

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

TEXTOS E IMÁGENES ALEGÓRICAS EN LAS CAPILLAS DE LA FAMILIA LASTANOSA*

M^a CELIA FONTANA CALVO

FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS,
MÉXICO

Afortunadamente en los últimos años se está asistiendo a la aparición de una nueva serie de estudios, tanto de base como críticos, sobre Vincencio Juan de Lastanosa: uno de los grandes promotores de la cultura y las artes en el Aragón del siglo XVII. Estas contribuciones abordan además aspectos muy distintos, su vida y su familia, su relación con la cultura de su época y sus pertenencias: las colecciones de la casa, la biblioteca, el jardín o la capilla funeraria familiar que él mismo promovió¹. Finalmente otras investigaciones tratan de filtrar lo que hay de auténtico en la información documental que hasta hace poco tiempo se ha tenido por cierta, así como de localizar, reunir y esclarecer las fuentes que serán el punto de partida de posteriores investigaciones. Sólo a partir de bases sólidas

* Agradezco a los profesores Juan Francisco Esteban y Fernando Alvira Banzo las opiniones y sugerencias que han hecho sobre este trabajo, y que sin duda han contribuido a mejorarlo.

1. Los estudios de Ricardo del Arco en la primera mitad del siglo XX son todavía imprescindibles, pero la idea que actualmente se tiene del personaje se ha enriquecido, matizado o incluso cambiado gracias especialmente a publicaciones como las siguientes. Sobre la familia de don Vincencio Juan de Lastanosa es fundamental lo obra de José Ignacio Gómez Zorraquino, *Todo empezó bien. La familia del prócer Vincencio Juan de Lastanosa (siglos XVI-XVIII)*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2004. Aurora Egido estudia las obras de don Vincencio en “Numismática y literatura. De los *Diálogos* de Agustín al Museo de Lastanosa”, *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid (1984), pp. 211-227. Para conocer con exactitud una de las secciones de la rica biblioteca véase Francesca Perugini, “La bibliothèque emblématique de Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), mécène de Baltasar Gracián, à Huesca”, *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI et XVII siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Paris, 2001, pp. 193-209. Sobre el jardín se ha ocupado Carmen Morte, “El jardín de Lastanosa en Huesca: Eliseo de la Primavera”, *Actas del III Curso El jardín como arte. Arte y Naturaleza*, Huesca, 1998, pp. 113-161. Los estudios más recientes sobre la capilla de la catedral son: Belén Boloqui, “En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense”, *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación Provincial (9 de junio-12 de octubre de 1994), pp. 133-143. M^a Celia Fontana Calvo, “Los retratos de los Lastanosa en la Catedral”, *Huesca, Diario del Alto Aragón* (27 de mayo de 2001); “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, n. XCI, Zaragoza, IBERCAJA (2003), texto pp. 169-216, ilustraciones pp. 409-424; “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la Catedral de Huesca”, *Argensola*, n^o 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (2005).

se podrá determinar dónde acaba la historia y dónde nace la leyenda de Lastanosa y del magnífico entorno que creó para sí².

Efectivamente, el mecenas de Gracián convirtió su casa en la calle del Coso de la ciudad de Huesca en un auténtico gabinete de curiosidades. En ella reunió muebles, pinturas, enseres y colecciones de los más diversos e interesantes temas, en número, variedad e interés absolutamente excepcionales, tratando de recrear la naturaleza, el mundo del arte y los saberes conocidos. El mismo Gracián exaltó así el conjunto:

Toda la casa de Vm es un non plus ultra del gusto; su librería, esfera de la agudeza; su jardín, éliseo de la primavera; y toda junta el teatro de la escultura, de la pintura, de la antigüedad, de la preciosidad y de la fama. Y sobre todo en consorte y en sucesión echa el resto de su favor el Cielo, que guarde a Vm. De Calatayud y agosto de 1637³.

Desgraciadamente, la renombrada casa Lastanosa desapareció definitivamente en 1894, después de un largo período de decadencia. Mucho antes se había dispersado la biblioteca –de al menos 1.300 volúmenes– y las colecciones de pintura, escultura, monedas, camafeos, piedras preciosas, armas, instrumentos científicos, fósiles y prodigios naturales, piezas y objetos que la habían hecho legendaria.

