

EL ÁTICO Y EL TABERNÁCULO DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS LASTANOSA ANTES Y DESPUÉS DE SU RESTAURACIÓN

M^a Celia FONTANA CALVO*

La obra de la capilla de los Lastanosa, comenzada en 1645, fue larga, de elevado coste y en ella se sucedieron los cambios y las mejoras al margen del plan original. El plazo inicial dado por el Cabildo a los hermanos Vincencio Juan y Juan Orencio para realizarla fue de tres años y, aunque el tiempo se cumplió por lo que se refiere a la habilitación esencial, el conjunto en todas sus partes y elementos no se completó hasta pasados más de veinte años. En estudios anteriores he tratado de dar a conocer esta circunstancia esencial, consecuencia seguramente de una falta de recursos suficientes para acometer en poco tiempo el proyecto completo tal como se ideó en origen.¹ Esto provocó un aplazamiento que, combinado con otras circunstancias vividas en la ciudad de Huesca, como la peste de 1651-1652, no solo hizo que la fecha de conclusión se retrasara, sino que se modificara el proyecto. Los cambios no repercutieron negativamente

* Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca (México). C. e.: fontanacc@hotmail.com. Agradezco a la coordinadora del Museo Diocesano, Susana Villacampa, y al responsable del Archivo Diocesano, Luis García, su apoyo y ayuda en esta investigación.

¹ Véanse, fundamentalmente, 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. 169-215 e ilustraciones en las pp. 409-424, e “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 221-276.

en la solidez del discurso teórico, que se enriqueció considerablemente, pero sí contribuyeron a la desigual calidad de las obras, pues algunas son de primer orden y otras de segunda fila.

La capilla se consagró en 1648 sin que se hubiera realizado el nuevo retablo, el cual se concertó más tarde, en 1652. Después de años de trabajos se obtuvo como resultado un retablo de tema único de pintura con lienzo de los santos titulares, Orenicio y Paciencia, intercediendo ante la divinidad por los fieles, se sobreentiende que especialmente por los difuntos de la familia promotora. La pintura se aloja en una estructura de madera de pino pintada en negro donde destacan dos parejas de columnas salomónicas talladas en piedra negra de Calatorao, encargadas mucho después, en 1664. El fuste de las columnas resultó liso, sin la “talla y adorno” que se les suponía en el contrato inicial, donde se previeron, como el resto de la estructura, de madera.

Se idearon también inicialmente una serie de figuras alegóricas y ornamentales de las que finalmente se prescindió: dos niños para el primer pedestal o sotobanco, seguramente a modo de tenantes; “cuatro vichas o conforme lo muestra la traza las cuales an de recibir el quadro principal”, más dos figuras en sus correspondientes nichos, labradas preferiblemente en alabastro, para el segundo pedestal o banco; dos “estatuas con sus venias” casi de tamaño natural que irían alojadas entre las columnas, y finalmente tres virtudes en el ático. Además, el tabernáculo, el banco o predela y el remate resultaron muy diferentes a como se concibieron en origen. Con un proceso de realización muy dilatado cada una de las partes del retablo se modificó en su realización.

Como parte de la restauración general de la capilla, promovida por el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y llevada a cabo entre septiembre de 2006 y noviembre de 2007, se ha intervenido en el retablo para tratar de devolverle su aspecto original. Pero este objetivo es muy difícil de alcanzar porque, como se viene explicando, mucho de lo realizado no se ajustó a lo firmado en el contrato de la obra, y si lo hecho —por diversas causas— se modificó después, como así ocurrió, se carece de datos documentales de primera mano que nos permitan conocer sus características formales originales. En la restauración los cambios más importantes se han practicado en el ático y el tabernáculo, con el convencimiento de que tal como se encontraban al inicio del proceso no se habían realizado en época de Lastanosa. Lo cual es cierto.

Según la capitulación, el retablo debía terminarse con un frontón partido de volutas del “tamaño que el puesto pide” con un gran escudo de la familia sostenido por

tres virtudes y un niño dispuesto en una cartela, dos de las virtudes sobre las volutas y la tercera sobre un pedestal, de tamaño algo mayor que el natural, “las quales haian de sustentar el escudo de armas y adornar el dicho remate, y estas figuras se haian de ejecutar con el dibujo que al dicho se le diere de tal escudo”. Sin duda, Lastanosa se inspiró para este ornamento en el remate de la embocadura de la capilla del santo Cristo de la misma catedral, espacio que treinta años antes fue objeto de la primera gran reforma realizada en un ámbito privado del templo catedralicio.

