

EL CIELO QUE SOÑÓ LASTANOSA EN SU CAPILLA DE LA CATEDRAL DE HUESCA¹

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— Durante más de veinte años (1645-1668) Vincencio Juan de Lastanosa se ocupó de la construcción y el ornato de su capilla funeraria a intervalos de tiempo más o menos largos. El resultado fue una obra singular donde quedaron perfectamente entrelazados diferentes discursos devocionales en torno al gran misterio de la vida y la muerte. Este trabajo aborda la visión que desarrolló Lastanosa del premio eterno que esperaba en el cielo a su amada esposa y al resto de su familia. Para ello se estudian especialmente el lienzo del retablo mayor y la pintura mural de la cúpula. También en estos temas relativos a las postrimerías del hombre, Lastanosa insistió en su firme ortodoxia católica al representar el juicio individual y la gloria que alcanzarán las almas justas tras pasar por el purgatorio, un lugar de fuego y sufrimiento cuya existencia negaban Lutero y sus seguidores, un lugar que no se ve, pero al que se alude en la capilla.

PALABRAS CLAVE.— Capilla de los Lastanosa. Catedral de Huesca. Simbología. Barroco.

ABSTRACT.— For more than twenty years (1645-1668) Vincencio Juan de Lastanosa engaged in the construction and decoration of the funeral chapel for differing periods of time. The result was a singular work, where different devotional discourses around the great mystery of life and death were perfectly interwoven.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Cuernavaca, México). fontanacc@hotmail.com

¹ Este trabajo se integra dentro del proyecto I+D+i *El acabado en la arquitectura: revestimientos cromáticos y artes textiles: de la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas* (HAR 2012-37735).

This work addresses Lastanosa's vision of the eternal reward that awaited his beloved wife and the rest of his family in heaven. To this end, the high altarpiece canvas and the wall painting of the dome are especially studied. With respect to these topics relating to the man's last years of life, Lastanosa insisted on his firm Catholic orthodoxy on illustrating the individual judgement and the glory that righteous souls will reach after passing through purgatory, a place of fire and suffering, whose existence was denied by Luther and his followers, a place that is not seen, but that is referred to in the chapel.

Cuanto más se estudian algunas obras, más cosas parecen esconder. Para manifestar los secretos de algunas basta con encontrar una clave, porque al descubrir un aspecto esencial del tema todo comienza a desvelarse. Pero otras veces las cosas no son tan simples. Es el caso de la capilla funeraria de los Lastanosa, que exige varias relecturas para poder disfrutar, al menos parcialmente, de toda su complejidad y riqueza, pues como si se tratara de un celoso contenedor de secretos, y a pesar de todo lo que se ha avanzado, todavía sigue deparando sorpresas.

Este trabajo revisa y matiza algunas interpretaciones anteriores a la luz de una lectura más minuciosa de las obras creadas para dar curso a las ideas sobre la vida eterna. Todo el conjunto funerario está organizado para ser el escenario apropiado donde rogar, esperar y finalmente gozar de un estado de bienaventuranza perpetuo. Por eso la cúpula se reserva especialmente para mostrar una beatífica imagen celestial que bien podría denominarse *la gloria de los Lastanosa*. Los dos hermanos promotores, Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa, se involucraron activamente en la elección y el desarrollo de los temas devocionales expuestos en la capilla, pero sin duda las obras que ahora se estudian, el lienzo del retablo mayor y la pintura mural de la cúpula, fueron básicamente responsabilidad de Vincencio Juan: el primero, porque se contrató después de la muerte del canónigo Juan Orencio, y la segunda, porque en ella aflora la añoranza de un esposo y padre que ha perdido a muchos de sus seres queridos.

La tendencia a abordar la escatología desde una perspectiva cada vez más individual es una constante desde la Edad Media que traslada la preocupación por el Juicio Final hacia el juicio primero y particular. El *ars moriendi* del siglo xv trata de familiarizar al cristiano con el último trance en esta vida y ayudarle a vencer las tentaciones y los subterfugios del demonio, que clama por su condenación. A finales de ese siglo se definen los cuatro novísimos, muerte, juicio individual, infierno y gloria,

es decir, los últimos episodios del hombre en la tierra (muerte y juicio) y los primeros en la futura, tanto para el condenado (infierno) como para el santo (gloria). La tradición católica favorece la reflexión sobre los últimos momentos de la vida del hombre para evitar caer en el pecado y con ello conjurar el castigo del fuego eterno (“En todas tus acciones ten presente tu fin, y jamás cometerás pecado” (Eclesiástico 7, 36). Pero las fórmulas tardías de salvación siempre albergan el riesgo de confiar demasiado en los socorros de última hora y no ordenar el comportamiento de toda la vida hacia las buenas obras. Para evitar esta desviación, en el siglo XVI el tema da un giro sustancial gracias a autores tan influyentes como Kempis y Dionisio Cartujano, que enfatizan la imitación de Cristo como modelo ascético: así se tiende a transformar el *ars moriendi* en el *arte de bien vivir para bien morir*. Algunos tratados de la época invitan incluso a esperar con alegría una muerte que solo podría ser la llave de la salvación.

Después, el Concilio de Trento y la Contrarreforma van a insistir de nuevo en los horrores de la muerte, en la espantosa condenación y en los métodos para paliar los sufrimientos del terrible purgatorio, la mayoría onerosos, como el pago de misas, indulgencias y bulas.² El ambiente de patetismo exacerbado explica los cuadros de *vanitas*, poblados por un lado de signos de muerte, caducidad y decrepitud y por otro de objetos y apegos tan preciosos en este mundo como inútiles en el otro. También son frecuentes en el siglo XVII los cuadros con visiones del purgatorio, donde los fieles podían contemplar las almas atormentadas envueltas en terribles llamas que jamás llegaban a consumirlas. Desde el punto de vista estético, en muchas de estas narrativas visuales, para mostrar dolor o para producir angustia se hace gala de una retórica fúnebre, macabra y hasta grotesca.

Pero la obra de los Lastanosa no abunda en recursos trágicos y conmovedores, sino en otros que, por el contrario, tratan de proporcionar sosiego, fe y esperanza, especialmente a la familia promotora. Esta es la función principal de dos imágenes pintadas en el espacio superior del conjunto: la intercesión de los santos patronos en el juicio individual —al que se hace referencia en el retablo— y la gloria celestial —visible en la cúpula— que esperaba a los justos tras una vida virtuosa. La tragedia

² MOREL D'ARLEUX, Antonia, “Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica”, en Manuel GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 719-734, y MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 342.

familiar de Vincencio Juan de Lastanosa culminó en su momento con la muerte prematura de su esposa, Catalina Gastón, un triste acontecimiento que desencadenó el inicio de la capilla funeraria y marcó en buena medida su carácter. En una línea de superación de esta desgracia personal, no hay ningún rastro de padecimientos para expiar pecados en todo el recinto. El anhelo y la confianza en la salvación quedan patentes en la exclusiva visión de la gloria, el tercero de los novísimos, “un estado perfectísimo en el que se encierra un cúmulo y agregado de todas las felicidades y bienes



Capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

perfectos que puede gozar la criatura racional”.³ Allí se pintan las almas puras en pleno disfrute de un estado de bienaventuranza. No más dolor, en definitiva, para quienes habían sufrido tanto en vida.⁴

EL JUICIO PARTICULAR DE LOS LASTANOSA

La representación de la gloria en la capilla involucra dos obras. Se inicia en el dorado rompiente celestial del retablo, que hace visible el empíreo con la Trinidad y la Virgen, y después se abre paso, casi como si se tratara de una prolongación, hacia el intradós de la cúpula para mostrar un armonioso concierto sacro y un grupo de almas bienaventuradas, entre ellas la de Catalina Gastón. Estas dos obras pictóricas guardan una innegable relación temática, pero, como se ha puesto de manifiesto en otras ocasiones, carecen de semejanza formal, pues fueron realizadas con bastantes años de diferencia: la cúpula se debió de decorar poco después de su construcción y de la decoración de la linterna, encargada en 1647, y el lienzo, atribuido con casi total seguridad a Pedro Aibar, se ha fechado entre 1665 y 1668,⁵ pues en 1664 todavía se contrataron en Zaragoza con el cantero Martín de Abaría las cuatro columnas salomónicas de piedra de Calatorao que conforman la imponente estructura del retablo.⁶ De más calidad que la primera es la obra de este pintor, seguramente zaragozano, formado en la escuela madrileña y muy buen representante del barroco pleno aragonés.

La doctrina católica desarrolló la idea de un primer juicio ante el desconocimiento de la hora del fin del mundo y la incertidumbre sobre el destino de las almas en el lapso de tiempo que mediaba entre la muerte y el Juicio Final. Así se generó

³ *Catecismo de los padres Ripalda y Astete, adornado con 153 láminas finas...*, t. I, Madrid, 1820, p. 160. Este famoso catecismo contiene dos textos inicialmente separados, con añadidos y correcciones. El catecismo de Ripalda se imprimió por primera vez en 1591, y el de Astete, en 1599.

⁴ He tratado este tema en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 222-276.

⁵ Sobre la atribución a Pedro Aibar véase GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, “La pintura madrileña del pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)”, en *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano*, Zaragoza, DPZ, 2006, pp. 43, 48 y 49; ANSÓN, Arturo, y Juan Carlos LOZANO, “La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán”, *ibídem*, pp. 89-90, y LOZANO, Juan Carlos, “El pintor Pedro Aibar Jiménez, Huesca y los Lastanosa”, *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*, catálogo de la exposición, Huesca, IEA, 2007, pp. 195-198.

⁶ LOZANO, Juan Carlos, est. cit., p. 197.



