

SÍMBOLOS DE VIDA, MUERTE Y ETERNIDAD EN LA CAPILLA DE LOS LASTANOSA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— La capilla de los Lastanosa construida en la catedral de Huesca es uno de los conjuntos barrocos más interesantes de la ciudad, tanto por sus logros plásticos como por sus interesantes líneas argumentales. La obra se concibe como una continua alabanza a la eucaristía, la Inmaculada y los santos mediadores, grandes temas de la piedad contrarreformista, que en este espacio se relacionan con otro fundamental derivado de su carácter funerario: el gran misterio de la vida y de la muerte. Este trabajo estudia principalmente los motivos tallados en la embocadura de la capilla y los pintados en las grisallas interiores, donde se evoca la trascendencia del individuo utilizando antiguos símbolos sabiamente renovados.

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

ABSTRACT.— The Lastanosa chapel built in the Cathedral of Huesca is one of the more interesting baroque groups of architecture of the city, both due to its artistic achievements and to its interesting argumentative lines. The building is conceived as continuous praise to the Eucharist, to the Immaculate Conception and mediating saints, which are important matters in anti-reformist piety. In this space they are related to another fundamental matter derived from its funerary character: the great mystery of life and death. This work mainly studies the carved motifs in the chapel's mouth and those painted on the interior grisailles, where the importance of the individual is evoked using ancient symbols that have been wisely renewed.

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

EL PLAN ARGUMENTAL Y SU COMPLEMENTO

La temática devocional de la única construcción encargada por Lastanosa y conservada en la actualidad ha sido objeto de varios estudios, todavía insuficientes para abarcar toda su riqueza y su complejidad.¹

Las líneas de contenido ideadas por los promotores conjugan sus intereses particulares con las directrices de la política religiosa hispana. Lastanosa cerraba filas con la monarquía de los Austrias en su defensa inquebrantable de la eucaristía —a la que rendían especial adoración los reyes— y también de la Virgen, en su controvertida advocación como Inmaculada Concepción. A estos temas hay que sumar el papel mediador de los santos patronos ante la divinidad, que protegen y amparan a sus incondicionales devotos, en este caso la familia Lastanosa, que queda especialmente destacada.

En las páginas siguientes se pone de relieve, no obstante, otro discurso, el funerario, inherente a un conjunto construido en última instancia para el descanso eterno de los Lastanosa difuntos. Incluso la obra de la capilla puede entenderse parcialmente como el sentido homenaje de un esposo sufriente a su mujer, muerta prematuramente en dramáticas circunstancias, a las que él no fue ajeno en absoluto. Según dejó constancia Lastanosa, su esposa, Catalina Guzmán, falleció a la edad de treinta y dos años el 27 de abril de 1644, una semana después de haber dado a luz a su decimocuarto hijo, cuando los médicos ya habían vaticinado un triste final de producirse un nuevo embarazo.²

¹ Además de los trabajos de Ricardo del Arco y Antonio Durán sobre la capilla, cabe resaltar el análisis iconográfico de Belén BOLOQUI “En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el barroco oscense”, realizado en el marco de la gran exposición *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, pp. 133-143, que, como buen trabajo preliminar, destacó las temáticas principales. Años más tarde yo misma me ocupé del proceso constructivo de la capilla, aprovechando la nueva documentación disponible, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI (2003), pp. 169-216 (texto) y 409-424 (ilustraciones). Poco después realicé un estudio general de tipo iconográfico, analizando los grandes referentes teóricos: la defensa y exaltación de la eucaristía, de la Inmaculada como primer tabernáculo de Cristo, de los santos mediadores y de la familia Lastanosa como fiel devota, dentro de la más pura ortodoxia contrarreformista, en “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 221-276. Luego estudié los cambios introducidos en el programa tras la intervención a que fue sometido el espacio entre septiembre de 2006 y noviembre de 2007 en “El ático y el tabernáculo del retablo de la capilla de los Lastanosa antes y después de su restauración”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 151-162.

² *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, Biblioteca Nacional de España, ms. 22609, f. 267r-v.

El notario Pedro Fenés de Ruesta al día siguiente del óbito redactó un protocolo, pero a lo vez conmovedor, acto público por el fallecimiento de Catalina, a quien declaró conocer “en vida, por haberla tratado y comunicado mucho”. Verificada la identidad del cadáver, el ataúd fue enterrado en la capilla de san Juan Evangelista de la iglesia de Santo Domingo. Lastanosa no asistió al sepelio; en su lugar compareció el doctor Juan José de Sada, hombre de confianza de Catalina desde hacía muchos años, quien informó al prior del convento, fray Pedro Mirabete, de que el esposo se reservaba “el poder y facultad para llevar siempre que quisiese y le pareciese y fuese bien visto el dicho cadáver en el dicho ataúd a otra sepultura”.³

Está claro que ya entonces Lastanosa pensaba en un lugar más idóneo para el eterno descanso de su esposa. En virtud de ello, al año siguiente comenzó la capilla funeraria de la catedral, para, una vez acabada su cripta, en 1651, hacer el traslado de los restos mortales. Esto, sin embargo, no significó el final de los trabajos, pues Lastanosa siguió perfeccionando la obra durante casi veinte años más. Como declaró mucho tiempo después su heredero y último vástago, Vicente Antonio: “Mi padre, agradecido a Dios de haberle dejado gozar aquel breve rato [de su esposa], consagró el resto de su vida a una piadosa demostración, erigiendo en la catedral iglesia sumptuosa capilla con la invocación de san Orencio y santa Paciencia, hijos de esta ciudad, para que estuviera en ella reservado el Santísimo Sacramento del altar”.⁴ Por su entidad como receptáculo y recinto funerario, en ese espacio se hace patente a cada paso el inexorable ciclo de la vida mortal y la irrenunciable esperanza de salvación eterna.