Pero si nada queda en su lugar de lo que rodeó a Lastanosa en vida, sí se conservan los espacios, obras y mensajes que ideó para él mismo y para su fami-

2. Seguramente en el siglo XVIII se redactó una genealogía falsa de los Lastanosa y se compuso una descripción que engrandecía y fantaseaba sus propiedades. De todo ello han escrito Manuel Alvar, “Una genealogía fantástica de los Lastanosa”, *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia (1987), pp. 47-55; Fermín Gil Encabo, “La ficción “telamoniana” de Pellicer en torno a Lastanosa”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, celebrado en Münster, 1999, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 623-634; y especialmente Carlos Garcés Manau, “Lastanosa. La gran falsificación”, cinco artículos, *Diario del Alto Aragón*, Huesca (enero-marzo de 2002). Reunir materiales y hacer una sólida crítica de fuentes es uno de los objetivos del proyecto que en torno a Lastanosa está desarrollando el Instituto de Estudios Altoaragoneses (Huesca) y del que son responsables Carlos Garcés Manau, Fermín Gil Encabo y M^a Celia Fontana Calvo.

3. Al parecer esta alabanza figuraba en la “Dedicatoria” de la primera edición de *El Héroe*, aparecida en 1637 y de la que no se conserva ningún ejemplar. El texto referido está tomado de “Elogios” que Diego Vicencio de Vidania antepuso a la obra de Vincencio Juan de Lastanosa *Tratado de la moneda jaquesa y de otras de oro y plata del Reino de Aragón*, Zaragoza, 1681. Se transcribe la referencia a la casa y se da cuenta de lo anterior en la edición conjunta de *El Héroe, El Discreto y Oráculo manual y Arte de prudencia*, a cargo de Luys Santa Marina, con introducción y notas de Raquel Asún, Barcelona, Planeta, 1984, pp. 4-5.

liares ya fallecidos. Se mantiene, aunque descuidada, la capilla de los Santos Orencio y Paciencia que él y su hermano, el canónigo Juan Orencio, construyeron en la catedral de Huesca a partir de 1645, y también –en una situación similar– la que en el siglo XVIII acondicionó seguramente un hijo suyo en la iglesia del convento de Santo Domingo, y dedicada en este caso a la Piedad. Si el palacio del Coso no tenía parangón entre los de la ciudad, también estas capillas son singulares por varias razones, entre otras por las representaciones alegóricas que enriquecen con su refinada retórica barroca los acabados programas iconográficos diseñados para ambas obras, y que son el objeto de este estudio.

LA HISTORIA DE LAS CAPILLAS

Hasta mediados del siglo XVII, la familia Lastanosa –afincada en Huesca desde hacía tres generaciones– tuvo su enterramiento en la antigua iglesia medieval de Santo Domingo. Pero el templo dominico en esa época se encontraba en mal estado⁴, y esa falta de solidez, unida a que el recinto funerario de que se disponía era pequeño y que el claustro colindante no le permitía crecer, debieron ser algunas de las razones por las que don Vincencio, terriblemente afligido por la muerte de su esposa Catalina Gastón y Guzmán en 1644, preparara otro lugar para el descanso eterno de ella y de sus familiares.

En 1645 don Vincencio y su hermano el canónigo comenzaron a construir en la catedral un espléndido conjunto artístico y arquitectónico en dos niveles, al que dedicarían muchos esfuerzos, y donde finalmente quedaron plasmados sus intereses y devociones. La obra tuvo como principal requisito combinar el carácter privado de una capilla funeraria familiar con el público de una capilla destinada a reserva del Santísimo Sacramento. Serviría tanto como enterramiento y lugar de oración por los Lastanosa difuntos, como para desagraviar el robo de formas consagradas que cometió en 1641, en la antigua capilla parro-

