignas de la estimación de los doctos […]. Ideó esta obra y la dispuso con las noticias que no tienen señal el doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz […]. Y la ha formado de nuevo en el estilo, y en todo, añadiendo lo mucho que se halla entre estas […] el doctor Diego José Dormer […] Juan Francisco Andrés de Uztarroz y Diego José Dormer.
Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1680.
Encuadernación en pergamino.
Folio. 18 hs., 608 pp., 11 hs. Texto a dos columnas.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-100-15650.

La obra de los *Progresos* fue uno de los intentos serios del siglo XVII de ofrecer una perspectiva historiográfica, que es decir tanto como dar razón de los cronistas y la cronística aragoneses. Esta operación decidió intentarla Juan Francisco Andrés de Uztarroz, cuya aceptación como cronista del reino de Aragón tuvo lugar en las Cortes de Aragón en 1646. Pero sus tareas, tan diversas, incluidas las de poeta y editor, le impidieron concluir su trabajo, reto que recogió Diego José Dormer, cronista en 1677, de quien se conserva una voluminosa correspondencia en la Biblioteca Nacional de España, así como documentación diversa en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Los trabajos que heredó Dormer parece que fueron el volumen corregido, ampliado y editado por él, impreso en 1680, y un segundo en el que se abordaban «los progressos de la historia en este Reyno, y elogios de los demás Cronistas sucesores de Zurita»; por ello, Tomás Fermín de Lezaún pudo escribir, ya en el siglo XVIII, la *Tercera parte de los progresos de la historia, en el reino de Aragón, en prosecución de la segunda, escrita por el cronista Andrés, adicionándola a este…* (manuscrito citado por Latassa) y unos *Apuntamientos* sobre los cronistas honorarios y otros, que hubieran conformado una cuarta parte de los *Progresos*.

La parte primera, como su título indica, se consagró a Jerónimo Zurita y en ella tuvo especial dedicación Dormer ya que, aunque reconoce la tarea de Andrés de Uztarroz, no duda en indicar que, si fue ideada por su predecesor y lleva texto del mismo, a él se debe haberla «formado de nuevo en estilo y en todo». Los *Progresos* de la edición de 1680 contienen información referida al periodo de 1512 a 1580, esto es, el tiempo biográfico de Zurita. El texto incluye noticias relativas a sus servicios a la Corona y al Reino de Aragón, su relación con el mundo de la cultura, transcripciones completas de escritos de la realeza, libros en los que se menciona su obra (hasta 1677) y más correspondencia del propio Zurita con diversas personalidades.

No debió de resultar fácil reunir todo el material para la realización de los *Progresos*, ya que se conocen algunas de las dificultades que tuvieron ambos cronistas. Pese a que el resultado fue, en cierto modo, una serie de datos no bien ensamblados y de carácter apologético, la obra todavía posee, entre otros, el valor de ser útil para consulta de determinados documentos, hoy perdidos o extraviados.

Guillermo Redondo Veintemillas

BIBLIOGRAFÍA

Andrés de Uztarroz y Dormer (1878), Arco (1942b), Viñaza (1904), Muñoz (1858), Latassa (1796-1802: V, 276).

San Laurencio defendido

Diego José Dormer. 1673

Diego José Dormer (Zaragoza, † 1705) elaboró su *San Laurencio* tras el encargo de los diputados aragoneses y como agradecimiento a Huesca por «los excesivos favores y honras» que le había dispensado la ciudad permitiéndole estudiar Leyes, opositar a una cátedra y participar en varios concursos y actos en la Universidad. El trabajo, redactado casi totalmente en 1672, estaba concluido el 12 de enero de 1673 y debió de salir a la calle en el mes de abril de este último año.

Dormer escribió sobre san Lorenzo haciendo una réplica a los planteamientos reivindicativos del clérigo valenciano Juan Bautista Ballester (1624 – *c.* 1671) —quien situaba el nacimiento del santo en Valencia— y dividió su obra en dos libros. En el primero, compuesto por dieciséis capítulos, justificaba los motivos que le movieron a escribir la obra y defendía que «san Laurencio» era natural de la ciudad de Huesca. También planteó, siguiendo a Andrés de Uztarroz, que el santo se crió y estudió en Zaragoza, donde era venerado como su patrón. En el segundo libro, monográfico, dividido en cuarenta y un capítulos y otro final, el autor daba respuesta puntual a los postulados e informaciones expuestos por el doctor Ballester, representando un abrumador deseo de acallar la reivindicación laurentina en favor de Valencia.

Aunque Dormer no creía en los falsos cronicones, echó mano de ellos, de las memorias de los mayores, de la «tradición» y de diversos escritos para analizar un período carente de soportes documentales y dependiente, mucho más que otros momentos históricos, de la subjetividad. Anotó una serie de documentos, libros y autores que vinculaban a san Lorenzo con Aragón, Huesca o Loreto. Sin embargo, las referencias a la capital altoaragonesa como patria laurentina superaban con creces a las otras dos posibilidades citadas.

Lastanosa, el marqués de Agropoli y otros amigos y conocidos, como es lógico, coincidían en la gran erudición mostrada en el trabajo de Dormer y criticaban que el libro fuese tan extenso. La realidad es que se echa en falta una exposición más clara dentro de la gran maraña de opiniones recopiladas.

José Ignacio Gómez Zorraquino

SAN
LAVRENCIO
DEFENDIDO EN LA
SIEMPRE VENCEDORA, Y
NOBILISSIMA CIVDAD
DE HVESCA.
CONTRA EL INCIERTO DICTAMEN, CON
que le pretende de nuevo, por *Natural* de la de Valencia,
el Doctor Don Iuan Bautista Ballester, Arcediano
de Murviedro en su Santa Iglesia
Metropolitana.
ESCRIVIA ESTA DEFENSA
EL DOCTOR DIEGO IOSEF DORMER,
Capitular de la Santa Iglesia, Parroquial Insigne del
Señor San Pablo de la Ciudad de Zaragoça,
y Rector de la de Xavierre.
POR
EL ILVSTRISSIMO REYNO DE ARAGON,
de Orden de los Ilustrissimos Señores sus Diputados,
a quien la Dedica.

FICHA TÉCNICA

San Laurencio defendido en la siempre vencedora y nobilísima ciudad de Huesca: contra el incierto dictamen con que le pretende de nuevo por natural de la de Valencia […] Juan Bautista Ballester […] / escribía esta defensa […] Diego José Dormer…
Diego José Dormer.
Zaragoza, Diego Dormer, 1673.
Encuadernación en pergamino.
4º. [80], 504, [32] pp., [1] h. de grab.
Exlibris manuscrito del convento de Loreto.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. A-5260.

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Uriel (1884-1886: I, 402-406), Gómez Zorraquino (e. p.).

Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio

Juan Francisco Andrés de Uztarroz. 1638

Juan Francisco Andrés de Uztarroz (Zaragoza, 1606 – Madrid, 1653) escribió su *Defensa* para dar respuesta al libro *Antiguo principado de Córdoba* (edición en castellano de 1636) del padre jesuita cordobés Martín de Roa, quien defendía que la patria de san Lorenzo era Córdoba. La redacción de la obra la llevó a cabo entre el 5 de abril de 1637 —cuando tuvo en sus manos el ejemplar de Roa— y el 13 de octubre de dicho año —momento en que informaba al Concejo de Huesca de que tenía terminado el trabajo—. El libro salió a la calle entre el 23 de octubre y el 13 de noviembre de 1638, después de que el autor hubiese alcanzado, el 28 de febrero de ese año, el grado de doctor en Derechos y de que Huesca hubiese apoyado el trabajo —de ahí la dedicatoria a la ciudad y la exposición, en el capítulo primero, de la antigüedad y grandezas de la capital altoaragonesa.

El zaragozano Andrés de Uztarroz contestó a Roa y no se molestó en responder a quienes situaban a la ciudad de Valencia como patria laurentina. Los argumentos contra el jesuita cordobés los expuso, principalmente, en los capítulos segundo y séptimo. El tercero lo dedicó a subrayar que san Lorenzo nació en Huesca y estudió en las «Escuelas» (sic) de Zaragoza, donde lo recogió san Sixto y se lo llevó a Roma. Luego, en el cuarto, se apuntó a narrar que dicho santo oscense fue arcediano en la basílica de Santa María la Mayor de Zaragoza. Los capítulos quinto y sexto los dedicó a repasar —siguiendo un orden cronológico— una serie de obras impresas y manuscritas que planteaban que san Lorenzo fue natural de Huesca o, como mínimo, lo relacionaban con dicha ciudad. En el octavo incluyó la posibilidad de que hubiese nacido en Loreto, una pequeña alquería adonde acudían sus padres, ya que la vivienda habitual de la unidad familiar se hallaba en la ciudad de Huesca. En el «capítulo último», para acallar a Escolano y otros autores, volvía a recordar la «tradición» que situaba el nacimiento del santo en Huesca, en una casa donde después se erigió un templo en su honor, reconstruido en el siglo XVII —se refería a la actual basílica de San Lorenzo.

José Ignacio Gómez Zorraquino

FICHA TÉCNICA

Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio.
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1638.
Encuadernación en pergamino.
4º. [16], 248, [8] pp., [1] h. de grab. pleg.
Localización: Biblioteca Universitaria de Zaragoza, sign. D-32-123.

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Uriel (1884-1886: I, 58-63), Gómez Zorraquino (e. p.), Moralejo (1994: 361).

Vida de san Orencio, obispo de Auch

Juan Francisco Andrés de Uztarroz. 1648

Cuando Juan Francisco Andrés de Uztarroz (Zaragoza, 1606 – Madrid, 1653) redactó la *Vida de san Orencio*, era doctor y cronista del reino de Aragón. El libro fue un encargo de los diputados aragoneses, quienes pidieron al cronista que revisase en Huesca los papeles y memorias «auténticas» para responder al doctor francés André du Saussay. La aceptación del encargo era inevitable por su responsabilidad como cronista, a lo que Andrés de Uztarroz sumaba que san Lorenzo le «había favorecido y honrado en varias ocasiones» —después de escribir y publicar su *Defensa de la patria* del santo.

Lógicamente, el cronista se benefició del trabajo que a principios del siglo XVII había realizado Aínsa. Además, también contó con la ayuda de los diputados, quienes el 7 de agosto de 1647 escribieron a los responsables de la Iglesia y del Concejo de Huesca para que le dejasen consultar la documentación de sus archivos. Al reto se sumó el ofrecimiento —ya que se descarta la ayuda— del escritor José Pellicer.

Todo indica que el 30 de noviembre de 1647 Uztarroz ya había concluido la redacción del libro y lo ofrecía al Concejo oscense por manos de su amigo Lastanosa, porque había sido redactado en «su Librería». En el mes de marzo de 1648 debió de salir a la calle la obra; existe constancia de su publicación el día 30 de dicho mes.

En el libro, Uztarroz salió en defensa de la «tradición» aragonesa contra la francesa, representada en ese momento por el doctor Du Saussay, teólogo, quien había publicado en París en 1637 un martirologio y un suplemento con la protección del cardenal Richelieu. Anteriormente, el historiador Guillermo de Catel, consejero del rey en el Parlamento de Toulouse, había escrito dos trabajos donde incluía pequeñas referencias a san Orencio. La «tradición» francesa reconocía que san Orencio, obispo de Auch, hijo de Orencio y Paciencia, había nacido en Huesca, pero en unas fechas que hacían difícil que fuese hermano gemelo o mellizo de san Lorenzo. Además, las «tradiciones» francesa y oscense tampoco coincidían completamente en el relato de los acontecimientos en los que estuvo implicado el santo obispo en Francia.

José Ignacio Gómez Zorraquino

VIDA
DE
SAN ORENCIO
OBISPO DE AVX.
TRANSLACION DE SVS RELIQVIAS
A
LA CIVDAD DE HVESCA, SV PATRIA.
Y
DE LAS DE S. ORENCIO, Y S. PACIENCIA
SVS GLORIOSOS PADRES.
A L
MONASTERIO DE SAN ORENCIO
DE LA CIVDAD DE AVX.
DEDICALA
A
LOS ILVSTRISSIMOS DIPVTADOS DEL REINO
DE
ARAGON.
El Doctor Iuan Francisco Andres,
su Chronista.

FICHA TÉCNICA

Vida de san Orencio, obispo de Auch […]: translación de sus reliquias a la ciudad de Huesca […] y de las de S. Orencio y S. Paciencia […] al monasterio de San Orencio de la ciudad de Auch…
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1648.
Encuadernación en pergamino.
4º. [36], 232, [8] pp.
Exlibris: «D. Ioseph Martínez del Villar».
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-67-10172.

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Uriel (1884-1886: I, 58-63), Gómez Zorraquino (e. p.).

Flores lauretanas del pensil oscense y vida de san Laurencio mártir

Juan Agustín Carreras. 1698

FLORES
LAVRETANAS
DEL PENSIL OSCENSE,
Y VIDA
DE SAN LAVRENCIO
MARTIR.
Tomo Primero,
QVE CONTIENE DIVERSAS FLORES
Historiales, y Panegiricas
QVE DEDICA A LA SIEMPRE AVGVSTA, NOBLE,
ANTIGVA, Y VENCEDORA
CIVDAD DE HVESCA
EL D. D. IVAN AGVSTIN CARRERAS, RAMIREZ
Y ORTA, Canonigo Magistral de la Santa Iglesia Metropolitana
de Zaragoça, y antes de la Mayor de la Ciudad de Calatayud,
Calificador del Santo Oficio en el Reyno de Aragon, y Exa-
minador Synodal de los Arçobispados de Zaragoça,
y Valencia, y del Obispado de Huesca.
S. Maximo Homil. 1. S. Laur.
S. Justin. serm. S. Lauretij.
En la Imprenta de Domingo Gascon Impressor
del Hospital Real, y General de Nuestra Señora de Gracia,
por Diego de Larumbe. Impressor, Año 1698.

FICHA TÉCNICA

Flores lauretanas del pensil oscense y vida de San Laurencio mártir: tomo primero, que contiene diversas flores historiales y panegíricas […] / el D. D. Juan Agustín Carreras Ramírez y Orta… Juan Agustín Carreras Ramírez y Orta. Zaragoza, Imprenta de Domingo Gascón, por Diego de Larumbe, 1698.
Encuadernación en pergamino.
4º. [32], 1-128, [8], 129-416, [8] pp., [1] h. de grab.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. A-7456.

El libro *Flores lauretanas* de Juan Agustín Carreras (Huesca, 1639 – Ibieca, 1711) debió de formar parte de un estudio que pretendía tener tres tomos. Desconocemos los motivos que abortaron las intenciones del autor, cuando hay constancia de que con posterioridad a esta publicación fueron editadas otras obras suyas.

Carreras, en la dedicatoria que hacía a la ciudad de Huesca, informaba de que en el primer tomo —el único que se publicó— iba a celebrar «al feliz nacimiento de Laurencio en su Patria». Las razones que movieron a este canónigo a publicar dicho trabajo fueron su deseo de «obsequiar a San Laurencio» por «la poderosa intercesión de Santo tan Gigante» y la gran esperanza que había puesto en él, ya que le atribuía «no pequeños favores que devo a la mano poderosa del Altísimo». También justificaba su libro afirmando que Aínsa, en su historia de la ciudad de Huesca, señalaba muy poco de la vida de sus hijos santos. Además, no había libros sobre la historia peculiar de la vida y martirio de «san Laurencio», algo que quería corregir después de ver que Zaragoza iba a dar culto especial a san Lorenzo y san Vicente por haber sido prebendados en su Iglesia.

La obra *Flores lauretanas*, publicada en 1698, se convirtió en una hagiografía de san Lorenzo, donde las ciudades de Huesca, Zaragoza y Roma adquirieron especial protagonismo, como si el autor quisiese contentar a las tres ciudades. En ningún momento debemos considerar el trabajo como una respuesta a los postulados valencianos, cordobeses y de otras zonas que reivindicaban para sí la patria laurentina.

El estudio tenía como principal fuente informativa la constitución sinodal de Belchite del año 1417 —aunque en el texto se cite el año 1147—, en la cual, entre otras cosas, se identificaba a san Lorenzo, conjuntamente con san Vicente mártir, como arcediano de Zaragoza.

José Ignacio Gómez Zorraquino

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Uriel (1884-1886: I, 289-290), Gómez Zorraquino (e. p.).

San Lorenzo sacando almas del Purgatorio

Francisco de Artiga. Siglo XVII

El arquitecto, matemático, astrónomo y también pintor y grabador oscense Francisco de Artiga (1645-1711) fue el autor intelectual y material de este aguafuerte. La devoción a las almas del Purgatorio aumentó en época contrarreformista para contrarrestar la tesis luterana, que negaba la existencia del Purgatorio. Desde fines del siglo XVI hasta el XVIII fueron muy abundantes las obras plásticas sobre el tema. Dependiendo del lugar de exhibición y de la función atribuida, variaron los formatos, la complejidad de las composiciones y los personajes encargados de ayudar a liberar las almas de su tormento. En el ámbito carmelita, la Virgen del Carmen reparte escapularios salvadores; para los franciscanos es san Francisco, con la ayuda de su cordón, quien se ocupa de tan piadosa tarea, aunque el patrón de los agonizantes y de las almas del Purgatorio es san Nicolás de Tolentino, de la Orden de San Agustín. San Lorenzo también protagoniza obras plásticas sobre el tema en Europa y América, pues una leyenda le atribuye el privilegio de salvar un alma del Purgatorio todos los viernes.

En el gran lienzo de la capilla de las Ánimas Benditas del Purgatorio de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, pintado en 1587 y renovado en 1677, una serie de almas son sacadas de las llamas por ángeles, en presencia de Dios Padre, Jesús, la Virgen y otros santos, entre quienes figura san Lorenzo. El grabado de Artiga presenta a Lorenzo arrodillado sobre la parrilla, símbolo de su martirio, interceciendo por el alma que ya está ayudando a salir de las llamas con sus propias manos. Para representar con propiedad la escena, el santo se destaca sobre un fondo claro y celestial no afectado por los tormentos del Purgatorio. La inscripción de la parte inferior explica la razón de su mediación, pues recuerda que Lorenzo salvó su propia alma gracias a las llamas, al fuego que abrasó su cuerpo ofrecido en sacrificio. Dado su reducido tamaño, el grabado debió ser utilizado como estampa de devoción particular.

Mª Celia Fontana Calvo

FICHA TÉCNICA

San Lorenzo sacando almas del Purgatorio.
Francisco de Artiga.
Siglo XVII.
Aguafuerte. 10,5 x 8,4 cm.
Firma: «Artiga in. & ft.».
Inscripciones: «Sanctus Laurentius animam sui redimit a flamis».
Marca: Estampas BN.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Nacional de España, nº inv. 12 897.

BIBLIOGRAFÍA

Páez (1981: I, 70-71).

Relicario de san Lorenzo

Anónimo. Finales del siglo XVI o primer cuarto del XVII

Esta pieza continúa con la tradición del siglo XVI. Tiene un pequeño pie de media bola con dos anillos de contarios de perlas y, sostenido por tres garras, el nudo es de dos piezas fundidas unidas por un aro. La parte central o relicario propiamente dicho es una pirámide de tronco triangular con las esquinas caladas y cinceladas, también con hileras de perlas.

Las tres celosías que protegen los cristales —que no son los originales— están asimismo caladas y grabadas. Dentro está la reliquia: se trata del radio de un brazo, en el que hay incrustada una placa de plata con la inscripción «DEL BRAS DE SANT LAURENT» y encima una parrilla de chapa calada y una silueta fundida de la Virgen del Pilar, esta última del siglo XVIII. Las dos bases —superior e inferior— de esta parte central llevan igualmente contarios de perlas. En lo alto de la pieza, entre tres pináculos herrerianos que nos remiten a la arquitectura de El Escorial, hay una figura cincelada y fundida de san Lorenzo.

El trabajo tiene bastante similitud con el relicario de san Jorge de la capilla de este santo en el Palau de la Generalitat y con algunos otros, como los del velo de la Virgen y de san Jorge que aparecen en el *Kunsthistorisches Museum Wien*, así como con el del catálogo de la Exposición Histórico-Europea de Madrid de 1892-1893 y el de Portugal de finales del siglo XIX. La figura de san Lorenzo es un modelo conocido en el XVI con algunas variantes, incluso esmaltado.

Waldesco Balaguer-Cortés Blasco

FICHA TÉCNICA

Relicario de san Lorenzo.
Anónimo. Marca de contraste de Gerona.
Finales del siglo XVI o primer cuarto del XVII.
Chapa embutida, calada y cincelada con partes fundidas. 4 x 19,5 x 19 cm. 2350 g.
Colección particular.

BIBLIOGRAFÍA

Folch i Torres (1958-1961: II, 168), *Catálogo general. Exposición Histórico-Europea, 1892 a 1893* (1892: lám. XXVII), Fernández, Munoa y Rabasco (1984: 468), Gabarre (1996), *Orfebrería de Navarra* (1986: II, 91).

Tratado de la moneda jaquesa

Vincencio Juan de Lastanosa. 1681

COPIA
DE CARTA
DEL DOTOR DIEGO VINCENCIO
de Vidania, Ciudadano de Huesca, y antes
Retor, Cathedratico de Digesto Vie-
jo, Sexto, y Codigo en su
Vniuersidad.

AL AVTOR.

MANDAME Vm. reconozca los originales Libros, Papeles, y Monedas, de su grã Museo de Vm. y en los inapeables senos de Curiosidad preciosa que le forman, hallo la causa de ser tan celebrado en toda Europa, desterrandose los Estudiosos de las mas remotas Prouincias, a ver epilogado en su casa de Vm. quanto acrediran el Ingenio, la Naturaleza, y el Arte, venerando en Vm. vn Oraculo, que a la Riqueza de lo que con tantas fatigas ha juntado, añada cõ Vniuersalidad admirable, la explicacion de lo mas recondito de las Ciencias, ingeniosa cõprehension de lo mas sutil de las Artes liberales, y des-

S teza

FICHA TÉCNICA

Tratado de la moneda jaquesa, y de otras de oro y plata del reino de Aragón.
Vincencio Juan de Lastanosa.
Zaragoza, 1681.
Encuadernación en pergamino a la romana.
19,5 x 14 cm. 28 hs., 64 pp., 1 h., 10 láms.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

Resulta raro encontrar un ejemplar completo como este, que incluya la copia íntegra de la carta que en marzo de 1681 el doctor Diego Vincencio Vidania, rector de la Universidad de Huesca, dirigió al autor. En ella se pasa revista a los comentarios sobre Vincencio Juan de Lastanosa que diversos personajes de la época habían escrito en sus obras. Además se testimonia en esta carta que Lastanosa ofreció para el Archivo del Reino diversas monedas y papeles de su colección. Consta aquí que inventarió dicho archivo cuando fue diputado por el brazo de los caballeros. Cita Vidania entre las donaciones cartas reales, documentos pontificios, una copia del fuero antiguo de Castilla con anotaciones de Zurita, un nobiliario de las casas de Aragón, *Las honestas recreaciones de ingeniosa conservación en diálogos*, del conde de Guimerá, privilegios con sus correspondientes sellos pendientes, diversos manuscritos de Ambrosio Morales, Zurita, Andrés de Uztarroz, Miguel de Almazán, etcétera, así como papeles de los Reyes Católicos y del monarca Carlos V encontrados en Sesa.

En algunas bibliografías, como la de Palau, se considera que la copia de la carta de Vidania es una alabanza muy extensa al *Tratado de la moneda jaquesa*. En otras, por ejemplo en la de Del Arco, aparece como una obra impresa independiente. Lo cierto es que los elogios que finalmente se publicaron junto con el libro son un pequeño extracto de este impreso y en ellos, si bien constan los encomios, no ocurre lo mismo con la relación de los manuscritos y monedas, que sí aporta este ejemplar.

El *Tratado*, realizado por encargo de Diego José Dormer, es fruto del análisis de la legislación foral, y sobre todo de los manuscritos y las monedas de oro, plata y cobre que conserva el autor en su colección particular. Las confirmaciones de esta moneda que Jaime I realizó en 1236 y Jaime II en 1307 sirven como punto de partida para indicar el esmero con el que desde entonces se procuró que fuera la única de curso legal. Su valor queda manifiesto en una serie de privilegios reales, en las observaciones que el jesuita Jerónimo García hace en su tratado sobre pesos y medidas y en el juicio de otros autores, así como en las mediciones que el propio Lastanosa realiza. A continuación la obra describe las monedas cuyos grabados aparecen a modo de apéndice, y por último dedica unas notas al florín de oro de Aragón.

Francisco J. Asín Remírez de Esparza

BIBLIOGRAFÍA

Latassa (1796-1802), Arco (1934), Beltrán Villagrasa (1972a, 1972b), *Gran enciclopedia aragonesa* (1981: 2015), Mateu y Llopis (1983: 93-132), Ubieto (1992), Vidania (1681a, 1681b), Velasco (2006).

Al rey nuestro señor D. Francisco de Benavides […] representa los servicios heredados y propios

Diego Vincencio Vidania. 1696

Libro de genealogía de la familia Benavides, que se remonta al siglo XII con el primer señor de la Casa, Íñigo Íñiguez de Biedma. Se detallan los matrimonios, la descendencia, los méritos, los entronques con las familias reales de Castilla, Aragón y Navarra, la adquisición de títulos, los pleitos de herencia, etcétera. Se incluye la copia de privilegios reales referente a jurisdicción señorial de sus territorios y derechos de pastos, entre otros, así como amplios árboles genealógicos. En realidad se trata de un memorial que la familia presenta al rey al solicitar el título de grande de España para él y sus sucesores. Por ello, dedica gran atención al aspirante, y especialmente a sus servicios en tierras italianas (como capitán general de la Costa y virrey de Cerdeña, Sicilia y Nápoles).

Su autor, Diego Vincencio Vidania (Huesca, 1644 – Nápoles, 1732), fue amigo de Lastanosa y, como él, coleccionista y bibliófilo. Es conocido como autor de la carta que escribió al mecenas oscense con ocasión del proyecto de cesión de una colección de manuscritos y monedas a la Diputación del Reino de Aragón, la cual figura en unos pocos ejemplares del *Tratado de la moneda jaquesa, y de otras de oro y plata del reino de Aragón* (Zaragoza, 1681). De esta carta se publicó también un resumen, que es el que aparece en los demás ejemplares de esta edición. En 1672 fue rector de la Universidad Sertoriana, la misma donde se graduó en Leyes. A finales de la centuria ocupó también el cargo de prefecto de la Universidad de Nápoles.

Para escribir esta obra tuvo como punto de partida el breve memorial que de esta Casa realizó el cronista José Pellicer de Tovar.

Francisco J. Asín Remírez de Esparza

AL REY
NUESTRO SEÑOR.
D. FRANCISCO DE BENAVIDES·
DAVILA, CORELLA, Y DE LA CUEVA, IV. DEL NOMBRE.
REPRESENTA
Los Servicios Heredados, y Proprios, y los de su Hijo
DON DIEGO DE BENAVIDES· Y ARAGON.
III. MARQUES DE SOLERA.
Y DON LVIS DE BENAVIDES· Y ARAGON·
IV. MARQUES DE SOLERA.
LO ESCRIBIA
DON DIEGO VINCENCIO DE VIDANIA,
CAPELLAN MAIOR DE SU MAGESTAD.
EN NAPOLES:
Por Dominico Antonio Padrino, y Miguel Luis Mucio.
Año M. DC. XCVI.

FICHA TÉCNICA

Al rey nuestro señor D. Francisco de Benavides […] representa los servicios heredados y propios …
Diego Vincencio Vidania.
Nápoles, Dominico Antonio Padrino y Miguel Luis Mucio, 1696.
Encuadernación en pergamino a la romana.
30,5 x 12 cm. 1 h., 490 pp., 1 h.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA:

Toda (1927-1931: 301), Gómez Zorraquino (e. p.).

Certámenes de la academia literaria de Huesca

Varios autores. Siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Certámenes de la academia literaria de Huesca.
Varios autores.
Siglo XVII.
Manuscrito. 32 x 23 x 0,6 cm.
Folios 4-330 y 341-368.
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura), ms. 3672.