LA CREACIÓN DE UN MODELO

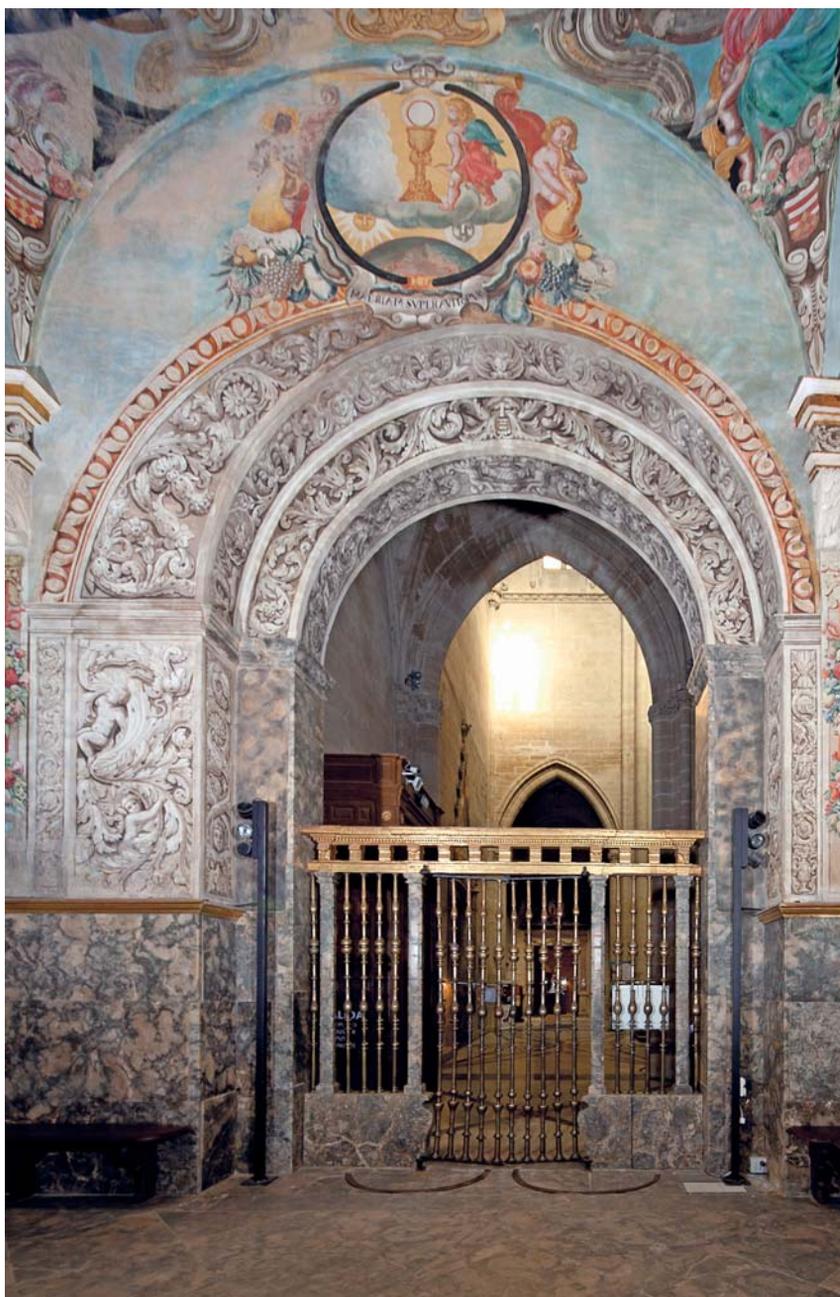
El canónigo Juan Orencio y sobre todo su hermano Vincencio idearon los componentes del mensaje iconográfico y determinaron la articulación del conjunto, de forma que se obtuviera de él y de sus diferentes partes y unidades una lectura comprensiva. En este aspecto debió de jugar un papel fundamental el gusto selectivo y ordenador del coleccionista. Por lo general, Lastanosa se interesó más por la

³ Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu), not. Pedro Fenés de Ruesta, 1644, n.º 6090 (2), f. 115r-v.

⁴ *Habitación de las musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos*, cit. en ARCO, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, p. 28.



Portada de la capilla funeraria de los Lastanosa en la catedral de Huesca, dedicada a los santos Orencio y Paciencia. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



Vista del acceso a la capilla desde el interior. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

coherencia de los discursos que por la unidad, e incluso la calidad plástica, de sus componentes. Esto le llevó a generar espacios ficcionales, a modo de mundos paralelos, de un sello personal inconfundible, donde los objetos sacados de su contexto original se reutilizaron y resignificaron para convivir —si era el caso— en aparente armonía con el aporte de piezas nuevas realizadas a propósito. Se diría que, de forma parecida a como acumuló piezas y objetos para configurar las diferentes salas de su casa y los espacios de su jardín, en su capilla funeraria Lastanosa concertó obras con varios artifices, diversos no solo en cuanto a estilo, sino también en calidad, para poner su producto al servicio de un plan rector, de una idea esencial.

La decoración policromada de la capilla tiene un complemento de carácter fúnebre en tonos neutros de gran interés. Se trata de grisallas y relieves en mármol organizados de acuerdo a dos esquemas compositivos de larga trayectoria y muy relacionados entre sí: el *roleo animado* y el grutesco. No se analizan aquí las cuantiosas flores pintadas a color en toda la capilla y adaptadas a diversos esquemas, pues sin duda merecen una atención especial. Pero sí es necesario destacar, al menos, la existencia en las grisallas de flores vueltas, que miran simbólicamente al más allá, en el camino de la muerte como continuación de la vida.⁵ Estas simbólicas flores, como el hombre en el éxtasis neoplatónico, parecen dar la espalda al mundo para unirse al espíritu que llama desde la eternidad.

El *roleo animado* es una decoración de origen romano con base de hojas de acanto y poblado de diversos seres, muchas veces híbridos entre animal y vegetal. Esta ornamentación evolucionó desde el siglo IV a. C. y con el transcurso del tiempo se enriqueció con diversas plantas y variados animales para ofrecer de la naturaleza una imagen vitalista y esquemática a la vez. Así, en época de Augusto sirvió para dar idea de la prosperidad que aporta el buen gobierno a la tierra fecunda, y su aplicación en el Ara Pacis fue modélica en Roma.⁶ Durante la Edad Media el tema se mantuvo, gracias a su gran versatilidad y a sus capacidades expresivas, sobre todo en composiciones secundarias de tipo *marginalia*. Desde esta discreta posición tomó nuevos bríos en el Renacimiento para reformularse con la aportación del grutesco. Junto con

⁵ BEIGBEDER, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1995, p. 56.

⁶ "Relieve con *roleo* y pájaros", en *Escultura clásica: guía*, Madrid / Santander, Museo Nacional del Prado / Fundación Marcelino Botín, 1999, p. 125.



*Grisallas que tratan de enmascarar el acceso descentrado a la capilla.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

las uvas, el acanto fúnebre y el laurel de la victoria son las plantas más abundantes en las grisallas de la capilla, distribuidas con profusión en la rosca, el intradós, las jambas del arco e incluso en una sección del muro occidental, pintada a imitación de la portada para enmascarar su desplazamiento lateral. En ese complemento decorativo, unos niños apartan frondosos acantos en lo que se podría entender como un gesto simbólico de superar la muerte y renacer a la vida eterna.⁷ En el arco, los acantos mezclados con el laurel, los racimos de uvas, los cuernos de la abundancia y las conchas han de reflejar la idea de que es necesaria la muerte para que la vida, con más fecundidad que nunca, se abra paso tras ella. También, simbólicamente, de los acantos brotan racimos de uva.⁸

⁷ Para Olivier BEIGBEDER (*op. cit.*, p. 28) tiene este sentido el gesto de una figura femenina que, con los brazos levantados, aparta los acantos que la rodean en la basílica de Saint-Julien de Brioude.

⁸ Desde el arte asirio hasta el musulmán, la uva asociada a la palmera ha sido estudiada por Christiane Kothe como imagen de fertilidad en “Una imagen de buen gobierno y abundancia”, *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 14-16 de septiembre de 2011)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 271-296.

El grutesco bebe de varias fuentes, especialmente de la Antigüedad clásica, pero también de la rica herencia medieval, que ya se había apropiado en parte de su lenguaje y lo había combinado con otras tradiciones. En sus caprichosas formas se reúnen elementos muy variados pertenecientes a los diferentes órdenes de la naturaleza, con predominio siempre del vegetal. Los grutescos están poblados, además, de múltiples seres *sans nom*, como los denominó Chastel, fruto de combinaciones y metamorfosis tan ingeniosas como imposibles. El Renacimiento fue su época de esplendor, y durante el Barroco, aunque su uso decreció, no desapareció. En las obras de la órbita lastanosina este ornamento icónico vivió otra época importante, adaptado a relieves y grisallas. Sus formas, aparentemente solo decorativas, fueron el mejor el complemento conceptual de imágenes narrativas, jeroglíficos y emblemas.⁹

Bajo el aspecto de figuras agrutescadas se muestran temas de la vida y la muerte e incluso se exalta la familia en la capilla de los Lastanosa. Los motivos se repiten con insistencia por todos lados como un telón de fondo, ajenos a la ordenación lógica y racional de esquemas lineales. Los más importantes son:

- Los relieves de la portada, tallados en mármol y en madera. El trabajo en piedra alcanza hasta la parte superior de las pilastras y es atribuible al escultor que realizó las estatuas orantes de los fundadores en 1668, fecha que marca el final de las obras de todo el conjunto. El entablamento y el frontón, por el contrario, son anteriores y están trabajados en madera policromada imitando la piedra con la que combinan. Sus ornamentos fueron encargados el 2 de agosto de 1648 al escultor Martín Benedit, vecino de Huesca.¹⁰ El tiempo se alió con Lastanosa para hacer imperceptible al ojo poco adiestrado des-

⁹ Véase sobre el tema los fundamentales estudios de FERNÁNDEZ ARENAS, José, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 5 (1979), pp. 5-20; MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985; GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, Jesús María, “El grutesco en el mundo antiguo y moderno: consideraciones sobre el origen y su hipotético carácter semántico u ornamental en las artes”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 33 (1988), pp. 17-28; ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993; CHASTEL, André, *El grutesco*, Madrid, Akal, 2001, pp. 5-20; GARCÍA ÁLVAREZ, César, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.

