

ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES



NÚM. 115

HUESCA, 2005

Edita: INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES

Dirección: M^a Celia Fontana Calvo

Consejo de Redacción: Fernando Alvira Banzo, José María Azpíroz Pascual, Domingo J. Buesa Conde, Teresa Cardesa García, Carlos Garcés Manau, Jesús Inglada Atarés, Ana Isabel Lapeña Paúl, Pilar Moreno Rodríguez, José María Nasarre López, Bizén d'o Río Martínez y Alberto Sabio Alcutén

Diseño de la portada: Vicente Badenes

Preimpresión: Ebro Composición, S. L.

Corrección: Ana Bescós

Coordinación editorial: Teresa Sas

ISSN: 0518-4088

Depósito legal: HU-378/99

Imprime: Línea 2015, S. L.

Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)
Parque, 10 - 22002 HUESCA - Tel 974 29 41 20 - Fax 974 29 41 22
www.iea.es / iea@iea.es

EN TORNO A LA CRONOLOGÍA Y LOS ELEMENTOS DEL JARDÍN DE LASTANOSA

M^a Celia FONTANA CALVO*

Hasta hace relativamente poco tiempo las dudas acerca del maravilloso jardín de Lastanosa eran tantas y de tan largo alcance que hacían prácticamente inviable un estudio coherente sobre esta desaparecida pero siempre evocada obra. Se conocían desde comienzos del siglo XX dos descripciones que, como explicaba Pilar Bosqued Lacambra, eran tan diferentes entre sí que los recintos a los que aludían resultaban prácticamente irreconciliables.¹ El primero de los textos —fechado en 1639— hace referencia a una creación espléndida, con fuentes dedicadas a personajes mitológicos, grutas para animales salvajes y curiosos jardineros franceses;² el segundo —de Francisco Andrés de Uztarroz y mediados del siglo XVII— refleja un microcosmos delicioso

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

¹ BOSQUED LACAMBRA, Pilar, “Tipología y elementos del jardín de Lastanosa. Una hipótesis basada en las descripciones y dibujos existentes sobre los jardines”, en José Enrique LAPLANA GIL (ed.), *Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa. La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, IEA, 2000, pp. 129-149.

² *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639*, ms. 18727-45 de la BN (Biblioteca Nacional de Madrid), publicado por COSTER, Adolphe, “Una description inédite de la demeure de Don Vincencio Juan de Lastanosa”, *Revue Hispanique*, XXVI (1912), pp. 566-610.

a los sentidos donde también tiene cabida la mitología clásica, pero en el que los elementos más extraordinarios han desaparecido.³

Con esta versión mucho más modesta, incluso en cuanto a dimensiones, están de acuerdo las otras fuentes escritas que se tienen del jardín, debidas también a Uzta-roz y al propio Lastanosa;⁴ y sobre todo concuerdan los dibujos que contiene el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado *Genealogía de la noble casa de Lastanosa* (ms. 22 609). Desde que pudo manejarse esta información gráfica de primer orden, las hipótesis formuladas para hacer casar las dos versiones referidas se fueron descartando. Parece poco lógico que los jardines vinieran a menos en pocos años, o que —a la inversa— no se hubieran construido de acuerdo con un supuesto plan original extremadamente ambicioso, y que se detalla con tanto cuidado como si efectivamente se hubiera realizado. A esto se suma la casi certeza de que el texto *Las tres cosas más singulares*, del que forma parte la supuesta descripción de 1639, es una falsificación bastante posterior, que por lo que hace al jardín no refleja la topografía ni las implicaciones iconográficas del programa que se llevó a cabo.

A la vez que quedó clara la fisonomía del jardín, se pudo precisar también su perímetro y extensión, asuntos sobre los que había igualmente versiones diferentes. En este punto se llegó a un resultado positivo gracias a las medidas dadas en el texto de mediados del siglo XVII y a los dibujos del mencionado manuscrito, uno de ellos acotado. Concepción Lomba y Fermín Gil Encabo ubicaron el jardín con ayuda del plano de Huesca realizado por Dionisio Casañal en 1891, cuando todavía estaba en pie la casa de Lastanosa, y su jardín —aunque ya no conservaba los componentes que lo caracterizaron en sus mejores tiempos— todavía mantenía la extensión que había ocupado en el siglo XVII.⁵ Finalmente Carlos Garcés ha señalado con precisión su períme-

³ Descripción del palacio, jardines, biblioteca y colecciones lastanosinos. Escrita en prosa por Francisco Andrés de Uzta-roz hacia 1650, conservada en la HSA (Hispanic Society of America), de Nueva York (B-2424), y publicada en ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa del siglo XVII en Huesca en torno a Lastanosa*, Madrid, s. n., 1934, pp. 221-251.

⁴ Son los que están incluidos en la *Descripción de las Antigüedades y Jardines de Don Vincencio Juan de Lastanosa* —publicada en Zaragoza en 1647 y reproducida en ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa...*, cit., pp. 162-171— y en la *Narración de lo que le pasó a Don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un Religioso docto y grave*. Se conservan dos ejemplares iguales, uno en la HSA (B-2424), y otro en la BN (ms. 18727-55). También fue publicado por Ricardo del Arco (ibídem, pp. 252-275).

