

## UNA LECTURA SIMBÓLICA DE LA CAPILLA DE LOS LASTANOSA EN LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE HUESCA

M<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*

RESUMEN.— En esta investigación se formulan algunas hipótesis acerca de los posibles promotores de la capilla de los Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo. Esta es todavía una cuestión sin resolver porque no se conocen con certeza las fechas en que se acondicionó el recinto después de que en 1695 se terminara la iglesia dominica en la que se aloja. A continuación se estudia el programa iconográfico del conjunto, desarrollado en el retablo de la Virgen de la Piedad y en la espléndida pintura mural dedicada a san Juan Evangelista, santo patrono de los Lastanosa.

ABSTRACT.— Some hypotheses are formulated in this study about the possible promoters of the Lastanosa chapel in the Santo Domingo church (Huesca). This question has still not been solved because the exact dates when the building was conditioned, after the Dominican church where it is housed was finished in 1695, are not known. The iconographic programme of the unit, developed in the altarpiece of the Virgin of Piety and in the splendid mural painting dedicated to Saint John the Evangelist, the patron saint of the Lastanosas, is studied below.

Los hermanos don Vincencio Juan y don Juan Orencio Lastanosa construyeron a partir de 1645 una suntuosa capilla funeraria para ellos y sus familiares en la catedral

---

\* Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca (México).

de Huesca. No obstante, la catedral no había sido hasta entonces la iglesia familiar, sino la conventual de Santo Domingo, donde a finales del siglo XVI el abuelo de don Vincencio, don Juan Lastanosa y Cortés, acondicionó una capilla en honor a san Juan Evangelista.

Derribada la iglesia dominica del siglo XIV y sustituida por otra de nueva planta a finales del XVII, los Lastanosa volvieron a tener capilla propia en el edificio recién construido. Este trabajo trata de averiguar el significado de las interesantes pinturas murales del siglo XVIII que decoran ese espacio privado, y que arrojan luz sobre las devociones de los Lastanosa, y en general sobre las formas piadosas de la época.

#### LA ANTIGUA CAPILLA DE SAN JUAN EVANGELISTA, SAN FABIÁN Y SAN SEBASTIÁN

En la iglesia medieval de Santo Domingo existía desde antiguo una capilla dedicada a san Fabián y san Sebastián, situada en la nave pero inmediata al altar mayor por el lado del evangelio. Tenía altar consagrado y era sede de la cofradía puesta bajo el patrocinio de dichos santos, cuyas reuniones se celebraban en el claustro del convento.<sup>1</sup>

A finales del siglo XVI Juan Lastanosa dedicó la capilla a san Juan, sin eliminar por ello la titularidad antigua, como se deduce de la mención que hace de ella Aínsa en 1619.<sup>2</sup> Seguramente Juan escogió para su descanso eterno la iglesia dominica porque allí estaba también la capilla de la familia Cortés, donde estaban enterrados sus padres, Juan Luis Lastanosa —que trasladó su residencia de Monzón a Huesca— y María Cortés. Juan fue por tanto el primer miembro de la famosa familia que dispuso en Huesca de capilla funeraria propia.<sup>3</sup> En fecha que por el momento se desconoce,

<sup>1</sup> Quizás en la capilla de san Miguel, AHPH (Archivo Histórico Provincial de Huesca), not. Pedro Lorenzo del Rey, 1666, n<sup>o</sup> 6342, f. 120v.

<sup>2</sup> AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la anti-quísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, p. 560.

<sup>3</sup> Por los datos que aporta José Ignacio Gómez Zorraquino, parece que también Juan Luis hizo las gestiones necesarias para ello, pero que finalmente su intento no obtuvo resultado. En su último testamento del 13 de marzo de 1574, Juan Luis deseaba ser enterrado en la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de San Francisco, y, solo para el supuesto de que los frailes estuvieran en desacuerdo, previó que sus restos mortales descansaran en la capilla de los Cortés, donde ya había sido enterrada su esposa, María Cortés. Véase GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, *Todo empezó bien. La familia del prócer Vincencio Juan de Lastanosa (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza, DPZ, 2004, p. 53, n. 60.