Retablo mayor de la capilla anterior a la restauración de 2007, con custodia sol pintada en el ático. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

esta creencia, que no contravenía el anunciado en la Biblia.⁷ De acuerdo con el Concilio de Lyon (1274), “las almas de los hombres que mueren sin pecado son recibidas inmediatamente en el cielo [...]. No obstante, en el día del juicio, todos los hombres comparecerán ante el tribunal de Cristo en su cuerpo para rendir cuentas de

⁷ WOBESER, Gisela von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México D. F., UNAM / Jus, 2011, p. 25.

sus propias obras”.⁸ El juicio particular es establecido primero por la escolástica y después, en 1336, obtiene todo el respaldo papal con la bula *Benedictus Deus*, otorgada por Benedicto XII.⁹ Por otro lado, derivado de lo anterior, va cobrando auge la *diversificación funcional* del más allá. Es decir, la absoluta dicotomía cielo-infierno anterior se modula con la aparición de otros dos lugares espirituales: el purgatorio y el limbo de los niños.¹⁰

Tal y como sucederá al final de los tiempos, Dionisio el Cartujano en el siglo xv aseguraba que Cristo sería el único juez del juicio particular.¹¹ Pero para entonces ya estaba extendida la creencia de un tribunal más amplio. Para combatir el sentimiento de inseguridad que se adueñó de Europa en el siglo xiv ante los estragos de la terrible peste negra, algunas imágenes anticiparon la comparecencia ante el juez supremo para dar al acto, de una u otra forma, un desenlace feliz y tranquilizador.¹² En ellas, la figura del juez se hace más compleja y da paso a la Trinidad misma, presentada casi invariablemente en una de sus formas más conmovedoras, el trono de gracia, que ordena las figuras verticalmente y donde el Padre sostiene al Hijo crucificado. La devoción a la Trinidad en la hora de la muerte se difundió por imitación desde las altas clases sociales hasta el pueblo llano, en una época donde las calamidades públicas aconsejaban recurrir directamente a Dios, y no solo a los santos. Más adelante se dio carta de naturaleza a la Trinidad en el juicio particular, en virtud del carácter clemente y compasivo que le atribuían los teólogos. El agustino fray Diego Gracia, provincial de Aragón, declaraba en 1711 que, “si se han de dividir con precisión entre Trinidad y Unidad de Dios, rigores y piedades, se atribuirán a Dios como Uno la justicia, a Dios como Trino la misericordia [...], el amor y caridad pacífica [...], todo el corriente de las divinas piedades”.¹³ La Biblia ya lo había afirmado: “Acerquémonos, por tanto, confiadamente al

⁸ NOCKE, Franz-Josef, *Escatología*, cit. por WOBESER, Gisela von, *op. cit.*, p. 25.

⁹ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La justicia del más allá: iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

¹² BËSPFLUG, François, “La Trinité à l’heure de la mort. Sur les motifs trinitaires en contexte funéraire à la fin du Moyen Âge (m. xiv^e – déb. xvi^e siècle)”, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 8 (2001), p. 1, URL: <http://crm.revues.org/389>; DOI: 10.4000/crm.389.

¹³ GRACIA, Diego, *Sermones de Cristo, su santísima madre y algunos de los primeros santos de la Iglesia...*, Zaragoza, Manuel Román, 1711, p. 40. Con un argumento muy intelectualizado, el citado catecismo de Ripalda y

trono de gracia, a fin de alcanzar misericordia y hallar gracia para una ayuda oportuna” (Hebreos 4, 16). El canónigo Juan Orencio Lastanosa se encomienda a la Trinidad al comenzar el documento donde poco antes de morir establece lo necesario para la conclusión del ornato que todavía en 1664 faltaba en la capilla.¹⁴

El purgatorio, según explica Jacques Le Goff, es una “invención” del siglo XII, que rompe el citado carácter bipolar de la eternidad cristiana.¹⁵ Como potencia el Evangelio de Lucas, a lo largo de la Edad Media la preocupación acerca del más allá es cada vez más individual,¹⁶ y se va configurando la idea de un lugar inmediato al que llegarán las almas de la mayoría de los mortales, que mueren en gracia pero todavía deben ser purificadas. A él van a desembocar las almas separadas del cuerpo que no acceden inmediatamente a la visión beatífica de los santos o a los tormentos del infierno. De esta forma también se resuelve el problema de la dilación en la retribución para los justos imperfectos, pues el alma todavía no purificada purga sus pecados de acuerdo con sus faltas por el tiempo que sea necesario. No obstante, este proceso puede ser abreviado gracias a la labor de los santos, sobre todo de los especializados en sacar almas del purgatorio, y a las acciones piadosas de los deudos todavía vivos. Ellos forman parte de la Iglesia militante que tanto puede hacer por el descargo de las almas del purgatorio con sus sufragios: los ruegos, la adquisición de indulgencias y el encargo de misas. El Concilio de Trento (1545-1563) eleva a la categoría de dogma la existencia de un fuego purgador que acaba con las culpas de los pecadores, y esto presupone, sin lugar a dudas, una sentencia dictada en un juicio individual y primero, de carácter definitivo e inapelable, por lo que el Juicio Final vendría solo a ratificarla.

Para aumentar la duda sobre el veredicto, las dramáticas imágenes sobre el tema tienden a repartir de forma proporcional los indicios que anuncian tanto la salvación como la condenación. Siguen esta característica fundamental pinturas y grabados, como

Astete, en su edición de 1820, afirma que “no solamente nos ha de juzgar Cristo, sino las tres divinas personas. Mas porque el juzgar es obra de la sabiduría, y a Cristo en cuanto Hijo de Dios, se le atribuye el saber, por eso se dice que Cristo nos ha de juzgar. Lo mismo se debe entender respecto del juicio universal, que nada alterará de lo determinado en este juicio particular, y solo servirá para los fines que tiene destinados”, *Catecismo de los padres Ripalda y Astete*, cit., t. I, p. 150.

¹⁴ Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu), not. Vicente Santapau, n.º 3021, ff. 389-394.

¹⁵ LE GOFF, Jacques, y Jean-Claude SCHMITT (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal, 1999, pp. 500 y 504.

¹⁶ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *op. cit.*, p. 16.

el perteneciente a la serie de los novísimos, dibujado por Martín de Vos y grabado seguramente por Jean Wierix, conservado en la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Bruselas. En esta obra el alma sola se encuentra en los umbrales de la gloria y, arrodillada, pide clemencia a Cristo y a María, quienes presiden desde sus tronos un nutrido santoral. Debajo de ellos, san Miguel pesa las buenas y las malas acciones y un demonio acusador lee las faltas: a la derecha de Cristo, ángeles y almas del purgatorio esperan un resultado favorable, y al otro lado los demonios atormentan con toda clase de torturas a los condenados.¹⁷ Están presentes, por tanto, todos los actores involucrados en el proceso



Pedro Aibar, San Orencio y santa Paciencia, intercesores. Retablo mayor de la capilla. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

¹⁷ MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothè- que Royale Albert I^{er}: catalogue raisonné*, II, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1979, n.º 1496, p. 202.

judicial según las visiones de santa Brígida. El obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), en su obra *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*, publicada en 1661, refuerza esta idea: “Y así es muy verosímil que el juicio particular lo haga Dios, o en el mismo aposento del enfermo o en la Iglesia adonde le han de enterrar [...] comúnmente, *in ictu oculi*, como dize San Pablo, y otras vezes por el espacio de tiempo que Dios es servido”. El tribunal invisible es muy similar a los de la tierra “con las formalidades y espacio de acusadores, abogados, cargos, descargos [y] sentencia”.¹⁸

En el lienzo pintado para la capilla por Pedro Aibar solo está presente la Trinidad en el puesto del tribunal, acompañada de la Virgen y de los santos intercesores Orencio y Paciencia. No hay rastro de crueles acusadores ni de amenazadores castigos. La obra se acoge a una antigua fórmula medieval que hace presente o *anticipa* el juicio individual, con la intención de mostrarlo favorable en su resolución. Durante la Edad Media, a raíz de la terrible peste que asoló Europa a mediados del siglo XIV comenzó a extenderse, como se ha dicho, la devoción a la Trinidad. Por otro lado, se



Detalle de la Trinidad con la Virgen. Retablo mayor de la capilla.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)

¹⁸ PALAFOX Y MENDOZA, Juan de, *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*, Madrid, María de Quiñones, 1661, p. 96.

desarrolló la llamada *Scala Salutis*, fórmula piadosa donde Cristo y la Virgen interceden por los devotos de tal manera que Dios accede satisfactoriamente a sus ruegos. El cuadro de Aibar participa de los dos modelos, pero haciendo cambios esenciales, pues no es posible la simple conjunción de ambos.

La composición general se acomoda a una estructura habitual en relieves funerarios y en otras obras donde el donante y su familia, arrodillados y orantes ante la divinidad, piden por sus almas a la hora de la muerte. En la Edad Media no había una clara diferenciación de ambientes sagrado/laico, y todos los actores participaban de un mismo ámbito, pero con el Renacimiento se buscó una adecuada y decorosa separación para que los mortales no invadieran el espacio sacro. Uno de los mejores ejemplos en este sentido es la singular *Trinidad* de Masaccio (h. 1425), pues los encargantes quedan fuera de la solemne imagen presidida por la divinidad y los santos, ubicada bajo la famosa bóveda de casetones fingidos. Los efectos escenográficos barrocos permiten en la capilla de los Lastanosa separar todavía más a los actores del drama, de manera que en este caso los donantes, Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa, están arrodillados en sendos retratos laterales, mientras que la Trinidad ocupa el lienzo del retablo central. En la catedral de Huesca ya quedaron inmortalizados arrodillados y orantes ante sus devociones respectivas el canónigo Martín de Santángel, en la capilla de santa Ana (1522), y el canónigo Juan del Molino, en la de la Virgen del Pópulo (1632), este último haciendo pareja con un caballero de identidad por el momento desconocida.

El lienzo de Aibar presenta en un lugar de honor el rompimiento de cielo que permite vislumbrar en el dorado empíreo a la Trinidad en su papel de tribunal supremo en el juicio individual. Destaca en el grupo la figura de Cristo, con las llagas de su pasión visibles y la cruz, el signo que le precede en el Juicio Final: “Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre” (Mateo 24, 30). A su derecha, y apelando directamente a él, está la Virgen, como es habitual en todo el conjunto funerario, muy próxima a su advocación Inmaculada, que hace cierta la oración del Ave María: “ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte”.