Un amplio volumen manuscrito recoge los trabajos de la academia literaria que se fundó en Huesca el 14 de mayo de 1610. Ordenados cronológicamente, se prolongan hasta el 12 julio de 1611. No hay papeles posteriores a esa fecha, aunque todavía aparece convocatoria de reunión para los días 8 y 16 de mayo de 1612. La voluminosa documentación la convierte en una de las academias más interesantes entre las muchas que florecieron en la España de la época. Si bien responde al tipo de academia renacentista acuñada en Italia y luego aclimatada en España, en el marco histórico de la mitad del reinado de Felipe III, tiene una evidente personalidad. Su valor no estriba seguramente en la calidad de las composiciones a que dio lugar, sino en la información que aporta. A Sánchez (1960) le llamó la atención la ausencia de disensiones o querellas entre los miembros, mientras que King (1963) señaló el tono digno y grave y la escasez de poemas humorísticos o frívolos, al igual que la abundancia de composiciones dedicadas a los santos. La iniciaron varios estudiantes y caballeros, según se dice, pero llegaron a participar hasta una treintena de aficionados a las bellas letras. Ya había habido otra academia oscense en 1595. La presencia de Juan Agustín Lastanosa en ambas y algunos detalles significativos nos hablan de una tradición que enlazaría con el círculo literario que no mucho después promovería el mecenas Vincencio Juan de Lastanosa junto a Baltasar Gracián y Manuel de Salinas principalmente.

A falta de un trabajo más profundo sobre estos materiales, podemos indicar algunas ideas: el peso de la pedagogía (confianza en el aprendizaje), por ser una ciudad eminentemente universitaria; la unanimidad de sentimientos en torno a la religiosidad, la ejemplaridad de la conducta, la exaltación de los santos y la humildad; el juego cultural de una clase social media que quiere reflejar su dominio en la pequeña ciudad. Los apodos de los académicos podrían agruparse en varios capítulos: sobre todo se recrean en la soledad (*el Solitario*, *el Ausente*…), sin olvidar la tristeza (*el Melancólico*, *el Afligido*…), así como la idea de superación (*el Disuadido*, *el Agradecido*…), además de ciertas cualidades (*el Casto*, *el Universal*, *el Presto*, *el Puntual*, *el Alegre*, *el Sincero*, *el Amante*), y en relación con ello el encomio de la pureza, bien por lo cultivado (*el Eclesiástico*, *el Religioso*), bien por lo natural (*el Aldeano*, *el Rústico*).

Pablo Cuevas Subías

BIBLIOGRAFÍA

Egido (1990), Sánchez (1960), King (1963).

Alegoría de la ciudad de Huesca

Francisco de Artiga. Hacia 1679

En este grabado, Huesca ha sido representada como Minerva, la diosa guerrera de la Antigüedad, en pie sobre un amasijo de despojos militares. Lleva dos emblemas heráldicos que la identifican como tal ciudad de Huesca. En la lanza, la cruz roja de San Jorge y las cuatro cabezas de reyes moros, cuyo origen se situaba en la batalla de Alcoraz, que permitió al tercer rey de Aragón, Pedro I, la conquista de la Huesca musulmana en 1096. En el escudo que porta la figura encontramos el emblema de la ciudad, con el jinete lancero, el lema «Urbs Victrix Osca» y la muesca.

De la estampa se conservan al menos dos ejemplares, uno en el Museo de Huesca, que es el que se expone, y otro en la Biblioteca Nacional de España. Ha llegado también hasta nosotros la plancha de cobre que sirvió para abrir el grabado. La plancha, de 27,3 x 17,8 centímetros, se guarda en el Ayuntamiento de Huesca.

La obra se fecha, con bastante probabilidad, en 1679. En ese año se reunió en Huesca el «capítulo» de los frailes de la Orden de la Merced. El 14 de mayo de 1679, el Concejo pagó «doscientos reales a Francisco de Artiga por la lámina que ha hecho para las conclusiones del capítulo de la Merced, y que se archive con las que tiene Ygnacio Pérez, andador, para quando se ubieren menester» (esto último se refiere, seguramente, a la plancha de cobre). En el cuaderno de gastos del Concejo, por otra parte, se alude a esta obra de Francisco de Artiga (1645-1711) como «la lámina de la ciudad», en referencia quizás a su temática.

La firma de la estampa, «Frº Artiga ft. Osce», pone de manifiesto que no estamos ante una obra original (a diferencia de otros grabados suyos, como el del edificio de la Universidad de Huesca, que igualmente puede verse en esta exposición, en el que Artiga aparece como «inventor et fecit»). De hecho, esta alegoría está copiada, casi literalmente, de la figura femenina grabada por Agüesca incluida en el manuscrito —también presente en la exposición— de la Academia Literaria de Huesca (1610-1615), conservado en la Biblioteca Nacional de España y que perteneció a Lastanosa.

Carlos Garcés Manau

FICHA TÉCNICA

Alegoría de la ciudad de Huesca.
Francisco de Artiga.
Hacia 1679.
Grabado. 26,5 x 17,4 cm.
Firma: «Frº Artiga ft. Osce».
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 02782.

BIBLIOGRAFÍA

Garcés (2006a: 51-52); Morte (1994b); Páez (1981: I, 70-71); AMH, Actas, nos 172, 14 de mayo de 1679, y 173, Cuaderno del Mayordomo, 1679, Gastos extraordinarios; BN, ms. 3672, *Academia Literaria de Huesca (1610-1615)*, f. 1.

Escenografía de la Universidad de Huesca

Francisco de Artiga. Hacia 1690

FICHA TÉCNICA

Escenografía de la Universidad de Huesca.
Francisco de Artiga.
Hacia 1690.
Grabado en cobre, agua fuerte y buril.
33 x 44,5 cm.
Inscripciones: «ACADEMIA SERTORII / S. Alberto Magno / San Jerónimo / [ileg.] / San Gregorio Magno / [ileg.] / [ileg.] / Santo Tomás // GIMNASIVM VICTRICIS / Lógica-Aristóteles / Retórica-Demóstenes / Aritmética-Platón / Astronomía – Alfonso X el Sabio / Geometría-Arquímedes / Gramática-Cicerón / Música-Pitágoras».
Firma: «Artiga inventor & fecit Osce» (ángulo inferior izquierdo).
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 01982.

A finales del siglo XVII, el apogeo alcanzado por la Universidad de Huesca y la insuficiencia de sus aulas originaron la construcción de un nuevo edificio. El arquitecto oscense Francisco de Artiga (1645-1711) realizó el proyecto y llevó a cabo la obra a partir de 1690.

Diseñó un edificio de planta octogonal con un patio abierto en su interior. Proyecto innovador, en España no se conocía este tipo de trazado, génesis de construcciones posteriores. El patio, configurado a modo de claustro, presenta un pórtico sostenido por columnas toscanas bajo arcos carpaneles. Al exterior, el perfil lineal y la sobriedad decorativa de los frentes laterales contrasta con la majestuosa fachada. En el alzado de esta, concebida al estilo clásico, se superponen dos cuerpos con columnas rematados en frontón, con esculturas en los intercolumnios y estatua ecuestre en el vértice de dicho frontón. Cuatro buhardillas se abren en cada uno de los laterales del tejado; sobre las pilastras adosadas en las esquinas de los paños exteriores y en la parte superior de aquel se alzan motivos decorativos de composición geométrica.

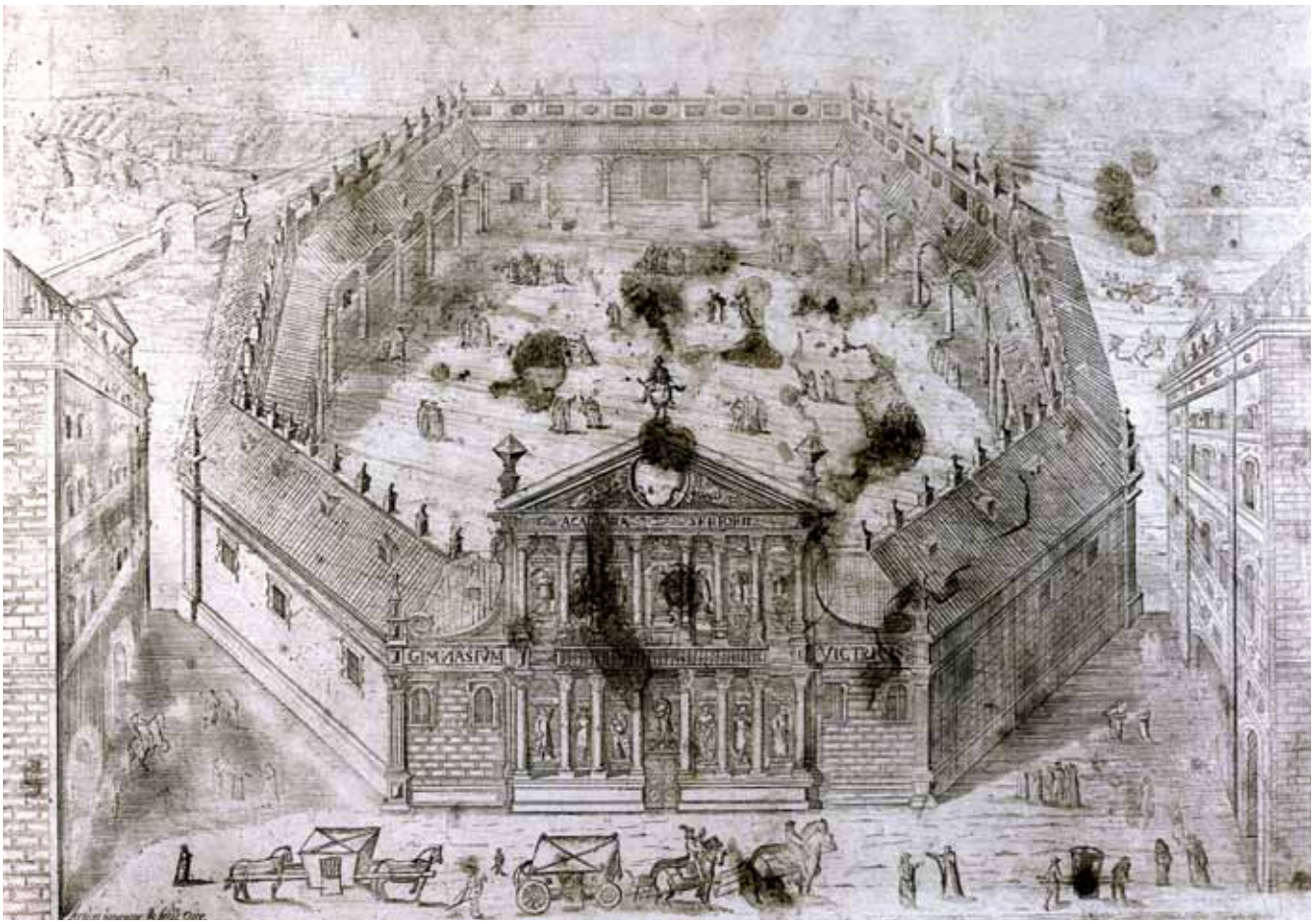
El predominio de la línea, la austeridad ornamental, los elementos arquitectónicos y decorativos permiten observar connotaciones herrerianas. Además de la perspectiva del centro docente, el grabado muestra unos edificios laterales, similares entre sí y con motivos análogos a aquel, en un intento de urbanización del conjunto acorde con la Universidad. Durante el siglo XVII, con la técnica del grabado se publicaron tratados de arquitectura —Andrea Palladio, López de Arenas, Juan de Torija, Lorenzo de San Nicolás…— y también vistas de edificios, como el de la Universidad de Huesca.

Este grabado forma parte de la Sección de Estampas y Grabados del Museo de Huesca y pertenece a la colección del Legado Valentín Carderera (1880-1882). Otro ejemplar forma parte de esa colección, donado por la familia Carderera en 2000.

Mª Paz Cantero Paños

BIBLIOGRAFÍA

Estampas (1981: 32 y 148), *Signos II* (1994: 292-293).


GIMNASIUM

Título de bachiller en Artes de la Universidad de Huesca

Expedido por Juan Orencio Lastanosa. 1639

FICHA TÉCNICA

Título de bachiller en Artes de la Universidad de Huesca a favor de don Domingo Pétriz, natural de la villa oscense de Echo.
Expedido por el canónigo Juan Orencio Lastanosa, como vicerrector de la Universidad de Huesca.
Huesca, 6 de abril de 1639.
Pergamino. Impreso el formulario y manuscritos los datos referentes al alumno y las autoridades competentes que participan en la expedición del título. Restos del aplique sobre el que se colocaba el sello pendiente de la Universidad oscense.
21 x 29 cm.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.

En este título universitario destaca la presencia de ilustres personajes oscenses, entre ellos don Juan Orencio Lastanosa (1609-1665), hermano de Vincencio Juan, cuya trayectoria se circunscribe esencialmente a la Universidad y la Catedral de Huesca. Recibió el grado de doctor en cánones y fue rector en 1631; además dispuso de otros cargos, como el de maestrescuela de la Catedral. Latassa destaca la estima que merecía de sus contemporáneos. Como testigos del acto aparecen Atanasio Palacio y Jerónimo Agüesca.

Otra peculiaridad es el hecho de que un notario certifique el título, algo inusual en este tipo de documentos. El que lo suscribe es Vicente de Santapau, notario de caja de la ciudad de Huesca y secretario de su Universidad. Sus protocolos, como los del resto de notarios a cuya saga pertenece, se custodian en el Archivo Histórico Provincial de Huesca.

Francisco J. Asín Remírez de Esparza

IN DEI NOMINE AMEN. Nos D.or Ioannes Orentius Larraga Canonicus Ecclesiæ Vrgellensis almæ Vniuersitatis studij generalis ciuitatis Oscensis. Vniuersis & singulis præsentis Instrumenti, seu litterarum seriem inspecturis, maioribus debitam reuerentiam, cæteris verò salutem. Quia decens & congruum rationi, ac iuri consonum reputamus cælatores, longæuosq; scientiarum sectatores, vigiliis & laboribus insudatos debitis honoribus præmiari, verisque attolli testimoniis, præsentato igitur nobis ad gradum Baccalaureatus in Artibus dilecto & venerando viro Dominico Lopez oriundo & naturali Villæ de Ariza diœcesis Cæsaraugustanæ per dominum Petrum Perez in Theologia Doctorem & informatione per Nos ab eodem legitimè susceptâ de idoneitate & sufficientia ipsius, comperimus ipsum in Artibus plene incubuisse, sectatoremque longæuum morum probitate, vitæ honestate, ac fama laudabili plurificatum esse, adeoque digne suis exigentibus meritis ad dictum gradum Baccalaureatus in Artibus mereatur assumi, & in eodem egregiè sublimari: Quæ propter dictum Dominicum [illegible] & proprium motum Pij Papæ IV. de verbo ad verbum perlegit, & alia requisita legitimè perfecit, ad dictum gradum Baccalaureatus in Artibus recipimus & admittimus, ipsumque aliorum Baccalaureorum præfatæ facultatis consortio aggregamus. Concedentes ipsum posse verè frui, atque gaudere, omnibus & singulis priuilegiis, gratiis, honoribus, fauoribus, præeminentiis, libertatibus, & immunitatibus, quibus cæteri Baccalaurei in Artibus hactenus vsi sunt, atque vti possunt, gaudent, gaudereque solent, possunt & consueuerunt hic, & vbique terrarum. In quorum fidem præsentes litteras, siue hoc præsens publicum instrumentum, per Notarium publicum, Scribamque Vniuersitatis nostræ infrascriptum fieri, subscribi & publicari mandauimus, sigilliq; dictæ Vniuersitatis iussimus & fecimus appensione communiri. Dat. & acta fuerunt hæc in ciuitate Osceñ. Die [illegible]

N. D.or Ioannes Orentius Larraga
Vrgellensis Canonicus et Rector Vniuersitatis

Ego Ioannes de Lanzuela, filius de Perpetua Notarius publicus Curiæ Ciuitatis Oscenæ, & Vniuersitatis illius Scriba, [illegible]

Huesca y los cometas en el siglo XVII

Bernardo Ferragut, 1618; Miguel Pedro, 1618;
Francisco de Artiga, 1681; Alonso de Cepeda y Adrada, 1681

CONIECTVRA
DE LOS EFECTOS
significados por los Cometas, q̃ apa-
recieron el mes de Nouiembre, en el
Horizonte de la Ciudad de
HVESCA,
Año 1618.
Por el Licẽciado Bernardo Ferragut
Astrologo y Mathematico, natural
de la ciudad de Mallorca, y Estudiãte
de Leyes, y Canones en la
Vniuersidad de
Huesca.
CON LICENCIA
Impresso en Huesca, por Pedro Blusón,
En la Emprenta de la viuda de Iuan Peres de Valdiuielso,
Año 1618.

FICHA TÉCNICA

Conjetura de los efectos significados por los cometas que aparecieron el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Huesca, año 1618.
Bernardo Ferragut.
Huesca, Pedro Blusón, 1618.
8º. [16] pp.
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura) sign. VE/75/48.

En el siglo XVII, cuando aparecía un cometa brillante se publicaban en muchas ciudades españolas y europeas, y también en América, escritos por lo general breves en los que se estudiaban las características del astro (posición en el firmamento, color, forma, etcétera) y se anunciaba las consecuencias, por lo general perniciosas, que su aparición conllevaba. Durante esta época, en efecto, se mantenían aún, aunque cada vez de forma más precaria (no en vano es el siglo de la revolución científica), las antiguas concepciones, vigentes durante casi dos mil años, sobre los cometas, que los hacían cuerpos terrestres en vez de celestes y los creían anunciadores de desgracias (hambrunas, enfermedades, guerras...). Huesca no fue una excepción en este panorama español y europeo. Constituye más bien un caso destacado, pues a lo largo del siglo XVII se imprimieron en la ciudad cuatro obras sobre apariciones de cometas, dos en 1618 y otras dos en 1681.

En el año 1618 se observaron en los cielos de Europa (en Italia lo estudió Galileo) dos —o quizá tres— cometas. Eran, como ocurre en algunas ocasiones, los restos de un cometa único que se había roto, y cuyos fragmentos, tras desarrollar a su vez brillantes colas, se convertían en nuevos cometas. El primero de los impresos publicados en Huesca sobre estos astros lleva por título *Conjetura de los efectos significados por los cometas que aparecieron el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Huesca, año 1618*; su autor, el mallorquín Bernardo Ferragut, que se encontraba en Huesca estudiando Derecho civil y canónico en la Universidad, es calificado en la portada como «Astrólogo y Mathemático».

La segunda obra, *Juicio y presagio natural de los cometas que han aparecido por el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Zaragoza, en este año de 1618*, fue compuesta por el doctor Miguel Pedro, comisario de la Inquisición y capellán del arzobispo de Zaragoza Pedro González de Mendoza. Miguel Pedro, natural de la localidad turolense de Tronchón, había escrito otra obra de tema astronómico y astrológico, *Lunario y pronóstico natural del año 1606*; sabemos además que poseyó y anotó un ejemplar del libro *Astrolabio plano*, del astrólogo alemán de fines del siglo XV Johann Engel. A pesar de observar los cometas en Zaragoza, el comentario de Miguel Pedro se publicó en Huesca. Su impresor y el de la obra de Ferragut fue Pedro Blusón, que estaba al frente de la imprenta de la Universidad oscense, regentada aún nominalmente por la viuda de Juan Pérez de Valdivielso (este fue el primer impresor que se estableció en Huesca, traído por la Universidad en 1575).

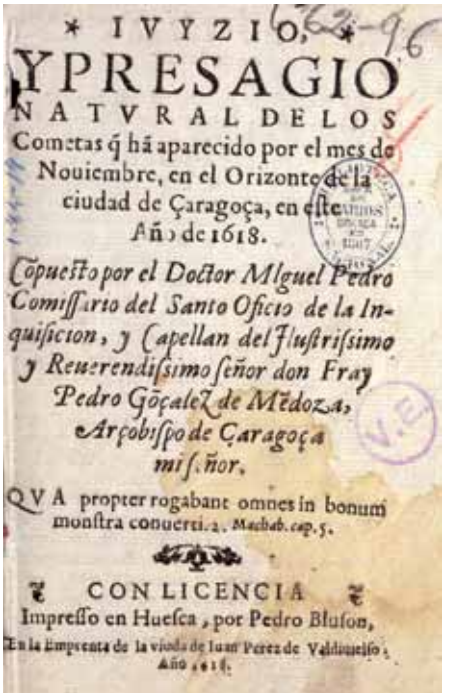
El cometa que se pudo contemplar a fines del año 1680 fue, según parece, uno de los más brillantes de la historia. En Inglaterra lo estudió, entre otros, el gran Isaac

Newton. En Huesca, el primero de los impresos que se le dedicaron, publicados ya en 1681, se tituló *Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los cometas, y en particular del que se apareció en el diciembre de 1680*, y tuvo como autor a Francisco de Artiga (1645-1711), un destacado miembro del círculo lastanosino. A este, que era grabador, se debe probablemente el curioso grabado de un cometa que ilustra la portada.

El segundo texto publicado en Huesca sobre el cometa de 1680 es, hasta cierto punto, diferente. *El discurso del cometa que se manifestó el año pasado de 1680 a 21 de diciembre* figura al final de una obra más amplia, de curioso título: *Antipología o pategoría contra el discurso apologético de la piedra de toque del abad D. Juan Bravo de Sobremonte*. Su autor fue un militar, Alonso de Cepeda y Adrada, que era «Teniente de Maestro de Campo General». Durante su estancia en Flandes, Cepeda había publicado varios libros; entre ellos, un *Epítome de la fortificación moderna* y varias ediciones y traducciones de obras de Ramón Llull. Esta *Antipología o pategoría* impresa en Huesca formaba parte de una viva polémica sobre los cometas y la astrología que Alonso de Cepeda mantenía con Juan Bravo de Sobremonte. Este, en un furioso ataque contra los astrólogos, sostenía que los cometas eran cuerpos celestes y no terrestres y negaba que los astros ejercieran influencias sobre los seres humanos. Cepeda, por el contrario, defendía la visión tradicional, tanto en un tema como en el otro.

Alonso de Cepeda y Adrada observó el cometa de 1680 con un telescopio desde Madrid. Y dedicó su obra al duque de Medinaceli, que era entonces primer ministro de la Monarquía. Resulta extraño, por ello, que su polémica contra Bravo de Sobremonte se publicara en Huesca y no en la capital. Faltan por documentar las relaciones, si las hubo, entre Cepeda y las tierras oscenses; existe, no obstante, un claro punto de contacto entre él y Artiga, el autor del otro impreso sobre el cometa. Alonso de Cepeda, como hemos dicho, había traducido a Ramón Llull, y Francisco de Artiga se declara justamente discípulo de Llull en este texto. En las obras de ambos falta el nombre del impresor. Por estos años estaba activo en Huesca, en la imprenta de la Universidad, Juan Francisco de Larumbe, a quien posiblemente deben atribuirse ambos textos.

Las concepciones sobre los cometas en estos cuatro impresos oscenses del siglo XVII son, desde luego, las tradicionales; es decir, se trataría de cuerpos terrestres y portadores de desgracias. Serían, en concreto, vapores o exhalaciones surgidas de la tierra por la influencia de los astros, que luego ascendían en la atmósfera y acababan inflamándose.


* IVYZIO, *
YPRESAGIO
NATVRAL DELOS
Cometas q̃ hã aparecido por el mes de
Nouiembre, en el Orizonte de la
ciudad de Çaragoça, en este
Año de 1618.
Cõpuesto por el Doctor Miguel Pedro
Comissario del Santo Oficio de la In-
quisicion, y Capellan del Ilustrissimo
y Reuerendissimo señor don Fray
Pedro Gõçalez de Mẽdoza,
Arçobispo de Çaragoça
mi señor.
QVA propter rogabant omnes in bonum
monstra conuerti. 2. Machab. cap. 5.
CON LICENCIA
Impresso en Huesca, por Pedro Blusón,
En la Imprenta de la viuda de Iuan Perez de Valdimelso.
Año 1618.

FICHA TÉCNICA

Juicio y presagio natural de los cometas que han aparecido por el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Zaragoza, en este año de 1618.
Miguel Pedro.
Huesca, Pedro Blusón, 1618.
8º. [16] pp.
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura), sign. VE/62/96.

ANTIPOLOGIA,
Ò PATHEGORIA
CONTRA
EL DISCVRSO APOLOGETICO
de la Piedra del Toque del Abad D. Iuan
Bravo de Sobremonte.
COMPVESTA
POR EL TENIENTE DE MAESTRO
de Campo General D. A. de Z. y A.
AÑADESE AL FIN EL DISCVRSO DEL
Cometa, que se manifestò el año passado
de 1680. à 21. de Diziembre.
DEDICADO
AL EXCELENTISSIMO SENOR
Duque de Medina Celi, &c.
Impresso en Huesca. Año de 1681.

FICHA TÉCNICA

Antipología o pategoría contra el discurso apologético de la piedra de toque del abad D. Juan Bravo de Sobremonte. Añádase al fin el discurso del cometa que se manifestó en el año pasado de 1680 a 21 de diciembre.
Alonso de Cepeda y Adrada.
Huesca, 1681.
4º. 45 [i. e., 47], [1] h.
Localización: Biblioteca Nacional de España (Ministerio de Cultura), sign. 2/34858.

En 1618, por ejemplo, para Bernardo Ferragut, «la materia de los cometas» era «una exhalación caliente y seca, viscosa, gruesa, conglutinosa y bien inflamable, la qual, levantada por la influencia de las estrellas hasta la suprema región del aire y movida por el continuo movimiento de los cielos, es encendida e inflamada». Tampoco había dudas para él acerca de su carácter maléfico: «siempre los cometas han sido notablemente prodigiosos, significando mil infortunios y desgraciados sucesos»; una concepción mantenida también por Miguel Pedro: «se tiene por regla general que todos los efectos que los cometas anuncian casi por la mayor parte son malos».

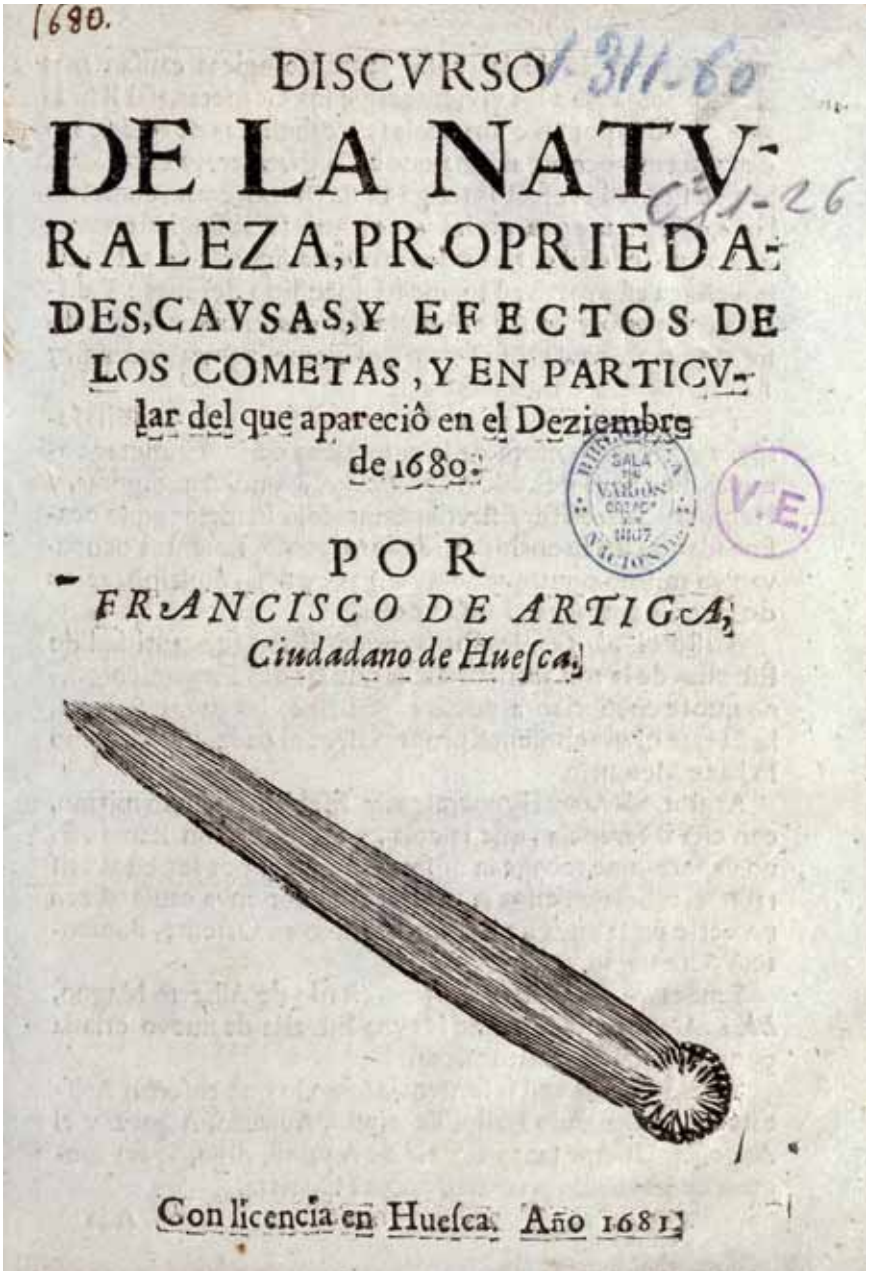
Obras como estas eran de hecho pronósticos astrológicos, en los que se anunciaban las desgracias que el nuevo cometa traía consigo. Algo que queda claro desde el mismo título: en el caso de Ferragut, por ejemplo, *Conjetura de los efectos* de los cometas de 1618. Para él, estos causarían «riñas y pesadumbres entre reyes y potentados. Significa también disensiones entre las mujeres, alborotos y notables detrimentos en sus cosas […] Amenaza con grandes enfermedades de estómago, matriz, riñones y genitales, como son cámaras, dolor de riñones, distilación en los genitales, encordios, dolor de tripas, estómago, vejiga y cabeza, fiebres continuas, hidropesías, perlesías y apoplejías».