¹⁰ Véanse al respecto las indicaciones dadas por Lastanosa en la capitulación correspondiente: AHPHu, not. José Rasal, 1648, n.º 1570, ff. 366-368. El proceso constructivo general, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla de los Lastanosa...”, art. cit.

de el pie de la capilla la combinación de materiales, con un acabado de aspecto similar, pero de naturaleza muy distinta.

- En lo referente a las grisallas hay que distinguir dos secciones: la del acceso —intradós del arco y paramento adyacente, que disimula el ingreso descen-trado— y la del interior, de articulación arquitectónica, compuesta por entablamiento con friso decorado y columnas salomónicas fingidas pobladas de niños. Esta obra se puede atribuir con escaso margen de error a Lorenzo Agüesca y datar hacia 1666, cuando el autor debía de estar trabajando en el acabado de los muros.

Los ornamentos se distribuyen en función de la simbología adjudicada a cada sección arquitectónica. Así, por ejemplo, el punto más vulnerable del conjunto, la puerta que franquea el paso, está organizada a modo de gran arco de triunfo y “prote-gida” convenientemente por todo tipo de instrumentos de ataque y defensa, formando un conjunto bélico donde destacan las armas simbólicas que identifican a los promo-tores a través de sus escudos.

Sirva en definitiva este trabajo como primer acercamiento a los temas com-plementarios de la capilla, también, como los principales, de gran interés. Se trata de ideas que siguen el credo católico en su conceptualización y su narrativa plástica, pero no de forma exclusiva, pues interrelacionan con ellas otras líneas de pensamien-to. Destaca la filosofía neoplatónica, que aseguraba la preexistencia de las almas y su caída a este mundo para ser purificadas y volver después a su condición primigenia. Pero a buen seguro están implícitos también otros cultos, como el dionisiaco, y ciertas creencias, como la regeneración alquímica, que tanto apasionaba a Lastanosa.¹¹

Muchos de los motivos plasmados en la capilla son frecuentes en lugares y obje-tos de épocas diversas y de carácter mortuorio o donde se hacen patentes las fases de superación espiritual del hombre. Su significado ha sido estudiado, pero todavía no se ha averiguado de qué forma se acoplan y sintonizan en los diferentes ámbitos. Por esto no se pretende llegar a una cabal interpretación del uso de los signos en la capilla, tan

¹¹ Sobre el interés de Lastanosa por la alquimia, disciplina en la que llegó a ser experto, véase LÓPEZ PÉREZ, Miguel, “Lastanosa, la alquimia y algunos helmoncianos aragoneses”, *Azogue*, 5 (2002-2007), pp. 139-150, y “La alquimia y Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*, catá-logo de la exposición, Huesca, IEA, 2007, pp. 177-183.



*Frontón partido con el escudo de los Lastanosa y un jarrón con frutos esculpido bajo él.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

solo resaltar su existencia y avanzar algo en la comprensión de la línea argumental a la que obedecen. Se busca destacar el contenido semántico de los elementos ornamentales, algo que generalmente pasa desapercibido, pues solo descubriendo su significado se comprenderá la causa última de su presencia.

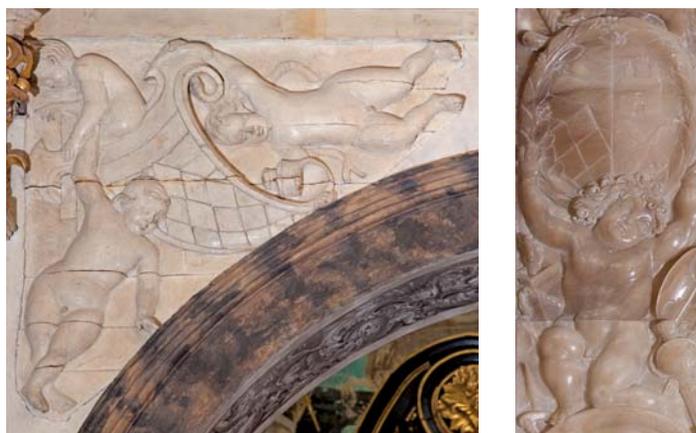
RELIEVES Y GRISALLAS DE LA PORTADA

El acceso presenta un arco de medio punto, de doble rosca por la parte interna del muro, enmarcado en una estructura arquivada, rematada con frontón partido y soportada por pilastras cajeadas de orden corintio labradas en alabastro.¹² El plinto de estos soportes y el vano arqueado destacan por estar trabajados en otra piedra de tonos oscuros que, en su momento, se describió como “ágata azul y blanca”,¹³ aunque en realidad es un tipo de caliza marmórea.¹⁴ De este mismo material es la estructura de la

¹² Esta estructura es consecuencia de la utilizada en la embocadura de la capilla del santo Cristo (1622-1625), también en la catedral. De hecho, varios recursos formales e iconográficos de esta capilla fueron utilizados como modelo por Lastanosa en la suya propia.

¹³ *Relación de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Huesca a la exaltación inmaculada de la pureza de María santísima [...] 1662*, Biblioteca Nacional de España, ms. 18658-1, f. 5.

¹⁴ BOLOQUI, Belén, est. cit., p. 136.



Enjuta del arco con niños trepando por los escudos y sección de pilastra con pequeño atlante portador del escudo de los Lastanosa-Gastón. (Fotos: Fernando Alvira Lizano)

reja, lo que potencia una bicromía general en blanco y azul que en el área exterior se anima con toques dorados y en el ámbito interior se combina con pinturas y piezas policromadas.

En el remate superior de la embocadura, y en el centro de un frontón partido, figura un gran escudo con cintas en la parte superior donde se exhiben las armas de



Sección central del intradós del arco, con concha, green man y urna funeraria en el eje, rodeados de abundante vegetación. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

los Lastanosa pintado a color: las tres fajas de gules en campo de plata y el cabrio ajedrezado de oro y gules. Su timbre denota la fecha temprana en que fue diseñado, pues lleva el yelmo de los hidalgos (colocado de perfil y con tres rejillas en la visera); en obras posteriores, como el retrato de Lastanosa de 1667, este yelmo se cambió por el de los hidalgos caballeros o que habían sido especialmente favorecidos por el rey como recompensa por sus servicios, puesto terciado y con cinco rejillas visibles. En los lambrequines del contorno destacan unas bichas aladas con función portante cuyos antecedentes más directos pueden ser las figuras que flanquean —pero mirando directamente y no dando la espalda como en este caso— una gran urna en la bóveda de la vecina capilla del canónigo Martín Santángel, terminada en 1522. Debajo de ese gran escudo, en las enjutas de la portada, se ubican otros escudos similares, pero de menor tamaño y empaque, utilizados por unos hábiles niños para trepar por ellos. De hecho, estos niños parecen pertenecer al grupo de infantes que jueguean y cargan las armas en las pilastras laterales, aunque su menor calidad plástica no permite relacionar unos y otros a simple vista.