Los santos titulares de la capilla tienen, como muestra el lienzo, un papel fundamental en el difícil paso a la otra vida. Orencio y Paciencia ocupan el principal papel de intercesores para rogar por los Lastanosa ante la Trinidad en el momento de su muerte. A pesar de lo crecido de sus figuras, los supuestos padres de san Lorenzo y san Orencio obispo no han sido exaltados en una glorificación particular; no quedan extasiados ante la contemplación de la Trinidad tras alcanzar el cielo. Haciendo uso de los



*Detalle de los santos Orenco y Paciencia. Retablo mayor de la capilla.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

recursos escenográficos del pleno barroco, el asunto que revela el auténtico título del lienzo se hace apenas perceptible si este no se pone en relación con las piezas de su entorno. La composición general del lienzo y especialmente la posición y los gestos de los santos obedecen a la citada *Scala Salutis*. Ese es un modelo iconográfico conformado por las figuras de Cristo como redentor y María en el puesto de corredentora, que interceden por un devoto o por la humanidad pecadora ante Dios Padre de forma escalonada.¹⁹ María muestra a Cristo los pechos que lo criaron y este al Padre las heridas de su pasión. La imagen como tal tuvo plena vigencia en los siglos bajomedievales en

¹⁹ El mensaje piadoso de la imagen tiene fundamento bíblico por lo que se refiere a la función mediadora de Cristo, de infinito poder por ser Dios y unido estrechamente a los hombres y a su naturaleza por su encarnación: “De ahí que pueda también salvar definitivamente a los que por él se llegan a Dios, ya que está siempre vivo para interceder en su favor” (Hebreos 7, 25); “Porque hay un solo Dios, y también un solo mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús, hombre también” (1 Timoteo 2, 5). Estudia este aspecto, así como la iconografía y la propagación de la *Scala Salutis*, M.^a Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ en “El lugar de María Intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales”, *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4 (2012), pp. 7-22.

la pintura del norte de Europa y también contó con ejemplos en Italia durante el siglo xv. Todavía en el xvii se debía de recordar la eficacia de esta petición, como las propias imágenes demostraban. Los textos contenidos en las filacterias del epitafio de Frédéric Mengot († 1370) son muy claros. El devoto suplica a la Virgen: “Je te prie, Vierge miséricordieuse, défends-moi maintenant, Marie!”. Ella se gira hacia Cristo y le pide mostrando su seno: “Comme tu as sucé ce sein, mon Fils, j’implore le pardon pour cet homme!”. Cristo muestra la herida del costado a Dios Padre: “Regarde les blessures, Père, et fais ce que demande ma Mère”. La respuesta del Padre no se hace esperar: “Tout ce que tu réclames, Fils, je te l’accorderai, et ne te refuserai rien”. En virtud de esta estructura, y pesar de la diferencia temporal y formal, el lienzo de Aibar tiene semejanza compositiva con la pintura sobre el tema de Filippino Lippi (1495) conservada en la Alte Pinakothek de Múnich. Con este cuadro comparte también un fondo de paisaje presente durante todo el siglo xv en este esquema iconográfico.



*Filippino Lippi, Cristo y María interceden ante Dios. 1495.
(Alte Pinakothek, Múnich. Foto: bpk, Berlín / BStGS)*

El esquema tripartito de dos figuras en oración ante la divinidad fue adaptado sin apenas cambios en cuadros de almas del purgatorio, mostrándose muchas veces estas entre los santos que ruegan por ellas. La alusión no es tan directa en otras ocasiones. En el cuadro de Aibar, san Orencio y santa Paciencia están en el lugar que ocupan Cristo y la Virgen en la *Scala Salutis* y sus gestos recuerdan a los de sus modelos, pues ambos se señalan a sí mismos para exponer sus méritos. Junto a ellos, a través de sus atributos (tiara y báculo episcopal), también se alude a san Orencio, obispo de Auch, haciendo honor al canónigo Juan Orencio Lastanosa, ya fallecido cuando se pintó el cuadro, de quien era patrono y con quien compartiría no solo nombre y estado eclesiástico, sino también —supuestamente— patria. Así, sin interferir en la titularidad registrada ante notario para la capilla más de veinte años atrás, Lastanosa tuvo un recuerdo especial para su hermano a través del santo que habría intercedido especialmente por él en el momento de su muerte. Según su propio testimonio, el canónigo Juan Orencio escogió como titulares de la capilla a los santos Orencio y Paciencia: “acordándome que procrearon para honra de Dios y gloria de nuestra ciudad al trigo candial de Christo, los dichos Lorenzo y Orencio”.²⁰ A través de ellos se exaltaba a la primera de las santas familias oscenses, espejo de virtudes y buenas obras, donde se miraría la de los Lastanosa.

Conviene señalar además otro detalle. A la derecha, en la parte superior del cuadro un ángel mancebo vestido de azul junta sus manos en actitud de oración mientras más abajo otro, apenas un niño, sostiene unas flores ante la atenta mirada de su compañero. Con esa mirada directa se remarcan las flores, que no deben de estar destinadas a los santos oscenses, quienes ya han alcanzado la gloria. Sin duda las bellas flores servirán para agasajar a los difuntos Lastanosa que se integrarán en las filas de los bienaventurados en cuanto concluya el juicio.

Los Lastanosa demuestran así su apego a la ortodoxia católica, pues los protestantes no atribuían a los santos una función mediadora. Calvino explicaba que los justos, “concentrados por completo en la contemplación de Dios, no tienen nada mejor a lo que dirigir su mirada o su deseo”.²¹ Se sobreentiende por tanto que ni siquiera se distraen de esa maravillosa visión para atender las peticiones de sus devotos. Además, no era necesario. Para Calvino, Dios se comportaría al final de los tiempos como el rico agricultor

²⁰ AHPHu, not. Vicente Santapau, n.º 3021, f. 389.

²¹ MCDANNELL, Colleen, y Bernhard LANG, *Historia del cielo de los autores clásicos a nuestros días*, Madrid, Taurus, 2001, p. 294.

bíblico que recompensó por igual a sus jornaleros, a pesar de la diferencia de trabajo invertido.²² Pero los creyentes católicos no podían estar de acuerdo con este sistema de recompensas igualitario. Jesucristo juzgaría a cada quien según sus actos y sus méritos, y tendría en cuenta, como se subraya en la capilla de los Lastanosa, la labor mediadora y benéfica de los santos en el momento del juicio y después, durante su paso por el purgatorio.

LA EUCARISTÍA COMO SUFRAGIO POR LOS DIFUNTOS Y MANJAR PARA LOS BIENAVENTURADOS

El robo sacrílego de formas consagradas perpetrado en la catedral en 1641 supuso para el canónigo Juan Orencio Lastanosa un revulsivo tan importante para la construcción de la capilla funeraria como fue para su hermano el fallecimiento de su esposa tres años después. El canónigo, en el citado documento con sus últimas voluntades, redactado poco antes de su muerte, todavía declara su deseo de aumentar el culto al Santísimo Sacramento, tras “aver visto el robo que se iço de las ostias consagradas del sagrario”.²³ Por eso, como se estudió en su momento, el tema eucarístico es primordial en el conjunto y cuenta con piezas culturales y artísticas muy destacadas. La principal es el magnífico tabernáculo del retablo, que por desgracia actualmente se encuentra desfigurado y mermado por roturas, rapiña y una restauración muy polémica en la última intervención, de 2007. La temática eucarística, además de dignificar el sacramento y resarcir a la ciudad de Huesca de un grave ultraje contra la religión y contra ella misma, era en este ámbito muy útil a los Lastanosa, tanto vivos como muertos, y, por lo que se refiere a estos últimos, no solo a los que purgaban sus penas, sino a los que ya disfrutaban de la gloria eterna.

Los fundadores de la capilla, a través de sus retratos, tenían otras funciones no menos importantes que rogar ante la Trinidad para bien morir. Como se ha dicho, una de las tareas sustantivas de la Iglesia militante, compuesta por los cristianos vivos puestos bajo la autoridad del papa, era ayudar con sus sufragios a paliar las penas de la Iglesia purgante, la de los difuntos que sufrían por sus pecados en el ardiente purgatorio. Cuando el sacerdote oficiara la misa en la capilla, los promotores, al menos mediante su imagen, revalidarían su asistencia al sacrificio ofrecido en beneficio de los difuntos. Se crearía así, mediante una interacción entre lo real y lo

²² McDANNELL, Colleen, y Bernhard LANG, *op. cit.*, p. 296.

²³ AHPHu, not. Vicente Santapau, n.º 3021, f. 389.

ficticio tan querida en el Barroco, una composición semejante a las reproducidas en los cuadros de misas de san Gregorio, útiles para afianzar en los creyentes el papel fundamental de la eucaristía como sufragio. La semejanza con estas composiciones era mayor antes de la restauración del retablo, cuando en el ático existía una tabla con una custodia sol destacada entre nubes y rodeada de cabecitas aladas, pintada seguramente del siglo XVIII.²⁴

Desde este punto de vista cobran un valor añadido las pinturas ovales de la *Última cena* y la *Cena de Emaús* envueltas en guirnaldas de flores, así como los emblemas eucarísticos pintados en los medios puntos bajo la cúpula. Las tres composiciones alegóricas recurren a personificaciones del amor divino para explicar las propiedades inconmensurables del cuerpo y la sangre de Cristo, obtenidas mediante la transustanciación del pan y el vino. La clave de esta esencial transformación queda visible en el emblema principal, frente al retablo. Un arquero que simboliza el amor divino acaba de hacer diana en la gran hostia alzada sobre el cáliz, centrado entre el sol y la luna y colocado sobre la superficie curvada y parda de la tierra; el sol y la luna, deslumbrados por el cáliz, están a punto de quedar ocultos tras oscuras y tupidas nubes. Mensajes semejantes exponen otras obras, como el grabado de Jean Wierix conservado en la citada Bibliothèque Royale Albert I^{er}, donde el amor divino vence en una particular competición al amor profano, pues él y no Cupido, completamente ciego, ha alcanzado con sus flechas el cuerpo de Cristo clavado en la cruz.²⁵ Su antecedente es el emblema de Alciato “Que el virtuoso Amor venze a Cupido” (emblema 99, Lyon, 1549).

Flanquean el emblema de la capilla dos niños envueltos en telas rojas y soplando grandes y retorcidos cuernos. Estos enormes instrumentos recuerdan al *shofar* o cuerno del templo de Jerusalén, de poderoso sonido, y también a la tuba apocalíptica, cuyo timbre ha sido comparado con la voz de Dios (“Se apoderó de mí el Espíritu el día del Señor y oí a mis espaldas una voz que sonaba como trompeta”, Apocalipsis 1, 10).

²⁴ Según Juan Carlos LOZANO (est. cit., p. 198), esta obra, que todavía se conserva, guarda parecido con el único fragmento existente del monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de Esquedas (Huesca), que ha sido atribuido por Carlos Barboza y Teresa Grasa a Francisco de Goya. Sobre los cambios sufridos por el retablo en la restauración de 2007 véase FONTANA CALVO, M.^a Celia, “El ático y el tabernáculo del retablo de la capilla de los Lastanosa antes y después de sus restauración”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 151-162.

²⁵ MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *op. cit.*, n.º 1466, p. 196.



