

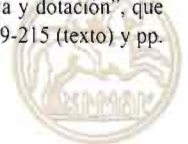
IDEARIO Y DEVOCIÓN EN LA CAPILLA DE LOS LASTANOSA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

María Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— Los hermanos don Vincencio Juan y don Juan Orencio Lastanosa desarrollaron en su capilla funeraria de la catedral de Huesca un gran programa iconográfico que concilia los intereses de ambos. En este trabajo se estudia de qué forma se fue enriqueciendo dicho programa durante el largo proceso constructivo de la obra. Destacan, entre otros aspectos, la devoción a los santos Orencio y Paciencia, a la Eucaristía o a la Inmaculada Concepción, la glorificación de la familia Lastanosa o la certeza de la muerte corporal y los medios con los que cuenta el cristiano para alcanzar la gloria. Todos estos temas aparecen en el conjunto funerario interrelacionados entre sí, por lo que aquí se propone también una lectura unitaria y ascensional desde la cripta subterránea hasta la capilla.

ABSTRACT.— The brothers, don Vincencio Juan and don Juan Orencio Lastanosa, developed a large iconographic programme in their funerary chapel in the cathedral of Huesca, which reconciles both of their interests. This project studies how this programme has become enriched during the long construction process of the work. The devotion to saints Orentius and Patience, to the Eucharist or the Immaculate Concep-

* Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México). Este artículo continúa el estudio iniciado en “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, que fue publicado en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* [Zaragoza], XCI (2003), pp. 169-215 (texto) y pp. 409-424 (ilustraciones).



tion, the glorification of the Lastanosa family, the certainty of bodily death and the means that Christians have to reach glory are some of the most outstanding aspects. All of these topics appear interrelated within the funerary unit, whereby here a unitary and upward reading is also proposed from the underground crypt to the chapel.

La capilla de los Santos Orencio y Paciencia, construida por los hermanos don Vincencio Juan y don Juan Orencio Lastanosa en la catedral de Huesca, es uno de los conjuntos más interesantes del barroco oscense y aragonés. Esta importancia reside en sus logros formales y plásticos y en su rico contenido iconográfico, que hasta el momento tan solo se ha esbozado.¹ El presente trabajo tiene como objeto conocer las circunstancias del proyecto, determinar cómo se fueron enriqueciendo sus contenidos y cómo se integraron sus elementos en función de una ordenación establecida de antemano.

En ningún caso se ha pretendido agotar el tema, pues sobre don Vincencio Juan de Lastanosa y sobre el mundo que le rodeó queda mucho por hacer.² Es precisamen-

¹ La aportación más importante es el estudio de Belén BOLOQUI, realizado con ocasión de la exposición que se llevó a cabo en 1994 sobre el arte y la cultura de los siglos XVI y XVII en Huesca, y que tuvo en Vincencio Juan de Lastanosa uno de los referentes fundamentales. Se trata del artículo “En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense”, en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación Provincial, 9 de junio – 12 de octubre de 1994, pp. 133-143. Con motivo de esta exposición se dio a conocer el manuscrito *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.609, con información documental y gráfica muy importante sobre la familia Lastanosa. Por lo que hace a este trabajo, son particularmente interesantes los diez dibujos de la cripta de la catedral y sus distintos elementos, que se estudian en Carmen MORTE, “Genealogía de la noble casa de Lastanosa”, en *Signos. Arte y cultura... op. cit.*, pp. 381-382. A decir de Carmen Morte, los dibujos han de ser posteriores a 1665 y anteriores a 1681, fechas que corresponden al fallecimiento de cada uno de los hermanos. Cabe precisar, no obstante, que se debieron realizar antes de que se colocara la escultura arrodillada de don Vincencio en la citada cripta, fechada en 1668, pues ni esta ni la de su hermano se ven en el dibujo general que se ofrece de la sala. También hay que señalar que las inscripciones que acompañan a las ilustraciones se debieron redactar entre 1669 y 1681, tal como se explica en María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación...”, art. cit., p. 178.

² Baste decir que las recientes investigaciones sobre el tema demuestran que la descripción más abultada de las maravillas de la casa del Coso, y que ha servido en gran medida para mitificar a los Lastanosa, es seguramente una falsificación del siglo XVIII. También buena parte de la genealogía familiar fue favorablemente recreada. Véanse sobre este aspecto: Manuel ALVAR, “Una genealogía fantástica de los Lastanosa”, en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, pp. 47-55; Fermín GIL ENCABO, “La ficción ‘telamoniana’ de Pellicer en torno a Lastanosa”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (celebrado en Münster, 1999), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 623-634, y especialmente Carlos GARCÉS MANAU, “Lastanosa. La gran falsificación”, cinco artículos, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, enero-marzo del 2002. Sobre la familia de don Vincencio Juan de Lastanosa el estudio más importante es el de José Ignacio GÓMEZ ZORRAQUINO, *Todo empezó bien. La familia del prócer Vincencio Juan de Lastanosa (siglos XVI-XVIII)*. Zaragoza, Diputación Provincial, 2004.

te esa voluntad e interés por conocer su espléndido legado cultural lo que ha motivado esta aportación, que sin duda el tiempo y las futuras investigaciones se encargarán de enriquecer, matizar y corregir.

LA CAPILLA DE LOS SANTOS ORENCIO Y PACIENCIA EN LA CATEDRAL

El recinto se articuló en cuatro estancias: una capilla con su sacristía —desaparecida hace más de treinta años— y dos criptas. Todos estos ámbitos se reparten en dos niveles: uno inferior para las criptas, con los enterramientos, y otro superior, donde se aloja la capilla y, hasta la última restauración de la catedral, estaban también la pequeña sacristía y un mirador cubierto que envolvía la cúpula de la capilla.³ El rico mensaje iconográfico que se fue entretejiendo en el conjunto se combinó atendiendo al doble uso del conjunto: privado y funerario, por un lado, y público y devocional, por otro, pues la capilla principal se destinó a reserva del Santísimo.

Pero ahora conviene hacer una pequeña referencia, al menos, a la disposición de los elementos en las distintas dependencias para comprender mejor el mensaje al que se supeditaron. La capilla y la cripta principal, donde se enterraron los fundadores, tienen tratamiento monumental. Al principio solo la primera iba a estar preparada para el culto; pero un cambio de planes, que se tratará de explicar aquí, determinó construir la cripta a manera de segunda capilla. De esta forma nos encontramos en realidad con dos salas devocionales, que además forman parte de un mismo programa: una presidida por el retablo de los Santos Orencio y Paciencia y otra por el de la Inmaculada. Las dos presentan afinidades en cuanto a disposición y sus piezas tienen estrecha relación entre sí, como si pertenecieran a la misma serie formal. La capilla de los Santos Orencio y Paciencia muestra en su cabecera el retablo de los titulares con altar de azulejos, reproduciendo el escudo del linaje familiar, y a ambos lados retratos en lienzo y en adoración de los hermanos Lastanosa. Por su parte, la cripta está presidida por el reta-

³ Las fotografías antiguas lo presentan sostenido por pilares y abierto hacia la plaza de la catedral y hacia la calle de Palacio. A esta estancia superior se llegaría seguramente por la escalera de acceso a la galería de arcos que antiguamente se desarrollaba por toda la fachada occidental de la catedral y que tras la restauración de comienzos de los años setenta del siglo XX ha quedado reducida solo a la parte de la portada. Otras capillas tenían estructuras muy semejantes al mirador de los Lastanosa, como la de San Joaquín, construida también en la segunda mitad del siglo XVII por el canónigo José Santolaria. En este caso el cubierto solo daba a la calle de Palacio. María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación...”, art. cit., p. 180.

blo de la Inmaculada, dispuesto tras un altar muy semejante al anterior, que organiza el alojamiento lateral de los enterramientos: los de los hermanos en sepulcros exentos y los de Catalina Gastón y los ascendientes familiares en nichos parietales. Allí los retratos de los fundadores vuelven a estar presentes, esta vez bajo el aspecto de esculturas de bulto alojadas en hornacinas (foto 1).

Tanto la cripta como la capilla se revistieron y ornamentaron con elementos labrados en materiales nobles, entre los que destacan distintas piedras de gran calidad



Foto 1. Capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca.



y belleza.⁴ El mayor lujo y ornato se concentró en el tabernáculo, una de las piezas principales. Pero ello no significa que ese objeto esté desligado del conjunto, ya que se trabajó de forma coordinada con el retablo principal, y, por extensión, con la decoración mural de la capilla. Una rápida mirada descubre que todo lo anterior se articula a partir de columnas salomónicas de piedra negra y bronce en los muebles, y pintadas y fingidas en los muros. Además, la coherencia formal no está solo presente en cada una de las salas por separado, pues existe —como se ha dicho— una estrecha relación de semejanza entre la capilla y la cripta. Así, el retablo inferior es una versión reducida del principal, cuyo cuerpo carece de soportes dobles, pero mantiene el uso de la columna salomónica flanqueando el lienzo central, la predela se simplifica al máximo, y el remate acoge —entre las volutas de un frontón partido— el escudo de los Lastanosa, motivo que se había previsto también como remate en el retablo de la capilla principal. De igual manera la semejanza entre los retratos en lienzo y las esculturas de los promotores se justifica porque aquellos son anteriores a las piezas de bulto y se tomaron como modelos de estas.

Incluso parece que todo lo construido en la catedral tenía un referente en el oratorio privado que la familia poseía en su residencia del Coso, actualmente desaparecida. De esta sala contamos con la descripción que, según se cree, realizó el cronista Andrés de Uztarroz y dio a conocer Ricardo del Arco.⁵ Se trataba de una capilla rectangular dedicada a la Sagrada Familia, presidida por un retablo con lienzo, posiblemente de Guido Reni, que representaba a la Sagrada Familia con san Juanito.⁶ Existían, además, otros

⁴ Vincencio Antonio Lastanosa, heredero del fundador, explicó que la capilla, el retablo, el sagrario y los adornos se fabricaron con “águas, pórfidos, mármoles y bronces dorados”, en su *Habitación de las Musas. recreo de los doctos. asilo de los virtuosos*, que se transcribe en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, s. n., 1934, p. 28. Pero Belén BOLOQUI precisa lo siguiente: “En cuanto a los materiales constructivos de revestimiento y adorno, deseamos dejar claro que son tres, de procedencia aragonesa: la caliza marmórea del Pirineo, de tonalidades blanquecino-verdosas, la piedra negra de las canteras de Calatorao, en la provincia de Zaragoza, y el alabastro blanco, posiblemente procedente de los yacimientos del antiguo partido judicial de Pina en Zaragoza (localidades de Quinto de Ebro o Escatrón). No son aceptables, por tanto, las denominaciones de ágata y otros materiales a las que aluden los textos de la época o contemporáneos”, “En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón...”, art. cit., p. 136.

⁵ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...* op. cit., p. 238.

⁶ En el libro de DEL ARCO se dice textualmente: “La arquitectura del retablo es de orden corintio, dorado y colorido, y la primera es invención de Guido Bolonés. La historia se compone de la Virgen, acompañando al dulcísimo Niño Jesús, San José, un ángel, Juan niño y otro ángel que corona a la Virgen”, op. cit., p. 238. Del Arco seguía el texto a través de una copia de Latassa, que contenía errores, pero afortunadamente se conserva el manuscrito original en

dos retablos a los lados del principal, del tipo retablo-relicarios. Había “sobre estos altares adornos de santos de alabastro de primorosa escultura, y una tribuna que cae al cuarto principal de la casa, por donde pueden oír misa las mujeres sin salir del cuarto. Los ornamentos son preciosos y exquisitos, porque en ellos se ven las maravillas que obra una maestra mano en flores, frutas y pájaros”.⁷ El cronista ha de referirse en esta última frase a los exquisitos trabajos en taracea de piedras duras o en estuco policromado que tan de moda estuvieron en el siglo XVII. Los muros de la estancia estaban totalmente ilustrados con pintura mural en grisalla, que dibujaba un zócalo de enladrillado en el tercio inferior, sobre el que se disponía el resto de la composición figurada, articulada mediante columnas que ordenaban numerosos santos esculpidos y alojados en nichos. Se desconoce la identidad de estos personajes, pues la descripción solo menciona a san Lorenzo y a san Vicente, que estaban pintados en las hojas de la puerta de entrada al oratorio. Seguramente los adornos de los retablos-relicarios serían muy parecidos a los delicados cuadrillos que, con los mismos motivos de “flores, frutas y pájaros”, se pueden ver en la predela del retablo de los Santos Orencio y Paciencia, en la catedral.

LOS INTERESES DE LOS FUNDADORES

Belén Boloqui señaló que están integrados tres grandes temas en el discurso iconográfico de la obra objeto de estudio: la apoteosis de la casa Lastanosa, la referencia a santos oscenses y la exaltación de la Eucaristía, tema casi obligado en una capilla destinada a parroquia y a custodiar, por lo tanto, el Santísimo Sacramento. Estos son desde luego los argumentos principales conjugados en el recinto, cuyo contenido se trata de enriquecer con esta investigación, y donde además se añaden otros aspectos significativos que apenas se habían insinuado hasta ahora.

Para procurar obtener éxito en esta tarea, hay que considerar, en primer lugar, que la obra no responde a un plan único, ni seguramente fue diseñada en origen tal como final-

la Hispanic Society de Nueva York, del que hay una copia en microfilme en el Instituto de Estudios Altoaragoneses. Gracias a esa reproducción se ha advertido que Latassa copió “primera” en lugar de “pintura”, con lo que el tal “Guido Bolonés” ha de ser un pintor y no un artífice de retablos. Más concretamente, sería posible identificarlo con el famoso pintor Guido Reni. El estilo del artista (1575-1642) es fundamentalmente clasicista, y está relacionado con el llamado eclecticismo, creado por los Carracci. Durante su vida el “divino Guido” realizó gran cantidad de obras, pues según José Pijoán se le atribuyen más de mil. Fue el pintor de moda en Roma a comienzos del siglo XVII, y toda la alta sociedad local deseaba entonces un cuadro suyo, en *Summa Artis*, t. XVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. 48-49.

⁷ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...* op. cit., p. 238.



mente se llevó a cabo. Además, recoge las voluntades de dos personas, Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa, con intereses parcialmente distintos. El primero de los personajes había heredado la casa familiar y representaba la continuidad para un linaje cuya nobleza y antigüedad él mismo se había encargado de estudiar desde su juventud. Interesado en las más diversas ramas del saber, don Vincencio reunió durante su larga vida una importantísima biblioteca y un extraordinario museo, mantuvo relación con algunas de las personalidades más destacadas de su época, y, por lo que hace más al caso, la cultura y el arte oscense tuvieron en su persona un exponente fundamental como mecenas, promotor y coleccionista. En su círculo más cercano, don Vincencio fue destacado por su apoyo leal en la guerra de Secesión catalana en 1642 y por su labor como regente del Hospital durante la peste que asoló Huesca en 1651 y 1652.⁸ Además, fue diputado del reino en 1671-1672 y prior de jurados en 1675-1676.⁹ Por otra parte, su hermano don Juan Orencio optó por el estado religioso. Doctor en derecho canónico y civil, ocupó la canonjía de la catedral de Huesca que antes fue de su tío materno, Galacián Varaiz y Vera,¹⁰ fue maestra-cuela de la Universidad de Huesca y diputado del reino en 1651.