Los estilizados soportes de la portada están repletos de armas bélicas y de niños que interactúan con ellas, formando un *continuum* de aparente desorden donde se prioriza a dos diminutos atlantes colocados en el centro de las pilastras y cargando sobre sus hombros el escudo laureado de los Lastanosa-Gastón.¹⁵ En la espléndida tabla de *Venus y Marte* pintada por Botticelli en 1483 juegan con las armas del dios de la guerra unos pequeños faunos, pero en el relato de Luciano que inspiró al artista son niños en realidad quienes hacen travesuras.

Una pilastra romana repleta de trofeos de guerra conservada en la galería de los Uffizi de Florencia, procedente de la basílica romana de Santa Sabina (siglo V), y también un fragmento decorado del arco de triunfo de Malborghetto (siglo IV) pueden ser las referencias lejanas del ornato dispuesto en las pilastras. Ambas piezas fueron copiadas en el *Codex Escorialensis* (ff. 12 y 18), extraordinario repertorio de motivos clásicos realizado en Roma a finales del siglo XV por un autor florentino. De ellas procede el sentido acumulativo y desordenado de la extensa panoplia exhibida en las pilastras, compuesta de lanzas, picas, ballestas, flechas, cascos, yelmos, escudos, estandartes y otras piezas de armamento, incluido un gran cañón con sus balas.

¹⁵ Un estudio sobre los escudos del recinto como versátiles elementos de identidad, apropiación y exaltación familiar, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Ideario y devoción...”, art. cit., pp. 253-259.

En España, se cree que por influencia del *Codex Escorialensis*, se utilizaron por primera vez los trofeos de guerra en las pilastras de la portada del palacio de Mendoza, en Guadalajara, y en una puerta del palaciego patio de La Calahorra, en Granada, ambos edificios de comienzos del siglo XVI.¹⁶ Los modelos formales de estas creaciones remiten a grutescos de tipo *colgante* que enlazan armas y otros elementos simbólicos en alineaciones verticales unidos por *draperies*. Composiciones de este tipo pueden verse en Huesca en el retablo catedralicio de la Epifanía, obrado para el canónigo Tomás Fort en 1565-1566 por Juan de Rigalte, y en el retablo de la familia Araus, actualmente con san José como titular, ubicado en la iglesia de San Pedro el Viejo y terminado en 1578. Antes, en 1521-1523, Juan de Moreto y Gil Morlanes colocaron también armas en la portada de la capilla de san Miguel de la catedral de Jaca. Estas primeras y armoniosas composiciones ligan con cintas y lazos pequeños conjuntos de armas y otros objetos para mostrar el indisoluble enlace de los distintos elementos con la unidad de la que proceden. En los folios 16r y 16v del citado códice escorialense hay dibujados pequeños grupos de armas, exhibidos como trofeos bélicos, que bien pudieron inspirar esas creaciones. Por el contrario, el orden y la clara simetría están ausentes en la obra de Lastanosa; allí priman el amontonamiento y la aglomeración, que armonizan muy bien con la complejidad y la exuberancia de la retórica barroca.

Sin duda Lastanosa se adhirió complacido a la costumbre de ostentar trofeos bélicos, pues se sentía muy orgulloso de su extensa colección de armas y de su contribución a la milicia. Nada más hay que ver cómo alardeaba de su condición de capitán en el retrato que mandó pintar en 1667. Gracias a su amplio y variado armamento, todo aquel que contemplara el imponente acceso de su capilla estaría seguro de que allí no se produciría un suceso tan doloroso y lamentable como el acontecido en 1641, cuando fue robado vergonzosamente un cáliz de la capilla de san Juan Evangelista. La rica panoplia de la portada, de alguna forma representación de la armería particular de Lastanosa, puede perfectamente remitir a la protección que los promotores otorgaban con su presencia al espacio sagrado.

¹⁶ Véase la edición facsímil preparada por Margarita Fernández Gómez, “El *Codex Escorialensis* y la arquitectura española del Renacimiento temprano”, *Codex Escorialensis 28-II-12: libro de dibujos o antigüedades*, Murcia, Patrimonio Nacional / Consejo General de la Arquitectura Técnica de España / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2000. Margarita Fernández Gómez también estudia en esta edición la influencia del códice en la arquitectura del primer Renacimiento español.



Urna funeraria pintada en la clave del arco. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

Por encima de esta exhibición de fuerza y poder de los Lastanosa siguen más mensajes alojados en el interior del arco. El intradós de la rosca superior está decorado con un roleo animado de acantos parecidos a palmetas, ramas de laurel, cuernos de la abundancia repletos de flores y frutos, racimos de uvas y bellas conchas con acantos. Sigue en el centro un llamativo *green man* que despliega a su alrededor una lujuriosa vegetación. Finalmente, el intradós de la rosca inferior presenta una interesante urna sostenida por niños vegetalizados y protegida desde lejos, siguiendo la tradición romana, por dos poderosos grifos, de acuerdo con la simetría requerida en las composiciones agrutescadas.

De esta manera, en el eje central de la portada se destacan varios motivos, tanto esculpidos como pintados en grisalla: una urna funeraria, un jarrón, varias conchas y una cabeza alada. La pintura de grisalla, al tener características tonales diferentes a



Green man en el intradós del arco. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

las habituales en el siglo XVI, armoniza muy bien con el suave colorido de la piedra. Esta grisalla no es de fondo blanco, sino gris, un tono medio a partir del cual se da forma a las figuras con luces (blanco) y sombras (grises más oscuros y negro), mediante un procedimiento semejante al utilizado en la bóveda de la iglesia de San Lorenzo, obra con la que guarda una gran relación de afinidad.

La *urna* cineraria romana es retomada en el centro de la portada con todo su potencial evocador. La urna dispuesta en la cara interna del arco parece contener los restos “sin vida ni espíritu vital”¹⁷ de los Lastanosa fallecidos mientras aguardan la resurrección; el jarrón exterior, sin embargo, habla de triunfo, repleto de frutas maduras. Los dos recipientes carecen de decoración figurada, pero concentran suficientes detalles ornamentales para sugerir una rica variedad de contenidos temáticos.

- El jarrón tallado en la base del escudo lastanosino está envuelta en formas vegetales y cobijada por una elegante venera de grandes dimensiones. Su presencia es muy notoria al estar lleno de opulentos frutos y adornado con bellas guirnaldas. Nada en ella se ha dejado al azar. Los frutos genéricamente aluden a la culminación, la fructificación y la perfección final de su



Cabeza alada y urna funeraria en la clave del arco. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

¹⁷ Expresión utilizada para referirse al cadáver de Catalina Gastón en su acto público de muerte. AHPHu, not. Pedro Fenés de Ruesta, 1644, n.º 6090 (2), f. 115r.

proceso generador de vida,¹⁸ y en este contexto cristiano y contrarreformista se han de referir propiamente a la maduración plena del alma inmortal, lo que implica su unión con Dios y su salvación eterna. Por otro lado, las guirnaldas atestiguan la abundancia de la naturaleza. En Roma eran llevadas a los difuntos como adorno y ofrenda; de ahí que terminaran por esculpirse en los contenedores funerarios.