Pero no se siguió el plan previsto. Se conservó el escudo de armas en el frontón partido, pero no como motivo principal, sino ubicado en el pedestal de una peana preparada para una composición más compleja. Se trata de una escultura dorada de la Virgen sobre basamento de ángeles del mismo material, que la sostienen con tal respeto que no rozan su cuerpo en ningún punto, pues lo contrario hubiera resultado indecoroso, según señalaba el pintor y teórico Francisco Pacheco para composiciones semejantes. Entre la Virgen y los ángeles median bellos elementos vegetales con connotaciones de triunfo y de abundancia: un espléndido trenzado de laurel y una no menos bella guirnalda de frutas. Además, los ángeles mancebos curvan sus cuerpos para respetar el centro de la peana, donde se colocó, seguramente en el siglo XVIII, una tabla pintada con una custodia sol.

Como explicaba en un estudio anterior, es muy probable que el cambio de diseño en el remate del retablo se deba a la voluntad de exaltación de la Virgen, concretamente de su advocación como Inmaculada. Una razón de peso tenía Lastanosa para ello, la expedición de la bula *Sollicitudo omnium* el 8 de diciembre de 1661 en la que el pontífice Alejandro VII renovó los pronunciamientos de sus antecesores sobre la ausencia de pecado original en María y se declaró a favor de la fiesta y culto de la piadosa opinión. En la capilla de los Lastanosa, la Virgen en combinación con la custodia sol se mostraría como el primer tabernáculo de su Hijo, tema muy apropiado para un retablo eucarístico como es este.

Sin embargo, en el proceso de restauración esta idea fundamental se ha hecho desaparecer por completo. La Virgen ya no se alza sobre ángeles, pues a las figuras se les ha privado de las alas en el supuesto de que eran elementos añadidos, y además se ha eliminado por completo la pintura de la custodia por ser un elemento posterior, dejando un hueco en la peana por el que se vería la ventana gótica trasera de la capilla si no se hubiera cubierto dicho hueco con un material nunca usado de tal manera en el conjunto: una placa de alabastro. De hecho, también se han cambiado las vidrieras



Peana de la Virgen en el remate del retablo de la capilla de los Lastanosa, antes y después de la restauración. La fotografía retrospectiva pertenece al Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica.

emplomadas de la linterna por planchas de alabastro, a pesar de que en abril de 1662 se describiera la linterna como “de hermosa arquitectura y escultura dorada y llena de vidrieras cristalinas por donde recibe con suavidad las claridades de la luz del sol”.

Se puede argumentar que inicialmente se habría iluminado de forma natural la capilla utilizando la luz de la mencionada ventana. Así ocurre en las capillas vecinas de San Jerónimo y de San Martín, donde se abrieron óculos en sus respectivos retablos en correspondencia con los vanos del muro. Pero en estos casos las aperturas son pequeñas y, además, están justificadas porque ellas constituyen el único foco luminoso en los respectivos ambientes. Por el contrario, en la capilla de san Joaquín, iluminada con potencia por una magnífica cúpula encamonada con linterna, la ventana del muro exterior no se aprovechó en absoluto. En la capilla de los Lastanosa, de condiciones semejantes, la antigua ventana gótica no era necesaria en cuanto tal, y si se utilizó debió ser para obtener un efecto del más puro estilo barroco.

Es posible que la luz conformara un halo alrededor de otra custodia sol, diferente a la que ha llegado hasta nosotros, quizá tallada en madera dorada, ofreciendo de

ella una visión sobrenatural. San Juan Crisóstomo llamó Sol a Cristo en la eucaristía: “Christus in Eucharistía est Sol”. Desde la difusión del IHS por san Bernardino de Siena, el Nombre de Jesús tenía entre sus características plásticas la de brillar como el Sol. En el Renacimiento el Greco utilizó esta cualidad, pero transformó los dibujados rayos del arquetipo en sutiles resplandores en *La adoración del Nombre de Jesús* (1578-1579), una particular interpretación gráfica del pasaje de Filipenses 2, 9-11. La brillantez del monograma divino fue utilizada de forma más espectacular en el Barroco por Giovanni Bautista Gaulli, en *El triunfo del Nombre de Jesús*, pintado en la bóveda de la iglesia del Gesù (1676-1679).