Un triste acontecimiento familiar debió ser el motivo por el que don Vincencio decidió construir una nueva capilla funeraria, relegando en cierto modo la que acondicionara su abuelo Juan de Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo, a fines del siglo XVI. Un año antes de comenzar las obras de la capilla de la catedral, el 27 de abril de 1644, había muerto su esposa, la dama sevillana Catalina Gastón y Guzmán, a la edad de 32 años, poco después de haber alumbrado a su decimocuarto hijo.¹¹ Esta pérdida marcó, al parecer, el carácter del mecenas oscense, y, según escribió su hijo Vincencio Antonio en la biografía que le dedicó, determinó sus acciones futuras, pues “agradecido a Dios de averle dejado gozar aquel breve rato [de ella] consagró el resto de su vida a una religiosa demostración eri-

⁸ Estas intervenciones las refiere ya su hijo Vincencio Antonio en la biografía que escribió de su padre bajo el título *Habitación de las Musas...*, *op. cit.* Como se ha dicho, el texto lo reproduce Del Arco en *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 25-29. Por su parte, Del Arco señala las cuentas que presentó Lastanosa como regidor del Hospital, *ibidem*, pp. 38-39.

⁹ Véase sobre el tema Federico BALAGUER, “Don Vincencio Juan de Lastanosa, alcalde de Huesca”, en *Nueva España*, Huesca, 10 de agosto de 1977, y del mismo autor, “Nota biográfica de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa. III Centenario*. Huesca, Ayuntamiento de Huesca; Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1981.

¹⁰ BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, ms. 22.609, f. 19v.

¹¹ Hasta el momento la única reflexión acerca de la vida de doña Catalina es el trabajo de Carlos GARCÉS MANAU, “Los secretos de Lastanosa: la trágica muerte de su mujer”, en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 25 de febrero del 2001. En él, siguiendo el texto de don Vincencio, se da la verdadera fecha de la muerte de doña Catalina, el 27 de abril de 1644, días después de su último parto.

giendo en la catedral iglesia una sumtuosa capilla”.¹² Avala esta apreciación una afirmación del propio don Vincencio, quien, en el relato emocionado del traslado de los restos de su esposa desde su primer enterramiento en Santo Domingo a la nueva capilla de la catedral, señala escuetamente que “para este intento se labró”.¹³ Otra de las razones que movieron a don Vincencio a emprender la nueva construcción fue la voluntad de reunir a sus antepasados en un mismo lugar. Lastanosa vio cumplido ese deseo en septiembre de 1651, cuando se llevaron desde diferentes depósitos los restos de sus familiares a la cripta de la capilla, con licencia del obispo don Esteban de Esmir.¹⁴ Estas diligencias debieron ser inmediatamente anteriores a que la ciudad de Huesca se declarara oficialmente enferma de la peste que se extendió por Aragón en los años centrales del siglo XVII. Los restos se colocaron en “la capilla subterránea, que para este intento an edificado [...] don Juan Orencio Lastanosa, canónigo de dicha iglesia, y su hermano don Vicencio Lastanosa”.¹⁵ Además, la construcción de la capilla coincidió con la segunda estancia de Baltasar Gracián en Huesca, entre julio o septiembre de 1645 y el otoño de 1649, pues la obra se comenzó en junio de 1645 y debe darse por concluida en 1648, cuando fue colocado en ella el Santísimo Sacramento.¹⁶

Al interés del cabeza de familia por construir un panteón acorde con la dignidad de su parentela, donde quedara un recuerdo especial para la esposa amada, se unirían las inquietudes piadosas y devocionales de su hermano el canónigo. Parece que el sacerdote fue quien dio las directrices en materia puramente religiosa y devocional. Afortunadamente para valorar estas cuestiones se cuenta con testimonios muy directos. El más elocuente es una memoria escrita por el interesado en mayo de 1664, un año antes de su muerte. En ella consignó una serie de rentas para sufragar distintas misas, y, por lo que respecta a las obras del mausoleo familiar, dejó constancia de que todavía no se había terminado el retablo, es de suponer que el principal, dedicado a los santos Orencio y Paciencia. Las devociones y santos titulares de la obra quedaron reflejados en la invocación del texto referido:

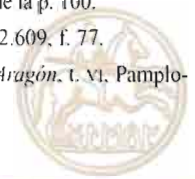
¹² La cita está tomada de la publicación de DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, p. 28.

¹³ BNM, *Genealogía...*, *op. cit.*, ms. 22.609, f. 268v.

¹⁴ Así se asegura en el manuscrito de la *Genealogía*, f. 77. Sin embargo, Belén Boloqui señala una fecha algo anterior y más concreta para el traslado conjunto de todos los restos: el 22 de agosto de 1651. Este dato está tomado de Del Arco, quien a su vez recurrió a Latassa y a la traducción que hizo de la inscripción que debe figurar en la urna donde fue depositado el cuerpo de doña Catalina por su propio esposo. Véase Ricardo DEL ARCO, *La catedral de Huesca. Monografía histórico-arqueológica ilustrada con fotografías*, Huesca, V. Campo, 1924, nota de la p. 100.

¹⁵ BNM, *Genealogía...*, *op. cit.*, ms. 22.609, f. 77. BNM, *Genealogía...*, *op. cit.*, ms. 22.609, f. 77.

¹⁶ Esta noticia en P. Ramón DE HUESCA, *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, t. VI, Pamplona, Josef Miguel de Ezquerro, 1796. p. 378.



En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, un solo Dios verdadero, y en alabanza y veneración del Santísimo Sacramento del Altar, y en reverencia de María Santísima, Madre de Dios, conzvida sin mancha de pecado original en el primero instante de su físico y real ser y en servicio de los santos Orencio y Paciencia, padres del prodigio de mártires san Lorenzo, y del espejo de perlados san Orencio, arzobispo de Aux, ijos todos de nuestra inclita ciudad de Huesca.¹⁷

A continuación, don Juan Orencio expuso las razones que le movieron a participar en el proyecto. La primera y fundamental, aumentar el culto al Santísimo Sacramento por

aver bisto el robo que se iço de las ostias consagradas del Sagrario, que antes estava en la capilla que decian de San Juan, que es la que es ahora capitulo. [...] me mobió a hacer ay [en la antigua sala capitular,] la capilla en que oy se benera para que el pan consagrado estuviera con la reberencia devida, y se mejorara en todo la asistencia a su culto, como se a echo y confío irá muy de aumento.¹⁸

El robo sacrílego a que hace referencia fue cometido por el francés Juan de Casaviella en la entonces parroquia de la catedral, el 29 de noviembre de 1641, durante la guerra de Secesión catalana.¹⁹ El Cabildo organizó una procesión en desagravio del crimen por la plaza y claustros de la seo, que se adornaron con colgaduras, el día en que se halló el cáliz, festividad de San Andrés.²⁰ Al año siguiente el doctor Lastanosa, vicergerente del deán, fue uno de los comisionados para llevar a cabo la resolución que tomó el capítulo de la catedral referente al acondicionamiento de la entonces capilla parroquial. Dice así:

en la capilla de el señor San Joan, adonde está reservado Nuestro Señor, ai pocas comodidades de espacio para los cumplimientos necesarios de que dicha capilla necesita, y por

¹⁷ AHPH (Archivo Histórico Provincial de Huesca), Not. Vicente Santapau, 1664, n.º 3.021, f. 389.

¹⁸ AHPH, not. Vicente Santapau, 1664, n.º 3.021, f. 389.

¹⁹ Ese mismo día el Concejo expuso “que el delinquente del robo que como todos sabían se ha hecho en el sacrario de la capilla del Sacramento de la Seo estaba preso en Sietamo...”, y determinó “se diligenciase el traer dicho delincente a castigar aquí para que de tan atroz delito se hiciese público y exemplar castigo”. AMH (Archivo Municipal de Huesca), *Actas municipales*, 1641-1642, sign. 137, s. f., sesión del 29 de noviembre de 1641. María Teresa Oliveros explica que entre los franceses enrolados en la guerra de Cataluña figuraba un elevado número de hugonotes, que debido a su odio hacia la religión católica robaban y profanaban los templos, en Enrique SOLANO CAMÓN, “Aragón durante la guerra de secesión catalana”, en *Aragón en su historia*, Ángel Canellas López (dir.), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980, p. 296. Sin duda uno de esos franceses contrarios al catolicismo fue quien cometió el robo sacrílego en la catedral de Huesca.

²⁰ La ciudad también participó en la procesión. Consta en AMH, *Actas municipales*, 1641-1642, sign. 137, s. f., sesión del 29 de noviembre de 1641, y ACH (Archivo de la Catedral de Huesca), *Libro de fábrica*, anotación correspondiente al año 1641.



entender que es indecencia que estén dos sepulcros erigidos en alto, como están, compitiendo en igual veneración con el tabernáculo a donde está el Santísimo, resolvieron que las dos piedras de dichos sepulcros se pusieran en tierra con los guesos de los difuntos que en ellos están, a una y otra parte de dicho altar, y en el cóncavo que dichos sepulcros ocupan se acomoden una messa de calajes, que era de la capilla de la Virgen del Pópulo, y en el otro lado o el confesonario o alguna mesilla, o lo que mejor pareciera a los señores maestrescuela y canónigo Lastanosa, a los cuales se remitió la ejecución deste negocio.²¹

Por otro lado, el gran fervor que el canónigo sentía por los padres de san Lorenzo, patrón de la ciudad de Huesca, fue determinante a la hora de señalar la advocación principal de la capilla. En la memoria que venimos comentando, el canónigo explicaba hallarse “muy devoto y obligado a los dichos santos Orenzio y Paciencia, y acordándome que procrearon para honrra de Dios y gloria de nuestra ciudad al trigo candial de Christo, los dichos Lorenzo y Orençio, que cada uno por su modo fructificó tanto como de sus milagros y vidas se lee, y que por eso me mobí a dedicarles la capilla y retablo”.²²

Más tarde, conforme se fue desarrollando el trabajo en la capilla de la catedral, nuevas motivaciones y circunstancias se añadieron a las anteriores y contribuyeron a modificar el plan de obras original. El primero de los cambios tuvo lugar hacia 1652, y consistió en la dedicación de la cripta a la Inmaculada y en la construcción de una segunda habitación subterránea donde se enterrarían los descendientes de los fundadores. Muchos años más tarde, hacia 1667 y tras el fallecimiento del canónigo, don Vincencio pudo disponer de una renta suficiente para finalizar la obra.²³ De esa época, 1667, data el retrato de don Vincencio que se colocó en la capilla, y contemporánea ha de ser la pintura de los muros, pues cuando se retiraron los retratos de los fundadores en 1994 para ser llevados a la exposición *Signos* se pudo advertir que en la decoración se dejó el hueco preciso para que se ubicaran los lienzos. De 1668 es la escultura de mármol de don Vincencio colocada en la cripta, también rigurosamente contemporánea del retrato del canónigo y de las urnas funerarias.

Por lo que se puede deducir hasta ahora, el deseo principal del sacerdote fue aumentar el culto a la Eucaristía y a los santos patronos. A ello se sumaba, como se ha dicho, la clara voluntad de don Vincencio de acondicionar un espacio funerario digno

²¹ ACH, *Resoluciones*, s. f., sesión del 27 de octubre de 1642.

²² AHPH, not. Vicente Santapau. 1664, nº 3.021, f. 389r-v.

²³ Acerca de la dotación que dejó el canónigo en 1664 véase María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación ...”, art. cit., en especial el documento 9.



y acorde con la nobleza del linaje familiar que él representaba. La antigua capilla familiar de la iglesia de Santo Domingo no parecía el lugar más idóneo para cumplir ese objetivo por varias razones, entre ellas que no sería susceptible de mejoras sustanciales y que el templo del siglo XIV en el que se encontraba debía estar ya en mal estado, pues fue derribado a causa de importantes daños en su fábrica en 1687.²⁴ Con todos estos condicionantes, los fundadores crearon uno de los conjuntos más interesantes del barroco aragonés, donde se entrelazan varios mensajes con lecturas perfectamente independientes y a la vez relacionadas entre sí, pues se supeditan de una u otra forma al más privado: la salvación eterna de las almas de los Lastanosa (foto 2).



Foto 2. Vista general de la capilla, con el retrato de Vincencio Juan de Lastanosa todavía mal colocado.

²⁴ El 24 de febrero de 1687 el prior del convento de Santo Domingo solicitó al ayuntamiento uno de los hornos del monte de la Almunieta para hacer dos hornos de cal, así como la leña necesaria, porque “el peligro notorio de su iglesia lo apremia a la renovación”, AMH. *Actas municipales*, 1686-1687, sign. 179. f. 96. Acerca de las características que debía tener la capilla de los Lastanosa en Santo Domingo y otras razones por las que se pudo abandonar, véase María Celia FONTANA CALVO. “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación ...”, art. cit., pp. 171-172.

A continuación se explican las distintas devociones presentes en el conjunto, se estudia la forma en que fueron exaltados los promotores y su familia y, por último se relata cómo quedó plasmado el triunfo sobre la muerte corporal.

LOS SANTOS ORENCIO Y PACIENCIA Y LA PRIMERA FAMILIA OSCENSE

Como explica Belén Boloqui, el programa iconográfico de raíces oscenses tiene como protagonistas principales a los titulares de la capilla y del retablo. Don Juan Orencio dedicó el recinto sagrado a san Orencio y santa Paciencia, doblemente entrañables para los oscenses, pues según la tradición popular habían dado a la cristiandad dos grandes santos y, a la ciudad, dos de sus hijos más ilustres: san Lorenzo mártir y san Orencio, arzobispo de Auch. Unidos por el estrecho vínculo de la consanguinidad, todos ellos formaban la primera santa familia oscense. Como explica Louis Réau era muy frecuente reunir a los santos en grupos familiares, y seguramente durante la época contrarreformista esta peculiaridad tenía todavía más razón de ser, dada la exaltación que en distintos círculos se propició de la Sagrada Familia. Recuérdese, sin ir más lejos, que el oratorio de la casa de los Lastanosa en el Coso estaba dedicado a esta devoción y a san Juan, santo familiar por excelencia.

Don Juan Orencio podía haber escogido como santo principal a san Orencio arzobispo, simplemente por coincidir con su condición eclesiástica, y el no haberlo hecho exige alguna explicación.²⁵ Si el canónigo prefirió a san Orencio padre debió de ser porque de esta forma podía mostrar mejor su santa parentela. Con ello rendía homenaje a dos de los santos locales de más fervor popular en la época, y además exaltaba a la primera de las santas familias oscenses, espejo de virtudes y buenas obras, donde se miraría la de los Lastanosa, es decir, la suya propia.²⁶

La pintura del retablo de la capilla está actualmente bastante deteriorada, pero al menos permite identificar a los personajes y las actitudes en que se encuentran. En la parte superior, un brillante rompiente celestial rodeado de ángeles sirve de marco a Cristo

²⁵ Por el contrario, como se señalará después, el santo arzobispo es quien figura en el plinto del retablo de la cripta, donde se reúnen los santos patronos de Juan Orencio.

²⁶ Probablemente la devoción a san Orencio y santa Paciencia en Huesca estaba justificada porque a través de ellos se contaba con el núcleo familiar que ayudaba a fijar la filiación oscense de san Lorenzo, tan disputada en la época.





Foto 3. Retablo de los Santos Orencio y Paciencia.