La boca y la panza de la vasija están resaltadas con otro elemento de gran interés, la escama, dispuesta en este caso hacia abajo y en hilera. En Mesopotamia las escamas son utilizadas desde la prehistoria como imagen del cielo o de la montaña que permite acceder a él, y están, por tanto, asociadas a los dioses y al poder. Este sentido se mantiene en Roma y Bizancio indicando la alianza del poder con el cielo. Además, la piña, cubierta de “escamas”, constituye un poderoso símbolo de la vida, por eso los romanos la asociaron a Venus.¹⁹ Las escamas son frecuentes en los sarcófagos romanos, especialmente en los aquitanos del siglo IV, donde se utilizan para decorar las tapaderas a dos aguas, imbricándolas a modo de tejas. Más tarde, en la Edad Media se siguen utilizando las escamas con un sentido sagrado y celeste, muy apropiado por tanto para aludir a la divinidad. Olivier Beigbeder en su estudio sobre el tema subraya el carácter solar de las que están vueltas hacia arriba y el lunar de las que miran hacia abajo.²⁰

- Es compañera de este jarrón una urna pintada en la clave del arco por el intradós y en su molduración superior. También son esenciales en ella las referencias a la pujante naturaleza. Un acanto decora la tapa y otro le sirve como pie y basamento, en recuerdo de la planta que brotó en la tumba de una doncella y que inspiró a Calímaco la creación del orden corintio. En Grecia estaba muy difundido el mito de la planta que brota del cadáver de un dios o de un héroe.²¹ La urna carece de guirnaldas colgantes, pero adorna su parte superior una corona de laurel con una vistosa flor en el centro, y está pintada junto a ella, como exquisita ofrenda, la flor de más lustre en el siglo XVII, el

¹⁸ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *op. cit.*, pp. 170-171.

¹⁹ BRUCE-MITFORD, Miranda, *El libro ilustrado de signos y símbolos*, México, Diana, 1997, p. 71.

²⁰ BEIGBEDER, Olivier, *op. cit.*, pp. 148-151.

²¹ *Ibidem*, p. 27.

tulipán, que con esmero cultivaba Lastanosa en sus jardines. En relación con la corona de laurel se dispuso una banda inferior de escamas, colocadas en este caso hacia arriba.

Por otra parte, la superficie está ornamentada con acanaladuras curvilíneas parecidas a los reiterativos estrígilos romanos, que dieron origen a toda una tipología de sarcófagos tardíos. Han sido muchas las interpretaciones ofrecidas para este tema desde que las superficies estrigiladas comenzaron a entenderse como algo más que un simple tratamiento decorativo. Para Clarac servirían de expresión a la “pureza del alma”, mientras que McCann las vinculaba a las olas del mar y a las Islas Afortunadas.²² Otra reciente teoría concibe los estrígilos como símbolos de una fuente continua de agua viva.²³ En realidad es difícil saber si la urna de la capilla buscó recrear esas formas, pero en cualquier caso su decoración curvilínea ha de tener un alto valor metafórico.

De igual manera, por poco relevantes que parezcan a simple vista, no deben pasar desapercibidas las cintas ubicadas en la tapa del recipiente, semejantes a las del escudo del frontón. Son dobles y están sostenidas por niños tenantes metamorfoseados en acantos. Las ataduras, como se ha comentado, son muy usuales en las composiciones agrutescadas y bien pueden recordar las que se usaron desde antiguo para ligar seres y animales con el árbol de la vida, símbolo esencial que está en la concepción y el diseño de la urna. También si pensamos en una explicación en clave neoplatónica las cintas tienen un sentido semejante. En general, son imagen del vínculo universal que une a todos los seres emanados con el Uno originario en un ascenso hacia la unidad o en un descenso hacia la materia.²⁴

En los arcos torales y en los medios puntos del crucero de la iglesia de Santo Domingo, flanqueando los grandes ventanales laterales (fingido el del lado sur), se pintaron urnas de *terra sigillata*. Las decoraciones de estas últimas aluden a la vida en abundancia, gracias al impulso generador del amor (Venus y Cupido, en la del extremo

²² Véase CAPALVO LIESA, Álvaro, “El sarcófago romano de Tarazona”, *Turiaso*, 5 (1984), p. 163.

²³ En este sentido, véase FISCHER, Elizabeth L., *Streams of Living Water: The Strigil Motif on Late Antique Sarcophagi Reused in Medieval Southern France*, tesis de maestría presentada en la University of North Carolina, 2011.

²⁴ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *op. cit.*, pp. 144-145.



*Iglesia de Santo Domingo. Urna funeraria pintada en lo alto del crucero.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

norooeste), fuente de prosperidad y riqueza (alegoría fluvial con cuerno de la abundancia bajo ostentosas guirnaldas, en la del extremo noreste), adornadas en la parte superior con cintas de las que cuelgan bellos arreglos florales. Allí se supera la máxima de “Polvo eres y en polvo te convertirás” (Génesis 3, 19), pues sin duda sus restos, reducidos a la mínima expresión material, esperan, gracias a la acción del amor divino, un nuevo y fructífero renacer.²⁵

La *concha* marina recibe el nombre de *venera* por su papel mitológico en el nacimiento de Venus, la diosa romana de la belleza y del amor. La concha, símbolo del universal femenino por excelencia, se liga a la idea de fecundidad y se relaciona con

²⁵ Lastanosa poseía en su colección varias urnas. Las más importantes eran nueve “de barro purpúreo con perfiles y mascarones de oro” de casi una vara de alto que coronaban los escritorios y los estantes de la biblioteca. También tenía “urnas de barro muy grandes, de las que ponían sus cenizas los romanos” debajo de los escritorios de la misma pieza (ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, Hispanic Society of America, ms. B-2424, ff. 43v y 44v). Quizás esta cuidada asociación de obje-

el surgimiento de la vida a partir del impulso amoroso primordial e inexcusable en todo proceso de generación natural. En el ámbito funerario la concha ha de ser imagen de la fase crucial que tras la muerte da paso a una nueva vida; por eso las veneras son tan frecuentes en los sepulcros y en todo tipo de espacios de enterramiento: dan forma a trompas y nichos o decoran retablos.

Pero también la concha es expresión del amor necesario para la elevación del alma hacia su unión espiritual y definitiva con la divinidad. Esto explica que el jarrón esculpido en el frontón y la cabeza alada que preside la clave del arco por el exterior se presentan enmarcadas en sendas conchas. La *cabeza alada* ha sido interpretada por César García Álvarez como símbolo de la sublimación espiritual neoplatónica. En buena lógica, si la urna contiene los restos de los Lastanosa fallecidos, la cabeza de tipo angélico con la que están vinculadas ha de ser imagen de aquello en lo que han llegado a convertirse, gracias al amor que cobija, como una concha, cada uno de esos elementos. La cabeza alada puede entenderse como símbolo de los Lastanosa que ya han alcanzado la condición de los bienaventurados y que, como los ángeles, gozan eternamente de Dios en el cielo.