No se puede comprobar por el momento la existencia de una custodia inicial en el remate del retablo objeto de estudio, pero el hecho de que haya llegado hasta nosotros este elemento pintado en una tabla y su coherencia iconográfica dentro del discurso devocional, constituyen indicios para pensar así. Se habría ideado algo parecido a como se remató unos años después, entre 1690 y 1700, el rejado del vestíbulo de la capilla de san José de la iglesia de San Carlos Borromeo de Zaragoza, capilla por esta y otras razones muy vinculada formal y temáticamente a la de los Lastanosa. En la



Remate del rejado en el vestíbulo de la capilla de san José de la iglesia de San Carlos Borromeo, en Zaragoza, 1690-1700.

composición aludida un escudo de la familia Villahermosa sostiene una custodia sol, tallada en madera dorada, rodeada de nubes y rayos de sol, mientras es adorada por ángeles y flanqueada por las alegorías de la Fe y la Religión. Con la inclusión de este elemento se promovía la adoración perpetua de la eucaristía.

Otro elemento de la capilla de los Lastanosa alterado en la pasada restauración ha sido el tabernáculo. Don Vincencio concertó en la mencionada capitulación general del retablo, de 1652, “un sagrario de altura de doze palmos, con todo su adorno y de ancho su proporción”, es decir, de aproximadamente 2,31 metros de altura. Su planta había de ser de forma oval “divididos sus movimientos en seisavo”, es decir, en seis partes, con seis columnas interiores “del material que el señor don Vincencio eligiere”. La mitad del tabernáculo quedaría empotrada dentro de la predela, por lo que se contrataron tres puertas para el interior y otras tres para la fachada, enmarcadas por “quatro columnas salomónicas de orden corintia, que tengan de alto quatro palmos con sus basas y chapiteles”. Sobre ellas se labraría un “cornisamento resaltado conforme arte” y como cierre se debía disponer una media naranja “adornada con un florón que



*Tabernáculo de la capilla de los Lastanosa antes y después de la restauración.
La fotografía retrospectiva pertenece al Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica.*

la ocupe toda, bien calado y relevado” y todavía, seguramente, por encima de ella otra “transparente y en ella se haia de acomodar su linterna transparente”. Sin especificar dónde, se debían colocar “un banquillo con sus balagostes” y cuatro “figuras del material que el señor don Vincencio eligiere y en el remate otra figura”. No se dieron más detalles por escrito, pues se contaba con una traza dibujada que habían de seguir los maestros. La insistencia en la cuidada elección de los materiales prueba el interés porque se concentraran aquí los más suntuosos del conjunto, como era habitual en las custodias y tabernáculos de la época, pues ellos constituían el elemento más importante de los respectivos conjuntos, al contener a Cristo sacramentado.

Pero en la ejecución hubo cambios importantes respecto a este plan. La pieza se modificó en altura al añadirse un segundo cuerpo no previsto donde se combinaron torrapuntas y huecos ovales. El primer cuerpo se cubrió con techumbre plana y solo se construyó una de las cúpulas, la decorada con un gran florón, que se colocó a modo de remate sobre el mencionado segundo cuerpo, que de esta forma funcionaba como tambor. Así el resultado se ajustaba a la estructura de dos cuerpos que tienen los grandes sagrarios y tabernáculos españoles de la segunda mitad del siglo XVII. Seguramente, el tiempo transcurrido entre el encargo y la realización hizo que don Vincencio tomara nuevos modelos que están en la base de los cambios. De esta forma, el volumen de la obra terminó pareciéndose al del baldaquino eucarístico ideado por el arquitecto romano Carlo Rainaldi en la escenografía de las Cuarenta Horas realizada para la iglesia del Gesù de Roma en 1650, de gran repercusión en la producción posterior de baldaquinos, retablos y otras piezas del mobiliario litúrgico.