Tales concepciones comenzaron a ser cuestionadas durante el siglo XVII, conforme cobraba fuerza la revolución científica. Así, en 1681 Alonso de Cepeda tenía que admitir que «sobre la formación y materia de los cometas se contravierte acérrimamente». A pesar de ello, tanto él como, aún más claramente, Francisco de Artiga, seguían manteniendo la visión antigua. Artiga, en concreto, definía así los cometas al comienzo de su tratado: «ninguna de las cosas meteorológicas causan más espanto a los vivientes que los cometas ni tampoco ay alguna que en la grandeza y certidumbre de sus malos efectos tenga tanta fuerza». Para Francisco de Artiga, el gran cometa de 1680 acarrearía «muertes repentinas, dolores de lado, viruelas de muy mala especie en los niños, de que morirán muchos, grandes catarros y toses en gente de años, que los pondrá muy al cabo, y otras enfermedades peligrosas».

Carlos Garcés Manau

BIBLIOGRAFÍA

Arco (1911), Asín (1996, 2001), Cepeda (1663-1664, 1664, 1666, 1669), Delgado (1994: 378), Engel (1995), Hurtado (1984).



1680.

DISCVRSO
DE LA NATV-
RALEZA, PROPRIEDA-
DES, CAVSAS, Y EFECTOS DE
LOS COMETAS, Y EN PARTICV-
lar del que apareciô en el Deziembre
de 1680.

POR
FRANCISCO DE ARTIGA,
Ciudadano de Huesca.

Con licencia en Huesca. Año 1681.

FICHA TÉCNICA

Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los cometas, y en particular del que se apareció en el diciembre de 1680.
Francisco de Artiga.
Huesca, 1681.
4º. [8] pp.
Localización: Biblioteca Nacional de España, (Ministerio de Cultura), sign. VE/11/26.

Discurso político, histórico, jurídico, del derecho y repartimiento de presas y despojos

Juan Francisco de Montemayor. 1683

FICHA TÉCNICA

Discurso político, histórico, jurídico, del derecho y repartimiento de presas y despojos aprehendidos en justa guerra, y premios y castigos de los soldados.
Juan Francisco de Montemayor y Córdoba de Cuenca.
Amberes, Juan Struald, 1683.
4º. [40], 362 [i. e. 352], [40] pp., [1] h. de grab. pleg.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, B-12-1991 y A-6159.

Desde el siglo XVII la isla La Española sufría el ataque constante de piratas de origen europeo, que se fueron asentando en sus inmediaciones formando colonias. Los franceses eligieron la isla de la Tortuga como sede. Desde allí atacaban la de Santo Domingo, por lo que el oidor Juan Francisco de Montemayor, presidente, gobernador y capitán general interino de dicha isla entre 1653 y 1655, para defenderla y con el fin de expulsarlos, decidió organizar en 1654 una expedición. El éxito fue rotundo y los bienes capturados a los franceses como botín de guerra fueron repartidos entre el rey y los soldados partícipes. A nuestro oidor también le correspondió una parte, que, si bien le proporcionó riquezas y honores, también le ocasionaría ciertos quebrantos. La Corona quiso premiar sus buenos servicios otorgándole la plaza de oidor en la Audiencia de México, por lo que antes se le debía tomar juicio de residencia.

El objetivo de esta obra es precisamente la defensa de los cargos y penas que le fueron impuestos en dicho juicio y que él consideraba injustos. Se trata de un informe jurídico sobre el derecho de presas y despojos conseguidos en una contienda. Lo escribió mientras estaba detenido en Santo Domingo y le puso punto final el 20 de diciembre de 1655. Publicada por primera vez en 1658, en su nuevo destino de México, esta reimpresión aumentada vio la luz en Amberes y va dedicada en la portada a Carlos Agapito de Gurrea, duque de Villahermosa. En los preliminares, además de las licencias y aprobación pertinentes, encontramos la exposición de motivos bajo el epígrafe «P. E. L. E. A.», y tras estos una carta de trece hojas dirigida a Felipe IV. Sigue el índice de los diez capítulos sobre los que se vertebra la obra, la cual comienza con una extensa introducción de 77 páginas y, a continuación, hasta la 332, se disponen los capítulos con apostillas.

En esta segunda edición, bajo el título *Præmissa quædam politica-militaria*…, se recopilan 258 máximas desde las páginas 333 a la 361. El texto finaliza con el índice general del discurso.

Esperanza Velasco de la Peña

BIBLIOGRAFÍA

Barrientos (2001a), Cruz (2002), González San Segundo (1992), Latassa (1884-1886: II, 342-343), Medina (1908: 339-340, 362-363, 485-486, 503).

Leguas
1
2
3
Tortuga
Inagua
Yla española
Yla del Caimite
Xamaica
S.to Domingo
Yla de Vieques
La Habana
Yla Sa
Yla Bo

Sumaria investigación del origen y privilegios de los ricos hombres

Juan Francisco de Montemayor

SVMMARIA
INVESTIGACION
PARTE PRIMERA
ESCRIBIOLA
LA OFFRECE Y CONSAGRA

FICHA TÉCNICA

Sumaria investigación del origen y privilegios de los ricos hombres, o nobles, caballeros, infanzones o hijosdalgo, y señores de vasallos de Aragón, y del absoluto poder que en ellos tienen: parte primera.
Juan Francisco de Montemayor y Córdoba de Cuenca.
S. l., s. n., s. a.
4º. [8], 135 [i. e. 137], [6], 321, [15] hs.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-26-4190 y A-7264.

Juan Francisco de Montemayor, nacido en 1618 en la localidad oscense de Laluenga, estudió en la Universidad Sertoriana, fue juez de encuestas del reino de Aragón, auditor del Ejército de Cataluña y oidor en las Reales Audiencias de Santo Domingo y México. A su vuelta a España adquirió el señorío de Alfocea y murió en Huesca en 1685.

El objetivo de esta obra, dedicada a Felipe III de Aragón y IV de Castilla, es el estudio de los derechos y privilegios de la nobleza aragonesa. Concebida en dos partes, esta primera fue comenzada en torno a los años 43-45 y finalizada en Zaragoza el 2 de enero de 1647. En los preliminares constan la advertencia al lector, los índices, la fe de erratas, un soneto de Luis de Sandoval dedicado al autor y un grabado xilográfico alegórico a la Corona de Aragón, precedidos por las licencias civil y eclesiástica y la aprobación, dadas en México en 1664. Continúa la portadilla que da paso a la primera secuencia de la obra, contenida en 135 hojas. En forma de carta dirigida al rey, compendia la historia de Aragón desde sus orígenes hasta el reinado de Felipe III, y a ella sigue un índice de contenido analítico. La segunda secuencia, con 321 hojas, es un tratado sobre la nobleza aragonesa. Se abre con una breve introducción para pasar a articularse en doce capítulos, cuyas citas se presentan al final de cada uno de ellos dispuestas en dos columnas fileteadas, ofreciéndose un texto limpio y ordenado en el que, además, se inserta la transcripción de algunos documentos. En ambas secuencias toma como fuente, entre otros, a los historiadores Jerónimo Zurita y Jerónimo de Blancas. Remata la obra, a modo de índice general, la «Tabla de las cosas más notables».

Una breve explicación de Montemayor en el último capítulo, datada el 1 de junio de 1662 en México, anuncia una segunda parte de esta obra y avanza la relación de los doce capítulos que la compondrían, pero esta nunca llegó a publicarse.

Esperanza Velasco de la Peña

BIBLIOGRAFÍA

Barrientos (2001a), Brioso (1996), González San Segundo (1992), Latassa (1884-1886: II, 342-343), Medina (1908: 339-340, 362-363, 485-486, 503).

Historia de los hechos del serenísimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña

Francisco Fabro Bremundan. 1673

En despacho fechado el 13 de octubre de 1652, don Juan José de Austria comunicaba al monarca que «habiendo dado la ciudad de Barcelona la obediencia que debe a V. Majestad [...] acabo de entrar en la Plaza con increíble regocijo». Así nos relata Francisco Fabro Bremundan el éxito de la intervención militar que ponía fin a la sublevación iniciada en Cataluña en 1640.

Fabro venía acompañando a don Juan José desde 1656 como oficial mayor de Lenguas de la Secretaría de Estado y Guerra, de ahí que su obra contenga abundantes transcripciones de documentos en los que se nos va informando del desarrollo de la campaña en sus más mínimos detalles: desde los problemas para abastecer de víveres a las tropas hasta las instrucciones de cómo han de desarrollarse los combates.

En palabras de María Dolores Saiz, las obras de Fabro «son en realidad informaciones extensas, realizadas con cuidado y probidad documental», como corresponde a su vocación periodística. En efecto, en 1661 el autor había comenzado a publicar la *Gazeta Nueva*, germen de la prensa española.

Periodista y erudito, Fabro estuvo junto a don Juan José de Austria en 1669, cuando este fue a Zaragoza en calidad de virrey del reino de Aragón. Allí conoció a Vincencio Juan de Lastanosa, quien formaba parte de la embajada de la ciudad de Huesca que le dio la bienvenida. Pocos años después, en 1673, visitó el museo de Lastanosa. Intereses comunes irán consolidando una relación entre ambos; al fondo, podemos entrever la figura de don Juan José.

El retrato de este personaje preside la obra que presentamos. Se trata de un bello grabado firmado por Nanteuil, «la figura más destacada de su tiempo». Realizó retratos de Luis XIV, Mazarino, Colbert o Ana de Austria. Llegó a convertirse en grabador real e inició, con sus trabajos en el Cabinet du Roy, los fondos de Calcografía del Museo del Louvre.

Rosario Fraile Gayarre

FICHA TÉCNICA

Historia de los hechos del serenísimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña: parte I.
Francisco Fabro Bremundan.
Zaragoza, Diego Dormer, 1673.
Folio. [10], 458 pp., [2] hs. en bl., [1] h. de grab., ils.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-10-1391.

BIBLIOGRAFÍA

Saiz (1983: 51), Garcés (2005a), Esteve (1996: 106).

Retrato de caballero, tradicionalmente identificado como Juan José de Austria

Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII

FICHA TÉCNICA

Retrato de caballero, tradicionalmante identificado como Juan José de Austria.
Anónimo.
Segunda mitad del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 83 x 60 cm.
Propiedad del Museo Nacional del Prado (Ministerio de Cultura), nº inv. P7128.
Localización: Museo del Traje, Madrid.

La larga melena del retratado y la indumentaria que viste invitan a situar cronológicamente este retrato en la segunda mitad del siglo XVII, durante el reinado de Carlos II. En él el pintor ha puesto especial empeño en mostrar una serie de insignias que dan fe de los honores y dignidades del personaje: sobre el pecho pende una cruz de Malta, y a su alrededor aparece una gruesa y ostentosa cadena de oro de la que cuelga un toisón de oro, una de las insignias de mayor rango en ese momento. El puño de la espada que asoma al fondo y el bastón de mando que sostiene con la mano derecha dan fe también de sus dignidades y responsabilidades. La franqueza de la mirada del modelo y la facilidad con la que establece comunicación con el espectador es propia del retrato español de esa época.

El estilo, sin embargo, se aparta de las convenciones del retrato cortesano, que, tras el ejemplo de Velázquez, se caracterizaba por una factura suelta y muy apegada a los valores cromáticos. En este caso, por el contrario, el modelado es más duro, y hay un énfasis en el dibujo.

Lo atractivo del retrato, la expresión franca, despierta y directa del modelo y la profusión de signos de poder han dado como resultado el que durante mucho tiempo se identificara con don Juan José de Austria, el hijo bastardo de Felipe IV que ocupó puestos muy importantes en la milicia y la política de los reinados de su padre y de su hermanastro, Carlos II. A pesar de que se conocían varios retratos seguros suyos, con frecuencia se ha preferido este a cualquier otro, pues expresaba muy eficazmente las cualidades asociadas al personaje. Recientemente, sin embargo, Elvira González Asenjo ha probado la impropiedad de esa identificación.

Javier Portús

BIBLIOGRAFÍA

Pintores del reinado de Carlos II, 1996, nº 3; *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, 1998; *Periodismo y periodistas* (2001: nº 2.9); González Asenjo (2005: 464).

Portraicts de tous les roys d'Espaigne depuis Atanarezo

Anónimo. Hacia 1621-1665

FICHA TÉCNICA

Portraicts de tous les roys d'Espaigne depuis Atanarezo, qui a commencé à regner en l'an de grâce 343 iusques à Philippe 3 du nom à present regnant.
Anónimo.
Hacia 1621-1665.
Calcografía. 33,8 x 92,4 cm.
Procede de la colección de Valentín Carderera.
Propiedad del Ministerio de Cultura.
Localización: Museo de Huesca, NIG 02265.

El grabado, en formato rectangular apaisado, contiene las efigies de los reyes de España desde Atanarico hasta Felipe III, numerados desde el uno hasta el noventa. Se añade también la imagen de Felipe IV, reinante en el momento de la realización del grabado y el escudo real.

Son imágenes en busto, representadas de perfil (derecho e izquierdo), de tres cuartos (a izquierda o derecha), frontales e incluso vueltos de espalda. Se suceden a lo largo de cinco filas, cobijados bajo arcos de medio punto sostenidos por columnas. Encabeza la lista el rey Atanarico sentado en trono, con el cetro en la mano. Bajo los retratos se colocan cartelas donde figura el número de orden, el nombre y la duración del reinado. Todo ello está orlado por una línea negra.

El libro barroco de contenido histórico añadirá al texto la ilustración del retrato, entre otros géneros. El historiador Juan de Mariana (1536-1624) escribió *Historia general de España* (1592), editada en Valencia por Benito Monfort a finales del siglo XVIII; el escritor Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) redactó *Corona gótica castellana y austriaca* (Amberes, 1681); ambas obras se ilustrarán con retratos de los reyes de España.

Referencias sobre retratos reales españoles encontramos en *Effigies et series Regum Hispaniæ…* —grabada por Arnold van Westerhout (1684)—, *Series chronologica et imagines regu Hispaniæ* —por Jacobus Blondeau (1685)— y *Retratos de todos los reyes de España. Copiados hasta el del señor don Carlos II de los que en 1684 grabó Arnoldo Vanwester, y los restantes de originales modernos* —que se grabará en España en 1795.

Forma parte de la Sección de Estampas y Grabados del Museo de Huesca. Procede de la colección del Legado Valentín Carderera e ingresó en el Museo de Huesca en 1880-1882.

Mª Paz Cantero Paños

BIBLIOGRAFÍA

Carrete (1987: 247-268 y 597-611), Páez (1966).

PORTRAICTS DE TOVS LES ROYS DE SPAIGNE DEPVIS ATANARIZO QVI A COMME
CE A REGNER EN LANDE GRACE 345 IVSQVES A PHILIPPE DIV NOM A PRESENT.

Obra en catálogo

Adoración de los pastores
Anónimo. Siglo XVIII.
Óleo sobre mármol. 24,8 x 36,5 cm.
Museo de Huesca.
266

Agudeza y arte de ingenio
Baltasar Gracián.
Huesca, Juan Nogués, [1648].
4º. 20 x 16,5 cm. [8], 384, [4] pp.
Biblioteca Pública de Huesca.
362

Al rey nuestro señor D. Francisco de Benavides […] representa los servicios heredados y propios y los de sus hijos
Diego Vincencio Vidania.
Nápoles, Dominico Antonio Padrino y Miguel Luis Mucio, 1696.
30,5 x 12 cm. 1 h., 490 pp., 1 h.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
383

Alegoría de la ciudad de Huesca
Francisco de Artiga. Hacia 1679.
Grabado. 26,5 x 17,4 cm.
Museo de Huesca.
385

Altar-tríptico de san Jorge
Gregorio Puyuelo (atribuido).
Taller de platería de Huesca.
Principios del siglo XVII.
Plata en su color, cincelada y burilada, con imágenes fundidas, sobredoradas y esmaltadas.
16 x 26,5 cm (abierto).
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
216

Ánfora de vino hispanorromana
Anónimo, sin inscripciones u otras referencias.
Siglo I d. C.
Cerámica. 0,88 x 0,42 cm.
Museo de Zaragoza.
316

Anillo real de San Juan de la Peña
Entalle imperial romano (siglos I-II d. C.), montado en anillo de oro en el siglo XI.
Altura máxima, 26 mm;
diámetro máximo exterior, 25 mm;
diámetro máximo interior, 20,5 mm. 10,4 g.
Entalle: 10 mm de alto y 8 mm de ancho.
Museo de Huesca.
304

Antipología o pategoría […]. Añádase al fin el discurso del cometa que se manifestó en el año pasado de 1680 a 21 de diciembre
Alonso de Cepeda y Adrada.
Huesca, 1681.
4º. 45 [i. e., 47], [1] h.
Biblioteca Nacional de España.
390

Aparición de un ángel a santa Cecilia
Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 136 x 98 cm.
Museo de Zaragoza.
262

Arcón de viaje
Hacia 1600 (periodo Momoyama).
Laca japonesa. 36,5 x 60 x 39 cm.
Museo de Zaragoza.
343

Armadura de parada
Milán, siglo XVI (hacia 1590).
Acero forjado y bruñido y grabado al agua fuerte. 168 x 56 x 55 cm.
Casa del Deán, Zaragoza.
282

Armas y retratos de los Ruizes de Castilla y Urrieses
Joaquín José Ruiz de Castilla y Urriés.
Huesca, 1727.
Manuscrito. 40,5 x 27,5 cm. [2] hs., 245 pp., [67] pp., [16] hs.
Cortes de Aragón.
365

As de Bolskan
Siglos II-I a. C.
Bronce. Diámetro, 2,4 cm. 8 g.
Ayuntamiento de Huesca.
292

As de Osca
14-37 d. C.
Bronce. Diámetro, 3 cm. 12 g.
Ayuntamiento de Huesca.
292

Áureo del emperador Adriano
128/138 d. C.
Oro.
Diámetro máximo, 1,9 cm. 7,2 g.
Museo de Huesca.
296

Borrador de la declaración del medallón de Baco
Vincencio Juan de Lastanosa. 1632.
Manuscrito. 21,5 x 15 cm. 93 hs.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
306

Busto-relicario de san Orencio
Jerónimo y Juan Carbonell. 1638-1639.
Platería: plata repujada, cincelada, burilada, gemas engarzadas y en cabujón.
Pintura en rostro y cuello.
87 (70 sin corona) x 65 x 48 cm.
Museo Diocesano de Huesca.
220

Busto-relicario de santa Paciencia
Jerónimo y Juan Carbonell. 1638-1639.
Platería: plata repujada, cincelada, burilada, gemas engarzadas y en cabujón.
Pintura en rostro y cuello.
80 (65 sin corona) x 65 x 46 cm.
Museo Diocesano de Huesca.
221

Cabeza ibérica mitrada
Siglos II-I a. C.
Escultura de bulto redondo de taller desconocido, exenta, modelada en piedra arenisca de color gris verdoso.
34 x 16 x 22 cm.
Museo de Huesca.
308

Cabezas de plata de san Orencio y santa Paciencia
Talleres de platería oscenses. Hacia 1454 y 1555-1568, retoques en el siglo XVII.
Platería. 16 x 21 x 15 cm (1940 y 1750 g).
Catedral de Huesca.
218

Caja
Último cuarto del siglo XIX (dinastía Qing).
Laca china. Altura, 14,2 cm; anchura del frente, 45 cm; profundidad, 13,5 cm.
Museo de Zaragoza.
345

Caja para estuches de té
Siglo XVIII (dinastía Qing).
Exterior: laca china; interior: metal grabado.
11 x 20 x 13 cm.
Museo de Zaragoza.
344

Caja para incienso kôgô
Siglo XVI (periodo Muromachi).
Laca japonesa. 3,9 x 10 cm de diámetro.
Museo de Zaragoza.
342

Cascada de Tívoli con rebaño
Philipp Peter Roos, conocido en Italia como *Rosa de Tívoli*. Hacia 1700.
Óleo sobre lienzo. 101 x 76 cm.
Museo Camón Aznar, Zaragoza.
252

Catorce vidas de santas de la Orden del Císter
Ana Francisca Abarca de Bolea.
Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1655.
4º. [40], 375 pp.
Biblioteca Pública de Huesca.
366

Cena de Emaús
Anónimo (copia de Caravaggio).
Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 127 x 193 cm.
Ermita de las Mártires, Huesca.
254

Certámenes de la academia literaria de Huesca
Varios autores. Siglo XVII.
Manuscrito.
32 x 23 x 0,6 cm.
Folios 4-330 y 341-368.
Biblioteca Nacional de España.
384

Cestillo de flores
Juan de Arellano. Final de la década de 1660.
Óleo sobre lienzo. 55 x 68 cm.
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.
248

Cleopatra
Escuela de Guido Reni. Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 96,6 x 78,8 cm.
Museo de Huesca.
259

Concilio de los Dioses
Nicolas Dorigny. Roma, 1693.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 48,8 x 74,7 cm.
Museo de Huesca.
270

Conjetura de los efectos significados por los cometas que aparecieron el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Huesca, año 1618
Bernardo Ferragut. Huesca, Pedro Blusón, 1618.
8º. [16] pp.
Biblioteca Nacional de España.
390

Crátera
Anónimo. Último cuarto del siglo XVII.
Cerámica de torno con barniz espeso negro reluciente y decoración dorada.
Altura, 10,5 cm; anchura de base, 5,5 cm; diámetro de boca, 10,5 cm.
Museo de Zaragoza.
318

Crocodylia indet.
Paleógeno (Eoceno inferior [Ilerdiense inferior]). Hace 50 millones de años aprox.
Restos paleontológicos. Réplica de fósil corporal de tipo óseo.
Longitud de la mandíbula, 51 cm; anchura, 25 cm.
Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza.
347

Crónica del reino de Navarra
Diego Ramírez de Ávalos de la Piscina. Prólogo de don Carlos, príncipe de Viana.
Pamplona, 12 de abril de 1592.
Manuscrito. 31 x 21,5 x 0,6 cm (cerrado); 42 cm (abierto). 132 ff. + 5 hs. de guardas.
Biblioteca Nacional de España.
231

David lleva la cabeza de Goliat a Jerusalén
Discípulo de Jan van der Hoecke.
Anterior a 1640.
Óleo sobre cobre. 91 x 110 cm.
Palacio Larrinaga, Zaragoza.
260

Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1638.
4º. [16], 248, [8] pp., [1] h. de grab. pleg.
Biblioteca Universitaria de Zaragoza.
376

Denario de Bolskan
Siglos II-I a. C.
Plata. Diámetro, 1,8 cm. 3,8 g.
Ayuntamiento de Huesca.
292

Diana y Acteón
Alejandro Blanco y Asensio. Siglo XIX.
Litografía. 46,5 x 58,1 cm (c/m).
Museo de Huesca.
272

Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los cometas, y en particular del que se apareció en el diciembre de 1680
Francisco de Artiga. Huesca, 1681.
4º. [8] pp.
Biblioteca Nacional de España.
390

Discurso político, histórico, jurídico, del derecho y repartimiento de presas y despojos aprehendidos en justa guerra, y premios y castigos de los soldados
Juan Francisco de Montemayor y Córdoba de Cuenca.
Amberes, Juan Struald, 1683.
4º. [40], 362 [i. e. 352], [40] pp., [1] h. de grab. pleg.
Biblioteca Pública de Huesca.
394

Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1644.
8º. [16], 32 pp.
Biblioteca Pública de Huesca.
233

El Criticón. Segunda parte: juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad
Baltasar Gracián.
Huesca, Juan Nogués (a costa de Francisco Lamberto), 1653.
8º. 14,5 x 10, 5 cm. [16], 288 pp.
Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM).
363

Emblemas del conde de Guimerá, vizconde de Evol y Alquer-Foradat
Anónimo. S. l.; s. f.
13 x 18 cm, 51 láms.
Biblioteca Nacional de España.
209

Entalle oval de estilo romano que representa la cabeza de Atenea, de perfil, tocada con yelmo
Talla profunda sobre calcedonia (cuarzo).
El entalle está montado en sello de finales del siglo XVIII o principios del XIX.
1,6 x 2 cm.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
305

Entalle oval de estilo romano que representa un retrato imperial de perfil, posiblemente Octavio
Talla profunda sobre carneola (cuarzo).
El entalle está montado en sello de finales del siglo XVIII o principios del XIX.
1,6 x 2 cm.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
305

Escenografía de la Universidad de Huesca
Francisco de Artiga. Hacia 1690.
Grabado en cobre, agua fuerte y buril.
33 x 44,5 cm.
Museo de Huesca.
386

Escritorio de taracea
Aragón, finales del siglo XVI.
Madera de nogal con incrustaciones de hueso, boj y aplicaciones de hierro forjado.
54 x 89 x 40 cm.
Patio de la Infanta, Zaragoza.
284

Escritorio napolitano
Nápoles, hacia 1620.
Palosanto, ébano y marfil grabado.
71,7 x 92,2 x 41,5 cm.
Colección particular, Madrid.
286

Escritorio sobre mesa de fiadores
Segunda mitad del siglo XVII.
Madera con chapeados de ébano, hueso y carey e incrustaciones embutidas de latón. Aplicaciones de bronce y hierro forjado.
76 x 117 x 31,5 / 82 x 125 x 42 cm.
Casa del Deán, Zaragoza.
288

Escudo actual de Huesca, con el jinete lancero, el lema «Urbs Victrix Osca» y la muesca
¿Siglo XVII?
Piedra labrada. 63 x 53 x 13 cm.
Museo de Huesca.
211

Escudo medieval de Huesca, con la muralla y la muesca
1571.
Piedra caliza, labrada y policromada.
59 x 46 x 10 cm.
Museo de Huesca.
210

Escultura romana de Hermes
Anónimo. Siglos I-II d. C.
Escultura sobre mármol. 18,5 cm x 9,5 cm.
Museo de Huesca.
309

Figura femenina del occidente de México
Periodo clásico antiguo y medio (200-600 d. C.).
Cerámica bícroma, modelada, hueca y con aplicaciones. 43,5 cm x 32 cm.
Colección Aranda de Pastor, Zaragoza.
340

Filósofo con libro
Taller de José de Ribera. Década de 1630.
Óleo sobre lienzo. 120 x 95 cm.
Museo de Zaragoza.
256

Florero
Margarita Caffi. Finales del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 96 x 99 cm.
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.
250

Flores lauretanas del pensil oscense y vida de san Laurencio mártir
Juan Agustín Carreras Ramírez y Orta.
Zaragoza, Imprenta de Domingo Gascón, por Diego de Larumbe, 1698.
4º. [32], 1-128, [8], 129-416, [8] pp., [1] h. de grab.
Biblioteca Pública de Huesca.
378