⁵ CALVO SALILLAS, M^a José, *Arte y sociedad: actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, Huesca, Ayuntamiento, 1990, p. 126; GIL ENCABO, Fermín, “Lastanosa y Gracián: en torno a Salastano”, *Actas del I Con-*

tro, que coincide con lo que hoy es el jardín de la casa número 27 del Coso Alto —uno de los dos edificios que se construyeron en el solar de la casa Lastanosa en 1895— y la sección correspondiente de la calle del Parque, así como buena parte del parque Miguel Servet.⁶

El jardín que venimos comentando es una de las creaciones que se van a estudiar dentro del Proyecto Lastanosa, puesto en marcha por el Instituto de Estudios Altoaragoneses. De esta forma se continuará la labor iniciada hace más de diez años con la organización por parte de Fermín Gil,⁷ también en la sede del Instituto, de dos encuentros sobre el personaje oscense y la cultura del Barroco, pues el segundo de los cursos estuvo dedicado a estudiar el jardín del famoso coleccionista, así como otros de esa época. Se reunieron entonces especialistas en el tema tan importantes como Pilar Bosqued, Santiago Echandi, José Enrique Laplana, José Lara y Fernando Rodríguez de la Flor. Todos sus estudios sirven para comprender la idiosincrasia y el significado del jardín barroco y por tanto son punto de referencia indispensable para cualquier análisis que aborde este de Lastanosa.⁸

SOBRE LA CRONOLOGÍA

Todavía se desconoce cuándo se proyectó y realizó este jardín, que comprendía el antiguo de la casa y su huerta posterior. Aunque el texto de 1639 sea falso, cabría la posibilidad de que para entonces ya existiera tal como se describió y representó después. Pero la concatenación de una serie de datos parece indicar que don Vincencio no tuvo terminada la versión definitiva de su particular naturaleza ordenada hasta rebasada la mitad del siglo.

greso Internacional "Baltasar Gracián. Pensamiento y erudición" (Huesca, 23-26 de mayo de 2001), vol. 1, Zaragoza / Huesca, IFC / IEA / DGA, 2003, p. 57. También abunda en estos aspectos Pilar BOSQUED en "Tipología y elementos...", cit., pp. 129-149.

⁶ GARCÉS MANAU, Carlos, *Los jardines de Lastanosa y el Parque Municipal Miguel Servet. Nueva propuesta de localización de los célebres jardines del siglo XVII*, trabajo inédito, realizado mediante una Ayuda de Investigación del IEA, 2005.

⁷ A este investigador se debe también una aproximación conjunta de las maravillas de Lastanosa en "Vincencio Juan de Lastanosa y sus prodigios", en *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, pp. 111-123.

⁸ El primer curso se tituló "La cultura del Barroco" (1994) y el segundo "Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura". Las actas se publicaron conjuntamente en el año 2000 en el libro mencionado en la nota 1.

Las primeras noticias de obras realizadas son de la década de 1640 y atañen a la delimitación, cerramiento y acondicionamiento básico del recinto. Por su dimensión iniciática, distinta de la realidad cotidiana, el jardín es un lugar cerrado por excelencia (el *hortus conclusus*) y, en virtud de ello, el de Lastanosa estaba convenientemente separado y protegido de la ciudad. El 20 de agosto de 1640 don Vincencio estaba construyendo una nueva tapia en la parte de su huerta que lindaba con el camino que iba a la fuente del Ángel, donde se encontraba la puerta del carruaje de la casa. Entonces amplió ligeramente la vía pública, con permiso del Concejo, cediendo el correspondiente terreno de su propiedad.⁹ Casi tres años después, el 25 de marzo de 1643, don Vincencio deseaba cerrar su jardín con otra tapia por la parte de poniente, junto al camino que iba de la fuente del Ángel al matadero. Este camino estaba jalonado de álamos que sirvieron como referencias en el acto de alineación del cerramiento, presidido por el concejo.¹⁰ La actual calle del Parque está flanqueada en todo su trazado por plátanos de sombra. Los grandes árboles deben de recordar en cierta manera el aspecto del viejo camino, que corría más al oeste paralelo a ella.

Un poco antes había sido necesario reconducir la acequia que “va al lado de la huerta”. Lo más probable es que don Vincencio consiguiera del término de riego correspondiente el permiso para cambiarla de lugar. El 27 de abril de 1642 los regantes del término Lunes y Martes, reunidos en capítulo en los claustros de la iglesia de San Pedro el Viejo, acordaron “quitar la cequia que va al lado de la güerta de Lastanosa y hecharla por otra parte por las razones y causas que a dicho capítulo y término se le tienen presentadas”, así como que “se mudasse dicha cequia por la parte que más conviniese a dicho término”. En virtud de ello dio poder a los procuradores para pagar “el tránsito a los dueños por donde hecharen dicha cequia”.¹¹

En 1647 el cronista Andrés de Uztarroz publicó una descripción versificada de la casa y del jardín de Lastanosa. Por lo que respecta a este último, destacó la variedad y belleza de sus flores y a continuación el hermoso “cristal perene”, metáfora con la que seguramente el autor se refiere al estanque, como ha señalado Carlos Garcés.¹² El estan-

⁹ Véase documento 1.

¹⁰ Véase documento 2.

¹¹ AHPH (Archivo Histórico Provincial de Huesca), not. Pedro Vicente Malo, 1642, n^o 1544, ff. 182v-183v.

¹² Así lo comenta en la edición de los textos sobre Lastanosa que tiene en preparación.

que constituía uno de los divertimentos preferidos en los jardines, según explicaba el ingeniero de Felipe II, y antepasado de don Vincencio, Pedro Juan de Lastanosa.¹³ Por los versos que el autor dedica a este elemento parece que entonces solo estaba construido el depósito de agua. No hay referencia a las grandes esculturas que ornaban su contorno, ni tampoco al espectacular islote central. Esta omisión puede ser voluntaria, pero, dado el tono laudatorio de la pieza, se explicaría más fácilmente si efectivamente entonces el estanque careciera de todo ello. Un documento notarial permite comprobar que efectivamente en 1649 todavía se estaba terminando su estructura.