Conocemos el aspecto de este tabernáculo gracias a diversas fotografías, entre ellas las publicadas por Ricardo del Arco en sus obras *La catedral de Huesca* (1924) y *Catálogo monumental de España. Huesca* (1942). Esas imágenes lo muestran ubicado en el presbiterio de la iglesia que funcionó hasta los años setenta del pasado siglo como parroquia de la catedral: el templo neogótico construido por el obispo don Honorio María de Onaindía a partir de 1886 en el claustro catedralicio.² En 1975 esta iglesia reabrió sus puertas, habilitada como sede del Museo Diocesano, y para entonces el tabernáculo ya había regresado a su lugar de origen. Al parecer, durante el breve traslado la pieza sufrió graves daños, roturas de diversa índole perfectamente

² Véase al respecto el artículo de Susana Villacampa Sanvicente en esta misma revista.



Carlo Rainaldi, grabado de la escenografía de las Cuarenta Horas, en la iglesia del Gesù, Roma, 1650, y detalle del baldaquino eucarístico.

visibles antes de la restauración.³ De nuevo en la capilla de los Lastanosa, la cornisa, aunque con fracturas, se mantuvo, al igual que las figuras, que también sufrieron importantes desperfectos; pero se desechó el cuerpo a modo de elevado tambor, colocándose directamente la cúpula sobre la primera estructura adintelada. Así, se redujo la pieza a una altura de 1,80 metros, según la medida ofrecida por el *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica*.

Parte de estas alteraciones fueron interpretadas por los responsables de la restauración como fruto de intervenciones posteriores a la realización de la obra a mediados del siglo XVII y como consecuencia se eliminó la cúpula original, creyendo que no lo era.

³ Sobre las fotografías del tabernáculo en la *Parroquieta*, y para puntualizar las circunstancias de la devolución de la pieza a la capilla de los Lastanosa, véase también el artículo de Susana Villacampa.

Por otra parte, la mutilación de las figuras no ha impedido la identificación de los personajes representados. Sobre la bola del mundo, en el remate de la cúpula, se dispuso el Salvador, que en el accidente del traslado debió perder la cruz. La presencia de Cristo resucitado es habitual en custodias y tabernáculos para aludir a la salvación eterna que obtendrá todo aquel que coma y beba el cuerpo y la sangre de Cristo. Además, con esta figura Lastanosa rindió homenaje a la que preside la custodia procesional de la catedral, realizada por el platero José Velázquez Medrano en 1596-1601. Las tres figuras de santos corresponden a otros tantos patronos: los de Huesca —diáconos Lorenzo y Vicente, que conservó la rueda de molino—, más el patrón de España, Santiago. Probablemente esta agrupación se deba al deseo de hacer presente a san Lorenzo en la capilla, dedicada a sus padres y donde también se hace alusión a su hermano san Orencio. Finalmente, como prefiguración eucarística se escogió a Melquisedec, el rey sacerdote de Salem que bendijo al victorioso Abraham ofreciéndole pan y vino (Gn 14, 18-21), ofrenda en la



Virgen del Pilar, de la capilla de los Lastanosa.

que los Santos Padres vieron una alusión al sacrificio y banquete eucarístico. Cristo es, además, “el sacerdote según el orden de Melquisedec” (Sal 110, 4). Por todo lo anterior, a través de este personaje se rendiría tributo al orden sacerdotal, del que tan orgulloso estaba el canónigo Juan Orencio Lastanosa, copartícipe de la obra.

Además, como muestran las fotografías de las obras de Del Arco, el tabernáculo llegó a albergar una sexta figura, no prevista en el contrato, una Virgen del Pilar. El canónigo doctoral Novella a finales del siglo XVIII hablaba de ella cuando señalaba el rezo de las salves sabatinas en la catedral. Entonces se iluminaba, entre otras capillas, “La de los santos oscenses Orencio y Paciencia, que ahora es parroquia, con 4 velas, dos sobre la mesa altar y otras dos sobre el tabernáculo, alumbrando a Nuestra Señora del Pilar, que está sobre su cornisilla”.⁴ Afortunadamente también esta imagen ha podido ser identificada gracias a la coordinadora del Museo Diocesano Susana Villacampa. Se trata de una escultura en alabastro policromado de la Virgen con el Niño sobre la columna con la cruz de Santiago, colocada en una peana de volutas adornadas con niños y cabezas de querubines. En la parte posterior de la columna figura como exvoto una pierna, sin duda en recuerdo de la que recuperó milagrosamente Miguel Pellicer el 29 de marzo de 1640 por intercesión de la Virgen. Este hecho prodigioso fue determinante para que en 1642 fuera declarada la Virgen del Pilar copatrona de Zaragoza, junto con san Valero. La imagen se completaba con una corona de plata que todavía conservaba a mediados del siglo XX. Resulta significativo que uno de los hijos de Vincencio Juan de Lastanosa, José Paulino, que desarrolló su carrera eclesiástica en la iglesia de San Lorenzo de Huesca, dejara en su último testamento, de 1707, a su sobrino Juan, racionero de la misma iglesia, además de sus hábitos corales y diversos enseres eclesiásticos, una Virgen del Pilar.⁵