Juan Lastanosa excavó en ella un carnerario subterráneo de enterramiento, adaptó un retablo, no hecho a propósito, y colocó en lo alto un escudo para mostrar su posesión. Se ignora el motivo, pero cuando murió el 21 de agosto de 1596, todavía no había conseguido la donación efectiva del espacio. La reglamentación de esta situación tuvo lugar casi un año después, el 13 de mayo de 1597, y se verificó entre los frailes del convento y su viuda, doña Inés de Arnedo y Vargas.<sup>4</sup> Ese mismo día Inés de Arnedo entregó al capítulo del convento de Santo Domingo 200 sueldos para la fundación de un aniversario en memoria de su esposo.<sup>5</sup>

#### ALGUNOS DATOS SOBRE LA CAPILLA Y EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PIEDAD

Con el paso del tiempo, y a pesar de haber construido un espléndido panteón en la catedral, los descendientes de Juan Lastanosa mantuvieron sus derechos en la iglesia que venimos comentando. Esto se deduce al comprobar que cuando los frailes construyeron el nuevo templo a finales del siglo XVII los herederos de don Vincencio Juan de Lastanosa volvieron a edificar en él otra capilla, y, como era frecuente en estos casos, el puesto se mantuvo, de forma que ocupó también el primer lugar desde la cabecera en la nave.<sup>6</sup>

Sobre esta nueva capilla surgen muchos interrogantes al no haber trascendido quién fue su promotor. Por los datos que da Ricardo del Arco, se podría deducir que el responsable fue Vincencio Juan de Lastanosa, pero sin duda llegaríamos a una conclusión equivocada. En *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Del

<sup>4</sup> AHPH, not. Pedro Rasal, 1597, nº 1094, ff. 461-462v.

<sup>5</sup> AHPH, not. Pedro Rasal, 1597, nº 1094, f. 462v.

<sup>6</sup> En materia de cesiones es posible señalar una perfectamente documentada. El 11 de agosto de 1691, cuando la iglesia todavía estaba en obras, Pedro Lafuente, dorador, y su mujer, María Rivera, descendiente de los Arnedo, obtuvieron licencia del capítulo de Santo Domingo para construir una capilla con nuevo retablo dedicado a san Pedro Mártir en el plazo de cuatro años desde la traslación del Santísimo Sacramento al nuevo templo. Esto se hacía en virtud de los derechos que tenía la familia Arnedo, dueña, al parecer, en la iglesia anterior de la capilla de san Pedro Mártir, la cuarta capilla del lado de la epístola, según se deduce de la referencia que da Aínsa en *Fundación, excelencias*, cit., p. 561. La nueva capilla asignada fue la primera de la nave de la epístola, entre el crucero y la capilla del Rosario. Firmó en los actos como testigo don Vincencio Antonio Lastanosa, pariente de María Rivera, AHPH, not. Tomás José Ram, 1691, nº 5984, ff. 62v-66. Actualmente en la iglesia no existe ninguna capilla bajo la advocación del santo mártir dominico y además la de la Virgen del Rosario ocupa el tercer lugar en el lado de la epístola, no el segundo, como se explica en el documento.



*Vista de la capilla de la Virgen de la Piedad (iglesia de Santo Domingo).*

Arco explica que buena parte de la pintura del crucero de la iglesia de Santo Domingo y la de la capilla de los Dolores “la costeó Lastanosa”.<sup>7</sup> Y en una publicación posterior, el *Catálogo monumental*, afirma que “fue ejecutada a expensas de Vincencio Juan de Lastanosa, arqueólogo oscense del siglo XVII”.<sup>8</sup> No menciona en ningún caso de dónde

<sup>7</sup> Dice textualmente: “La pintura del crucero y de la capilla de los Dolores de la iglesia de Santo Domingo de Huesca la costeó Lastanosa (excepto los dos Pontífices Benedictinos del primero, que se pintaron después)”; véase ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa del siglo XVII en Huesca en torno a Lastanosa*, Madrid, s. n., 1934, p. 50.

<sup>8</sup> En este caso la cita es esta: “Toda la pintura del crucero (a excepción de los dos santos pontífices Benedictinos, que se pintaron después) y la de la capilla de los Dolores fue ejecutada a expensas de Vincencio Juan de Lastanosa, arqueólogo oscense del siglo XVII” (ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1942, p. 135).

tomó la información, pero a buen seguro fue de Félix Latassa, quien redactó una nota prácticamente idéntica en cuanto a forma y contenido que dice así: “La pintura del crucero, excepto los dos santos pontífices benedictinos, que se hicieron después, y la de la capilla de los Dolores, la hizo a su costa don Vincencio Juan de Lastanosa”.<sup>9</sup> Lo que de momento no se conocen son las fuentes de Latassa, las cuales, en lo que a este punto se refiere, no eran muy fiables. Es claro que no pudo hacerse cargo de la capilla don Vincencio, ya que falleció en 1681, bastante tiempo antes de que la iglesia de la que forma parte se construyera, pues la antigua todavía estaba en pie a comienzos de 1687.<sup>10</sup>