Emblema eucarístico “MATERIAM SVPERAVIT OPVS”. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

Casiodoro, en su exégesis del salmo 46, 6, afirma que “la voz de la tuba representa las palabras de los ángeles, cuyo enorme ruido llenaba el aire y lo estremecía”.²⁶ No obstante, los cuernos de la capilla no son utilizados como instrumentos musicales. Por la acción de los niños surge de ellos todo tipo de frutos, semejantes a los que rebosan del cuerno de la cabra Amaltea. Se convierten así en imágenes muy oportunas para representar los “frutos” del sacramento, que según el Concilio de Trento produce “abundantísimamente” los mismos “frutos” que la cruz (sesión XXII, cap. II) y que adquieren en la pintura la tangible apariencia de uvas, peras, manzanas, cítricos, melones o granadas. La leyenda o mote “MATERIAM SVPERAVIT OPVS” es una reformulación del “Materiam superabat opus” (‘A la materia superaba su obra’) extraído de las *Metamorfosis* de Ovidio (II, 5) y utilizado en la Edad Media y el Renacimiento con su sentido original para exaltar la arquitectura más excelsa, cuya perfección y belleza

²⁶ El *shofar* era un cuerno natural utilizado para convocar al pueblo a la asamblea. Con siete *shofares* los sacerdotes judíos derribaron las murallas de Jericó. Sobre este instrumento y su uso en la iconografía medieval véase ÁLVAREZ, Rosario, “La iconografía musical de los beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v (1993), pp. 201-218, esp. p. 204.

sobrepasa la de los materiales utilizados. La cita clásica resulta perfecta en la composición de la capilla como muestra de la metamorfosis sufrida por el pan y el vino en la consagración de la misa.

Pero la imagen en su conjunto tiene otras connotaciones. La eucaristía y los ángeles trompeteros evocan también los pasajes de Mateo y Marcos sobre el Juicio Final:

el sol se oscurecerá, la luna perderá su brillo, caerán las estrellas del cielo y se bambolearán los mecanismos del universo. Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del Hombre. Mientras, todas las razas de la tierra se golpearán el pecho, verán al Hijo del Hombre viniendo sobre las nubes del cielo con el poder divino y la plenitud de la gloria. Enviará a sus ángeles, que tocarán la trompeta y reunirán a los elegidos de los cuatro puntos cardinales, de un extremo al otro del mundo. (Mateo 24, 29-31)

El género emblemático demuestra aquí que no tiene ninguna dificultad para utilizar el cáliz y la hostia como “señal” de Cristo juez, en lugar de la cruz habitual, lo que añade al tema un nuevo valor, al referirse con mucha claridad a Cristo como el “pan vivo bajado del cielo” (Juan 6, 51).

Como se ha mencionado, este mensaje de salvación vinculado al sacrificio de la misa va destinado tanto a los vivos como a los muertos. La sesión citada del Concilio de Trento señala al respecto: “De aquí es que no solo se ofrece con justa razón por los pecados, penas, satisfacciones y otras necesidades de los fieles que viven; sino también, según la tradición de los apóstoles, por los que han muerto en Cristo sin estar plenamente purgados”.²⁷ Fray Dimas Serpi en su *Tratado de purgatorio contra Lutero y otros herejes* (Barcelona, 1611) refuerza esta idea, pues, como otros teólogos, afirma que el propio Cristo hizo explícitamente beneficiarios de su cuerpo en la última cena a los vivos (“vosotros”, Juan 6, 53) y a las almas del purgatorio (“muchos”, Mateo 20, 28). Por tanto, señala que “este divino manjar” tiene “tanta abundancia de dones y frutos tan excelentes, así por los que lo comen, viviendo, como para los del purgatorio, que ya no le pueden comer, y que para los unos aya, y para los otros no falte, y para todos sobre”.²⁸

El *Catecismo del santo Concilio de Trento para los párrocos* abunda en los beneficios que proporciona también el cuerpo de Cristo a los bienaventurados: “es

²⁷ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Ignacio Pérez de Ayala*, Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 318.

²⁸ SERPI, Dimas (O. F. M.), *Tratado de purgatorio contra Lutero y otros herejes*, Barcelona, Hierónimo Margarit, 1611, p. 357.

increíble de cuánto regalo y alegría llena este pan las almas de los justos y señaladamente cuando son afligidos de molestias y trabajos terrenos”.²⁹ El clima visionario de la época imaginó con todo lujo de detalles la solemne fiesta del Corpus celebrada en el cielo. La venerable Marina de Escobar habría tenido ocasión de presenciar varias de ellas a lo largo de su vida. Según su propio testimonio, Cristo llevó su alma el día del Corpus de 1629 a la Jerusalén celestial,

a donde vi la fiesta que allí se hacía del soberano misterio de la Eucaristía. Era sin cuento el número de aquellos bienaventurados cortesanos, que con grandes regozijos la celebraban. Estaba Jesuchristo señor nuestro sacramentado en un bellissimo tabernáculo, que se levantava sobre preciosísimas columnas, detrás de viril, pero de suerte que se podía ver de todas las quatro partes de el mundo, porque a ninguna se ocultaba. Assis-tíanle innumerables ángeles, oyose una música por todo extremo suave, de campanas de oro, que pendían de las alturas de aquel cielo.³⁰

San Ignacio de Loyola, canonizado en 1622, tenía un papel protagonista en estas celebraciones, y la pintura barroca dio buena cuenta de tan importante honor. Dios reveló a Mariana Escobar que, “como mi siervo Ignacio fue tan particular en la devoción [...], se le hace esta particular honra, de que entre los Santos del Cielo, él haga este ministerio”.³¹

LAS VIRTUDES Y EL EMPÍREO

En las pechinas de la cúpula se exhiben Fe, Esperanza, Caridad y Fortaleza, las virtudes que abren la gloria a los Lastanosa. Las virtudes refuerzan simbólicamente con su presencia los elementos arquitectónicos de transición que superan la forma cuadrada terrenal y dan paso a la circular celeste. Para san Agustín la virtud es el origen y el fin de la bienaventuranza que alcanzarán las almas en la gloria: “Aurá allí verdadera gloria [...]. Aurá verdadera honra [...]. Allí aura verdadera paz [...]. El premio de

²⁹ *Catecismo del santo Concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de san Pío V*, Barcelona, Sierra y Martí, 1833, p. 189.

³⁰ PINTO RAMÍREZ, Andrés (S. J.), *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar...*, Madrid, Francisco Nieto, 1673, p. 217.

³¹ Revelación a Mariana Escobar incluida por el padre Francesc XAVIER FLUVIÀ (S. J.) en *Vida de san Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús*, t. 1, Barcelona, Pablo Nadal, 1753, pp. 477-478.

la virtud será el mismo que nos dio la virtud, y a los que la tuvieren se prometió a sí mismo, sobre que no puede aver cosa, ni mejor, ni mayor³².³² De acuerdo con el santo obispo de Hipona, el catecismo de Ripalda adjudica al alma gloriosa tres dotes, tres premios singulares para cada una de las potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad.³³

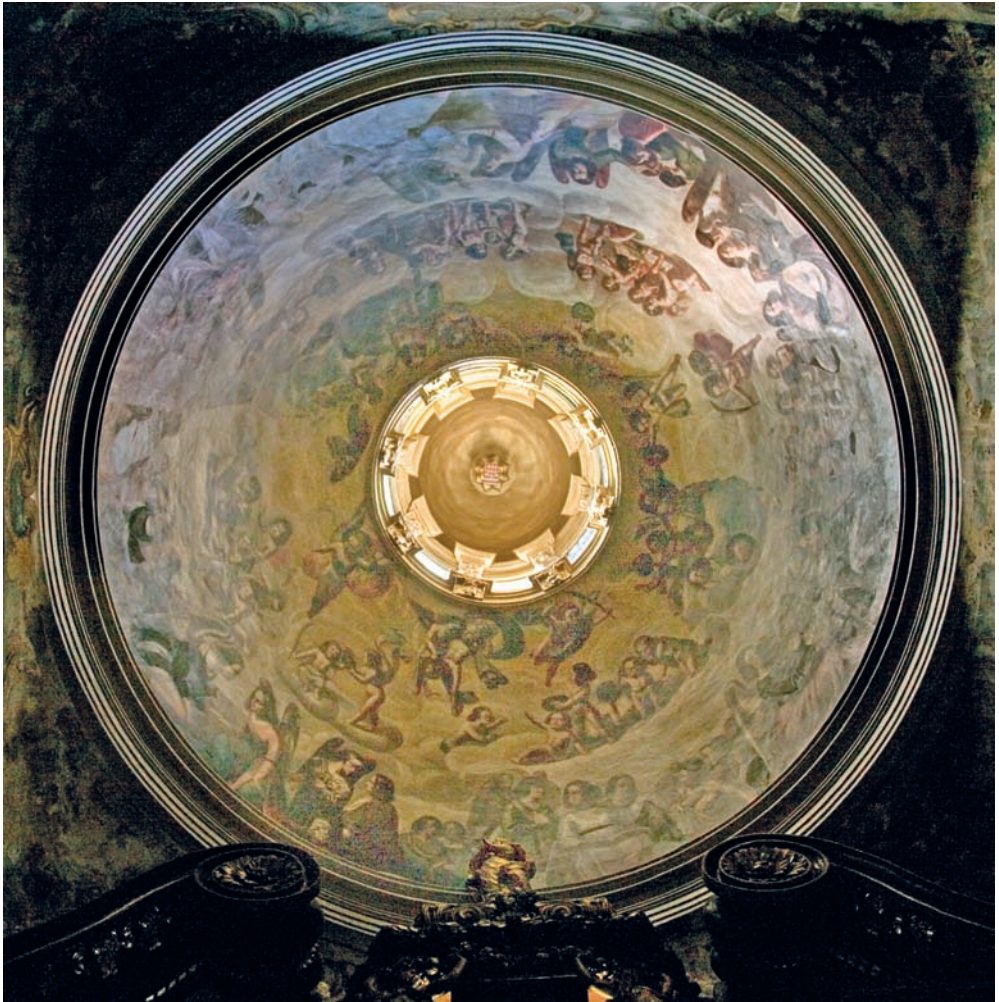
Gracias a la virtud cultivada en vida por los difuntos y a la decisiva intervención de sus santos patronos, el veredicto en el juicio individual debía ser favorable. Lastanosa no dudó en dejarlo patente. Sin visualizar, como se ha señalado, las penas del purgatorio, colocó a sus familiares en el cielo de la cúpula, exentos ya de pecado y libres de toda culpa.³⁴ Ese cielo destaca tanto por lo que tiene como por aquello de lo que carece. No hay color azul porque no se pretende mostrar otras esferas celestes que no sean la última, de pura luz, el dorado empíreo. Tampoco hay una construcción espacial fingida. La sensación de profundidad en ese supremo ámbito inmaterial se crea gracias a los escorzos de bienaventurados y pequeños ángeles en continuo y variado movimiento, de tal forma que los planos quedan articulados por sus gestos corporales. No hay tampoco un rompimiento de gloria, donde la radiante luz divina se abra paso en el cielo físico.

