

LA ERMITA DE LA SANTISIMA TRINIDAD (S. XVI) DE CAMPILLO DE ALTOBUEY (Cuenca). HISTORIA, ARTE E ICONOGRAFÍA.

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA

Museo de Bellas Artes de Valencia

RESUMEN

La Ermita de la Santísima Trinidad, conocida popularmente como del "Padre Eterno", es un pequeño templo levantado por canteros vascos y montañeses en el pueblo conquense de Campillo de Altabuey, ubicado en la Mancha Oriental o subcomarca de la Manchuela. Fue consagrada por el obispo irlandés D. Cornelio de Buil el 12 de Octubre del año 1589. Se han conservado en esta pequeña iglesia algunas piezas artísticas de interés, como el artesonado mudéjar de su cabecera o el altar mayor, dedicado a la Santísima Trinidad, y formado por pinturas sobre tabla debidas a los artistas Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro, pintores que se mueven bajo la influencia del genovés Bartolomé Matarana; es de notar la curiosa iconografía trinitaria de su tabla central y la idea contrarreformista del retablo en su conjunto.

ABSTRACT

The ermitage of the Holly Trinity, at the village of Campillo de Altabuey (Cuenca), is a little church constructed by northern stonemason. It was blessed by the Irish Bishop Cornelio de Buil in 1589. The outstanding works of arts are : the mudejar coffered-ceiling, and the altarpiece devoted to the Holly Trinity, made by the painters Hernando de Mayorga and Miguel Guijarro, both artists influenced by the Genoese Bartolomé Matarana. The iconography of the altarpiece is very curious and shows the influence of the Counter-Reformation's religious trends.

El doce de Octubre de 1989 se cumplió el cuarto centenario de la bendición de esta pequeña iglesia dedicada a la Santísima Trinidad, a cuya historia, arte e iconografía trataremos de aproximarnos en este pequeño estudio. Son escasas las noticias documentales que de esta ermita del "Padre Eterno", como popularmente se le conoce, nos quedan. El Archivo Parroquial de Campillo de Altabuey conserva un Libro de Cuentas de la ermita¹, perteneciente al siglo XVIII, del que escasos datos podemos extraer para el propósito que nos ocupa. Alguna mención de compra, cambio o retirada de cuadros de su altar mayor, por deterioro o consideración de anticuados, sin hacer referencia a su autor o autores, y poco más: "...130 riales dela compra de 3 cuadros para adorno de la Hermita...", "...Que se quiten unos cuadros que hay en las columnas del retablo pral. porque impiden la hermosura...", "...que se retiren por disformes y viejos unos cuadros que hay

en los coraterales (sic) en unos altarcitos indecentes los que también se demuelan hasta el pavimento y dichos cuadros se pongan en Almoneda...", "...pagado al maestro dorador por cortar unos cuadros y limpiar los lienzos...", "...compra de dos láminas para el altar."; la única mención personal que se hace referida a artistas, tiene que ver con el maestro platero Carlos Entreaguas, al que, sin duda, se puede relacionar con el también platero José Ph. Entreaguas que en 1728 interviene en la limpieza de la custodia de Iniesta salida de las manos del orfebre Becerril en el siglo XVI.

¹ Libro de Visita de la ermita de la Santísima Trinidad que debotamente se benera en esta villa del Campillo de Altabuey, comenzóse año de 1718. Manuscrito. Archivo Parroquial de Campillo de Altabuey. S. XVIII.

HISTORIA DE LA ERMITA

Afortunadamente, se ha conservado cosido a la solapa interior del libro antes citado un retazo de pergamino que alguien que comprendió su importancia tuvo la feliz idea de dejar prendido para constancia en el futuro de lo que en él se indica. Se trata de un pequeño rectángulo de 110 x 150 mm., recordado de un anterior libro, quizá el primero que tuvo la ermita, el cual nos proporciona la cronología más antigua que de la misma poseemos hasta el presente. Dice así:

"Nos Don Cornelio por la gracia de Dios y de la S^a. sede Appca.obispo Limericens(is) en el Reyno de Yrlanda a todos quantos esta nra carta vieren certificamos como en doce Días del mes de Octubre de mil y quinientos y ochenta y nueve años, exerciendo los actos pontificales por autoridad de Don Ju[an] Fernandez Vadillo obispo de Cuenca del Consejo del Rey nro Sr. bendicimos laHermita de la SS.^{ma} Trinidad de la villa de Campillo de Altabay (sic) de la Diócesis de Cuenca que por ser verdad la firmamos de nro. nombre y hicimos sellar con nro. sello. Dat. enel Campillo día y año suso dicho. Cornelius, ep[iscopu]sLimericensis (rubricado). Por mando de su señoría , MauricioQuirqueo (rubricado)."

(Archivo Parroquial de Campillo de Altobuey. Libro de Cuentas de la ermita de la Trinidad, siglo XVIII)



Pergamino cosido en la solapa del libro de cuentas (Siglo XVIII) de la Ermita de la Santísima Trinidad. Campillo de Altobuey. Cuenca

Gracias a este pequeño documento sabemos, pues, que se bendijo el 12 de Octubre de 1589 y que lo hizo el obispo de la ciudad irlandesa de Limerick, Don Cornelio de Buil. Y en relación con esta fecha y el volumen de la fábrica del templo, puede decirse que se iniciarían las obras hacia 1585, aproximadamente.