Juez, acompañado de las otras personas de la Trinidad y de la Virgen, que le pide clemencia para los hombres pecadores. Por debajo de Ella actúan como intercesores san Orencio, caracterizado por la vara florecida que según el padre Huesca le corresponde por su capacidad de exorcizar, y santa Paciencia, que se arrodilla ante la visión sobrenatural. De forma menos ostensible se hace patente en la escena el santo arzobispo de Auch, cuyos atributos —un báculo y una mitra episcopales— portan unos ángeles niños. El conjunto es una versión del antiguo tema de la *deesis* ('plegaria') medieval protagonizada por la Virgen y san Juan Bautista, donde los santos locales ocupan un lugar privilegiado a la hora de rogar a Cristo Juez por la salvación de los fieles difuntos, haciendo valer su vida de santidad. Esta piadosa intercesión tiene su origen en la comunión de los santos, uno de los dogmas negados por los protestantes y que convenía reforzar en un discurso contrarreformista como este. Pero ¿por quién o quiénes están orando concretamente los santos oscenses? Sin duda muy especialmente por la familia de los fundadores, es decir, por los Lastanosa difuntos que esperaban alcanzar la vida eterna (foto 3).

LA EUCARISTÍA

La exaltación eucarística se hace patente en esta capilla parroquial, según Belén Boloqui, tanto en el retablo —donde se integra un magnífico tabernáculo— como en la pintura mural, que presenta las escenas de la Cena de Emaús y la Última Cena.

Efectivamente, las referencias a la Eucaristía habían de ser ineludibles, pues la capilla no se entiende sin el interés de los hermanos por contribuir a la reparación del robo sacrilego de formas consagradas comentado antes. Se deduce de los textos de la época que una de las prioridades de don Juan Orencio era trasladar la custodia del Santísimo Sacramento a un lugar que no hubiera sido profanado, y en él manifestar el correcto significado y la fundamental trascendencia del misterio eucarístico. Precisamente, mostrando el papel esencial que el Cuerpo y la Sangre de Cristo juegan en el plan de redención cristiano, la Eucaristía encuentra su razón de ser en una capilla funeraria contrarreformista como es esta. Por lo tanto se trata, una vez más, de la acomodación de un tema general a los intereses privados de los promotores, puesto de relieve en la época por unas circunstancias concretas.

El tabernáculo ocupa la parte central de la predela del retablo, y, para proporcionar un marco de honor a tan sagrado contenido, está labrado con los materiales más lujosos utilizados en el conjunto: piedra negra —y también madera pintada de negro para armonizar con ella—, mármol, alabastro, bronce, piedras semipreciosas y cristal. Lo estructuran cuatro columnas salomónicas de piedra negra que dejan espacio entre ellas para tres puertas de cristal, cada una de las cuales está protegida con cinco retorcidas columnillas de metal, que descansan en unas pequeñas ménsulas doradas y talladas. Cierra la pieza una cúpula y la figura triunfante de El Salvador, tallada en madera dorada, al que acompañan, colocados a plomo de las cuatro columnas principales, san Lorenzo, san Vicente y otros santos de difícil identificación porque han perdido sus atributos. Merece la pena destacar que de las puertas, la del centro y principal presenta como atlantes adaptados a las ménsulas los símbolos de los cuatro evangelistas, uno de los cuales, el león de san Marcos, sostiene además el escudo de los Lastanosa, elemento que se repite también en el centro de las puertas laterales.²⁷ El interior del tabernáculo está protegido por otra puerta similar a las citadas, donde campean nuevamen-

²⁷ Según la descripción más acreditada de la casa de Lastanosa, los escritorios y estantes de la biblioteca estaban adornados con numerosas figuras, entre ellas “Dos leones de alabastro con las armas de los Lastanosa en las manos”, Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, p. 244.





Foto 4. Tabernáculo, en la parte central de la predela del retablo.

te las armas familiares. Dificilmente podría mostrarse de forma más gráfica la defensa del misterio eucarístico por parte de los fundadores (foto 4).

A los lados del tabernáculo se disponen dos bellos floreros que, al parecer, están trabajados en estuco de escayola pintado (*scagliola*), imitando la taracea de piedras duras sobre fondo negro. En ambos cuadritos centra la composición un jarrón con asas, sobre mesa o repisa con apariencia de mármol o jaspe, a cuyos lados se dispone una pareja de aves y otra de mariposas, captadas en posturas inestables, como sorprendidas durante una acción inacabada.²⁸ Las flores se asientan sobre un

²⁸ La colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza) conserva un bellissimo frontal de altar realizado en estuco pintado a fines del siglo XVII, donde se recrea con maestría el motivo del florero y las aves. No deja de ser curioso que los pájaros presentes en él sean muy semejantes a los de los jarrones de la capilla de los Lastanosa. En los dos casos una pareja de aves está inspirada en alguna especie de loro, y la otra parece una recreación libre, quizá

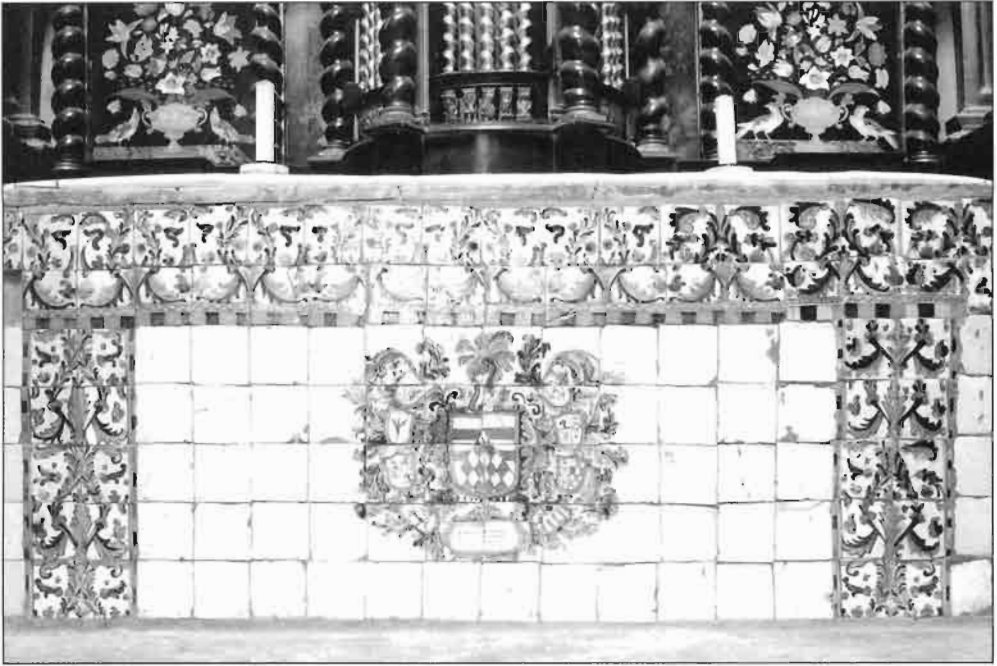


Foto 5. Predela y frontal del altar de la capilla.

lecho de hojas que ensancha la boca del jarrón; están representadas de forma bastante naturalista y colocadas ordenadamente, pero sin someterse a la rigidez de una forzada simetría. Entre ellas se aprecian lirios, tulipanes, bellas de día, rosas, etc., todas especies habituales en los jardines de la época y en las pinturas del mismo tema. Por eso pueden complementar la línea de la predela del retablo unas pinturas de flores que se colocaron entre los cuadritos y el tabernáculo, cerrando por completo el espacio (foto 5).

En cuanto al significado de esta combinación de elementos no se pueden ofrecer por el momento muchos detalles, pero seguramente es correcto pensar que el asunto principal es una alusión —mediante las exuberantes flores— al jardín del paraíso,

de un ave exótica. Llama todavía más la atención que los pájaros de las distintas especies adopten exactamente las mismas posturas y giros, como si derivaran de un modelo común. Para el estudio del frontal de Borja véase, Javier DELGADO, *Jardín cerrado. Flora escondida en la Colegiata de Santa María de Borja*. Borja, Centro de Estudios Borjanos. Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 81-121.

espacio que regaría una mística fuente, generada por el propio Cristo, cuyo cuerpo se ofrece en sacrificio en el tabernáculo colocado en el centro de la predela, y es verdadera fuente de vida para los creyentes. Recuérdese que Juan Schorquens grabó para la *Psalmodia Eucharistica* del padre Melchor Prieto, publicada en Madrid en 1622, una lámina donde Cristo es la fuente que nutre los cuatro ríos del paraíso, o del jardín del Edén, un tema que tuvo gran desarrollo iconográfico. Aprovechando la simbología de los números se puede llegar a pensar que los tres grupos de cinco columnas que cierran el sagrario subrayan el significado salutífero de la obra, pues el cinco es el símbolo de la salud, y significa plasmación de la bendición de Dios.²⁹

En la pintura mural de la estancia se combina la grisalla con la policromía. Los tonos neutros se reservan para los motivos arquitectónicos y escultóricos fingidos: las columnas salomónicas de los muros laterales, el friso que rodea la sala y los follajes y acantos que decoran las jambas del arco de ingreso. Las curvas y contracurvas de esas carnosas formas vegetales ocupan todo su marco espacial, a la manera de las decoraciones romanas de fines del siglo I. Los motivos coloreados son los que aportan el auténtico significado a la decoración, y entre ellos hay que destacar las composiciones dedicadas a la Eucaristía, que adoptan dos formas distintas. Cuando interesa destacar el contenido del dogma se echa mano de la emblemática, y si lo que se desea es mostrar el aspecto devocional se recurre a pasajes evangélicos que recrean el misterio. Las composiciones emblemáticas, dirigidas seguramente a los espíritus más elevados y a las mentes más cultivadas, se colocaron en la parte superior de los muros laterales y en el de la entrada por su cara interior, quedando la de ese lugar en clara correspondencia con la Sagrada Forma pintada en el ático del retablo. Además, conviene apuntar que esa imagen del ático no estaba prevista inicialmente, pues para remate del retablo se había pensado en un simple edículo con motivo heráldico rodeado de Virtudes. Este cambio es muy significativo, y está en relación con la inclusión también de una Inmaculada, colocada sobre la citada Forma.

Las composiciones simbólicas son empresas sacras, y fruto de la afición de la época por los emblemas sobre el amor, pues son siempre amorcillos, personificaciones del Amor divino, los niños alados que intervienen en ellas. Don Vincencio tenía en su biblioteca la *Amorum Emblemata*, de Otho Vaenius (Amberes, 1608), y en su dactilotea guardaba una piedra de ágata con un Cupido “arrodillado hiriendo con una flecha

²⁹ Juan Francisco ESTEBAN LORENTE. *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 68.



un corazón que está ardiendo sobre un ara, y sobre la cabeza del ciego dios una estrella”, a la que Uztarroz compuso una poesía.³⁰

Los lemas que acompañan las imágenes parafrasean composiciones conocidas, y, por lo general, de amplia resonancia en el contexto religioso en que son utilizadas. En la imagen de la primera empresa, sobre la puerta de entrada, un cáliz con una hostia se alza resplandeciente rasgando las oscuras nubes entre el Sol y la Luna. A la derecha, la figura alada del Amor divino mira estupefacta el prodigio, mientras sostiene el arco tensado con el que acaba de disparar la flecha que ha dado en el blanco. El lema explica: MATERIAM SVPERAVIT OPVS (*La obra superó la materia*).³¹ La composición se refiere con toda seguridad a la milagrosa transubstanciación que se produce instantánea y totalmente en el momento de la consagración eucarística. El cáliz de la pintura se muestra como el verdadero Cuerpo de Cristo sacrificado en la cruz, que tradicionalmente tiene los mismos complementos: se sitúa sobre la Tierra y queda flanqueado por el Sol y la Luna. La flecha de amor divino del arquero ha convertido el pan de la hostia y el vino del cáliz en el Cuerpo y la Sangre de Cristo y en alimento de las almas para su salvación.³² Como complemento, se muestran los efectos inmediatos del milagro: las serpientes del pecado se retiran vencidas y unos niños desparanran cuantiosos frutos, símbolo de los incalculables dones que el hombre obtiene con este misterio. Mediante lo anterior queda enunciado uno de los grandes contenidos de la fe católica, redefinido y fortalecido en el Concilio de Trento, para oponerse con más fuerza a la teoría luterana de la impanación. El Concilio declara en su sesión XIII que mediante la consagración tiene lugar un cambio de toda la substancia del pan

³⁰ Es la titulada *A un Cupidillo grabado en un ágata, que tiene D. Vincencio Juan de Lastanosa en su dactiloteca*, firmada el 15 de enero de 1653. Se da noticia de ello en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, p. 195. La referencia del libro de Otho Vaenius, en Francesca PERUGINI, “La bibliothèque emblématique de Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), mécène de Baltasar Gracián, à Huesca”, en *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI et XVII siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 205.

³¹ La frase seguramente procede de un hexámetro dactílico, ampliamente conocido en el Renacimiento, que describe una soberbia ciudad, por lo que se aprovechó la imagen creada en torno a un tema profano para expresar otro religioso. El poema dice: “... excelsamque vident urben, nitidumque repente / materiem superavit opus, stant aethere turres...” (... *contemplan la excelsa urbe y, al punto, la resplandeciente / obra superó a su materia: álzanse en el aire sublimes los extremos de las torres...*).

Agradezco al profesor Gonzalo Fontana Elboj la información sobre los modelos literarios de los lemas y también la correcta traducción de las frases latinas que aparecen en este artículo.

³² Debo buena parte de esta interpretación al profesor Juan Francisco Esteban Lorente.





Foto 6. Empresa sacra referente a la Eucaristía.

en la substancia del Cuerpo de Cristo y de toda la substancia del vino en la substancia de su Sangre, permaneciendo solo las especies de pan y vino (foto 6).

Este motivo emblemático tiene su correspondencia en la custodia sol que, como se ha dicho, culmina el ático del retablo. Para subrayar la presencia de la custodia se ha aprovechado la ventana abierta en el muro frontero de la capilla que le proporciona un halo de luz natural en rededor, de forma parecida a como se practicó en los famosos transparentes de la época. Además, la relación del Cuerpo de Cristo con la luz cobra especial significación en este contexto, pues el cáliz de formas consagradas que fue robado de la catedral se encontró gracias al resplandor que emanaba en una era cercana a la catedral. Sin duda se aprovechó pictóricamente el efecto de la luz natural sobre el retablo que resalta el rompimiento celeste recreado en el lienzo y potencia un halo de inmaterialidad en torno a la Sagrada Forma y a la Inmaculada del ático.