El 7 de junio de 1649 Lastanosa firmó una capitulación en Huesca con el cantero oscense Guiral Ver en la que este se comprometía a terminar el pretil de la “pesquera” de acuerdo a lo ya realizado, hacer una grada más en la escalera de acceso, y labrar los pedestales para cuatro esculturas, de cinco palmos cada uno, que se colocaron finalmente en la entrada y esquinas del estanque.¹⁴ Es de destacar que don Vincencio ya había contratado a Guiral Ver al menos en otra ocasión, en junio de 1645, para acondicionar el espacio de la antigua capilla de los santos Felipe y Santiago, en la catedral de Huesca, capilla que tras estas y otras obras se convertiría en el nuevo panteón familiar, dedicado a los santos Orencio y Paciencia y la Inmaculada. El cantero trabajó entonces con Francisco Guallart.¹⁵

Muy poco después, a comienzos de la década de los cincuenta, se había avanzado mucho en la obra del jardín. De ello dan cuenta dos textos fundamentales. Se deduce, por un lado, del relato de Baltasar Gracián sobre “Los prodigios de Salastano” (crisi segunda de la segunda parte de *El criticón*, Huesca, 1653), tal como ha destacado Fermín Gil.¹⁶ Por otra parte, resulta fundamental la extensa descripción en prosa de Francisco Andrés de Uztarroz, de hacia 1650, que presenta casi terminadas todas las zonas y obras del conjunto. Se sabe gracias a este documento que en el centro del estanque se había levantado ya una construcción circular sustentada por ocho pilares

¹³ Lo menciona Carmen AÑÓN, en “Los parámetros del jardín renacentista”, en Carmen AÑÓN y José Luis SANCHO (eds.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V / Unión Fenosa, 1998, p. 60.

¹⁴ Véase documento 3.

¹⁵ Acerca de este proceso, véase FONTANA CALVO, M^a Celia, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI (2003), pp. 169-216 del texto, pp. 409-424 de las ilustraciones.

¹⁶ GIL ENCABO, Fermín, “Lastanosa y Gracián...”, cit., pp. 19-60.

y coronada con curiosas piezas, y que se habían dispuesto las estatuas del acceso, dedicadas a Neptuno y a Venus. También para entonces se había colocado un laberinto, seguramente vegetal, en el extremo poniente del conjunto.

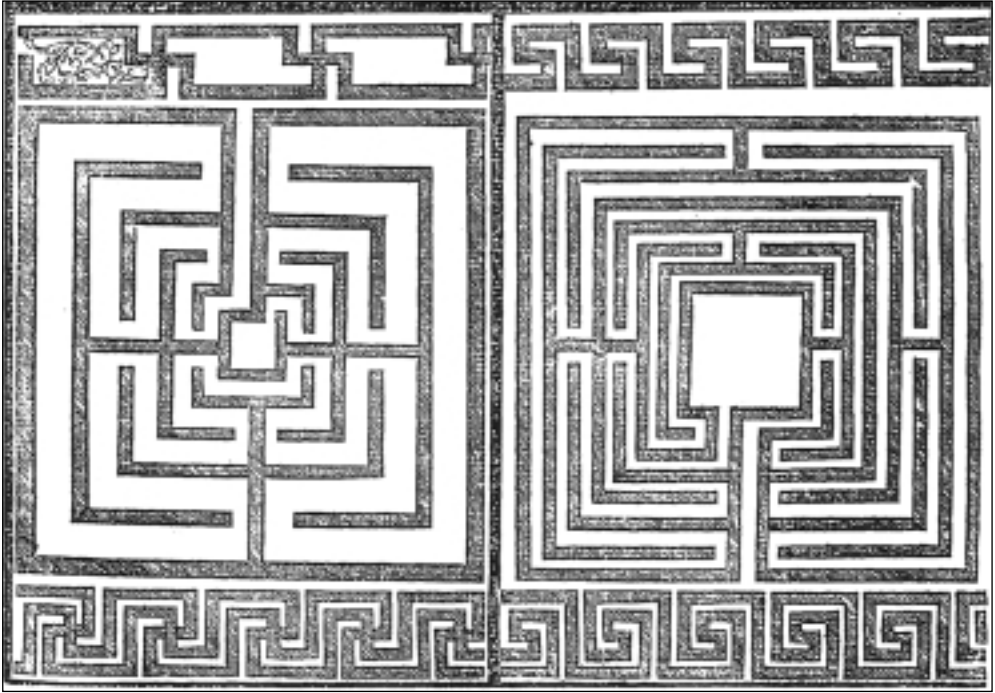
Finalmente, la versión más acabada del jardín la proporcionan los dibujos del manuscrito 22 609 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que deben de ser también de mediados del siglo XVII. En ellos podemos advertir la forma de todo lo que hasta ahora conocíamos solo por referencias textuales, y además descubrir algunos complementos nuevos. En el estanque se dibujan las dos estatuas que faltaban en las esquinas, y las que se superpusieron en los pilares del islote central. Además, se ubican un gran reloj de sol junto al estanque y un IHS cerca del laberinto, elementos plasmados con tanta exactitud que es posible advertir su diseño a la perfección.

