

La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del obispo Pedro del Frago

CARMEN MORTE GARCIA

Como ya señalara Santiago Sebastián «la riqueza de las construcciones aragonesas del siglo XVI culmina en la diversidad de programas iconográficos, al punto que pocas regiones españolas ofrecen una variedad tan grande; ello es debido a la plenitud humanística del arte en Aragón»¹. Esta afirmación que se ha visto comprobada a través del estudio de los palacios aragoneses del renacimiento, se puede aplicar también a la interesante y poco conocida iglesia de San Andrés de Uncastillo². Esta obra la costea en su mayor parte el obispo Pedro del Frago (c. 1500-1584), enterrado en el interior del templo, y al prelado —«Doctor Porfiado» como lo llaman sus compañeros del Concilio de Trento— se debe el programa de dicha iglesia, ya que este programa requería el asesoramiento de un intelectual muy versado en teología y humanismo. Anexo al edificio se funda un hospital para pobres.

Esta iglesia de San Andrés, en la actualidad sin culto y en un deplorable estado de conservación (fig. 1), es un edificio de proporciones modestas, cabecera recta y tres naves de igual altura, con cuatro columnas

¹ S. SEBASTIAN, *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Zaragoza, ed. Guara, 1980. Además de los estudios del profesor SEBASTIAN sobre estos aspectos, pueden consultarse también los de J. F. ESTEBAN, «El programa simbólico de la Cartuja de Aula Dei» (II Coloquio de Arte Aragonés, rev. *Seminario de Arte Aragonés*, 1981), «Imperio, religión, finanzas y filosofía en el palacio de Gabriel Zaporta» (Zaragoza, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar*, 1981), y C. MORTE, *Aportaciones al estudio de la pintura en Aragón durante el siglo XVI* (tesis doctoral inédita, Zaragoza, 1981).

² Posiblemente este desconocimiento acerca de la iglesia de San Andrés de Uncastillo se deba a las dificultades para poder visitarla, a causa de los problemas legales sobre su propiedad. Si fui afortunada en poder visitar y estudiar esta iglesia en el verano de 1980, no he tenido tanta suerte después, ya que no se me ha permitido poder entrar de nuevo en la iglesia, para comprobar y matizar algunas cuestiones acerca de la decoración, iconografía o programa, por lo que algunos aspectos de este último han podido quedar incompletos en su estudio.

Referencias acerca de esta iglesia de San Andrés se hallan en los trabajos publicados de F. ABBAD, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, 1957, 723; de F. MORENO, *Historia y arte de Uncastillo*, Madrid, 1977, p. 46; y en el más reciente de M. SANCHO, J. CODESAL y P. SOBRADIEL, *Uncastillo. Catálogo monumental*, Zaragoza, 1984, p. 135.

exentas y ocho semiempotradas en los muros. Se cubre con techumbre de madera y bovedillas de revoltón, siendo soportada por dos vigas transversales (jácenas) que se apoyan en las columnas y dividen a la techumbre en tres tramos, cada uno de dieciocho secciones. Tiene coro alto a los pies en el lado del Evangelio y en el de la Epístola se abre una puerta que conduce directamente a una vivienda particular (el antiguo palacio y hospital) situada en los pisos superiores. En la nave central se encuentra el sepulcro exento del obispo Pedro del Frago y en la cabecera se localizaba un retablo de escultura, posiblemente dedicado a San Andrés y que hoy ha desaparecido.

El mayor interés de la iglesia lo ofrecen las pinturas murales que cubrían totalmente el interior del edificio: el techo —con policromía—, las paredes y las columnas —habitualmente en grisalla—. Esta decoración pictórica modifica la percepción de la arquitectura y del espacio, a la vez que desarrolla un programa iconográfico fundamentalmente de simbolismo funerario. La temática de las pinturas es muy variada como ya se verá; hay motivos arquitectónicos, vegetales, humanos, animales, heráldicos... Constituye en su conjunto el único ejemplar de este tipo que se conserva en Aragón, pero buena parte de esta decoración ha desaparecido y se puede perder en su totalidad si no se emprenden con prontitud trabajos de restauración³.

Por tratarse de obra tan singular, su estudio se ha dividido en tres apartados que contemplan aspectos diversos.

1. — El promotor

El promotor de esta interesante iglesia de San Andrés fue el obispo y polígrafo aragonés Pedro del Frago y Garcés, nacido en Uncastillo a comienzos del siglo XVI, hijo de Sancho del Frago, caballero infanzón, y de María Garcés. Personalidad destacada y de amplia cultura, poseía una magnífica biblioteca con más de dos mil volúmenes, estudia en París y viaja a Italia para asistir al Concilio de Trento, ocupa la diócesis de Alés y Algheró en la isla de Cerdeña, y en España las de Jaca y Huesca. A su tarea episcopal (1562-1584) se une la de escritor de temas religiosos y poesías en latín.

Como cuenta el propio Pedro del Frago en una de sus obras (*Diálogos*, 1560), estudia en la Universidad de París, en la Facultad de Teología en donde era entonces (1530) profesor su hermano fray Jerónimo. Allí coincide con San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, siendo compañeros suyos de Universidad también otras figuras que luego van a ocupar lugar

³ Algunas de las fotos que se incluyen (figs. 3, 9, 12 y 14) fueron realizadas hacia 1926 y de lo que en ellas se puede ver, en la actualidad sólo quedan fragmentos en algunos casos. Agradezco a don Jesús Fernández su amabilidad por haberme dejado algunas de las fotos que se presentan en este estudio. El resto de las fotos son de la autora de este trabajo.

destacado en la vida eclesiástica española, como Melchor Alvarez de Voz-mediano, doctor en Artes y Teología, obispo de Guadix y participante en el Concilio de Trento. Nuestro personaje, elogiado por sus biógrafos como «docto en los idiomas griego, hebreo y latino, en las buenas letras, la teología y en la varia y amena erudición»⁴, se doctora en Teología en la Universidad de París y allí se debe graduar también como Maestro en Artes.

Pedro del Frago está como profesor en la Universidad Sertoriana de Huesca y después pasa a ser familiar del obispo de Badajoz, Francisco de Navarra, con quien va al Concilio de Trento; sólo figura en el mismo a partir de la segunda etapa (1551-1552) como «teólogo asesor». El apodo que recibe en Trento por sus compañeros es el de «Doctor Porfiado»⁵, honrando así su constancia a la defensa de las conclusiones teológicas acerca de los sacramentos, de la existencia del Purgatorio y de la devoción a las imágenes y a las reliquias. El pontífice Pablo IV le dirige una elogiosa carta, el 20-I-1564, recordando su actuación conciliar que califica como «piadosa y útil labor». Su participación en Trento se inaugura el 7 de mayo de 1551, predicando la homilía del día de la Ascensión (*Oratio Petri Fragi*, Venecia, 1551). Interviene meses después hablando sobre aspectos doctrinales del Santísimo Sacramento y de la Confesión. Reanuda su asistencia a Trento en julio de 1563, ya como obispo de Alés, opinando sobre el sacramento del Orden y examinando los decretos conciliares acerca del matrimonio, reforma, purgatorio, imágenes, reliquias y jurisdicción episcopal sobre monasterios.

El nombramiento de Pedro del Frago como obispo de Alés (Cerdeña) tiene lugar en noviembre de 1562, a propuesta de Felipe II. Del Frago era capellán del marqués de Cortes, gentilhombre de cámara de su majestad⁶. Del Frago considera su estancia en la diócesis de Alés y luego en la de

⁴ El primer biógrafo de Pedro del Frago fue F. D. AINSA Y DE IRIARTE, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la ciudad de Huesca*, Huesca, 1619, pp. 482-487. Casi todos los autores posteriores se han apoyado en los datos de AINSA. Véase: F. LATASA, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, Pamplona, 1788, t. I, pp. 402-407; Fr. RAMÓN DE HUESCA, *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón*, Pamplona, 1796, t. VI, pp. 350-355. Para una bibliografía más moderna, vid.: F. MORENO, *Historia y Arte de Uncastillo*, Madrid, 1977, pp. 107-154; J. FERNÁNDEZ CORTÉS, «Pedro del Frago y Garcés» (voz), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, 1981, t. VI, p. 1432.

⁵ J. TEJADA, *Colección de Cánones y de todos los concilios de la iglesia de España y América*, Madrid, 1859-1863, vol. 4, pp. 766-775. J. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, París-Leipzig, 1901-1927, vol. 3, 320-333. C. GUTIERREZ, *Espanoles en Trento*, Valladolid, 1948.

⁶ El 2 de febrero de 1560 Pedro del Frago envía una carta (la copia se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial) al marqués de Cortes, en la que se despidе como capellán del marqués. La carta está fechada en Valencia y en esta ciudad se fecha otra carta (26 de diciembre de 1562, recogida por D. J. DORMER, *Progresos de la Historia de Aragón*, pp. 435-436), dirigida por Del Frago al historiador Jerónimo Zurita, en la que se lamenta de no haber participado en la «historia de Aragonia» (Anales). Se puede deducir que Pedro del Frago residió por algún tiempo en la ciudad de Valencia, en esta ciudad en 1560 se edita su obra *Dialogus*.

Alghero (1566-1572) como un destierro. Así lo manifiesta en sus cartas enviadas al obispo de Lérida, el célebre Antonio Agustín, y al vicescanciller Bernardo de Bolea, a quien suplica una pensión (1570) para renunciar a aquella mitra, alegando problemas de salud y tener que concluir algunos tratados sobre Sagrada Escritura.

De Alghero es trasladado a *Jaca* (1572) para ocupar su diócesis, siendo el primer obispo de esta ciudad tras su separación de la de Huesca. Continúa aquí con su labor eclesiástica de poder aplicar los decretos del Concilio de Trento, especialmente los referentes a las reuniones sinodales y a la transformación de la diócesis conforme a las nuevas normas. Posiblemente, este celo religioso motivaría su nombramiento —por delegación pontificia— para visitar las iglesias y cabildos de Cataluña.