Otras verdades eucarísticas definidas en el Concilio se mostraron mediante dos empresas sacras situadas en los muros laterales. En la composición del lado del Evange-



Foto 7. Empresa sacra referente a la Eucaristía.

lio dos niños alados acuden a encender sus cirios a la lumbre de un tercero sin que la llama de este disminuya. El lema es *SVMPTVS NON CONSVMITVR* (*Aunque es tomado, no es consumido*) (foto 7). En el muro de la Epístola otro niño comprueba que un rostro —quizá el de Cristo— se refleja por entero en cada uno de los pedazos en que se ha roto casualmente un espejo. El lema es *TANTVM SVB FRAGMENTO QVANTVM TOTO* (*Tanto en el fragmento como en el todo*) (foto 8). En este caso las empresas, mediante el fuego que no se agota y el espejo que refleja el ser por entero, ponen de manifiesto que la totalidad de Cristo está presente bajo cada una de las especies eucarísticas y en cada una de las partes de las mismas. Es decir, que cuando se fracciona la hostia y se reparte el vino solamente se divide el pan y se va consumiendo el vino, no el Cuerpo ni la Sangre de Jesucristo, que ni se fragmentan ni se agotan. Los lemas de las empresas fueron especialmente cuidados, pues utilizan expresiones del *Lauda Sion*, uno de los himnos eucarísticos del oficio del *Corpus Christi*, encargado por el papa Urbano IV a santo Tomás de Aquino en 1264.³³ Las dos composiciones tienen todavía más sentido cuando se

³³ *SVMPTVS NON CONSVMITVR* procede del fragmento: “Sumit unus, sumunt mille / quantum isti, tantum ille. / nec sumptus consumitur” (*Lo come uno, lo comen mil: / cuantos sean ellos, tantos “Él”;* / y la comida no se





Foto 8. Empresa sacra referente a la Eucaristía.

recuerda el papel fundamental que tenían en la época las luces y los infinitos juegos de espejos con que se acompañaban las ornamentaciones efímeras de retablos y capillas. Ambos cuadritos se vuelven a acompañar de espléndidos frutos.³⁴

Más abajo, otras pinturas representan escenas eucarísticas perfectamente identificables. En el muro del Evangelio se dispuso la Cena de Emaús (foto 9) y enfrente la Última Cena (foto 10), con enmarcaciones de bellas guirnaldas florales bajo orlas de laurel. Los cuadros se pintaron entre columnas salomónicas en grisalla, recorridas por niños que sostienen pámpanos de vid, otro símbolo eucarístico por excelencia. Por lo que se refiere a la Última Cena se escogió mostrar el episodio en que Judas acaba de marcharse del cenáculo, dejando algunos asientos tirados a su paso y creando un momento de tensión.

agota). TANTVM SVB FRAGMENTO QVANTVM TOTO está tomado de: "Fracto demum sacramento / ne vacilles. sed memento / tantum esse sub fragmento / quantum toto tegitur" (*Partido el santo sacramento. / No vaciles. recuérdalo: / tanto hay en un fragmento. / cuanto en el manjar entero*).

³⁴ María José PALLARÉS no leyó correctamente las inscripciones aquí estudiadas ni propuso una interpretación de las empresas. que además no identifica como tales. en *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses. 2001, p. 38.





Foto 9. Medallón de la Cena de Emaús.



Foto 10. Medallón de la Última Cena.

Seguramente el inspirador de este programa recurrió a los libros y estampas de emblemas, jeroglíficos y otras composiciones similares que tenía don Vincencio en su biblioteca. Latassa, en la relación selectiva que hace de ella a partir de un catálogo perdido, menciona en “diversos tomos, más de mil estampas de empresas, jeroglíficos y trajes”.³⁵ Esta frase debe hacer referencia a las numerosas obras que había recopilado don Vincencio sobre estos temas y que ha relacionado Francesca Perugini en función de distintos catálogos de la citada biblioteca y de los libros con ex libris de don Vincencio. La autora contabiliza 52 títulos entre obras de jeroglíficos; fábulas y metamorfosis; mitología; monedas, medallas y vidas de hombres célebres; figuras, y por supuesto libros de emblemática, como los de Alciato, Paolo Giovio, Andrea Palazzi, Juan de Orozco, Diego de Saavedra, Juan de Solórzano y Otho Vaenius.³⁶ Sus imágenes debieron ser utilizadas como fuente de inspiración y modelo para explicar temas y representar ideas de forma gráfica.

El cuadrado sobre la transubstanciación está en relación con composiciones de la época donde el Amor es un arquero que dispara al pecho del enamorado. El origen más cercano de ellas debe ser el emblema que lleva por título “Pectus meum Amoris scopus” (*Mi pecho diana de Amor*), de los *Amorum Emblemata*, de Otho Vaenius

³⁵ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa.... op. cit.*, p. 208.

³⁶ Francesca PERUGINI, “La bibliothèque emblématique..”, art. cit., pp. 193-209.



(Amberes, 1608), obra que, como se ha dicho, poseía don Vincencio en su biblioteca.³⁷ En la imagen aparece Cupido haciendo diana en el pecho de un hombre que desfallece ante el impacto de sus certeras flechas. Traslaciones de este tema al ámbito religioso se produjeron muy poco después. Como explica Mario Praz, en 1626 se publicó en Amberes un librito, que lleva por título *Amoris divini et humani effectus*, y donde las obras del Amor divino son comparadas con las del terreno.³⁸ La obra, que se reeditó bajo distintos títulos en varios países, presenta en uno de los emblemas una imagen tomada directamente de la comentada antes. En ella otro Amor arquero, pero en esta ocasión completamente vestido, acaba de disparar al pecho del Ánima que tras el impacto se recarga en la cruz de Cristo que tiene detrás. Las obras aquí comentadas no pueden considerarse modelos directos del Amor que en la capilla de los Santos Orencio y Paciencia dispara a la Sagrada Forma convirtiéndola en el Cuerpo de Cristo, pero sí remite a los antecedentes.

Algo parecido sucede con las empresas que aluden a que en la Eucaristía el Cuerpo de Cristo no se agota por mucho que tomen de él, y que toda su esencia está en cualquiera de las porciones del pan y el vino consagrados. Para explicar lo primero se debió acudir a las obras que se comentan a continuación, o a otras muy semejantes. La referencia plástica de la esencia que no se acaba está presente en el emblema “*Liberalis non prodigus*” (*Liberal, pero no pródigo*) de los *Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto (Madrid, 1599). En él se recurrió a la vela y a sus propiedades para señalar que nadie debe dar más de lo que tuviere. En el epigrama se explica “que la vela [...] sin perder de su lumbre otras mil velas enciende”, y en la imagen dos hombres han encendido sendas velas de otra mayor colocada en un candelabro, y cuya llama se mantiene.³⁹ Una versión posterior del mismo tema es la empresa 58 de la obra de Diego de Saavedra Fajardo *Idea de un príncipe político christiano...*, publicada en Mónaco en 1640, y que poseía don Vincencio en su biblioteca, por lo que posiblemente funcionó como referente inmediato.⁴⁰ Efectivamente, el lema de la empresa está relacionado con el de la capilla: “Sin pérdida de su luz”, y la imagen es una variante sim-

³⁷ Ibidem, p. 205.

³⁸ Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco (estudios de emblematología)*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, pp. 161-162.

³⁹ Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, pp. 807-808.

⁴⁰ Así se registra en Francesca PERUGINI, “La bibliothèque emblématique...”, art. cit., pp. 204.



plificada de la de Soto, porque en ella las figuras de cuerpo entero se han sustituido por brazos saliendo de nubes.⁴¹ Por otro lado, el complemento icónico de la empresa de la capilla de los Santos Orencio y Paciencia debió encontrarlo el autor en otra obra de emblemática amorosa. Para ello resulta muy apropiada la empresa titulada “Amor Mutuus” (*Amor mutuo*), del anónimo *Thronus Cupidinis* (tercera edición, Ámsterdam, 1620), donde dos amorcillos encienden mutuamente sus hachas. Posiblemente el pintor de Huesca utilizara como base la empresa de Saavedra, a la que añadió los amorcillos que protagonizan la serie.

La última empresa, como se ha dicho, demuestra que en todas las partes de las especies del pan y del vino se encuentra completo el Cuerpo de Cristo. En este caso, el objeto que explica metafóricamente esa verdad del credo católico, que escapa a nuestra percepción sensorial, es el espejo. La referencia conceptual puede proceder de la empresa 33 de la mencionada obra de Diego de Saavedra. Dicha empresa lleva el lema “Siempre el mismo”, y en ella un león erguido ve su imagen doblada en un espejo roto. El comentario explica que “Lo que representa el espejo en todo su espacio, representa también después de quebrado en cada una de sus partes [...]”.⁴² Una vez encontrado el símil, el autor no tendría más que acoplarle una imagen adecuada, seguramente de otro libro de emblemas amorosos. En este sentido pudo recurrirse al emblema 8 de la obra *Ambacht van Cupido*, de Daniël Heinsius (en *Nederduytsche poemata*, Ámsterdam, 1616), y cuyo lema es “Amoris semen mirabile” (*La semilla admirable de Amor*). En la *pictura* Amor va esparciendo semillas que inmediatamente germinan, haciendo brotar de la tierra nuevos amores, de los que en su mayoría se ve solo la cabeza, la misma parte del cuerpo que se refleja en el espejo de la empresa eucarística estudiada.

Finalmente, las escenas pintadas donde se representa la Cena de Emaús y la Última Cena deben proceder directamente de grabados. Por el momento no se puede decir de cuáles, pero casi con seguridad pertenecerían a la colección de don Vincencio, que se componía al parecer de “Ochocientas estampas, parte sueltas y parte encuadernadas en ocho libros, todas de famosos pintores, como son Miguel Angelo, Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot y otros”.⁴³

⁴¹ Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados...*, *op. cit.*, p. 80.

⁴² *Ibidem*, p. 475.

⁴³ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, p. 208.



LA INMACULADA CONCEPCIÓN

La Inmaculada Concepción de María había sido también tradicionalmente una de las devociones de los Lastanosa y por ello dos capillas familiares dedicadas a ese misterio ostentaban sus armas: una en la iglesia de Pomar y otra en la iglesia del convento de San Francisco de Monzón.⁴⁴ No es de extrañar que los promotores de la obra de la catedral de Huesca siguieran esta tradición y además contribuyeran con sus demostraciones de fe a la extensión y defensa de esta doctrina.

La primera mitad del siglo XVII fue muy importante para el avance de la devoción. Los documentos oficiales de la Iglesia se sucedieron tanto a favor como en contra de la Inmaculada, y esto no hizo más que —como explica Suzanne Stratton— incrementar el fervor de los inmaculistas y acrecentar la demanda de representaciones artísticas sobre el tema.⁴⁵ Pero especialmente la promulgación de la bula de Alejandro VII, *Sollicitudo omnium*, el 8 de diciembre de 1661, documento que apoyaba fuertemente la piadosa opinión, fue celebrada con enorme entusiasmo en toda España. También Huesca se sumó a las manifestaciones de júbilo popular, según narra un interesantísimo documento conservado en la Biblioteca Nacional: *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 Felipe quarto el grande en este año de 1662*.⁴⁶ Huesca especialmente tenía mucho que agradecer a la Virgen pues, según se creía, diez años antes la madre de Jesús habría intercedido directamente para que la ciudad sanara de la epidemia de peste.

La Inmaculada Concepción es un tema recurrente en la obra de los Lastanosa en la catedral, como demuestra que el retablo de la cripta esté bajo su advocación, y el de los santos padres de san Lorenzo culmine con una imagen de la Virgen Inmaculada. Sin embargo, en principio, cuando en abril de 1645 el Cabildo aprobó el proyecto general de la capilla, no había en él la más mínima referencia a la Virgen, y el retablo inferior ni siquiera es mencionado. Quizá se trate solo de una omisión voluntaria, pero

⁴⁴ BNM, *Genealogía...* op. cit., ms. 22.609, f. 6. y Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 9.

⁴⁵ Suzanne STRATTON, "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 1, nº 2. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 84.

⁴⁶ Se trata del manuscrito 18.658^l, que dio a conocer Antonio Naval en su tesis doctoral *Huesca: desarrollo de su trazado urbano y de su arquitectura*, Madrid, Servicio de reprografía de la Universidad Complutense, 1979, t. 1, p. 38. Para este trabajo he manejado una copia que me ha facilitado amablemente Carlos Garcés Manau.

también cabe la posibilidad de que inicialmente no se hubiera pensado en dar a la Virgen un papel protagonista, ni tampoco estuviese previsto proporcionar a la cripta un acondicionamiento especial, ya que tampoco se nombran las esculturas, lápidas y otros aditamentos que la convierten en una auténtica capilla subterránea. Por el contrario, es muy posible que se pensara hacer de ella un simple carnerario como era habitual en la época, es decir, una sencilla bóveda excavada destinada al depósito de restos mortuorios. Esta idea inicial se habría desechado más tarde, pues, al convertir ese espacio en un sepulcro solo para los fundadores y sus ascendientes, habría sido necesario practicar una segunda habitación donde enterrar, efectivamente a “los dichos descendientes, herederos y sucesores dellos que llevarén el apellido”.⁴⁷

Si se considera que hubo un cambio de planes en este sentido, cabría preguntarse la causa de ello y también cuándo se asumió el nuevo proyecto. Esto último pudo suceder alrededor de 1652, un año después de trasladar los restos de doña Catalina y de los ascendientes familiares a los nichos del recinto. El retablo de la cripta se contrató ese año, y en su dedicación se encuentra la clave para encontrar la razón del cambio (foto 11).

El citado retablo fue encargado en agosto de 1652, poco después de que finalizara la epidemia de peste que durante largos meses padeció la ciudad. Al comienzo del contagio, cuando los oscenses reflexionaron sobre los motivos de tan temible enfermedad, concluyeron que Dios había descargado su ira contra ellos por no haber desagraviado convenientemente el robo sacrílego del copón ocurrido diez años atrás. Y de la misma manera confiaron la curación a la bondadosa intercesión de la Virgen Inmaculada. Así las cosas, con objeto de aplacar la ira divina, el Concejo estableció en octubre de 1651, al mes siguiente de declararse la peste, cuatro votos,⁴⁸ uno de ellos ir en procesión a San Francisco el domingo de la infraoctava de la Inmaculada Concepción, por ser “la Religión de San Francisco la que siempre se ha esmerado en defender la verdad de este misterio”, y con el objeto de que “Dios por intercesion de su Madre nos libre de la peste”.⁴⁹ Con estos antecedentes es fácil deducir que cuando la junta de médicos declaró extinguida la peste el día 13 de abril de 1652 se considerase responsable de ello a la Virgen

⁴⁷ AHPH, not. Vicente Santapau, 1645, nº 1.426, f. 227v.

⁴⁸ P. Ramón DE HUESCA, *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, t. VI, Pamplona, Josef Miguel de Ezquerro, 1796. pp. 376-377.

⁴⁹ Esta procesión se hacía desde antiguo el día de la Inmaculada, pero fue suprimida junto con otras en 1603 por Clemente VIII, padre Ramón DE HUESCA, *Teatro histórico.... op. cit.*, t. VII, Pamplona, Josef Miguel de Ezquerro, 1797, p. 59.





Foto 11. Retablo de la Inmaculada, en la cripta de la capilla.

Inmaculada. Todos estos detalles los debía conocer perfectamente don Vincencio Lastanosa, que, como se ha dicho, durante el contagio fue regidor del Hospital de Huesca.