El planteamiento es muy distinto al desarrollado en 1647 por uno de los pintores de apellido Jalón, seguramente de nombre Juan Jerónimo, apodado *el Joven*, en la capilla de los santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo. La cúpula que cierra el ámbito congregacional del recinto muestra un convincente plano de continuidad entre la lujosa y fingida arquitectura, que parece rematar la sala, y la primera esfera azul celeste que se abre sobre ella. La perspectiva a que se someten figuras y objetos ayuda a crear una ilusión óptica de la que actualmente poco podemos disfrutar debido

³² SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios del glorioso doctor de la iglesia [...], obispo hiponense...*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1614, p. 780.

³³ RIPALDA, Jerónimo (S. J.), *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana...*, Madrid, 1604, p. 21.

³⁴ En Huesca autorizó la fundación de la Cofradía de Ánimas del Purgatorio el obispo don Francisco Navarro Eguí en 1636, pero, como explica el padre RAMÓN DE HUESCA (*Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón*, t. VII, Pamplona, Impr. de Miguel Cosculluela, 1797, p. 62), la asociación se refundó en 1644. Preside la capilla actual en la iglesia de Santo Domingo un retablo de ánimas compuesto a partir de un lienzo más antiguo con el tema de los desposorios místicos de santa Catalina de Siena y el Niño Jesús. Cuando se adaptó el cuadro para su nueva función se pintaron unas cuantas almas a los pies del Niño, abrasadas entre terribles llamas. La santa dominica era invocada por su capacidad para sacar almas del purgatorio.



La gloria de los Lastanosa. *Cúpula de la capilla.* (Foto: Fernando Alvira Lizano)

al mal estado de la pintura.³⁵ El enlace entre la tierra y el cielo se produce en ese espacio centralizado, en cuya galería superior se guardan los restos de los santos, como si ese hubiera sido el lugar donde se produjo el martirio de los niños. Hasta allí descenden los

³⁵ Seguramente por su avanzado deterioro se decidió ocultar la pintura a finales del siglo XIX bajo un enladrillado de sillares fingidos firmado por Pascual Aventín.

ángeles con coronas de flores ante la atenta mirada de algunos devotos espectadores acodados en una elegante balaustrada, todo ello perfectamente organizado en virtud de una impecable perspectiva central. Atrás, en el presbiterio, queda alojado el retablo con la imagen el martirio, que sirve de ilustración veraz de lo acontecido, y sobre él está pintado el empíreo presidido por una suerte de *quaternitas*, con la Trinidad coronando a la Virgen en su Asunción.³⁶

En la cúpula de la capilla de los Lastanosa se recrea esa última localización tan especial. De acuerdo con la teología medieval, no se trató de mostrar uno de los nueve cielos más cercanos a la tierra, sino el décimo y más elevado, el lugar inmóvil pero motor de los demás, un ámbito espiritual y no físico, de pura luz, emanación de la divinidad que allí reside con sus ángeles y las almas santas: el empíreo. La linterna, resplandeciente, se adorna con ocho termas talladas en madera dorada. Estas figuras deben aludir, como las pintadas en la capilla de los santos Justo y Pastor y las de la capilla del santo Cristo —que están en la base de las demás—, al término de la vida humana, referente inexcusable en cada uno de estos espacios de carácter eminentemente funerario y donde se articulan mensajes de superación de la muerte y acceso a la vida eterna. En la capilla de los Lastanosa contribuye a la idea de transición hacia la eternidad el uso del número ocho, que determina el octógono, pues el octógono es una figura a medio camino entre el cuadrado terrestre y el círculo celestial. Las tres estrellas (¿por la Trinidad?) que sostienen en el punto más elevado el escudo de los Lastanosa son de ocho puntas.

La luz es la principal característica del empíreo. Dante lo explica así: “privando al ojo de la facultad de distinguir los mayores objetos, así me circundó una luz resplandeciente, dejándome velado de tal suerte con su fulgor que nada descubriría” (“Paraíso”, canto XXX). Pero en el empíreo lastanosino la luminosidad extrema no es cegadora ni desmaterializa todo a cuanto afecta. Estos resultados eran imposibles de conseguir con los parámetros del estilo pictórico utilizado, el primer barroco hispano, de marcado naturalismo tenebrista. La pintura ilusionista de la cúpula lastanosina utiliza la luz natural que se filtra por la linterna superior como si se tratara de la emanada por la divinidad desde lo más alto del empíreo. Pero con los recursos derivados del tenebrismo caravaggiesco en absoluto son visibles las consecuencias de la luz pura.

³⁶ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Dos capillas restauradas en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, la de san Úrbez (hoy de la Virgen del Carmen) y la de los santos Justo y Pastor”, *Argensola*, 121 (2011), pp. 145-192.



*Termes y ángeles en lo alto del empíreo. Cúpula de la capilla.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

Los cuerpos de los bienaventurados no parecen brillar “siete veces más que el sol”, como dijo santo Tomás,³⁷ ni los ángeles se vislumbran como puros espíritus inmateriales. El resplandor dorado que envuelve la cúpula no se relaciona de forma integral con los seres que la habitan. Fondo y figuras se comportan de forma casi independiente. Los cuerpos y los objetos abundan en colores parduzcos y además están sometidos

³⁷ McDANNELL, Colleen, y Bernhard LANG, *op. cit.*, p. 196.

a altos contrastes de luces y sombras, que solo tienen sentido si el ambiente donde se resaltan es oscuro y neutro, no cuando deben quedar envueltos en una luminosidad superior a la del pleno día. Pero el autor no vaciló en aplicar un duro claroscuro que proporciona a las figuras consistencia, volumen y vigor, y además acentúa, por contraposición a la sombra, la claridad de los elementos iluminados. Otros estilos pictóricos permitían, incluso antes de que fuera pintada la cúpula, resolver situaciones semejantes de forma más coherente. El madrileño Francisco Camilo plasmó en la *Glorificación de las santas Justa y Rufina*, pintada en 1644 para la capilla que tienen las santas en la Seo de Zaragoza, unos ángeles cuyos perfiles se desvanecen conforme se disponen en profundidad.³⁸ La pintura de la cúpula está más cercana a la del fraile mercedario turiasonense Agustín Leonardo de Argensola, que en 1632 firmó el gran lienzo de la *Adoración de los Reyes Magos* destinado a otra capilla de la catedral oscense, la de la Virgen del Pópulo, acondicionada a instancias del canónigo Juan del Molino.³⁹ No obstante, la pintura de la cúpula avanza hacia un modelado menos duro y un colorido de tonalidades más claras, como se puede advertir si se compara con la *Asunción de la Virgen* pintada por el mercedario en 1633 para la iglesia parroquial de Sobradriel (Zaragoza).

EL ALMA DE CATALINA GASTÓN

Como se señaló hace años, todo apunta a que en la base de la cúpula, en el lugar reservado para toda la eternidad, cómodamente sentada y atendiendo al comunicado de un ángel, está pintada el alma de Catalina Gastón, fallecida el 27 de abril de 1644. Si Dante elevó a su dama, Beatriz, hasta lo más alto de la creación divina, Lastanosa no dudó en ofrecer el mismo lugar a su añorada esposa. Imaginó a Catalina con un vestido blanco, en recuerdo de la túnica blanca que han de llevar los adoradores del trono de Dios (Apocalipsis 7, 9), y un manto de una tonalidad siena que se acerca a la del dorado empíreo donde se encuentra. Rodeada de música angelical, su aspecto concuerda casi a la perfección con la detallada descripción que en su momento hizo su esposo.

³⁸ Sobre el autor y la obra véase PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998.

³⁹ FONTANA CALVO, M.^a Celia, "La adoración de los Reyes Magos, de Fr. Agustín Leonardo", *Diario del Alto Aragón*, 1 de abril de 2001, p. 36, y CARRETERO CALVO, Rebeca, "Los pintores turiasonenses fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola", *Turiaso*, XVIII (2007), pp. 151-196.

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 oscuro, 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 habiendo hecho tres o cuatro retratos suyos salieron poco parecidos, los pintores se excusaron con que la perfección y hermosura era tal que no acertaban a explicarla, 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 una risa compuesta. Fue muy devota, frecuentando a menudo los sacramentos, aficionada al retiro y soledad, gustando mucho los días de hacienda de la labor, y los de fiesta de la lectura.⁴⁰



*Posible retrato de Catalina Gastón. Cúpula de la capilla.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

⁴⁰ *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, Biblioteca Nacional de España, ms. 22609, 1651-1652, ff. 265-266.

Quizás el punto más débil de esta identificación sea que generalmente, y tal como sucede en la parte superior y más visible de la cúpula, las almas bienaventuradas se muestran como niños desnudos y no con el aspecto que tuvieron durante su vida. Pero para explicar esta salvedad no faltan argumentos. San Ireneo (h. 130 – h. 202) creía que tras la muerte las almas de los difuntos mantenían la corporeidad de la vida, la figura del cuerpo, lo que las haría perfectamente reconocibles. Por eso el rico Epulón pudo identificar sin dificultad al pobre Lázaro, a quien había tratado en vida (Lucas 16, 19-31).⁴¹ En esto el santo concuerda con Virgilio, quien en el sexto canto de la *Eneida* presenta al protagonista identificando a sus conocidos en el infierno; mucho después, Dante, en el capítulo segundo del “Infierno” de la *Divina comedia*, reconoce también a algún condenado. De acuerdo con los grandes poetas, Cesare Ripa en su *Iconología* (Roma, 1593) no duda en atribuir una representación sensible al alma conforme a su existencia en vida. Lo explica así:

El alma una vez separada del cuerpo, siendo espiritual e incorpórea, no hay duda de que no le corresponde, en sí misma considerada, ni figura ni forma ni ninguna otra de las cualidades que solo a la materia convienen. Mas debiendo esta representación ser objeto de los corporales sentidos, nos vemos obligados a imaginarla dándole forma claramente corpórea, acomodando así a nuestros conceptos la cosa imaginada. Por ello se le da figura humana usando de la misma licencia con la que ordinariamente se dibujan los ángeles. Y como el ánima da forma al cuerpo, no se la puede imaginar en figura distinta de este, aunque bien conozcamos que, según ya hemos dicho, nunca está circunscrita a términos materiales. Retiene pues la efigie de su cuerpo para que pueda ser reconocida.⁴²

Casi alineada con la imagen de la Inmaculada, ubicada en el cierre superior del retablo, Catalina se muestra con un libro abierto sobre su regazo donde debe de leer alabanzas a Dios.⁴³ A la lectura, que era su actividad principal en los días de fiesta, se dedicará también en el cielo porque, según san Agustín, la gloria será para los

⁴¹ ORBE, Antonio (S. J.), *Espiritualidad de san Ireneo*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1989, pp. 19-20.