La última sede episcopal ocupada por Pedro del Frago es la de *Huesca* (1577), en donde a pesar de todas las dificultades que tiene que vencer, consigue poner en práctica algunos decretos de Trento. En esta ciudad funda (1580) para los futuros sacerdotes el primer Seminario Conciliar, bajo la advocación de la Santa Cruz, que gracias a su celo apostólico consigue dotar de bienes económicos propios, tal como explica en una carta enviada a Felipe II⁷. Al prelado se debe la redacción de los estatutos (*Liber constitutionum*, 1582) para el reglamento de dicho Seminario. En la diócesis oscense implanta la reforma del calendario ordenada por el pontífice Gregorio XIII, organiza un concilio provincial (*Constituciones sinodales*, 1582) y aplica nuevas normas sobre la entrega y destino de los diezmos y primicias, que le lleva a un enfrentamiento con el cabildo de la catedral de Huesca.

De su amor hacia las *reliquias* —ya mencionado—, conectado con el espíritu de la Contrarreforma, es buena muestra que bajo su iniciativa se trasladan en 1578 las reliquias de San Orencio y Santa Paciencia a la catedral de Huesca desde la cercana iglesia de Loreto, «con grandes fiestas y solemne procesión», como refiere Aínsa⁸. Por entonces llega también una reliquia de San Lorenzo enviada desde Roma.

⁷ Acerca de la literatura epistolar de Pedro del Frago puede verse F. MORENO, *Historia y Arte...*, ob. cit., nota supra n.º 4; y M. GÓMEZ URIEL, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, Zaragoza, 1884, t. I, pp. 524-527.

⁸ *Fundación, excelencias...*, ob. cit., p. 484, vid. nota supra n.º 4. San Orencio y Santa Paciencia eran padres de San Lorenzo, los bustos-relicarios de plata de los santos Orencio y Paciencia que hoy se conservan en la catedral de Huesca son obra de 1638, vid. R. DEL ARCO, *Catálogo monumental de España*. Huesca, Madrid, 1942, p. 105. El mismo F. D. AINSA en otra obra (*Traslación de las reliquias de San Orencio*, Huesca, 1612) describe las fiestas, certámenes poéticos, arte efímero... que se hicieron para conmemorar la llegada a Huesca de las reliquias de San Orencio, obispo y hermano de San Lorenzo. Esta importancia acerca del culto a los santos y a las reliquias, cuya solemne entrada en las ciudades se acompañaba de fiestas y procesiones, constituye práctica habitual desde las últimas décadas del siglo XVI, véase F. CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Madrid, ed. Cátedra, 1983, pp. 330 y ss.

Pedro del Frago fallece el dos de febrero de 1584, «...lleváronle a sepultar a la villa de Uncastillo, su patria, a la iglesia y hospital de San Andrés Apóstol, edificado y dotado por el mismo prelado»⁹. A su muerte se hace inventario de los bienes que el obispo tiene en el palacio episcopal de Huesca. Se destaca su amplia *biblioteca* con más de dos mil volúmenes, la mayor parte obras en latín y castellano, aunque también había algunas en griego y en hebreo, y en menor medida en italiano, francés y catalán. Esta biblioteca es buena muestra de la cultura y erudición del noble hispano de aquel tiempo, ya que por la temática de estos libros se manifiesta como el gusto por los elementos profanos y humanistas convivía con la mentalidad religiosa de la Contrarreforma. Es cierto que en esta biblioteca de Pedro del Frago, el mayor número de obras son de contenido religioso, *sermones*, *oraciones*, *tratados de retórica cristiana*, la *Biblia* con las concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, las *Epístolas de San Pablo* y un grupo importante lo constituyen las obras de los Padres y Doctores de la Iglesia, siendo más abundantes las de *San Agustín* y *Santo Tomás de Aquino*. Pero también son frecuentes los textos de los *escritores clásicos*, Platón, Virgilio, Plinio, Quintiliano, Suetonio, Ovidio y otros. No faltan tampoco las obras de *Aristóteles* y *Cicerón*, puesto que en el espíritu de la Contrarreforma, la retórica católica de los sermones trata de adoptar los preceptos ciceronianos y aristotélicos¹⁰. Conviene destacar cómo en esta biblioteca se encontraba el famoso tratado de *Vitrubio*, «De Architectura», libro de éxito en el Renacimiento. En España, la difusión del texto vitrubiano debió ser importante a juzgar por los ejemplares existentes en las bibliotecas de los artistas y entre los círculos más cultos del país.

La variedad y riqueza de esta biblioteca se completaba con obras de *Petrarca*, *Boccaccio*, *Erasmus*, los «Diálogos de amor» de *León Hebreo*, y otras de tema histórico como la «Historia imperial», de *Pedro Mexía*. También Pedro del Frago, al igual que otras personalidades de la sociedad culta de la España del Renacimiento, manifiesta un interés arqueológico por el conocimiento de la antigüedad clásica, ya que hallamos libros acerca de las *Imá-*

⁹ F. D. AINSA, *Fundación, excelencias...*, p. 487; menciona AINSA que Pedro del Frago muere en el palacio episcopal de Huesca «entufado por un brasero, a la edad de más de 85 años». Desde AINSA se viene manteniendo que el obispo Pedro del Frago había reedificado a sus expensas la iglesia de San Andrés de Uncastillo y dotado su hospital; pero en el *Archivo Diocesano de Huesca* hay un documento (15 de enero de 1582, Reg. 1838) en el que se menciona a «Pedro del Frago, infanzón, domiciliado en la villa de Uncastillo, suplica a V.S. Ilma.

Por quanto [Pedro del Frago] a reedificado en dicha villa de Uncastillo una iglesia so invocación del apostol San Andrés, a la qual ha hecho y edificado un hospital antiguo a ella...». Este Pedro del Frago era sobrino del obispo y juntos debieron financiar las obras de San Andrés en Uncastillo. En la fachada principal de la iglesia además del escudo del obispo figuran otros dos que pueden corresponder a su sobrino.

¹⁰ Véase P. DAVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980.

*genes y medallas antiguas*¹¹. El contenido de la biblioteca presenta, por tanto, obras sobre lógica, retórica, gramática, filosofía moral, historia, poesía, aritmética... obras habituales en las bibliotecas de los intelectuales humanistas del Renacimiento, aunque en esta ocasión las religiosas sean las más numerosas.

La personalidad de Pedro del Frago se completa con su trabajo como escritor —cuyas obras recoge Latassa¹²—, que alterna a lo largo de su vida con la eficaz labor apostólica desempeñada. La obra del Frago queda vinculada de un lado a esa larga tarea episcopal y teológica, y de otro al grupo de poetas hispano-latinos aragoneses del siglo XVI. Al primer grupo pertenecen *Oratio ad patres Concilii Tridentini* (Venecia, 1551), *Dialogus* (Valencia, 1560), *Edicto doctrinal* (Huesca, 1579), *Liber constitutionum*, Huesca, 1582), *Eucharistica meditatio* (Huesca, 1582), *Discurso sobre el Crismón* de muchas iglesias de Huesca (Manuscrito), *Constituciones sinodales* (Huesca, 1582), *Cartas literarias y políticas* y *Tratados* sobre temas de la *Sagrada Escritura*. Estos títulos defienden los postulados contrarreformistas y trentinos. Elogiado como «Insigne poeta» por Blasco de Lanuza¹³, sus versos tratan fundamentalmente sobre temas religiosos. Se han destacado como más valiosos *Ad Elisabetam Valesiam* (1560), escritos a raíz de la boda de Isabel de Valois con Felipe II, y *Poesías diversas*.

La figura de Pedro del Frago fue especialmente recordada por los escritores aragoneses de los siglos XVII y XVIII. Podríamos concluir su semblanza biográfica con el poema elogioso que le dedica J. F. Andrés de Ustarroz¹⁴:

«De Don Pedro de Frago la elocuencia,
y genio peregrino
se admiró en el Concilio Tridentino,

¹¹ El documento original sobre el inventario de la biblioteca del obispo Pedro del Frago se encontraba en el Archivo Diocesano de Huesca, en la actualidad ha desaparecido. He podido consultar una fotocopia de este inventario de su biblioteca (aunque no se recogen los otros bienes del obispo) gracias a la amabilidad de don Jesús Fernández Cortés, que tanto entusiasmo ha mostrado por la recuperación de la iglesia de San Andrés de Uncastillo. En la actualidad preparamos un estudio sobre la mencionada biblioteca inédita de Pedro del Frago.

¹² F. LATASSA, *Biblioteca nueva...*, ob. cit., vid. nota supra n.º 4. Véase también N. ANTONIO, *Bibliotheca hispana nova sive hispanorum scriptorum*, Madrid, 1788, t. II, p. 1294; M. GÓMEZ URIEL, *Bibliotecas antigua y nueva...*, ob. cit., nota supra n.º 7; J. M. SANCHEZ, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, 1914, t. II, pp. 549, 556, 557. Más reciente el trabajo de R. ASUN, «Pedro del Frago y Garcés» (voz), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, 1981, t. VI, p. 1432. El mayor número de las obras de Pedro del Frago se conservan en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, algunas no se llegaron a editar. La mayor parte se imprimieron en Huesca, en la Imprenta de Juan Pérez de Valdivieso.

¹³ V. BLASCO DE LANUZA, *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*, Zaragoza, 1622, t. II, p. 577; «...y quiero concluir con la memoria de don Pedro del Frago, obispo de Huesca, que fue insigne Poeta latino, y he visto algunos Epigramas escritos, a diversos hombres doctos en Italia, y los que a el le escrivieron; pero no se que se ayan impreso».

¹⁴ J. F. ANDRÉS DE USTARROZ, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, 1781, p. 127.

quando en aquella célebre frecuencia
oró con suavísima vehemencia,
y su verso Latino
fue dulcísimo iman del cristalino
Isuela, que en su líquida corriente
retrató la corona de su frente;
y Un Castillo su patria por él solo
su nombre estiende en uno, y otro polo.»