4. Fue derribado a causa de importantes daños en su fábrica en 1687. El 24 de febrero de ese año el prior del convento de Santo Domingo pidió al ayuntamiento uno de los hornos del monte de la Almunieta y la leña necesaria para cocer dos hornos de cal porque “el peligro notorio de su iglesia lo apremia a la renovación”, Archivo Municipal de Huesca, *Actas municipales*, 1686-1687, sig. 179, f. 96. Acerca de las características que debía tener la capilla de los Lastanosa en Santo Domingo y otras razones por las que se pudo abandonar, véase M^a Celia Fontana Calvo, “La capilla de los Lastanosa...”, *Op. Cit.*, pp. 171-172.

quial, un soldado francés enrolado en las tropas catalanas durante la llamada guerra de Cataluña. El recinto se articuló en cuatro estancias: una capilla con su sacristía –desaparecida hace más de treinta años– y dos criptas.

Pareciera entonces que el antiguo puesto en Santo Domingo se hubiera abandonado por completo, porque incluso los restos de los antepasados allí enterrados fueron trasladados en 1651 a la cripta de la catedral. No obstante, a finales de siglo la nueva generación de la familia volvió a tener presencia en la recién construida iglesia de Santo Domingo, bendecida en 1695. Allí ejerció el antiguo derecho de propiedad que le asistía y acondicionó la capilla de la Piedad que, a diferencia de la que vino a sustituir, nunca se destinó a enterramiento. Quizás esa circunstancia determinó que fuera una obra mucho más sencilla en cuanto a concepción que la de la catedral, pero no menos rica e interesante en cuanto a temática y planteamiento discursivo, que tal como se muestra en la actualidad debe ser fruto de las obras realizadas en el primer tercio del siglo XVIII.

EL DOGMA EUCARÍSTICO EN LA CAPILLA DE LOS SANTOS ORENCIO Y PACIENCIA

[Fig. 1] Los distintos niveles del conjunto se aprovecharon para mostrar por secuencias, y de forma ascendente, el paso de la muerte corporal a la vida eterna. La lectura del conjunto ha de iniciarse en las criptas subterráneas, donde se alojaron las sepulturas, y terminar en la parte más elevada, en la cúpula de la capilla, decorada con una alegoría de las almas de los Lastanosa disfrutando de la gloria eterna, gracias a las virtudes que cultivaron en vida y a la misericordia de Dios. En este contexto se desarrolla también un especial discurso en torno a la Eucaristía, entendida por supuesto como elemento de salvación de la devota familia, pero también, y fundamentalmente, como símbolo de redención universal⁵.

Efectivamente en la capilla superior uno de los temas exaltados a través de elementos y discursos variados es la Eucaristía. En primer lugar, por ser una

5. En las puertas que antiguamente comunicaban la primera cripta con la capilla existían unos jeroglíficos sobre la muerte corporal y la salvación eterna, que actualmente se conocen sólo por los dibujos contenidos en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, Ms. 22609, ff. 233v-234v. Por tanto no es el tema de la Eucaristía el único tratado mediante composiciones alegóricas, pero por su importancia es abordado exclusivamente en este estudio.

estancia destinada a salvaguarda del Santísimo Sacramento, la pieza más destacada del retablo es un espléndido tabernáculo de ricos materiales, colocado en la predela entre dos cuadrillos de flores y pájaros fabricados en *scagliola*. Los floreros así dispuestos parecen aludir al Paraíso, en el centro del cual se encuentra el cuerpo de Cristo, fuente de vida para los creyentes. Al mismo tema de custodia parece referirse la Virgen que se coloca esplendente en el ático del retablo sobre una custodia sol, pues en la época se desarrolló el tema de la Virgen Inmaculada como primer y más sagrado tabernáculo de Cristo.

También la pintura de los muros redonda en lo anterior. Se trata de una arquitectura fingida, pintada en grisalla y articulada con columnas salomónicas repletas de pámpanos, que sirve de marco a una serie de composiciones policromadas de tema eucarístico. Esas composiciones adoptan dos formas distintas, cuando interesa destacar el contenido del dogma se echa mano de la emblemática, y si lo que se desea es mostrar el aspecto devocional se recurre a los pasajes evangélicos correspondientes. Además, mientras los episodios bíblicos se colocaron a una altura que los hace perfectamente visibles a todo aquel que acceda a la capilla, las composiciones emblemáticas se alojaron en la parte superior de los muros, seguramente porque su interpretación sólo estaba al alcance de las mentes más cultivadas.