Fracción de dinar de Lubb ibn Hud
Ceca de Wasqa, taifa de Huesca, [4]39 H (1047-1048 d. C.). Oro bajo.
14,60 mm. 0,97 g. Posición de cuños, 2 h.
Museo Arqueológico Nacional.
298

Fuente o lavamanos con representaciones de los ríos Isuela y Flumen
1652.
Alabastro tallado. 47 x 48,5 x 5 cm.
Museo de Huesca.
222

Genealogía de la noble casa de Lastanosa
Vincencio Juan de Lastanosa *et alii*.
Siglos XVII y XVIII.
Manuscrito. 35,2 x 25 x 0,5 cm. 272 hs., más hojas iniciales en numeración romana; falta f. 78.
Biblioteca Nacional de España.
228

Guirnalda de flores sobre cartela con la Virgen y el Niño
Firmado por Jan van Kessel. Hacia 1650.
Óleo sobre cobre. 34 x 24 cm.
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.
244

Guirnalda de flores sobre cartela con santa Águeda
Firmado por Jan van Kessel. Hacia 1650.
Óleo sobre cobre. 34 x 24 cm.
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza.
246

Hadrosauria indet.
Cretácico superior (Maastrichtiense).
Hace 65 millones de años.
Restos paleontológicos. Fósil corporal de tipo óseo. 78 x 22 x 10 cm.
Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza.
346

Historia de los hechos del serenísimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña: parte I
Francisco Fabro Bremundan.
Zaragoza, Diego Dormer, 1673.
Folio. [10], 458 pp., [2] hs. en bl., [1] h. de grab., ils.
Biblioteca Pública de Huesca.
397

Historia de santo Domingo de Val
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1643.
21 cm. 6 hs., 208 pp., 3 hs.
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.
369

Historia del Carmen descalzo. Tomo I
Fray Jerónimo de San José.
Madrid, Francisco Martínez, 1637.
Folio. [2], [2] en bl., 930 pp.
Biblioteca Pública de Huesca.
368

Honestas recreaciones de ingeniosa conversación en diálogos: decláranse varias monedas antiguas y modernas
Gaspar de Galcerán de Gurrea y Aragón, conde de Guimerá, *et alii*.
Primera mitad del siglo XVII.
Manuscrito. 33 x 24 cm.
Cortes de Aragón.
358

Imagines Veteris ac Novi Testamenti
Pietro Aquila. Segunda mitad del siglo XVII.
Calcografía, papel verjurado. 34,5 x 46,5 cm.
Museo de Huesca.
238

Juicio y presagio natural de los cometas que han aparecido por el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Zaragoza, en este año de 1618
Miguel Pedro.
Huesca, Pedro Blusón, 1618.
8º. [16] pp.
Biblioteca Nacional de España.
390

La Virgen manda a dos ángeles que ciñan una banda a la cintura de san Ignacio de Loyola
Juan Pérez Galbán. Década de 1630.
Óleo sobre lienzo. 230 x 152 cm.
Diputación de Huesca.
364

Lápida sepulcral de Faustino Cortés
Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII.
Relieve de alabastro. 167 x 80 cm.
Museo Diocesano de Huesca.
223

Le lys du val de Guaraison
Étienne Molinier.
Auch, Arnaud de San Bonnet, s. f. [aprobación de 1646].
8º. [32], 779, [3] pp.
Biblioteca Pública de Huesca.
235

Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas
Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa.
Copia de 1621, con anotaciones al original.
Manuscrito. 43,5 x 30,5 x 0,5 cm.
138 hs.; hs. I-II en pergamino.
Biblioteca Nacional de España.
232

Los discursos de la religión / Discurso del asiento del campo y disciplina militar de los antiguos romanos
Guillermo de Choul.
Lyon, Guillermo Rovillio, 1579.
23 x 17 cm. 4 hs., 488 pp. 21 hs.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
230

Lucernas romanas
Último cuarto del siglo I d. C. y primeras décadas del II.
Piezas de cerámica realizadas a molde.
Lucerna de volutas, disco decorado con Cupido luciendo atributos de Hércules. Forma Dressel 9B. Longitud, 95 mm; altura, 22 mm; diámetro, 52 mm.
Lucerna de volutas decorada con motivo erótico. Forma Dressel 9. Longitud, 110 mm; altura, 23 mm; diámetro, 60 mm.
Lucerna de volutas decorada con jabalí a la carrera. Forma Dressel 11. Longitud, 109 mm; altura, 24 mm; diámetro, 62 mm.
Museo de Huesca.
311

Maravedí de Alfonso VIII
1158-1214 d. C.
Ceca de Toledo, 1202 d. C.
(1240 era de Safar). Oro.
Colección particular, Zaragoza.
299

Microscopio compuesto
1670-1710.
Cartón vitela, latón, vidrio y madera.
Diámetro, 5,6 cm; altura, 33 cm.
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
328

Monedas aragonesas
Siglo XI.
Conjunto de 223 monedas.
Museo de Huesca.
300

Monodon monoceros
Época actual.
Resto osteológico.
Longitud, 218 cm; diámetro máximo, 6,76 cm.
Universidad de Zaragoza.
350

Museo de las medallas desconocidas de España. […] Varia erudición para ilustrar la segunda impresión
Anónimo.
Segunda mitad del siglo XVII.
Biblioteca Nacional de España.
319

Museo de las medallas desconocidas españolas
Vincencio Juan de Lastanosa.
Huesca, Imprenta de Juan Nogués, 1645.
20,5 x 15,5 cm. 32 hs., 224 pp., 14 hs. Faltan pp. 11-14, 21-50, 222-224.
Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.
294

Niño Jesús de Pasión
Anónimo castellano. Siglo XVII.
Madera tallada y policromada.
28 x 51,5 x 24 cm.
Monasterio de las Descalzas Reales.
280

Nivel de escuadra plegable
M. Butterfield.
París, 1680-1700.
Latón. 2,4 x 17,3 x 2,4 cm.
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
327

Nova et accurata tabula Hispaniæ
Claes Jansz Visscher.
Ámsterdam, 1623 (3ª ed., 1641).
Grabado calcográfico coloreado a la aguada.
46 x 56 cm.
Colección particular.
336

Novissima Aragoniæ regni tabula
Henrico Hondio. Ámsterdam, 1633.
Grabado calcográfico iluminado a la aguada.
45 x 55 cm.
Colección particular.
338

Obeliscus Pamphilius
Athanasius Kircher.
Roma, Typis Ludovici Grignani, 1650.
32 x 21,56 cm. 32 ff., 559 pp., 15 ff.
+ una lámina.
Colección de Joaquín Lizana Salafranca,
Huesca.
236

Oscillum
Siglo I d. C.
Relieve en mármol.
28,5 x 14 x 3,5 cm; diámetro, 28,5 cm.
Museo de Huesca.
310

Paisaje con los peregrinos de Emaús
Paul Bril. Finales del siglo XVI.
Óleo sobre cobre.
14 x 20 cm.
Casita del Príncipe de San Lorenzo
de El Escorial.
242

Piedra imán
Hacia 1800.
Madera, hierro, latón y magnetita.
55 x 42,5 x 111 cm.
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
330

Piezas de terra sigillata hispánica
Segunda mitad del siglo I d. C. y primeras
décadas del II.
Piezas realizadas a molde, con acabado final
en el torno del alfarero.
Plato. Forma Dragendorf 36.
Altura, 45 mm, diámetro boca, 232 mm;
diámetro base, 58 mm. /
Vaso. Forma Dragendorf 33.
Altura, 65 mm, diámetro boca, 135 mm;
diámetro base, 51 mm. /
Cuenco. Forma Dragendorf 37.
Altura, 85 mm, diámetro boca,
173 mm; diámetro base, 85 mm.
Museo de Huesca.
314

Planisferio celeste
Claudio Ricardo. Madrid, 1634 (facsímil).
Madera y cartón. 97,5 x 52 x 4,5 cm.
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
324

Planisferio terrestre
Claudio Ricardo. Madrid, 1634 (facsímil).
Madera y cartón. 98 x 50 x 5 cm.
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
322

Plato, copa y vinajera hallados en la tumba
del canónigo Juan Orencio Lastanosa
Siglo XVII.
Plato de cerámica vidriada, 21,8 cm; copa de
vidrio de estilo veneciano, 20 x 10 x 7,8 cm;
vinajera de vidrio, 9 x 6,5 x 2,01 cm.
214

Portraicts de tous les roys d'Espaigne depuis
Atanarezo
Anónimo. Hacia 1621-1665.
Calcografía. 33,8 x 92,4 cm.
Museo de Huesca.
400

Prendimiento de santo Dominguito de Val
en Zaragoza
Anónimo, escuela aragonesa.
Mediados del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 107 x 153 cm.
Diputación de Huesca.
370

Privilegio de infanzonía
del doctor Gaspar Lastanosa
Zaragoza, 7 de agosto de 1628.
275 x 190 mm. 17 pp.
Archivo Municipal de Huesca.
208

Procesión con el cuerpo
de santo Dominguito de Val
Anónimo, escuela aragonesa.
Mediados del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 107 x 153 cm.
Diputación de Huesca.
372

Procesión general hecha en Venecia a la publicación
de la Liga el año 1571
Ferrandi Bertelli. Venecia, 1574.
Estampa: agua fuerte y buril.
18,5 x 22,5 cm.
Biblioteca Nacional de España.
334

Progresos de la historia en el reino de Aragón
y elogios de Jerónimo Zurita…
Juan Francisco Andrés de Uztarroz y Diego
José Dormer.
Zaragoza, Herederos de Diego Dormer,
1680.
Folio. 18 hs., 608 pp., 11 hs.
Biblioteca Pública de Huesca.
374

Recetario medicinal espagírico
Obra póstuma de fray Diego Bercebal.
Zaragoza, Diego de Larumbe, 1713.
8º. 15,5 x 10,5 x 2,1 cm. [38], 178, [6] pp.
Biblioteca Municipal de Zaragoza.
351

Regni Aragoniæ descriptio
Pablo Albiniano de Rajas.
Siglo XVII, anterior a 1645.
Manuscrito. 30 x 20 cm. 171 hs.
Biblioteca Universitaria de Zaragoza.
234

Relicario de san Lorenzo
Anónimo. Marca de contraste de Gerona.
Finales del siglo XVI o primer cuarto del XVII.
Chapa embutida, calada y cincelada con partes fundidas.
4 x 19,5 x 19 cm. 2350 g.
Colección particular, Zaragoza.
380

Reloj de sol y lunar portátil
Hacia 1600.
Latón dorado, vidrio e hilo. 6,6 x 6,6 x 1,9 cm.
Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
326

Retrato de Bartolomé Leonardo de Argensola
Luis Muñoz Lafuente. 1788.
Óleo sobre lienzo. 2,30 x 1,74 cm.
Museo de Huesca.
237

Retrato de caballero, tradicionalmente identificado como Juan José de Austria
Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 83 x 60 cm.
Museo del Traje.
398

Retrato de Juan Orencio Lastanosa
Anónimo. Hacia 1667.
Óleo sobre lienzo. 185 x 111 cm.
Catedral de Huesca, capilla de los santos Orencio y Paciencia.
212

Retrato de Jusepe Martínez
¿Jusepe Martínez? (1600-1682).
Hacia 1630-1650.
Óleo sobre lienzo. 79 x 90 cm.
Museo de Zaragoza.
356

Retrato de Vincencio Juan de Lastanosa
Anónimo. 1667.
Óleo sobre lienzo. 185 x 111 cm.
Catedral de Huesca, capilla de los santos Orencio y Paciencia.
206

Retrato del padre Baltasar Gracián
Anónimo. Mediados del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 111,5 x 92 cm (c/m).
Iglesia de San Miguel, Graus (Huesca).
360

Salomé con la cabeza de san Juan Bautista
Anónimo italiano. Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 105 x 78,8 cm.
Museo de Huesca.
258

San Laurencio defendido en la siempre vencedora y nobilísima ciudad de Huesca
Diego José Dormer.
Zaragoza, Diego Dormer, 1673.
4º. [80], 504, [32] pp., [1] h. de grab.
Biblioteca Pública de Huesca.
375

San Lorenzo sacando almas del Purgatorio
Francisco de Artiga.
Agua fuerte. 10,5 x 8,4 cm
Biblioteca Nacional de España.
379

Sólido del emperador Arcadio
Mediolanum (Milán), entre el 6 de septiembre del 394 y el 17 de enero del 395.
Oro. 31 mm. 4,4714 g.
Museo de Huesca.
297

Speculum peregrinationis humanæ
Giacomo Lauro. Roma, 1593.
Grabado calcográfico. 21 x 30,2 cm.
Museo de Huesca.
224

Sumaria investigación del origen y privilegios de los ricos hombres, o nobles, caballeros, infanzones o hijosdalgo
Juan Francisco de Montemayor y Córdoba de Cuenca.
S. l., s. n., s. a.
4º. [8], 135 [i. e. 137], [6], 321, [15] hs.
Biblioteca Pública de Huesca.
396

Tesoro de semidoblas almohades hallado en Huesca en 1955
Siglo XII.
Gobernantes almohades que las acuñaron: ‘Abd al-Mu’min (524-558 H / 1130-1163 d. C.), Muhammad (551-558 H / 1156-1163 d. C.) y Yusuf I (558-580 H / 1163-1184 d. C.).
Conjunto de 496 semidoblas de oro de 2,30 g.
Museo Arqueológico Nacional.
302

Theatrum Orbis Terrarum
Abraham Ortelio.
Amberes, Joan Baptista Vrints, 1602.
Grabado calcográfico. 40 x 22 cm.
Colección particular.
333

Thesaurus geographicus
Abraham Ortelio.
Amberes, Oficina Plantiniana, 1596.
35,5 x 22 cm. 363 pp.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
332

Tipo de Afrodita-Ino-Leucothea (réplica)
Anónimo, sin inscripciones u otras referencias.
Siglo I a. C.
Escultura, mármol de Carrara. Altura, 150 cm.
Museo de Zaragoza.
278

Título de bachiller en Artes de la Universidad de Huesca a favor de don Domingo Pétriz, natural de la villa oscense de Echo
Expedido por el canónigo Juan Orencio Lastanosa, como vicerrector de la Universidad de Huesca. Huesca, 6 de abril de 1639.
21 x 29 cm.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
388

Tratado de la moneda jaquesa, y de otras de oro y plata del reino de Aragón
Vincencio Juan de Lastanosa.
Zaragoza, 1681.
19,5 x 14 cm. 28 hs., 64 pp., 1 h., 10 láms.
Colección de Francisco J. Asín Remírez de Esparza, Zaragoza.
382

Triunfo de Baco y Ariadna
Pietro Aquila.
Roma, segunda mitad del siglo XVII.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 48,6 x 73,7 cm.
Museo de Huesca.
274

Triunfo de Galatea
Nicolas Dorigny. 1693.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 45,4 x 72,5 cm.
Museo de Huesca.
268

Ursus spelæus
Pleistoceno superior. Hace 30 000 años aprox.
Restos paleontológicos. Fósil corporal de tipo óseo. Longitud, 40 cm.
Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza.
349

Vaso trípode maya
Periodo clásico tardío (600-900 d. C.).
Cerámica polícroma, modelada.
23 cm x 18,5 cm diámetro de boca.
Colección Aranda de Pastor, Zaragoza.
341

Venus y Tritón
Pietro Aquila.
Roma, segunda mitad del siglo XVII.
Grabado calcográfico (plancha de cobre), papel verjurado. 48,6 x 74,2 cm.
Museo de Huesca.
276

Vida de san Orencio, obispo de Auch
Juan Francisco Andrés de Uztarroz.
Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1648.
4º. [36], 232, [8] pp.
Biblioteca Pública de Huesca.
377

Vigilia y octavario de San Juan Baptista
Ana Francisca Abarca de Bolea.
Zaragoza, Pascual Bueno, 1679.
4º. [32], 241 pp.
Biblioteca Pública de Huesca.
367

Virgen de Belén
Juan Puche. 1697.
Óleo sobre cobre. 19 x 19 cm.
Museo de Zaragoza.
264

Virgen del Pilar en orla de flores
Anónimo madrileño —orla— y ¿Juan Zabalo? —escena religiosa.
Finales del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 98 x 71,5 cm.
Colección particular, Zaragoza.
354

Zanthopsis dufouri
Eoceno. Hace 45 millones de años aprox.
Restos paleontológicos. Fósil corporal de caparazón calcáreo.
Anchura del caparazón, 7 cm.
Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza.
348

Bibliografía

ABAD ZARDOYA, C. (2006), «Viejos modelos y nuevas costumbres: espacios privados para la mujer en la vivienda zaragozana del siglo XVIII», en *Jornades Internacionals. Espais Interiors. Casa i Art (des del segle XVIII al XXI)*, Barcelona / Perpiñán (en prensa).

ABARCA DE BOLEA, A. F. (1655), *Catorce vidas de santas de la Orden del Císter*, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca.

— (1679), *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, Zaragoza, Pascual Bueno (otra ed., con introd. y notas de Mª de los Ángeles Campo Guiral, Zaragoza / Huesca, PUZ / DGA / IFC / IEA [«Larumbe», 6], 1994).

— (1980), *Obra en aragonés*, introd., y notas de Inazio Almudébar, Huesca, CFA.

ACÍN FANLO, J. L., R. CENTELLAS SALAMERO y J. SANCHO ROYO (coords.) (2006), *Aquaria. Agua, territorio y paisaje en Aragón*, Zaragoza, DGA / DPZ.

ADAMS, W. H. (1980), *Les jardins en France. Le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, París, L'Équerre.

AGUILERA, I., y R. CENTELLAS (coords.) (2003), *Territorium. El largo camino hacia las comarcas en Aragón*, Zaragoza, DGA.

AGUILÓ ALONSO, Mª P. (1987), *El mueble clásico español*, Madrid, Cátedra.

— (1992), «La exaltación de un reino, Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 258, pp. 179-189.

— (1993), *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC / Antiqvaria.

— (1995), «Una nueva obra de Giovanni Battista da Curtis: la arqueta de don Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla», *Archivo Español de Arte*, 272, pp. 353-364.

— (1996), «Relaciones e influencias Nápoles-España en las Artes Decorativas entre el Manierismo y el Barroco», en *Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige. Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung, 1997*, pp. 86-92.

— (1999), «Otros objetos italianos representa tivos del mecenazgo de los Mejorada en el monasterio de Guadalupe», *Archivo Español de Arte*, 288, pp. 573-576.

— (2005), «Via Orientalis 1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración», en M. CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte foráneo en España, presencia e influencia*, Madrid, CSIC, pp. 525-538.

— (2006), «¿Regalos virreinales? A propósito de un mueble napolitano de 1609», *Archivo Español de Arte*, 316, pp. 412-421.

AÍNSA E IRIARTE, F. D. de (1612), *Traslación de las reliquias del glorioso pontífice san Orencio: hecha de la ciudad de Aux a la de Huesca* […] *con las fiestas* […] *y el insigne certamen o justa poética, que la Universidad publicó*…, Huesca, Juan Pérez de Valdivieso.

— (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte (ed. facs., Huesca, Ayuntamiento, 1987).

Alba amicorum, Eindred. K. Thomassen, La Haya, Maarssen, 1990.

ALCINA FRANCH, J. (1987), *Historia del arte hispanoamericano. I. Arte precolombino*, Madrid, Alhambra.

ALDERETE Y SOTO, L. (1681a), *Luz de la medicina y respuesta a las objeciones puestas a la universal*, Madrid, s. n.

— (1681b), *Señor, D. Luis de Alderete y Soto* […] *dice, que por Cédula de V. Mag. de 21 de enero de 1680* […] *tiene licencia para imprimir la filosofía cristiana*, Madrid, s. n.

— (1682), *La verdad acrisolada con letras divinas y humanas* […] *escrita por don Luis de Aldrete y Soto respondiendo al auto del Protomedicato en que prohíbe la Medicina Universal, y al papel de don Juan Guerrero que intitula Sol de la medicina, aprobada por D. Antonio de Ron*, Valencia, Benito Macé.

— (1683), *Crisol de la verdad* […] *respondiendo al auto* […] *va corregido y aumentado de su autor en esta última impresión*, Madrid, 1683.

— (s. f.), *Señor, don Luis de Aldrete y Soto dice que ha llegado a su noticia que cierto médico de cámara ha asegurado que en el papel que el suplicante escribió de la Luz de la medicina*…, s. n. (edición manejada, BN R-14371-57).

ALEXANDER, E. P. (1989), *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*, American Association for State and Local History, Nashville.

ALFARO ASINS, C. (1992), «La colección de moneda hispano-árabe del Museo Arqueológico Nacional de Madrid», en *Actas del III Jarique de Numismática Hispano-Árabe*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional / Museo Casa de la Moneda.

ALFARO PÉREZ, F. J. (2006), *La merindad de Tudela en la Edad Moderna*, Fitero / Tudela / Corella, ADEH / IFC.

—, y B. DOMÍNGUEZ CAVERO (2002), «La organización municipal de Navarra en el Antiguo Régimen. El sistema *inseculatorio* y su relación con Aragón», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 75/2000, pp. 7-36.

ALMAGRO BASCH, M. (1953), «Una nueva cabeza de Hermes báquico hallada en Ampurias», *Archivo Español de Arqueología*, XXVI, 87.

ALMERÍA, J. A., *et alii* (1983), *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo del XVII (1676-1696)*, Zaragoza, IFC.

ALVAR, M. (1945), *Estudios sobre el Octavario de doña Ana Abarca de Bolea*, Zaragoza, E. Berdejo Casañal.

— (1987), «Una genealogía fantástica de los Lastanosa», en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad, pp. 47-55.

ÁLVARO ZAMORA, Mª I. (2003), «Barroco», en *Colección IberCaja*, Zaragoza.

ALVIRA LIZANO, F., y Mª C. FONTANA CALVO (2006), *La iglesia oscense de Santo Domingo: poesía para contemplar*, Huesca, IEA.

AMADA Y TORREGROSA, J. F. de (1650), *Palestra numerosa austriaca en la victoriosa ciudad de Huesca al augustísimo consorcio de los católicos reyes de España don Felipe el Grande y doña María-Ana la Ínclita*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe.

AMARÉ TAFALLA, Mª T. (1987), *Lucernas romanas: generalidades y bibliografía*, Zaragoza, Universidad.

— (1988), *Lucernas romanas en Aragón*, Zaragoza, IFC.

AMIGO Y BELTRÁN, L. (1682), *Apología en defensa de la medicina substancial y universal del agua de la vida: en que se hace examen y juicio de los papeles que en orden a ella se han publicado por don Luis de Alderete y Soto y el Doct. don Juan Guerrero: pruébase en ella que la vida se conserva y mantiene con espíritus y que todas las enfermedades entran por ellos* […] *declárase el misterioso y arcano secreto de la materia*, Zaragoza, Viuda de Agustín Verges.

ANCELY, R. (1957), «Un escultor bearnés en España en el siglo XVII: Pedro Nolivos», *Argensola*, 30, pp. 159-163.

ANDALUZ MURILLO, N., *et alii* (1993), «Estudio previo del deterioro de edificios histórico-artísticos de la comarca de Caspe», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, XIX, pp. 320-323.

ANDRÉS, G. de (1975), *El marqués de Liche: bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, s. n.

ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco (1638), *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.

— (1643), *Historia de santo Domingo de Val, mártir cesaraugustano, infante de la Santa Iglesia metropolitana de Zaragoza*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca.

— (1644a), *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor, en la ciudad de Huesca, con las antigüedades que se hallaron fabricando una capilla para trasladar sus santos cuerpos*, Huesca, Juan Nogués (ed. facs., Huesca, IEA, 2005).

— (1644b), *Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe.

— (1647), *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa; hijo y ciudadano de Huesca, ciudad en el reino de Argón. Escribíala «el Solitario», año 1647, al Dr. Don Francisco Filhol, lustre, ornamento y elogio de la ciudad de Tolosa*, Zaragoza, Diego Dormer, Biblioteca del Palacio Real (Madrid), sign. IX/5024 (2).

— (1648), *Vida de san Orencio, obispo de Aux. Translación de sus reliquias a la ciudad de Huesca, su patria…*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca.

— (*c.* 1650), *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, HSA, ms. B-2424, ff. 24r-51v.

— (1781), *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, Ámsterdam, s. n. (otra ed., Zaragoza, s. n., 1890).

—, y D. J. DORMER (1680), *Progresos de la historia en el reino de Aragón y elogios de Jerónimo Zurita, su primer cronista…*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer.

—, y D. J. DORMER (1878), *Progresos de la historia en Aragón y vidas de sus cronistas, desde que se instituyó este cargo hasta su extinción. Primera parte, que comprende la biografía de Jerónimo Zurita, compuesta por los doctores…*, t. II, Zaragoza, DPZ («Biblioteca de Escritores Aragoneses»).

ANÓNIMO (1942), «Crónica del Museo», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes del Museo Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, 2, pp. 80-88.

ANSÓN NAVARRO, A. (1989), «Un cuadro inédito de Jusepe Martínez en la basílica de San Lorenzo de Huesca: *La Virgen de Montserrat con san Orencio, santa Paciencia, y sus hijos los santos Lorenzo y Orencio, obispo de Auch*», *Aragonia Sacra*, IV, pp. 7-11.

—, y J. C. LOZANO LÓPEZ (2006), «La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán», en *Vicente Berdusán, 1632-1697. El artista artesano*, catálogo de la exposición, Zaragoza, DPZ, pp. 75-111.

AÑÓN, C. (ed.) (1998), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Aniversarios de Felipe II y Carlos V.

—, y M. y A. LUENGO (1995), *Jardines artísticos de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

Aragón y la pintura del Renacimiento, catálogo de la exposición (comisaria, C. MORTE GARCÍA), Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1990.

ARAMBURU-ZABALA HIGUERAS, M. Á. (dir.), C. LOSADA VAREA y A. CAGIGAS ABERASTURI (2003), *Biografía de Juan de Herrera*, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera.

ARCO Y GARAY, R. del (1910), «Don Vincencio Juan de Lastanosa. Apuntes bio-bibliográficos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LVI, pp. 301-337 y 387-427 y 506-524.

— (1911), *La imprenta en Huesca. Apuntes para su historia*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (reprod., Huesca, IEA, 1984).

— (1912a), «Más datos sobre D. Vincencio Juan de Lastanosa», *Linajes de Aragón*, III, pp. 162-187.

— (1912b), *Memorias de la Universidad de Huesca*, Zaragoza, Tip. Pedro Carra («Colección de documentos para el estudio de la historia de Aragón», VIII).

ARCO Y GARAY, R. del (1912c), «Dos maestros plateros oscenses desconocidos», *Linajes de Aragón*, III, p. 436.

— (1912d), «Arte aragonés: orfebres oscenses (siglos XVI al XVII)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Letras de Barcelona*, XII, pp. 374-381.

— (1913), «Una linajuda familia aragonesa de historiadores y poetas», *Revista de Historia y Genealogía Española*, II, nos 1, 2 y 3.

— (1914), «Noticias inéditas acerca de la famosa biblioteca de don Vincencio Juan de Lastanosa», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 55, pp. 316-342.

— (1916), «Más noticias acerca de la famosa biblioteca de D. Vincencio Juan de Lastanosa», *Linajes de Aragón*, VII, pp. 3-20.

— (1918a), *El verdadero escudo de Huesca*, Huesca, Talleres Tipográficos de Justo Martínez.

— (1918b), «Los amigos de Lastanosa: cartas interesantes de varios eruditos del siglo XVII», *Revista Histórica*, 1, pp. 284-317.

— (1919), *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)*, Madrid, s. n.

— (1921), «La orfebrería en Aragón: los bustos-relicarios: obras, artistas», *Coleccionismo*, 103, pp. 1-10.

— (1924), *La catedral de Huesca. Monografía histórico-arqueológica*, Huesca, V. Campo.

— (1926a), *Gracián y su colaborador y mecenas Vincencio Juan de Lastanosa*, conferencia en la Universidad de Zaragoza.

— (1926b), «Delicadeza. Ana Francisca Abarca de Bolea», en *El genio de la raza. Figuras aragonesas*, 2ª serie, Zaragoza, s. n., pp. 177-187.