⁴² RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2002, t. I, p. 79.

⁴³ Parece que el libro no contiene notas musicales, sino texto escrito; además, Catalina no se encuentra en ninguno de los grupos de cantores y músicos. En la gloria compuesta para la serie de los novísimos de Wierix citada antes, una mujer lee o canta con un libro en las manos, acompañada de otras que tocan un pequeño órgano y un salterio. La imagen, en MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *op. cit.*, n.º 1497, p. 203.

bienaventurados la séptima edad del hombre, semejante al séptimo día de la Creación, cuando Dios descansó de todo lo creado “y bendijo Dios al día séptimo y le santificó” (Génesis 2, 2-3):

Porque también nosotros propios vendremos a ser el día séptimo cuando estuviésemos llenos y hartos de su bendición y santificación. Allí vacando y descansando veremos que él es Dios [...], esta séptima [edad] será nuestro sábado, cuyo fin, y remate no será la noche, sino el día del domingo del Señor [...], significándonos el descanso eterno.⁴⁴

Realmente, en toda la base de la cúpula están sentadas numerosas almas de aspecto corpóreo, muy probablemente miembros de la familia Lastanosa. Algunas comentan entre sí y otras son interpeladas directamente por ángeles para comunicarles una dichosa noticia, de cuya certeza todo aquel que visitara la capilla podía dar fe. Concretamente a Catalina se le acaba de acercar un ángel, un joven hermoso vestido con ropas talares, situado en el eje de la composición, que se dirige a ella señalando con la mano ese acontecimiento especialmente gozoso: la llegada de nuevos miembros de su familia a la gloria. La señora, ante tan buena nueva, interrumpe su lectura y, sin perder la compostura que tanto alababa el esposo, se gira hacia su celeste interlocutor y levanta la mano complacida. Ella y todos los bienaventurados congregados a su alrededor se sorprenden y se alegran de lo ocurrido.

LA LLEGADA DE LAS ALMAS AL REINO DE LOS CIELOS

Para san Agustín, la suerte de las almas queda resuelta en el juicio inmediato a la muerte, pero la ejecución de la sentencia se aplaza hasta el día del Juicio Final. Durante el tiempo intermedio tanto justos como pecadores sueñan con las bondades o las penas asignadas.⁴⁵ Más adelante, sin embargo, se eliminó la espera y se prefirió que las almas justas ocuparan rápidamente su lugar reservado en el cielo. En el siglo XIV la opinión contraria del papa Juan XXII motivó una incertidumbre que vino acompañada de una famosa querrela, de la que salió fortalecido el premio inmediato para los justos.⁴⁶

⁴⁴ SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 782.

⁴⁵ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 21-22.

En la gloria los bienaventurados serán eternamente dichosos, pues verán a Dios y le alabarán por siempre. Según san Agustín, “nos será Dios todas las cosas en todos. Él será el fin de nuestros desseos, pues le veremos sin fin, le amaremos sin fastidio, y le alabaremos sin cansancio. Este oficio, este afecto, este acto serán sin duda, como la misma vida eterna, común a todos”.⁴⁷ Pero no todos gozarán de esta dicha de igual forma, sino cada uno de acuerdo con sus capacidades, como en la parábola de los talentos, y no de la forma igualitaria que imaginaban y ansiaban los protestantes, pues Lutero predicaba: “Seremos iguales en honor y gloria a san Pablo, a san Pedro, a nuestra amada Señora y a todos los santos”.⁴⁸ Para desarrollar un deseo más profundo por alcanzar ese estado de beatitud, cada individuo debía reflexionar sobre su propio cielo. Los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola invitan al ejercitante a imaginar el momento de su propio fallecimiento durante la primera semana de trabajo espiritual. En la misma línea avanza la famosa “Meditación décima”, sobre lo que sucede después de la muerte y la sepultura, incluida por Luis de la Puente en sus *Meditaciones espirituales* (1605).⁴⁹ El padre Francisco de Salazar (1559-1599) añadió a la primera semana de los ejercicios ignacianos una reflexión sobre los novísimos que proporciona las herramientas necesarias para imaginar cómo experimentará el alma humana la vivencia de la dicha extrema. El éxito de la obra hizo que ya se hubieran realizado diez impresiones en 1663 y en total se alcanzaran las cien ediciones. El instrumento principal es la inefable “composición de lugar”:

Considerar el soberano gozo que el alma del bienaventurado recibirá con la visión clara de Dios, en que consiste la gloria esencial de los santos. Ponderar como la sola vista de aquel divino ser basta para dar a las almas cumplido deseo y hartura [...], ¿qué será ver aquel ser y hermosura, en quien resplandecen todas las hermosuras, viendo en una vista el misterio de la beatísima Trinidad, la gloria del Padre, la sabiduría del Hijo y la bondad y amor del Espíritu Santo?⁵⁰

⁴⁷ SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 780.

⁴⁸ MCDANNELL, Colleen, y Bernhard LANG, *op. cit.*, p. 296.

⁴⁹ BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier, “Los jesuitas: de las postrimerías a la muerte ejemplar”, *Hispania Sacra*, LXI (julio-diciembre de 2009), p. 515.

⁵⁰ SALAZAR, Francisco de (S. J.), *Afectos y consideraciones devotas sobre los cuatro novísimos, añadidos a los ejercicios de la primera semana de nuestro padre san Ignacio de Loyola...*, Barcelona, Imprenta de Antonio Sierra, 1835, pp. 310-311.



Grupos de almas cantoras y ángeles ministriles. Cúpula de la capilla. (Fotos: Fernando Alvira Lizano)

Parece que Lastanosa dio indicaciones al pintor, según su costumbre, después de haber puesto en marcha el método ignaciano para trasladarse con todos los sentidos al lugar deseado. Una fértil imaginación y un vivo sentimiento eran necesarios para crear una visión celestial en la cúpula tan interesante como inusual.

Un sacro concierto se celebra en la gloria de la capilla, con ángeles y bienaventurados distribuidos en grupos acompañados por un órgano y algunos instrumentos de cuerda: un arpa y varios laúdes. A simple vista no queda claro si su finalidad es específicamente alabar a Dios, pues también la música celestial sirve para “acrecentar los placeres de los bienaventurados”⁵¹ y, especialmente, para celebrar la gozosa llegada de las almas al cielo.

El arpa o la cítara, utilizada por el rey David (en realidad un *kinnor* hebreo) y por los ancianos del Apocalipsis, es uno de los principales instrumentos de música sacra. El canto del rey de Judá (“Te salmodiaré con el arpa de diez cuerdas”, Salmos 143, 9) es para san Agustín el del hombre que cumple con alegría los diez mandamientos, uno por cada cuerda, y pasa a la gracia (Sermón 32, 8). Además, el uso exclusivo de la cítara por los ancianos que rodean el trono de Dios la convierten para el autor del Apocalipsis en el “único instrumento apropiado para participar en la liturgia celestial *sine fine* y cantar las alabanzas al Cordero o al Altísimo”.⁵² Pero esto no quiere decir que no se le atribuyeran connotaciones mundanas. Por la dulzura de su sonido, Ripa asocia el arpa al placer y a la alegría amorosa.

El laúd fue muy común en Europa desde el siglo xv. Por ello es distintivo de la música profana y popular: señal de fiesta y regocijo y no menos de los placeres amorosos.⁵³ Baste recordar en este sentido la pareja de amantes, sobre el gigantesco carro de heno al que todos los hombres quieren subir, deleitada por la melodía de un laúd en la tabla pintada por el Bosco a comienzos del siglo xvi. El arpa y el laúd simbolizan un matrimonio de sonidos masculinos (arpa) y femeninos (laúd).⁵⁴

⁵¹ Así lo expuso el músico Johannes Tinctoris (1435-1511) en *Complexus effectuum musicæ*, posterior a 1475, apoyándose en la Eneida (vi, 643-646) de Virgilio para fundamentar su opinión (MCDANNELL, Colleen, y Bernhard LANG, *op. cit.*, p. 283, n. 18).

⁵² ÁLVAREZ, Rosario, art. cit., p. 24.

⁵³ REY MARCOS, Juan José, “Valores simbólicos del laúd”, en *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación. VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*, Madrid, Universidad Complutense, 2011 <<http://www.veterodoxia.es/2011/12/valores-simbolicos-del-laúd/>>.

⁵⁴ MATEO GÓMEZ, Isabel, *El Bosco en España*, Madrid, CSIC, 1991, p. 41.

A pesar de no estar exentos de connotaciones profanas, de acuerdo con la tradición pitagórico-platónica los cordóforos en general se consideran superiores en rango a los aurófonos, por ser aquellos de un orden divino apolíneo y estar los segundos ligados al desenfrenado mundo dionisiaco. Los instrumentos de cuerda eran entendidos como símbolos de la armonía, tanto del cosmos como del microcosmos. Esta argumentación fue retomada por la literatura emblemática a partir del Renacimiento. Y, en buena lógica, el laúd para Alciato es símbolo de la concordia (“porque los romanos antiguos con una lira significaban la concordia”),⁵⁵ o de la discordia si tiene rota alguna de sus cuerdas (“Las alianças”, emblema de la página 19, Lyon, 1549).

Por otro lado, conviene recordar que en sus inicios la Iglesia prohibió en sus recintos el uso de instrumentos musicales. Para Eusebio de Cesarea (siglos III-IV), el hombre debía alabar a Dios con “un salterio vivo”, porque el “cuerpo es nuestra cítara y junto con el alma canta su himno a Dios”.⁵⁶ Pero desde el siglo XII el órgano se consolida como el acompañamiento idóneo de la liturgia en sus variadas composiciones. Una de las imágenes más bellas de un coro de ángeles con acompañamiento de órgano se encuentra en la *Adoración del cordero místico*, de Jan van Eyck (1432). En el Barroco, el órgano se hizo imprescindible en la música coral sagrada. Siguiendo lo expuesto por santo Tomás, en 1636 Marin Mersenne afirma que “[la Iglesia] se sirve en especial del órgano para arrebatar el corazón de los fieles y transportarlo al coro de los ángeles”.⁵⁷ La literatura emblemática identificó el órgano musical con el corazón, por pensar que en él reside lo más auténtico del ser humano. En virtud de esta relación, y por su perfecto acompañamiento en el mismo tono que la voz humana, Albert Flamen utiliza el órgano en el emblema XVI de *La vie symbolique du bien heurieux François de Sales, évêque et prince de Genève* (París, 1664) para ensalzar la sinceridad y la ingenuidad de su homenajeado con la imagen de un órgano que tiene por mote “TENOR IDEM CORDIS ET ORIS”.