UN DISEÑO DE SERLIO PARA EL LABERINTO

Don Vincencio no conoció personalmente los espectaculares jardines que desde el siglo XVI se venían construyendo para el adorno de los palacios y casas más fastuosas de Italia, Francia y España; pero sin duda tenía conocimiento de ellos y de su aspecto. Además, en su biblioteca había reunido una importante cantidad de obras sobre los distintos saberes que se concentran en la planificación, diseño, cultivo y cuidado de jardines, y que sin duda le sirvieron para materializar el suyo propio. En concreto para el laberinto tomó como base un diseño del *Cuarto libro de arquitectura* de Serlio, publicado por primera vez en Venecia en 1537.¹⁷ Según demuestra el catálogo de Biblioteca Real de Estocolmo, Lastanosa poseía esta obra en la edición castellana de Francisco de Villalpando, aunque no la primera, de 1552, sino la de 1573. Serlio recomienda los jardines y laberintos para adornar las casas principales, y propone dos figuras casi iguales para laberintos, la primera de las cuales adaptó Lastanosa.¹⁸

¹⁷ Sobre las fechas de publicación de los distintos libros de la obra del arquitecto boloñés, véase JUREN, Vladimir, "Sebastiano Serlio", en DORA WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 61-62.

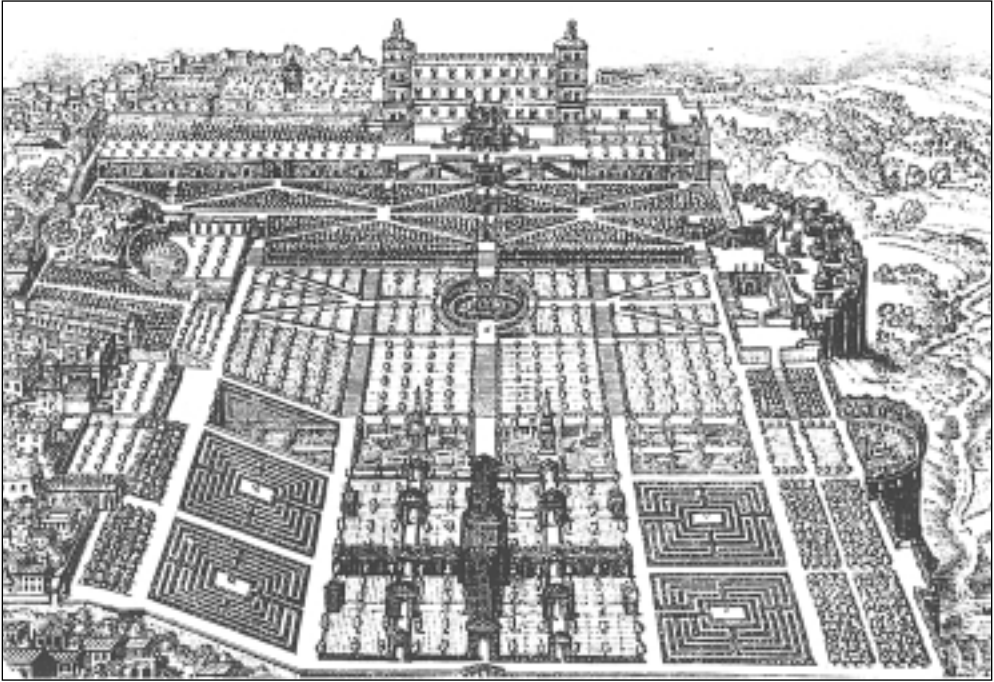
¹⁸ SERLIO, Sebastiano, *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de cómo se puede adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Ahora nuevamente traducido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando, Arquitecto*, Toledo, Casa de Iván de Ayala, 1552 (ed. facs., Barcelona, Alta Fulla, 1990), ff. LXXVIV y LXXVII.



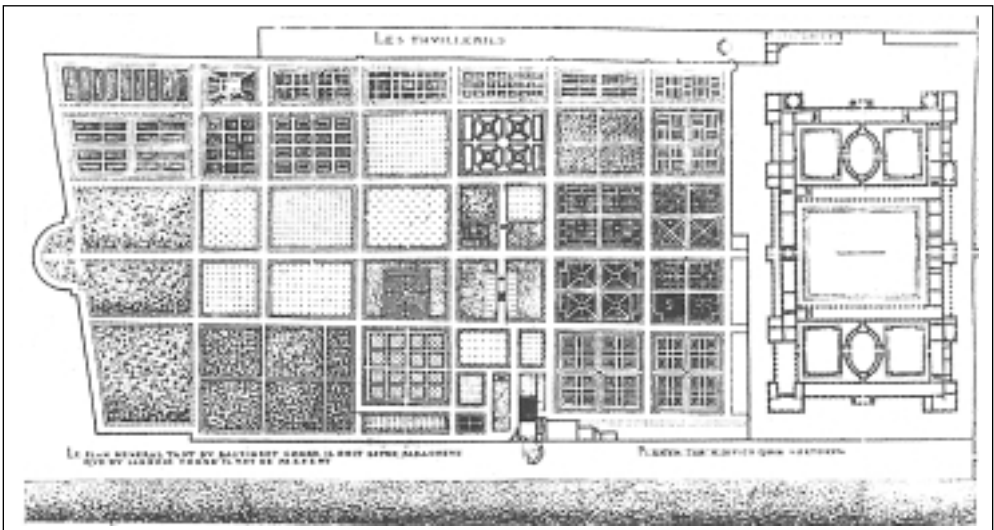
Diseños de laberintos para jardines (SERLIO, Cuarto libro de arquitectura, trad. de Francisco Villalpando, Toledo, 1552, f. LXXVII).