— (1926-1927), «La orfebrería antigua en Aragón», *Museum*, VII, pp. 232-242.

— (1934), *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

— (1942a), *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, Instituto Diego Velázquez.

— (1942b), *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Madrid, CSIC.

— (1950), *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita.

— (1953), «Numismáticos aragoneses», en *Numario Hispánico*, 3, pp. 53-79.

ARGUIS REY, M., y CANTERO PAÑOS, Mª P. (2001), «Adoración de los pastores», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Huesca*, diciembre («Pieza del mes»).

ARIZA MUÑOZ, M. C. (1990), *Los jardines del Buen Retiro*, Madrid, Ayuntamiento.

ARLEGUI SUESCUN, J. (2005), *La Escuela de Gramática en la Facultad de Artes de la Universidad Sertoriana de Huesca (siglos XIV-XVII)*, Huesca, IEA («Colección de Estudios Altoaragoneses», 49).

Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV, catálogo de la exposición (comisarios, C. MARTÍNEZ SHAW y M. ALFONSO MOLA), Valladolid, MEC, 1999.

ARTIGA, F. de (1681), *Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los cometas y en particular del que apareció en el diciembre de 1680*, Huesca, s. n.

— (1692), *Epítome de la elocuencia española: arte de discurrir y hablar o agudeza y elegancia en todo género de asuntos, de orar, predicar, argüir, conversar, componer embajadas, cartas y recados: con chistes que previenen las faltas y ejemplos que muestran los aciertos*, Huesca, José Lorenzo de Larumbe.

ASÍN REMÍREZ DE ESPARZA, F. J. (1994), «Borrador de la declaración del medallón de Baco», en *Signos II*, p. 360.

— (1996), «Los primeros pasos de la imprenta en Huesca. La formación de una imprenta universitaria», en *Mundo del Libro Antiguo*, Madrid, pp. 101-118.

— (2001), «La imprenta en Huesca en la época de Gracián», en *Libros libres*…, pp. 95-142.

ATERIDO, Á., J. MARTÍNEZ CUESTA y J. J. PÉREZ PRECIADO (2004), *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio. Inventarios reales*, vol. II, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

AUBRY, J. d' (1620), *Le triomphe de l'Archée*, París, s. n.

AVENDAÑO, J. de (1716), *Diálogos filosóficos en defensa del atomismo y respuesta a las impugnaciones aristotélicas del R. P. M. Fr. Francisco Palanco*…, Madrid, s. n.

AYALA, J. M. (2001), *Pensadores aragoneses: historia de las ideas filosóficas en Aragón*, Zaragoza, IFC / IEA / IET.

AYNSLEY, E. E., y W. CAMPBELL (1962), «Johann Konrad Dippel, 1673-1734», *Medical History*, 6 (3) (julio), pp. 281-286.

BACCHESCHI, E. (1977), *Guido Reni*, Barcelona, Noguer.

BACON, F. (1594), «Gesta Grayorum», en J. A. SPEDDING, R. L. ELLIS, D. D. HEATH (eds.) (1857-1874), *The works of Francis Bacon*, vol. 8, Londres, Longmans, pp. 332-342.

BALAGUER, F. (1958), «La última enfermedad de don Vincencio Juan de Lastanosa», *Milicias de Cristo*, 98.

— (1961), «El santuario y la cofradía oscense de San Jorge», *Argensola*, 47-48, pp. 223 y ss.

— (1975-1977), «Gaspar Lax en la Universidad de Huesca», *Argensola*, 79-84, pp. 125-134.

— (1981), «Nota biográfica de Vincencio Juan de Lastanosa», *Vincencio Juan de Lastanosa. III centenario*, Huesca.

— (1990), «La Universidad y la cultura en la Edad Moderna», en LALIENA CORBERA (1990), pp. 273-292.

—, y Mª J. PALLARÉS FERRER (1994), «Retrato de don Vicencio Juan de Lastanosa» (ficha de catálogo), en *Signos II*, pp. 312-313.

BALIL, A. (1960), «Dos esculturas del Museo de Zaragoza», *Zephyrus*, XI, pp. 241 y ss.

BARLÉS, E., y D. ALMAZÁN (2003), «Las colecciones de arte extremo oriental en España», *Artigrama*, 18 (sección monográfica), pp. 13-268.

BARRIENTOS GRANDÓN, J. (2001a), *Juan Francisco Montemayor: un jurista aragonés en las Indias*, Zaragoza, DPZ («Colección Benjamín Jarnés», 3).

— (2001b), «Juan Francisco Montemayor de Cuenca (1618-1685). Entre derecho indiano, derecho común y derecho foral», *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 23, pp. 125-208.

BARRIOS, Mª D. (1994), «Rolde de la cofradía de San Lorenzo» (ficha de catálogo), en *Signos II*, p. 352.

BASTERO MONSERRAT, J. J. (1989), *Longinos Navás, científico jesuita*, Zaragoza, Universidad.

BATES, M. L. (1992), «La moneda islámica en al-Andalus», en J. D. DODDS (ed.), *Al-Andalus: las artes islámicas en España*, Madrid / Nueva York, El Viso / The Metropolitan Museum of Art, pp. 384-385.

BATLLORI, M., y C. PERALTA (1969), *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza, IFC.

BEÍNZA, M. de (1682), *Discurso sobre los polvos universales purgantes*, Bayona, Antonio Fauvet.

BELTRÁN LLORIS, M. (1969), «Las ánforas del Museo de Zaragoza», *Actas del X Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 408-439.

— (1978), *Cerámica romana: tipología y clasificación*, Zaragoza, Pórtico.

— (1987), «El comercio del vino antiguo en el valle del Ebro», *I Col·loqui d'Arqueologia Romana. El vi a l'antiguitat: economia, producció i comerç al Mediterrani occidental (Badalona, 1985)*, Badalona, pp. 51-74, 1987.

— (1988), *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, DGA.

— (1990a), «Lucernas», en *Guía de la cerámica romana*, Zaragoza, Pórtico, pp. 263-277.

— (1990b), «*Terra sigillata hispánica*», en *Guía de la cerámica romana*, Zaragoza, Pórtico, pp. 111-134.

— (1996), *Los iberos en Aragón*, Zaragoza, CAI («Mariano de Pano y Ruata», 11).

— (2005), «Las ánforas tarraconenses en el valle del Ebro y la parte occidental de la provincia tarraconense», *Homenaje a Ricard Pascual i Guasch* (en prensa).

—, y B. DÍAZ DE RÁBAGO CABEZA (1988), *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, DGA.

—, E. ORTIZ PALOMAR y J. Á. PAZ PERALTA (1999), «La vajilla relacionada con el vino en Hispania», en *El vino en la antigüedad romana*, Madrid / Cádiz, CRDO Jerez-Xérès-Sherry y Manzanilla (serie «Varia», 4), pp. 129-200.

—, y J. Á. PAZ PERALTA (eds.) (2003), *Guía. Museo de Zaragoza*, Zaragoza, DGA.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1950), «Las antiguas monedas oscenses», Huesca, *Argensola*, 4, pp. 305-326.

— (1964), *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General («Guías de los Museos de España», 19).

BELTRÁN VILLAGRASA, P. (1972a), «Los dineros jaqueses, su evolución y desaparición (1951)», en *Obra completa*, vol. II, Zaragoza, Universidad, pp. 397-464.

— (1972b), «El sueldo jaqués de cuatro dineros de plata», en *Obra completa*, vol. II, Zaragoza, Universidad, pp. 534-584.

BENNETT, J. (1987), *The Divided Circle*, Oxford, Phaidon-Christie's.

— (1998), «Practical Geometry and Operative Knowledge», *Configurations*, 6, pp. 195-222.

BERCEBAL, D. de (1713), *Recetario medicinal espagírico. Obra póstuma de Fr. Diego Bercebal, enfermero mayor del Real Convento de San Francisco de Zaragoza*, Zaragoza, Diego de Larumbe.

BERNINI PEZZINI, G., *et alii*, *Raphael Invenit*, Roma, Quasar, 1985.

BEZÓN, J. B. (1655), *Breve tratado de la peste y fiebre pestilente…*, Zaragoza, Imprenta de Miguel Luna.

BIANCHI, L. (1996), *Rinascimento e libertinismo. Studi su Gabriel Naudé*, Roma, Bibliopolis.

BION, M. (1995), *The Construction and Principal Uses of Mathematical Instruments*, Nueva Jersey, The Astragal Press.

BLANCAS, J. de (1588), *Aragonensium rerum commentarii*, Zaragoza, L. Robles & Didacum fratres (trad. al castellano de M. HERNÁNDEZ, *Comentarios de las cosas de Aragón*, Zaragoza, 1878; ed. facs., coord. por G. REDONDO y E. SARASA, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1995).

BLANCO, M. (2003), «Gracián reescritor: un análisis comparativo de *Arte de ingenio* y *Agudeza y arte de ingenio*», en A. EGIDO, Mª C. MARÍN y L. SÁNCHEZ LAÍLLA (eds.), *Actas del II Congreso Internacional Baltasar Gracián en sus obras*, Zaragoza / Huesca, IEA / IFC / DGA, pp. 97-131.

BLASCO DE LANUZA, V. (1624), *Historia de la vida, muerte, y milagros del siervo de Dios Pedro Arbués de Épila, canónigo desta Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, y primer inquisidor de su Inquisición. Con una breve relación de la vida, y martirio de S. Dominguito, y canonicato de san Ramón obispo de Barbastro*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet (ed. facs., Zaragoza, Club de Bibliófilos Aragoneses de la Tertulia Latassa, Ateneo de Zaragoza, 1986).

BLECUA TEIJEIRO, J. M. (1980), «Argensola, Bartolomé Juan Leonardo de», *Gran enciclopedia aragonesa*, t. I, pp. 257-258.

— (1986), «El cancionero llamado *Jardín divino*», en J. FERNÁNDEZ-SEVILLA *et alii* (eds.) (1983-1987), *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid, Gredos.

BOHÍGAS, P. (1962), *El libro español (ensayo histórico)*, Barcelona, Gustavo Gili.

BOLAÑOS, M. (1997), *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea.

BOLOQUI LARRAYA, B. (1994a), «En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense», en *Signos II*, pp. 133-143.

— (1994b), «Escultura orante de don Vincencio Juan de Lastanosa» (ficha de catálogo), *Signos II*, pp. 282-283.

BOREA, E. (1986), *Anibale Carracci et suoi incisori*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

BORRÁS GUALIS, G. M. (1990), «El arte en la ciudad de Huesca durante la Edad Moderna (siglos XVI al XVIII)», en LALIENA (1990), pp. 293-309.

BOSCARO, A. (1973), *Sixteenth-Century European Printed Works on the First Japanese Mission to Europe: A Descriptive Bibliography*, Leiden, Brill.

BOSQUED LACAMBRA, P. (2000), «Tipología y elementos del jardín de Lastanosa. Una hipótesis basada en las descripciones y dibujos existentes sobre los jardines», en LAPLANA (2000), pp. 129-149.

BOUZA ÁLVAREZ, F. (2001), *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.

BRADBROOK, M. C. (1936), *The School of Night*, Cambridge, CUP, 7-11, 37-43.

BRESSEL ECHEVERRÍA, C., y R. MARCO FRAILE (1981), *Catálogo Monumental de Caspe*, Zaragoza, Grupo Cultural Caspolino / IFC.

BRIOSO MAYRAL, J. V. (1996), «Don Juan Francisco de Montemayor y su *Sumaria investigación*», *Anuario de Ciencias Historiográficas de Aragón*, 9, pp. 7-22.

BROCKBANK, W. (1964), «Sovereign remedies, a critical depreciation of the 17th-century London Pharmacopoeia», *Medical History*, 8 (enero), pp. 1-14.

BROECKE, M. van der, P. van der KROGT y P. MEURER (eds.) (1998), *Abraham Ortelius and the First Atlas. Essays commemorating the quadricentennial of his death. 1598-1998*, Utrecht, HES.

BROWN, J., y J. H. ELLIOTT (1981), *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza / Revista de Occidente.

BRUÑÉN, Mª I., Mª L. CALVO y Mª B. SENAC (1987), *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*, Zaragoza, IFC («Arte en Aragón en el siglo XVII», 2).

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1996), «Juan de Herrera», *Altamira*, LII, pp. 7-41.

CABEZAS, A. (1995), *El siglo ibérico en Japón. La presencia hispanoportuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid, Universidad.

Calderón de la Barca y la España del Barroco, catálogo de la exposición, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.

CAMDEN, W. (1588), *Britannia. Sive florentissimo rum regnorun, Angliæ, Scottiæ, Hiberniæ, et Insularum adiacentium ex intima antiquitate Chorographica descriptio*, Londres, s. n.

CAMÓN AZNAR, J. (1977), «La pintura española del siglo XVII», en *Summa artis*, vol. XXV, Madrid, Espasa-Calpe.

CAMPO GUIRAL, Mª Á. (1979), «El tema laurentino en la obra de Ana Francisca Abarca de Bolea», *Nueva España*, 1 de agosto.

— (1980), «Abarca de Bolea, Ana Francisca», en *Gran enciclopedia aragonesa*, t. I, pp. 15-16.

— (1987), «Dónde y cuándo nació Ana Francisca Abarca de Bolea», *Argensola*, 86, pp. 440-441.

— (1988), «Contribución de Ana Francisca Abarca de Bolea al teatro navideño aragonés», *Nueva España*, 10 de octubre.

— (1991a), *Edición y estudio de la Vigilia y octavario de San Juan Baptista de Ana Francisca Abarca de Bolea*, tesis doctoral microfilmada, Zaragoza.

— (1991b), «Tres poemas inéditos en torno a *El Discreto* de Gracián», *Alazet*, 3, pp. 107-114.

— (1992), «Una pintoresca corrida de toros del siglo XVII», *4 Esquinas*, agosto.

— (1993), *Ana Francisca Abarca de Bolea*, Zaragoza, DGA.

— (1998), «Ana Francisca Abarca de Bolea», *Desde el Torreón*, 2.

— (2000), «Ana Francisca Abarca de Bolea y el círculo lastanosino», en LAPLANA (2000), pp. 29-41.

— (2001), «Presencia de doña Ana Francisca Abarca de Bolea en el ambiente cultural aragonés del siglo XVII», en WHITENACK y CAMPBELL (2001), pp. 235-241.

— (2002a), «El baile pastoril al Nacimiento», *Diario del Altoaragón*, Huesca, 29 de diciembre.

— (2002b), «Influencia de la cultura clásica en la obra de Ana Francisca Abarca de Bolea», *Alazet*, 14, pp. 187-191.

— (2003), «Ana Francisca Abarca de Bolea», *Mulleralia*, 4.

CANTO GARCÍA, A. (1995), «Economía monetaria», en J. ZOZAYA (ed.), *Alarcos. El fiel de la balanza*, Toledo, Junta de Castilla – La Mancha, pp. 147-160.

CAPRARA, V. (1980), Nuovi documenti su Stefano Maria Legnani, il Legnanino, *Paragone*, 363.

Caravaggio. Originale und kopien im spiegel der forschung, (Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 9 septiembre 2006 – 7 de enero 2007), catálogo de la exposición (comisarios, J. HARTEN y J.-H. MARTIN), Ostfildern, Hatje Cantz, 2006.

CARO BAROJA, J. (1992), *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral.

CARRERAS RAMÍREZ Y ORTA, J. A. (1698), *Flores lauretanas del pensil oscense y vida de san Laurencio mártir: tomo primero, que contiene diversas flores historiales y panegíricas…*, Zaragoza, Imprenta de Domingo Gascón, por Diego de Larumbe.

CARRETE PARRONDO, J. (1987), «El grabado y la estampa barroca. El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en *Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe.

CASA VALDÉS, M. de (1973), *Jardines de España*, Madrid, Aguilar.

CASTRO Y CALVO, J. Mª (1938), «Prosa y versos de doña Ana Francisca Abarca de Bolea», *Aragón*, XIV.

Catálogo de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa, Biblioteca Real de Estocolmo, ms. U-379.

Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza, Zaragoza, 1867.

Catálogo general. Exposición Histórico-Europea, 1892 a 1893, Madrid, s. n., 1892.

CATZ, R. (1989), *The travels of Mendes Pinto*, Chicago UP.

CEJADOR Y FRAUCA, J. (1914), «Prólogo», en B. GRACIÁN, *El Criticón*, Madrid, Renacimiento, 1913-1914.

CELIS BETRÍU, R. (2005), «Las lucernas», en M. ROCA ROUMENS y Mª I. FERNÁNDEZ GARCÍA (coords.), *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*, Málaga, Universidad, pp. 405-464.

CEPEDA Y ADRADA, A. de (1663-1664), *Árbol de la ciencia del iluminado maestro Raimundo Lulio*, Bruselas, Francisco Foppens.

— (1664), *Libro de la Concepción Virginal* […] *compuesto por* […] *Raimundo Lulio*, Bruselas, s. n.

— (1666), *Defensa de los términos y doctrina de S. Raimundo Lulio* […] *de la Orden Tercera del Seráfico Padre S. Francisco sobre el misterio de la SSS. Trinidad contra cierto rescribente judío de la Sinagoga de Ámsterdam*, Bruselas, Baltasar Vivien.

— (1669), *Epítome de la fortificación moderna* […] *y otros diversos tratados de la perspectiva, geometría práctica, y del modo de sitiar, y defender las plazas, y de la construcción de las baterías y minas, y artificios de fuego*, Bruselas, Francisco Foppens.

— (1681), *Antipología o pategoría contra el discurso apologético de la piedra de toque del abad D. Juan Bravo de Sobremonte. Añádase al fin el discurso del cometa que se manifestó en el año pasado de 1680 a 21 de diciembre*, Huesca, s. n.

Certámenes de la academia literaria de Huesca, BN, ms. 3672, ff. 4-330 y 341-368.

CERVERA VERA, L. (1967), *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Madrid, Castalia.

CHARTIER, R. (1996), *El orden de los libros*, Madrid, Gedisa, 1996.

CHAUCHADIS, C. (2005), «El *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor*, de Juan Francisco Andrés de Uztarroz: una obra entre hagiografía y arqueología», en J. F. ANDRÉS DE UZTARROZ, *Monumento*…, ed. facs., Huesca, IEA, pp. XIII-XIV.

CHECA CREMADES, F. (1994a), «Antiguallas y curiosidades: Lastanosa y el coleccionismo en el siglo XVII», en *Signos II*, pp. 124-131.

— (1994b), *Tiziano y la monarquia hispánica:usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea.

CHOUL, G. de (1579), *Los discursos de la religión, castramentación, asiento del campo, baños y ejercicios de los antiguos romanos y griegos. / Discurso del asiento del campo y disciplina militar de los antiguos romanos*, Lyon, Guillermo Rovillio.

CIAMPINI, E. M. (2004), *Gli obelischi iscritti di Roma*, Roma, Librería dello Stato.

CINOTTI, M., y G. A. DELL'ACQUA, M. (1983), *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bérgamo, Bolis.

CIUDAD RUIZ, A., y Mª J. IGLESIAS PONCE DE LEÓN (1989), *El arte precolombino*, vol. I, Madrid, Historia Viva («Historia del Arte», 42-43).

CLARK, J. W. (1901), *The care of books: an essay on the development of libraries and their fittings, from de earliest times to the end of the eighteenth century*, Londres, CUP.

CLAY, R. S., y T. H. COURT (1932), *The History of the Microscope*, Londres, Charles Griffin and Co., Ltd.

COE, M., D. SNOW y E. BENSON (2006), *La América antigua. Civilizaciones precolombinas*, Barcelona, Folio.

CORDIER, H. (1912), *Bibliotheca Japonica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'Empire japonais rangés par ordre chronologique jusqu'à 1870 suivi d'un appendice renfermant la liste alphabétique des principaux ouvrages parus de 1870 à 1912*, París, Imprimerie Nationale.

CORNACHINI, M. (1682), *Methodus in pulverem*, Genevæ, Leonardi Chouet.

CORTÉS BORROY, F. J. (1997), *Caspe. Historia y arte*, Caspe, Ayuntamiento.

COSTA, M., Á. GALOBART, E. ROGER y H. SCHLEICH (1993), «Nota preliminar sobre el hallazgo de un fósil de cocodrilo en el Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido», *Boletín de la Asociación Herpetológica Española*, 4, pp. 27-30.

COSTER, A. (1912), «Une description inédite de la demeure de Don Vincencio Juan de Lastanosa», *Revue Hispanique*, XXVI, pp. 566-610.

CROOKE Y NAVARROT, J. B. (1898), *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra.

CRUZ BARNEY, Ó. (2002), «La bibliografía del discurso político jurídico del derecho, y repartimento de presas y espojos aprehenidos en justa guerra. Premios y castigos de los soldados de don Juan Francisco de Montemayor y Córdoba de Cuenca», *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 14, pp. 165-218. Disponible en <http://www.juridicas.unam.mx/publica/libre/rev/hisder/cont/14/cnt/cnt8.pdf> [consulta: 26/01/07].

CUEVAS SUBÍAS, P. (1995), *La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense. La formación familiar y ciudadana del poeta*, Huesca, Ayuntamiento.

CUEVAS SUBÍAS, P. (2001), *La vida y la obra de Manuel de Salinas y Lizana (1616-1688)*, tesis doctoral leída en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza el 27-11-2005, 2 vols., Zaragoza, Universidad, ed. electrónica.

DAAN, J. C. (1965), «Het poezie-album», *Neerlands Volksleven*, 15, pp. 186-235.

DANNENFELDT, K. H. (1984), «The introduction of a new sixteenth-century drug: Terra Silesiaca», *Medical History*, 28 (2) (abril), pp. 174-188.

DELGADO CASADO, J. (1994), «Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los cometas» (ficha de catálogo), en *Signos II*, p. 378.

— (1996), *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros.

DELGADO DE VERA, J. (1687), *Defensa y respuesta justa y verdadera, de la medicina racional y filosófica, profanadas de las imposturas de la Chimia, introductora de el remedio universal, y agua de la vida de Alderete*, Madrid, Antonio Román.

DEMOLEN, R. L. (1984), «The Library of William Camden», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 128 (4), pp. 326-409.

DESPINA, M. (1979-1980), «Las acusaciones de crimen ritual en España», *El Olivo. Documentación y estudios para el diálogo entre judíos y cristianos*, 9, pp. 48-70.

DEVOTO, D. (1964), «Sobre algunos libros de Lastanosa», *Bulletin Hispanique*, 66, pp. 84-90.

DÍEZ CORONADO, Mª Á. (2002), «Francisco José de Artiga y la retórica del siglo XVII. *Epítome de la elocuencia española* (1692)», *Alazet, 14. Tradición clásica en Aragón (monográfico)*, pp. 201-207.

DIGBY, K. (1658), *Discours fait en une célèbre assemblée, par le chevalier Digby* […], *touchant la guérison des playes par la poudre de sympathie, où sa composition est enseignée, et plusieurs autres merveilles de la nature sont développées*, París, A. Courbé.

DIOSCÓRIDES ANAZARBEO, Pedacio (1566), *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos: edición de 1566 [traducido de lengua griega e ilustrado por Andrés Laguna]*, Salamanca, Mathías Gast (ed. facs., Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999).

DIXONHUNT, J. (1985), «Curiosities to adorn cabinets and gardens», en IMPEY y MACGREGOR (1985), pp. 193-203.

DOMÍNGUEZ ARRANZ, A. (1979), *Las cecas ibéricas del valle del Ebro*, Zaragoza, IFC.

— (1991), *Medallas de la Antigüedad: las acuñaciones ibéricas y romanas de Osca*, Huesca, Ayuntamiento («Crónica», 5).

— (1994), «Tratado de moneda jaquesa», en *Signos II*, p. 377.

—, F. A. ESCUDERO ESCUDERO y C. LASA GRACIA (1996), *El patrimonio numismático del Ayuntamiento de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento.

—, C. LASA GRACIA, Mª I. UBIETO ARTUR y G. REDONDO VEINTEMILLAS (2007), «Los estudios de numismática en Aragón: análisis y valoración», en A. UBIETO (ed.), *III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI (Caspe, 15-17 de diciembre de 2000)*, Zaragoza, Universidad, pp. 391-592.

DONOSO, Mª R. (1968), *Guía del Museo Provincial de Huesca*, Madrid, MEC.

DORMER, D. J. (1673), *San Laurencio defendido en la siempre vencedora y nobilísima ciudad de Huesca: contra el incierto dictamen con que le pretende de nuevo por natural de la de Valencia* […] *Juan Bautista Ballester* […], Zaragoza, Diego Dormer.

— (1684), *Discursos histórico-políticos sobre lo que se ofrece tratar en la Junta de los Ilustrísimos Cuatro Brazos del Reino de Aragón*…, Zaragoza, s. n. (ed. facs., con introd. de E. JARQUE MARTÍNEZ y José Antonio SALAS AUSENS, Zaragoza, Edizions de l'Astral, 1989).

— (1698), *Disertación del martirio de santo Domingo de Val, seise o infante de coro de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, en el templo del Salvador, señalado del Cielo con cruz en sus espaldas, y corona en su cabeza, y crucificado por los judíos el año 1250 a semejanza de Cristo, con tres clavos, y atravesado por el pecho con una lanza. Y del culto público inmemorial con que es venerado desde que padeció el martirio*, Zaragoza, Francisco Revilla.

DU FOSSÉ, P. T. (1634-1698), *Mémoires de Pierre Thomas, sieur du Fossé publ. en entier, pour la première fois, avec une introd. et des notes par F. Bouquet*, Rouen, Ch. Métérie.

DURÁN GUDIOL, A. (1957), *Los santos aragoneses*, Huesca, IEO.

— (1982), *Historia del Seminario de Huesca (1580-1980)*, Huesca, Guara.

— (1987), «La catedral de Huesca», en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR.

— (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.

— (1994), *Iglesias y procesiones. Huesca, siglos XII-XVIII*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

ECHANDI ERCILA, S. (2000), «Filosofía y saberes del Barroco (en las bibliotecas de Spinoza y de Lastanosa)», en LAPLANA (2000), pp. 43-80.

EGIDO MARTÍNEZ, A. (1983), «*Retratos de los reyes de Aragón» de Andrés de Uztarroz y otros poemas de Academia*, Zaragoza, IFC.

— (1984), «Numismática y literatura. De los diálogos de Agustín al museo de Lastanosa», *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 211-227.

— (1990), «Poesía de justas y academias», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Madrid, Crítica, pp. 115-137.

— (1994), «La vida cultural oscense en tiempos de Lastanosa», en *Signos II*, pp. 98-109.

EGIDO MARTÍNEZ, A. (1996), «Numismática y literatura», en *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, pp. 176-196.

— (2001), «Gracián y sus libros», en *Libros libres*…, pp. 51-93.

—, y Mª C. MARÍN PINA (coords.) (2001), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, IFC.

—, F. GIL ENCABO y J. E. LAPLANA GIL (eds.) (2003), *Actas del I Congreso Internacional «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición» (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, vol. I, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC / DGA.

El pintor Vicente Berdusán, 1632-1697, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura / Institución Príncipe de Viana, 1998.

El teatro romano. La puesta en escena, catálogo de la exposición, Zaragoza, Ayuntamiento / Fundación La Caixa, 2003.

ELLRODT, R. (1964), «Scientific curiosity and metaphysical poetry in the seventeenth century», *Modern Philology*, 61 (3: Seventeenth-century essays in honor of George Williamson) (febrero), pp. 180-197.

Emblemas del conde de Guimerá, vizconde de Evol y Alquer-Foradat, s. l., s. f., BN, sign. ER 1504.

ENGEL, J. (1995), *Astrolabio plano con las tablas del ascendente: contiene todas las horas y minutos, las ecuaciones de las casas del cielo, la permanencia del concebido en el útero materno, con un tratado sobre las natividades útil y bello, sin olvidar las horas desiguales en los diversos climas (Venecia, 1494)*, Zaragoza, IberCaja.

ESARTE MUNIAÍN, P. (2001), *Navarra, 1512-1530. Conquista, ocupación y sometimiento militar, civil y eclesiástico*, Pamplona, Pamiela.

ESCO SAMPÉRIZ, C. (1993), «Conjunto de anillos del Panteón Real de San Juan de la Peña», *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH / DGA, p. 260.