2. — Estudio artístico

Se carece de referencias documentales directas acerca de los artífices que intervinieron en esta iglesia de San Andrés. De igual modo se desconoce cuándo comienzan las obras de reedificación del nuevo edificio, sin embargo, el 15 de enero de 1582 ya debía estar terminado según se deduce por un documento de esa fecha en el que se menciona cómo «muchos oficiales y maestros de cantería, obreros de villa, fusteros, cerrajeros y otros oficiales de oficios han trabajado en reedificar la iglesia de San Andrés»¹⁵. Posiblemente, a partir de entonces se inician las pinturas del interior del templo. En el hastial y sobre la puerta de ingreso aparece el «Año 1584», y aún cuando puede referirse concretamente a la fecha de la muerte del obispo Pedro del Frago, el estilo de las pinturas y el retablo mayor de escultura corresponden a esos años.

En este monumento se ha aplicado la teoría arquitectónica del Renacimiento en cuanto al orden dórico utilizado con valor alegórico y a conseguir un edificio de belleza armónica. La iglesia está dedicada al apóstol Andrés, cuya imagen aparece asociada con la de Jesucristo Redentor; está por tanto consagrada a dos figuras heroicas y su carácter dórico deriva de la transposición en términos cristianos de la iconografía sagrada de Vitruvio. El mismo Serlio en el Libro IV de su *Regole generali di architettura* precisa la idea de que las cualidades de los antiguos dioses podían ser transferidas a los santos cristianos, «...teniendo que edificar un templo consagrado a Jesucristo Redentor Nuestro o a San Pablo, o a San Pedro o a San Jorge o a otros santos similares que no hayan sido soldados de profesión pero que hayan sido fuertes y valerosos al exponer la vida por la fe de Cristo, tenemos que adoptar para ellos el género dórico»¹⁶.

¹⁵ Documento en el Archivo Diocesano de Huesca (Reg. 1838). Agradezco a dos Antonio Durán Gudiol, archivero de la catedral de Huesca, la noticia de este documento.

¹⁶ S. SERLIO, *Regole...*, Lib. IV, cap. 6 (Citado por E. FORSSMAN, *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, Xarait, 1983, p. 61. La primera edición del tratado de Sebastiano Serlio se hace en Venecia, en 1537, contiene sólo el libro IV. Este y el III fueron traducidos al castellano por FRANCISCO DE VILLALPANDO, Toledo, 1552. Sobre las ediciones y traducciones del tratado de Serlio, cfr. J. van SCHLOSSER, *Literatura artística*, ed. Cátedra, Madrid, 1981, pp. 349 y ss.

El arquitecto de este templo de Uncastillo debió contar con el asesoramiento del obispo Pedro del Frago, cuyas armas heráldicas figuran en la fachada principal del edificio y también en el interior. Se recuerda que el prelado había estado en Italia y en su biblioteca se encontraba la obra de Vitrubio *De Architectura*¹⁷.

La portada de la iglesia presenta el tono italianizante y severo de la arquitectura hispana del último cuarto del siglo XVI (Fig. 2). Se dispone sobre un basamento de piedra —material utilizado también en toda la fachada principal—, flanqueada por pilastras de orden dórico sobre pedestal y el mismo orden se utiliza en el friso de triglifos y metopas. En el centro de éste se encuentra una escultura del Cordero divino con la cruz pastoral, que anticipa el programa iconográfico que se desarrolla en el interior de la iglesia. La cornisa de la portada forma la hornacina donde se aloja la imagen sedente de San Andrés apóstol. En la configuración de la portada se ha tenido en cuenta la belleza armónica y racional de las proporciones, así el módulo ordenador parece ser el cuadrado, cuyo ritmo se puede seguir a través de los sillares en punta de diamante que adornan los pedestales, las pilastras y el arco de la puerta. Este motivo ornamental se encuentra también en otras puertas de casas de esta localidad de Uncastillo.

La severidad del exterior contrasta con la fantasía desbordante que hallamos en el interior de la iglesia (fig. 3). La totalidad de la techumbre, paredes y columnas se recubren de pinturas (al «secco fresco» y al óleo), que no sólo ostentan un programa iconográfico, sino además decorativo. Es un edificio armonioso a pesar de sus reducidas dimensiones, guardando las debidas proporciones de la altura con la anchura, tal como veía el templo la arquitectura humanista, ya que esta armonía de creación humana era un eco visible de la armonía celestial¹⁸. Está formado por un pequeño salón de tres naves con cuatro columnas exentas y ocho adosadas, posiblemente la planta esté inspirada en la Lonja de Zaragoza (1551) que tanto había influido en la arquitectura aragonesa. El edificio se cubre con una techumbre de tradición mudéjar de alfarjes. Este tipo de cubierta resolvía un problema de tipo constructivo, ya que la iglesia es de poca altura y los pisos superiores se destinaban a hospital y vivienda. Pero el interior del templo se enmascara con una lingüística moderna, debido a las pinturas

¹⁷ Desconocemos cuál era la edición del Tratado de Vitruvio que poseía Pedro del Frago en su biblioteca, ya que únicamente se menciona: «Bitruvius, de arquitectura». Acaso se trataba de la edición de CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti in vulgare Affigurati: Commentati: et con Mirando Ordine insigniti*, Como, 1521, ya que algunas de las ilustraciones que acompañan a este texto de Cesariano guardan relación con imágenes de esta iglesia de San Andrés. Acerca de las ediciones de Vitruvio vid. SCHLOSSER, *Literatura artística...*, 225-228.

¹⁸ Estas ideas presentes en la obra de Vitruvio (Libro IV) las recoge ALBERTI, *De re aedificatoria* (Libro VII). Véase la obra de R. WITTKOWER, *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1968.

que imitan motivos arquitectónicos clásicos y al repertorio decorativo manierista al uso en aquella época.

Estas pinturas se atribuyen a Daniel Martínez (1555-1636) por una referencia en un documento (1649) de pago al pintor Jusepe Martínez por el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Uncastillo. En este documento se cita a Jusepe Martínez como hijo de Daniel Martínez «el que pintó la iglesia de San Andrés»¹⁹. En el año 1584, Daniel Martínez reside y tiene su taller en Ejea de los Caballeros, localidad cercana a Uncastillo, más tarde (1600) fija su residencia en Zaragoza, en donde fallece a la edad de 81 años. No se conoce obra segura de este artista que permita confirmar su participación en San Andrés, pero dado el trabajo a realizar aquí debió intervenir más de un pintor, lo que es visible además por la distinta factura que presentan las pinturas. En mi opinión la dirección artística de las mismas y aquellas de mayor calidad corresponden a Rolan de Moys (c. 1520-1592), pintor de origen flamenco afincado en Zaragoza y al servicio del duque de Villahermosa, Martín de Gurrea y Aragón²⁰. Razones de similitud con otras obras suyas permiten sugerir esta hipótesis. Las figuras pintadas en las columnas están emparentadas con otros modelos de Moys, como los pintados en los retablos de Tafalla (1571-1587) y Fitero (1591-1592). Algunos de los motivos pintados en la mazonería de este último retablo los encontramos en la decoración del segundo tramo de la techumbre y del friso de esta iglesia de Uncastillo.

Conocemos además otros datos que pueden corroborar la participación de Moys en San Andrés. Como ya documentó San Vicente²¹, en octubre de 1584 Rolan hace una comanda a Daniel Martínez por valor de 746 sueldos jaqueses, con frecuencia estos préstamos son un anticipo de lo que se debe cobrar por un trabajo. Quizás Moys hubiera contratado las pinturas de Uncastillo y posteriormente las encargó a otros artistas que trabajarían bajo sus órdenes. El pintor, cuando en 1587 contrata la techumbre del salón real de la Diputación del Reino de Aragón en Zaragoza, busca colaboradores que le ayuden y él mismo se encarga de pagarles.

En estas pinturas de Uncastillo se advierte la huella del manierismo centroitaliano y se impone la idea de claridad en la ordenación compositi-

¹⁹ E. BAYARTE, «El arte en la villa de Uncastillo», *Boletín del Museo de Bellas Artes, Zaragoza*, 1942, p. 63. Según me ha comunicado don Jesús Fernández Cortés vio la firma del pintor «D. Martínez» en estas pinturas de San Andrés de Uncastillo, sin embargo hoy no se advierte esta firma, posiblemente haya desaparecido dado el deterioro actual de la obra. Acerca del pintor Daniel Martínez puede verse C. MORTE, «Martínez, Daniel», voz en la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, 1981, t. VIII, pp. 2177-2178.

²⁰ Sobre el pintor Rolan de Moys vid. C. MORTE, «El pintor flamenco Rolan de Moys. Nuevas obras a su repertorio», *Homenaje a don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1983, pp. 195-212.

²¹ A. SANVICENTE, «Acotaciones documentadas para la Historia del arte en Cinco Villas durante el siglo XVI», *Estudios en Homenaje al Dr. Eugenio Frutos*, Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 394-396.

va. La tipología de los santos de las columnas se caracteriza por un sentido monumental de la imagen, distinta a las figuras de la *Santa Cena*, ésta, a pesar de ser una obra mediocre, se concibe ya con una poética naturalista. Presentan las pinturas un programa religioso enmarcado, sin embargo, en un entorno de carácter lúdico como es el grutesco, manifestando así la pluralidad de alternativas que permite un arte versátil como es el del manierismo. Estamos ante una variedad de grutesco puesta de moda por toda Italia con anterioridad a estas pinturas (1584), cartelas, hermes, falsas arquitecturas, puntas de diamante, colgaduras..., configuran un repertorio extendido en estos momentos a nivel europeo²² y en España lo hallamos en El Escorial o en el Palacio del marqués de Santa Cruz en Viso del Marqués (Ciudad Real). Aquí en San Andrés, predomina la representación de la figura humana en forma monstruosa, con rasgos de sufrimiento en una mezcla de hombre y bestia o de hombre y vegetal. Pero el vocabulario ornamental es rico y la temática mencionada se acompaña con otros motivos de los períodos anteriores, trofeos bélicos, niños alados, máscaras, sátiros, centauros... Formalmente estos grutescos no se disponen «a candelieri» o en torno a un rígido eje axial, sino de forma más pictórica, desapareciendo también el dibujo pequeño y orfebrizado del período anterior.