Se trata de una figura de gran éxito, reproducida en algunos de los recintos paisajísticos privados más interesantes de Europa. Se utilizó en el jardín de Villa d'Este (Tívoli, comenzado en 1565), en el de las Tullerías (París, en su versión renacentista, realizada después de 1563 por de Philibert Delorme), o en los jardines de la Casa de Campo de Madrid. La parte ordenada de este último recinto, organizado por el arquitecto Juan Bautista de Toledo en 1562, estaba formada por seis grandes compartimentos cuadrados, subdivididos a su vez en ocho cuadros más pequeños podados en forma heráldica, geométrica y laberíntica a partir de motivos tomados del tratado de Serlio y del ámbito italiano en general.¹⁹ En el jardín de Lastanosa el diseño serliano perdió su regular contorno cuadrado inicial para adaptarse al ángulo agudo que des-

¹⁹ RABANAL YUS, Aurora, "Felipe II y los jardines", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argentaria / Visor, 1998, pp. 401-424 (esp. pp. 407-408).



Villa d'Este y sus jardines, por Étienne du Pérac (1573).



Plano renacentista de los jardines de las Tullerías, por Androuet du Cerceau (1578).

cribía la unión de las dos vías urbanas que limitaban el recinto, y que fueron trazadas para dar acceso a la fuente del Ángel y al matadero. Ya explicó Uztarroz en su descripción en prosa la irregularidad de esta parte del jardín, que se prolongaba en forma triangular.

Fermín Gil explicó que el recorrido del laberinto es uno solo que, después de muchos rodeos, accede al centro y más tarde conduce a la salida sin titubeos.²⁰ Si, como se supone, las paredes de este laberinto eran de materia vegetal, los jardineros que se ocupaban de su cuidado no tendrían que servirse de ninguna ayuda para guiarse en su interior, como indica el texto fechado falsamente en 1639. El misterio que alimentó este tipo de comentarios se despejó cuando se pudo comprobar cómo debía de ser en realidad la forma del laberinto a partir de los dibujos del mencionado manuscrito.

Esencialmente el laberinto de Lastanosa responde al significado de *locus multis viarum ambagibus inflectens* que da para el término Sebastián de Covarrubias Orozco en su *Tesoro de la lengua castellana*, publicado en 1611. Tanto el célebre grafito del laberinto cuadrangular del Minotauro que adorna la casa de Lucrecia en Pompeya como el grandioso laberinto circular de la catedral de Chartres, del que derivan los de los siglos posteriores, son del tipo que Miguel Rivera Dorado denomina “de largo recorrido”, difíciles de salvar por su diseño intrincado y sinuoso, no por contener en su trazado obstáculos y trampas que creen confusión y desánimo.²¹ En ellos el camino, después de haberse acercado casi directamente al centro, se desplaza, se aleja y recorre todos los recovecos del trazado para, finalmente, desde uno de los puntos extremos, regresar y llegar a término. Este diseño es exponente de la negación del camino recto y directo, pero supone el encuentro inevitable con el centro. En el Renacimiento italiano se simplificó esta forma esencial, y se mantuvo sin apenas cambios en el Manierismo y en el Barroco. Athanasius Kircher interpretó bajo esta forma el laberinto egipcio.

EL RELOJ O LOS RELOJES

En cuanto a construcción metafórica, el jardín es tanto el paraíso recuperado a la medida del hombre para su disfrute como el lugar aislado del mundo que le invita

²⁰ GIL ENCABO, Fermín, “Lastanosa y Gracián...”, cit., pp. 25-29.

²¹ RIVERA DORADO, Miguel, *Laberintos de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 26 y 29.

a reflexionar sobre su existencia.²² Estas dos concepciones básicas y complementarias están sin duda presentes en el jardín de Lastanosa, pero hasta el momento se ha hecho más hincapié en la primera. Los contemporáneos alabaron la belleza, el ornato y los divertimentos que agradaban a los sentidos, así como lo que tenía de recreación de un paraíso mítico que habrá que estudiar si tiene más que ver con Parnaso,²³ Elíseo,²⁴ Citea,²⁵ las Hespérides²⁶ o algún otro.

Fernando Rodríguez de la Flor señala que el de Lastanosa es asimismo prototipo del culto jardín del humanista cuyo espacio cerrado es favorable a la interiorización y la ascesis personal.²⁷ La muerte de doña Catalina Gastón y Guzmán, en abril de 1644, dejó en su esposo una profunda tristeza e hizo nacer en él un deseo de honrarla que impulsó sus acciones posteriores. La construcción de la capilla-panteón familiar en la catedral ha de entenderse en ese sentido, y en la contemporánea obra del jardín es posible encontrar alusiones a la esposa desaparecida. En 1647 Uztarroz recreaba el estanque como la fuente fabulosa de Hipocrene, pero también lo señalaba como el lugar donde se recoge el llanto prolongado de don Vincencio por su compañera, en cuyas cristalinas aguas se reflejan algunos de los más dulces recuerdos amorosos.²⁸ No obstante, la nostalgia y el dolor no impidieron a don Vincencio pensar en un nuevo matrimonio. Lo demuestra un documento de procura, hasta ahora inédito, fechado el 13 de diciembre de 1648, en el que otorga poderes a su hermano, el canónigo

²² RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, "El jardín de Yavhé: ideología del espacio eremítico en la Contrarreforma", en José Enrique LAPLANA GIL (ed.), *Actas del I y II Curso...*, cit., p. 243.

²³ Uztarroz lo compara con él en su descripción en verso.

²⁴ MORTE, Carmen, "El jardín de Lastanosa en Huesca: Elíseo de la primavera", *Actas del III Curso "El jardín como arte. Arte y naturaleza"*, Huesca, 1998, pp. 113-161.

²⁵ La escultura de Venus en la entrada del estanque puede hacer referencia a que en su interior se encuentre Citea, el santuario de la diosa en el centro de la isla del amor. En él coloca la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499), la unión del protagonista de la novela, Polifilo, con su amada Polia. Esta famosa obra contiene las ideas que configuraron la arquitectura de jardines del Renacimiento: SHRÖER, Carl Friedrich, "Jardines, diseños de un mundo mejor", en Torsten Olaf ENGE y Carl Friedrich SHRÖER, *Arquitectura de jardines en Europa, 1450-1800. Desde los jardines de las villas del Renacimiento italiano hasta los jardines ingleses*, Taschen, 1994.