La adecuación de la capilla tuvo que ser realizada por algún miembro de la familia Lastanosa, pues su escudo campa en el intradós de la portada, pero obviamente algún tiempo después: entre 1695 —fecha en que se trasladó el Santísimo Sacramento a la iglesia—<sup>11</sup> y el primer tercio del siglo XVIII. El responsable habría sido algún hijo o nieto de don Vincencio. Entre sus hijos fueron cabeza de familia Vincencio Antonio, el último de sus vástagos —que fue el heredero a su muerte—, y después Juan Francisco, cuatro años mayor que el anterior y que sin embargo le reemplazó en ese puesto. Esta alteración en el orden sucesorio no deja de ser llamativa, así como el hecho de que ambos casaran a edad algo avanzada, sobre todo el segundo. Las razones de estos matrimonios tardíos pueden ser varias, pero seguramente la más verosímil es que originariamente ambos señores habían optado por el estado eclesiástico. Consta que Vincencio Antonio —que casó en 1675, superados ya los treinta años, con Ana de Montemayor— ocupó brevemente en 1669 una de las raciones de la iglesia de San Lorenzo, puesto que cambió precisamente con su hermano Juan Francisco por una capellanía. Juan Francisco, por su parte, había sido ya durante unos años miembro de ese mismo capítulo, concretamente entre 1655 y 1661.<sup>12</sup> Pero Vincencio Antonio no

<sup>9</sup> LATASSA, Félix, *Memorias literarias de Aragón*, t. 1, ms. 76 de la Biblioteca Pública de Huesca, s. f., p. 229.

<sup>10</sup> Concretamente el 24 de febrero el convento solicitó al ayuntamiento uno de los hornos del monte de la Almunieta para hacer dos hornos de cal, así como la leña necesaria, porque “el peligro notorio de su iglesia lo apremia a la renovación”, AMH (Archivo Municipal de Huesca), *Actas municipales*, 1686-1687, sign. 179, f. 96.

<sup>11</sup> Facilita la fecha el padre Huesca en *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, t. VII, Pamplona, s. n., 1797, p. 62. El día 4 de agosto se ofició la primera misa y, para poder celebrar el acontecimiento con la solemnidad requerida, el convento recurrió al concejo el 17 de julio. Se concedieron 1000 sueldos para ayudar a los festejos y para costear nuevos ornamentos eclesiásticos (AMH, *Actas municipales*, 1694-1695, sign. 185, f. 161).

<sup>12</sup> Todos estos datos, en ABSLH (Archivo de la Basílica de San Lorenzo de Huesca), *Lumen Ecclesiae...*, comenzado en 1675, ff. 133v, 134 y 134v. Ricardo del Arco, con noticias más fragmentarias, explica también la permuta entre los hermanos en *La erudición aragonesa del siglo XVII...*, cit., p. 41.

tuvo herederos de su unión matrimonial, y quizás por ello su hermano mayor abandonó el clero y casó en 1684 con Mariana Bosque en Zaragoza, de quien tuvo varios hijos, quedando así asegurada la continuación del noble apellido familiar.<sup>13</sup> Como también se verá más adelante, es posible que comenzara la capilla uno de los hermanos, seguramente Vincencio Antonio, quien realizaría el retablo, y que la continuara el otro, o mejor el cabeza de familia de la generación siguiente, Juan Judas Lastanosa, a quien se deberían las pinturas.

La capilla está presidida por un retablo dedicado a la Virgen de la Piedad, y presenta los muros y la bóveda completamente decorados con una pintura mural de dibujo vigoroso y rico colorido. El estado de conservación de los murales es bueno, a excepción de la zona inferior. Allí falta por completo el enlucido policromado, en parte por un problema de deterioro natural y también porque en fecha tardía se horadaron parcialmente los contrafuertes que sirven de cierre. Seguramente en el siglo XIX, y a raíz de que la iglesia se convirtiera en parroquial, se abrió un corredor para permitir la circulación entre las capillas laterales. No obstante, el paso es muy pequeño, lo que además de reducir hipotéticos daños estructurales en el edificio contribuye a afectar lo menos posible a la decoración pictórica que poseen todas las capillas sin excepción.