Se comprende que para un léxico tan variado, las fuentes figurativas utilizadas por los pintores en esta ocasión sean de procedencia diversa. Así, se inspiran en estampas —una de las más importantes fuentes iconográficas de la época²³— de Fontainebleau, con ecos de grabados de A. Fantuzzi y J. Mignon, y referencias a los del italiano Nicoletto da Modena. Los grabados de los libros impresos durante el siglo XVI constituyen, sin duda, una fuente de información valiosa para los artistas de estas pinturas de Uncastillo, sobre todo en lo referente a los grutescos manieristas que habitualmente forman parte de grecas y marcos en los libros. No debemos olvidar que la cuantiosa biblioteca de Pedro del Frago pudo proporcionar también a los pintores estos modelos.

A continuación describimos las pinturas que decoran la iglesia de San Andrés de Uncastillo. Los *muros* (fig. 4) se dividen en tres partes en altura y cada una presenta una temática diferente. En la inferior se trata de imitar los arrimaderos de azulejería, con prismas pintados, que aparecen igual en la cerámica aragonesa del siglo XVI. La zona intermedia se organiza con un diseño geométrico reiterativo a base de cruces griegas y casetones cuadrados. Esta misma composición se encuentra en la «bóveda de los estucos» de la *Domus Aurea* que luego se copia en el *Codex Escorialensis* y aparece en el Libro IV del tratado de *Serlio*²⁴ (figs. 5 y 6). Aquí en San An-

²² F. CHECA, *Pintura y escultura...*, ob. cit., caps. 10 y 11.

²³ Que los pintores en Aragón utilizaban grabados como fuente de inspiración o los copiaban es indudable, como ya tuvimos ocasión de manifestar en otra ocasión, C. MORTE, «La influencia de la estampa en la pintura aragonesa durante el Renacimiento», comunicación presentada al 4.º Congreso Nacional de H.ª del Arte, Zaragoza, 1982.

²⁴ Véase N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, Warburg Institut, Leiden, 1969, pp. 13 y ss.

drés, las cruces se adornan con puntas de diamante y los casetones con una flor. Por medio del hábil empleo del color gris y del marrón se consigue el efecto de paredes en relieve.

En la parte superior (fig. 7) y última de los muros, aparece un friso corrido enmarcado por motivos fingidos de la arquitectura clásica: contrarios y ovas. Presenta pinturas —muy deterioradas— de grutescos manieristas, con colgaduras, jarrones de orfebrería, querubines, niños desnudos luchando con centauros y ¿tritones?, figuras de fantasía monstruosa y cartelas con orlas de diseños geométricos de tipo serliano. Estas últimas sirven de unión entre los distintos motivos y proporcionan un cierto movimiento y ritmo a la composición. Quizás se pensó pintar en ellas emblemas o monogramas, ya que encima de la puerta de entrada a la iglesia (fig. 8) está el escudo del obispo Pedro del Frago, enmarcado con un esquema similar al de las cartelas. Este presenta cuatro cuarteles: dos cabezas de moros, ave, castillo y león rampante, está rodeado por una inscripción no descifrada en letras mayúsculas: «D.H.D.A.S.X.E.R.V.M.C.I.D.C.L.». En las imágenes de este friso se advierten semejanzas con grabados de A. Fantuzzi²⁵. No se conservan las pinturas del muro de la cabecera.

En uno de los lienzos del pilar —situado en el lado de la Epístola— que envuelve la caja de escaleras de acceso a la vivienda, se ha pintado a *San Cristóbal* (fig. 9) simulando un cuadro colgado. Es obra de torpe ejecución en la que predominan los tonos marrones y azules.

Las *columnas* (fig. 10) imitan la arquitectura del orden dórico, se pintan en grisalla los fustes y los capiteles que se adornan con motivos de zig-zag, ovas, contrarios y ondas. En las columnas exentas aparecen los *evangelistas* como imágenes de escultura alojadas en ficticias hornacinas aveneradas. Con la misma disposición se colocan en las columnas adosadas los cuatro *Doctores de la Iglesia* latina y los *santos Lorenzo y Esteban*, se han perdido las figuras pintadas en semicolumnas del muro de la cabecera. Todas las imágenes son de cuerpo entero, pintadas en gris y marrón, con fuertes contrastes de luces y sombras. Sus fisonomías muestran parentescos con modelos de Rolan de Moisés en los mencionados retablos navarros de Tafalla y de Fitero. Se repite en las columnas el escudo pintado del obispo Pedro del Frago²⁶.

Las pinturas del *techo* tratan de imitar modelos de la arquitectura clásica. Las dos vigas maestras se decoran con zig-zag a grisalla y donde se apoyan en las columnas, con cartelas y máscaras. Estas vigas dividen el techo en tres tramos, cada uno presenta una decoración distinta en las bovedillas.

²⁵ Véase H. ZERNER, *Ecole de Fontainebleau. Gravures*, París, 1969, pp. XLIII-XLIV, n.º 33 a 51.

²⁶ Este escudo del obispo Pedro del Frago pintado en las columnas de la iglesia de San Andrés presenta las mismas armas heráldicas que el escudo sobre la puerta de entrada y el que figura en el sepulcro, sin embargo la inscripción es distinta: «D.C.L.D.H.D.A.S.X.F.R.V.G.M.C.I.», tampoco en esta ocasión hemos podido descifrar la inscripción.

En el primer tramo (fig. 11) se pinta una techumbre de fingidos case-
tones decorados con puntas de diamante, flores y bustos de personajes del
Antiguo Testamento dentro de medallones, uno en cada sección.

En el segundo tramo cada bovedilla presenta una decoración seguida
y muy variada. En el centro de cada una aparece el busto de una figura
del *Antiguo Testamento* (fig. 12) en orla circular floreada, el resto de la su-
perficie se recubre totalmente con motivos de grutescos. Este vocabulario
ornamental se integra en el programa de la iglesia como veremos. Su léxico
está compuesto por los más diversos elementos del campo natural e imagi-
nario, en combinaciones híbridas y complejas. Se nota una preferencia por
la representación de la figura humana, bien en su edad infantil o adulta, y
en este caso como hermes con gestos de dolor o amarga comicidad. La ti-
pología de estos hermes recuerdan los modelos del grabador francés Jean
Mignon²⁷. Aparecen también animales en parejas simétricas, como caba-
llos, perros o sátiros, generalmente encadenados y de modo similar a como
se representan a finales del siglo XV en la época de formación del grutes-
co²⁸. No faltan tampoco elementos vegetales en forma de colgaduras acom-
pañadas de flores y frutos, o formando parte de la figura humana constitu-
yéndose en brazos y piernas. Se completa la ornamentación con motivos
arquitectónicos, cortinajes, jarrones y panoplias a modo de trofeos anti-
guos.

En el tercer tramo han desaparecido la mayor parte de las pinturas.
Sólo quedan siete medallones en los que había figuras, ya que se conservan
inscripciones con los nombres de *santos mártires* y de *Jesucristo*.

Todas estas pinturas presentan una policromía de colores vivos, asal-
monados, rojos, azules y verdes, combinados hábilmente con otros tonos
más apagados de grises y marrones. A pesar de su deterioro, todavía hoy
produce un efecto sorprendente. Hay trozos de mayor calidad que otros
debido a la participación de varios pintores.

En el antepecho del *coro* se ha pintado la *Santa Cena* (fig. 3), obra tosca
y de ingenua concepción. La mesa se halla repleta de viandas y de objetos,
delante de la misma se colocan tres apóstoles sentados en sillas de alto res-
paldo que reproducen muebles de época.

Las pinturas del techo del sotocoro han desaparecido en su mayor
parte, por los escasos fragmentos conservados se pudo deducir que repre-
sentaban bustos de *santos mártires* en medallones, acompañados de grutes-
cos. Sólo se aprecian las figuras de San Emeterio —vestido a la moda cor-
tesana española de entonces— y de otra santa (fig. 13). Quedan también
otras inscripciones con nombres de santos. Presentan restos de policromía,
con los mismos colores empleados en la techumbre de las naves, posible-

²⁷ Véase H. ZERNER, *Ecole...*, ob. cit., n.º 10 a 27 del catálogo. En otras imágenes de la
techumbre de este segundo tramo también se advierten semejanzas con grabados de Anto-
nio Fantuzzi, vid. nota supra 25.

²⁸ N. DACOS, *La découverte...*, ob. cit., pp. 57 y ss.

mente las pinturas ofrecían una temática y disposición similar a las del segundo tramo.

En la nave central de la iglesia se sitúa el *sepulcro* (fig. 14) del fundador Pedro del Frago, fechado en 1584. Es un sepulcro cúbico, sin taludes, que presenta en la parte superior la figura yacente del obispo, revestido con los atributos de su dignidad y en la capa aparecen imágenes de virtudes y santos en bajorrelieve; a los pies está su escudo, que repite las armas y la inscripción del colocado sobre la puerta de entrada. Las paredes de la cama sepulcral se adornan con láureas, guirnaldas y cartelas. Lo más llamativo son los atlantes y cariátides colocados en las esquinas, para cuyos modelos se debió partir de las ilustraciones de Cesariano en su edición del texto de Vitrubio²⁹, que puede ser el libro mencionado en la biblioteca de Pedro del Frago. Plásticamente todas las figuras de este sepulcro son de cuño clasicista con ecos de Juan de Ancheta.

3. — El programa

Es evidente que en esta iglesia de San Andrés de Uncastillo se siguieron unas pautas ideológicas para formar un programa de carácter cristológico y simbolismo funerario, en el que se mezclan ideas del pensamiento humanista del renacimiento y de la Contrarreforma. No es posible ofrecer hoy una lectura completa por haber desaparecido algunas pinturas y el retablo.

El asesor de este programa debió ser el obispo Pedro del Frago, teólogo y escritor como se ha dicho al principio de este estudio. El prelado al construir en un mismo edificio su capilla funeraria y un hospital para pobres, ceraba un espacio de clara intención religiosa como reserva espiritual que garantizara la salvación de su alma por las buenas obras.