Es conocido que el siglo XVI supuso para Cuenca una suerte de siglo de oro en las artes y en las letras, iniciado ya en la segunda mitad del XV al socaire de su inmensa riqueza lanera; la mitra conquense, junto con las de Toledo y Segovia, pasaba por ser una de las más ricas del país, y era codiciada por las familias nobles, debido a sus bien nutridas rentas, para colocar a sus segundones sin mayorazgo. Obispo de Cuenca fue el famoso cardenal Riario², Don Rafael Galeote y Riario (1493-1521), figura poco conocida todavía, pero de gran importancia en la introducción a su través en Cuenca y España de las ideas y arte renacentistas procedentes de la Roma humanista, aunque nunca pisó tierras conquenses, pero sí lo hicieron los clérigos que le representaban en la ciudad del Júcar, quienes de vez en cuando se tendrían que trasladar a la corte papal a rendir cuentas y de paso se enterarían de las sorprendentes novedades artísticas que por allí afloraban. Riario fue sobrino del Papa Sixto IV, quien le nombró protonotario apostólico, legado pontificio en Hungría, arzobispo en varias diócesis, cardenal de San Jorge y Velabro y camarlengo de la Santa Iglesia. La mitra conquense le fue concedida el año 1493; León X le revocó todos los honores y dignidades, aunque después le fueron restituidos. Murió en Nápoles en 1521. También fue obispo de Cuenca el romano Alejandro Cesarino, nombrado cardenal Albano, a quien se le encargó comunicar en España su nombramiento como pontífice al que sería Adriano VI. Cesarino tomó posesión en Cuenca el año 1538, hasta 1542 en que falleció en Roma. Diego Ramirez de Fuenleal, obispo conquense, fue discípulo de Nebrija en Salamanca y prelado doméstico del Borja Alejandro VI en Roma. Igualmente, Don Juan Fernández Vadillo, en cuyo episcopado se bendijo esta iglesia de Campillo, como acabamos de señalar, ocupó la sede conquense entre 1587 y 1595, siendo un hombre preocupado por la cultura y el arte.

² Muñoz Soliva, T. Noticias de todos los Ilmos. Señores obispos que han regido la diócesis de Cuenca. Imprenta de Fco. Gómez e Hijo, 1860, págs. 166, 185, 242 y ss.

El conquense Don Gil Álvarez de Albornoz había fundado el Colegio de San Clemente de Bolonia, donde se formaron buen número de conquenses y españoles en general. Por lo tanto, vemos que se produjeron contactos frecuentes entre Cuenca y la Italia renacentista que tendrán repercusiones en la llegada de nuevas ideas artísticas.

Del obispo Don Cornelio de Buil sabemos que ya un año antes de la bendición de la ermita, en 1588, visitaba diversas poblaciones del obispado conquense en nombre de su obispo Fernández Vadillo³. Limerick, su sede episcopal, fue uno de los principales establecimientos daneses de Irlanda, pasando a dominación inglesa en tiempo de Enrique II; es la capital del condado de su mismo nombre, en la provincia de Munster y está atravesada por el río Shanon. Guerras intestinas o diferencias en materia de religión obligarían a Cornelio de Buil a dejar su país y recalcar en España, en una de sus diócesis más ricas, la de Cuenca, famosa por sus paños, alfombras y curtidos.

Esta riqueza lanera va a ocasionar notables manifestaciones artísticas de todo tipo, arquitectónicas, pictóricas, de orfebrería y bordado, etc., que jalonan



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Vista de Abside. Foto: S. Montoya

la diócesis conquense. Así lo han puesto de manifiesto los estudios de Rokiski Lázaro⁴, Ibañez Martínez⁵, y López-Yarto Elizalde⁶, entre otros. María Luz Rokiski⁷, sin embargo, no menciona ni recoge en su espléndida tesis sobre arquitectura conquense del XVI esta ermita campillana; sí se ocupa de su iglesia parroquial de San Andrés (no de San Pedro, como señala el texto) en la que intervinieron Pedro de la Vaca, Lope de Güemes, Miguel de Vieta, Francisco de la Portilla, Pedro Gil de la Sierra, Antonio de Maças, Juan de Andispe y Juan Dimas, en la que trabajan durante la segunda mitad del XVI, pasando al XVII en que se levanta la soberbia torre de manos de los dos últimos⁸. Bien pudiera ser que a estos artífices o cuadrillas de canteros con ellos relacionados se debieran la construcción de la ermita que nos ocupa, así como las de San Roque o Santa Ana de la misma localidad y datables por la misma época. Esta efervescencia constructiva en Campillo se debe poner en relación con las iglesias columnarias de Murcia, Alicante, Albacete, Toledo y Cuenca, de las que ya se ocuparon Pérez Sánchez⁹, Gutiérrez-Cortines¹⁰ y Fernando Marías¹¹, entre otros. No en

³ Pérez Ramírez, D. *Escuela conquense de escultura renacentista: Pedro 4e Villadiego y el retablo mayor de Tarancón*. Editado por el Círculo Cultural F. Muñoz, de Tarancón. Cuenca, 1978. Págs. 70 y 86.

⁴ Rokiski Lázaro, M.L. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Editado por la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1986. Dos volúmenes.

⁵ Ibañez Martínez, P.M. *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*. Editado por la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1990.

⁶ López-Yarto Elizalde, A. *La orfebrería en el siglo XVI en la Provincia de Cuenca*. Editado por Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1998.

⁷ Rokiski Lázaro, M.L. Op. cit.

⁸ Montoya Beleña, S. "La iglesia parroquial de Campillo de Altobuey (Cuenca): un ejemplo de hallenkirche". *Ars Longa*, nº 9-10, 2000. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, págs. 291-305.

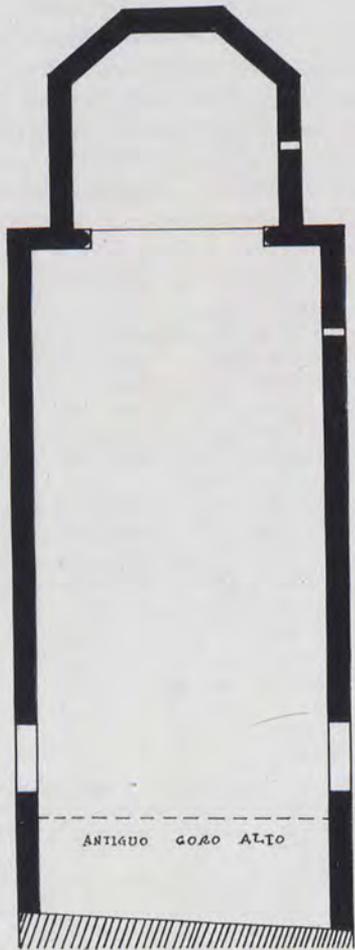
⁹ Pérez Sánchez, A.E. et alii. *Valencia*. Editado por Noguer y Fundación March. Madrid, 1985. Pág. 241. y Pérez Sánchez, A.E. *Murcia*. Edit. Noguer y Fundación March. Madrid, 1976. Págs. 189-90.

¹⁰ Gutiérrez-Cortines Corral, C. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Editado por el Colegio de aparejadores y Galería Yerba. Murcia, 1983. Págs. 279 y ss.