—, y J. I. LORENZO LIZALDE (1987), «II Campaña de excavaciones arqueológicas en el monasterio de San Juan de la Peña (Botaya, Jaca-Huesca)», *Arqueología Aragonesa 1985*, pp. 141-144.

—, J. GIRALT y P. SÉNAC (dirs.) (1988), *Arqueología islámica en la Marca Superior de al-Andalus*, Huesca, DPH.

España en el Mediterráneo: la construcción del espacio (diciembre de 2006 – marzo de 2007), catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Fomento, 2006.

ESPÉS, D. de (post. 1598), *Historia eclesiástica de la ciudad de Zaragoza, desde la venida de Jesucristo, Señor y Redentor Nuestro hasta el año de 1575, compuesta y recopilada por el reverendo racionero maestro*…, 2 vols. más uno de índices, Biblioteca del Cabildo de la Seo de Zaragoza, ms.

Esplendor de España (1598-1648). De Cervantes a Velázquez, catálogo de la exposición, Ámsterdam / Valladolid, Fundación Nieuwe Kerk / Palacio de Villena, 1998.

ESQUÍROZ MATILLA, Mª (1985), «La platería del siglo XVI en la ciudad de Huesca», *Artigrama*, 2, pp. 307-310.

— (1987a), «Estudio iconográfico de las escenas del busto-relicario de plata de san Lorenzo, conservado en la basílica laurentina oscense», en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, IEA, pp. 279-303.

— (1987b), «Polémica, durante los años 1600 al 1603, por las reliquias de san Orencio y santa Paciencia, padres de san Lorenzo», *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto, pp. 6-7.

— (1989a), «Legados funerarios e inventario de bienes, en Huesca, de los hermanos Francisco y Cristóbal Colón», *Argensola*, 102, pp. 33-68.

— (1989b), «Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVI», en *Actas del V Congreso de Arte Aragonés en Alcañiz (1997)*, Zaragoza, DGA, pp. 527-548.

— (1992-1993), *Inventario Iglesia Católica de Aragón*, Madrid / Zaragoza, Ministerio de Cultura / DGA, nos 86.9, 86.10, 145 Y 146.

— (1994a), «Busto-relicario de santa Orosia», «Busto-relicario de san Lorenzo», «Cruz procesional del canónigo Longares», «Juratorias», «Escultura de san Justo»… (fichas de catálogo), en *Signos II*, pp. 174-175, 218-219, 240-241, 276-277, 306-307…

— (1994b), *La platería oscense, siglos XIII-XIX*, 4 vols., Zaragoza, Universidad, nos 72-73 y 109-110.

— (1994-1995), «Estudio histórico, artístico y documental de la platería oscense», *Artigrama*, 11, pp. 557-564.

— (1997), «Donación de jocalías de plata para la capilla del Santo Cristo de los Milagros y el santuario de Loreto en 1664», *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto, p. 6.

— (2004), «Urna-vitrina de la Virgen del Pilar» en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Xacobeo, pp. 429-431 y 439-447.

Estampas. Cinco siglos de imagen impresa (Madrid, diciembre de 1981 – febrero de 1982), catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

ESTEBAN LORENTE, J. F. (1982), «Bustos relicario», en *Gran enciclopedia aragonesa*, t. II, p. 529.

— (1994), «Devoción y magnificencia», en *Signos II*, pp. 77-85.

ESTEVE BOTEY, F. (1996), *El grabado en la ilustración del libro*, Madrid, Doce Calles.

ESTICHE, J. (1655), *Tratado de la peste de Zaragoza en el año 1652*, Pamplona, Diego de Zabala.

ÉTIENNE, R., y F. MAYET (2000), *Le vin hispanique*, París, E. Boccard.

EVELYN, J. (1955), *The Diary*, ed. de E. S. Beer, Londres, OUP.

— (1696), *Numismata. A Discourse of Medals, Ancient and Modern*, Londres, s. n.

FABRI, R. (1989), *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux. XVIe-XVIIe siècles*, Bruselas, Exposition Générale du Banque.

FABRO BREMUNDAN, F. (1673), *Historia de los hechos del serenísimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña: parte I*, Zaragoza, Diego Dormer.

FAHR-BECKER, G. (1998), *Les arts de l'Asie orientale*, Colonia, Könemann (versión francesa, 2000).

FARIELLO, F. (2000), *La arquitectura de los jardines*, Madrid, Mairea Celeste.

FEIJOO, B. J. (1726), *Teatro crítico universal*, t. III, discurso 2º («Secretos de la naturaleza»).

FEILLET, A., y J. GOURDAULT (1876), *Mémoires*, t. 4: 1651-1654, París, Hachette.

FERNÁNDEZ, A., R. MUNOA y J. RABASCO (1984), *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, A. Fernández.

FERNÁNDEZ-GALLARDO, G. (s. f.), «Buenaventura Angeleres, franciscano conventual siciliano en la corte de Madrid (1690-1693)», en *I francescani e la politica (secc. XIII-XVII)*, pp. 124-150.

FERRAGUT, B. (1618), *Conjetura de los efectos significados por los cometas que aparecieron el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Huesca, año 1618*, Huesca, Pedro Blusón.

FERRARI, G. B. (1633), *De florum cultura*, Roma.

— (1638), *Flora overo cultura di fiori*, Roma, Facciotti.

— (1646), *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu*, Roma, Scheus.

FINDLEN, P. (1996), *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, UCP.

FLAMAND, E.-C. (1970), *El Renacimiento II*, Madrid, Aguilar.

FLORES VILLATORO, D. (2004), «Occidente de México», en VV AA, *Museo Nacional de Antropología, México. Libro guía*, México / Barcelona, Conaculta-INAH / Lunwerg.

FOLCH I TORRES, J. (1958-1961), *L'art català*, Barcelona, Aymà.

FONTANA CALVO, Mª C. (1992), *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1607-1624)*, Huesca, IEA.

— (1998), *Las clausuras de Huesca en el siglo XVII*, Huesca, Ayuntamiento.

— (2001), «Los retratos de los Lastanosa en la catedral», *Diario del Altoaragón*, 27 de mayo.

— (2002), «La decoración mural de la iglesia de Santo Domingo», *Diario del Altoaragón*, Huesca, 10 de agosto.

— (2003a), «La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI, pp. 169-215 (texto) y 409-424 (ils.).

— (2003b), «La desaparecida iglesia parroquial de San Martín en Huesca», *Argensola*, 113, pp. 233-259.

— (2004), «Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca», *Argensola*, 114, pp. 221-276.

— (2005a), «Modelos de Tiziano y de Durero en la iglesia de Santo Domingo», *Diario del Altoaragón*, Huesca, 10 de abril.

— (2005b), «Una lectura simbólica de la capilla de los Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo de Huesca», *Argensola*, 115, pp. 22-38.

— (2005c), «En torno a la cronología y los elementos del jardín de Lastanosa», *Argensola*, 115, pp. 165-183.

— (2005d), «Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa», en *V Congreso de la Sociedad Española de Emblemática (Cáceres, del 15 al 18 de marzo)*.

— (2006), «Vincencio Juan de Lastanosa», *De olvidados y excluidos* (coloquio), Facultad de Humanidades y Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 31 de marzo.

FOURNIER, M. (1996), *The Fabric of Life: Microscopy in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

FRAGO GRACIA, J. A., y J. A. GARCÍA-DIEGO (1988), *Un autor aragonés para Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, Zaragoza, DGA.

FRIEDMAN, A. T. (1998), «John Evelyn and English Architecture», en T. O'MALLEY y J. WOLSCHKE-BULMAHN (eds.), *John Evelyn's «Elysium Britannicum» and European Gardening*, Washington, Harvard University, pp. 153-170.

GABARRE, M. (1996), «La historia y el recuerdo del santo patrón de Huesca. Los lugares. Italia, España y Francia destacan por su devoción», *Heraldo de Aragón*, 16 de agosto, pp. 6-7.

GALLARDO, B. J. (1968), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos («Biblioteca Románica Hispánica», IX).

GALLO, R. (1950), «Gioan Francesco Camocio and his large map of Europe», *Imago Mundi*, VII, pp. 93-102.

GÁMEZ VINTANED, J. A., J. M. CLÚA MÉNDEZ y Mª D. SAURAS HERRERA (coords.) (2006), *Tesoros fósiles de Aragón. 16 de febrero – 11 de marzo de 2006. Centro Joaquín Roncal (Fundación CAI-ASC)*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Sociedad de Amigos del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza.

GARCÉS MANAU, C. (2001), «Nadal Baronio, el alquimista de Lastanosa», *Diario del Altoaragón*, 23 de diciembre de 2001.

— (2002), «Lastanosa y la gran falsificación», *Diario del Altoaragón*, 20 de enero, 3 y 17 de febrero y 3 y 17 de marzo de 2002.

— (2005a), «Lastanosa no nació en su palacio del Coso», *Diario del Altoaragón*, 24 de abril de 2005.

GARCÉS MANAU, C. (2005b), «La educación de Lastanosa», *Diario del Altoaragón*, 22 de mayo de 2005.

— (2005c), «Un Lastanosa poco conocido (1665-1679). Las relaciones con Juan José de Austria», *Argensola*, 115, pp. 41-93.

— (2005d), «Diez cartas de Vincencio Juan de Lastanosa y Diego Vincencio Vidania a Athanasius Kircher, conservadas en la Universidad Pontificia Gregoriana de Roma», *Argensola*, 115, pp. 187-199.

— (2005e), «Localizada en el Museo de Huesca una fuente o lavamanos de alabastro con representaciones de los ríos Isuela y Flumen, procedente de la sacristía de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca», *Argensola*, 115, pp. 207-217.

— (2005f), «Identificados tres libros de Vincencio Juan de Lastanosa en la Biblioteca Pública de Huesca», *Argensola*, 115, pp. 201-206.

— (2006a), *El escudo de Huesca. Historia de un símbolo*, Huesca, Ayuntamiento.

— (2006b), «Fósiles y prodigios de la naturaleza en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681)», *Naturaleza Aragonesa*, 17, pp. 11-17.

— y J. E. LAPLANA GIL (2002), «Baltasar Gracián: cartas y noticias desconocidas», *Voz y Letra*, 13 (2), pp. 61-79.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949), *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, s. n.

GARCÍA LÓPEZ, Mª C. (2001), «Los *Retratos y armas de los Ruizes de Castilla y Urrieses*: un manuscrito aragonés del siglo XVIII de excepcional riqueza emblemática», *Emblemata*, 7, pp. 431-446.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. (2002), «La enfermería franciscana en el siglo XVIII: *Recetario medicinal espagírico* (1713), de Diego Bercebal. Estudio y edición», *Revista de Historia de la Enfermería*, 9, pp. 655-774.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002), «Aproximación a la retórica del siglo XVII: *actio y pronuntiatio* en *Epítome de la elocuencia española* (1692)», *Alazet, 14. Tradición clásica en Aragón (monográfico)*, pp. 257-265.

GARCÍA ROMERO, J. J. (1737), *Triunfo de la Regia Sociedad Hispalense y Diálogo de Medicina, con un Appéndix impugnatorio, exterminando veinte y tres proposiciones, que el Doct. D. Joseph Gazola Veronés, médico cesáreo, y academista aletófilo, escribe en un breve compendio, con el título: El mundo engañado de los falsos médicos*, Sevilla, Imprenta Real de D. Francisco de Leefdael.

GARCÍA TAPIA, N. (1990), *Pedro Juan de Lastanosa. El autor aragonés de Los veintiún libros de los ingenios*, Huesca, IEA.

— (2004), *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo, atribuidos a Pedro Juan de Lastanosa*, Zaragoza, Colegio Industrial de Ingenieros Industriales de Aragón y La Rioja.

GAZOLA, G. (1729), *El mundo engañado de los falsos médicos, obra póstuma traducida fielmente del veronés*, Valencia, Antonio Bordazar.

GENITO GUALANDINI, M. C. (2004), *Musei, mostre e collezionismo nelli scritti di Giogio Gualandini*, Bologna.

GIL ENCABO, F. (1994), «Vincencio Juan de Lastanosa y sus prodigios», en *Signos II*, pp. 110-123.

— (2001), «La ficción "telamoniana" de Pellicer en torno a Lastanosa», en Christof STROSETZKI (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, Fráncfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, pp. 623-634.

— (2003), «Lastanosa y Gracián: en torno a Salastano», en EGIDO, GIL y LAPLANA (2003), pp. 19-60.

— (2005), «Hagiografía profanada y sacralización de Lastanosa en el *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor*, de J. F. Andrés de Uztarroz», en J. F. ANDRÉS DE UZTARROZ, *Monumento*…, ed. facs., Huesca, IEA, pp. XXXIII-LVII.

GIL PUJOL, J. (1980), «La proyección extrarregional de la clase dirigente aragonesa en el siglo XVII», en P. MOLAS *et alii*, *Historia social de la administración española. Estudios sobre los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, CSIC / Institució Milà i Fontanals / Departamento de Historia Moderna, pp. 21-64.

GIMENO PASCUAL, H. (1997), *Historia de la investigación epigráfica en España en los siglos XVI y XVII a la luz del recuperado manuscrito del conde de Guimerá*, Zaragoza, IFC.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (2001), *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela.

GÓMEZ URDÁÑEZ, C. (1987-1988), *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, 2 vols., Zaragoza, Ayuntamiento.

— (1999), *Los palacios aragoneses*, Zaragoza, CAI («CAI 100», 45).

— (2005), «Zaragoza en la Edad Moderna. El uso de la ciudad», en VV AA, *Zaragoza, espacio histórico*, Zaragoza, Ayuntamiento / Centro de Historia de Zaragoza, pp. 85-107.

GÓMEZ URIEL, M. (ed.) (1884-1886), *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, Zaragoza, Calisto Ariño (ed. facs., Pamplona, Analecta, 2001; ed. electrónica, M. J. PEDRAZA GRACIA, J. Á. SÁNCHEZ IBÁÑEZ y L. JULVE LARRAZ, Zaragoza, PUZ / IFC, 2001 <http://fyl.unizar.es/latassa/latassa.html>).

GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. (2004a), «Del concejo foral al ayuntamiento borbónico. La mudanza en el poder municipal (siglos XVI-XVIII)», en *El Municipio en Aragón*, Zaragoza, DPZ, pp. 99-132.

— (2004b), *Todo empezó bien. La familia del prócer Vincencio Juan de Lastanosa (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza, DPZ («Colección Benjamín Jarnés», 7).

GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. (2005a), «Los montes de piedad y el crédito rural en el Alto Aragón en el siglo XVII», en *X Simposio de Historia Económica*, Barcelona, Bellaterra.

— (2005b), «El feliz encuentro de Vincencio Juan de Lastanosa y la Compañía de Jesús», *Argensola*, 115, pp. 95-114.

— (e. p.), *Los santos Lorenzo y Orencio se ponen al servicio de las «tradiciones» (siglo XVII)*, Huesca, IEA.

GONZÁLEZ ASENJO, E. (2005), *Don Juan José de Austria y las artes, 1629-1679*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

GONZÁLEZ PALACIOS, A. (1974), *Il tempio del gusto. Roma e il regno delle Due Sicilie*, Milán, U. Allemandi.

— (1993), *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII*, Milán, Longanesi.

— (2001), *Mobile d'arte. Storia del mobile del 500 al 900*, Milán, Fabbri.

GONZÁLEZ SAN SEGUNDO, M. Á. (1992), «Juristas de la Universidad de Huesca en la Audiencia de México (siglos XVI-XIX)», *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 4, pp. 213-238.

GOTHEIM, M. L. (1976), *A History of Garden Art*, Nueva York, Hacker.

GOUBERT, P. (1976), *El Antiguo Régimen*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GRACIÁN, B. (1637), *El Héroe: edición facsímil del autógrafo (manuscrito 6643 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y su impresión de 1939, por Adolphe Coster (Chartres, 1911)*, estudio preliminar de A. EGIDO, Zaragoza, IFC, 2001.

— (1640), *El Político*, Zaragoza, Diego Dormer (ed. facs. con pról. de A. EGIDO, Zaragoza, IFC, 1985).

— (1642), *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, Juan Sánchez (ed. de E. BLANCO, Madrid, Cátedra, 1998; ed. facs. con pról. de A. EGIDO, Zaragoza, DGA / IFC, 2005).

— (1646), *El Discreto*, Huesca, Juan Nogués (ed. de A. EGIDO, Madrid, Alianza, 1997; ed. facs, con pról. de A. EGIDO, Zaragoza, DGA / IFC, 2001).

— (1647), *Oráculo manual y arte de prudencia*, Huesca, Juan Nogués (ed. de B. PELEGRÍN, Zaragoza, Guara, 1983; ed. facs. de A. EGIDO, Zaragoza, IFC, 2001).

— (1648), *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, Juan Nogués (ed. de C. PERALTA, J. M. AYALA y J. Mª ANDREU, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / DGA [«Larumbe», 31], 2004; ed. facs., con estudio preliminar de A. EGIDO, Zaragoza, DGA / IFC, e. p.).

— (1651), *El Criticón. Primera parte: en la primavera de la niñez, y en el estío de la juventud*, Zaragoza, Juan Nogués (ed. de J. CEJADOR Y FRAUCA, Madrid, Renacimiento, 1913-1914; ed. de E. CORREA CALDERÓN, *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971).

— (1653), *El Criticón. Segunda parte: juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad*, Huesca, Juan Nogués (ed. de J. CEJADOR Y FRAUCA, Madrid, Renacimiento, 1913-1914; ed. de E. CORREA CALDERÓN, *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971).

— (1657), *El Criticón. Tercera parte: en el invierno de la vejez*, Madrid, Pablo de Val (ed. de J. CEJADOR Y FRAUCA, Madrid, Renacimiento, 1913-1914; ed. de E. CORREA CALDERÓN, *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971).

— (1669), *El Criticón*, Amberes, Gerónymo y Iuanbaptista Verdussen.

Gran enciclopedia aragonesa, Zaragoza, Unali, 1981-1982.

GREEN, O. H. (1952), «Bartolomé Leonardo de Argensola y el reino de Aragón», *Archivo de Filología Aragonesa*, IV, pp. 7-112.

GRUBE, N. (ed.) (2000), *Los mayas. Una civilización milenaria*, Colonia, Könemann.

GUERRERO, J. (1682), *Sol de la medicina que alumbra los que ignoran la verdadera doctrina de Hipócrates y Galeno, contra el memorial y papel de el agua de vida de don Luis de Aldrete y Soto*, Madrid, Juan García Infanzón.

GUIJARRO, V., Mª J. JIMÉNEZ y A. SEBASTIÁN (1994), «Los constructores británicos del siglo XVIII en la colección del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología (Madrid)», *Llull*, 17, pp. 25-59.

GUILLEMIN, A. (1883), *El mundo físico*, t. III, Barcelona, Montaner y Simón.

GUILLÉN Y URZÁIZ, A. (1955), *Colecciones y coleccionistas aragoneses en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

GUIMERÁ, G. de Galcerán de Gurrea y Aragón, conde de, *et alii*, *Honestas recreaciones ingeniosa conversación en diálogos: decláranse varias monedas antiguas y modernas. Parte primera*, ms. L-210, Cortes de Aragón.

GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2003), «Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XV, pp. 125-145.

— (2006), «La pintura madrileña del pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)», en *Vicente Berdusán, 1632-1697. El artista artesano*, Zaragoza, DPZ, pp. 15-73.

HAIRS, M. L. (1985), *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Bruselas, Lefebvre & Gillet.

HAJOS, E. M. (1963), «Samuel Quiccheberg's "Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi"», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 25, pp. 207-211.

HALE, J. R. (1984), *Enciclopedia del Renacimiento italiano*, Madrid, Alianza.

HALL, J. (1996), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.

HAMBLY, M. (1988), *Drawing Instruments 1580-1980*, Londres, Sotheby's.

HANSMANN, W. (1989), *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea.

HARLEY, D. (1998), «James Hart of Northampton and the calvinist critique of priest-physicians: an unpublished polemic of the early 1620s», *Medical History*, 42, pp. 362-386.

HARLEY, J. B., y D. WOODWARD (eds.) (1992), *The History of Cartography*, vol. II, Chicago UP.

HAZARD, H. W. (1952), *The Numismatic History of Late Medieval North Africa*, Nueva York, American Numismatic Society.

HERNÁNDEZ, F. (1994), *Manual de museología*, Madrid, Síntesis.

HERNANDO, A. (1996a), *La imagen de un país. Juan Bautista Labaña y su mapa de Aragón (1610-1620)*, Zaragoza, IFC.

— (1996b), *El mapa de España. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional.

— (1998), *Contemplar un territorio. Los mapas de España en el Theatrum de Ortelius*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional.

— (2005), «La colección de cartas geográficas reunida por Lastanosa (1607-1681)», *Argensola*, 115, pp. 115-141.

HEYDEN-RYNSCH, V. von der (2001), *Cristina de Suecia. La reina enigmática*, Barcelona, Tusquets.

HIJÓS LAVIÑA, Mª J. (1987), «El antiguo retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Martín, de Huesca», en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, IEA, pp. 305-326.

Historia de las civilizaciones, t. 2: El legado del mundo clásico, Barcelona, Grandes Obras Larousse, 1996.

HÖGBERG, Paul (1916), «Manuscrits espagnols dans les bibliothèques suédoises», *Revue Hispanique*, 36, pp. 420-421.

HOOPER-GREENHILL, E. (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres / Nueva York, Routledge.

HOUGHTON, W. B. Jr. (1942), «The English virtuoso in the seventeenth century», *Journal of the History of Ideas*, 3 (1) (enero), pp. 51-73.

HUESCA, R. de (1792), *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. V, Pamplona, Joseph Longás.

— (1796), *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. VI, Pamplona, Vda. de Longás.

— (1797), *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. VII, Pamplona, Miguel Cosculluela.

HURTADO TORRES, A. (1984), *La astrología en la literatura del Siglo de Oro. Índice bibliográfico*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

IBÁÑEZ ARTICA, M. (2001), «Primeras emisiones monetarias aragonesas-pamplonesas», en *La moneda en Navarra: exposición 31 de mayo a 25 de noviembre de 2001*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, pp. 83-97.

IGUACEN BORAU, D. (1969), *La Basílica de San Lorenzo de Huesca*, Huesca.

IMPEY, O., y A. MACGREGOR, A. (eds.) (1985), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press.

INFANTES, V. (1997), «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin Hispanique*, 99 (1), pp. 281-292.

Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790, transcripción de F. FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

IRANZO MUÑÍO, Mª T. (2005), *Élites políticas y gobierno urbano en Huesca en la Edad Media*, Huesca, Ayuntamiento.

JACOBSON, D. (1993), *Chinoiseries*, Londres, Phaidon.

JERÓNIMO DE SAN JOSÉ (1637), *Historia del Carmen descalzo. Tomo I*, Madrid, Francisco Martínez.

— (1945), *Cartas de fray Jerónimo de San José al cronista Juan F. Andrés de Uztarroz*, ed. preparada por J. M. BLECUA, Zaragoza, IFC.

— (1957), *Genio de la historia (cuarta edición)*, ensayo bio-bibliográfico y notas por fray HIGINIO DE SANTA TERESA (Gandarias), Vitoria, El Carmen.

— (1987), *Fray Jerónimo de San José. Antología poética*, ed. de Mª T. CACHO, Borja, Centro de Estudios Borjanos.

— (1993), *Historia del venerable padre fray Juan de la Cruz*, 2 vols., ed. de José Vicente Rodríguez, Salamanca, Junta de Castilla y León.

JIMÉNEZ, J., M. MARTÍNEZ y A. SEBASTIÁN (1995), «The Royal Academy of Mathematics and the Imperial College in the National Museum of Science and Technology of Madrid», *Nuncius*, 10, pp. 179-192.

JOHNS, A. (1998), *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago UP.

JOLY, B. (1995), «L'édition des "cours de chymie" aux XVIIe et XVIIIe siècles: obscurités et lumières d'une nouvelle discipline scientifique», en *Actes du Colloque de l'Université de Mons-Hainaut*.

JUANINI, J. B. (1685), *Nueva idea física natural demostrativa; origen de las materias que mueven las cosas. Compuestas de la porción más pura de los elementos, fraguadas en el caos, purificadas y pasadas de potencia a acto en los tres primeros días de la creación del mundo*, Zaragoza, Herederos de Domingo de la Puyada.

JUSTE ARRUGA, Mª N. (1991), «Informe de las actuaciones arqueológicas realizadas en la avenida Martínez de Velasco (Huesca)», *Arqueología aragonesa: 1988-1989*, pp. 362-370.

— (1995), *Huesca: más de dos mil años. Arqueología urbana (1984-1994)*, Huesca, Ayuntamiento.

JUSTE ARRUGA, Mª N., y Mª V. PALACÍN (1989), «Avance de los resultados de las excavaciones efectuadas en el casco urbano de Huesca: contribución de la arqueología urbana al conocimiento de la ciudad en época antigua», *Bolskan*, 6, pp. 123-140.

—, y J. GARCÍA CALVO (1992a), «Excavaciones arqueológicas en la calle Santiago – Monsieur Boyrie: avance de los resultados», *Bolskan*, 9, pp. 177-211.

—, y J. GARCÍA CALVO (1992b), «Excavaciones en la calle Santiago – Monsieur Boyrie de Huesca, *Arqueología Aragonesa 1990*, pp. 255-258.

KALNEIN, A. G. von (2001), *Juan José de Austria en la España de Carlos II*, Lérida, Milenio.

KARROW, R. W. (1993), *Mapmakers of the Sixteenth Century and their Maps*, Chicago, Speculum Orbis Press.

KAWAMURA, Y. (2003), «Coleccionismo y colecciones de laca arte extremo oriental en España desde la época el arte nambán hasta el siglo XX», *Artigrama*, 18, pp. 211-230.

KIELY, E. R. (1947), *Surveying Instruments: Their History*, Columbus, Carben Surveying Reprint.

KING, W. F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE.

KIRCHER, A. (1650), *Obeliscus Pamphilius hoc est interpretatio nova et huc usque intentata obelisci hieroglyphici quem* […] *ex veteri hippodromo Antonini Caracallæ Cæsaris in Agonale forum transtulit* […] *Innocentius X*, Roma, Typis Ludovici Grignani.

KUBLER, G. (1986), *Arte y arquitectura en la América precolonial*, Madrid, Cátedra.

KYNASTON, Francis (1636), *The Constitutions of the Museum Minervæ*, Londres, s. n.

La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales, catálogo de la exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1998.

LACARRA, J. Mª (1975), *Historia del reinado de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, CAN.

LACARRA, Mª C., y C. MORTE (1984), *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara.

LAHOZ FINESTRES, J. Mª (1996), «Graduados zaragozanos en las facultades de Leyes y Cánones de la Universidad de Huesca», *Turiaso*, XIII, pp. 241-57.

— (1997), «Graduados altoaragoneses en las facultades de Leyes y Cánones de la Universidad de Huesca», *Argensola*, 111, pp. 107-151.

— (1998), «Historia de la Universidad de Huesca», en G. P. BRIZZI y J. VERGER, *Le Università minori in Europa (secoli XV-XIX). Convengo Internazionale di Studi (Alghero, 30 ottobre – 2 novembre 1996)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 49-66.

— (ed.) (1999), *Estatutos de la Universidad y Estudio General de la ciudad de Huesca. Impresos en Huesca por Ventura de Larumbe, Impresor de la Universidad. Año 1723*, ed. facs., Huesca, DPH.

— (2005), «Un estudio sobre los graduados de la Universidad de Huesca, *Argensola*, 115, pp. 245-281.

LALIENA CORBERA, C. (coord.) (1990), *Huesca. Historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento.

— (1996), *La formación del Estado feudal. Aragón y Navarra en la época de Pedro I (1094-1104)*, Huesca, IEA.

LAMARQUE, M. P. (19701971), «Cartas de Francisco Fabro Bremundan al Dr. Diego J. Dormer», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 23-24, pp. 191-201.

LAPLANA GIL, J. E. (1998), «Noticias y documentos relativos a la Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca», *Voz y Letra*, IX/I, pp. 119-136.

— (ed.) (2000), *Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa. La cultura del Barroco – Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, IEA.

Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639: la librería, la armería y los jardines, BN, ms. 18 727-45, ff. 129-149.