El programa comienza en la *Portada* (fig. 2) de la iglesia, el sentido aristocrático y señorial se concreta en la importancia concedida a los escudos del obispo y de su familia colocados de forma visible sobre la puerta de ingreso al templo. De acuerdo con su función de iglesia funeraria aparece el *Cordero divino* con la cruz pastoral, acompañado por el alfa y la omega: «Yo soy... el principio y el fin, dice el Señor» (Apocalipsis, I, 8). Conectada con esta imagen se encuentra la figura del apóstol *San Andrés*, titular del edificio, llevando la cruz en aspa, instrumento de su martirio, simboliza la victoria sobre la muerte a través del martirio, idea que se reitera en otras partes del programa.

En la descripción del programa que se desarrolla en el interior de esta iglesia, hemos de distinguir imágenes a tres niveles para dar una idea clara

²⁹ Véase la nota supra 17.

de la estructura simbólica de la misma. Así, en el *nivel inferior* (fig. 15) tenemos en las columnas a los evangelistas, padres de la Iglesia y santos mártires; en el coro la Santa Cena, enfrente, en el muro del pilar está pintado San Cristóbal; en el centro de la iglesia se halla el sepulcro de Pedro del Frago y en la cabecera se encontraba el retablo dedicado a San Andrés, posiblemente éste sería la unión simbólica entre los tres niveles³⁰ y referencia fundamental del programa. En un *nivel intermedio* encontramos temas de Psicomaquia. A un *nivel superior* (fig. 16) se levanta la techumbre que alberga personajes bíblicos, Cristo, ¿la Virgen María? y santos mártires; a este mismo nivel se sitúan los santos pintados en el sotocoro y el escudo del promotor sobre la puerta de ingreso.

En el nivel inferior la interpretación del programa es eclesial y funerario. En las columnas se pinta a los Evangelistas, *Marcos, Lucas, Mateo y Juan* (estos dos últimos, más cerca de la cabecera por ser además apóstoles de Cristo); a los cuatro Padres de la Iglesia Latina, *Agustín, Ambrosio, Gregorio Magno y Jerónimo*; y a los mártires aragoneses *Lorenzo y Vicente* como diáconos con sus atributos, la parrilla y la rueda, están colocados en el muro de los pies junto a la puerta de entrada. Todos ellos significan los *cimientos santos de la Iglesia*, si arquitectónicamente lo son por estar colocados en las columnas, simbólicamente tienen el mismo sentido. Los santos Padres, comentando la ley y la vida de Cristo escrita por los Evangelistas, darían a la Iglesia su rica doctrina, único medio para conseguir una nueva vida, que lo confirman también los Mártires con sus dolores, modelos intercesores para la Salvación. Posiblemente, en las semicolumnas del muro de la cabecera se pintaron los apóstoles Pedro y Pablo, piedras angulares de la Iglesia. En esta parte el programa eclesial y funerario van unidos, lo que justifica que en las columnas exentas figure el escudo de Pedro del Frago, reconociendo así su labor como teólogo defensor de las ideas contrarreformistas y, por otra parte, destacando el papel concedido a los obispos dentro de la Iglesia según Trento.

La presencia de *San Cristóbal* —colocado a los pies del templo (fig. 9)— se incluye dentro del programa funerario. En la Edad Media se invocaba al santo contra la muerte súbita sin confesión. Un número abundante de imágenes gigantescas de San Cristóbal se pintaron o esculpieron en las fachadas y puertas de las iglesias³¹. Aquí se representa según la iconografía habitual, con el Niño Jesús sobre el hombro cuando se dispone a trasladarlo a la otra orilla del río, mientras un monje le guía con la luz de un farol.

La importancia concedida a la pintura de la *Santa Cena* —situada en un lugar visible, en la parte exterior del coro— queda justificada en el con-

³⁰ El retablo se conoce a través de una fotografía que aquí reproducimos en la figura n.º 14, en el ático se encontraba una escultura de Cristo crucificado y en el remate la imagen del Padre Eterno; y en una de las calles laterales una imagen sedente del apóstol Santiago el Mayor como peregrino.

³¹ E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1931, pp. 184 y ss.

junto general del programa. Se trata de una representación de la *Eucaristía*, considerada como vehículo de Salvación para todos los que participan del sacrificio de Cristo. Tal vez por la idea sacrificial que representa figuran en la techumbre del sotocoro santos mártires. En estos años el culto a la Eucaristía es importante en la Iglesia católica y ya se ha mencionado la intervención de Pedro del Frago en el Concilio de Trento acerca de la doctrina del Santísimo Sacramento y sus escritos sobre el tema, publicados cuando ocupa la diócesis de Huesca.

Es natural que el *sepulcro* del promotor figure en el nivel inferior con la imagen del difunto yacente mirando hacia la cabecera, esta disposición y la iconografía que le acompaña vienen a simbolizar la esperanza en alcanzar la Iglesia triunfante. Las figuras se encuentran muy deterioradas por lo que es difícil en ocasiones su identificación. En las esquinas del túmulo aparecen esculturas de atlantes antropomorfos que podrían simbolizar la prisión corporal del alma en espera de la «ascensio o retorno a Dio», uno de los temas favoritos de la filosofía renacentista. La capa del obispo lleva esculpidas imágenes de virtudes y santos mártires, temas usuales en un contexto funerario.

El nivel intermedio está dedicado fundamentalmente a escenas de *Psicomaquias* (fig. 7). La vida del cristiano es ante todo una lucha contra la tentación y de modo alegórico se representa aquí por medio de amorcillos combatiendo con centauros u otros animales fantásticos, ¿tritones?, que simbolizan el viejo tema de lucha entre las virtudes y los vicios³². Podría interpretarse como «pruebas del alma» que se libera progresivamente de las pasiones hasta alcanzar la Salvación³³.

El nivel superior, el techo, se identifica con el cielo como es habitual en las construcciones sagradas. En la techumbre de las naves se desarrolla un programa cristológico como alegoría de la Redención del género humano. Aparecen una serie de figuras claves del Antiguo y del Nuevo Testamento en relación con la figura de Jesús, además de santos mártires. Para esta serie de concordancias se pudo tener en cuenta las ideas expuestas en los textos medievales de la «Biblia pauperum» y del «Speculum humanae Salvationis», utilizados con frecuencia como fuente iconográfica en las artes plásticas³⁴. Todas las figuras se colocan mirando hacia la cabecera de la iglesia y se ordenan del centro a los lados.

³² R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane*, New York, 1971, vol. II, pp. 14 y ss. Véase también G. FERGUSON, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, 1956, p. 9; y J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, 2.ª ed., París, 1982, p. 188.

³³ No es infrecuente la inclusión en un programa funerario del tema de la lucha con el centauro para representar la liberación del alma de las pasiones, incluso en ocasiones se utiliza los trabajos de Hércules con este mismo significado, como ocurre en la iglesia funeraria de San Salvador de Ubeda, vid. S. SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 41-42.

³⁴ Véase E. MÂLE, *L'art religieux...*, ob. cit., pp. 223 y ss. En la biblioteca del obispo Pedro del Frago se citan varios libros sobre las «Concordancias» de la Biblia.

En el primer tramo —junto a los pies— se encuentran profetas (fig. 17), *antepasados espirituales* de Jesús dado el carácter mesiánico de sus profecías. Se identifican porque cada uno lleva el nombre escrito, hoy se reconoce a *Habacuc, Nahum, Miqueas, Jonás, Isaías, ¿Jeremías?, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel y Amós*. Los profetas Jonás y Daniel se consideran también prefiguras de Cristo. Finalmente en la última sección se halla *Aarón*, primer gran sacerdote de la Antigua Ley después de Melquisedec y también prefigura de Cristo³⁵.

En el segundo tramo de este techo aparecen personajes del Antiguo Testamento que prefiguran a Cristo, pero son también sus *antepasados reales*. Comienza la serie con *Moisés*, asociado en ocasiones a los profetas anunciadores del Mesías, junto con Aarón simbolizan para el pueblo elegido la conquista de la tierra prometida. Siguen las imágenes de *Judit*, heroína de la Biblia que prefigura a María, *Job*, prefigura de Cristo en su Pasión, y *Sansón*, prefigura de Cristo triunfante.

Se encuentran además los parientes de sangre principales de Jesús que figuran en su genealogía, narrada por el Evangelio de San Mateo (I, 1-16) y el de San Lucas (3, 34-38). Según el orden de como aparecen en esta iglesia de San Andrés, hallamos a pater *Jacob*, filii *Isaac*, pater *Abraán* («Te he constituido padre de muchas naciones», San Pablo, Rm. 4, 17), *David* (prefigura del Salvador y antepasado directo) y *Salomón*. Se han colocado también a pater *Adán*, mater *Eva* y filii *Abel*. Adán fue el primer hombre hecho a imagen y semejanza de Dios, pero caído por el pecado hubo de venir Cristo a redimirlo, por eso su imagen se encuentra en el tramo siguiente y frente a la de Adán.

Otros de los personajes identificados son *Enoc*, patriarca antediluviano, *Jedeón* —pertenece a la época de los Jueces— y *Samuel*, a partir del cual comienza la época de los Reyes de Israel.

Tan numerosa serie de prefiguras y anunciadores de Cristo no muy frecuente dentro del arte español. En menor número se hallan en la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco (Valladolid), colocados como aquí en el techo y con una lectura similar. También aparecen en la crestería de la sillería del coro del monasterio de Santa María de Huerta (Soria), esculturas contemporáneas a estas pinturas de Uncastillo³⁶.

Estos personajes bíblicos se acompañan de grutescos con un valor simbólico³⁷. No tratamos de describir individualmente cada uno de los motivos iconográficos de este rico y variado repertorio, sino aquellos más sobresalientes (fig. 12). Se repiten antorchas, jarrones y animales atados que

³⁵ Para los aspectos iconográficos puede consultarse la obra de L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien. T. II. Iconographie de la Bible I. Ancien Testament*, París, 1956.

³⁶ Véase S. SEBASTIAN, «El programa de la capilla funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco», *Traza y Baza*, n.º 3, Palma de Mallorca, 1973; y FRAY TOMÁS POLVOROSA, *Santa María La Real de Huerta*, Santa María de Huerta, 1963, pp. 84-87.