En el siglo XVIII los autores alabaron más las cualidades del órgano por sí mismas que por sus valores simbólicos. El franciscano fray Pablo Nassarre escribió al respecto:

⁵⁵ LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, Juan de Mongastón 1615, f. 46v.

⁵⁶ TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética*, II: *La estética medieval*, Madrid, Akal, p. 77.

⁵⁷ MERSENNE, Marin, *L'harmonie universelle*, París, 1636, cit. por DUFOURCET BOCINOS, Marie-Bernadette, “El órgano barroco francés y español: un elemento teatral en el escenario litúrgico”, *Revista Aragonesa de Musicología*, XXII/1 (2006), p. 99.

Ay variedad de Instrumentos, con que se acompañan las voces naturales, [...] Otros ay, que no solo se toca la voz, que está escrita, sino es que sobre ella se ponen las que pertenecen a las otras partes de la *Música*, como es en el *Órgano*, *Arpa*, *Lira*, *Archilaúd*, etc.

[...] Son más propios el *Órgano* y *Arpa* [...], uniendo los dos sonidos natural, y artificial, y se forman de este modo las consonancias con perfección, por lo que haze la *Música* de más perfecta melodía, y más armoniosa.⁵⁸

Es muy posible que el concierto de la cúpula celebre el ascenso a los cielos de los bienaventurados Lastanosa. El jesuita Francisco Salazar imaginaba así la glorificación de su propia alma: “Ven, dice [Jesús], amada mía, esposa mía y paloma mía. Voyme llegando y comienzan los Ángeles y Santos con dulcísima armonía a cantar aquel verso: Ven, esposa de Christo, y goza de la corona que te está aparejada”.⁵⁹ Las cualidades de la música son muy adecuadas para mostrar ese tránsito tanto por su belleza como por su capacidad para elevar el espíritu. En el siglo VI Casiodoro consideraba la música “una disciplina extremadamente agradable y útil, que eleva nuestro espíritu a las cosas celestiales y con su melodía halaga nuestros oídos”. Esa elevación espiritual se consigue porque apela no solo al oído físico, sino al “oído del corazón”.⁶⁰ El concierto más espléndido ofrecido en el cielo conmemoró, como no podía ser de otra manera, la Asunción la Virgen.⁶¹

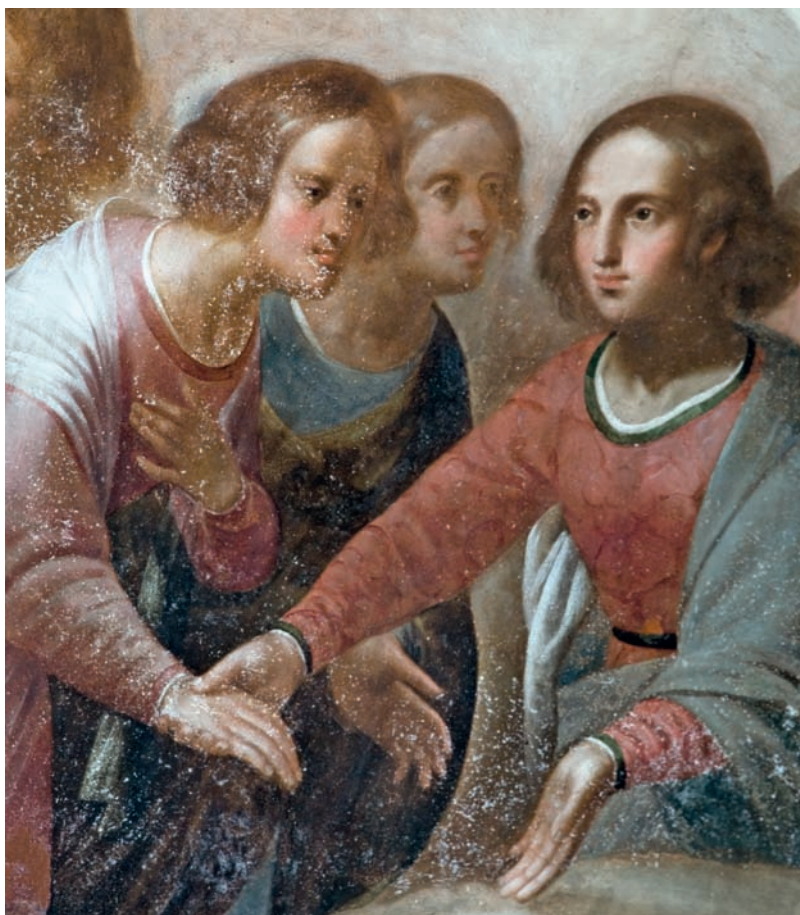
Por toda la cúpula bienaventurados y ángeles niños descienden presurosos desde las alturas para dar la bienvenida a los recién llegados con palmas y coronas de triunfo. El bienaventurado es “el varón que está firme en la tentación; porque bien probado que esté, recibirá la corona de vida que ha prometido Dios a los que le aman” (Santiago 1, 12).

⁵⁸ NASSARRE, Pablo (O. F. M.), *Escuela música según la práctica moderna...*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, p. 354.

⁵⁹ SALAZAR, Francisco de (S. J.), *op. cit.*, pp. 218-219.

⁶⁰ TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, 2007, pp. 93 y 94

⁶¹ Fray José de Jesús María da idea del júbilo que produjo la Asunción de María en el empíreo con esta expresiva descripción: “Entrada, pues, la Virgen en esta Corte Real, y sumptuosísima, ¿quién podrá explicar la armonía de los instrumentos, la suavidad de las voces, la melodía de los cánticos, y el aparato real con que le harían fiesta? ¿Qué de alabanzas sonarían allí de todos los bienaventurados?”. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (O. C. D.), *Historia de la vida y excelencias de la sacratísima Virgen María Nuestra Señora*, Barcelona, Ioseph Texidó, 1698, 4.^a impr., p. 457. La primera edición llevó por título *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*, con la declaración de algunas de sus excelencias, y se publicó en Amberes en 1652.



*Bienaventurados comentando la llegada al cielo de almas de la familia Lastanosa.
Cúpula de la capilla. (Foto: Fernando Alvira Lizano)*

En la Edad Media se utilizaron varias fórmulas para representar la subida al cielo desde el purgatorio. A veces los ángeles psicopompos tiran de las almas hasta extraerlas de las llamas; en otras ocasiones las ayudan a subir por una escalera que alcanza el cielo, o incluso, como en la *Subida al empíreo* pintada por el Bosco a comienzos del siglo XVI en su *Visión del más allá*, las elevan hasta los límites de una especie de túnel de círculos concéntricos por el que se accede a la luz radiante de la gloria. La abrupta salida del purgatorio se relaciona con la acción directa de los sufragios o con la intercesión de un santo mediador; los otros tránsitos implican un proceso gradual donde tiene

enorme importancia la escalera del purgatorio. Esta escala ha de ser una adaptación de la *Scala Paradisi*, símbolo místico del ascenso progresivo del ama en vida hasta su encuentro con Dios.⁶² Su utilización para salir del purgatorio presupone también un valor tras la muerte del individuo, pues le conduce hacia la definitiva morada celeste cuando ha terminado su proceso de purificación en el purgatorio. La imagen más antigua de la escalera como vía de acceso al cielo ilustra un *exemplum* del manuscrito *Ci nous dit* (1315-1330), conservado en el museo Condé de Chantilly. En las versiones gráficas del tema más elaboradas, los primeros peldaños de la escalera, todavía localizados en el purgatorio, son de aspecto común, y después de materia nubosa, sin duda para mostrar la cercanía al cielo y la progresiva purificación llevada a cabo durante la subida. En el camino también se transforma la vestimenta de las almas, pues pierden sus sudarios y los ángeles las revisten de túnicas albas, propias del nuevo estado.⁶³

Como en la capilla no hay rastro del purgatorio, no queda de manifiesto ninguno de los recursos tradicionales de la subida al cielo. Solamente hay indicios de lo difícil y penoso que resulta llegar a él. Por lo que se puede apreciar, las almas no ascienden impulsadas velozmente, sino con lentitud y esfuerzo. Incluso algunas para alcanzar el cielo tienen que ser ayudadas por otras ya glorificadas a superar el último obstáculo, las espesas nubes, como si se tratara del último escalón de la antigua *Scala Paradisi*. La única alma que no se ajusta al trabajoso esquema de llegada es la de un niño rubio que, sostenido por un ángel, queda en la pintura casi alineado con Catalina. Él no se detiene como los demás en el anillo de nubes intermedias, sino que sube hasta la parte superior de la estructura, ocupada exclusivamente por ángeles con coronas, palmas y flores que se apresuran a ofrecer a los recién llegados. Queda patente que ha alcanzado lo más elevado del empíreo con facilidad, pues sus ropas ondean sobre su cabeza como agitadas por el viento. Las azucenas que lleva en su mano parecen aludir a su pureza, como si tratara de un hijo de Lastanosa muerto durante la infancia, en la edad de la inocencia, y por tanto ajeno al pecado.

⁶² Fue su autor el monje bizantino del siglo VII Juan Clímaco, y el camino hacia la divinidad está basado en la renuncia al mundo y el sometimiento del cuerpo. El libro tuvo una gran influencia entre los religiosos europeos durante los siglos XVI y XVII, especialmente a partir de su revisión y edición por parte de fray Luis de Granada a mediados del XVI. Hani aduce que la imagen de la escala la conocen todas las tradiciones como símbolo de ascensión espiritual, y que este símbolo se encuentra en numerosos místicos cristianos desde Clímaco. HANI, Jean, *Mitos, ritos y símbolos: los caminos hacia lo invisible*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 1999, pp. 466 y ss.

⁶³ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *op. cit.*, pp. 256-258.



*Ángeles y bienaventurados dando la bienvenida a las almas recién llegadas al empíreo.
Cúpula de la capilla. (Fotos: Fernando Alvira Lizano)*

Lastanosa se apega a la ortodoxia católica incluso en esta imagen celestial tan poco frecuente, donde no se muestra —pero sin duda se alude a él— el purgatorio, en el que no creían Lutero y sus seguidores. A tenor de la imagen se puede deducir que solo la total ausencia de culpa permite el directo acceso a la gloria.