En la iglesia de los Franciscanos, frailes inmaculistas por excelencia, y coincidiendo con los acontecimientos comentados, se llevaron a cabo cambios importantes. La comunidad, para agradecer la salud de dos de sus religiosos, “librándolos de las enfermedades contagiosas y pestilentes que en esta ciudad habido”, inauguró dos nuevos retablos en el crucero: uno se dedicó a San Jacome de la Marca y otro a la Inmaculada Concepción. Los dos llevaban las armas del guardián fray Tomás Francés de Urrutigoiti, que años después sería provincial de Aragón.⁵⁰ La iglesia de los menores

⁵⁰ Todo ello se declara en un acto donde el capítulo del convento de San Francisco reconoce que estas obras estaban colocadas debajo de las claraboyas del crucero, y “han sido y son de Jaime Juan Viotta, infanzón”, el cual había de conservar siempre en ellos el escudo de los Franceses de Urrutigoiti, AHPH, not. José Miguel Rasal, 1652, nº 1.574, ff. 385-386.

ya tenía una capilla dedicada a la Inmaculada, pero no en la nave, sino debajo del presbiterio, que fue acondicionada por particulares en 1608.⁵¹

En atención a todo esto, es muy probable que los hermanos Lastanosa decidieran transformar un simple carnerario en una cripta monumental. La justificación es muy clara, pues de esta forma se cerraba un ciclo. Si se había decidido acondicionar una nueva capilla del Sacramento donde custodiar dignamente el Cuerpo de Cristo ultrajado por los herejes, en la cripta se rendiría homenaje a la Virgen intercesora en la curación de la peste con que Dios habría castigado a la ciudad tras ese vergonzoso crimen. Un dato para tener en cuenta a este respecto, como se ha comentado, es que el retablo de la cripta, junto con el de la capilla y otros enseres, fue concertado poco después de terminar la epidemia. Eran años también de intensa piedad immaculista que culminarían con la bula *Sollicitudo omnium* de 1661 y con los decretos de Felipe IV para extender la devoción mariana. A título particular, los Lastanosa del siglo XVII no habrían hecho más que seguir la tradición de sus mayores, “imitando en esto a sus ascendientes, que todos han sido devotos de tan venerable misterio”.⁵²

Por otra parte, la cripta no se concibió como un lugar de luto.⁵³ Casi todo se armonizó en blanco y azul, los colores que corresponden a la titular del espacio, la Virgen Inmaculada. Por eso las estatuas, el retablo, los sepulcros y los demás elementos se esculpieron en alabastro y en “ágata azul y blanca”, en realidad una piedra caliza marmórea extraída en la sierra de Alcubierre, muy cerca del santuario de Nuestra Señora de Magallón.⁵⁴

La Virgen Inmaculada y el Santísimo Sacramento quedan unidos en este conjunto de dos maneras. De una parte, aparecen ligados al ser titulares respectivamente de los dos ámbitos principales: la cripta y la capilla, y, por otro lado, en la capilla, la

⁵¹ AHPH, not. Juan Vicente Malo, 1608, n.º 3.008, ff. 454-459v.

⁵² La frase se la dedica don Vincencio a su antepasado Juan Luis, por edificar la capilla de la Inmaculada en Monzón, y puede perfectamente aplicarse también para explicar su actuación personal. BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 72v.

⁵³ Por eso en el epitafio del canónigo, se explica que no se utilizó mármol negro ni con incrustaciones (NEC ATRATVM NEC INCRVSTATVM MARMOR, *mármol ni enlutado ni incrustado*). El sepulcro de don Juan Orenicio fue especialmente alabado en su época. Se sabe que don Ignacio Aguirre escribió un soneto *Al suntuoso sepulcro del Doctor D. J. Orenicio Lastanosa. Canónigo de la Catedral de Huesca y Maestrescuela de su ilustre Universidad*, Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 195.

⁵⁴ BNM, *Relación de las fiestas...*, op. cit., ms. 18.658', f. 5.





Foto 12. Exaltación de la Sagrada Forma y de la Inmaculada en el ático del retablo.

reunión de estas dos devociones queda patente al haberse colocado en el remate del retablo una figura de talla dorada de la Virgen sobre la Sagrada Forma contenida en una custodia sol, como se ha dicho (foto 12).

El ático del retablo no se había concertado así en 1652, sino como un simple edículo para contener las armas de la familia rodeadas de las alegorías de algunas virtudes. Pero finalmente se dispuso un pequeño lienzo con la custodia bajo la figura tallada y dorada de la Virgen, alzada por ángeles y colocada sobre coronas de frutos y de laurel. Tampoco en este caso se puede asegurar cuándo se produjo el cambio de planes, pero una nueva circunstancia, que vuelve a tener a la Inmaculada como protagonista, puede dar la clave. Antes de terminarse el retablo, en abril de 1662, la capilla se adornó especialmente para festejar la bula *Sollicitudo omnium*, y, como las demás de la catedral, se convirtió en un improvisado recinto de exaltación inmaculista. Fueron unos festejos organizados por la ciudad y el Cabildo, institución esta última que corrió con los gastos de la decoración general de la catedral. El ornato más importante fue la

construcción de un trono para la Virgen que “subía asta el tercero cuerpo del retablo” mayor, rematado con un rico dosel de brocado, y al que se ascendía por unas gradas donde se expusieron, como joyas dignas de tan gran señora, las mejores piezas del tesoro catedralicio.⁵⁵ Además, los dueños de las otras capillas “correspondiendo al empeño de la iglesia las adornaron [...] con una particularidad muy del caso, que todas las capillas fueron aquellos días de la Concepción, retirándose los santos de sus nichos por que se entroniza en ellos su Reyna”.⁵⁶ El anónimo autor de la *Relación* describe solo con detenimiento la capilla de los Santos Orencio y Paciencia, sin duda porque en ella se habrían preparado los mejores artificios.

En primer lugar, “sobre el rexado se puso una hermosísima imagen de la Concepción, estallando con sus pies una formidable serpiente”, flanqueada por ángeles que le ofrecían olivo y laurel. La Virgen se manifestaba claramente en este puesto como la “puerta del cielo” de la letanía, forma en la que quedó perpetuamente ensalzada en la reja de la vecina capilla de San Joaquín, construida por el canónigo José Santolaria aproximadamente entre 1657 y 1667. Por otro lado, en el interior de la capilla de los Lastanosa se había montado un complejo dispositivo que se acomodó a los dos únicos elementos que entonces debían estar colocados: el altar y el sagrario.⁵⁷ Cubriendo “el precioso sagrario, donde está reservado siempre el Santísimo Sacramento” se colocó un dosel donde se pintaron “de mano muy diestra” los atributos de la pureza de María, y allí se acomodó una imagen de la Inmaculada rodeada de ángeles que le ofrecían rosas y “variedad de flores”. Numerosas imágenes y ángeles con más símbolos marianos se alojaron en dos pirámides escalonadas, levantadas sobre dos credencias que flanqueaban el altar. Para completar el rico espectáculo visual, se hizo ostentación de una multitud de candeleros, bujías de plata, jarras de vidrio y porcelanas colmados de flores “que pudo decirse que había derramado allí su copia Amaltea”.⁵⁸ Todo este adorno corrió por cuenta de los Lastanosa, quienes además, con motivo de la misma celebración, levantaron un obelisco en la calle del Coso, frente a su casa, también en honor de la Inmaculada.⁵⁹

⁵⁵ BNM, *Relación de las fiestas...*, op. cit., ms. 18.658', f. 3r-v.

⁵⁶ *Ibidem*, f. 4r-v.

⁵⁷ *Ibidem*, f. 5.

⁵⁸ *Ibidem*, ff. 5-6.

⁵⁹ *Ibidem*. ff. 8-9v.



Entonces se produjo una de las combinaciones habituales de la época y muy interesantes desde el punto de vista teológico: la unión de la Inmaculada con la Eucaristía, por ser María el primer y más sagrado tabernáculo de su Hijo. El mismo Baltasar Gracián en *El Comulgatorio* (Zaragoza, 1655) señalaba a María como “el animado Sagrario del Señor”, y explicaba que la razón de su pureza inmaculada fue precisamente la necesidad de que ni por un solo instante le “embaraçasse la culpa”, por “aver de hospedar en sus purisimas entrañas al Verbo Eterno”.⁶⁰ Suzanne Stratton considera muy significativo el hecho de que en 1668 Juan de Segura sustituyera la figura de la Fe en la custodia de plata de Juan de Arfe en la catedral de Sevilla por la de la Virgen Inmaculada.⁶¹ Además, como ha señalado Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, ambas devociones fueron especialmente fomentadas por la corona, que las consideraba patrimonio de la “Pietas Austriaca”, pues los Habsburgo habían vinculado su triunfo o su derrota al fomento de ambos credos.⁶²

En la decoración definitiva de la capilla Lastanosa la figura de la Inmaculada se colocó también sobre una custodia, en este caso la que se pintó para servir de remate al retablo principal. Como se ha explicado, la terminación del retablo, pactado con todo detalle entre Vincencio Lastanosa y los artífices Pedro Juligue, escultor, y Rene Tibort, ensamblador, era muy distinta, así que el cambio de motivos y la subsiguiente asociación de credos católicos hay que ponerlos en relación con la decoración efímera de la capilla que se acaba de describir. La expresión del amor de Dios por el género humano mediante la unión de la creación de la Inmaculada y el sacrificio de Cristo aparece en unas sugerentes pinturas que Murillo ideó para la iglesia de Santa María de Sevilla en 1665, precisamente para celebrar la bula *Sollicitudo omnium*. La pintura de la Inmaculada lleva la inscripción “In principio dilexit eam” (*En el principio la amó a ella*), y la de la Eucaristía “In finem dilexit eos” (*Los amó hasta el fin*, Jn 13, 1).⁶³ Así se presentan ambos hechos como procesos corredentores en el camino de la sal-

⁶⁰ Baltasar GRACIÁN, *El Comulgatorio*, introducción de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 2 (edición facsímil de la edición original: Zaragoza: Juan de Ybar, 1655).

⁶¹ Suzanne STRATTON, “La Inmaculada Concepción...”, art. cit., p. 86.

⁶² Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 23 de noviembre de 1999 – 12 de febrero del 2000, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 101.

⁶³ Suzanne STRATTON, “La Inmaculada Concepción...”, art. cit., p. 86.



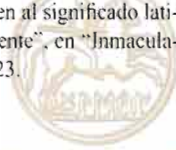
vación. Recuérdense también que enfrente de la Inmaculada del retablo se pintó una empresa que muestra el milagro de la transubstanciación.

Seguramente el modelo iconográfico de la Inmaculada pintada para la cripta triunfó definitivamente a consecuencia de la citada bula *Sollicitudo omnium*. Suzanne Stratton observa un cambio muy sintomático en las Inmaculadas de Zurbarán realizadas antes y después de la promulgación de ese documento. Las primeras conservan los símbolos de las prefiguraciones de la Inmaculada en el Antiguo Testamento, mientras las segundas prescinden de ellos, pues como expresaba el texto papal Ella es “libre de flotar en los cielos como imagen autoexplicativa de su propia pureza”.⁶⁴ Así es como se muestra a la Virgen en el lienzo de la cripta de la capilla de los Lastanosa, en su máxima belleza, y tal como la describe san Juan en el Apocalipsis (12, 1) iluminada por el Sol, que le presta su dorado resplandor, con la Luna bajo sus pies y coronada de estrellas. La delicada figura vestida de blanco y azul se yergue sobre una esfera traslúcida en una posición ligeramente inestable, como captada al final de un movimiento que su volátil manto todavía acusa. Cruza levemente los brazos sobre su pecho y, llena de sagrada humildad, baja la mirada en su descenso a la Tierra, mostrando ser la viva imagen del pensamiento nacido en la mente de Dios para la madre de su Hijo antes de todos los tiempos. Junto a Ella, ángeles niños le sirven de peana o la rodean portando algunos de sus atributos. Los ángeles solo llevan los objetos que pueden sostener de forma natural, y que parecen responder ya a los símbolos de las letanías lauretanas: el cetro y la corona como “Virgo potens” (*Virgen poderosa*),⁶⁵ el espejo sin mancha —o quizá el espejo de justicia—, y además las flores que adornan a la Virgen: lirios, rosas y azucenas. Aparte, junto a la esfera, se aprecia la cola negra y enroscada del dragón del Apocalipsis.⁶⁶ La misma selección de elementos, o muy

⁶⁴ Suzanne STRATTON, “La Inmaculada Concepción...”, art. cit., p. 84.

⁶⁵ Una de las claves de la bóveda de la iglesia de Santo Domingo de Huesca presenta estos elementos y la esfera terrestre con el mote VIRGO POTENS. La pintura se puede datar en el primer tercio del siglo XVIII. Véase María Celia FONTANA CALVO, “La decoración mural de la iglesia de Santo Domingo”, en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 10 de agosto del 2002.

⁶⁶ Las condiciones actuales de la pintura no permiten distinguir muy bien las características del animal, pero quizá se pareciera al que aplasta la Inmaculada del convento de Capuchinas de Huesca, pintura datada por María José PALLARÉS en el segundo tercio del siglo XVII. La autora comenta sobre este punto que la Virgen está pisando una serpiente “aunque en esta ocasión no es propiamente un ofidio sino que responde muy bien al significado latino de la palabra *draco*; aquí la cabeza sería de dragón, las patas de león y el cuerpo de serpiente”, en “Inmaculada”, *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, op. cit., p. 323.



semejante, es la empleada por pintores cortesanos como Claudio Coello, Francisco Antolínez, Juan de Valdés Leal o Juan Carreño de Miranda. Sus obras tienen en común haber superado, salvo en composiciones arcaizantes, la colocación paisajística de las prefiguraciones del Antiguo Testamento, tan frecuente muy poco antes, a mediados del siglo xvii.

LAS OTRAS DEVOCIONES FAMILIARES

El santo familiar por excelencia de los Lastanosa era san Juan Evangelista. Juan Lastanosa, abuelo de don Vincencio, a fines del siglo xvi añadió esta advocación en la capilla familiar que acondicionó en la antigua iglesia de Santo Domingo, antes dedicada solo a los santos Fabián y Sebastián. Además, el nombre de Juan se iba transmitiendo de generación en generación en los varones de la familia, en muchas ocasiones acompañado de otro, tal como sucede con los hermanos promotores de la capilla catedralicia. Por estas razones no podía faltar en ese conjunto funerario una referencia al discípulo amado de Cristo. Su figura se encuentra pintada en uno de los plintos del retablo de la Inmaculada, sosteniendo la copa de líquido envenenado, uno de sus atributos más usuales. Desde ese puesto discreto y secundario, san Juan Evangelista intercede en favor de los Lastanosa para que sus almas alcancen un día la vida eterna, igual que Jesucristo, al que se pinta resucitado saliendo victorioso de la muerte en el banco del citado retablo.

En la tarea mediadora acompañan a san Juan otros santos epónimos de los fundadores: san Orencio, arzobispo de Auch —por el canónigo— que comparte plinto con el discípulo de Jesús, san Vicente —por don Vincencio—, y santa Catalina, en recuerdo sin duda de la esposa de este, Catalina Gastón, cuyos restos fueron depositados en uno de los nichos de la cripta.

LA GLORIFICACIÓN DE LA FAMILIA LASTANOSA

Belén Boloqui destaca que especialmente algunos elementos del conjunto están diseñados para manifestar la inmortalidad y servir de apoteosis de la estirpe fundadora. Para comenzar, la estructura de la entrada al recinto toma la forma de un gran arco de triunfo donde los escudos particulares adquieren el máximo protagonismo (fotos 13 y 14).

Desde la Edad Media una de las principales fórmulas para manifestar la vinculación del promotor con la obra artística que patrocinaba fue la colocación en ella de su

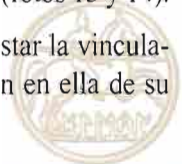




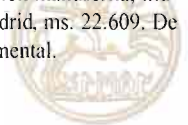
Foto 13. Pilastra del arco de ingreso a la capilla, con las armas de los Lastanosa y los Gastón.



Foto 14. Escudo de armas de los Lastanosa en el tímpano del arco de ingreso a la capilla.

escudo personal. Durante el Renacimiento y el Barroco esta práctica no solo no desapareció, sino que en determinadas circunstancias cobró todavía mayor importancia, al aprovechar conjuntamente las cualidades plásticas y de significación de este tipo de composiciones.⁶⁷ El escudo de los Lastanosa se repite insistentemente en las distintas piezas y espacios individualizados tanto de la capilla como de la cripta. El escudo es sin duda uno de los elementos principales del conjunto, y no solo por una cuestión puramente cuantitativa, sino por las distintas variantes que ofrece, según la función que desempeña.