³⁷ Acerca del valor simbólico de los grutescos, véase N. DACOS, *La decouverte...*, ob. cit., pp. 121 y ss., y el Apéndice II.

aluden a la victoria del cristianismo, al triunfo de la gracia sobre el pecado, como apoteosis celestial que disfrutará el alma salvada después de su muerte. Así vemos sobre la figura del rey David dos sátiros con las manos enlazadas llevando una llama (fig. 18) y encima de Abraán, dos caballos atados y entre ellos una antorcha³⁸. La idea del pecado original cometido por los primeros padres de la humanidad queda reflejada aquí no sólo por la manzana que llevan, sino también por medio de otras imágenes. Sobre Adán se cuentan dos seres antropomorfos, desnudos y atados, cuya angustia y vergüenza por el pecado cometido se refleja en la actitud de taparse el rostro. Estas figuras suelen ser habituales en temas funerarios o escatológicos³⁹. Las imágenes asociadas a la figura de Eva se interpretan según principios morales acerca de la idea del bien y del mal. Sobre su medallón aparecen dos muchachos con el rostro oculto, caídos y soportando dos jarrones, esta imagen del pecado se confirma además con la serpiente y los instrumentos musicales colocados debajo del medallón. En el pensamiento cristiano la «música artificiosa» conducía a los placeres carnales, según palabras de Dionisio, el Cartujano: «Pero cuando esa música artificiosa sirve para agrandar al oído y servir de placer a los presentes, principalmente a las mujeres, entonces debe rechazarse con duda ninguna»⁴⁰. Pero la idea del cristiano vencedor de la tentación que será premiado, se representa aquí por medio de dos amorcillos triunfantes, con estandartes que sostienen un trofeo bélico.

El tercer tramo de este techo —junto a la cabecera— significa la *manifestación de lo divino y la redención del género humano*. Han desaparecido muchas pinturas de esta parte, tampoco quedan los nombres de las figuras que nos permitirían hacer una lectura más completa. Casi en la mitad del tramo se lee: «Deus Pater Omnipotens» y debajo: «Iesus Christus», interpretando así el texto de San Pablo: «Si Cristo salva a la humanidad, lo hace como nueva cabeza de linaje, Imagen según la cual restaura Dios su creación» (Rm. 5, 12 y ss.). Precisamente estas figuras coinciden con la de Adán en el tramo anterior. Posiblemente a continuación se encontraba la imagen de la Virgen María, estableciendo de ese modo el paralelismo con Eva.

A la izquierda de Cristo se representan santos mártires, identificados por las inscripciones; las figuras de su derecha han desaparecido por completo. Aparecen *Cosme* y *Damián*, santos sanadores, y su presencia se justifi-

³⁸ Debajo de la figura de Abraán se encuentra la imagen de un guerrero con casco y espada que puede simbolizar la Fortaleza, acaso como alusión al episodio del sacrificio de Isaac.

³⁹ Aparecen estas figuras en las pilastras de la capilla de San Bricio en la catedral de Orvieto, pintadas por Signorelli.

⁴⁰ DIONISIO CARTUJANO, *Opera omnia*, t. XXXVII, p. 197 (citado por J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, 7.ª ed. Madrid, 1967). En la biblioteca del obispo Pedro del Frago se mencionan las obras de «Dionisio Cartuxano». Estos instrumentos musicales que aparecen junto a Eva, también podrían justificarse porque son las armas de Venus, dado que se suele asociar a Eva con esta imagen mitológica.

ca por ser la iglesia de un hospital, *Roque*, abogado contra la peste, *Sebastián* y *Fabián* (asociados por coincidir su fiesta en el mismo día), *Esteban* y *Lorenzo* que no suelen faltar en la iconografía del siglo XVI en los temas de la «Comunión de los santos». La reiteración de San Lorenzo, aparece también en la columna junto a la puerta de entrada, puede obedecer a la devoción particular del mecenas; se recuerda que durante su mandato como obispo de Huesca se traen las reliquias del santo desde Roma. Los santos quedan asimilados a Cristo, pues sus vidas terminarían en el martirio, como la de Jesús. La devoción a los santos era un fenómeno especialmente vigoroso en la España del último cuarto del siglo XVI, como reacción a la negación protestante de su eficacia como intercesores⁴¹.

En la techumbre del sotocoro también figuran santos mártires (fig. 19). Las pinturas se hallan muy deterioradas y hoy sólo se identifican: *Emeterio* (hermano de Celedonio, mártires en Calahorra), *Lamberto* (martirizado en Zaragoza, que suele asociarse con Santa Engracia, posiblemente también estuviera representada) y *Cristina*, martirizada de niña en Bolsena.

La asimilación del techo de las construcciones religiosas con el cielo es un hecho evidente. En este caso se anuncia la venida del Salvador, Hijo de Dios, el único capaz de indicar a los hombres el camino verdadero que conduce al Paraíso, a la mansión de la Inmortalidad. No es extraño que en este nivel figure simbólicamente el escudo del obispo Pedro del Frago, pintado encima de la puerta. Insistiendo en esta idea sus armas heráldicas parecen flotar en un cielo de nubes y la mitra, separada, se coloca muy próxima al techo.

Como ya se ha dicho, la lectura iconológica de esta iglesia no está completa al faltar algunos de sus elementos. Por tratarse de un edificio funerario pudo haber también temas dedicados a las Postrimerías.

Esta iglesia de San Andrés ofrece por tanto un notable interés, tanto desde el punto de vista artístico, dado el variado y rico repertorio de sus pinturas, como simbólico por su programa. Este no se explica sin la dirección de un intelectual muy versado en teología, he señalado como probable autor de este plan simbólico al propio mecenas de la obra, el obispo Pedro del Frago.

⁴¹ Véase E. MÂLE, *L'art religieux après de Concile de Trente*, París, 1932, pp. 96-103. Se recuerda que el decreto del culto a los santos fue publicado en el Concilio de Trento en la sesión XXV, celebrada el 3 de diciembre de 1563. Ya hemos mencionado como el obispo Pedro del Frago en el Concilio había examinado el decreto acerca de la veneración de las imágenes religiosas.

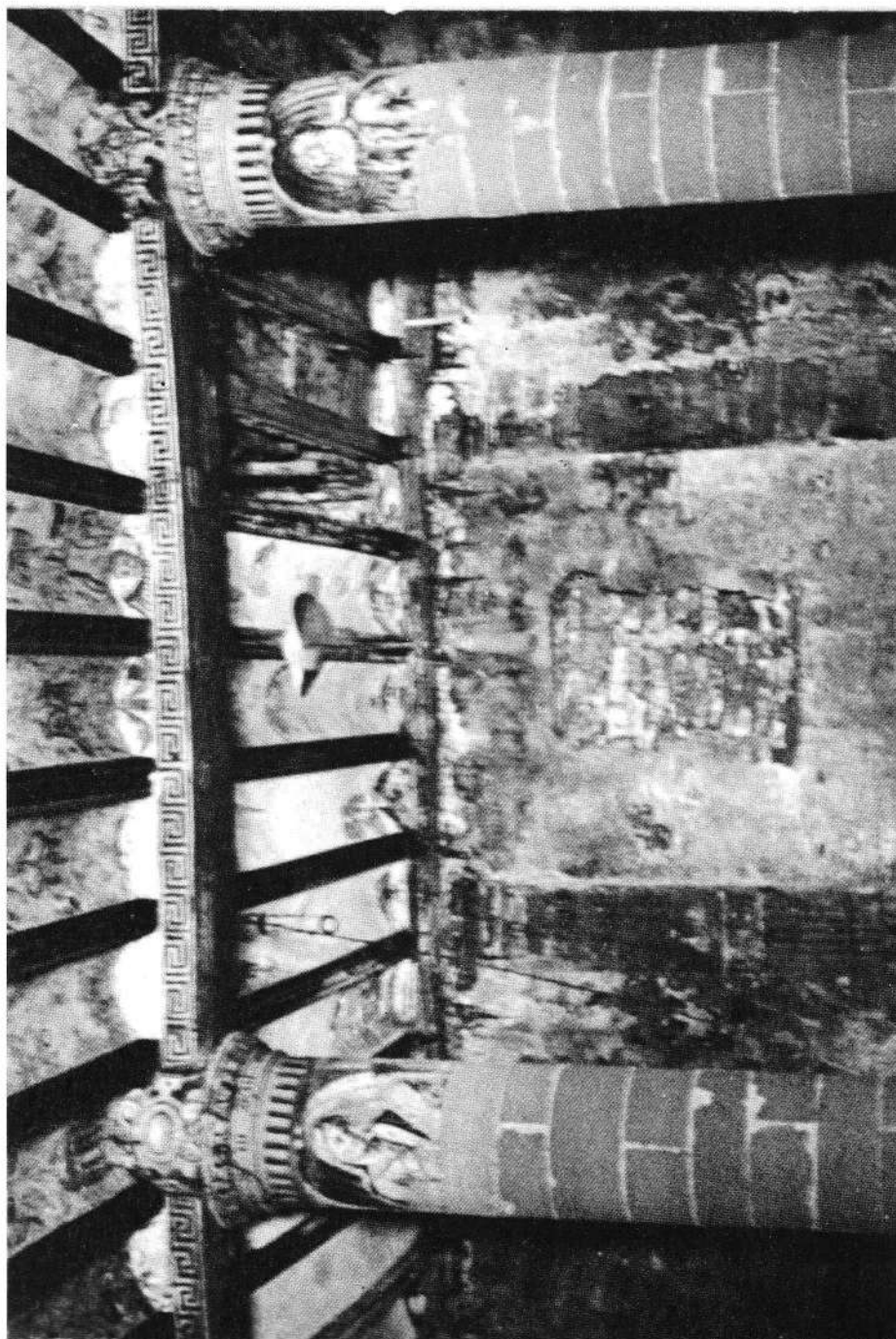


Fig. 1. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (cabecera, estado actual).