Latassa y Ricardo del Arco vuelven a ser los autores que nos transmiten toda la información disponible sobre algunas piezas de la capilla de la Piedad, a partir de unos datos cuya veracidad por el momento es difícil corroborar o desmentir. Según Latassa, el retablo, junto con otros de la iglesia, se debió al fraile dominico Pedro Nolivos, quien falleció en 1713.<sup>14</sup> Por esta razón es posible que lo encargara Vincencio Antonio Lastanosa, que fue el cabeza de familia entre 1681 y 1696, y admiraba especialmente la obra artística promovida por su padre en la catedral.<sup>15</sup> El retablo referido es de un

---

<sup>13</sup> Juan Ignacio Gómez Zorraquino explica además que Juan Francisco en 1680 tuvo un hijo bastardo con Jerónima Monac, el cual recibió el mismo nombre que su padre. Según Gómez Zorraquino, la vida licenciosa fue la que le movió a secularizarse y a contraer matrimonio. De su unión legítima posterior con Mariana Bosque, celebrada en 1684, Juan Francisco tuvo cuatro hijos más, entre ellos el heredero de la casa familiar, Juan Simón Judas José Lastanosa, nacido en 1691. Véase GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, *Todo empezó bien...*, cit., pp. 144-145.

<sup>14</sup> LATASSA, Félix, *Memorias literarias...*, cit., t. 1, p. 229. El escultor nació en Arudy posiblemente en 1666, como apunta René Ancely en "Un escultor bearnés en España en el siglo XVII: Pedro Nolivos", *Argensola*, 30 (1957), pp. 159-163.

<sup>15</sup> Alaba la obra en la biografía que escribe de su padre y que titula *Habitación de las musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos*. Ricardo del Arco la copió en *La erudición aragonesa...*, cit., pp. 25-29.

solo cuerpo y tema único desarrollado en un interesante lienzo de la Piedad. A ambos lados, y entre columnas salomónicas, se alojan tallas policromadas de santa Lucía y santa Águeda —de las que solo esta es original— y en el ático se encuentra un lienzo de san José y el Niño. Posiblemente en esta composición devocional se haya tratado de destacar no solo a la Virgen, en el doloroso momento de enfrentar la muerte de su hijo, sino también a la Sagrada Familia, si el asunto principal del retablo se lee en unión al del ático. En ese caso estaríamos ante un tema recurrente. El oratorio de la casa de los Lastanosa en el Coso estaba dedicado a la Sagrada Familia, y en la capilla de la catedral, aunque no había referencias directas a ella, sí se dio especial relevancia a lo que podemos considerar otra sagrada familia pero de raíz oscense, la que según la tradición estaba formada por san Orencio, santa Paciencia y sus ilustres hijos san Lorenzo y san Orencio, arzobispo de Auch.<sup>16</sup>

En cualquier caso, en torno a esta obra hay que señalar un episodio que habla de su valor artístico. Ciertas investigaciones llevaron a Ricardo del Arco a pensar que el cuadro actual de la Piedad no es el original, sino una copia fraudulenta del siglo XIX. El lienzo auténtico pertenecía a la colección de Vincencio Juan de Lastanosa, y él mismo lo menciona en su casa en 1662. A partir de esta información y de la proporcionada por Valentín Carderera, sostiene Del Arco que era una obra atribuida a José Ribera, concretamente una réplica del cuadro de la cartuja de Nápoles. El lienzo se trasladó posteriormente desde la casa del Coso al retablo de la capilla de Santo Domingo, y allí permaneció hasta que fue suplantado por una copia en 1878, tal como descubrió Carderera.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Véase sobre el tema FONTANA CALVO, M<sup>a</sup> Celia, “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 232-233.

<sup>17</sup> Del Arco debió de conocer el hecho por testimonios orales. Dice que Carderera, cuando descubrió el engaño, se lo comunicó a su pariente don Vicente Carderera, doctoral de la catedral, y cuenta así el suceso: “Hoy, por desgracia, [el cuadro] no está allí, pues sobre el año 1878 se presentó en Huesca un pintor extranjero, que visitó aquella iglesia, y al ver tan notable lienzo pidió permiso al Párroco de la misma para copiarlo. Obtenido este hizo otra petición, y fue que se le permitiera descolgarlo y trasladarlo a la sacristía; también se le concedió, con manifiesta ligereza, y en las horas que el templo estaba cerrado pintaba la copia, circunstancia que le favoreció para llevar a cabo el engaño que por lo visto se propuso, pues una vez que hubo pintado la primera intención, como lo prueban las tintas generales y la falta de detalles, retoque y contraste, cambió el cuadro, poniendo la copia en el lugar del original, abusando de la buena fe y de la ignorancia pictórica del Párroco.

»Indudablemente la obra de Ribera debió de ir a parar a algún museo extranjero. Carderera, durante su última estancia en Huesca, echó de menos esta joya y descubrió la suplantación, participándosela a su pariente D. Vicente Carderera, Doctoral de la Catedral de Huesca” (ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa...*, cit., pp. 50-51).