²⁶ El jardín de las Hespérides parece anunciar la estatua de Hércules sosteniendo la bóveda celeste sobre la torre de la casa del Coso, que se reflejaba, a decir de Uztarroz, en el estanque del jardín.

²⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, "El jardín de Yavhé...", cit., p. 244.

²⁸ Ricardo del Arco ya señala la referencia a doña Catalina en la última parte de la composición. Véase ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, t. 1, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1950, p. 498.

Juan Orencio, para que pacte y otorgue en su nombre la capitulación de su matrimonio con doña Teresa Salinas, viuda domiciliada en Pamplona. La novia debía de ser pariente del canónigo de la catedral de Huesca Manuel Salinas, uno de los testigos del acto.²⁹

Es posible que Lastanosa, a quien tanto preocupaba su trascendencia, y que hizo de este concepto su divisa personal, compusiera su jardín preciado como otro signo con el que aludir a la caducidad de la vida terrena y a la eternidad que proporciona la fe cristiana y la práctica de la virtud.

Uno de los lugares comunes de la civilización occidental es la seguridad de la llegada de la muerte y la reflexión constante en torno al fin. La exhortación horaciana *carpe diem* invita a no dejar pasar el tiempo disponible, y a disfrutar los placeres de la vida sin preocuparse del futuro, siempre incierto. Contra ese proceder reacciona el cristianismo intentando que el comportamiento del hombre deje de lado los efímeros goces terrenales y se ocupe de trabajar, mientras le sea posible, en el único bien imprecadero: su salvación eterna.

En la parte del jardín más cercana a la casa, en lo que debía de ser el jardín secreto, se levantaba, según informa Uztarroz, “una estatua del dios Término, que sirviendo de columna embellece esta estancia por lo artijado de su escultura”.³⁰ Alciato en sus *Emblemas (Emblematum liber, Augsburgo, 1531)* recurre al dios romano Término para señalar que el día de la muerte es imposible de cambiar, que “está prefixo el día que nos lleva”.³¹ Lastanosa conocía bien esta obra pues poseía la versión en castellano que se publicó en Lyon en 1549, y bien en pudo utilizar esa misma figura de Término para asegurar el final del esplendor natural que se desplegaba a su alrededor, metáfora a su vez de la caducidad de todo lo creado.

En el siglo XVII, y en el campo de las artes visuales, se compusieron imágenes cifradas que en la época se llamaron “del Desengaño de la Vida” (Palomino), y que en la actualidad son conocidas como cuadros de *vanitas*. Estos cuadros corresponden a

²⁹ AHPH, not. Pedro Fenés de Ruesta, 1648, n° 10 888, ff. 422-423v.

³⁰ Según la edición del texto que prepara Carlos Garcés.

³¹ ALCIATO, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 199. Santiago Sebastián explica que, cuando se construyó en el Capitolio el templo de Júpiter, Óptimo Máximo hubo de incluir en él su santuario del dios Término, pues se negó a retirarse del lugar. Por ello su pedestal, mitad pilar, mitad escultura, lleva la inscripción NVLLI CEDO (‘no cedo ante nadie’).



“El Término”, de Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas,
 Lyon, 1549, emblema 157.

un tipo de bodegones cuya finalidad es el recuerdo y reflexión sobre la condición mortal del hombre. Forman parte de esta metáfora fatídica las flores y los frutos —espléndidos un día y caducos otro—, así como objetos por los que el hombre tiene especial apego por ser piezas creadas por él para su uso y disfrute, y a través de las cuales se distingue socialmente, pues le proporcionan fama y fortuna.³² El jardín podía funcionar como una gran composición donde se colocaran los elementos referenciales de esta lección moral que se quisiera evocar, pero no manifestar abiertamente.

³² ATERIDO, Ángel, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Edilupa, 2002, pp. 111-114.

En las descripciones escritas del jardín de Lastanosa no hay nada que permita deducir un panorama como el ofrecido en los cuadros de *vanitas*. Pero en los dibujos —más tardíos— aparecen unos elementos que, combinados con los ya conocidos, sí nos acercan a una versión escenográfica de lo mostrado en las pinturas. En primer lugar aparece junto al estanque un reloj de sol circular de enorme tamaño que recuerda el del frontispicio de la obra del célebre Athanasius Kircher *Ars magna lucis et umbræ* (*El gran arte de la luz y la sombra*, Roma, 1646). El sabio jesuita alemán se sirvió en esta portada de toda una representación del cosmos para articular su gran alegoría sobre la luz y la sombra, que es también una lección sobre los distintos tipos de conocimiento. De acuerdo con las ideas de la Antigüedad y la Edad Media, se dibujó el cosmos como una unidad formada por regiones radicalmente diferentes y gobernadas por leyes también distintas: la Tierra —el mundo sublunar—, como un jardín en la parte baja de la imagen, imperfecto y corruptible; el cielo, con sus planetas y estrellas,