En el muro del evangelio se dispuso la *Cena de Emaús* [Fig. 2] y enfrente la *Última Cena*, enmarcadas ambas con bellas guirnaldales florales bajo orlas de laurel. Por lo que se refiere a la *Última Cena*, se escogió mostrar el episodio en que Judas acaba de marcharse del cenáculo, dejando algunos asientos tirados a su paso y creando un momento de tensión. Para ello adaptó el cuadro que Jacopo Tintoretto pintó sobre el mismo tema para la iglesia de San Trovaso de Venecia hacia 1563-1564, difundido a través del grabado de Aegidius Sadeler fechado hacia 1590. El modelo de la *Cena de Emaús* es por el momento desconocido, pero casi con seguridad pertenecía también a la colección de don Vincenzo, que se componía, según las fuentes, de “Ochocientas estampas, parte sueltas y parte encuadernadas en ocho libros, todas de famosos pintores, como son Miguel Angelo, Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot y otros”⁶.

6. Ricardo del Arco, *La erudición aragonesa en torno a Lastanosa*, Madrid, 1934, p. 208.

Sobre las mencionadas escenas y sobre la puerta de ingreso de la capilla se dispusieron composiciones simbólicas. Se trata específicamente de empresas sacras fruto de la afición de la época por las representaciones y emblemas sobre el amor, pues son siempre amorcillos, personificaciones del Amor divino, los niños alados que intervienen en ellas. No escapaba a este gusto heredado del Renacimiento, don Vincencio Lastanosa, quien tenía en su biblioteca la obra *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius (Amberes, 1608). Los lemas que acompañan las imágenes en las referidas composiciones parafrasean obras conocidas, y por lo general de amplia resonancia en el contexto religioso en que son utilizadas.

En la primera empresa, sobre la puerta de entrada, un cáliz con una hostia se alza resplandeciente rasgando las oscuras nubes entre el sol y la luna. A la derecha, la figura alada del Amor divino mira estupefacta el prodigio, mientras sostiene el arco tensado con el que acaba de disparar la flecha que ha dado en el blanco. El lema explica: *MATERIAM SVPERAVIT OPVS* (“La obra superó la materia”)⁷. La pintura se refiere con toda seguridad a la milagrosa transubstanciación que según el credo católico se produce instantánea y totalmente en el momento de la consagración. El cáliz del cuadro se muestra como el verdadero cuerpo de Cristo sacrificado en la Cruz, pues tiene sus mismos complementos: se levanta sobre la tierra y queda flanqueado por el sol y la luna. La flecha de amor divino del arquero ha convertido el pan de la hostia y el vino del cáliz en el cuerpo y la sangre de Cristo y en alimento de las almas para su salvación. Debajo se muestran los efectos inmediatos del milagro: las serpientes del pecado se retiran vencidas y unos niños desparraman cuantiosos frutos, símbolo de los incalculables dones que el hombre obtiene con este misterio. Mediante lo anterior queda enunciado uno de los grandes contenidos de la fe católica, redefinido y fortalecido en el Concilio de Trento, para oponerse con más fuerza a la teoría luterana de la impanación. Declara el Concilio en su sesión XIII que durante la consagración tiene lugar un cambio de toda la substancia del pan en

7. La frase seguramente procede de un hexámetro dactílico, ampliamente conocido en el Renacimiento, que describe una soberbia ciudad, por lo que se aprovechó la imagen creada en torno a un tema profano para expresar otro religioso. El poema dice: ... *excelsamque vident urben, nitidumque repente/ materiem superavit opus, stant aethere turres...* (“... contemplan la excelsa urbe y, al punto, la resplandeciente / obra superó a su materia: álzanse en el aire sublimes los extremos de las torres ...”). Agradezco al profesor Gonzalo Fontana Elboj la información sobre los modelos literarios de los lemas y también la correcta traducción de las frases latinas que aparecen en este artículo.

la substancia del cuerpo de Cristo y de toda la substancia del vino en la substancia de su sangre, permaneciendo sólo las especies de pan y vino.