¹¹ Marías, F. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág. 111.

vano la parroquial de Campillo es un magnífico ejemplo de estas iglesias columnarias salidas de las manos de canteros vascos y montañeses¹².

La ermita de la Santísima Trinidad de Campillo es uninave, con cubierta de madera en artesa y cabecera poligonal con artesonado mudéjar, separada de la nave por un arco triunfal de medio punto apoyado en dos columnas semicirculares adosadas al muro. En las enjutas del arco aparecieron, con motivo de las obras de restauración de la ermita, dos figuras de San Pedro y San Pablo en grisalla, como alusión a la Iglesia romana. Solo San Pablo se ha podido conservar. Su orientación no es la habitual en las iglesias cristianas, Este-Oeste, sino que incluye cierta variación en la misma; los accesos son dos puertas laterales enfrentadas, en arco de medio punto recorrido



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Escala 1:1000



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey. Cuenca. Puerta lado Epistola.

por una sencilla cornisa y rematado con una cruz cajeada. La nave tiene una longitud de poco más de 26 metros, y una anchura de 8,50 metros, reducidos en la cabecera a 6,25 metros. Situada en las afueras de la población, en la plaza del Coso, entre la carretera que conduce a Motilla del Palancar y el camino de dirección a El Peral, debió estar exenta totalmente en un principio; sin embargo, nos ha llegado con viviendas que se adosan a la ermita en la parte de

¹² Luján López, F.B. *Iglesia parroquial de San Bartolomé. Tarazona de la Mancha (Estudio histórico-artístico)*. Editado por Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación de Albacete. Albacete, 1987. Pág. 62, y Luján López, F.B. "La Iglesia Parroquial de Tarazona de la Mancha. Relaciones tipológicas con otras iglesias afines de la Mancha conquense". En *Actas del Congreso de Historia de Albacete*, Diciembre, 1983. Vol. III. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1984. Págs. 389-407.



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Artesonado de la cabecera.
Foto: S. Montoya

los pies de la misma, y quizá alguna pudo ser de su propiedad. Su ubicación junto a dos antiguos arrabales, Cantarranas y El Coso, donde hubo alfarerías y ollerías, de las que tenemos noticias documentales pertenecientes al siglo XVIII e indicios fundados de que puedan remontarse al XVI, permite pensar que fuera una ermita construída por alguna hermandad formada por estos profesionales de la arcilla; no en vano suele decirse que Dios Padre, el «Padre Eterno», fue el primer alfarero, que sacó al hombre del barro haciendo de él su primer «cacharro». La cabecera presenta un artesonado mudéjar de par y nudillo con limas, quince casetones octogonales y estrellas de ocho puntas. El artesonado de la nave es más sencillo, sin casetones, de par y nudillo, con ocho tirantes. Al exterior, el ábside poligonal confiere al edificio una notable elegancia proporcionada por el juego de



Ermita de la Santísima Trinidad. S. XVI. Espadaña.
Foto: S. Montoya

ángulos. Se cubre a dos aguas, excepto en la cabecera poligonal, y se remata con una cruz de hierro en el encuentro de las cumbres. A los pies del templo, una pequeña espadaña, de un solo vano y terminada en piñón, da cobijo a la campana. El sillar está bien cuadrado en ángulos y vanos, acudiendo en el resto del paño de pared a un aparejo incertum de grandes mampuestos.

EL RETABLO MAYOR

Alberga esta pequeña ermita del Padre Eterno un hermoso retablo tardorrenacentista, de cuya tabla principal de la Santísima Trinidad me ocupé con detalle en un artículo publicado en *Ars Longa*¹³,



Altar Mayor. Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. S. XVI.
Foto: S. Montoya

¹³ Montoya Beleña, S. "Iconografía trinitaria en una pintura del siglo XVI de Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro". *Ars Longa*, n° 7-8, 1996-1997, págs. 199-203.

haciendo hincapié en su peculiaridad iconográfica, ya que, si bien se ha venido usando tradicionalmente el triángulo como símbolo trinitario, no es frecuente la tipología aquí empleada. El retablo presenta una predela estrecha, dos cuerpos o pisos y ático con calvario, coronado por un pequeño frontón triangular.

En la predela encontramos una serie de pequeñas figuras en relieve, bastante plano, a excepción de cuatro pequeños atlantes, de bulto redondo, que sostienen las columnas centrales y extremas del piso superior. Con sus manos levantadas por encima de la cabeza sostienen la base de la columna y una de sus piernas, recogida, cruza y se dobla por detrás de la otra que permanece extendida. Después del primer atlante, de izquierda a derecha, pueden contemplarse las siguientes figuras y escenas: Medallón o cartela oblonga sostenida por dos figuras vestidas con ropa talar; no hay ninguna inscripción, solo unos dibujillos de volutas o roleos. Le sigue una pequeña imagen de la Justicia en hornacina avenerada, con sus habituales atributos de espada y balanza y vestidura talar. A continuación, Santiago Matamoros a caballo, con vestimenta militar, espada en ristre y dos cabezas cortadas en el suelo. El panel central es una escena de la Resurrección; Cristo resucitado con una cruz en la mano e inserto en un círculo, rodeado de dos grupos de soldados que protegen sus ojos deslumbrados mediante el escudo o el propio brazo. Flanqueando esta escena, dos santos colocados dentro de un arquito de medio punto apoyado en columnillas jónicas; el de la izquierda el apóstol Matías, con pica al hombro y libro en la mano; el de la derecha, de las mismas características, San Simón, con sierra en su mano derecha. Sigue San Jorge a caballo, alanceando al dragón para defender a un niño o pequeño personaje; hace pareja con el Santiago Matamoros antes referido. Viene después una santa o matrona en hornacina avenerada, sobre el podio de la columna superior, sin ningún atributo que permita su identificación, simplemente sus manos juntas en el pecho. Y por último, una pareja de angelillos sostienen una cartela con un rostro que podría ser la Santa Faz; a sus espaldas dos flores puestas hacia abajo.