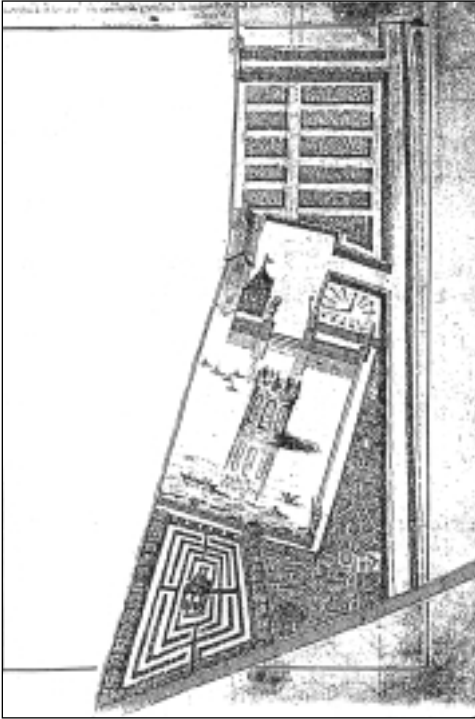
Portada de *Ars magna lucis et umbræ*, de Athanasius Kircher (Roma, 1646).

final del conjunto, pues en el mismo libro de *Ars magna* se pueden ver originales relojes de sol con este diseño.³⁴ Significativamente, el monograma de Jesús está muy cerca del laberinto, metáfora del recorrido tortuoso de la vida humana para el cristiano. Pintores de la época como Antonio de Pereda, Andrés de Leito y Juan de Valdés Leal colocaron en el fondo de algunas de sus obras sobre la vanidad del mundo un Juicio Final. Ese “cuadro dentro del cuadro” advertiría de lo poco que servirán los bienes materiales acumulados durante la vida cuando Cristo, en su segunda parusía, regrese para juzgar a los hombres a una hora cercana y desconocida. Un reloj de sol con el nombre del Salvador situado en el poniente del jardín del mundo podía servir de base a una reflexión semejante. Valgan además estos elementos sacados de la obra de Kircher para señalar la gran admiración que Lastanosa profesó por el ilustre jesuita, de quien llegó a poseer la práctica totalidad sus libros, como refiere en la *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*.

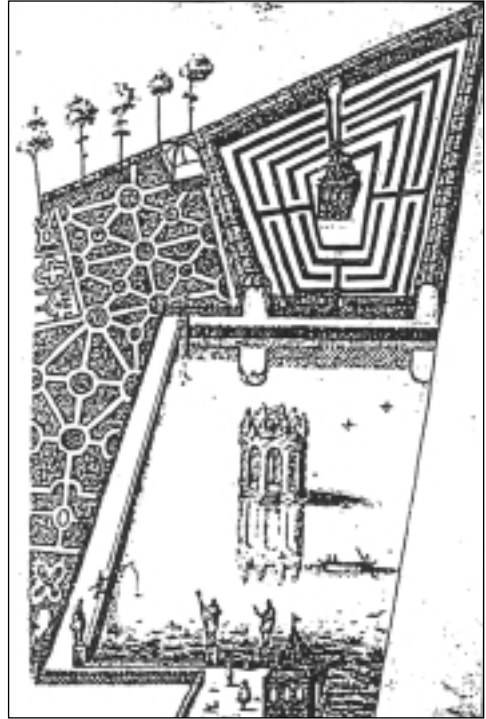
Los grandes jardines de la época servían para sancionar el rango y el estatus social de quien los poseía, y sin duda este que estamos estudiando contribuyó a engrandecer la figura y el mito de Lastanosa. Pero en ese universo simbólico donde las formas eran solo apariencias de un mundo entendido como más verdadero, el jardín servía a quienes supieran interpretarlo, para reconocer en él la condición y las aspiraciones de su dueño. Baltasar Gracián utiliza en “Los prodigios de Salastano” la “esencialidad interna”³⁵ del jardín para ofrecer indirectamente una idea moral de su mecenas. El jesuita accede al jardín de Salastano —que parece una versión en espejo del de Lastanosa— con unos visitantes que no registraban en él “cosa que no fuese rara”. Lo excepcional no está tanto en los componentes —que ya conocemos—: un estanque como “gran espejo del cielo” con un “florido peñón” en su centro, y un laberinto, “cárcel del secreto”. Lo sorprendente es que la efímera vida natural es entendida como símbolo de mejores logros para su dueño. En este territorio singular crecían plantas, como el loto, con amargas raíces de virtud y sabrosos frutos de honor, y las infinitas hojas de los árboles prometían “eternidades de fama”. Es el jardín del hombre discreto

³⁴ Cito la página 496 de la edición de 1646. La referencia ha sido tomada de la compilación de grabados contenida en GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 1985.

³⁵ LAPLANA GIL, José Enrique, “Jardines y casas de recreo en la prosa novelística aragonesa del XVII”, en *Actas del I y II Curso...*, cit., p. 186.



Dibujo general del jardín de Lastanosa, en el manuscrito de la Genealogía de la noble casa de Lastanosa (BN 22 609).



Detalle del estanque y el laberinto, en el manuscrito de la Genealogía de la noble casa de Lastanosa (BN 22 609).

y prudente donde ni siquiera se veían sabandijas, pues los camaleones se daban con ellas “hartazgos de vanidad”.³⁶

Trascender a la muerte en aras de la religión, el honor y la fama era la pretensión de Lastanosa, la aspiración hacia la que había tendido a lo largo de toda su esforzada vida, en la que se preocupó especialmente por cultivar la virtud. En el prólogo del tratado que sobre la genealogía de su familia compuso en 1651-1652 explicaba:

Claramente conocerás en él no he afectado vanidad, sino que con pureza narro lo próspero y lo adverso; lo uno para que estimule la virtud, lo otro para que sirva de

³⁶ GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*, ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra (col. “Letras Hispánicas”), 1984, pp. 319-320.

lastre contra la vanidad, pues el que menos fuese, guiado por la virtud, puede levantarse; como el más engréido desvanecerse si le faltare. [...] De él colegirás la inconstancia de los bienes de la fortuna, y quedarás advertido que el mayor patrimonio es la virtud a que siempre aspirarás.³⁷

El jardín de Lastanosa desapareció poco después de su muerte, pero su fama ha perdurado a lo largo del tiempo y cada vez son más frecuentes los estudios que tratan de recrearlo para disfrute de todos.