Como se ha visto, la clave del arco se reserva para exponer los elementos principales de una transformación, cuyas fases —además— se pueden seguir en otras secciones del arco. Alzado en su parte interna, vigila el correcto desenvolvimiento del ciclo vital un atemorizante *green man*, un ser vegetal y monstruoso cuya mirada amenazadora sigue a todo aquel que se atreva a perturbarlo. Un *green man* custodio, compartiendo tarea con un fiero dragón, se encuentra en la capital *S* del libro coral de la

tos y saberes aludiera a que el conocimiento contenido en los libros, aparentemente muerto como el polvo guardado en las urnas, tiene nueva vigencia para quien lo estudia y usa como guía. Esa era la máxima utilidad dada a la historia en esta época precientífica. Diego de Saavedra Fajardo en su *Corona gótica, castellana y austriaca* (1646), dedicada al príncipe Baltasar Carlos, lo explica así: “En la *Idea de un príncipe político christiano* presenté a V. A. la teórica de la razón de estado, y ahora ofrezco la práctica advertida en las vidas de los señores reyes [...]. Con esto en pocas horas podrá V. A. leer lo que obraron en muchos siglos y aprender en sus experiencias y acciones, retratadas tan libremente por el pincel de la pluma, que ni al vicio ha puesto sombras ni luces a la virtud, para que sea más segura la enseñanza”. Todo lo contrario afirmaba poco tiempo después el racionalismo ilustrado, y los pensadores del siglo XVIII devaluaron la historia. Ya Descartes negaba su carácter científico al considerar que sobre hechos particulares no podían establecerse principios o reflexiones generales, que son la base de la ciencia. Estaba de acuerdo, por tanto, con Aristóteles, pues, según expuso este en la *Poética* (9, 1451b 3ss), del pasado no cabía ciencia. Estas reflexiones, en BLANCO, Carlos, “Hacia una definición hegeliana del arte”, *Thémata: Revista de Filosofía*, 44 (2011), p. 128.

catedral, conocido como *Graduale 2*, letra asociada a una bella miniatura del nacimiento de Cristo.²⁶ La *S* en la Edad Media está ligada a la esvástica, símbolo de la creación y de sus fecundos ciclos repetitivos. No es extraño, por tanto, que se asocie, por un lado, con los seres que con más fuerza y ferocidad la puedan defender y, por otro, con la llegada de Cristo al mundo, fuente de vida eterna para sus seguidores. Sin embargo, la cita más directa del *green man* usado en la capilla es un rostro tallado en la base de la cúpula ochavada que cubre la antesala capitular, construida en el siglo XIV como capilla funeraria dedicada a san Juan Evangelista y hoy sala de orfebrería del Museo Diocesano. Lastanosa conocía muy bien ese “hombre verde”, ya que los canónigos le cedieron su antigua sala capitular, para convertirla en capilla funeraria, a cambio de acondicionar la de san Juan como nuevo lugar de reunión. Pero su presencia pasa casi desapercibida, ya que el relieve es de escasas dimensiones y apenas, oculto entre las ramas que salen vigorosas de su boca. Esto es suficiente para indicar que su función primordial no es apotropaica, sino que se orienta a mostrar el poderoso inicio de un nue-



*Decoración del arco distribuida en las tres secciones de su intradós.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

²⁶ La miniatura figura en el folio 122v. Sobre el libro, de mediados del siglo XVI, véase LACARRA, M.^a del Carmen, y Carmen MORTE, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara, 1994, pp. 183-185.

vo ciclo vital de la naturaleza o, en su caso, una primera fase de la purificación del alma en la escala ascendente hacia la perfección, marcando siempre un renacer.

El rostro vegetalizado de la capilla de los Lastanosa muestra la renovación de la vida física o el comienzo de la elevación espiritual que lleva a otra vida más plena. En relación con él están otras formas de caracteres humanos camufladas en fondos diversos. La hojarasca pintada a grisalla en el muro occidental dibuja un perfil antropomorfo que encuentra ecos repetidos a su alrededor, y si se observan con detenimiento los plintos del retablo se puede apreciar otro rostro amedrentador y ceñudo, de dientes saltones, metamorfoseado con el cuero recortado que sirve de orla al escudo alado de los Lastanosa.²⁷ Isabel Romanos ha destacado la presencia de esta figura, de nombre Bafomet, en la sillería de la catedral y lo ha relacionado con procesos de regeneración alquímicos, que tanto interesaron a Lastanosa.²⁸

Por otro lado, asociados a la urna, en los riñones de la rosca unos niños miran agazapados entre los acantos sendos *grifos*. El aspecto de estos animales híbridos es doblemente majestuoso al ser producto de la noble unión entre el rey de los animales



*Cuero recortado metamorfoseado en cabeza monstruosa tallado en el plinto del retablo.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

²⁷ Debo el conocimiento de esta figura a la amabilidad de Susana Villacampa, responsable del Museo Diocesano de Huesca.

²⁸ En Bafomet se integran numerosos símbolos alquímicos: agua, fuego, espíritu universal, círculo lunar, círculo solar, azufre y mercurio (ROMANOS COLERA, Isabel, *Silleras corales del Alto Aragón en el siglo XVI*, Huesca, IEA, 2004, p. 66).

terrestres, el león —del que conserva el cuerpo— y de su homóloga en el aire, el águila —de la que toma la cabeza—. Su augusta naturaleza lo convierte en idóneo para custodiar en las civilizaciones mesopotámicas el sagrado árbol de la vida y en Roma los sarcófagos que conservaban la parte inmortal del hombre. Todavía más, Dante lo refiere como celoso protector del árbol de la ciencia del bien y del mal: “¡Bendito seas, oh Grifo!, tú con tu pico no desgarras ese árbol de dulce sabor desde que el cuerpo humano, ilícitamente alimentado de sus frutos, fue entregado a los tormentos”.²⁹ De hecho, castiga a quienes caen en la tentación de la carne en obras románicas, donde se le puede ver atacando a hombres desnudos. Los grifos de la capilla llevan en sus patas ramas de roble. Lorenzo Agüesca dibujó en 1667 alrededor del epitafio del obispo Tomás Cortés, gran benefactor de la iglesia de San Lorenzo, unas ramas de roble. Este árbol, como explicó Ripa, es fuerte y duradero, capaz por tanto de resistir “a los vicios



*Grifo protector con rama de roble entre roleos pintado en el intradós del arco.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

²⁹ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2 vols., Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996-1997, vol. 1, pp. 371-372.

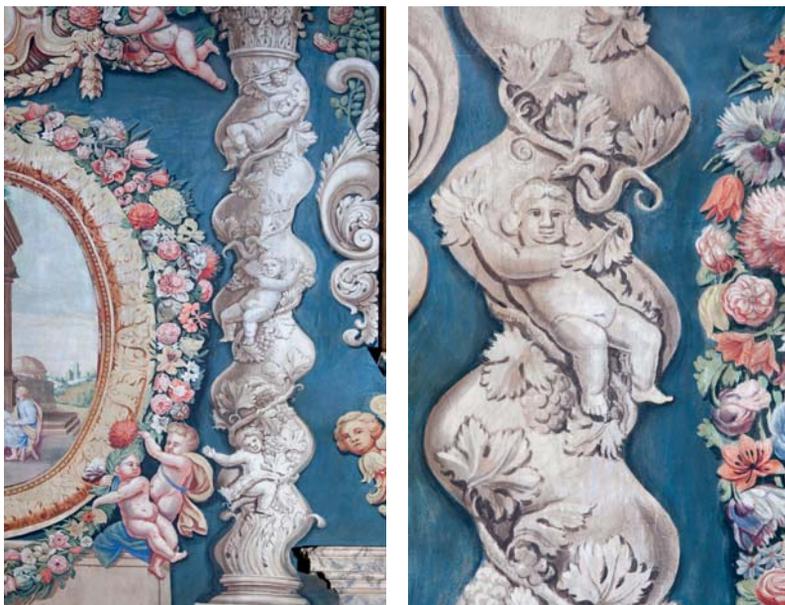
y defectos, que nos incitan a rendir nuestra virtud”.³⁰ Frutos y flores se hacen visibles entre los acantos, rebosantes —al parecer— de los cuernos pintados en la moldura interior, porque son los efectos materializados de la virtud. Ripa afirma en un comentario a su imagen de *Felicidad*: “La cornucopia simboliza el fruto que con las fatigas y trabajos se consigue, sin los cuales es claramente imposible alcanzar la felicidad, que solo con el esfuerzo se conoce y desea”.³¹ Las flores son alegría y felicidad. Así, los grifos virtuosos de la capilla protegen la urna central desde su discreta posición, de forma parecida a como lo hacen dos dragones en el friso del retablo de la Epifanía, atribuido a Damián Forment y donado por el canónigo Jorge Semper.