No obstante, este retablo de indudable calidad, sobre todo cuando contaba con la réplica de Ribera, no es lo más destacado del conjunto. Al igual que en la estancia de la catedral, lo más aventajado son las pinturas que recubren por completo el espacio libre dejado por el mueble: muros, bóveda y arco de entrada, que en este caso no tiene tratamiento de portada monumental. Las características formales relacionan esta decoración directamente con la pintura general de la iglesia, y también con otras obras del primer tercio del siglo XVIII de fuera de la ciudad, de ellas, la más importante es la decoración de la ermita de la Virgen de Casbas, tres kilómetros al sur de Ayerbe. Si las pinturas son de comienzos del siglo XVIII lo más probable es que las encargara Juan Judas Lastanosa, sobrino de Vincencio Antonio, quien nació en 1691 y casó en 1713 con doña Mariana Piazuelo.<sup>18</sup>

Afortunadamente de la actual ermita de Casbas se tienen importantes datos. Se sabía, gracias a Gregorio García Ciprés y Emilio Ubieto Ponz, que la construcción anterior se derribó en 1700, y a continuación se comenzó otra de nueva planta y de mayores dimensiones,<sup>19</sup> y que unos años después, a partir de 1719, Jerónimo del Río construyó el retablo. Recientemente, Bizén d'o Río desveló también la identidad del autor de la decoración mural. Se trata de Pedro Jerónimo del Río Dieste, quien habría pintado el interior de la ermita entre 1730 y 1732.<sup>20</sup> En Casbas adaptó un programa iconográfico muy parecido al de la iglesia de Santo Domingo de Huesca, que seguramente también había desarrollado el pintor, basado genéricamente en las letanías del Rosario, e intercalando santos y santas de devoción comarcal para favorecer la apropiación de un tema general en un contexto particular.<sup>21</sup>

## LA PINTURA MURAL

Como se ha explicado antes, la primera capilla de la familia Lastanosa en Santo Domingo fue acondicionada a finales del siglo XVI por Juan Lastanosa, quien la

<sup>18</sup> BN (Biblioteca Nacional), Madrid, *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, ms. 22 609, f. 90.

<sup>19</sup> *Ayerbe. Reseña histórica, monumental y comercial de esta noble y fidelísima villa aragonesa*, Huesca, 1928, p. 30. Los datos proceden del libro de la Cofradía de Casbas.

<sup>20</sup> "Casbas de Eyerbe: capilla sixtina del Altoaragón", hojas sueltas, Huesca, Comarca Hoya de Huesca, 2002.

<sup>21</sup> Véase sobre el tema FONTANA CALVO, M<sup>a</sup> Celia, "La decoración mural de la iglesia de Santo Domingo", *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto de 2002.

puso bajo la especial advocación de su santo patrón, san Juan Evangelista. La capilla actual, llamada *de la Piedad*, muestra ser heredera de aquella no solo porque ocupó el mismo puesto en el nuevo edificio, sino porque ambas tienen una íntima afinidad devocional.

San Juan Evangelista no es el titular de la obra nueva, y ni siquiera aparece en el retablo, pero toda la pintura mural gira en torno a su figura y a su significación dentro de la Iglesia. Con esta presencia se recupera una antigua devoción particular y además se renueva y actualiza porque se exalta al santo familiar por excelencia, cuyo nombre llevaron otros muchos varones de la familia, como es el caso de Juan Judas Lastanosa, quien posiblemente promovió las pinturas. Además, es de gran interés que en todo el programa la figura de san Juan se haya sustituido por el animal que le simboliza, el águila, y que sea ella la protagonista de las composiciones de naturaleza emblemática.

Siguiendo una estructura muy semejante a la capilla de los santos Orencio y Paciencia de la catedral, que sirvió de referente y modelo, se dispusieron en el primer nivel de los muros laterales grandes escenas, y en los medios puntos cuadritos de menor tamaño. Pero en Santo Domingo todo está subordinado a un lenguaje emblemático —cosa que no ocurre en la catedral— pues los cuadros pequeños son empresas sacras, donde se combina la imagen con un lema o mote que le sirve de título, y las representaciones de gran tamaño se acomodan a la estructura de *emblema triplex*, que consta de lema, imagen y epigrama.

Por lo demás, las relaciones temáticas entre las dos capillas lastanosinas son evidentes. En la catedral se solicita intercesión a san Juan, que aparece pintado en el plinto de una de las columnas del retablo de la cripta con la copa envenenada en la mano, y en Santo Domingo buena parte del discurso iconográfico gira en torno a su figura, destacada especialmente a través de las cualidades que le presta el animal que se convirtió en su símbolo, el águila.