Fig. 2. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, portada principal. (Foto Jesús Fernández)

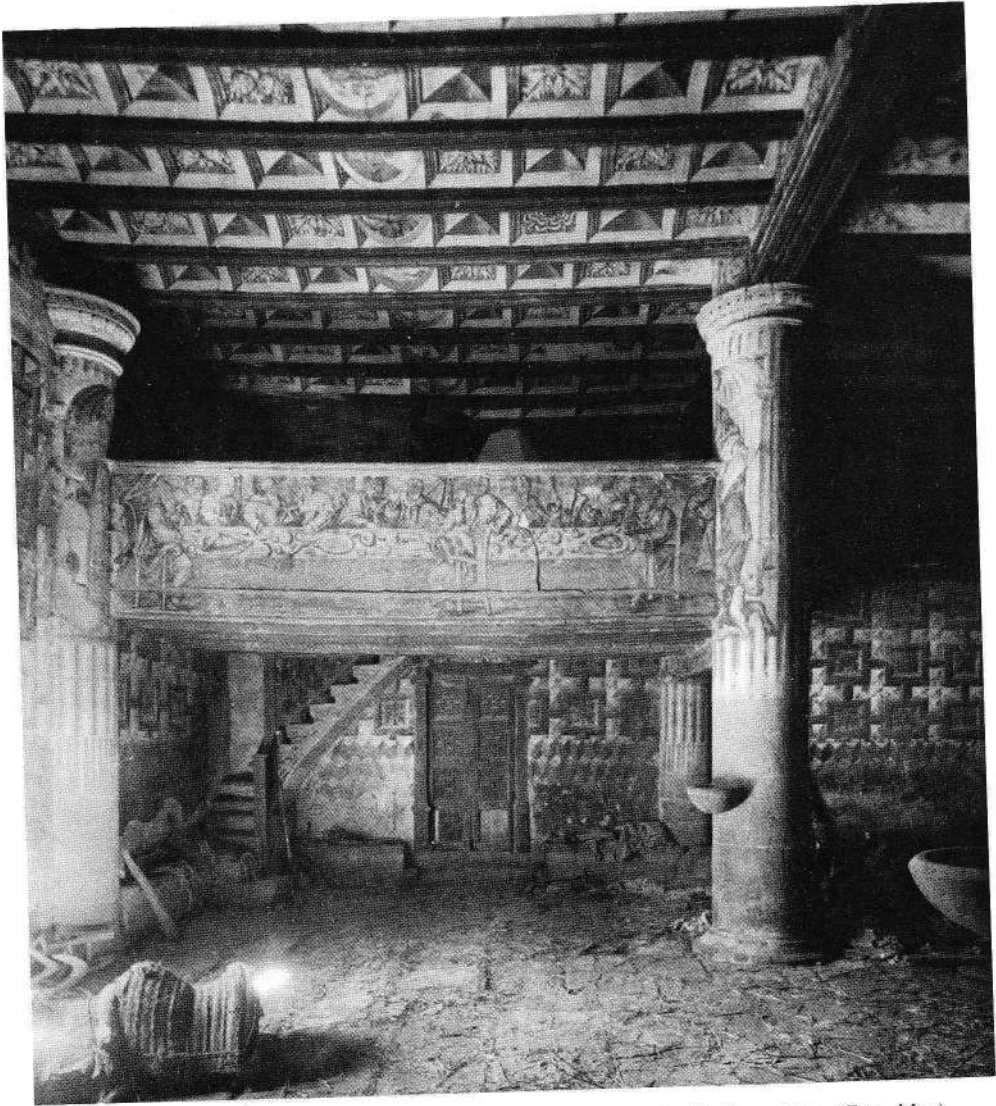


Fig. 3. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (coro, lado del Evangelio). (Foto Mas)



Fig. 4. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (Muro de los pies San Lorenzo).
(Foto Jesús Fernández)

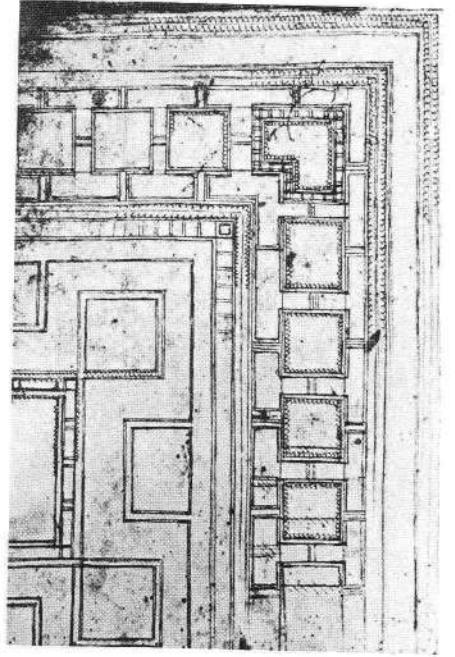


Fig. 5. Codex Escorialensis (fol. 60), Bóveda de los estucos de la Domus Aurea.

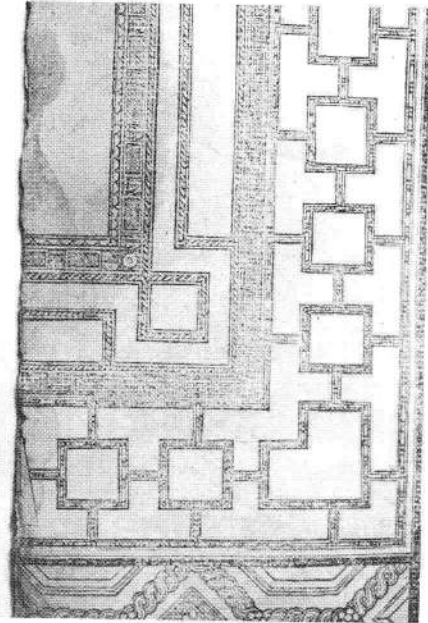


Fig. 6. Sebastiano Serlio, *De la Orden Compuesta*, Libro IV, Toledo, edición de 1563 (fol. 354).



Fig. 7. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (Muro de la Epístola).



Fig. 8. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (escudo del Obispo Pedro del Frago).

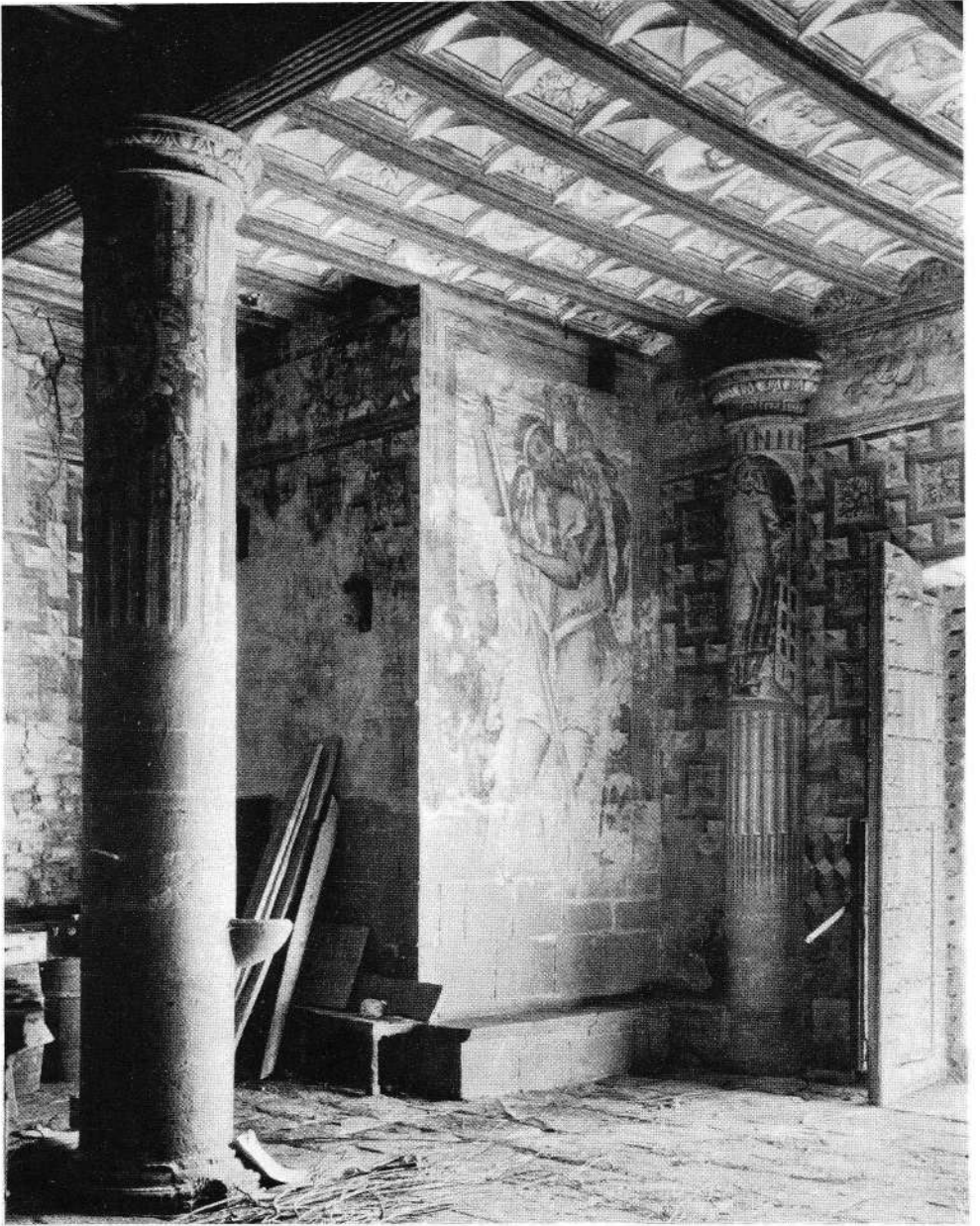


Fig. 9. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (Hacia los pies). (Foto Mas)

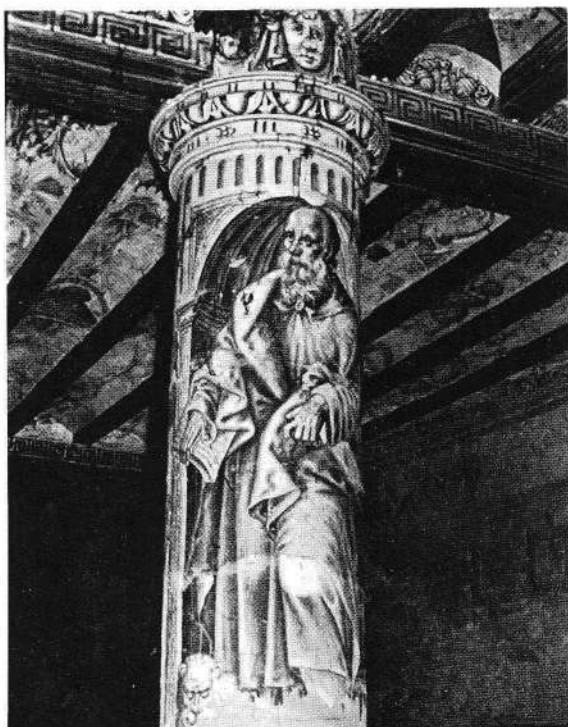


Fig. 10. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (columna con la imagen pintada de San Marcos).