No de tanta personalidad como los grifos, pero también de gran impacto visual, son unos rostros alojados en la parte más externa del arco. El inferior, con expresión serena, está coronado de laurel, mientras que el de arriba parece amedrentado, con los ojos más abiertos y un lienzo colgando de las sienes. Su caracterización está ligada a la muerte, como debe de estarlo también la cabeza de mujer con el cabello suelto esculpida en la antigua capilla de san Juan Evangelista, cerca del citado *green man*. Un rostro más parecido al de la capilla de los Lastanosa figura en la espléndida orla de la famosa empresa puesta bajo el lema “Fui non sum es non eris” de los *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* (Fráncfort, 1593), donde un esqueleto sentado sobre un sepulcro pronuncia la fatal sentencia al paso de un apuesto joven. La cara es bien visible, colocada en el centro de la orla inferior mientras es devorada por unos perros. Se diría la imagen perfecta de la muerte corporal o del cadáver corruptible, de la mortaja a que queda reducido el cuerpo con el advenimiento de la muerte. Según Müller Profumo su origen hay que buscarlo en el mundo grecorromano.³² En el folio 20v del citado *Codex Escorialensis*, por ejemplo, puede verse un friso decorado con una cabeza inclinada hacia adelante, carente de vida, atacada por serpientes. Por su parte, Isabel Romanos destaca la presencia de este tipo de rostros en la sillería del coro de la catedral de Huesca, señalando su reiteración en frisos, tercios inferiores de columnas y sobre todo en las misericordias, donde aparece como motivo decorativo predominante. En

³⁰ RIPA, Cesare, *Iconología*, Akal, Madrid, 2002, t. I, p. 439. El epitafio está reproducido en FONTANA CALVO, M.^a Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1607-1624): aspectos económico-sociales*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 1992, p. 162.

³¹ RIPA Cesare, *op. cit.*, t. I, p. 412, cit. por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, “Imágenes e ideas. Un parangón sobre los grutescos de las catedrales de Tarazona y Cuenca”, *Lope Barrientos: Seminario de Cultura*, 3 (2010), p. 172.

³² MÜLLER PROFUMO, Luciana, *op. cit.*, pp. 369-374.



*Columna salomónica adornada con vides trepadoras y niños, algunos atacados por serpientes.
(Fotos: Fernando Alvira Lizano)*

ellas se asocia a otras cabezas zoomorfas y vegetalizadas, según la autora para reflejar la simbiosis entre lo material y lo espiritual, que denuncia la influencia de la lucha de contrarios de las teorías neoplatónicas. Los mascarones corresponden a una primera fase de la purificación del alma en la escala ascendente hacia la perfección y el acceso a la inmortalidad. También un grado elevado en el ascenso hacia el espíritu concede a la cabeza velada José Manuel García Iglesias al estudiar su aplicación en la bóveda del presbiterio de Santa María de Mugares (Orense), decorada con grisallas en el siglo XVI. Para él se trata del alma humana cuando utiliza la mente para alcanzar su destino superior, que la lleva definitivamente al contacto con lo divino.³³ Por otro lado, María del Carmen Heredia y Amelia López-Yarto informan de que los tipos físicos femeninos con cabezas veladas y los torsos desnudos sin brazos sobre soportes helicoidales se encuentran en los repertorios grabados de Antonio Fantuzzi, Enea Vico,

³³ GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *El pintor de Banga*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984, pp. 116-117.

Frans Floris y Hans Vredeman de Vries, que comienzan a difundirse en la platería complutense a finales de los años cincuenta del XVI.³⁴ Al parecer, en la capilla de los Lastanosa, por variación de estas cabezas con tocado de tela, fueron diseñadas las otras que se adornan con la planta del glorioso Apolo, el laurel, y que deben de aludir a otra etapa del camino del hombre hacia el premio que supone la unión con Dios.

LAS GRISALLAS DE LOS MUROS

El interior de la capilla presenta los muros pintados simulando una estructura arquivada sostenida por columnas salomónicas. Los soportes se enriquecen visual y temáticamente con vides repletas de racimos eucarísticos enredadas en el fuste y con acantos que dan forma no solo al capitel, como marca el orden al que están sometidos: también envuelven la parte baja del soporte para indicar que de la muerte surge la vida. A esta vegetación se añaden niños alojados en las espiras, algunos amenazados por serpientes. Conviene recordar en este punto que la serpiente en Roma estaba muy ligada a la muerte, pues se creía que las almas de los difuntos se manifestaban en la tumba bajo el aspecto de este animal.³⁵ Si para Lastanosa la serpiente era, entre otras muchas cosas, representación de la parte inmortal del hombre, que permanecía en la tumba, su presencia en la capilla funeraria encuentra plena justificación.

Muy diferente es el asunto tratado en el friso que rodea perimetralmente la capilla por la parte superior del muro, marcando el límite de lo terreno, antes de dar inicio al programa celestial de la cúpula. Esta banda está poblada de máscaras vegetalizadas atacadas por aves de largos y curvados cuellos, mientras otras van a ser presa a su vez de feroces dragones. Con ordenación simétrica y ritmo monótono, las aves, fuera de toda razón que aplaque o domine sus actos, agreden a unos rostros semihumanos con aspecto de mascarón que, carentes de miembros, están indefensos y sin posibilidad de repeler el ataque. La máscara, por monstruosa que sea, para ser reconocida como tal necesita un sustrato humano que potencie su valor esencial como elemento derivado del rostro aislado. Por su capacidad de anular la personalidad primigenia de quien la

³⁴ HEREDIA MORENO, María del Carmen, y Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, CSIC, 2001, p. 97.

³⁵ VÁZQUEZ HOYS, Ana M.^a, “Magia e inmortalidad en el mundo romano”, *Études Magiques: Ephesia Grammata*, 1 bis (2007), pp. 17-20. Disponible en www.etudesmagiques.info/2007/EG_2007-bis.pdf.

usa y permitir la momentánea posesión de otra identidad, la máscara es un elemento clave en los éxtasis dionisiacos de unión con el dios. César García Álvarez propone varias posibilidades para su interpretación cuando es incorporada en discursos de época moderna. En la capilla de los Lastanosa el más adecuado es el que asocia la deforme máscara con el mundo material, como ella feo y atormentado.³⁶ Las máscaras deformes sufren —y no se sabe si rien también— como el hombre que no ha superado su condición de ser material. Solo cuando la muerte lo libere de la materia imperfecta y el furor amatorio divino haga presa en él podrá abandonar con sufrimiento su envoltura terrenal para acceder por méritos propios, según la doctrina cristiana, a la gloria celestial. El friso estudiado muestra o bien el quebranto y el dolor inherentes a la vida del hombre en la tierra o el sufrimiento que padece el ser humano para abandonar su parte material y pasar definitivamente a un estado superior.