En el primer cuerpo o piso, se ubica en su calle central, doble ancha que las restantes, el cuadro principal del retablo, la Trinidad, y en las calles laterales, dos a cada lado, el apostolado, colocado en dos pisos y separados por columnas; está incompleto pues

solo se han conservado ocho apóstoles. Procederemos a la descripción de este primer cuerpo, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba: El imóscapo de las columnillas corintias que separan las calles aparece historiado con los siguientes relieves: En la primera columna, Adán y Eva en el Paraíso, desnudos, tratan de ocultar sus partes pudendas con una hoja; entre ambos, el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal en cuyo tronco se enrosca la serpiente. En la segunda columna, Santa Inés, con la palma martirial en la mano derecha, libro en la izquierda y el corderillo a sus pies. A su lado Santa Bárbara, también con palma en la mano derecha y su atributo de la torre en la izquierda. Suele decirse que las tres ventanas de su torre son un símbolo trinitario. En la tercera columna, Santa Cecilia con la palma de martirio y un pequeño órgano musical a sus pies como atributo identificador. Junto a ella Santa Genoveva, igualmente con palma en su mano derecha, libro en la izquierda y cervatillo a sus pies como elemento que la individualiza. En la cuarta columna, Santa Lucía, con palma y la bandeja con los ojos por la que se le reconoce. Al costado Santa Agueda, con palma y bandeja conteniendo los pechos cortados en su martirio. En la quinta columnilla, Santa Apolonia, con las tenacillas en su mano, y Santa Eugenia con una espada, que permiten identificarlas. En la sexta columna dos pequeños personajes arrodillados sostienen con una mano una cartela y con la otra parecen beber algo de una copa, difíciles de identificar. En la mitad superior de los fustes, acanalados, un adorno de lazo con rostros de ángel, repetido en tres de ellas, el de un anciano y una cabeza de león, respectivamente, en cada una de las restantes.

Entre estas columnas se hallan las pinturas sobre tabla de los apóstoles (de 0,70 x 0,35 m.), enmarcadas por arco de medio punto y diminutas columnillas. El primero, San Bartolomé, con el cuchillo de su martirio en la mano derecha, vestidura talar y barba. El segundo es Santiago, con bordón de peregrino y calabaza, sombrero y venera en el pecho, libro en su mano izquierda, traje talar y barbado. El tercero es San Judas Tadeo, con libro en la mano izquierda y hacha en la derecha. El cuarto es Santo Tomás, con libro en su mano izquierda y escuadra en la derecha. El quinto, primero por la izquierda en la fila superior, es San Andrés, con su cruz en aspa. El sexto es San Pedro, con las llaves por atributo. El séptimo es San Felipe, con una cruz y un libro en la mano derecha, y el octavo es San Juan, imberbe, con el cáliz en

la mano y el dragón dentro de la copa. Todos los apóstoles están de pie; sobre un fondo neutro y oscuro se recortan sus siluetas y el nimbo de santidad. La factura, de recuerdo mataranesco, pero alejada de la finura que había alcanzado el maestro genovés en otras obras coetáneas, está inspirada en grabados; el drapeado de las figuras es acartonado y duro, señalando una mala transposición de la copia. No sabemos qué parte corresponde a Mayorga y qué parte a Guijarro; el estado de conocimientos sobre estos pintores no permiten todavía una buena identificación de sus estilos, aun cuando sí quede clara esa impronta de Matarana en un discípulo menos diestro que su maestro; el manejo del color también sigue esa entonación desabrida propia del genovés.

La tabla central, en el lugar preferente y más visible del retablo, tiene como tema la Santísima Trinidad, en una composición de las que Reau¹⁴ llama «en horizontal». Cristo a la izquierda, sentado, en figura



Santísima Trinidad. Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. S. XVI. 1,45 x 0,90 m. Óleo sobre tabla. Ermita del Padre Eterno. Campillo de Altobuey (Cuenca). Foto: S. Montoya.

de joven con barba, paño de pureza blanco y manto rojo, sujeta con la mano derecha la cruz que se apoya en su hombro; con la mano izquierda toma un vértice del triángulo alusivo a la Trinidad. A la derecha Dios Padre, en figura de anciano con pelo y barba blanca, está coronado con tiara papal, en su mano izquierda lleva el orbe y con la derecha toma otro vértice del triángulo que sujeta con Cristo; túnica blanca y manto violeta. Entre ellos el Espíritu Santo en forma de paloma, colocado dentro de un gran nimbo circular, radiante, en línea con los nimbos también circulares de Dios Padre y Dios Hijo, y todo ello en una suerte de apertura de gloria, dorada, refulgente, rodeada de ocho cabezas de querubines, formando, asimismo, como un triángulo de luz y radiaciones. A los pies de la divinidad una masa de nubes les sirve de apoyo y por entre ellas asoman media docena de angelillos, dos de ellos de cuerpo entero. La parte inferior de la tabla nos presenta un paisaje de montañas junto al mar, una isla central, una ensenada con una construcción religiosa, a modo de iglesia, unos grupos de personajes sentados y una figura desnuda de espaldas en el ángulo inferior izquierdo. El cuadro es un óleo sobre tabla, como el resto de las pinturas, con unas medidas de 1,45 x 0,90 m. En su parte posterior puede leerse la anotación de época «es del tablero de la Trinidad». Separando este piso principal del segundo piso, corre un estrecho friso cuyos espacios han sido aprovechados para hacer una exposición de las Arma Christi o instrumentos de la Pasión

En el segundo piso, aparece a la izquierda una tabla ovalada con pintura de tema desconocido, por las condiciones de conservación, donde el pigmento ha desaparecido y solo queda la parte superior de una cabeza tonsurada, correspondiente casi con toda seguridad a un santo fundador (San Bernardo o San Bruno). Sigue un cuadro de muy buena calidad con San Francisco, de cuerpo entero, con el crucifijo en la mano, al que dirige su mirada, hábito de su orden y estigmas, en una iconografía habitual en el santo de Asís. Ocupando la calle central y sobre el cuadro de la Trinidad, el tema de Cristo resucitado sobre la losa del sepulcro, entre dos ángeles que lo señalan con sus dedos; sujeta con su mano izquierda una cruz

¹⁴ Reau, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome II. Presses Universitaires de France. París, 1956. Págs. 17 y ss.