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

Otras verdades eucarísticas definidas en el Concilio de Trento se mostraron mediante dos empresas sacras situadas en los muros laterales. En la composición del lado del evangelio dos niños alados acuden a encender sus cirios a la lumbre de un tercero sin que la llama de éste disminuya. El lema es *SVMP TVS NON CONSVMITVR* (“Aunque es tomado, no es consumido”) [Fig. 3]. En el muro de la epístola otro niño comprueba que un rostro –quizás el de Cristo– se refleja por entero en cada uno de los pedazos en que se ha roto casualmente un espejo. El lema es *TANTVM SVB FRAGMENTO QVANTVM TOTO* (“Tanto en el fragmento como en el todo”). En este caso las empresas, mediante el fuego que no se termina y el espejo que refleja el ser por entero, ponen de manifiesto que la totalidad de Cristo está presente bajo cada una de las especies eucarísticas y en cada una de las partes de las mismas. Es decir, que cuando se fracciona la hostia y se reparte el vino solamente se divide el pan y se va consumiendo el vino, no el cuerpo ni la sangre de Jesucristo, que ni se fragmentan ni se agotan. Los lemas fueron especialmente cuidados, pues utilizan expresiones del *Lauda Sion*, uno de los himnos del oficio del *Corpus Christi*, encargado por el papa Urbano IV a santo Tomás de Aquino en 1264⁸. Las dos composiciones tienen

8. *SVMP TVS NON CONSVMITVR* procede del fragmento: *Sumit unus, sumunt mille / quantum isti, tantum ille, / nec sumptus consumitur* (“Lo come uno, lo comen mil; / cuantos sean ellos, tantos Él; / y la comida no se agota”). *TANTVM SVB FRAGMENTO QVANTVM TOTO* está tomado de: *Fracto demum sacramento / ne*

todavía más sentido cuando se recuerda el papel fundamental que tenían en la época las luces y los infinitos juegos de espejos con que se acompañaban las ornamentaciones efímeras de retablos y capillas. Ambos cuadritos se vuelven a acompañar de cuantiosos frutos⁹.

Seguramente el autor intelectual de este programa recurrió a los libros y estampas de emblemas, jeroglíficos y otras composiciones similares que tenía don Vincencio en su biblioteca. Latassa en la relación selectiva que hace de ella a partir de un catálogo perdido menciona en “diversos tomos, más de mil estampas de empresas, jeroglíficos y trajes”¹⁰. Esta frase debe hacer referencia a las numerosas obras que había recopilado don Vincencio sobre estos temas y que ha relacionado Francesca Perugini en función de distintos catálogos de la citada biblioteca y de los libros con *ex libris* de don Vincencio. La autora contabiliza 52 títulos entre obras de jeroglíficos; fábulas y metamorfosis; mitología; monedas, medallas y vidas de hombres célebres; figuras, y por supuesto libros de emblemática, como los de Alciato, Paolo Giovio, Andrea Palazzi, Juan de Horozco, Diego de Saavedra, Juan de Solórzano y Otto Vaenius¹¹. Sus imágenes debieron ser utilizadas como fuente de inspiración y modelo para explicar temas y representar ideas de forma gráfica.

El cuadrito sobre la transubstanciación está en relación con composiciones de la época donde el Amor es un arquero que dispara al pecho del enamorado. El referente más cercano a ellas debe ser el emblema que lleva por título *Pectus meum Amoris scopus* (“Mi pecho diana de Amor”), de los *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius (Amberes, 1608), obra que, como se ha dicho, poseía don Vincencio en su biblioteca¹². En la imagen aparece Cupido haciendo diana en el pecho de un hombre que desfallece ante el impacto de sus certeras flechas. Traslaciones de este tema al ámbito religioso se produjeron muy poco después.

vacilles, sed memento / tantum esse sub fragmento / quantum toto tegitur (“Partido el santo sacramento, / No vaciles, recuérdalo: / tanto hay en un fragmento, / cuanto en el manjar entero”).

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

10. Ricardo del Arco, *Op. Cit.*, p. 208.

11. Francesca Perugini, *Op. Cit.*, pp. 193-209.

12. *Ibidem*, p. 205.