En el muro de la izquierda, el cuadro principal sirve para poner de relieve la fundamental aportación del evangelio de Juan en materia de teología y en la tarea de la Iglesia como difusora de la fe en Dios hecho hombre. Para ello se muestra a Cristo en un carro triunfal con un cetro en la mano izquierda y sentado sobre el globo terráqueo. El carro va tirado por los animales del tetramorfos, a los que ayudan en su esfuerzo los cuatro padres de la Iglesia latina. La pintura se encuentra bastante deteriorada pero todavía se identifican sin demasiada dificultad el águila de san Juan en



*Mural del carro triunfal de la fe en Cristo (capilla de la Virgen de la Piedad, iglesia de Santo Domingo).*



*Fragmento de la serie Triunfo de la Fe, de Tiziano (1508).*



*Mural de la Última Cena (capilla de la Virgen de la Piedad, iglesia de Santo Domingo).*



*Última Cena, de Durero (1511).*

primer término, el hombre de san Mateo, que aparece al fondo del tiro, el buey de san Lucas y el león de san Marcos. Entre los padres de la Iglesia se distingue con claridad a san Gregorio y con más dificultad a san Jerónimo, san Agustín y san Ambrosio. El lema de la cartela superior destaca entre los evangelistas a san Juan, de la misma manera que su águila está delante de los otros animales: “Et facies aqui- / la desuper ipso- / rum quatuor” (‘Y la cara del águila por delante de los mismos cuatro’). Solo falta en este *emblema triplex* el epigrama hoy perdido que debía de leerse en la cartela inferior, rodeada de laurel, sostenida por dos angelitos y decorada con una cabeza de querubín.

El tema de la Eucaristía, que ocupa el muro derecho, se diría simplemente trasladado de la capilla de la catedral, donde puede verse una Última Cena en el mismo lugar. Pero una segunda aproximación nos hace comprender que aquí se representa esa escena porque en ella se destaca a san Juan como el discípulo amado, muy cercano a Cristo. Así es como se muestra al evangelista en el mural, solo que bajo la apariencia de su animal simbólico en el Tetramorfos: un águila que comparte mesa con los apóstoles y que, sin sorpresa para ninguno, abraza amorosamente Jesús.<sup>22</sup> Una inscripción colocada en la parte superior funciona como lema: CORDE PASCIT[VR] (‘se alimenta del corazón’), recordando el corazón o el cuerpo de Cristo que en la Eucaristía se da como alimento, y el delicado verso final funciona como epigrama: “¿Qué buscas águila linçe / en el pecho de tu amado? / Un dulcísimo bocado”. Quedan asociados aquí los dos animales a los que en la época se atribuía la vista más aguda.<sup>23</sup>

Los modelos iconográficos de estas pinturas no pueden ser más exquisitos. Según un catálogo extractado por Latassa, don Vincencio Juan de Lastanosa tenía en su biblioteca “ochocientas estampas, parte sueltas y parte encuadernadas en ocho libros, todas de famosos pintores, como son Miguel Ángelo, Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot y otros”.<sup>24</sup> Es posible que quien diseñara el programa de la capilla dis-

<sup>22</sup> Juan Francisco Esteban identifica el águila de san Juan en Santo Domingo: ESTEBAN, Juan Francisco, “La emblemática en el arte aragonés en tiempos de Baltasar Gracián”, *Actas del I Congreso Internacional “Baltasar Gracián. Pensamiento y erudición”*, vol. I, Zaragoza / Huesca, IFC / IEA / DGA, 2003, pp. 376-377.

<sup>23</sup> Alonso Remón ideó un emblema donde unió el águila y el linçe bajo el lema OMNIA VIDENS (“Ver todas las cosas”). La composición está dedicado a san Pedro Nolasco, que tuvo el don de la profecía, y forma parte de la obra *Discursos elógicos (sic) y apoloéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca san Pedro Nolasco*, Madrid, 1627. Véase Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, pp. 48-49.

<sup>24</sup> ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa...*, cit., p. 208.



*Epigrama de la Última Cena (capilla de la Virgen de la Piedad, iglesia de Santo Domingo).*

pusiera de este gran repertorio gráfico, por lo que no le resultaría difícil entresacar los asuntos más adecuados. Para la Última Cena se adaptó el grabado que Durero hizo sobre el tema en 1511, y que forma parte de la serie *La Pasión pequeña*, aunque algunos objetos y actitudes de personajes parecen referirse a otras versiones sobre el tema del mismo autor. El cambio más evidente con respecto al modelo fue la sustitución de la figura de san Juan por el águila que le sirve de símbolo. Para representar el carro triunfal de Cristo se copió otro magnífico grabado, esta vez de forma literal. La pintura corresponde a la perfección a la parte central de la serie el *Triunfo de la Fe* de Tiziano, constituida por diez xilografías unidas y editada por primera vez, según Vasari, en 1508.<sup>25</sup>

Estos grandes cuadros murales exponen algunos de los aspectos más importantes de la fe católica resaltando el papel que ha jugado en ellos san Juan Evange-

<sup>25</sup> Véase sobre el tema FONTANA CALVO, M<sup>a</sup> Celia, “Modelos de Tiziano y de Durero en la iglesia de Santo Domingo”, *Diario del Altoaragón*, 10 de abril de 2005.