Fig. 11. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (techumbre de la nave central, primer tramo). (Foto Jesús Fernández)



Fig. 12. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (techumbre de la nave central, segundo tramo).

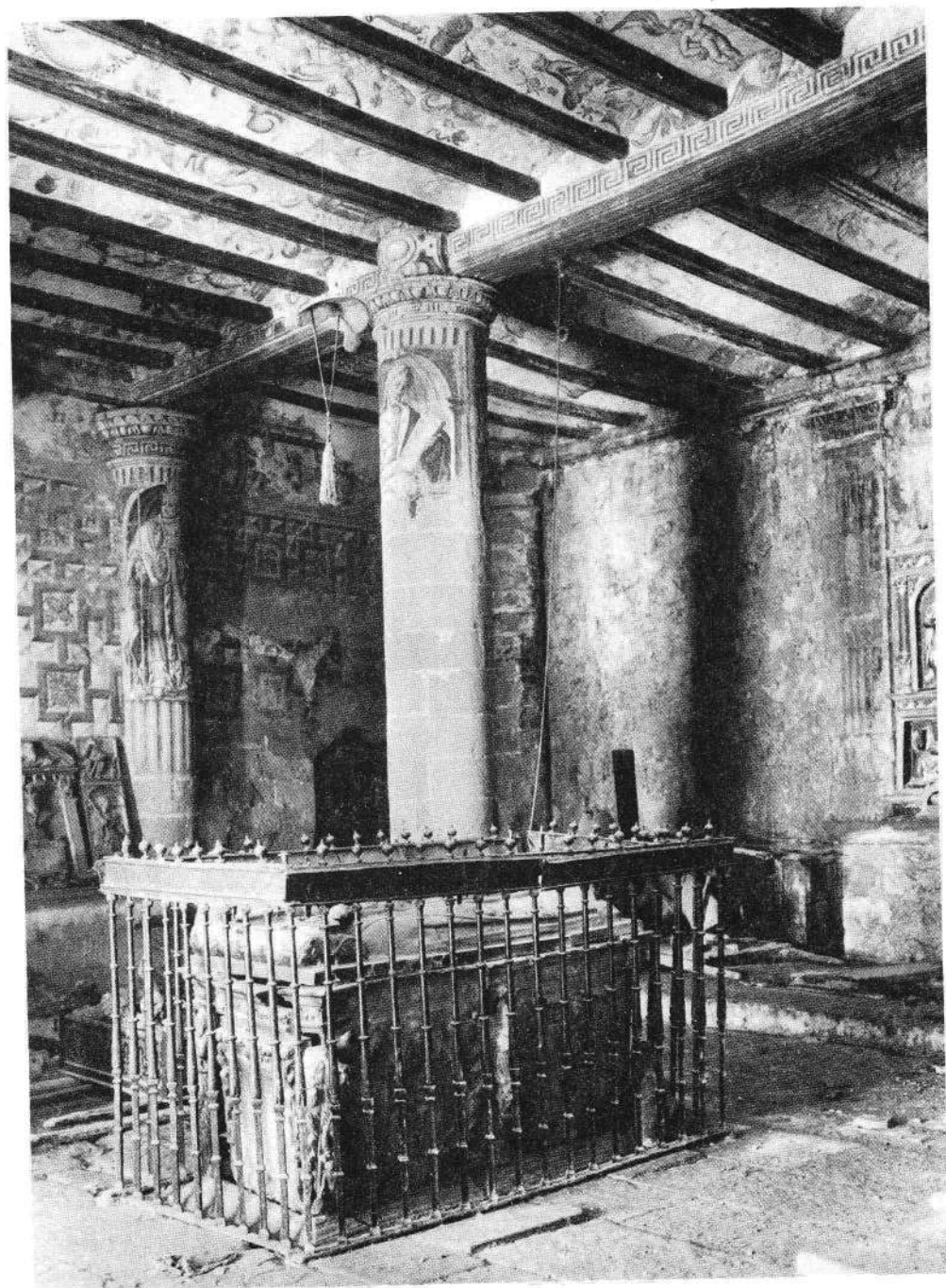


Fig. 14. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (Sepulcro del Obispo Pedro del Frago). (Foto Mas).

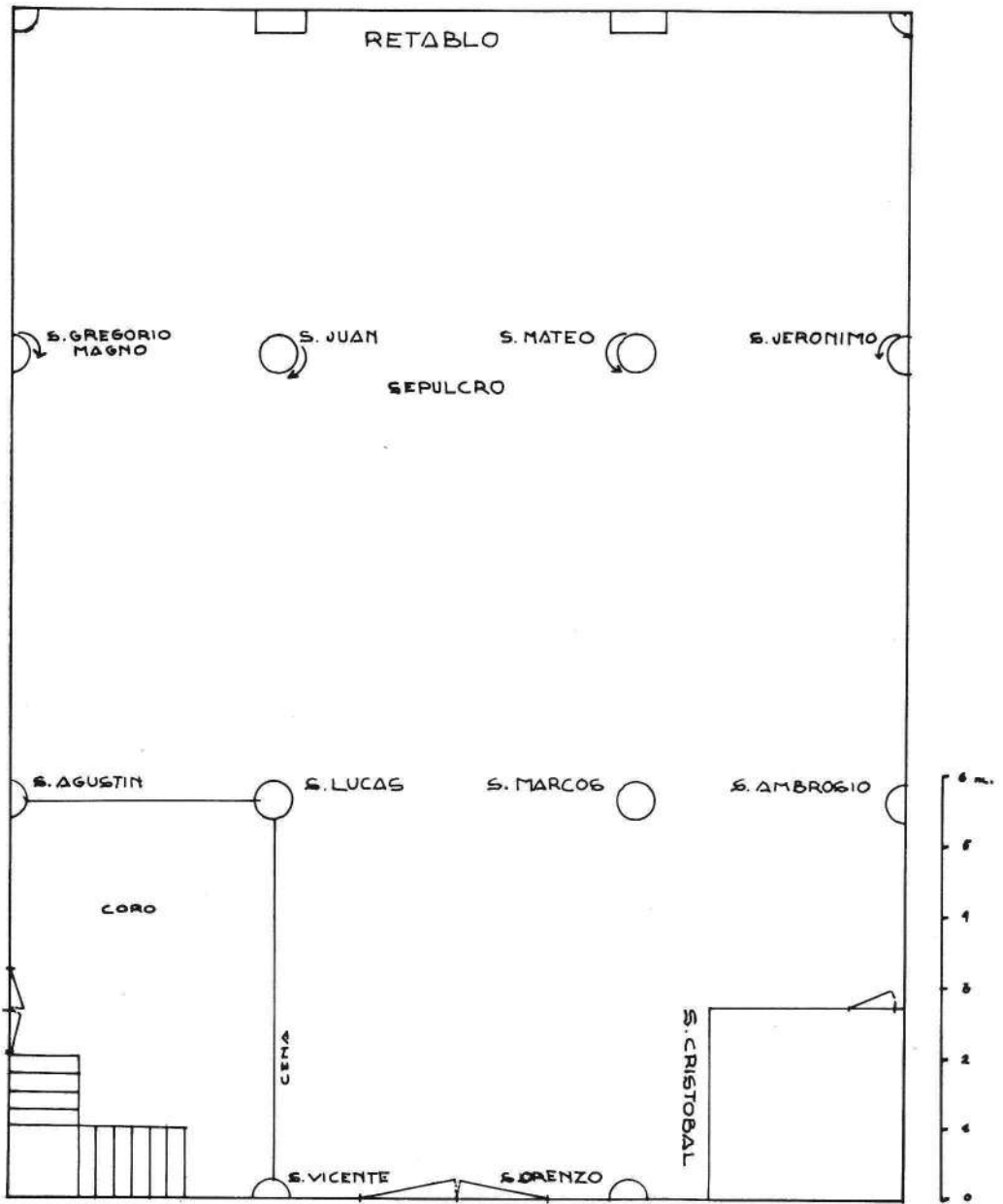


Fig. 15. Esquema de la planta de la Iglesia de San Andrés de Uncastillo.

ARON	MOISES	DANIEL	DANIANUS
AMOS	JUDIT	COENAS	ROCHUS
IOEL	JOB	SEBASTIANUS	FABIANUS
OSEAS	SAMSON	STEPHANUS	LAURENTIUS
DANIEL	PATER IACOB	DEVUS PATER O PATRIS	THEOPHILUS
EZECHIEL	FILI ISAAC	PATER ABRAM	P.
HEREMIAS	PATER ADAM	MATER EVA	P.
ESAIAS	FILI ABEL	ENOCH	P.
?	NOE	VE DEON	P.
TOMAS	SAMUEL	DAVID	P.
MICHEAS	SALOMON	PH	P.
MAHUM	P.		P.
NABACUC			

Fig. 16. Esquema de los elementos pictóricos que integran la techumbre de la Iglesia de San Andrés de Uncastillo.



Fig. 13. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (techumbre del sotocoro).



Fig. 17. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (techumbre, profeta Oseas).



Fig. 18. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (techumbre, sátiros y rey David).



Fig. 19. Uncastillo, Iglesia de San Andrés, interior (sotocoro, San Emeterio).