Como explica Mario Praz, en 1626 se publicó en Amberes un librito, que lleva por título *Amoris divini et humani effectus*, y donde las obras del Amor divino son comparadas con las del terreno¹³. La obra, que se reeditó bajo distintos títulos en varios países, presenta en uno de los emblemas una imagen tomada directamente de la comentada antes. En ella otro Amor arquero, pero en esta ocasión completamente vestido, acaba de disparar al pecho del *Ánima* que tras el impacto se recarga en la Cruz de Cristo que tiene detrás. También don Vincencio guardaba en su dactiloteca una piedra de ágata con un Cupido “arrodillado hiriendo con una flecha un corazón que está ardiendo sobre un ara, y sobre la cabeza del ciego dios una estrella”, a la que Uztarroz compuso una poesía¹⁴. Las obras aquí comentadas no pueden considerarse modelos directos del Amor que en la capilla de los Santos Orencio y Paciencia dispara a la Sagrada Forma convirtiéndola sagrado alimento de las almas, pero sí remite a los antecedentes.

Algo parecido sucede con las empresas que aluden a que en la Eucaristía el cuerpo de Cristo no se acaba por mucho que tomen de él, y que toda su esencia está en cualquiera de las porciones del pan y el vino consagrados. Para explicar lo primero se debió acudir a las obras que se comentan a continuación, o a otras muy semejantes. La referencia plástica de la esencia que no se agota está presente en el emblema *Liberalis non prodigus* (“Liberal, pero no pródigo”) de las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (Madrid, 1599). En él se recurrió a la vela y a sus propiedades para señalar que nadie debe dar más de lo que tuviere. En el epigrama se explica “que la vela [...] sin perder de su lumbre otras mil velas enciende”, y en la imagen dos hombres han encendido sendos cirios de otro mayor colocado en un candelabro, y cuya llama se mantiene¹⁵. Una versión posterior del mismo tema es la empresa 58 de la obra de Diego de Saavedra Fajardo *Idea de un príncipe político christiano*, [...], publicada en Múnaco en 1640, y que poseía don Vincencio en su biblioteca, por lo que posiblemente fun-

13. Mario Praz, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, versión castellana de José M^a Parreño, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, pp. 161-162.

14. Es la titulada *A un Cupidillo grabado en un ágata*, que tiene D. Vincencio Juan de Lastanosa en su dactiloteca, firmada el 15 de enero de 1653. Se da noticia de ello en Ricardo del Arco, *Op. Cit.*, p. 195. La referencia del libro de Otto Vaenius en, Francesca Perugini, *Op. Cit.*, p. 205.

15. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, pp. 807-808.

cionó como referente inmediato¹⁶. Efectivamente, el lema de la empresa está relacionado con el de la capilla: “Sin pérdida de su luz”, y la imagen es una variante simplificada de la de Soto, porque en ella las figuras de cuerpo entero se han sustituido por brazos saliendo de nubes¹⁷. Por otro lado, el complemento icónico de la empresa de la capilla de los Santos Orencio y Paciencia debió encontrarlo el autor en otra obra de emblemática amorosa. Para ello resulta muy apropiada la empresa titulada *Amor Mutuus* (“Amor mutuo”), del anónimo *Thronus Cupidinis* (tercera edición, Ámsterdam, 1620), donde dos amorcillos encienden mutuamente sus hachas [Fig. 4]. Posiblemente el pintor de Huesca utilizara como base la empresa de Saavedra, a la que añadió las figuras de los amorcillos que protagonizan y dan unidad a la pequeña serie.