Las almas recién llegadas se cubren ligeramente con telas de colores variados, no siempre blancas, como si se tratara de los sudarios que los envolvían en la tumba y

no en el purgatorio, donde por lo general se muestran desnudas. Tienen la apariencia de *homunculus*, pequeño hombre desnudo y asexuado que refleja el concepto de alma entendida como “forma del cuerpo”.⁶⁴ Su aspecto, no obstante, se asemeja más al de un auténtico niño que al de un adulto infantilizado, en virtud de una especie de corrección naturalista dominante en el arte europeo durante el Renacimiento y el Barroco. Además, los ángeles niños, tan cercanos a los *putti* antiguos, constituyen una tipología angélica muy frecuente originada a finales de la Edad Media y acorde con la piedad mariana que exaltaba a la Virgen como la madre de todas las criaturas celestiales.⁶⁵ Por su aspecto infantil, las almas se corresponden perfectamente con los niños, que dan unidad a la dispar decoración plástica de la toda capilla.⁶⁶ Pero esto no obsta para que algunos pequeños, de rasgos muy definidos, como el que se ha acaba de señalar, puedan ser concretamente hijos de Lastanosa. La minuciosidad, la variación y el detalle anecdótico plasmados en cada uno de los grupos de bienvenida manifiestan el interés que puso el pintor en estas creaciones.

El disfrute de la compañía y la conversación de los seres queridos en el cielo son bienes añadidos a la felicidad celestial. La promesa de esta convivencia y cercanía resulta muy atractiva para las expectativas humanas, pues otorga un especial consuelo a quienes han compartido lazos familiares con los difuntos. El fraile dominico Antonio Polti describió en *Acerca de la suprema felicidad en el cielo* (1575) un empíreo habitado exclusivamente por ángeles y santos, pues la gloria era para este fraile un paraíso reservado para los mártires, los frailes y las vírgenes. Su ortodoxia le impedía admitir como miembro de la comunidad celestial a cualquiera que no hubiera sido canonizado.⁶⁷ Pero había otras opiniones, que terminaron por imponerse, que describían un cielo más humano y accesible. San Francisco de Sales (1567-1622) pensaba en uno donde las almas de los justos vivirían felices con sus seres queridos, sin separarse de ellos jamás. También creía, de forma optimista, que el alma estaba destinada a alcanzar el cielo.⁶⁸ El que fuera obispo de Ginebra intentaba, con el siguiente pensamiento, ayudar a una mujer a desterrar sus temores recurrentes ante la muerte:

⁶⁴ LE GOFF, Jacques, y Jean-Claude SCHMITT (eds.), *op. cit.*, p. 195.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 35.

⁶⁶ Véase sobre el tema FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Símbolos de vida, muerte y eternidad en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 122 (2012), pp. 261-290.

⁶⁷ MCDANNELL, Colleen, y Bernhard LANG, *op. cit.*, pp. 309-310.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 315.

Considerad de ordinario las personas que más amáis, de las cuales sentiréis apartaros, como personas con quien avéis de estar eternamente en el Cielo, por exemplo vuestro marido y vuestros hijos, y este mancebo (diréis considerando a vuestro hijo) algún día será, mediante Dios, bienaventurado en la vida eterna, en la qual gozará de mi felicidad, y se regocijará, y yo gozaré de la suya, y me regozijaré, sin que después nos podamos apartar jamás; y así del marido, y de los otros, en lo qual tendréis más facilidad, respeto de que todos los que más amáis, sirven a Dios y le temen.⁶⁹

El jesuita Juan de Loyola publicó en 1755 su *Historia del cielo empiro*. Allí describió una gloria llena de sensualidad sagrada, pues en ella los sentidos corporales alcanzarán su plenitud. En el cielo, el alma santa se presentará primero, acompañada del Ángel de la Guarda, ante el trono de Dios, y después será llevada ante Virgen, los santos de su devoción y sus padres, amigos y bienhechores.⁷⁰ En esto sin duda confiaba Lastanosa.

EN ESPERA DE LA RESURRECCIÓN DE LA CARNE

Mientras las almas purificadas ya gozan del cielo, los cuerpos muertos todavía esperan su destino final. Los Lastanosa están enterrados en dos criptas excavadas bajo la capilla, la superior dedicada a la Inmaculada, a cuya intercesión se adjudicó en 1652 la curación de la peste que asolaba la ciudad. Como el lienzo de la capilla, el principal de la cripta ha de ser también obra de Pedro Aibar, quien en 1667 firmó otro muy similar que se conserva en una colección particular de Madrid.⁷¹ Se suman a la figura de la Virgen Inmaculada la de Cristo resucitado y las de varios santos epónimos, nuevamente en la función de intercesores: san Juan Evangelista (además, santo familiar por excelencia); san Orencio, obispo de Auch (por el canónigo); san Vicente (por Lastanosa), y santa Catalina (por la difunta Catalina Gastón).

En la cripta superior descansan los antepasados de los fundadores, alojados en el nicho común del lado del evangelio; Catalina, en el de la epístola, y los dos hermanos,

⁶⁹ SAN FRANCISCO DE SALES, *Cartas espirituales de [...] fundador del Orden de Religiosas de la Visitación de Santa María*, 1.ª parte, Zaragoza, Joseph Monge de Mendoza, 1705, p. 200.

⁷⁰ Los bienaventurados alabarán constantemente a Dios y gozarán de festividades sacras que serán modelo de las de la tierra. En ellas no faltarán luminarias, banquetes, representaciones, bailes, danzas y saraos. Las conversaciones en el cielo serán siempre santas, discretas y agradables. BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier, art. cit., p. 540.

⁷¹ Véase la nota 5.

en los sarcófagos asociados a sus retratos esculpidos. Una subcripta se utilizó después para los descendientes. Merece la pena puntualizar que Lastanosa no siguió en la cripta la ordenación de la capilla, en el sentido de que en esta colocó su imagen orante en el lado del evangelio, pero en aquella su cuerpo fue enterrado en el lado contrario, que ya ocupaba Catalina, sin duda para estar cerca de ella. Uno de los hallazgos más importantes de la restauración de 2007 fue el descubrimiento de que los dos hermanos fueron embalsamados. Hasta entonces, a partir de lo narrado en una lápida situada a los pies del retablo era difícil deducir que el cuerpo del canónigo fue sometido a un proceso artificial para mantenerlo incorrupto.⁷²

Tras una vida llena de merecimientos para la vida eterna, los muertos esperan confiados en la resurrección de la carne. Dos imágenes son especialmente explícitas al respecto: la de Cristo resucitado en la predela del retablo, pues hace patente la creencia de los devotos en su victoria sobre la muerte, y la de la Virgen Inmaculada. La figura de Cristo destaca sobre el fondo oscuro al estar envuelta por un gran resplandor, y el aura de la Inmaculada es solo ligeramente menor porque,

así como es imposible en este mundo al entendimiento comprender la gloria y hermosura con que Christo Hijo de Dios fue glorificado por su pasión, así lo es también comprender la gloria y hermosura con que la Virgen María fue engrandecida en cuerpo y alma por su obediencia. Por lo qual se deve tener por cierto, que de la manera que después del alma sacratíssima de Christo, sola el alma de su Madre por sus virtudes y merecimientos fue digníssima de los mayores premios del cielo, assí también después del cuerpo de Christo, el cuerpo de su madre fue solo digníssimo de recibir juntamente con su alma, los premios de su merecimiento, mucho tiempo antes que los demás cuerpos.⁷³

La Virgen Inmaculada se representa bajo la iconografía más extendida tras el breve de Alejandro VII *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* (1661), donde el papa proclamaba a la Virgen Inmaculada Concepción “autoexplicativa de su propia pureza”. La Virgen, como en el Apocalipsis, pisa el dragón demoníaco, mientras los ángeles a su alrededor le ofrecen solo los atributos tradicionales del tema que pueden sostener de forma natural: el cetro, la corona, el espejo y variadas flores (lirios, rosas y azucenas),

⁷² LORENZO LIZALDE, José Ignacio, “Estudio antropológico de Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa, exhumados en la catedral de Huesca”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 67-80.

⁷³ JOSÉ DE JESÚS MARÍA (OCD), *op. cit.*, p. 446.



*Pedro Aibar, Virgen Inmaculada. Retablo de la cripta.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

estas en perfecta combinación con su limpia hermosura. La resplandeciente belleza de la Virgen es la prueba principal de su condición inmaculada. En el contexto funerario esta característica inherente puede ser entendida no solo como atributo de pureza en sí, sino como demostración de la gloria que alcanzó la Virgen tras su ascunción a los cielos. En esta clave explica José de Jesús María cada uno de los atributos apocalípticos de la Virgen, al señalar por ejemplo que, “Por la vestidura del sol, [san Juan] nos dio a entender (como declaran San Bernardino y otros) la glorificación del cuerpo con las quatro dotes de gloria”.

Para el religioso carmelita descalzo los cuerpos de los bienaventurados en el cielo estarán hermoeados con cuatro cualidades: resplandor, “que resulta del alma al cuerpo por virtud sobrenatural”; impassibilidad o “calidad de no morir jamás ni padecer”;

agilidad o ligereza, por la cual el alma queda dispuesta para “moverse con increíble promptitud a su imperio sin cansancio ni fatiga”, y espiritualidad, “virtud gloriosa de penetrar qualquiera cuerpo sólido sin romperse”.⁷⁴ En estas gloriosas cualidades, según el grado de santidad habrá “grados de más y menos”, lo que se corresponderá con la luminosidad de los cuerpos, “que assí como era diferente la gloria de los cuerpos celestes (pues una era la luz del Sol; otra la de la luna; otra la de las estrellas, diferenciándose las unas de las otras en la claridad) assí sería también en la resurrección de los muertos”.⁷⁵ Entre todos los cuerpos gloriosos no cabe duda de que se distinguirá el de la Virgen por su “incomparable bienaventuranza”: “Pienso que su resplandor [...] escurece el de los demás Santos, como escurece la luz de la luna el resplandor de las estrellas: y digo poco en comparar a la Luna, pues con hermosa propiedad la compara al Sol San Bernardino”, para quien la carne de la Virgen es “el Oriente del Sol de gloria” y extiende por todo el cielo empíreo “los bellos rayos de su hermosísima claridad”.⁷⁶

En buena lógica, si la Trinidad es la imagen celestial que adoran los hermanos Lastanosa en la capilla para la salvación de su alma, en la cripta oran eternamente ante los cuerpos gloriosos de Cristo y de la reina del cielo confiando en la resurrección de los suyos propios.

⁷⁴ JOSÉ DE JESÚS MARÍA (OCD), *op. cit.*, pp. 469-470.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 469.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 470.