LASTANOSA, V. A., *Habitación de las musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos*, HSA, ms. B-2424, ff. 1r-5v.

LASTANOSA, V. J. de (1632), *Borrador de la declaración del medallón de Baco*, ms. inédito.

— (1645), *Museo de las medallas desconocidas españolas, publícalo don Vincencio Juan de Lastanosa* […]*; ilustrado con tres discursos del padre Pablo de Rajas de la Compañía de Jesús, del doctor don Francisco Jiménez de Urrea* […], *y del doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz*, Huesca, Juan Nogués (ed. facs., 1985).

—, *et alii* (1651-1652), *Genealogía de la noble casa de Lastanosa. Epítome. Sacado de las que escribieron D. Pedro [y] Baltasar de Lastanosa; exhibidas en el proceso que hizo Baltasar de Lastanosa en la villa de Falsete el año 1573*…, BN, ms. 22 609.

— (1675), *Medallas romanas explicadas que ofrece y dedica al serenísimo señor don Juan de Austria Vincencio Juan de Lastanosa*, Museo de la Casa de la Moneda, sign. BH-119, y BN, ms. 9771.

— (1681), *Tratado de la moneda jaquesa, y de otras de oro y plata del reino de Aragón. Por don Vincencio Juan de Lastanosa, gentilhombre de la Casa de su Majestad y lo dedica a los Ilmos. Señores Diputados*, Zaragoza (ed. facs., Madrid, Juan R. Cayón, 1977).

LATASSA Y ORTÍN, F. (1796-1802), *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*, Pamplona, Oficina de Joaquín de Domingo.

LATASSA Y ORTÍN, F. (1884-1886), *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 3 vols. (ed. facs., Pamplona, Analecta, 2001; ed. electrónica, M. J. PEDRAZA GRACIA, J. Á. SÁNCHEZ IBÁÑEZ y L. JULVE LARRAZ, Zaragoza, PUZ / IFC, 2001 <http://fyl.unizar.es / latassa/latassa.html>).

— (s. f.), *Memorias literarias de Aragón*, 3 tomos, Biblioteca Pública de Huesca, mss. 76-78.

LATORRE CIRIA, J. Mª (1988), «Los señoríos del Cabildo de la Catedral de Huesca (siglos XVI-XVII)», *Jerónimo Zurita*, 58, pp. 51-59.

— (1990), «La ciudad en los siglos XVI y XVII: estancamiento y comarcalización», en LALIENA CORBERA (1990), pp. 217-243.

— (1992), *Economía y religión: las rentas de la Catedral de Huesca y su distribución social (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza / Huesca, IFC / IEA.

LAURENCICH-MINELLI, L. (1985), «Museography and Etnographical Collection in Bologna during the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en IMPEY y MACGREGOR (1985), pp. 17-23.

LAURES, J. (1940), *Kirishitan Bunko. A Manual of Books and Documents on the Early Christian Mission in Japan*, Tokyo, Sophia University («Monumenta Nipponica Monographs», 5) (2ª ed., 1941; ed. rev., 1951; 3ª ed., 1956).

LEÓN, P. (1998), «La imagen en la cultura ibérica. La escultura», en *Los iberos. Príncipes de Occidente*, Barcelona, Fundación La Caixa, pp. 153-169.

LEWIS, G. (1992), «Museums and their precursors: a brief world surwey», en *Manual of Curatorship*, Londres, Butterworth.

Libros libres de Baltasar Gracián. Exposición bibliográfica patrocinada por el Gobierno de Aragón y su Consejería de Turismo, días 21 de noviembre de 2001 a 6 de enero de 2002, Zaragoza, DGA.

LIGHTBOWN, R. (1985), «Some notes on Spanish Baroque Collectors», en IMPEY y MACGREGOR (1985), pp. 136-146.

— (1999), «Rafael Sanzio, conocido como *Rafael* (Urbino, 1483 – Roma, 1520)», en J. SUREDA (1998-2002), *Summa Pictorica, t. 5: El Manierismo y la expansión del Renacimiento*, Barcelona, Planeta.

LIÑÁN GUIJARRO, E. (1999), *Los fósiles de Aragón*, Zaragoza, CAI («CAI 100», 25).

— (2001), «Los museos universitarios», en J. ALONSO, *I Simposio sobre patrimonio natural en las colecciones públicas de España*, Álava, Diputación Foral, pp. 131-147.

—, y J. A. GÁMEZ VINTANED (2006), «El agua en Aragón durante las eras geológicas», en ACÍN, CENTELLAS y SANCHO (2006), pp. 18-43.

LIPPOLD, G. (1950), «Die Griechische Plastik», *HdA*, III (1), 293-314.

LÍTER, C., F. SANCHÍS y A. HERRERO (1992), *Geografía y cartografía renacentistas*, Madrid, Akal.

LÓPEZ-MARTÍNEZ, N., *et alii* (2001), «New dinosaur sites correlated with Upper Maastrichtian pelagic deposits in the Spanish Pyrenees: implications for the dinosaur extinction pattern in Europe», *Cretaceous Research*, 22, pp. 41-61.

LÓPEZ PÉREZ, M. (2002), «Lastanosa, la alquimia y algunos helmoncianos aragoneses», *Panacea*, 6 (diciembre).

— (2003), *Asclepio renovado. Alquimia y medicina en la España moderna*, Madrid, Corona Borealis.

— (2005), «Anatomía del virtuoso: coleccionismo y melancolía en la figura de Vincencio Juan de Lastanosa», *Argensola*, 115, pp. 143-164.

—, y M. REY BUENO (2001), «La instrumentalización de la espagiria en el proceso de renovación: las polémicas sobre medicamentos químicos», en VV AA, *Los hijos de Hermes: alquimia y espagiria en la terapéutica moderna española*, Madrid, Corona Borealis, pp. 279-346.

LÓPEZ POLO, A. (1967), *La significación de san Jorge en la historia de Teruel*, Teruel, IET.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985), *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

Los Madrazo: una familia de artistas, catálogo de la exposición, Madrid, Ayuntamiento, 1985.

LOZANO, J. (1994), *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 2ª ed. (1ª ed., 1987), pp. 40-45.

LUGLI, A. (2005), *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milán, Mazzotta.

LUNSINGH, T. H. (1985), «Early Dutch Cabinets of Curiosities», en IMPEY y MACGREGOR (1985), pp. 115-120.

MACDONALD, S. (1998), «Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display», en S. MACDONALD (ed.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Londres / Nueva York, Routledge.

MACGREGOR, A., «The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain», en IMPEY y MACGREGOR (1985), pp. 147-158.

MADRAMANY Y CALATAYUD, M. (1788), *Tratado de la nobleza de la Corona de Aragón, especialmente del reino de Valencia, comparada con la de Castilla…*, Valencia, José y Tomás de Orga.

MADRAZO, P. de (1872), *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid. Escuelas italianas y españolas*, Madrid, s. n.

MAISO GONZÁLEZ, J. (1975), «La peste de Huesca de 1651 y 1652», *Estudios del Departamento de Historia Moderna*, pp. 141-163.

— (1982), *La peste aragonesa de 1648 a 1654*, Zaragoza, Universidad.

MARAVALL, J. A. (1986), *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Universidad.

MARCO SIMÓN, F., A. MONTANER FRUTOS y G. REDONDO VEINTEMILLAS (1999), *El señor san Jorge, patrón de Aragón*, Zaragoza, CAI.

María, fiel al Espíritu: su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco (Museo Camón Aznar, del 8 de septiembre al 10 de noviembre de 1998), catálogo de la exposición, Zaragoza, IberCaja, 1998.

MARÍN FIDALGO, A. (1988), «Los jardines del Alcázar de Sevilla durante los siglos XVI y XVII. Intervenciones y ordenación del conjunto en el Quinientos», en *Cuadernos de la Alhambra*, 24, pp. 109-141.

— (1990), «Los jardines del Alcázar de Sevilla durante el siglo XVII. Intervenciones y ordenación del conjunto en el Seiscientos», en *Cuadernos de la Alhambra*, 26, pp. 207-247.

MARTÍN ABAD (1994), «Museo de las medallas desconocidas españolas» (ficha de catálogo), en *Signos II*.

MARTÍNEZ, J. (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por* […], *pintor de S. M. D. Felipe IV, y del Sermo. Sr. D. Juan de Austria, a quien dedica esta obra*, notas, vida del autor y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón por Valentín Carderera y Solano, Madrid, Real Academia de San Fernando (ed. crít. de Mª E. MANRIQUE ARA, Madrid, Cátedra, 2006).

MARTÍNEZ TEJERO, V. (2005), *Piedras, fósiles, plantas, insectos, peces, pájaros… Naturalistas aragoneses*, Zaragoza, IET / Ibercaja / DGA / IFC / IEA («Biblioteca Aragonesa de Cultura», 35).

MASSARELLA, D. (1999), *The Jesuits, Japan, and European Expansion in the Sixteenth Century*, Múnich, Iudicium.

MATEU Y LLOPIS, F. (1943), «Un manuscrito referente a moneda aragonesa conservado en el Museo Arqueológico Nacional (notas sobre la historia monetaria de Aragón)», *Hispania. Revista Española de Historia*, XIII, pp. 580-597.

— (1983), «El sistema monetario del reino de Aragón. Síntesis histórica», en *La moneda aragonesa. Mesa redonda*, Zaragoza, IFC.

MATHEO ZAPATA, D. (1691), *Verdadera apología en defensa de la medicina racional filosófica y debida respuesta a los entusiasmos médicos que publicó en esta Corte D. Joseph Gazola Veronense, Archisoplón de las Estrellas*, Madrid, Antonio de Zafra.

MATTINGLY, M. A., M. A. SUTHERLAND y R. A. G. CARSON (eds.) (1972), *The Roman Imperial Coinage*, IX, Londres, Spink & Son Ltd.

MEDINA, J. T. (1908), *La imprenta en México (1539-1821)*, Santiago de Chile, [s. n.], v. III, pp. 339-340, 362-363; 485-486, 503.

MEDINA GÓMEZ, A. (1992), *Monedas hispanomusulmanas: manual de lectura y clasificación*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.

MÉLIDA, J. R. (1903), «Prólogo», en VILLAHERMOSA (1903).

Memoria de las monedas y las piedras preciosas de Vincencio Juan de Lastanosa, ms. inédito.

Mensajes cruzados: parlamentar con lo real en el tiempo, catálogo de la exposición, Vitoria, Artium, 2005.

MOIR, A. (1976), *Caravaggio and his Copyists*, Nueva York UP.

MOLINIER, É. (s. f.), *Le lys du val du Guaraison. Où il est traicté en général de tous les poincts qui concernent la dévotion des Chapelles votives de la Vierge, et en particulier de l'origine et des miracles de la Chapelle de Guaraison*, Auch, Arnaud de San Bonnet.

MOLL, J. (1996-1997), «Las ediciones madrileñas de las obras sueltas de Gracián», *Archivo de Filología Aragonesa*, LII-LIII, pp. 117-124.

— (2001), «Hacia una bibliografía estructurada de las obras sueltas de Baltasar Gracián», en *Libros libres*…, pp. 87-93.

MONTEMAYOR Y CÓRDOBA DE CUENCA, J. F. de (1683), *Discurso político, histórico, jurídico, del derecho y repartimiento de presas y despojos aprehendidos en justa guerra, y premios y castigos de los soldados*, Amberes, Juan Struald.

— (s. f.), *Sumaria investigación del origen y privilegios de los ricos hombres, o nobles, caballeros, infanzones o hijosdalgo, y señores de vasallos de Aragón, y del absoluto poder que en ellos tienen: parte primera*, s. l., s. n.

MONTÓN BROTO, F. J. (1997), *Zafranales. Un asentamiento de la frontera hispano-musulmana en el siglo XI. Fraga, Huesca*, Huesca, DPH.

— (1998), «El poblamiento de la frontera Hispano-musulmana en Al-Andalus durante el siglo XI: Zafranales (Huesca, España)», *Archéologie Islamique*, 7, pp. 45-60.

— (1999), «Los materiales islámicos del yacimiento de Zafranales (Fraga, Huesca)», *Bolskan*, 14, pp. 157-231.

MORALEJO ÁLVAREZ, Mª R. (1994), «Defensa de la patria del invencible mártyr san Laurencio» (ficha de catálogo), en *Signos II*, p. 361.

MORALES Y MARÍN, J. L. (1980), *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara.

MORÁN, M. (1981), «Los prodigios de Lastanosa y la habitación de las musas. Coleccionismo ético y coleccionismo ecléctico en el siglo XVII», *Separata*, 5-6, pp. 53-59.

MORTE GARCÍA, C. (1984), «La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del obispo Pedro del Frago», *Artigrama*, 1, pp. 147-176.

— (1985), «El testamento y la colección del obispo don Pedro del Frago (*c.* 1500-1584)», *Artigrama*, 2, pp. 57-76.

— (comisaria) (1990), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar.

— (1994a), «Genealogía de la noble casa de Lastanosa» (ficha de catálogo), en *Signos II*, pp. 381-382.

— (1994b), «Alegoría de la ciudad de Huesca» (ficha de catálogo), en *Signos II*, pp. 294-295.

— (1998), «El jardín de Lastanosa en Huesca: Elíseo de la primavera», en *El jardín como arte: actas*, Huesca, DPH («Arte y Naturaleza», 3), pp. 113-161.

MORTE GARCÍA, C. (1999), «Rolán Moys, el retrato cortesano en Aragón y la Sala de Linajes de los duques de Villahermosa», en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II. Actas de las IX Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, pp. 445-468.

— (2003), «Emblemas en un manuscrito aragonés del siglo XVII: *Honestas recreaciones* […] *de las medallas y monedas* del conde de Guimerá», *Emblemata*, 9, pp. 315-382.

— (2005), «Lastanosa, el conde de Guimerá y Uztarroz: el entorno del manuscrito», en Fernando GALTIER MARTÍ (coord.), *El «beato» del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo, un «Apocalipsis» aragonés recuperado. Facsímil y estudios*, Zaragoza, CAI, pp. 39-81.

Mueble español. Estrado y dormitorio (Museo Español de Arte Contemporáneo, septiembre-noviembre de 1990), catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, 1990.

MUÑIZ, R. (1793), *Biblioteca cisterciense española*, Burgos, Joseph de Navas.

MUÑOZ Y ROMERO, T. (1858), *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos y provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrd, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1858 (ed. facs., Madrid, Atlas, 1973).

Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes, IberCaja, Bruselas, 1990.

Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave, HSA, ms. B-2424, ff. 52r-79v.

NAUDÉ, G. (1627), *Advis pour dresser une bibliothèque*, París, François Targa.

NAVAL MAS, A. (1979-1980), *Huesca: desarrollo del trazado urbano y de su arquitectura*, tesis doctoral, Madrid, UCM.

—, y J. (1978), *Huesca, siglo XVIII: reconstrucción dibujada*, Zaragoza, CAZAR.

—, y J. (1981), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura.

NICERON, J. F. (1638), *La perspective curieuse ou magic artificielle des effets merveilleux*, París, Pierre Billaine.

Niños Jesús. Sculture policrome dalle Collezioni Reali di Madrid, catálogo de la exposición, Milán, Federico Motta, 1989.

NOGUEIRA ROQUE DE OLIVEIRA, F. M. P., *A construção do conhecimento europeu sobre a China, c. 1500 – c. 1630. Impresos e manuscritos que revelaram o mundo chinês à Europa culta*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Geografía de la UAB, marzo de 2003. Publicada en formato pdf en http://www.tdx.cesca.es/TDX-1222103-160816.

NOGUERA, J. Mª (1998), «El cerro de los Santos», en *Los iberos. Príncipes de Occidente*, Barcelona, Fundación La Caixa, pp. 150-151.

NOVELLAS, V. (1786), *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca*, t. IV, ACH.

OLAIZOLA, J. Mª (1993), *Historia del protestantismo en el País Vasco: el reino de Navarra en la encrucijada de su historia*, Pamplona, Pamiela.

OLIVÁN JARQUE, Mª Isabel (2003), «IX. Artes decorativas», en *Colección IberCaja*, Zaragoza, pp. 507-581.

OLIVARES, J., y E. S. BOYCE (eds.) (1993), *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI.

OLMI, G. (1985), «Science-Honour-Metaphor: Italian cabinets of the 16th and 17th centuries», en IMPEY y MACGREGOR (1985), pp. 5-16.

OLTRA, J. M. (1988), «La hagiografía como pretexto autobiográfico en Ana Francisca Abarca de Bolea», en J.-P. ÉTIENVRE y L. ROMERO (coords.), *La recepción del texto literario*, Zaragoza / Madrid, Universidad / Casa de Velázquez, pp. 7-103.

Orfebrería de Navarra (exposición organizada y patrocinada por la Caja de Ahorros de Navarra), Pamplona, CAN, 1986.

ORTELIO, A. (1596), *Thesaurus geographicus*, Amberes, Oficina Plantiniana.

OVIDIO, P. (1994), *Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe.

PÁEZ RÍOS, E. (1966), *Iconografía hispana*, Madrid, BN.

— (1981), *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura.

PALLARÉS FERRER, Mª J. (2001), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA («Colección de Estudios Altoaragoneses», 46).

PANDL, L. (1920), «Der Lastanosa Katalog», *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 37, pp. 269-274.

PANO Y RUATA, M. de (1919), «El arte en la cárcel de Zaragoza», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, III, pp. 14-17.

Papeles varios de Aragón. Siglos XVI y XVII, ms. 9-5703, Real Academia de la Historia (Madrid), 1652.

PARDO CANALIS, E. (1972), «La colección litográfica de cuadros del rey de España», *Revista de Ideas Estéticas*, 117, Madrid, Instituto Diego Velázquez.

PARDOS SOLANAS, C. (2006), «Ecos del Salón de Reinos: la Serie Villahermosa del Museo de Zaragoza», *Boletín del Museo de Zaragoza*, 18, pp. 239-307.

PEDRO, M. (1618), *Juicio y presagio natural de los cometas que han aparecido por el mes de noviembre en el horizonte de la ciudad de Zaragoza, en este año de 1618*, Huesca, Pedro Blusón.

PEÑART Y PEÑART, D. (1987), *San Lorenzo, santo español y oscense*, Huesca, ed. del autor.

— (1993), *Historia de la diócesis de Huesca*, Huesca, ed. del autor.

— (1994), «Testas de plata de los santos Orencio y Paciencia» (ficha de catálogo), en *Signos II*, pp. 220-221.

PÉREZ COLLADOS, J. M. (1993), *Una aproximación histórica al concepto jurídico de nacionalidad (la integración del reino de Aragón en la monarquía hispánica)*, Zaragoza, IFC.

PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. (1891-1892), *La rosa. Manojo de la poesía castellana formado por las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos*…, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

PÉREZ LASHERAS, A. (2001), «*Arte de ingenio* y *Agudeza y arte de ingenio*», en EGIDO y MARÍN (2001), pp. 71-88.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1993), *Annibale Carracci*, Madrid, Historia 16 («El arte y sus creadores», 23).

— (1994), «La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón», en *Signos II*, pp. 153-165.

— (1998), *Juan de Arellano (1614-1676)*, Madrid, Fundación Caja Madrid.

Periodismo y periodistas. De las gazetas a la red, catálogo de la exposición, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

PERUGINI, F. (2001), «La bibliothèque emblématique de Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), mécène de Baltasar Gracián à Huesca», en P. CIVIL (coord.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles: hommage du CRES à Agustín Redondo*, París, La Sorbonne, pp. 193-210.

— (2003), «La biblioteca emblemática de Baltasar Gracián», en EGIDO, GIL y LAPLANA (2003), pp. 327-352.

Pintores del reinado de Carlos II, catálogo de la exposición, Madrid, Caja España, 1996.

Pintura flamenca barroca: cobres, siglo XVII, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada – Logroño, 1996.

POLERÓ, V. (1857), *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial*, Madrid, s. n.

POZA RODRÍGUEZ, M. (1884), *Mujeres célebres aragonesas*, Zaragoza, Tipografía de Mariano Salas.

PRATS MARTÍNEZ, L. (2005), «Los Carracci y el Clasicismo romano», en *La pintura italiana, t. II: Los genios del Renacimiento y del Barroco italiano*, Barcelona, Arte.

PRISCO, M. (1972), «Introducción», en *La obra completa de Rafael*, Barcelona / Madrid, Noguer.

QUEVEDO Y VILLEGAS, F. de (1650), *La fortuna con seso y la hora de todos: fantasía moral*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca.

RABANAL YUS, A. (1989), «Jardines del Renacimiento y el Barroco en España», epílogo a W. HANSMANN, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, pp. 327-408.

— (1998), «Felipe II y los jardines», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Argentaria / UAM, pp. 401-424.

— (2002), «El paisaje transformado: jardines españoles de los siglos XVII y XVIII», en N. ORTEGA CANTERO (ed.), *Estudios sobre historia del paisaje español*, Madrid, Fundación Duques de Soria / UAM / La Catarata, pp. 89-113.

RAJAS, P. A. de (s. f.), *Regni Aragoniæ descriptio*, Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ms. 15.

RAMALLO ASENSIO, G. (2006), «Toda la obra conservada en España y hasta ahora conocida del pintor Segismundo Laire, alemán en Roma», *Archivo Español de Arte*, 315, pp. 243-261.

RAMÍREZ, J. A. (ed.), R. TAYLOR, A. CORBOZ, R. J. VAN PELT y A. MARTÍNEZ RIPIO (1991), *Dios arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela.

RAMÍREZ DE ÁVALOS DE LA PISCINA, D. (1592), *Crónica del reino de Navarra*, pról. de don Carlos, príncipe de Viana, Pamplona, BN, ms. 1884.

RAPPARD, F. A. van (1856), «Overzigt eener verzameling alba amicorum uit de XVIde en XVIIde eeuw», *Werken van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde*, 7, pp. 1-138.

RÉAU, L. (1996a), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal.

— (1996b), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Relación de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Huesca a la exaltación de la Pureza Inmaculada de María Santísima con el breve de la santidad de Alexandro 7, obedeciendo las reales cartas del rey nuestro señor Felipo cuarto el grande en este año de 1662, BN, ms. 18 658.

Resurrecciones: obras barrocas del Patrimonio Nacional – Monasterio de las Descalzsas Reales y esculturas contemporáneas de Lello Esposito (4 de junio al 4 de julio de 1997), catálogo de exposición, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1997.

REY BUENO, M. (1998), *El Hechizado. Medicina, alquimia y superstición en la Corte de Carlos II*, Madrid, Corona Borealis.

— (2002), *Los señores del fuego*, Madrid, Corona Borealis.

RICCARDI-CUBITT, M. (1995), *Un art européen: le cabinet de la Renaissance a l'époque moderne*, París, Les Éditions de l'Amateur.

RICO Y SINOBAS, M., Y M.SANTISTEBAN, M. (1869), *Manual de física y química: obra de texto para segunda enseñanza*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa, 7ª ed.

RINCÓN GARCÍA, W. (2002), «La devoción a santo Dominguito de Val en el Archivo Capitular de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza. Culto e iconografía», *Memoria Ecclesiæ*, XXI, pp. 127-148.

— (2003), *Santo Dominguito de Val, mártir aragonés. Ensayo sobre su historia, tradición, culto e iconografía*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón.

RINCÓN GARCÍA, W., y A. ROMERO SANTAMARÍA (1982), *Iconografía de los santos aragoneses*, Zaragoza, Librería General.

RÍO HERRMANN, J. Enrique del (1998), «Un manuscrito de Vincencio Juan de Lastanosa sobre numismática romana», *Numisma*, 241, pp. 131-160.

RÍO NOGUERAS, A. del (1994), «Literatura y fiestas en la Huesca del Siglo de Oro», en *Signos II*, pp. 145-151.

— (1996), «Lastanosa y la celebración del nacimiento de Felipe Próspero en la Huesca de 1658», en I. ARELLANO *et alii* (eds.), *Studia Aurea, III. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse, 1993)*, Toulouse / Pamplona, Griso / Lemso, pp. 425-434.

— (2003), «Fiesta y contexto urbano en época de los Austrias, con algunos ejemplos aragoneses», en M. L. LOBATO y B. J. GARCÍA, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 193-209.

ROCA ROUMENS, M., y Mª I. FERNÁNDEZ GARCÍA (coords.) (1999), *Terra sigillata hispánica. Centros de fabricación y producciones altoimperiales*, Universidad de Jaén / Universidad de Málaga.

RODRÍGUEZ, E. (1858), *Manual de física general y aplicada a la agricultura y a la industria*, Madrid, Eusebio Aguado.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992), «Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-XLIX, Zaragoza, IberCaja.

— (1999-2000), «Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinatos americanos», en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América 1550-1700*, Madrid, Museo de América / Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

ROMERO CARNICERO, Mª V., y P. RUIZ MONTES (2005), «Los centros de producción de TSH en la zona septentrional de la Península Ibérica», en M. ROCA ROUMENS y Mª I. FERNÁNDEZ GARCÍA (coords.), *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*, Málaga, Universidad, pp. 183-223.

RUANO, E. (1987), *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*, Madrid, ed. de la autora.

Rubens y su época: tesoros del museo Ermitage, catálogo de la exposición, Bilbao, Guggenheim, 2002.

RUBIO MILLÁN, C., J. I. CANUDO, J. A. GÁMEZ VINTANED y J. I. VALENZUELA-RÍOS (2004), «El patrimonio geológico y paleontológico de la comarca de la Ribagorza», *Naturaleza Aragonesa*, 12 (enero-junio), pp. 8-23.

RUIZ ALCÓN, Mª T. (1965), «Imágenes del Niño Jesús del monasterio convento de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 6, pp. 28-36.

RUIZ DE CASTILLA Y URRIÉS, J. J. (1727), *Armas y retratos de los Ruizes de Castilla y Urrieses*, Huesca, s. n., Cortes de Aragón (Fondo Documental Histórico), mss. L-118 y L-119.

SÁENZ PRECIADO, J. C. (1999), «Aportaciones a la *terra sigillata* en Aragón», en R. de BALBÍN y P. BUENO (eds.), *II Congreso de Arqueología Peninsular, t. IV: Arqueoloquía romana y medieval*, Zamora, Fundación Rei Alfonso Henriques.

SAIZ, Mª D. (1983), *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza.

SALINAS, M. de (2006), *Obra poética*, ed. de P. CUEVAS SUBÍAS, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET / DGA («Larumbe», 44).

SAN VICENTE, Á. (1989), *Instrumentos para una historia social y económica del trabajo en Zaragoza en los siglos XV a XVIII*, 2 vols., Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

SÁNCHEZ, J. (1960), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.

SÁNCHEZ, J. M. (1913-1914), *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Imprenta Clásica.

SÁNCHEZ ALONSO, B. (1952), *Fuentes de la historia española e hispanoamericana: ensayo de bibliografía sistemática de impresos y manuscritos que ilustran la historia política de España y sus antiguas provincias de ultramar*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 3ª ed.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1956-1959), *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, Real Academia de la Historia.

SÁNCHEZ MARIANA, M. (1993), *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes a los albores del siglo XX*, Madrid, BN / Ollero & Ramos.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, E. (1988), *La cerámica precolombina: el barro que los indios hicieron arte*, Madrid, Anaya («Biblioteca Iberoamericana», 6).

SÁNCHEZ USÓN, Mª J. (1994), «El niño-mártir Dominguito de Val: a la santidad a través de la leyenda», en E. SERRANO MARTÍN (ed.), *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Zaragoza, 1994, pp. 119-150.

SANTOS ROVIRA, J. Mª (2005-2006), «Aproximación a la *Historia del gran reino de la China*, de fray Juan González de Mendoza», *Espéculo*, año X, noviembre 2005 – febrero 2006 (http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/vchina.html).

SAVALL, P., y S. PENÉN (1866), *Fueros, observancias y actos de corte del reino de Aragón…*, Zaragoza, Francisco Castro y Bosque (ed. facs., con estudio de Jesús Delgado Echeverría, Zaragoza, El Justicia de Aragón / IberCaja, 1991).

SCHEPELERN, H. D. (1985), «Natural Philosophers and Princely Collectors», en IMPEY y MACGREGOR (1985), pp. 136-146.

SCHILDER, G. (2000), *Monumenta Cartographica Neerlandica*, vol. VI, Alphen a/d Rijn, Uitgeverij Canaletto.