*Lema AB IGNE VITA  
(capilla de la Virgen de la Piedad,  
iglesia de Santo Domingo).*



*Lema SED OMNIA IN LVZE CLARESCVNT  
(capilla de la Virgen de la Piedad,  
iglesia de Santo Domingo).*

lista. Pero la consigna final, el mensaje que aparece como colofón, se encuentra en las empresas de la parte superior de las paredes laterales, y que conforman una misma enseñanza. La primera, en el lado del evangelio, lleva el lema AB IGNE VITA ('del fuego la vida') encima de un ave dentro de un caldero puesto al fuego. Si el pájaro representado fuera un águila cabría identificar el cuadrado con el episodio de san Juan *ante Portam Latinam*, cuando extramuros de dicha puerta de la ciudad de Roma el evangelista fue condenado por Domiciano a morir en un caldero de aceite hirviendo, aunque salió ileso —y aún rejuvenecido— de ese intento de martirio.<sup>26</sup> Este episodio de la vida de Juan, relatado por primera vez por Tertuliano, conmemoraban los Lastanosa, al menos desde que el canónigo Juan Orencio instituyera en su capilla de la catedral una misa en el día de esa festividad.<sup>27</sup> En el lado opuesto, la empresa se refiere más claramente a Juan, que escribe bajo el aspecto de águila la frase del credo LVX DE LVCE ("Luz de luz"). Junto al ave se dispuso el fundador de los frailes predicadores, santo Domingo, y con el fin de que estuviera en consonancia con su

<sup>26</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*, t. 2, vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 193.

<sup>27</sup> AHPH, not. Vicente Santapau, 1664, n° 3021, f. 390v.

pareja fue objeto también de una adaptación. Para representarlo se recurrió al perro de color blanco y negro que lleva en la boca una antorcha encendida con la que extendería por todo el mundo el fuego que Jesucristo vino a traer a la tierra, según el sueño profético de su madre. Finalmente sobre los dos animales va el lema, cuya transcripción literal parece ser *SED OMNIA IN LVZE CLARESCVNT* ('pero todas las cosas resplandecen en la luz').

Por lo aquí expuesto, parece claro que a través de esos pequeños cuadritos se trató de exponer un mensaje distribuido en dos pasajes, donde los elementos claves son el fuego y la luz puestos en correlación. Los lemas complementarios de las empresas parecen recrear las palabras del evangelio de Juan: "El Verbo era la luz verdadera, que ilumina a todo hombre que viene a este mundo. [...] Pero a todos los que le recibieron, que son los que creen en su nombre, dioles poder de llegar a ser hijos de Dios. Los cuales no nacen de la sangre, ni de la voluntad de la carne, ni de querer de hombre, sino que nacen de Dios" (Juan 1, 9, 12-13). Del fuego, el principio vital por excelencia, surge la vida, pero junto a esta vida corporal existe otra, la espiritual, que proporciona la fe en Jesucristo —luz de luz—, tal como reza el credo, manifestó san Juan en su evangelio y difundieron por todo el mundo los predicadores dominicos, herederos de los apóstoles en su tarea de extender la fe en Cristo.

Finalmente, el programa devocional expresado hasta aquí se complementa con la pintura que recorre las jambas, el arco y la bóveda. Hay en estas secciones elementos que por su tratamiento y ubicación parecen ser puramente ornamentales pero que realmente enriquecen y completan el mensaje.<sup>28</sup> En primer lugar, en la clave de la bóveda la Virgen se muestra triunfante como la Mujer del Apocalipsis, de forma parecida a como se presenta la Inmaculada culminando el retablo de los santos Orenicio y Paciencia en la catedral. La Inmaculada fue una advocación mariana especialmente querida para los Lastanosa y el hecho de que en la capilla de Santo Domingo se haga referencia a la Virgen del Apocalipsis no significa necesariamente un cambio devocional. De hecho, se puede considerar que estas dos vírgenes están en relación, pues desde el punto de vista formal hubo siempre una interrelación que aumentó con el tiempo. El tratadista y fraile mercedario Juan Interián de Ayala explicaba

---

<sup>28</sup> Sobre el posible significado que puede albergar el grutesco, véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M<sup>a</sup>, "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*, XXXIII (1988), pp. 17-29.