⁶⁷ En el siglo XVII muchas familias principales oscenses se preocuparon por indagar en sus orígenes y por probar su nobleza. Vincencio Juan de Lastanosa fue también un amante de la genealogía y de la heráldica con un evidente fin práctico; no en vano a los 26 años, en 1631, ya había compuesto su *Árbol de la noble descendencia de la antigua casa de Lastanosa, calcado con los anales de este reino de Aragón, y comprobado con muchos privilegios y actos auténticos*. Pasados veinte años escribió otro tratado, que se conoce por una versión manuscrita, titulada *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.609. De esta obra ya se ha hecho mención repetidas veces en este artículo por su rico contenido documental.



La entrada al recinto se organiza, efectivamente, a modo de un arco de triunfo, que recuerda bastante al de la capilla del Santo Cristo de la misma catedral. Esta obra fue construida por el obispo don Juan Moriz de Salazar entre 1622 y 1625, y se puso de ejemplo y modelo varias veces para la capilla de los Santos Orencio y Paciencia. En ese gran arco de ingreso, labrado en piedra hasta donde la vista alcanza, las armas familiares constituyen el motivo principal. Un escudo monumental sostenido por atlantes se colocó en el centro del frontón, y réplicas del mismo en las enjutas del arco. Otro más, combinado con el de doña Catalina Gastón, se labró por duplicado a mitad del fuste de las pilastras, trabajadas en relieve, entre niños con armas e instrumentos militares. En el interior del recinto sagrado, la exaltación heráldica se modera y los escudos disminuyen de tamaño, aunque se disponen, como señas de identidad, en el altar, el retablo y las pechinas de la cúpula, de forma que prácticamente nada queda sin la firma de los fundadores. Alguno de los escudos tiene, además, un significado especial. Es el caso del que puede verse en los plintos de las columnas del retablo, pendiente y rodeado de corona de laurel alada. Lo más probable es que aluda a los Lastanosa difuntos que ya habían alcanzado la gloria tras vencer a la muerte, un tema que de forma muy distinta se pintó en la cúpula (foto 15).⁶⁸

No obstante, por lo que se refiere a elementos heráldicos, tampoco el escudo de los Lastanosa es protagonista absoluto. En el conjunto funerario, al igual que tienen cabida los restos de los ascendientes, también figuran las armas de las nobles familias que habían ido enlazando con el linaje de los Lastanosa a través de los siglos. Por ello se reserva un puesto de honor en el frente de los altares de la capilla y de la cripta para el gran escudo del linaje lastanosino, compuesto con azulejos, y en cuyo diseño original hubo de participar el propio don Vincencio, pues ilustra el frontispicio de su *Genealogía de la noble casa de Lastanosa* (fotos 5 y 16).⁶⁹ Según el relato

⁶⁸ Por el contrario, en el sepulcro del justicia Juan de Lanuza, situado en la iglesia del castillo de Alcañiz, se colocaron "a modo de trofeo unos guesos de muerto", seguramente como símbolo de la muerte física que superaría el alma del difunto, en Jesús CRIADO MAINAR, "La escultura funeraria del Renacimiento en Aragón". *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, CAZAR. 1993, p. 89.

⁶⁹ Los grandes escudos podían resultar tan elocuentes como decorativos. Don Juan Moriz de Salazar, primero obispo de Barbastro y después de Huesca, dejó en sus respectivas sedes episcopales obras artísticas de gran interés. En la catedral de Barbastro construyó la capilla de Santiago, actual del Pilar, que se cubrió con una bóveda de nervaduras cuyas claves recomponen el escudo del prelado a partir de las armas de los ascendientes. La obra fue concertada en 1608. María Celia FONTANA CALVO, *Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII*, tesis doctoral inédita, director D. Gonzalo M. Borrás Gualis, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, septiembre de 1997, p. 303.





Foto 15. Escudo de los Lastanosa glorificados en los plintos de las columnas del retablo.

sobre Lastanosa atribuido a Uztarroz, el escudo principal aparece acompañado de “otros ocho, cuatro a cada lado, que son de los abuelos del referido Caballero” y de otras armas.⁷⁰ Estos serían:

los escudos de Olcina del Bosch, que es una encina verde; los de Ribas de la Mengrana, que son dos castillos opuestos y dos animales con alas; los de los Corteses de Huesca, un castillo con doce estrellas; los de Claramonte, lobos andantes, uno sobre otro junto al árbol; los de Baráiz, una cruz floreteada, los de Vera, los veros y ocho aspas de orla, con una águila para escudo, y en el pico Veritas vincit. Los de Navarro de Azpilcueta, unos jaqueles; los de Gastón, un castillo y dos porras atravesadas bajo de él, y otras armas.⁷¹

⁷⁰ Ricardo DEL ARCO. *La erudición aragonesa en el siglo XVII...*, op. cit., p. 9.

⁷¹ *Ibidem*, p. 10.



Un análisis más detallado permite averiguar que el gran conjunto heráldico, que se trasladó al frontal, está rodeado por los escudos de las damas que casaron con los distintos herederos de la familia desde Antón de Lastanosa —cuya hidalguía fue reconocida por el Concejo de Pomar en 1523— hasta Vincencio Juan de Lastanosa. A ellos se añaden las armas de Constanza Ferrer de Busquienes, esposa de Pere de Lastanosa, personaje del siglo XIV que, según la historia familiar más extendida, había sido camarero del infante don Pedro; y también la cruz de los dominicos, en cuya iglesia tuvieron su primera capilla los Lastanosa de Huesca. De este modo, los linajes representados son, por orden de antigüedad, y desde el primero por la izquierda siguiendo en orden inverso al de las agujas del reloj: los de Ferrer de Busquienes, Juan, Ribas de la Mengrana, Cortés, Arnedo, Baraiz y Vera,⁷² y Gastón y Guzmán.

Los escudos de azulejos de la capilla y de la cripta recogen asimismo la enseñanza vital que don Vincencio quiso dejar como herencia a sus sucesores. El de la cripta va timbrado con una calavera, y de los “cóncavos de los ojos sale un laurel que le hace de corona”. Esta misma combinación de símbolos de muerte (calavera) y triunfo, victoria o fama (laurel) era la que tenía por imagen la empresa de la familia Lastanosa.⁷³ Si se usó en la cripta funeraria fue porque la calavera genéricamente representa la reflexión sobre la muerte y los novísimos, y también porque es símbolo parlante de Calavera, lugar fronterero a Cataluña que la leyenda —compuesta quizá en el siglo XVI— señala como solar originario de la familia.⁷⁴ El escudo del frontal de la capilla carece de calavera, pues este espacio es de gloria y de salvación, y en esta ocasión se puso por escrito el mensaje que solía acompañar los grabados de armas y empresas familiares: “La más segura nobleza / es la que el fin no acabó / antes en él comenzó”. Sirvieron de

⁷² Gracias a José Ignacio Gómez Zorraquino sabemos que Esperanza Baraiz y Vera, madre de don Vincencio, era hija de Agustina Vera, quien a su vez era hija ilegítima de Juan de Liñán de Vera. El autor señala también que en el árbol genealógico de los Baraiz del manuscrito de la *Genealogía* (BNM, ms. 22.609) el apellido de Liñán aparece como nombre para encubrir la ilegitimidad de Agustina, en *Todo empezó bien... op. cit.*, pp. 23-24.

⁷³ La empresa de la familia Lastanosa la publicó Sagrario LÓPEZ POSA, “La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián”, en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, ANTONIO BERNAT VISTARINI y JOHN T. CULL (eds.), Barcelona, Medio Maravé, 2002, pp. 355 y 357. Se encuentra, junto con la de don Vincencio, en el libro manuscrito *Emblemas del conde de Guimerá, vizconde de Ebol I Alquer-Foradat* (BNM, Sala Goya, ms. ER 1504). A decir de la autora, este libro —que lleva el ex libris de Lastanosa— es un *Alba amicorum*, un volumen colectivo de empresas que circulaba entre amigos los cuales iban añadiendo lemas y epigramas a los dibujos o grabados, como una diversión de humanistas.

⁷⁴ Sobre la leyenda véase Carlos GARCÉS MANAU, “Lastanosa. La gran falsificación (2)”, en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 3 de febrero del 2002.





Foto 16. Frontal del altar de la cripta y lápida fúnebria del doctor Juan Orencio Lastanosa, en la cripta.

modelos a las obras de cerámica los escudos grabados por Jerónimo Agüesca, contenidos en el manuscrito de la *Genealogía*, y reproducidos por Ricardo del Arco en las obras que dedicó al prócer oscense.⁷⁵ Don Vincencio, como él mismo escribió, deseaba que sus descendientes procuraran que “no acabe su buena forma con la vida, sino que el día de la muerte renazca el buen nombre como fénix”.⁷⁶ Por ello, en relación con la empresa de la familia, la suya es un ave fénix, el animal fabuloso que vuelve a la vida tras su autodestrucción y que, desde los primeros padres y escritores eclesiásticos, fue

⁷⁵ El de la cripta, con el complemento textual correspondiente, puede verse en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa.... op. cit.*, ilustración entre las pp. 8 y 9, y el de la capilla en *Apuntes bio-bibliográficos de Vincencio Juan de Lastanosa*, Huesca, 1911, ilustración entre las pp. 8 y 9. Comparando los escudos y las empresas de los Lastanosa se hace evidente la relación entre ambas fórmulas de representación. Sobre las circunstancias que llevaron a la creación de escudos heráldicos en la Edad Media y la relación de estos con las divisas y empresas renacentistas véase el trabajo fundamental de Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1994, pp. 27-58.

⁷⁶ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa.... op. cit.*, p. 9.



entendido como símbolo de la resurrección del hombre justo y virtuoso después de la muerte.⁷⁷ El águila, la salamandra y el ave fénix fueron animales muy frecuentes en las medallas y empresas del Renacimiento, y específicamente el ave fénix —imagen del mismo Renacimiento— fue emblema de la nobleza. Por otro lado, Andrea Palazzi en *I Discorsi sopra l'impresa* (Lyon, 1553), una obra que poseía don Vincencio, había recomendado que los animales de las empresas se mostraran en su acción más noble. Siguiendo esta enseñanza, Lastanosa representó el ave fénix en el momento culminante de su existencia, abrasándose en la pira que producirá su renovación.⁷⁸

LA EXALTACIÓN DE LOS PROMOTORES Y DE DOÑA CATALINA GASTÓN

Como se ha visto, la utilización de las armas familiares es constante; pero los Lastanosa no están presentes en el recinto solo de forma heráldica. Si en el exterior, y por su carácter público, no hay cabida más que para la exaltación simbólica, en el interior, de mayor privacidad, el mensaje se enriquece y procura conmover los sentidos. Allí es posible mostrar claramente la devoción particular hacia determinadas figuras sagradas y para ello, en una de las últimas actuaciones en el conjunto, se colocaron parejas de retratos de los fundadores pintados y esculpidos, respectivamente, bajo la conocida fórmula de “adoración perpetua”.

Los citados retratos muestran a don Vincencio Juan como capitán de Su Majestad y a don Juan Orencio como canónigo y maestrescuela, vestido con hábito de invierno, según Del Arco (fotos 17 a 21). Los personajes están fuera del marco espacial reservado a las santas figuras de los retablos, pero permanecen vinculados a él por su cercana colocación y reverente actitud: arrodillados y orantes frente a los altares.⁷⁹ Un siglo antes, en

⁷⁷ Sobre este tema véase Santiago SEBASTIÁN, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido del Bestiario Toscano*. Madrid, Ediciones Tuero, 1986. pp. 69-72, y sobre el ave fénix en general la obra de José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996. pp. 333-361.

⁷⁸ La cita de Palazzi sobre el tema en Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, op. cit., p. 81. Referencias bibliográficas acerca de los animales representados en las empresas en Aurora EGIDO, “Numismática y literatura. De los Diálogos de Agustín al Museo de Lastanosa”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 212, nota 5.

⁷⁹ Los cuadros acaban de recuperar su ubicación original, después de haber estado durante años intercambiados, pues se colocaron mal cuando se devolvieron a la capilla tras ser mostrados en la mencionada exposición *Signos*, celebrada en 1994. Esto hacía que los retratos de los fundadores no miraban al altar de la capilla, sino hacia



Fotos 17 y 18. Retrato y estatua orante del doctor Juan Orencio Lastanosa como canónigo de la catedral.

la capilla de Santa Ana, terminada en 1522, el canónigo Martín de Santángel ya se hizo representar en una imagen esculpida, alojada en hornacina y en adoración ante su retablo.

Tal como se presentan en la capilla, los hermanos Lastanosa son reflejo y prototipo del noble y del eclesiástico, del señor heredero del título familiar y del religioso que desarrolla su carrera en el seno de la Iglesia. Sobre la misma dualidad se insiste en la lauda sepulcral que cierra el nicho de los ascendientes familiares en la cripta (fotos 22 y 23). En ella, el elogio fúnebre está flanqueado por las alegorías de la Religión, a la izquierda, y de la Nobleza, a la derecha: los lugares que se reservaron para los retratos de don Juan Orencio y de don Vincencio Juan en todo el conjunto funerario. Además, en los lienzos los personajes van acompañados de su correspondiente escudo de armas, siguiendo una

la entrada de la misma, con lo cual su significado dentro de la obra quedaba desvirtuado. Sobre este asunto y los retratos de la capilla en general véase María Celia FONTANA CALVO, "Los retratos de los Lastanosa en la catedral", en *Diario del Alto Aragón*. Huesca, 27 de mayo del 2001.





Fotos 19 y 20. Retrato y estatua orante de Vincencio Juan Lastanosa como capitán.



Foto 21. Dibujo de la estatua orante de Vincencio Juan de Lastanosa. Manuscrito de la Genealogía (BNM).



Foto 22. Lápida de los ascendientes de la familia Lastanosa en la cripta.

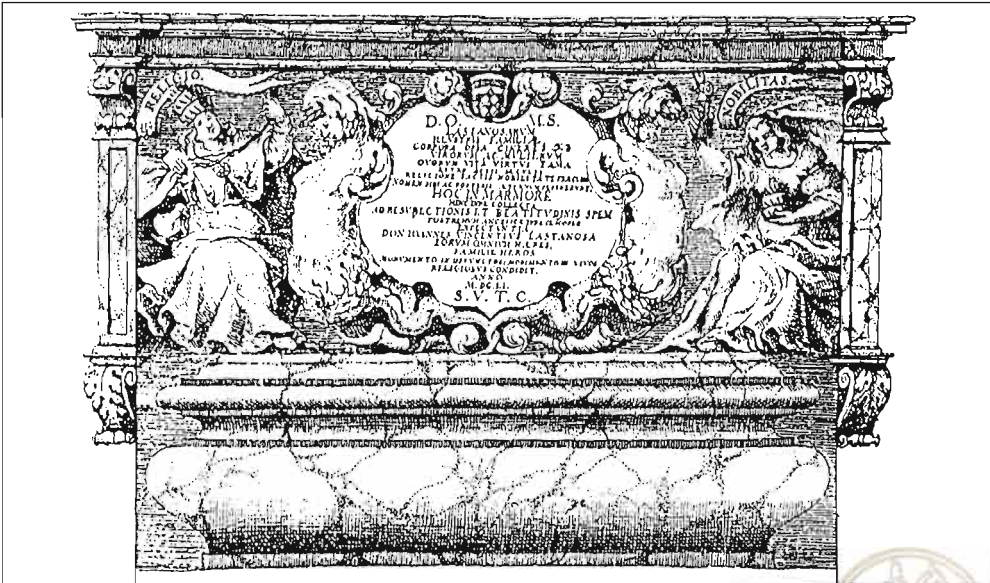


Foto 23. Reproducción dibujada de la lápida de los ascendientes de la familia Lastanosa. Manuscrito de la Genealogía (BNM).

tradicción que hunde sus raíces en la Edad Media. Tal identidad hay entre un elemento y otro, que la figura se puede considerar respecto del escudo su modelo, y el escudo respecto del señor el símbolo por excelencia de su ascendencia y condición.

