

UN MODELO DE TINTORETTO EN LA CAPILLA DE LOS LASTANOSA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

M^a Celia FONTANA CALVO*

Lastanosa reunió una colección de grabados cuya calidad y amplitud se está poniendo ahora de manifiesto. En el catálogo de su biblioteca se mencionan nada menos que: “Ochocientas estampas, parte sueltas y parte encuadernadas en ocho libros, todas de famosos pintores como son de Michael Angelo, Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot y otros”.¹ En estudios anteriores he dado a conocer el uso que se hizo de algunos grabados como modelos de pinturas religiosas encargadas por los herederos de Lastanosa para decorar la capilla de la Piedad en la iglesia de Santo Domingo de Huesca.² Como cabía esperar, también en la obra dispuesta por Lastanosa y por su hermano en la catedral se recurrió a reproducciones de obras de grandes artistas. Alfonso Pérez Sánchez señaló la utilización de modelos de Rubens en el banco del retablo de la Inmaculada, en la cripta,³

* Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México). C. e.: fontanacc@hotmail.com

¹ ARCO, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo xvii en torno a Lastanosa*, Madrid, Imprenta Góngora, 1934, p. 208. Del Arco reproduce el extracto que hizo Latassa del catálogo de la biblioteca de Lastanosa. Agradezco a Carlos Garcés la aclaración sobre las versiones conservadas del citado catálogo.

² FONTANA CALVO, M^a Celia, “Una lectura simbólica en la capilla de los Lastanosa de la iglesia de Santo Domingo de Huesca”, *Argensola*, 115 (2005), pp. 23-40.

³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “La pintura del siglo xvii en el Alto Aragón”, en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos xvi-xvii*, Huesca, DPH, 9 de junio-12 de octubre de 1994, p. 162.

y yo misma he identificado las composiciones alegóricas que probablemente sirvieron de base para componer las empresas sacras de la capilla. Ahora me detendré en el referente de una de las escenas bíblicas de ese mismo espacio.

Una vez construida, la capilla de los Santos Orencio y Paciencia comenzó a decorarse por la parte superior para ir recibiendo paulatinamente la pintura que terminaría recubriéndola por completo. Consta documentalmente que la gloria de la cúpula estaba ya terminada en abril de 1662 y que cuatro años después, en junio de 1666, se estaba contratando —al parecer— parte de la pintura mural restante. Así se puede deducir de una noticia muy imprecisa transmitida por Latassa, y que se refiere a una capitulación pactada entre don Vincencio Juan de Lastanosa y el pintor Juan Jerónimo Jalón.⁴ Pero sea o no sea Jalón el pintor de los paramentos murales desde la línea de impostas hasta la del zócalo, lo cierto es que el autor de estos fragmentos se basó en estampas a la hora de diseñar el ornato principal, los medallones de tema bíblico que centran cada lateral y refuerzan el tema eucarístico, fundamental en la obra.

El mural de *La Última Cena*, pintado en el lado derecho, recreó un cuadro de Jacopo Tintoretto (1518/19-1594) con el mismo tema, realizado para la iglesia de San Trovaso (Venecia) hacia 1563-1564. Según explican Robert Echols y Frederick Ilchman, este lienzo es clave en la carrera de Tintoretto por hacer especial énfasis en lo humilde y lo cotidiano, en consonancia con su propia concepción sobre la fe cristiana, y con la de la Scuola del Sacramento que le encargó la pintura.⁵

Tintoretto abordó el tema de la Última Cena en nueve ocasiones dando lugar a obras muy diferentes, tanto por el asunto tratado específicamente como por la composición a que fueron sometidas. Desde el punto de vista iconográfico, el antes y el después lo marca la consideración del Concilio de Trento sobre la eucaristía. Por lo que se refiere a la disposición, el cuadro para la iglesia de San Marcuola (1547) ofrece una visión frontal, pero después Tintoretto preferirá encuadres diagonales para potenciar el dramatismo. Por lo que se refiere al tema, las primeras versiones, incluyendo la de San

⁴ Véase LATASSA, Félix, *Memorias literarias*, t. 1, Biblioteca Pública de Huesca, ms. 76, p. 35; ARCO, Ricardo del, *La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo, 1924, p. 97; PALLARÉS SÁNCHEZ, M^a José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, p. 37, y 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. 178 y 185.

⁵ ECHOLS, Robert, y Frederick ILCHMAN, “La Última Cena”, *Tintoretto*, ed. Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 304-309.



Jacopo Tintoretto, La Última Cena, San Trovaso (Venecia), ca. 1563-1564.

Trovaso, representan el momento en que Cristo anuncia a los apóstoles que va ser traicionado, pero a partir de 1570 el interés gira en torno a la institución del sacramento. En el capítulo primero de la sesión XIII del Concilio (11 de octubre de 1551) se establece “que nuestro Redentor lo instituyó en la última cena, cuando después de haber bendecido el pan y el vino, testificó a sus Apóstoles con claras y enérgicas palabras, que les daba su propio cuerpo y su propia sangre”.⁶ Desde entonces, como explica Louis Réau, los pintores reflejarán en sus obras ese momento, trascendiendo el acontecimiento histórico para resaltar la carga simbólica y sacramental.⁷

La Última Cena de San Trovaso fue grabada por Aegidius Sadeler en la década de 1590 y actualmente se conserva en el Fine Arts Museums of San Francisco. Aegidius Sadeler (ca. 1570-1629) fue miembro de una importante familia de grabadores y editores de los Países Bajos que desarrolló su trabajo en Amberes, Fráncfort, Múnich, Venecia y Praga, y ocupó un puesto preponderante en la historia del grabado europeo de los

⁶ Biblioteca electrónica cristiana, *Sacro, ecuménico y general Concilio de Trento*, disponible en www.multimedios.org/docs2/d000436.

⁷ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 425-427, 433-437.

siglos XVI y XVII.⁸ Sadeler recrea fielmente el interior compuesto por Tintoretto excepto por dos detalles; en el grabado, a diferencia de la pintura, los apóstoles no llevan nimbo o aureola de santidad y se prescinde del niño de la parte izquierda, que algunos autores consideran el retrato de la hija del pintor. Esta es la versión que se manejó en la capilla de Lastanosa, pero introduciendo algunas variantes temáticas y compositivas.



Medallón de La Última Cena, ca. 1666, capilla de los Lastanosa, catedral de Huesca.

⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.; V. BERMEJO; E. ANGULO y R. LAMARCA, “Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya: Revista de Arte* [Madrid], 251 (1996), pp. 265-275.



La Última Cena, ca. 1666, capilla de los Lastanosa, catedral de Huesca.

La diagonal dominante de Tintoretto se ha sustituido por una visión frontal de la mesa y sus ocupantes, sacrificando dinamismo para reforzar la centralidad simbólica en torno a la figura de Cristo, por lo que, con el mismo fin, también se han eliminado las referencias y las figuras de las zonas marginales y exteriores. Así, la composición quedaba perfectamente en correspondencia con *La Cena de Emaús*, pintada enfrente. Pero lo más importante es la ausencia de uno de los apóstoles, el que en el cuadro de Tintoretto ha abandonado su silla y se vislumbra de pie y entre sombras al fondo de la parte derecha del cuadro. Esto supone que en el mural no se representó la alarma causada entre los seguidores de Jesús ante el anuncio de la entrega, sino el momento inmediatamente posterior a la salida de Judas del cenáculo, una vez que el propio Jesús lo señalara como el traidor (Mt 26, 25, y Jn 13, 30).