El tabernáculo tal como se ha descrito sirvió de modelo para otros encargados en la ciudad. Pocos años después de concluido, hacia 1673, se hizo una versión simplificada para la iglesia de la Virgen del Pilar de las capuchinas. El encargo debió corresponder a doña Leonor de Agullana Sanz de Latrás, hermana y ejecutora testamentaria de la difunta doña Magdalena Sanz de Latrás y Agullana, a su vez viuda de

⁴ Archivo de la catedral de Huesca, Vicente Novella, *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca*, 1786, t. 1, p. 40.

⁵ GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, *Todo empezó bien. La familia del prócer Vincencio Juan de Lastanosa (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza, DPZ, 2004, pp. 130-131.



*Tabernáculo de la iglesia de las Capuchinas, ca. 1673.
Fotografía del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica.*

Juan de Latrás, conde de Atarés. Los condes de Atarés costearon la construcción del convento de las religiosas en vida y dejaron un importante legado testamentario para edificar y dotar la iglesia poco antes de morir. En el tabernáculo de las capuchinas se prescindió de los materiales más costosos utilizados en el de la capilla de los Lastanosa, labrándose en madera policromada y resultando macizo, sin puertas ni óculos de cristal o balaustres de bronce. De esta forma se integró perfectamente en el retablo del que forma parte, cuya mazonería no es dorada sino policromada, y quedó de acuerdo con las normas de la orden, que hace gala de máxima pobreza para sus miembros y

para sus objetos culturales, a excepción de los que directamente están en contacto con el Santísimo Sacramento. El primer cuerpo es poligonal de tres lados para otras tantas puertas, enmarcadas cada una de ellas por columnas salomónicas, y el segundo es de tornapuntas, con óvalos en los espacios intermedios, el cual se remata con una media naranja, en todo equivalente a la del modelo.

En este caso el discurso iconográfico es casi exclusivamente de procedencia evangélica. En el centro del primer cuerpo se alza el Salvador y a los lados los apóstoles Pedro y Pablo. La talla del Salvador es una copia, adaptada al relieve, de la imagen correspondiente de la custodia de Lastanosa. En la cornisa que cierra el primer cuerpo se ubican esculturas de los cuatro evangelistas, quienes recogieron la institución y el significado de la eucaristía (san Mateo 26, 26-29, san Marcos 14, 22-25, san Lucas 22, 15-23 y san Juan 6, 48-51). En el centro del segundo piso se talló un pelícano, ave que se ha relacionado con el propio Cristo: “Me parezco al pelícano del desierto”, Sal 102, 6. Pronto la tradición cristiana comenzó a utilizar el pelícano como símbolo eucarístico, al creer que entregaba su carne y su sangre para dar de comer a sus crías. San Agustín destacó la similitud de la sangre vivificadora del ave con la de Cristo, que nos redime. Cristo eucarístico, en el himno “Adoro te devote”, atribuido a santo Tomás de Aquino, es llamado “Pie pellicane”. Finalmente, en lo alto de la cúpula, se reserva un lugar de honor para santa Clara, autora de la regla comunitaria que observan estrictamente las capuchinas, y gran devota de la eucaristía, por lo que sostiene en sus manos una custodia.

Desgraciadamente las tallas doradas de san Lorenzo, Santiago y Melquisedec, que ornamentaban y proporcionaban especial significado al tabernáculo de la capilla de los Lastanosa, fueron robadas inmediatamente después de concluir las obras de restauración. Este suceso ha venido a empañar los esfuerzos de técnicos, historiadores y responsables por recuperar y poner en valor el monumento barroco y plantea nuevas incógnitas acerca de qué solución adoptar para paliar estas pérdidas.