Con todo, es posible que no sean los hermanos los únicos retratados en la capilla de los Lastanosa. En la cúpula se pintó una escena de gloria, repleta de ángeles y de almas que ya habían alcanzado la vida eterna. En la parte alta de ese cielo con nubes revolotean ángeles niños que alcanzan los trofeos del triunfo sobre la muerte (la palma y la corona de laurel) a las almas gloriosas de los Lastanosa difuntos, mostradas como niños. Más abajo, un coro de ángeles músicos ameniza la escena (foto 24). Casi en el centro de ese grupo que envuelve por completo la cúpula puede verse una figura femenina, joven y hermosa, vestida con una delicada túnica blanca —como le corresponde por ser un alma pura— y confeccionada a la moda de la época. La mujer ha interrumpido por un momento la piadosa lectura del libro que tiene abierto sobre sus rodillas para atender las confidencias de un ángel (foto 25).⁸⁰ Tan cumplida caracterización física y de costumbres permite suponer que la pintura es una representación de doña Catalina Gastón y Guzmán, que murió, como se ha dicho, el 27 de abril de 1644 a la temprana edad de 32 años. De su persona, contamos con una excepcional evocación realizada por el propio don Vincencio, que coincide casi a la perfección con la pintura. La descripción del esposo es una prueba de admiración por la belleza física y moral de Catalina, lo que inclina a pensar que deseara dejarla patente por siempre en la capilla:

Doña Catalina Gastón y Guzmán era alta de cuerpo, excelentemente proporcionada, muy blanca, hasta los doce años conservó el pelo muy rubio; este con la mudanza del clima se mudó en castaño obscuro, la cara larga, la frente espaciosa, los ojos algo pequeños, del color del pelo, las cejas poco arqueadas, la nariz larga, la boca bien proporcionada, los labios pequeños y de buen color, los dientes blancos y menudos y todo el rostro tan proporcionado y hermoso, que abiendo hecho tres o quatro retratos suyos salieron poco parecidos. Los pintores se acusaron con que la perfección y hermosura era tal que no acertaban a esplicarla, siendo inimitable. Tenía el cuello blanco y largo, la condición afable, grave y compuesta. El rostro y los ojos siempre alegres y con facilidad se movía a la risa compuesta. Fue muy debota, frequentando a menudo los sacramentos, aficionada al retiro y soledad, gustando mucho los días de hazienda de la labor, y los de fiesta de la lectura [...] en los trajes muy moderada, rehusando siempre el que

⁸⁰ La túnica es muy semejante a la que viste, por ejemplo, la Inmaculada de la iglesia parroquial de Mozota (Zaragoza), mandada pintar en 1649 por el licenciado Domingo Laporta Cortés.





Foto 24. Gloria de la familia Lastanosa.



Foto 25. Posible retrato de Catalina Gastón.



se hiçiera exceso en galas y joyas. Escribía y leya muy bien [...] Tendrán sus libros tanto que admirar en las tareas como que imitar en sus virtudes las referidas curiosidades.⁸¹

Seguramente en la gloria particular de los Lastanosa se podían identificar en la época más personajes de la familia, al menos dos varones, pero actualmente no es posible suponer ni si quiera su identidad, por carecer de referencias para ello.

Como se ha dicho, las armas de los Gastón, unidas a las de los Lastanosa, se disponen en las pilastras del arco de entrada a la capilla, y, según el documento de donación de la capilla, debían figurar también en el retablo de San Orencio y Santa Paciencia. Sin embargo, en el retablo no se colocó el escudo de los Gastón, quizá porque después se pensó en hacer presente en la capilla a Catalina mediante su retrato. Aunque en la época no debía ser muy frecuente retratar a los difuntos en la gloria, por lo que hace a cuestiones prácticas en este caso no había mayores dificultades, pues la dama había sido pintada varias veces. Su retrato principal debía ser el que adornaba el salón de la casa del Coso, realizado, seguramente, en junio de 1636.⁸²

LOS NOVÍSIMOS

En las puertas, al parecer desaparecidas, que accedían a la primera cripta del conjunto se encontraban dos jeroglíficos que afortunadamente se conocen porque fueron reproducidos en la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*. Según consta en esos dibujos, se aludía en ellos a dos fases de las postrimerías: la muerte corporal y el camino de las almas hacia la salvación, mensajes sucesivos en el tiempo que se habían de leer en sentido ascendente. El primer jeroglífico, que todavía vio Del Arco, se encontraba en “la segunda puerta de la capilla subterránea”, la cual estaba recubierta con una plancha de hierro,⁸³ y mostraba nuevamente la imagen de la empresa de la familia Lastanosa: la calavera con ramas de laurel saliendo de los orificios de los ojos

⁸¹ BNM. *Genealogía...*, *op. cit.*, ms. 22.609, ff. 265v-266. El mismo texto se transcribe, escogiendo pasajes parecidos, en Carlos GARCÉS MANAU, “Los secretos de Lastanosa...”, art. cit.

⁸² Así se deduce de las copias de la inscripción que figuraba en él. Pero en este punto hay un pequeño problema, pues en esa fecha doña Catalina tendría 24 años y no 23 como se afirma también en el mismo texto. La inscripción se reproduce en BNM. *Genealogía...*, *op. cit.*, ms. 22.609, f. 111, y en la descripción de la casa de Úztarroz, que copió Latassa y dio a conocer Ricardo del Arco en *La erudición aragonesa en el siglo XVII...*, *op. cit.*, p. 229.

⁸³ *Ibidem*, p. 45.



Foto 26. Jeroglífico de la Muerte.
Manuscrito de la Genealogía (BNM).

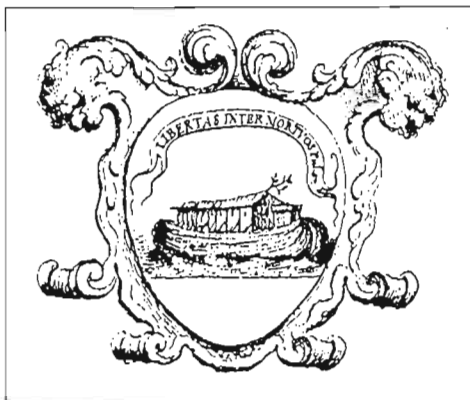


Foto 27. Jeroglífico de la Resurrección.
Manuscrito de la Genealogía (BNM).

para formar una corona de triunfo.⁸⁴ A esta imagen acompañaba el lema HVC VSQUE ET INDE CEPIT (*Por aquí y por allá siempre se apoderó*), referido específicamente a la muerte que continuamente actúa por todas partes (foto 26).

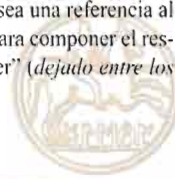
El segundo jeroglífico se colocó en “las láminas de la primera puerta de la capilla subterránea”, y en él la muerte deja de ser el referente. Un claro mensaje de esperanza se quiso transmitir en esta composición, llamada de la Resurrección.⁸⁵ En la imagen se plasmó el arca de Noé llevando en lo alto la rama de olivo con que volvió la paloma, señal de la renovación de la vida después del diluvio. El lema era LIBERTAS INTER MORTVOS [Psal. 87] (*La libertad entre los muertos* [Salmos, 87]), que proporciona Cristo a los creyentes gracias a su sacrificio y resurrección (foto 27).⁸⁶

Jacques Callot incluye la imagen del arca de Noé entre sus *Emblemes sur la vie de la Mere de Dieu* (París, c. 1646), convirtiéndola en símbolo del eterno reposo de la Virgen tras su existencia terrena. Esto lo ilustra el autor con un arca hacia la que vuela una

⁸⁴ Véase la nota 75.

⁸⁵ BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 233v.

⁸⁶ La copia del microfilme que he manejado no permite asegurar que el final de la frase sea una referencia al Salmo 87. En cualquier caso, esto sería posible porque algunos de sus versículos se utilizaron para componer el responsorio de tinieblas titulado *Aestimatus sum*, que se refiere a Cristo como “inter mortuos liber” (*dejado entre los muertos*) en su bajada a los infiernos el sábado santo para liberar a los justos.



paloma llevando una rama de olivo en el pico.⁸⁷ El jeroglífico de la resurrección de la cripta de los Lastanosa parece referirse a un momento inmediatamente posterior al plasmado por Callot, pues en la proa del arca puede verse ya el olivo que ha dejado el ave. Quizá la semejanza entre las imágenes no sea casual, pues, como se ha dicho, don Vincencio poseía estampas de Jacques Callot,⁸⁸ pero si en la puerta de la cripta el arca alude a la Virgen ha de referirse concretamente a su cualidad como “arca de vida”, por haber llevado en su vientre al Salvador. Uno de los altares efímeros construidos en la ciudad de México el 8 de diciembre de 1618 para celebrar la prohibición real de discutir en público y en privado el misterio de la Inmaculada, mostraba un arca de Noé, en cuya popa aparecía la Virgen con la inscripción: “Del diluvio universal, con certidumbre se sabe, que libró Dios esta nave”.⁸⁹ Más tarde, en la obra *Flores de Miraflores* (Burgos, 1659), Nicolás de la Iglesia utiliza el arca de Noé para mostrar la inmaculada concepción de María.⁹⁰

LA VIRTUD COMO MEDIO PARA ALCANZAR LA GLORIA

La Virtud es, en el discurso moralizante de la época, el medio más seguro para lograr el triunfo sobre la muerte y, por lo tanto, la vida eterna. No es suficiente la intercesión de los santos pidiendo clemencia por los pecadores. Es necesario que el hombre se ejercite en el desarrollo de las virtudes que generan buenas obras para así alcanzar la gloria, tercera y última etapa del recorrido ascendente señalado en el conjunto.

Acerca de la Virtud, don Vincencio se unía al sentir general y expresaba el convencimiento sobre su poder en el prólogo del tratado genealógico compuesto en 1651-1652, acercándose a una de las máximas de Juvenal: “Nobilitas sola est, atque unica virtus” (*La virtud es la sola y única nobleza, Sátiras*, 8, 20).

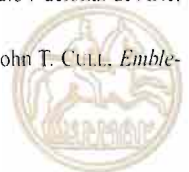
Claramente conocerás en él no he afectado vanidad, sino que con pureza narro lo próspero y lo adverso; lo uno para que estimule la virtud, lo otro para que sirva de lastre con-

⁸⁷ La referencia a Callot y la reproducción del emblema mencionado, en José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática...*, op. cit., pp. 574 y 582.

⁸⁸ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 208.

⁸⁹ María de los Ángeles SOBRINO, “Entre la especulación y el obrar: la función de la emblemática mariana”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México. Patronato Nacional de Arte, 1994, pp. 194-195.

⁹⁰ Concretamente el que lleva por lema “Arca Noé”, en Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados...*, op. cit., p. 95.



tra la vanidad, pues el que menos fuese, guiado por la virtud puede levantarse; como el más engreído desvanecerse si le faltare [...]. De él colegirás la inconstancia de los bienes de la fortuna, y quedarás advertido que el mayor patrimonio es la virtud a que siempre aspirarás.⁹¹

Dejando por fin el ámbito mortuorio de la cripta, en la capilla superior se muestran las principales virtudes que guían al cristiano en este mundo para no desviarse del áspero camino de la rectitud. Son las tres Virtudes Teologales más la Fortaleza, pintadas como alegorías en las pechinas de la cúpula, actualmente en muy mal estado de conservación.⁹² Esperanza está en actitud orante mientras un niño se aferra a ella, lleva el ancla que la sostiene en la incertidumbre de la adversidad, y recibe de los cielos la corona de laurel del premio (alusión a la primera de las bienaventuranzas, recogida así en el *Hortus Deliciarum*) (foto 28),⁹³ también una de las versiones de la Esperanza de Ripa la representa junto a un ánora “que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna”;⁹⁴ Caridad amamanta a un niño y sostiene a otro, pues como explica Ripa “la caridad es hábito de la voluntad infundido por Dios, que nos inclina a amarle, fin nuestro supremo, amando también al prójimo como a nosotros mismos”;⁹⁵ Fortaleza lleva una columna, pues es firme y sostiene como ella (foto 29); y por fin la Fe muestra como distintivo la Cruz y está acompañada por un niño con las tablas de la Antigua Ley, de las que desvía la mirada, para manifestar, seguramente, lo que Bossuet denomina “la Sucesión de la Religión”.⁹⁶ De esta manera las pechinas, los triángulos curvados que transforman la sección cuadrada y terrenal de la capilla en la circular y celeste de la cúpula, sirven para trascender el mundo terreno y alcanzar la gloria, pintada en la cúpula con series de ángeles. Así, se sigue también una antigua tradición, pues, como explica Juan Francisco Esteban las virtudes se convirtieron desde fines de la Edad Media en “compañía obligada en la tumba como conductoras a la salvación del alma del difunto”.⁹⁷

⁹¹ BNM, *Genealogía...* op. cit., ms. 22.609, f. 5. La transcripción ha sido tomada de Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa en el siglo XVII...* op. cit., p. 8.

⁹² La cúpula que se levanta sobre ellas es encamonada, seguramente para evitar problemas estructurales, pues debajo de la capilla está excavada la cripta. Véase sobre la cúpula María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, art. cit., p. 180.

⁹³ Así se expresa en Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Tratado de iconografía...* op. cit., p. 399.

⁹⁴ Cesare RIPA, *Iconología*, t. I, Madrid. Akal, 1987, p. 354.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 161.

⁹⁶ Émile MÂLE, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid. Ediciones Encuentro, 1985, p. 341.

⁹⁷ Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Tratado de iconografía...* op. cit., p. 403.





Foto 28. Alegoría de la Esperanza.



Foto 29. Alegoría de la Fortaleza.

En la cripta, las lápidas que cierran los dos enterramientos parietales se componen básicamente de inscripciones latinas de tipo laudatorio y de alegorías que ponen en imágenes las principales virtudes indicadas en los textos. Cada panegírico fue cuidado especialmente por don Vincencio, quien los encargó a distintos autores, aunque por el momento solo se conoce la identidad de uno, Fr. Jerónimo de San José, el famoso historiador y poeta de la Orden del Carmen Descalzo, a quien se debe la exaltación de Catalina.⁹⁸ Los demás, a decir de don Vincencio, fueron también “personas doctas, que con la elegancia de sus plumas les dieron alma”.⁹⁹ Las figuras de las alegorías están esculpidas en medio relieve y resumen, en un caso, la elevada condición de los ascendientes familiares, y en el otro manifiestan las virtudes de doña Catalina.