Resurrección. (S. XVI). Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro. Ermita de la Santísima Trinidad. Foto: S. Montoya



"Resurrección de Cristo", grabado de Jan Sadeler, a partir de un dibujo de Martín de Vos



Resurrección. 1590. Alonso Vázquez. (S. XVI) Iglesia de Santa Ana. (Sevilla)

y se ciñe al pecho el vaporoso y arrebolado manto de artificioso plegado y guateada textura que se arremolina en su espalda; le rodea un nimbo refulgente y un halo nebuloso que le da la apariencia de una fantasmagórica aparición. Detrás de El, el grupo de soldados armados que parecen prestos a iniciar la huida llenos de pavor, y en el fondo, recortadas junto a la ciudad de Jerusalén, el grupo de las tres Marías. La composición deriva de grabados flamencos; su factura también tiene la impronta mataranesca en la disposición, actitud gestual y rostros de los ángeles y de Cristo, cuya figura resulta rígida y envarada y muy forzados los cruces de piernas que llevan a cabo los ángeles, sin llegar a equipararse con el saber hacer del retablo trinitario de la colegiata de Belmonte pintado por Matarana. Los rostros en el de Campillo están peor logrados, el leve doblamiento de la rodilla izquierda de Cristo no está conseguido y las rocas del suelo resultan artificiales. El manierismo grandilocuente y retórico, de ascendencia miguelan-gelesca, está presente en el cuerpo y actitud del Resucitado. La misma estampa debió servir de modelo a Alonso Vázquez para hacer el Resucitado de la iglesia de Santa Ana de Sevilla, firmado en 1590, con el

que el de Campillo apenas presenta diferencias¹⁵ Se trata de un grabado de Jan Sadeler tomado del dibujo original de Martin del Vos, conocido y divulgado por otros artistas, entre ellos Hendrick de Clerck.

A la derecha, haciendo pareja con la de San Francisco, una tabla de San Pedro Mártir (o de Verona); en su mano izquierda lleva una palma verde con tres coronas doradas (símbolos de su predicación, martirio y castidad) y en la cabeza el cuchillo que hiende su cráneo. San Pedro Mártir ha gozado en España de fuerte devoción popular; predicó contra los cátaros, fue inquisidor y celoso defensor de la verdadera doctrina católica. La explicación de encontrarle en este retablo trinitario es fácil de hallar si tenemos en cuenta que el misterio de la Trinidad fue centro de los ataques de diversos grupos heréticos y protestantes; San Pedro Mártir defendió el Credo y a Cristo crucificado, y en una xilografía del santo conservada en el Archivo Histórico de Barcelona, aparece una imagen de la Trinidad a manera de ilustración de sus desvelos por defender la verdadera doctrina y el dogma trinitario¹⁶. Sigue otra tabla ovalada en el extremo derecho, similar a la del lado contrario, cuyo tema resulta conocido por la limpieza de que ha sido objeto; se trata del busto de un fraile que dirige su mirada a un crucifijo, sin más elementos identificativos, que puede ser San Juan de Mata, padre de los trinitarios, cuya presencia en el retablo entraría dentro de la más pura lógica.

El tercer cuerpo del retablo es un calvario en el que vemos a Cristo Crucificado entre su madre y San Juan, de bulto redondo, insertos en una hornacina cuadrangular flanqueada por columnillas y rematada por un frontón triangular. A ambos lados del calvario, sendas cartelas ovaladas sostenidas por una pareja de ángeles en las que no se distingue el motivo que contienen. Sobre las cartelas una cornisa y, apoyada en esta, una venera sobre la que cabalgan angelillos que agarran las columnas laterales de la hornacina del calvario. Las esculturas, estofadas, tienen un carácter muy popular y una talla poco definida.

El retablo se une en lo alto al faldón central del artesonado mudéjar que cubre la cabecera poligonal. Tiene aproximadamente seis metros de altura por cuatro de ancho y va creciendo en disminución hasta llegar al artesonado. Recientemente han sido sometidas las tablas a los pertinentes trabajos de

limpieza y restauración que ha permitido fijar los pigmentos, recuperar el colorido e identificar algunas figuras; están por finalizar los trabajos que se vienen realizando en los óvalos de la parte superior del retablo, así como la actuación completa y definitiva sobre la mazonería. Asimismo, han llegado a buen fin los trabajos de consolidación arquitectónica, sujeción de artesonados y reparación de cubiertas de la ermita.

AUTORES DE LAS PINTURAS DEL RETABLO

La publicación en 1990 de la recopilación **Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento**, por Ibáñez Martínez¹⁷, publicación que, según se indica en el propio texto, constituye uno de los apéndices de su tesis doctoral **Pintura conquense del siglo XVI** (Universidad Autónoma de Madrid, 1988), vino a dar nombre y apellidos a los autores del retablo y a confirmar lo que en conversaciones privadas había indicado tiempo atrás el profesor Fernando Benito de la Universidad de Valencia y director del Museo de Bellas Artes de esta ciudad. La relación con el pintor Matarana o su círculo era evidente, si bien algunos detalles concretos le alejaban del ilustre italiano. Publica Ibáñez Martínez dos documentos de capital importancia para la historia de la ermita campilana de la Trinidad y las pinturas del retablo que en ella se alberga. El primero es la concesión de poderes que Bartolomé Matarana hace a Fernando de Mayorga el 11 de Mayo de 1594, casi cinco años después de haber sido bendecida la ermita por el obispo irlandés Cornelio de Buil; dice así:

«Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Bartolome de Matarana, pintor, vezino de esta ciudad de Cuenca,...otorgo todo mi poder., a uos Fernando de Mayorga, pintor,.., para que por mí y en mi nonbre, y ansi como yo mismo e representando mi persona, en razón del conçierto que se a

¹⁵ Angulo Iñiguez, D. *Pintura del Renacimiento*. En *Ars Hispaniae*, Vol. XII. Editorial Plus Ultra. Madrid, 1954. Págs. 1 318 y 321.

¹⁶ Ferrando Roig, J. *Iconografía de los santos*. Ediciones Omega. Barcelona, 1950. Pág. 222.

¹⁷ Ibáñez Martínez, P.M. Op. cit.

de azer con el mayordomo de la iglesia de la Santísima Trinidad de la uilla del Campillo, sobre el azer del retablo que por el prouisor de este obispado nos está encargado agamos para la dicha yglesia, podais azer qualesquier escripturas., a quenta de la dicha obra... Cuenca, a onze días de el mes de mayo de mill e quinientos e noventa y quatro años, siendo testigos Melchor de la Flor, e Fernando de Uarea, e Françisco Matarana, veçinos de Cuenca... Bartolomé Matarana (Rúbrica). Paso ante mi Ynocencio Pardo escriuano (Rúbrica)».