La última empresa, como se ha dicho, demuestra que en todas las partes de las especies del pan y del vino se encuentra completo el cuerpo de Cristo. En este caso, el objeto que explica metafóricamente esa verdad del credo católico, y que escapa a nuestra percepción sensorial, es el espejo. La referencia conceptual puede proceder de la empresa 33 de la mencionada obra de Diego de Saavedra. Dicha empresa lleva el lema “Siempre el mismo”, y en ella un león erguido ve su imagen doblada en un espejo roto. El comentario explica que “Lo que representa el espejo en todo su espacio, representa también después de quebrado en cada una de sus partes [...]”¹⁸. Una vez encontrado el símil, el autor no tendría más que acoplarle una imagen adecuada, seguramente de otro libro de emblemas amorosos. En este sentido pudo recurrirse el emblema 8 de la obra *Ambacht van Cupido* de Daniël Heinsius (en *Nederduytsche poemata*, Ámsterdam, 1616), cuyo lema es *Amoris semen mirabile* (“La semilla admirable de Amor”). En la *pictura* Amor va esparciendo semillas que inmediatamente germinan, haciendo brotar de la tierra nuevos amores, de los que en su mayoría se ve sólo la cabeza, la misma parte del cuerpo que se refleja en los espejos de la empresa eucarística estudiada.

16. Así se registra en Francesca Perugini, *Op. Cit.*, p. 204.

17. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Op. Cit.*, p. 80.

18. *Ibidem*, p. 475.

SAN JUAN EVANGELISTA EN LA CAPILLA DE LA PIEDAD

[Fig. 5] En la segunda capilla, el programa iconográfico gira en torno a san Juan Evangelista y a su papel fundamental dentro de la iglesia católica. Con esto se exalta al santo familiar por excelencia (ya que muchos Lastanosa varones llevaron su nombre generalmente asociado a otro), y también se recupera la devoción que instituyó Juan de Lastanosa a fines del siglo XVI en la antigua iglesia de Santo Domingo. Siguiendo una estructura muy semejante a la capilla de los santos Orencio y Paciencia, que sirvió de referente y modelo, se dispusieron en el primer nivel de los muros laterales del recinto grandes escenas y, sobre ellas, en los medios puntos, cuadrillos de menor tamaño. Pero en este caso todo está subordinado a un lenguaje emblemático –cosa que no ocurre en la obra anterior– pues los cuadrillos 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 no son simples escenas narrativas, sino que se acomodan a la estructura de *emblema triplex*, y se componen por tanto de lema, imagen y epigrama.

[Fig. 6] En el lado del evangelio 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. A pesar del regular estado de conservación de la pintura, se distinguen sin demasiada dificultad el águila de san Juan en 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 aprecia 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-/ lae desuper ipso-/ rum quatuor* (“Y la cara del águila por delante de los mismos cuatro”). En este caso falta el epigrama que completaría la composición emblemática, pues el verso inferior ha desaparecido por completo, quedando sólo la ornamentación del marco laureado con cabeza de querubín y sostenido por dos angelitos que le daba sostén.

Enfrente se presenta la *Última Cena*, para distinguir a san Juan como el discípulo amado por Cristo. La Eucaristía tiene un papel principal en esta decoración, como lo había tenido en la capilla de la catedral años antes. Jesús y sus apóstoles están aquí sentados en torno a la mesa, destacando en el grupo las figuras de Judas, que esconde con la mano derecha la bolsa de las monedas, y san Juan, abrazado dulcemente por el Maestro. Lo más llamativo sin duda es que aquí el evangelista no se presenta bajo forma humana, sino con la apariencia de su animal simbólico en el Tetramorfos, un águila que comparte mesa con los apóstoles y que, sin sorpresa para ninguno, acoge amorosamente Jesús¹⁹. Sin duda el hecho de que la pintura forme parte de una composición emblemática explica la natural sustitución de uno por otro. La inscripción colocada en la parte superior funciona como el lema de la composición, *CORDE PASCITVR* (“Se alimenta del corazón”), y el delicado verso final como el epigrama: “Qué buscas águila lince / en el pecho de tu amado: / un dulcísimo bocado”. Quedan asociados así los dos animales a los que se atribuía la vista más aguda²⁰.