La lápida de los antepasados se coloca bajo un pequeño tondo pintado con la figura de Cristo en Majestad y tiene como referentes a la Religión y a la Nobleza. Coronando la composición escultórica se colocó el escudo de los Lastanosa y debajo una ins-

⁹⁸ BNM, *Genealogía...*, *op. cit.*, ms. 22.609, f. 268v.

⁹⁹ *Ibidem*, f. 268v.



cripción, señalando que allí esperan la resurrección los restos reunidos de los hombres y mujeres de las generaciones pasadas de la familia Lastanosa, a los que destaca por su vida de virtud, fama, RELIGIONE FACTIS, NOBILITATE PRÆCLARA (*por sus hechos en la religión y por su ilustre nobleza*). Haciéndose eco de esta última frase, flanquean la inscripción las alegorías de la Religión y de la Nobleza, cuyos nombres están escritos en las correspondientes filacterias. Religión se muestra bajo el aspecto de un papa portando un incensario, igual que en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo.¹⁰⁰ Para referirse a la Nobleza el artista recurrió a una figura femenina que sostiene en la mano izquierda una triple corona imperial y en la derecha la pequeña figura de un soldado. Ripa ya muestra a la Nobleza con una estatuilla en la mano, pero femenina, pues representa a Minerva, protectora de “armas y saberes”,¹⁰¹ así que el modelo iconográfico utilizado en la lauda no está tomado directamente de Ripa. Se aproxima mucho más a la Nobleza de la capilla la imagen con que representa esta condición el gran arqueólogo zaragozano Antonio Agustín en su obra *Diálogos de medallas, inscripciones, y otras antigüedades* (Tarragona, 1587). En ella Nobleza tiene en la mano a Paladio “figura pequeña de Palas”, un soldado armado, como el esculpido en la cripta, con “una galea, ò celada, y un escudo, y una lança”. La figurita tenía especial significación para los romanos, la cual llevaron de Troya a Roma “y como la principal nobleza de Roma era venir de los Troianos que fundaron à alba, por esto la Nobleza tiene el Paladio en sus manos”.¹⁰² Es necesario recordar aquí el gusto de don Vincencio por las medallas y monedas antiguas, lo que le llevó a reunir una importantísima colección y a redactar tres obras sobre el tema: *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645), *Medallas romanas explicadas que ofrece y dedica al Serenísimo Señor don Juan de Austria Vicencio Ivan de Lastanosa* (manuscrito firmado en Huesca en 1675) y *Piedra de toque de la moneda jaquesa* (manuscrito redactado en 1661), que al darse a la imprenta se tituló *Tratado de la moneda jaquesa y de otras de oro y plata del Reyno de Aragón* (Zaragoza, 1681).¹⁰³ Según

¹⁰⁰ Juan Francisco ESTEBAN comenta que desde Trento la Religión se representó de forma muy parecida a la Fe, adornada con ropas eclesiásticas de pontifical, *Tratado de Iconografía...*, *op. cit.*, p. 406.

¹⁰¹ Cesare RIPA, *Iconologia...*, *op. cit.*, t. II, p. 133.

¹⁰² Antonio AGUSTÍN, *Diálogos de medallas, inscripciones, y otras antigüedades*, Madrid, J. Francisco Martínez Abad, 1744, pp. 82-83. Debo el conocimiento de este dato al profesor Juan Francisco Esteban.

¹⁰³ La noticia de los libros publicados en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 281-286. El libro manuscrito lo dio a conocer Enrique del Río Hermann en “Un manuscrito de Vincencio Juan de Lastanosa sobre numismática romana”, *Numisma, Revista de la sociedad ibero-americana de estudios numismáticos* [Madrid] (enero-diciembre 1998), pp. 131-160.



Aurora Egido, don Vincencio tenía en su biblioteca nueve libros y varios manuscritos de Antonio Agustín, entre ellos los *Diálogos* en italiano (Roma, 1592).¹⁰⁴

La lápida de doña Catalina se dispone bajo la figura de Cristo resucitado y muestra las alegorías de la Pureza y de la Prudencia (fotos 30 y 31). En esta ocasión la obra lleva una inscripción que, a modo de título, recuerda a doña Catalina —cuyas armas portan unos niños— como *MVLIER FORTIS BONA SAPIENS* (*Mujer fuerte, buena, sabia*, Proverbios, 31, 10-31). Este mismo programa de virtudes constituyó la idea rectora de los jeroglíficos desarrollados en las exequias de la reina Isabel de Borbón en Zaragoza en 1644, y antes en las de su madre, María de Médicis en Florencia.¹⁰⁵ El texto laudatorio sobre Catalina centra la composición y explica el paso de la difunta por la vida, destacándola como *PRVDENTIAE IN SPECVLO SE SPECVLVM PRVDENTIAE VIDENS/IGNEM AQUAM AD INFLAMMANDOS HONESTI AFFECTVS / AD EXTINGVENDDOS INHONESTOS/ MANV CORDIS GESTANS* (... *espejo de prudencia, que se ve en el espejo de la Prudencia, llevando en la mano fuego para encender afectos del corazón honesto, agua para apagar los deshonestos*). Poniendo en imágenes esa alabanza, las alegorías que acompañan a Catalina son Pureza y Prudencia, según indican sendas filacterias. Pureza es una mujer cubierta con *flammeum*, el velo de las novias romanas, y portadora en la mano derecha —la del corazón— de la llama del amor puro con la que enciende el amor honesto y también del agua con que enfría el afecto deshonesto, como explica la inscripción mencionada. Ambos elementos identificativos hacen referencia a la ceremonia de bodas de la *confarreatio* romana, cuando al entrar la mujer en la casa del marido este la recibía con una ceremonia sacramental que se llamaba *aqua et igni accipere*. El agua y el fuego son símbolos en Roma del culto doméstico (Gayo, *Institutiones iuris civilis*, I, 110). Referirse a Catalina como la esposa de un matrimonio confarreado suponía, además, hacerla imagen de la *matrona univira*, porque una unión de esas características no podía disolverse, y si uno de los dos cónyuges fallecía el superviviente no podía contraer nuevas nupcias. En Roma solo los sacerdotes supremos tenían matrimonio

¹⁰⁴ Sobre la relación entre los libros de Antonio Agustín y de Vincencio Juan de Lastanosa véase el estudio de Aurora EGIDO, "Numismática y literatura...", art. cit., pp. 209-227. El registro exacto del libro de Agustín en la biblioteca de Lastanosa en Francesca PERUGINI, "La bibliothéque emblématique...", art. cit., p. 207.

¹⁰⁵ María Adelaida ALLO MANERO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, edición en microficha, pp. 486-492.





Foto 30. Lápida de Catalina Gastón en la cripta.



Foto 31. Reproducción dibujada de la lápida de Catalina Gastón. Manuscrito de la Genealogía (BNM).



confarreado.¹⁰⁶ Pese a todo, esta iconografía de la Pureza no debía ser inusual en la época, pues también la que se pintó hacia 1659 sobre la puerta de ingreso de la citada sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca aparece con los mismos atributos.¹⁰⁷ Por su parte, Prudencia se muestra en la lauda de la cripta como una hermosa y juiciosa mujer que se mira en el espejo simbólico para poder ver y corregir sus defectos, utilizando el antiguo atributo que consagró Ripa.¹⁰⁸

Como se ha dicho, el autor de la composición que glosa la figura de doña Catalina fue fray Jerónimo de San José, en el siglo Ezquerria de Rosas, cronista de la Orden del Carmen Descalzo y poeta del círculo lastanosino. La fama le precedía, como explica el propio don Vincencio, “por su santidad, doctrina y letras, como consta de los muchos libros con que a enriquecido no solo su religión, sino toda la república literaria”.¹⁰⁹

UNA INTERPRETACIÓN PARA EL CONJUNTO FUNERARIO

Quizá sea prematuro ofrecer de esta obra una lectura unitaria, pues quedan todavía algunos elementos por interpretar individualmente, y por esa razón hay aspectos que necesariamente han de ser complementados y otros que se deberán explicar de forma distinta. De todas formas puede convenir una primera interpretación global para dejar de manifiesto cuáles son al menos las líneas temáticas básicas, y cuáles las complementarias.

Resulta fundamental para la comprensión del conjunto, como ya manifestó Belén Boloqui, la doble función que desempeñó la capilla, pues los fundadores la construyeron a la vez como panteón familiar y como capilla del Sacramento, o parroquia.

¹⁰⁶ Véase sobre el tema Gonzalo FONTANA ELBOJ, “*Sponsio* matrimonial en la Roma arcaica”. *Revue internationale des droits de l’antiquité*, t. 43. Bruselas, Fondation Universitaire de Belgique, 1996, pp. 213-267.

¹⁰⁷ Juan Francisco ESTEBAN estudia la lápida de Catalina y la de la familia Lastanosa en “La emblemática en el arte aragonés en tiempos de Baltasar Gracián”, en *Actas del I Congreso Internacional Baltasar Gracián. Pensamiento y erudición*, vol. I, Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses: Zaragoza. Institución Fernando el Católico. Gobierno de Aragón, 2003, p. 376.

¹⁰⁸ Émile MÂLE, *El Barroco...* *op. cit.*, p. 340.

¹⁰⁹ BNM, *Genealogía...* *op. cit.*, ms. 22.609, f. 268v. Según DEL ARCO don Vincencio de Lastanosa mantuvo una buena relación con fray Jerónimo de San José hasta que, contra su voluntad, ayudó a su hija Catalina a ingresar en el convento de Carmelitas Descalzas de Zaragoza. No obstante, si hubo enemistad entre ellos esta debió aplacarse hacia 1651, y esto explicaría que fray Jerónimo colaborara en los epigramas de la cripta. Se mencionan los problemas entre los dos personajes en *La erudición aragonesa...* *op. cit.*, p. 147.

Así, como recinto parroquial sirve para contribuir a desagrar a los ojos de Dios, y a borrar de la memoria colectiva, el robo sacrilego cometido en 1641 por un francés en la antigua capilla parroquial, y que estaba situada enfrente. El nuevo espacio que diseñaron los Lastanosa iba a exaltar la sagrada Eucaristía disponiendo unido al retablo un espléndido tabernáculo donde custodiar el Cuerpo de Cristo, pintado además y manifestado en una custodia sol en el ático del mismo retablo. El tabernáculo, interpretado como fuente de vida para los creyentes, se coloca en medio de un jardín imperecedero, el del paraíso, donde se abren las más bellas flores. Al desempeño como parroquia de la capilla corresponde también una decoración muy concreta: las escenas de la Cena de Emaús y de la Última Cena, y tres empresas sacras que muestran simbólicamente la naturaleza y trascendencia del misterio eucarístico. Las primeras son perfectamente visibles, pues se alojan en la parte baja de los muros, entre fingidas columnas salomónicas adornadas con racimos de vid, mientras se reserva la parte alta, menos accesible, para las composiciones alegóricas, ideadas especialmente para espíritus cultivados.

Pero en este ámbito, el Cuerpo de Cristo no es solo símbolo de salvación universal, sino de la redención particular de la familia Lastanosa, para cuyo piadoso fin se acondicionó la nueva capilla. Las misas ofrecidas por los deudos en el altar donde figura el gran escudo del linaje lastanosino ayudarían a la salvación de las almas de los familiares, junto con la mediación de los santos patronos que actúan como intercesores: san Orencio, santa Paciencia y san Orencio arzobispo de Auch en la capilla, y en la cripta los epónimos de los fundadores: san Juan Evangelista, san Orencio, san Vicente y santa Catalina, en recuerdo de la esposa de don Vincencio. Mención especial en este discurso merece la Inmaculada. Su protagonismo en la tarea intercesora ante su Hijo es puesto de relieve al hacerse titular del retablo de la cripta, desde donde actúa de mediadora para conseguir la salvación eterna. María es también el tabernáculo más puro escogido para el cuerpo de su Hijo, y como tal aparece sobre la Custodia que lo manifiesta en lo alto del retablo de la capilla. Los Lastanosa se convierten así en promotores y difusores de la “Pietas Austriaca”, que se caracterizó por la devoción a la Eucaristía y a la Inmaculada, misterios negados, por otra parte, por luteranos, calvinistas y anglicanos.¹¹⁰ Algunas de las principales virtudes cristianas: Fe, Esperanza, Caridad y Fortaleza, pintadas en las pechinas, conducen a los hombres de bien a la gloria pintada en la cúpula.

¹¹⁰ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Usos y funciones de la imagen religiosa ...”, art. cit., pp. 101-102.



El programa de salvación se dispone de abajo arriba a lo largo de las estancias ordenadas en altura, y la lectura general ha de seguir esta secuencia, como explicó Belén Boloqui. Las criptas subterráneas son espacios funerarios por excelencia. La inferior fue concebida como simple “bóveda con distintos sepulcros de piedra para la familia de Lastanosa y sus parientes”.¹¹¹ Mientras, la superior se reservó para los promotores y ascendientes, y fue decorada magníficamente como una segunda capilla. Se dedicó, como se ha dicho, a la Inmaculada, que preside el retablo, y las tonalidades predominantes en ella no son luctuosas, sino blancas y azules, como corresponden a la sagrada pureza de María. Además, la cripta es un remedo de la capilla de los Santos Orencio y Paciencia. Se organiza también mediante un retablo central, simplificación del principal, hacia el que dirigen con fervor sus oraciones y ruegos los promotores de la obra, representados en esculturas de alabastro directamente inspiradas en los retratos de la capilla. La vinculación entre estas obras no solo de concepto, sino formal, es evidente.

En la cripta se dispusieron los sepulcros de los hermanos Lastanosa, don Juan Orencio y don Vincencio Juan, acompañados de sus respectivas estatuas orantes alojadas en hornacinas y dirigidas hacia el retablo de la Inmaculada. Las laudas funerarias de los sepulcros están empotradas en el testero, a ambos lados de la Virgen. Junto a las sepulturas principales se colocaron, en sendos nichos, los restos de los antepasados familiares y los de Catalina, trasladados en septiembre de 1651 con licencia del obispo don Esteban de Esmir. Las lápidas que cierran estos enterramientos se componen básicamente de inscripción latina, redactada por una pluma acreditada, y de alegorías que ilustran gráficamente la condición y virtudes de que hacen gala los Lastanosa. Los ascendientes están acompañados por la Nobleza y la Religión, y doña Catalina por la Pureza y la Prudencia.

Finalmente, la capilla superior es el lugar donde se muestra ya el paso de la muerte corporal a la vida eterna. Un elemento parece resumir el sentido de todo el discurso: el escudo de los Lastanosa suspendido e inscrito en una corona de laurel alada, símbolo del premio final que obtienen los justos. Nuevamente los promotores, esta vez retratados en lienzo, oran ante el retablo, donde el primero de los matrimonios oscenses intercede junto con la Virgen por los difuntos ante la divinidad. Pero la escena de gloria no termina en el retablo, pues se proyecta y prolonga con detalle en la cúpula.

¹¹¹ BNM, *Genealogia...*, *op. cit.*, ms. 22.609, f. 235v.



Allí se muestran las almas de los Lastanosa como inocentes niños que han salido del purgatorio gracias a las misas ofrecidas por sus deudos y a los eficaces ruegos de los patrones. Por eso están recibiendo de ángeles niños las palmas y las coronas de laurel que simbolizan su triunfo sobre la muerte. Una de las almas que ya ha obtenido la ansiada recompensa a una vida virtuosa y ejemplar es la de doña Catalina Gastón, acomodada entre los propios ángeles, como quisiera su esposo que estuviera desde el momento justo de su trágica muerte.