Y SIEMPRE LOS NIÑOS

Sin hacer de ellos un uso excesivo, los niños son una constante en la capilla. Aparecen por todos lados (la portada, el arco, el muro, las columnas y la cúpula), realizando diferentes actividades. Sus actitudes y sus gestos son acordes con su corta edad, pues juegan alegremente con las armas, se encaraman hábilmente a los escudos, observan con cuidado a los grifos desde la hojarasca, sostienen guirnaldas de flores y retroceden asustados ante las serpientes, pero también son los agentes motores en las empresas sobre la eucaristía, ascienden gozosos entre arreboles de luz a la gloria de la cúpula y hacen patente el premio eterno obtenido en la cabecita alada que preside el ingreso a la capilla. Están relacionados con los *putti* de los sarcófagos báquicos y con los cupidos de la emblemática amorosa barroca. Como los *putti* antiguos, que vendimiaban, jugaban o bailaban bajo los efectos del trance dionisiaco, los de la capilla se encargan de protagonizar y completar escenas muy diversas. Jacopo de la Quercia fue el primero en colocar en el Quattrocento un *putto* sobre el sepulcro de Hilaria del Carretto, con una formulación que puede servir a la vez para un niño, un ángel o un cupido. Poco después Donatello dio nuevos bríos al antiguo tema al incluirlo en sus obras con un sentido antiguo.³⁷

³⁶ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *op. cit.*, pp. 145-147.

³⁷ DE FUSCO, Renato, *El Quattrocento en Italia*, Madrid, Istmo, 1999, p. 385.

Lastanosa también utilizó infantes como piezas clave en otras obras que expresaban sus deseos más profundos. En su empresa personal, protagonizada por el ave fénix, conformó la orla con niños en ascenso, logrando así privilegiar la idea de la eterna permanencia y la nobleza de su familia, la cual, como el fénix, se renueva con los miembros de cada generación. El diseño de la empresa familiar también incluye dos niños tenantes que sostienen la imagen, erguidos sobre cuernos de la abundancia y coronados por un macho cabrío, símbolo de la potencia generatriz de la naturaleza, y pavos reales, imagen de la inmortalidad.³⁸ Todo esto hace pensar que los niños de la capilla no son solo *putti* juguetones, sino testimonio inequívoco de la nueva vida que se abre paso tras la muerte: su constante presencia en el lugar asegura la trascendencia de la entidad familiar por encima de sus miembros particulares. Esta abstracción, no obstante, estaba lejos de las preocupaciones inmediatas de Catalina Gastón. Como buena madre, en los peores trances de su vida le angustió la idea de que sus hijos quedarán desamparados si ella faltaba y su esposo y heredero moría “siendo de tan poca edad que no se pueda hazer la disposición de los dichos mis bienes y universal herencia con la justificación devida”.³⁹ Consta que en su lecho de muerte Catalina rogó “a Dios en voz tierna y afecto devoto por sus hijos, por su padre y por su marido”.⁴⁰

Por su gran versatilidad, los niños logran dar coherencia y unidad a diferentes temas en la capilla: son importantes no solo por la función que desempeñan en cada sección, sino por constituir el vínculo formal entre casi todas.

LA ADAPTACIÓN DEL MODELO EN LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO

La iglesia dominica medieval estuvo ligada a los Lastanosa desde la llegada de la familia a la ciudad de Huesca en el siglo XVI. Juan Luis Lastanosa, bisabuelo de Vincencio, por su matrimonio con María Cortés fue enterrado en la capilla que la familia de la esposa poseía desde comienzos de esa centuria en la iglesia de los dominicos. La pieza, consagrada a Nuestra Señora, estaba muy bien ubicada en el ábside

³⁸ Sobre las divisas véase FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Las empresas de Vincencio Juan de Lastanosa”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 15-36, esp. pp. 28-30.

³⁹ Así se refiere en el codicilo que firmó ante el notario Pedro Fenés de Ruesta el 3 de agosto de 1636, AHPHu, not. Pedro Fenés de Ruesta, 1636, n° 9957 (1), f. 221r.

⁴⁰ *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, cit., f. 267v.

sur y había sido construida por encargo de Alonso Cortés, capellán mayor de Fernando el Católico. El hijo de ese matrimonio, Juan Lastanosa y Cortés, a finales del XVI obtuvo capilla propia en la iglesia, y, haciendo honor a su nombre, la dedicó a san Juan Evangelista, el santo familiar, aunque sin prescindir de los antiguos titulares, Fabián y Sebastián. Esta capilla estaba emplazada también muy cerca del presbiterio, en el primer tramo de la nave por el lado norte. Los restos de Catalina Gastón fueron depositados en ella a su muerte.⁴¹

En la nueva iglesia conventual, construida entre 1687 y 1695, los Lastanosa revalidaron su antiguo derecho de propiedad. La capilla construida entonces fue puesta bajo la titularidad de la Virgen de la Piedad, aunque la decoración mural también rinde homenaje a san Juan Evangelista. El espacio fue organizado siguiendo un esquema semejante al utilizado en la catedral con tanta fidelidad que también incorporó un importante complemento agrutescado, de gran desarrollo espacial e interés iconográfico. Las pilastras, jambas, rosca del arco, lunetos y plementos de la bóveda están decorados en su mayor parte con pinturas de ese tipo en tonos blanco, negro y dorado —con toques de color— sobre fondo azul. El oro y el azul, colores predominantes en todo el espacio eclesial, proporcionan luminosidad y alegría.

Aunque la capilla no se destinó nunca a enterramiento, su narrativa utiliza los motivos funerarios ya conocidos. En los lunetos se pintaron bichas aladas y máscaras —una con cara de felicidad y otra de dolor—, así como cuernos de la abundancia de los que surgen flores vueltas; en el intradós del arco, presidido por el escudo familiar, varias serpientes retroceden ante un águila imponente —símbolo de san Juan— posada sobre la concha que cuida y protege, enaltecida esta a su vez sobre un pedestal de acanto. Más abajo repiten la estructura máscaras coronadas de laurel, entre guirnaldas de lo mismo y nuevamente asociadas a conchas. Otras composiciones no tienen precedentes tan claros, como el simpático san Miguel infantilizado, pintado sobre fondo rojo, que alancea al dragón demoníaco ante una Virgen Inmaculada apocalíptica.

En realidad, en toda iglesia se siguen utilizando motivos y esquemas de la capilla lastanosina. Su argumento esencial, la exaltación de la Virgen del Rosario, está

⁴¹ Véase sobre el tema FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Una lectura simbólica de la capilla de los Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo de Huesca”, *Argensola*, 115 (2005), pp. 23-40, y “El convento de dominicos de Huesca en la Edad Moderna”, *Argensola*, 116 (2006), pp. 15-59, esp. pp. 33 y 34.



Iglesia de Santo Domingo. Bóveda sobre el presbiterio con ángeles arrojando flores desde óculos fingidos. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



Iglesia de Santo Domingo. Niños en las columnas salomónicas del retablo mayor. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

combinado en los diferentes ámbitos expositivos con símbolos ya conocidos. Como se dijo en su momento, se pintaron en los brazos del crucero cuatro bellísimas urnas de color rojo, imitando la *terra sigillata*, y otras más en los arcos torales; en el anillo de la cúpula se dispuso con exactitud el friso de máscaras atacadas por aves estudiado antes, y se recurrió a pequeños ángeles y niños en otros muchos lugares. Los ángeles arrojan flores al presbiterio desde los óculos fingidos de la bóveda, sostienen bellos arreglos florales en las columnas, de tipo *colgante*, y sobre todo dan personalidad a las columnas de los retablos principales. Los soportes salomónicos del retablo mayor, de dorado finísimo, y también de los retablos laterales, pintados de vibrante color azul, se adornaron con niños tallados de bulto redondo. Estos niños alegres alojados en las espiras de las columnas tienen como precedente y modelo bidimensional directo a los que son molestados por serpientes en la capilla lastanosina.

Falta en la iglesia dominica el sentido fúnebre que se explota en la catedralicia, pero la versatilidad de los motivos que hablan del constante renacer de la vida, tanto física como espiritual, permite su utilización en ambos casos.