SCHUCKMAN, C. (1991), *Claes Jansz Visscher to Claes Claesz Visscher II*, Roosendaal, Koninklijke Van Poll («Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts», XXXVIII).

SCHURHAMMER, G. (1992), *Francisco Javier: su vida y su tiempo*, 4 vols., trad. de F. ZURBANO, Pamplona, Gobierno de Navarra.

SELIG, K.-L. (1960), *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracián*, Ginebra, Droz.

SERLIO, S. (1522), *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, trad. de Francisco Villalpando, Toledo, Juan de Ayala (ed. facs., Valencia, Albatros, 1977).

SERRANO Y SANZ, M. (1903-1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, t. I, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (reimpr., Madrid, Atlas, 1975).

SERVET, M. (2005), *Obras completas. Vol. III: escritos científicos*, ed. de Ángel Alcalá, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / IFC / DGA («Larumbe», 36).

Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII, catálogo de la exposición (comisaria, C. MORTE GARCÍA), Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994.

SIGÜENZA, J. de (1988), *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner.

SOLANO CAMÓN, E. (1980), «Aragón durante la guerra de secesión catalana», en Ángel CANELLAS LÓPEZ (dir.), *Aragón en su historia*, Zaragoza, CAI, pp. 295-300.

SOLANO COSTA, F. (1986), «La escuela de Jerónimo Zurita», en VV AA, *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela (congreso nacional: 16-21 de mayo de 1983)*, Zaragoza, IFC, pp. 43 y ss.

SOLER DEL CAMPO, Á. (1998), «La armería de Felipe II», *Reales Sitios*, 135, pp. 24-37.

SOTO RIVERA, R. (2004), «El discreto Taicosama: un caso de casuismo en Baltasar Gracián», *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 31 (año IX), pp. 93-116.

SOUSTELLE, J. (1988), *Los mayas*, México, FCE («Sección de Obras de Antropología»).

SPINOSA, I. (1978), *L'opera completa del Ribera*, Milán, Rizzoli.

— (2003), *Ribera. L'opera completa*, Nápoles, Electa.

STEVENSON, S. W. (1964), *Dictionary of Roman Coins Republican and Imperial*, Londres, B. A. Seaby.

STOTT, C. (1992), *Mapas celestes antiguos*, Madrid, Libsa.

STRATTON, S. (1988), «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I (2), pp. 3-128.

STREIT, R., y J. DINDINGER (1910-1975), *Bibliotheca Missionum*, 29 vols., Stuttgart, Internationales Institut für Missionswissenschaftliche Forschung.

TALAMO, E. (2003), «*Relieve con máscaras trágicas*», en *El teatro romano* (2003).

TAU ANZOÁTEGUI, V. (1995), «Fragmento de una cultura jurídica desaparecida. Un manuscrito del español Vidania sobre Derecho Natural (1712)», *Quaderni fiorentini. Per la storia del pensiero giuridico moderno*, 24, pp. 158-198.

TAVERNARI, M. (1976), «Manfredo Settala, collezionista e scienziato milanese del '600», *Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze*, 1, pp. 43-61.

The Islamic Gardens (eds., E. B. MACDOUGALL y R. ETTINGHAUSEN), Washington, Dumbarton Oaks, 1976.

THIERY, Y. (1953), *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle*, Bruselas, Lefebvre et Gillet.

TODA Y GÜELL, E. (1927-1931), *Bibliografía espanyola d'Italia*, Castell de Sant Miquel d'Escornalbou, s. n.

TORMO, E. (s. f.), *Ribera en el Museo del Prado*, Barcelona, Hijos de J. Tomás.

TORRALBA, F., *et alii* (2002), *Arte oriental. Colección Federico Torralba. Museo de Zaragoza, diciembre de 2002*, Zaragoza, DGA.

TORRE Y SEVIL, F. de la (1654), *Entretenimiento de las musas*, Zaragoza, Juan de Ibar (ed. de M. ALVAR, *Edición y estudio*…, Valencia, Universidad).

TORRES, J. (2003), «Vincencio Juan Lastanosa. Manuscrito de la piedra de toque de la moneda jaquesa», *Tesoros del Gabinete Numismático: las 100 mejores piezas del monetario del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, MEC, pp. 196-197.

TRENS, M. (1947), *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra.

TRIGO DE LATAS, J. (1675), *Breve elogio al señor capitán don Vincencio Juan de Lastanosa del P. Fr. Joseph Trigo de Latas, lector de Teología en el colegio de carmelitas observantes de la ciudad de Huesca, su más apasionado servidor y capellán*, Huesca, HSA, ms. B-2424, ff. 163r-165v.

TURNER, A. (1987), *Early Scientific Instruments: Europe 1400-1800*, Londres, Sotheby's.

TURNER, A. J. (1989), «Sun-dials, History and Classification», *History of Science*, 21, pp. 303-318.

TURNER, G. L'E. (1980a), *Antique Scientific Instruments*, Londres, Blanford Press.

— (1980b), *Essays on the History of the Microscope*, Oxford, Senecio.

— (1990), *Scientific Instruments and Experimental Philosophy 1550-1850*, Alsershot, Hampshire, Variorum.

TUTOR LARROSA, E., Á. TUTOR MONGE, y M. NUÑO FRÍAS (2004), «Joyas naturales de la Sala-Museo Longinos Navás: el narval», *Naturaleza Aragonesa*, 13 (julio-diciembre), pp. 67-75.

UBIETO ARTUR, Mª I. (1992), *Bibliografía sobre numismática aragonesa*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa.

VACANDARD, E. (1911-1912), «La question du meurtre rituel chez les juifs», *Études de Critique et d'Histoire Religieuse*, III, pp. 301-320 y 427-451.

VARELA HERVÍAS, E. (1960), «Disertación sobre las medallas antiguas españolas del museo de don Vincencio Juan de Lastanosa, a cuya petición la escribió don Francisco Fabro (Bibl. Nac. Madrid. Secc. Mss. 6334, fols. 4r-14r)», *Numario Hispánico*, IX (Madrid), pp. 199-212.

VAUCHEZ, A. (1981), *La saintété en Occident aux dernières siècles du Moyen Âge d'après le procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, École Française de Rome.

VELASCO SÁNCHEZ, J. T. (2006), «Lastanosa, primer estudioso de la moneda jaquesa», en *XII Congreso Nacional de Numismática (Madrid-Segovia, 25-27 de octubre de 2004)*, pp. 481-485.

VICENTE MAROTO, I., y M. ESTEBAN PIÑEIRO (1991), *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro*, Toledo, Junta de Castilla y León.

VIDAL CELMA, R. (1985), «Ana Francisca Abarca de Bolea, historiadora de Casbas en el siglo XVII», *Cisterium*, julio-diciembre, pp. 387-392.

VIDAL LORENZO, C. (1999), «La expresión artística maya a través de los objetos ceremoniales», en *Los mayas. Ciudades milenarias de Guatemala*, catálogo de la exposición (comisarios, G. MUÑOZ COSME, C. VIDAL LORENZO y J. A. VALDÉS GÓMEZ), Zaragoza, Ayuntamiento.

VIDANIA, D. V. (1681a), «El doctor Diego Vincencio de Vidania, ciudadano de Huesca, y antes rector y catedrático de Digesto Viejo, de Sexto y de Código en su Universidad, al mérito y memoria del autor ofrece estos elogios», en la mayoría de los ejemplares de LASTANOSA (1681).

— (1681b), «Copia de carta del doctor Diego Vincencio de Vidania, ciudadano de Huesca, y antes rector, catedrático de Digesto Viejo, Sexto y Código en su Universidad, al autor», en los prolegómenos de algunos ejemplares de LASTANOSA (1681).

VIDÓS Y MIRÓ, J. de (1690a), *Medicina y cirugía racional y espagírica sin obra manual de fuego ni hierro, purificada con el fuego de la razón y experiencia para alivio de los pobres enfermos*, Zaragoza, Gerónimo Soriano.

— (1690b), *Memorial del lic° Juan de Vidós y Miró para que se le pague a expensas del reino de Aragón la impresión de su libro medicina y cirugía racional, con un breve defensario del*, BN, ms. VE 139-26.

VIGUERA MOLINS, Mª J. (1995), *El islam en Aragón*, Zaragoza, CAI.

VILLACAMPA, S. (2006), «El vizconde de Torresecas y su enterramiento en la Catedral de Huesca», *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto.

VILLACASTÍN, A. de (1687), *La química despreciada, D. Luis de Aldrete y Soto perseguido, defendida, y defendido por* […]. *Con las doctrinas de los médicos griegos, árabes, y latinos, así los príncipes, como los clásicos de sus escuelas*, Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad.

VILLAHERMOSA, M. de Gurrea y Aragón, duque de (1621), *Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas escrito por el duque de Villahermosa, conde de Ribagorza, don Martín de Gurrea y Aragón. Copiado de su Camarín de Pedrola*, BN, ms. 7534.

— (1903), *Discursos de medallas y antigüedades que compuso…*, Madrid, Viuda e Hijos de M. Tello (reprod. facs., Valladolid, Maxtor, 2003).

VINZANI DEL ÁGUILA, F. (1685), *Naturaleza de la agua termal, ácida, de Puerto-Llano: enfermedades para que aprovecha, y forma como se ha de tomar…*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar.

VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la (1904), *Los cronistas de Aragón. Discursos leídos ante S. M. el Rey Don Alfonso XIII presidiendo la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr.* […] *el día 13 de marzo de 1904*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1904 (ed. facs., Zaragoza, Cortes de Aragón, 1986, con introd. de Mª C. ORCÁSTEGUI GROS y G. REDONDO VEINTEMILLAS).

VIVES Y ESCUDERO, A. (1893), *Monedas de las dinastías arábigo-españolas*, Madrid, s. n.

VLIEGHE, H. (2000), *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, Cátedra.

VREDEMAN DE VRIES, H. (1980), *Hortorum viridariorumque elegantes et multiplices formæ*, Ámsterdam, Van Hoeve (ed. facs.).

VV AA (1990), *Espacio público y espacio privado. Las esculturas romanas del Museo de Sagunto*, Sagunto.

WARDROPPER, N. P. (1980-1981), «The editions of 1648 and 1649 of Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*», *Journal of Hispanic Philology*, V, pp. 137-157.

WAUGH, A. E. (1973), *Sundials: Their Theory and Construction*, Nueva York, Dover.

WESTHEIM, P. (1988), *Arte antiguo de México*, Madrid, Alianza.

WHITENACK, J., y G. CAMPBELL (eds.) (2000), *Zayas and her sisters*, 1, Asheville, Pegasus.

—, y G. CAMPBELL (eds.) (2001), *Zayas and her sisters*, 2, Binghamton, IGCS.

WILKINSON ZERNER, C. (1993), *Juan de Herrera Architect of Philip II of Spain*, New Haven / Londres, Yale UP (trad. esp., *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid, Akal, 1996).

WOOLF, D. (2003), *The Social Circulation of the Past. English Historical Culture 1500-1730*, Oxford, OUP.

Zaragoza en la época de Baltasar Gracián. Palacio de Montemuzo (27 de noviembre de 2001 – 6 de enero de 2002), catálogo de la exposición (comisario, A. ANSÓN NAVARRO), Zaragoza, Ayuntamiento, 2001.

ZHANG, K. (1997), *Diego de Pantoja y China. Un estudio sobre la «Política de adaptación» de la Compañía de Jesús*, transcripción de B. TANG y X. KANG, Pekín, Biblioteca de Pekín.

Vincencio Juan de Lastanosa
(1607-1681)

The passion of knowledge

Vincencio Juan de Lastanosa: a biography

Carlos Garcés Manau

The biography of Vincencio Juan de Lastanosa that we present in this catalogue has benefited from two events that have occurred over the last few years: the appearance of a lot of new data, thanks to the work of different researchers, and the discovery of an audacious forgery related to Lastanosa that enables us to rule out as illegitimate some information that used to be repeated about the Huesca patron. In chronological order, we run through the main stages of his life, stressing, in each one of these, the most outstanding events, his relations with scholars, as well as with Spanish and foreign collectors, and the descriptions of his palace, gardens, library and collections drafted at each time. We also attend briefly to the history of his family since they settled in Huesca in the 16th century, as well as what occurred after his death in 1681 until the demolition of the former Lastanosa family palace in 1894.

The splendour of Huesca in the 17th century

José Ignacio Gómez Zorraquino

In the 17th century the city of Huesca was a very dynamic place, especially in the cultural field. It was the time to harvest the fruit of changes that occurred in the 16th century due to the favourable economic situation and the counter-reformation policy (such as the arrival of some members of the mercantile bourgeoisie and the small «provincial» nobility, the reinforcement of the role of the University, the gradual settlement of several religious orders…). The coincidence in interests of the civil and ecclesiastical powers was conducive to festive practices or the exaltation of local excellences being carried out in unison.

Between erudition and nature, architecture. The house of Vincencio Juan de Lastanosa

Carmen Gómez Urdáñez

The house of Vincencio Juan de Lastanosa, famous for the «wonders» that it housed and for its extensive and affected gardens, was not of a singular architecture. On the contrary, it responded to a common type of home in Huesca, Zaragoza and a large area of Aragón at the time when it was built, some generations before the time of Lastanosa himself. It was erected in the 16th century, like many other good houses, at a time of a prolonged economic bonanza and also a time of demographic and urban expansion. Located on the outskirts of the Huesca city, looking onto the Coso, it disappeared in 1894, but it is quite well known due to old sources: two of them are graphic —an engraving from the National Library of Spain and a watercolour by Valentin Carderera—, the third is the extensive written description by Vincencio Juan's friend and protégé, the chronicler of the kingdom, Juan Francisco Andrés de Uztarroz.

The gardens of Vincencio Juan de Lastanosa

Aurora Rabanal Yus

The gardens of the erudite resident of Huesca Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) encompass a complex mélange of influences from various different sources. Arranged in several juxtaposed spaces, most likely derived from Moorish tradition, they owe a great deal to the classical Italian style introduced in Spain during the reign of Philip II: the existence of a persistent axis, the arte topiaria or topiary art, the pond, the labyrinth and

the organisation of plants in rectangular terraces. Furthermore, diagonal axes appeared in the Lastanosa gardens that preceded the solutions used later and systematically in the baroque European models. The similarity between some of the elements and those being introduced in the contemporary royal gardens such as the Buen Retiro or the Alcázares of Seville place the Lastanosa gardens in the vanguard of historic, 17th century Spanish examples.

The chapels of the Lastanosa family in the cathedral and church of Santo Domingo in Huesca

Mª Celia Fontana Calvo

The Lastanosa family built two exceptional chapels in the city of Huesca, which have fortunately been preserved, in spite of having undergone some losses and damage. The chapel in the cathedral resulted from transforming the former cathedral chapterhouse into a great pantheon, dedicated to saints Orencio and Patience and to the Blessed Virgin, between 1645 and 1668, approximately, on the initiative and with the financing of the brothers Vincencio Juan and Juan Orencio Lastanosa. Later, at the end of the 17th century or start of the 18th century, the heirs of don Vincencio carried out work on the chapel of Piedad —on this occasion not for burial— in the new church of Santo Domingo, a piece of work that is a real tribute to the previous one. Both are exponents of the devotion to the patron saints and of the Austrian *Pietas*, a devout follower of the Eucharist and the Blessed Virgin.

Vincencio Juan de Lastanosa's library

Manuel José Pedraza Gracia

The scholar and patron Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) had a magnificent collection of books in his palace in Huesca, that must be added to the many objects he treasured. The various existing descriptions of his home were used as a reference in order to analyse the location of the library and the characteristics of the space where it was situated, and this, in turn, is contextualised with respect to other works concerning the theory of libraries by other contemporary authors such as Naudé. The catalogue published by Karl-Ludwig Selig about Lastanosa's library, amongst others, was used to study the number of titles, the distribution of the volumes, the characteristics of the collection and its various specialisations.

Furniture and writing desks in the collections of Vincencio Juan de Lastanosa

María Paz Aguiló Alonso

The objects treasured by Vincencio Juan de Lastanosa represented an unquestionable attraction in the Spanish 17th century collection scene. Based on the different versions of the Description that Andrés de Uzta-rroz drafted about the palace and gardens of the Huesca scholar, the furniture that was found in his home, mainly used to house his different collections, is analysed herein. In spite of its total dispersion, this manuscript offers sufficient elements to be able to determine the quality and variety of important and valued pieces of furniture. It also helps appreciate the «false» decoration of others, following the fashion guidelines at that time.

Painting in the collections of Vincencio Juan de Lastanosa

Arturo Ansón Navarro

Don Vincencio Juan de Lastanosa possessed a good collection of paintings at his palace in Huesca. It was comprised of more than eighty pieces of work, of very varied themes, which fulfilled a decorative role, as well as a function of social and political representation and of intellectual prestige. They were distributed throughout the rooms of the palace, although the number of them located in the lady chapel, the portrait hall, the painting gallery and the library stand out. The Huesca patron tried to keep up to date with respect to the picturesque tastes of his time, showing a preference for Italian and Spanish 16th century painters (Rafael, Tiziano, Tintoretto, Cambiasso, Vargas, Scheppers), and especially for the first naturalist Baroque style of the first half of the 17th century (Caravaggio, Ribera, Ribalta, Orrente, Collantes, Bestard) and for Baroque classicism (Carracci, Reni). The Aragonese painters of his time were also quite well represented (Pertús, Orfelín, Pedro Urzanqui and his friend Jusepe Martínez). Between 1662 and 1681 Lastanosa would, undoubtedly, manage to *assume* the new tastes of the decorative Baroque style.

The armoury of Vincencio Juan de Lastanosa

Álvaro Soler del Campo

The existence of Vincencio Juan de Lastanosa's (1607-1681) armoury in Huesca becomes known thanks to a short and vague text written by Juan Francisco Andrés de Uztarroz. Nevertheless, his testimony does inform us that it constituted an important collection within the «chamber of wonders» concept that inspired the formation of Lastanosa's collections. The isolated references to the decoration of its interiors and its origins allow us to hypothesize that it was mostly comprised of objects dating back to the end of the 16th century and the second quarter of the 17th century. Due to this, we hypothetically suppose that Lastanosa himself created it. In this sense, it must be pointed out that the collection was not large in terms of volume of pieces, such as the armouries of the European dynasties or those of the great aristocratic houses. The possibility also exists that some of the arms were used as models for Lastanosa's portraits of the cathedral at Huesca.

Coins, medals and precious stones in Vincencio Juan de Lastanosa's «discreet museum»

Almudena Domínguez Arranz

In keeping with the popular desire to collect that reigned during his era, Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) dedicated himself to collecting coins, medals, cameos and precious stones, amongst other antiques that were tangible proof of the past and offered an explanation for national origins. He wrote manuscripts such *as Borrador de la declaración del medallón de Baco* and *Dactiloteca*, as well as the only two books written about these topics printed in the Huesca printing press: *Museo de las medallas desconocidas españolas* and *Tratado de la moneda jaquesa, y otras de oro y plata del reino de Aragón*. The influence of Antonio Agustin or Guido Morel, as well as other eminent scholars who preceded him, is present in his work.

Oriental Asia in the collection and library of Vincencio Juan de Lastanosa
Elena Barlés Báguena

We know Lastanosa possessed a series of small artistic objects from Oriental Asia and a total of ten books concerning that geographic area and its culture thanks to the existence of two unique manuscripts, conserved in the Hispanic Society of America in New York and the Royal Library in Stockholm, which included a list of the pieces treasured by Vincencio Juan de Lastanosa in his palace-museum and the books in his library, respectively. We attempt to identify these objects and books in our text and, above all, to explain the reasons why Lastanosa counted them among his possessions. On one hand, these reflect the fascination that 17th century society felt toward the Far East and, on the other hand, they are a manifestation of the personal tastes of this erudite resident of Huesca. Lastanosa showed a true passion for gaining knowledge of faraway lands from his residence and was most probably curious to know how the missions in Oriental Asia were progressing. These missions were carried out by the Jesuits, with which Lastanosa had a close relationship.

The pleasure of walking around places: possessing an exquisite cartographic collection
Agustín Hernando

Studying the catalogue of the collection brought together in Huesca by the scholar Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), which includes a chapter given over to maps, gives us the chance to discover the existence of a singular cultural heritage. After identifying its copies and appreciating its cartographic, cultural and social relevance, we look in detail into the reasons that encouraged their acquisition and enjoyment. The answer to how to read and interpret a cartographic collection, a question that is now being posed in different cultural fields, is inherent to the considerations that we make.

Scientific instruments in the collections of Vincencio Juan de Lastanosa
Pedro Ruiz Castell

Throughout the 16th and 17th centuries, nobles and scholars all over Europe engaged in the systematic collection of objects as a way of maintaining a certain degree of control and reflection over the natural world. Visits to these studies of curiosities, such as the study of Vincencio Juan de Lastanosa in Huesca, where mathematic instruments intermingle with optical and natural philosophy instruments, as well as with books and other curiosities of nature, became compulsory for anyone wishing to educate themselves. It also became one of the main ways of acquiring the basic principles of the most relevant areas of human knowledge.

Natural objects in the collections of Vincencio Juan de Lastanosa
Eladio Liñán Guijarro

The house of Vincencio Juan de Lastanosa (Huesca, 1607-1681) was one of the first Spanish studies of natural history. His collection contained minerals, rocks, fossils, animals and exotic wood. Among the former, there were at least, lapis lazuli, diamond, emerald, agate and perhaps calcite; among the rocks, jasper, different marbles, alabaster, tufa, jet, serpentine and porphyry. He had fossils of plants (ferns and pinaceous trunks) and of animals such as coelenterates, gastropod molluscs, nautiloids, different foraminifers, fish, birds, testaceous animals, mammals, serpulid worms and perhaps cirripedes, as well as fossil resins that included insects. The majority came from the Pyrenees and the Ebro

depression, given the exceptional paleontological wealth of the province of Huesca. Among the zoological elements, there were corals, marine gastropod and nautiloid shells, bryozoans, serpulid worms, a basilisk, different dissected fish, skeletons of birds and animals, antlers and incisors of narwhal and African elephant.

Alchemy and Vincencio Juan de Lastanosa

Miguel López Pérez

The relationship of the Huesca patron Vincencio Juan de Lastanosa with alchemy is widely documented. Some news refer to his own home, other link him to well-known alchemists such as Manfredo Settala or refer to the interest that his approach to this matter gave rise to, sometimes based on his own book collection, all of them of a practical nature, which makes us believe that there was a close relationship with laboratory work, either directly or indirectly. Furthermore, his circle of friends also shows similar inclinations, including characters from the so-called «foco novator aragonés». It is advisable to highlight all of this, bearing in mind the importance that this news acquires in the field of the very interesting situation of chemical medicine at the end of the 17th century in Spain.

Lastanosa's circle

Pablo Cuevas Subías

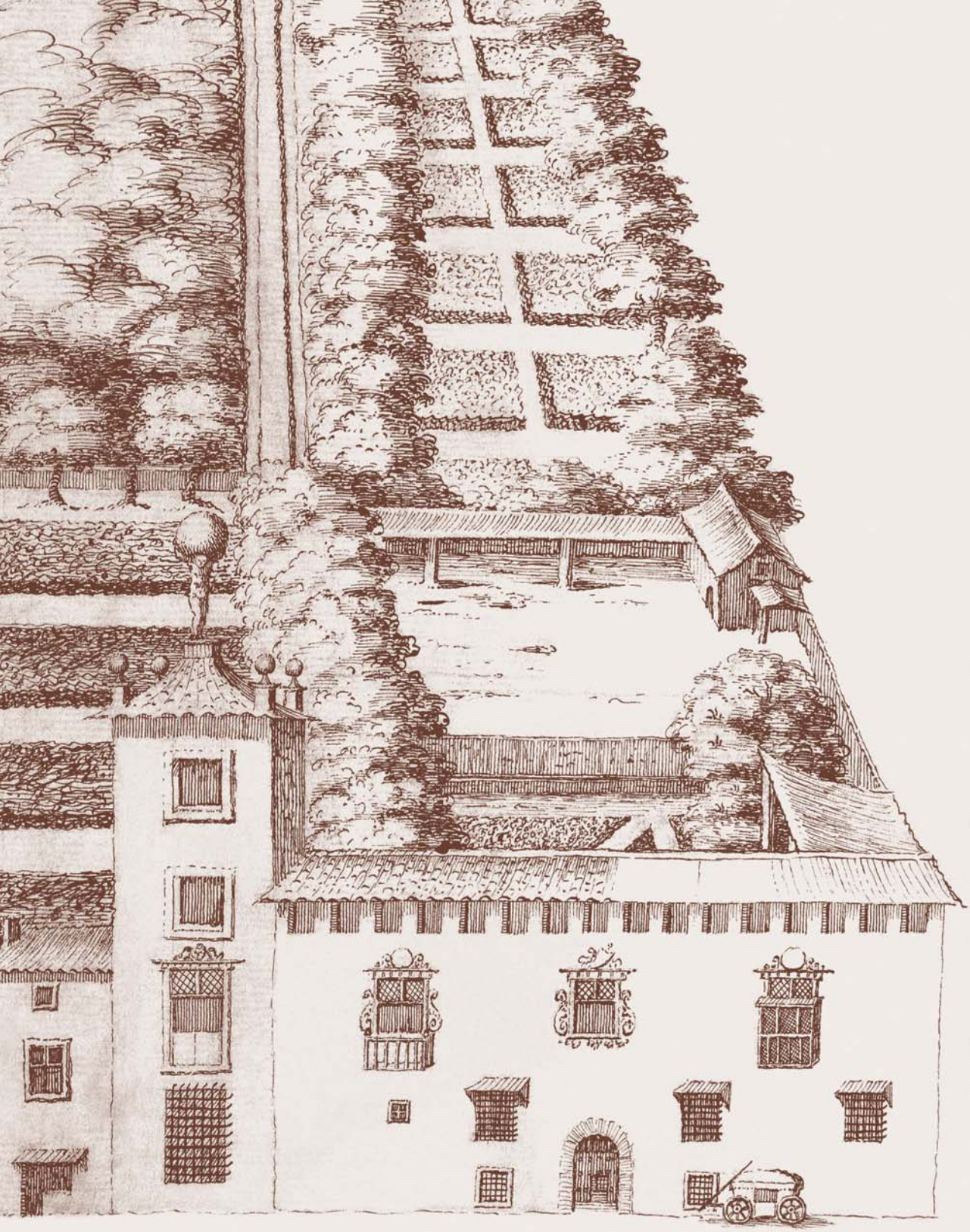
Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) was intellectually shaped under the shelter of a beautiful house and surrounded by educated figures. Part of his success came from his character: patient, educated, intelligent, a good conversationalist, a lover of everything, an enthusiast with respect to his friends' projects; a practical man inclined towards experimental sciences. His house with him as the cicerone is so interesting that it becomes the main source of inspiration for Gracian and other important writers. In the second half of the century, he had gained an enormous reputation and influence in Huesca, and outstanding university professors from his native town approached him as they considered him to be a master in scholarly questions. Lastanosa, with his collections, was an attractive bonus for the university city: he maintained a permanent and fruitful academy and a laboratory of arts and science.

The painter Pedro Aibar Jiménez, Huesca and the Lastanosa family

Juan Carlos Lozano López

The start of the production of the painter Pedro Aibar Jiménez in Huesca and his relationship with the Lastanosa family can be dated to around 1665-1668, with the paintings of the altarpieces of the chapel and crypt of saints Orencio and Paciencia in the cathedral, a job that was assigned to him by Vincencio Juan de Lastanosa. On the other hand, we have recently found previously unpublished documentation referring to the four columns of black stone of Calatorao, contracted in 1664 with the mason Martín de Abaría. Around 1694-1695, Aibar worked with Lorenzo Garro for Vincencio Antonio, son of Vincencio Juan, on five altarpieces for the church of Alfocea (Zaragoza), a temple erected at the expense of Juan Francisco Montemayor, uncle of his wife and lord of the place. In 1700, Aibar painted six paintings for the bench of the higher altarpiece of the church of San Martín of Huesca.

Siempre fue hermosamente agradable la variedad.



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca

iberCaja

Ayuntamiento de Huesca

DIPUTACION DE HUESCA

GOBIERNO DE ARAGON
Departamento de Educación, Cultura y Deporte

9 788481 271881