(A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1593 a 1597, n.º 646, f. 562)¹⁸

Por este documento queda claro que el retablo se le había encargado a Matarana y que Fernando de Mayorga, también pintor, pertenece al círculo de sus más allegados colaboradores.

El segundo documento que publica Ibañez Martínez en relación con la ermita de la Trinidad es mucho más esclarecedor pues se trata del acuerdo firme entre Mayorga y Miguel Guijarro para superar las diferencias entre ellos y poder realizar las pinturas del retablo; dice así:

«Contrato entre Mayorga y Guijarro, pintores. Sepan quantos esta carta de concordia, transaçión e yguala vieren como nosotros Fernando de Mayorga, pintor, vezino de esta cibdad de Cuenca, de la vna parte, y Miguel Guijarro, pintor, vezino de la villa del Campillo de Altabuey (sic) estante en esta dicha çibdad de Cuenca, de la otra, y cada vno por lo que nos toca deçimos que por quanto aora siete años poco más o menos que yo el dicho Hernando de Mayorga me conçerté con Juan Llorente, vezino de la dicha villa del Campillo, y mayordomo de la hermita de la Santísima Trinidad de la dicha villa, en virtud de un mandamiento librado por el señor Corriero, provisor que fue de este obispado, para pintar y dorar y estofar el retablo que está hecho de madera de la Santísima Trinidad en la dicha hermita, y el dicho Juan Llorente se obligó a la paga de ello con los frutos y limosnas pertenecientes a la dicha hermita, sobre que hiçimos y otorgamos un contrato por ante escriuano público que tengo presentado ante Diego de Valençuela, notario perpetuo de la audiència episcopal de esta çibdad a que nos referimos, y porque ahora, por quitarnos de los dichos pleitos por ser como son costosos y los fines de ellos dubdosos,

nos emos combenido y conçertado en esta forma: que yo el dicho Miguel Guijarro e de dar, como por esta presente carta doy, al dicho Fernando de Mayorga, la mitad de toda la dicha obra que se ha de haçer en el dicho retablo en madera para que la pinte, dore y estofe conforme a el contrato que yo tengo hecho con el dicho Pedro Gómez de Almodóvar, mayordomo susodicho, que pasó ante Christual del Valle, escriuano del número de la dicha villa del Campillo; y que las pagas que se nos ovieren de haçer de los frutos y limosnas, y alcances y empréstitos, y otras cosas pertenecientes a la dicha hermita, ayamos de partirlo por mitad entre ambos dos, con que el vno no cobre maravedís ningunos syn orden de el otro, ni el otro sin orden de el otro destinado, juntos entramos, y se entiende que entramos a dos abemos de poner mano luego en el haçer del dicho retablo o poner persona que lo haga por el que no feure, syendo offiçial que lo pueda, y porque en esta conformidad estamos combenidos y conçertados, e yo el dicho Herando de Mayorga me e de obligar a cumplir lo que es de mi parte y poner mano luego en la obra del dicho retablo, o poner quien lo haga según está dicho, y es declaración que porque yo el dicho Miguel Guijarro tengo recibidos algunos dineros a quenta de la dicha obra, que cuando se reçiba el demás dinero que se ha de dar de presente conforme al dicho contrato, nos emos de ygualar de tal manera que el vno no tenga reçibidos más dineros que el otro ...el que no pudiere de nosotros asistir a la dicha obra pueda ymbiar por su parte un offiçial que lo pueda hazer, de manera que no aya ni pueda aver la dicha falta so la dicha pena; y más de otros cinquenta mill maravedís, la mitad para la cámara de su Magestad y la otra mitad para la parte que por esta escritura esté y passe. ... E la firmamos de nuestros nombres en el registro. Que fue fecha y otorgada en la dicha cibdad de Cuenca, a nuebe dias de el mes de Junio de mill e quinientos noventa y ocho años, syendo testigos el liçenciado Rosillo de Mendoza, abogado, y Andrés González y Juan de Gaona, veçinos de Cuenca, y Alonso Martínez, bordador, veçino de ella, el qual y el dicho Fernando de Mayorga juraron conozer el dicho Miguel Guijarro, otorgante, y lo firmaron de sus nombres, e yo el escriuano conozco al dicho Mayorga, otorgante. Fernando de Mayorga (Rúbrica). Miguel Guijarro (Rúbrica).

¹⁸ Ibañez Martínez, P.M. Op. cit. Págs. 241-242.

Alonso Martínez (Rúbrica). Ante mí, Diego Gonzales de Nájera (Rúbrica).»

(A.H.P.C. Diego González de Nájera. 1598.N.º 412, ff 537-539)¹⁹

De la lectura del documento se deduce, pues, un doble encargo en la realización del retablo: por un lado al pintor Hernando de Mayorga (de Bartolomé Matarana ya no se dice nada; además, ya no está en Cuenca por esas fechas sino en Valencia), siendo mayordomo de la ermita Juan Llorente y provisor del obispado Juan Corrienero (o Carrionero), en documento público ante Diego de Valenzuela. Por otro lado, se hace el encargo al pintor vecindado en Campillo Miguel Guijarro, siendo mayordomo de la ermita por entonces Pedro Gómez de Almodóvar y mediando mandato del provisor del obispado.

De los dos documentos mencionados se puede deducir que el primer encargo se hace a Matarana, quizá de forma verbal o en documento desaparecido, y podría referirse al diseño de las trazas, en lo que destacó notablemente Matarana. Por desconocidas razones, encontramos que tiene recibido el encargo su colaborador y discípulo Mayorga, quien firma el contrato y la carta de concordia. Por su parte, Miguel Guijarro también firma un contrato para realizarlo, que al parecer cuenta con todas las bendiciones legales y eclesiales. La demora en el inicio de la obra por Mayorga y el cambio de mayordomo en la ermita quizá dieran lugar a esta situación, que se resolvió salomónicamente entre los dos pintores. Por tanto, desde mi punto de vista, hay que considerar a Fernando de Mayorga y a Miguel Guijarro como los autores de la pintura, dorado y estofado del retablo, no así de la mazonería que ya consta como hecha en el documento mencionado. Ibañez piensa que la mayor parte y las mejores obras del retablo de Campillo se deben a Mayorga y así lo afirma en un estudio biográfico y artístico que dedicó al pintor: **“...atribuiremos a Hernando de Mayorga la máxima responsabilidad en una hermosa producción de finales de siglo, el retablo de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey. Aunque la problemática dista mucho de quedar definida con rotundidad, parecen existir bastantes razones para adjudicar a Mayorga buena parte del altar de la Trinidad de Campillo de Altobuey”**.²⁰