*Bóveda presidida por la Virgen (capilla de la Virgen de la Piedad, iglesia de Santo Domingo).*

en 1730: “El que pintare mejor y con más viveza la señal [mujer] que describe el evangelista san Juan, este será el que pintará mejor y más propiamente la Inmaculada concepción de la Soberana Señora”.<sup>29</sup> Además en Santo Domingo tiene más sentido mostrar a la Virgen según la visión que de ella tuvo san Juan, la figura coprotagonista de la capilla.

La Virgen está acompañada de una versión infantilizada de san Miguel que se repite en cada uno de los plementos de la bóveda. El poderoso arcángel vencedor de la bestia del Apocalipsis se ha transformado en este ámbito en un angelito que repetidamente amenaza con su afilada lanza a los dragones surgidos de roleos decorativos muy próximos a la Virgen. Como se puede apreciar, se ha utilizado en el discurso iconográfico esta imagen con toda su significación, aunque por sus características formales está más próxima a las de los motivos ornamentales, que se consideran por lo general vacíos de contenido y se entienden como simples complementos estéticos. En

<sup>29</sup> TRENS, Manuel, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, pp. 170-171.

la gran pintura española del siglo XVII ya habían tenido lugar adaptaciones semejantes. Valdés Leal en la *Virgen de la Inmaculada Concepción*, fechada en torno a 1665, coloca angelitos en torno a la Virgen suplantando en su papel a san Miguel y su ejército en su lucha por defender del Maligno a su Señora.<sup>30</sup>

En el centro del intradós del arco de ingreso, el escudo de los Lastanosa se coloca como señal de propiedad de la capilla. Además, este elemento puede manifestar también la labor de la familia como defensora del misterio de la Inmaculada, porque precisamente la figura de la Virgen queda bajo las armas de la familia cuando se levanta la vista al entrar en el recinto. Debajo, a ambos lados del escudo aparece un águila



*Detalle del arco de ingreso de la capilla de la Virgen de la Piedad con el escudo de los Lastanosa (iglesia de Santo Domingo).*

<sup>30</sup> STRATTON, Suzanne, "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2/I (1988), pp. 87-88.

con las alas desplegadas sosteniendo entre sus garras una concha —símbolo femenino y mariano—, mientras dos serpientes se arrastran vencidas mirando al ave con recelo. Es posible ver en esta imagen alusiones a otros episodios relacionados con san Juan. En primer lugar, y siguiendo con el tema del Apocalipsis, puede hacer referencia al momento en que la mujer es salvada de la amenaza del dragón gracias al águila: “Y se le dieron a la Mujer las dos alas de la grande águila para que volara al desierto a su oportuno lugar [...] protegida de todo acecho de la serpiente” (Apocalipsis 12, 14). El propio Cristo en la Cruz encomienda mutuamente a María y a Juan: “Y desde aquel momento la tomó el discípulo consigo” (Juan 19, 27). Incluso, en este caso el águila se puede entender también como un símbolo de la familia Lastanosa, que se mostraría defensora de la Virgen, como se ha comentado antes.

Todo el discurso anterior sobre san Juan puede interpretarse en clave de apropiación particular de un personaje sagrado. Esta forma de proceder no era infrecuente en la época y en Huesca produjo incluso casos más audaces del que se ha expuesto aquí. Así, a mediados del siglo XVII los miembros más destacados de la familia Cortés, emparentada con la de Lastanosa, se enorgullecían de ser “cortesés españoles” como “el español cortés”, es decir, como el propio san Lorenzo. Aprovechando la familiaridad que se deducía de ese fructífero juego de palabras, don Faustino Cortés, primer vizconde de Torresecas, mandó en su último testamento, fechado en 1641, que en el escudo del heredero del legado de Torresecas se pusieran “las parrillas del glorioso mártir san Lorenzo de color de oro, o doradas, en campo colorado, y después, en el mejor puesto de las dichas armas y quarteles las armas de los Corteses y de los Sanguesas”. Por ello, las parrillas del santo están asociadas a las armas de la familia Cortés en el escudo del retrato de don Faustino que se conserva en la antesacristía de la iglesia de San Lorenzo y también en los escudos que reiteradamente se pintaron en la nueva sacristía.<sup>31</sup> Quien en la época viera esas armas no dudaría de la estrecha relación que supuestamente había entre tan importante santo y la familia que logró engrandecer el clero de la iglesia de San Lorenzo de Huesca.

---

<sup>31</sup> Véase sobre el tema FONTANA CALVO, M<sup>a</sup> Celia, “Iconografía laurentina en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVII (1992), pp. 119-159.