Los modelos iconográficos de estas pinturas no pueden ser más exquisitos. Por el momento no se sabe quien encargó esta decoración, pero los datos apuntan hacia Juan Judas de Lastanosa, cabeza de la familia en los años treinta del siglo XVIII, época en la que puede datarse dicha obra²¹. Probablemente quien diseñara el programa de la capilla dispusiera total o parcialmente del gran repertorio gráfico que reunió Vincencio Juan de Lastanosa y que, como se ha comentado antes, contaba, entre otras, con reproducciones y grabados de Miguel Ángel, Rafael, Durero o Callot, por lo que no le resultaría difícil entresacar los modelos más adecuados. Para la *Última Cena* se escogió el grabado que Durero hizo sobre el tema en 1510, y que forma parte de la segunda serie de *La Pasión*

19. Juan Francisco Esteban identifica el águila de san Juan en Santo Domingo en “La emblemática en el arte aragonés en tiempos de Baltasar Gracián”, *Actas del I Congreso Internacional “Baltasar Gracián. Pensamiento y erudición”*, Institución “Fernando el Católico”, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Gobierno de Aragón, 2003, vol. I, pp. 376-377.

20. Alonso Remón compuso un emblema donde unió el águila y el lince bajo el lema *OMNIA VIDENS* (“Ver todas las cosas”). El emblema está dedicado a san Pedro Nolasco, que tuvo el don de la profecía, y forma parte de la obra *Discursos elógicos (sic) y apologéticos. 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, *Op. Cit.*, pp. 48-49.

21. Véase sobre el tema M^a Celia Fontana Calvo, “La decoración mural de la iglesia de Santo Domingo”, *Huesca, Diario del Alto Aragón* (10 de agosto de 2002).

grande, publicada en 1511. 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 y esta vez de forma literal. La pintura corresponde a la perfección con 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 [Fig. 7].

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 Evangelista. Pero la consigna final, el mensaje que aparece como colofón, se encuentra en las empresas de la parte superior de los muros laterales, y que forman parte de 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 [Fig. 8]. Si el pájaro representado fuera un águila cabría identificar el cuadrito 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, saliendo ileso —y aún rejuvenecido— de ese intento de martirio²². 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 festividad²³. En el lado opuesto, la empresa se refiere claramente a Juan, que escribe bajo el aspecto de águila la frase del credo: *LVX DE LVCE* (“Luz de luz”). Junto al evangelista está el fundador de los frailes predicadores, santo Domingo. Para representarlo se utilizó aquí el perro de color blanco y negro que lleva en la boca una antorcha encendida con la que iluminaría e inflamaría el mundo, según el sueño profético de la madre del santo. 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 los cuadritos pequeños con animales se trató de exponer un mensaje distribuido en dos pasajes, donde los

22. Louis Réau, *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.

23. Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Vicente Santapau, 1664, n° 3.021, f. 390v.

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 lo que les recibieron, que son los que creen en su nombre, dióles 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 de la fe, que proporciona el mensaje de 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 difundir la fe en Cristo.

CONCLUSIONES

Las composiciones alegóricas sirvieron en los dos conjuntos estudiados para realzar el contenido teológico de los discursos ornamentales. Las atractivas imágenes y los cuidados textos sin duda estuvieron a la altura de las circunstancias e hicieron de esas capillas obras excepcionales en la ciudad, donde son prácticamente inexistentes los emblemas aplicados a la arquitectura.

Una vez más, Vincencio Juan de Lastanosa demuestra con la introducción de estas fórmulas retóricas su filiación a la élite cultural de su tiempo, que se recreaba en juegos semejantes de ingenio y agudeza para señalar la importancia de los principios morales, del buen gobierno o, como en este caso, de la ortodoxia católica, cuya defensa don Vincencio y su familia siempre tuvieron a gala.



Fig. 1: Retablo de la capilla de los Santos Orenco y Paciencia en la catedral de Huesca.



Fig. 2: *Cena de Emaús*. Capilla de los Santos Orenco y Paciencia.



Fig. 3: *SVMP TVS NON CC SVM TVR*. Capilla de los Santos Orencio y Paciencia.



Fig. 4: *Amor Mutuus, Thronus Cupidinis*, Ámsterdam, 1620.



Fig. 5: Vista general de la capilla de la Piedad en la iglesia de Santo Domingo de Huesca.



Fig. 6: *Carro triunfal de la Fe*. Capilla de la Piedad.



Fig. 7: *Triunfo de la Fe*, Tiziano, 1508.



Fig. 8: *AB IGNE VITA*. Capilla de la Piedad.