DOCUMENTOS

1

Huesca, 1640, agosto, 20

Los regidores del Concejo alinean y dan más anchura al camino de la fuente del Ángel a petición de don Vincencio Juan de Lastanosa.

AHPH, not. Sebastián Canales y Castro, 1640, nº 1510, f. 97v.

Die vigésimo augusti anno qui supra Osce.

[Al margen] Acto de hechar el cordel.

Eodem die Osce en las cassas de Vicencio Lastanossa, ciudadano Osce, sitiadas en la parrochia de la seo en las paredes del jardín que sale al camino de la fuente del Ángel, ante la presencia de los señores don Bernardino Gómez, lugarteniente de justicia, Vicencio Salinas, Segismundo Serra, Diego Vidaña y Juan Francisco Bolea, prior de jurados Osce, y de mí, Sebastián de Canales y Castro, secretario y testigos infrascriptos, pareció personalmente el dicho Vicencio Lastanossa, el qual dijo que quería derribar una parte de pared de dicho su jardín y guerta, y que para lebantar aquella de nuevo pedía se hechase el cordel como hay obligación hechándolo más adentro de dicha su guerta, de manera que el camino de dicha fuente quede más ancho y espacioso. Et luego fue hechado dicho cordel desde la mitad de una piedra que está en el pilar de una puerta por donde entra el carro hasta la esquina de la parte de afuera de una pared nueva, donde se acaba la vieja que ha de derribar. Y le concedieron que para conserbación de dicha pared que hiziere pueda poner unas puertas de manera que los carros no puedan dañarla, y que en ningún tiempo se le pueda mandar quitar por estar puesta en el territorio que ha dado de su guerta en el ensanche de dicho camino *ex quibus*.

Testes: Juan Blasco y Lorente Vitales, Osce habitantes.

No hay que salvar.

³⁷ BN, *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, ms. 22 609, f. 5. La transcripción ha sido tomada de ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo XVII...*, cit., p. 8.

2

Huesca, 1643, marzo, 25

Los regidores del Concejo señalan por dónde ha de levantarse la tapia de la huerta de Lastanosa, lindante con el camino que va de la fuente del Ángel al matadero.

AHPH, not. Sebastián Canales y Castro, 1643, n^o 1511, f. 18v.

Die vigesimo quinto marti anno MDCXXXIII.

[Al margen] Acto de hechar el cordel.

Eodem die en un guerto de don Vicencio Lastanossa, sitiado Osce, contiguo a su cassa, en la parte que confrenta con el camino que va desde el de la fuente del Ángel al matadero, los señores don Bernardino Castilla, Orencio Camora, Juan Vicente Malo, Pedro Lanuza y Francisco Sanjuán, justicia, prior y jurados Osce, mandaron hechar el cordel y señalar por dónde había de lebanar las tapias de dicha su guerta el dicho Lastanossa en el sobredicho camino que va de la fuente del Ángel al matadero y se hechó y señaló desta manera: desde media vara más adentro del primer álamo que está en la esquina del camino de la fuente del Ángel hazia el matadero derecho hasta el veynteno álamo en número de los grandes, de manera que los cinco álamos primeros queden fuera de dicha guerta y se han de quitar, y desde dicho veynteno álamo derecho hasta la esquina de la pared nueva que se va haziendo de manera que quede fuera un álamo, que es número el quinto, y desta manera se le dio licencia lebantasse dichas paredes *ex quibus*, etc.

Testes: Juan Camas y Lorente Bittales, habitantes Oscaë.

No hay que salbar.

3

Huesca, 1649, junio, 7

Don Vincencio Juan de Lastanosa y Guiral Ver, cantero, conciertan algunas obras para concluir la pesquera.

AHPH, not. José Rasal, 1649, n^o 1571, ff. 227-228.

[f. 227] Capitulación y concierto entre don Vincencio Juan de Lastanosa y Guiral Ber, cantero.

Primo es condición que dicho Guiral Ber, cantero, aya de açer un bordo o pretil de piedra de buena ley, quel grano sea bueno sin salitre /ni salagón\, y que sea de las pedreras que tiene en la laberca Quiebrada, o camino de Fornillos. Es condición que dicho pretil sea de la altura y reçiaría del pedaço que oy está hecho, siendo las piedras de a seys palmos de largo lo menos, y estas perfectamente picadas y ajustadas y asentadas con toda perfección y conforme arte para que el agua de la pesquera no se dibierta por ellas.

Más es condición que aya de açer cuatro [f. 227v] pedestrales para estatuas de una bara en cuadro cada uno i cinco palmos de alto de una piedra sola bien labrada de pico i de buena ley.

Más es condición que haya de açer una grada que falta en la escalera.

Más es condición que toda esta obra la aya de dar hecha i acabada con toda perfección asta ocho de julio primero biniente, y esto se entiende a todo su gasto, sin que pretenda le aya de dar don

Vinçenço Juan de Lastanosa otra cosa que la cal, arena que fuere menester para asentar dicha obra, y otorga aber recibido trecientos reales de moneda jaquesa que es el precio [f. 228] en que está concertada dicha obra y es condición que si para el dicho tiempo no diera hecha la obra dicho don Vinçenço la pueda acabar a costa de dicho Guiral, y así mismo recuperar de dicho precio aquello que fuere menester para dejarla en perfección.

Testes: Sebastián Vidal y Andrés Marcén.

[Sigue capitulación y concordia].