Señala el Dr. Fernando Benito²¹ la labor como diseñador de retablos llevada a cabo por Matarana,

ya mencionada antes, pero la traza del retablo de Campillo guarda una gran semejanza con otro anterior de la catedral de Cuenca, como más adelante se verá. También se refiere Ibañez Martínez al retablo de Campillo en un artículo sobre Matarana publicado en la revista *Ars Longa*²² y, si bien manifiesta textualmente **«consideramos que el retablo de Campillo de Altobuey puede representar un excelente ejemplo de la escuela conquense de Bartolomé Matarana. El maestro pudo haber intervenido personalmente en ciertas partes como los santos del segundo cuerpo, el Resucitado (de tan cuidada anatomía) y los rostros de varios apóstoles, pero Fernando de Mayorga lo habría ejecutado en su mayor parte»**, sin embargo, los pies de cuatro fotos que ilustran el estudio lo adjudican a Bartolomé Matarana y Fernando de Mayorga, cuando, en mi opinión, y estilemas aparte, la carta de concordia deja bien clara la no intervención de Matarana y sí la del pintor Miguel Guijarro cuyo nombre hay que recuperar para la historia del arte. En otro estudio referente a Matarana²³ vuelve a citar el Dr. Ibañez el retablo del Padre Eterno de Campillo y parece más convencido de que no es obra directa del genovés al señalar que **“no ofrece la misma certeza documental y estilística”** (que el retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte) y, efectivamente, creo que el documento del acuerdo deja muy clara la no intervención de Matarana y sí la de de Mayorga y Guijarro, sin que pueda precisarse qué corresponde a cada uno; con no ser Matarana un pintor de excelentes dotes, el retablo campillano es de diferente calidad de lo que nos tiene acostumbrados a ver Matarana; no hay más que prestar atención a la anatomía podal del Resucitado o a la del propio Cristo en la tabla de la Trinidad, algunos rostros peor logrados que los de

¹⁹ Ibañez Martínez, P.M. Op. cit. Págs. 303-304.

²⁰ Ibañez Martínez, P.M. “Hernando de Mayorga, un pintor salmantino en Cuenca durante el Renacimiento”. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo Lvii, Valladolid, 1991, pág. 365.

²¹ Benito Doménech, F. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Editado por Federico Doménech. Valencia, 1980. Pág. 72.

²² Ibañez Martínez, P.M. “El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597)”. En *Ars Longa*. Cuadernos de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. 1992. Pág. 73.

²³ Ibañez Martínez, P.M. “La primera etapa española de Bartolomé Matarana”. En *Goya*. Noviembre-Diciembre, 1992. N.º 231. Pág. 134.

Belmonte, colorido más agrio y composición poco original que hay que relacionar con los romanistas flamencos cuyas obras se conocieron mucho gracias a la circulación de estampas grabadas.²⁴

En una última mención del retablo campillano, Ibañez Martínez²⁵ se refiere de nuevo a Matarana como autor, si bien con mayoría de obra debida a Mayorga: **"Tres producciones documentan con seguridad el estilo de Matarana en Cuenca: retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (1595), altar mayor de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey (este, con muy amplia participación del pintor Fernando de Mayorga) ..."**. En páginas siguientes, al hablar de Mayorga insiste en la misma idea: **"... creemos que puede atribuírsele la mayor parte del altar mayor de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey. Aquí, Mayorga se revela como un seguidor de Matarana (posiblemente, el genovés también interviene en el citado retablo)"**. Pero al hablar de Miguel Guijarro en el mismo estudio ya le atribuye alguna participación en este retablo: **"En la misma villa (se refiere a Villanueva de la Jara) vive Miguel Guijarro en 1598, trasladándose en dicho año a Campillo de Altobuey, donde tendría algún tipo de intervención en el retablo de la ermita de la Trinidad"**. Y de nuevo en el tercer volumen de su obra sobre pintura renacentista conquense, Ibañez Martínez²⁶ se ocupa del retablo en el que nota el estilo de Matarana y, a la vez, notables diferencias con la manera de hacer del genovés, decantándose definitivamente por la autoría de Matarana en las tablas de mayor calidad del retablo, las correspondientes a San Francisco y a San Pedro de Verona; las demás serían de Mayorga, dejando una nula intervención de Miguel Guijarro en el retablo o reducida a acciones puntuales en la mazonería, lo que creo que contradice la claridad de participación y colaboración que transmite la carta de concordia dada a conocer por el Dr. Ibañez.

De Miguel Guijarro solo se conocen estos pocos datos, de momento; algo más sabemos de Fernando de Mayorga, gracias a las investigaciones del citado profesor, quien está preparando, según indica en sus escritos, una biografía sobre Mayorga y que esperamos salga pronto a la luz. En la recopilación documental²⁷ se recogen noticias acerca de obras en las que interviene Mayorga: retablo del monasterio optense de Jesús y María, sagrario de la iglesia de Tribaldos, retablo para la ermita de San Cristóbal de

Osa de la Vega, retablos de Valdemoro y Navalón, imágenes de San Cosme y San Damián de Zafra de Záncara, andas de Culebras, imagen de San Lorenzo para Rada de Haro, retablo de El Acebrón, retablo para la iglesia de Beamud, retablo de Valdemoro del Rey, etc., así como su participación de testigo en la firma de documentos legales o recepción de poderes recaídos en su persona.

El diseño arquitectónico del retablo de Campillo puede ponerse en relación con el retablo de los Apóstoles de la capilla del mismo nombre de la catedral de Cuenca, datado hacia 1540 y atribuido a los Gómez²⁸. La concepción del mismo, en su conjunto, es similar, parecida la disposición de los apóstoles, que se encuentran arrojando una importante calle central, y frontoncillo coronando el ático. El de Campillo está incompleto, pues solo tiene ocho de los doce apóstoles, debiendo faltar dos a cada lado de los existentes en la actualidad, en idéntica distribución; sin embargo, y pese a ello, la impresión que produce el retablo campillano es de mucho mayor acierto y belleza en las trazas que el de Cuenca, ya que en este último se añadieron a fines del siglo XVI dos pinturas dispuestas horizontalmente en su parte superior que truncan el ritmo ascendente de la traza; coinciden ambos retablos en la presencia del tema de la Resurrección de Cristo.

ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD

Teológicamente la Santísima Trinidad es un misterio inefable que distingue tres personas divinas en una sola y única esencia. Es el misterio más alto y

²⁴ Manquoy-Hendricks, M. *Les estampes des Wierix. Conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1er*. Bruxelles, 1982.

²⁵ Ibañez Martínez, P.M. *Pintura conquense del siglo XVI. I. Introducción. Primer Renacimiento*. Edita Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1993, págs. 141, 142 y 155.

²⁶ Ibañez Martínez, P.M. *Pintura conquense del renacimiento. III. Del manierismo a la Contrarreforma*. Edita Excma. Diputación Provincial, Cuenca, 1995, págs. 67 y 296-299.

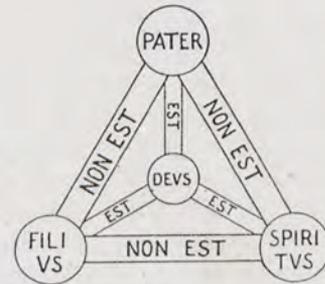
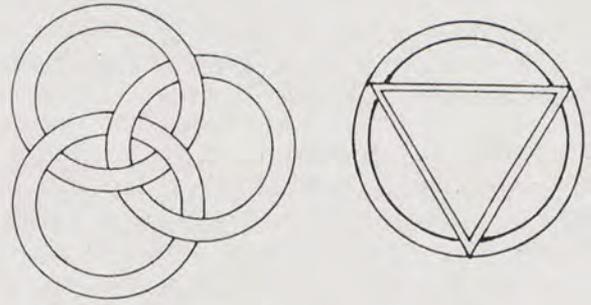
²⁷ Ibañez Martínez, P.M. *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*. Op. cit.

²⁸ Monedero, M.A. *Catedral y Museo diocesano de Cuenca*. Ediciones Cero Ocho. Cuenca, 1983. Pág. 26. y Bermejo Díez, J. *La catedral de Cuenca*. Editado por Caja de Ahorros Provincial de Cuenca. Cuenca, 1977. Págs. 52-55.



Ermita de la Santísima Trinidad. La Trinidad. Detalle. Tabla central del Altar Mayor. S. XVI. Foto: S. Montoya

profundo de la revelación. San Isidoro, a quien siguen San Buenaventura y Santo Tomás, creyó ver expresados los dos conceptos de unidad y pluralidad en la misma palabra «Trinidad», pues según su ingeniosa y poco exacta etimología, Trinitas vendría de «trium unitas», es decir, tres personas en una esencia. El símbolo de fe de San Atanasio es bien claro al respecto: **«La fe católica consiste en venerar un solo Dios, trino en persona y Uno en esencia, no confundiendo las personas ni separando la substancia (neque confundentes personas, neque substantiam separantes), porque una es la persona del Padre, otra la del Hijo y otra la del Espíritu Santo, mas una sola es la divinidad del Padre, la del Hijo y la del Espíritu Santo, igual su gloria, coeterna su majestad».** Parece ser que el primero en utilizar la palabra «Trinidad» fue Teófilo de Antioquía en el año 180. Todas las herejías trinitarias se reducen a confundir las personas divinas o a separar, disgregar o disminuir la divina substancia (ebionitas, patripasianos, modalistas, bogomiles, valdenses, albigenses, arminianos, arianos, teístas,...). Este dogma de la Trinidad fue causa de dos cismas; es piedra angular del cristianismo –afirma Reau–, pero convertida en piedra de choque. Por su causa se produjo el cisma de separación de la iglesia de Oriente de la de Occidente; para los ortodoxos el Espíritu Santo solo procede del Padre y no del Hijo; para el Islam, los cristianos son politeístas. La creencia en un Dios trino y uno se fijó en el Concilio de Nicea (325) y en el I de Constantinopla (381). Reau se pregunta cómo fue que triunfó este dogma que parece renegar del monoteísmo hebraico y encuentra la solución en el carácter sagrado del número tres y en la existencia



Símbolos Trinitarios

de otras «trinidades» o triadas: Júpiter, Juno y Minerva; Brahma, Shiva y Visnú; Isis, Osiris y Horus, etc. que hacían familiar y asequible el asunto.

El dogma de la Trinidad es uno de los misterios más grandes y más difíciles de explicar con que se encuentra la teología católica, al que santos de tanta altura espiritual e intelectual, como Agustín de Hipona, dedicaron su atención (en *De Trinitate*) y concluyeron la necesaria existencia del don de la fe para medio entender y aceptar esta cuestión: **«La fe evita el trabajo que nosotros los magos hemos impuesto a nuestra mente para iluminar a los hombres y evitarles un inútil camino».**²⁹ Y si esto ocurre en el terreno de lo verbal, donde una explicación o argumentación puede seguir a otra, con la intención de traer más luz al misterioso dogma, qué no sucederá en el ámbito de lo plástico. Es muy difícil para los artistas hacer una traducción correcta en sus obras de la Trinidad; ¿cómo plasmar que algo es una cosa y tres distintas a la vez?, ¿cómo representar a Dios Uno y Trino? Las más claras leyes de la lógica se en-

²⁹ Saunier, M. *La leyenda de los símbolos*. Ediciones Teorema. Barcelona, 1984. Pág.-108.

frentan a este «absurdo teológico», cuando no hacen acto de presencia concepciones heréticas y desviadas o influencias coincidentes de otras religiones. Es un problema casi insoluble, dice Reau.³⁰

La representación de las tres personas sagradas ha ido variando a lo largo de la historia del arte, y teólogos, concilios y papas han manifestado con frecuencia las pautas a seguir por los artistas en sus trabajos, procurando evitar así algún cañonazo a destiempo en la línea de flotación del buque insignia de la dogmática católica. Por ello se recurrió a un símbolo sencillo, la figura geométrica del triángulo, arquetípico, presente en diversas culturas de la antigüedad, como fácil traductor en un solo golpe de vista de algo que necesitaría días y días de argumentación y explicación para comprenderlo y admitirlo. El triángulo es uno, como Dios es único, y tiene tres ángulos distintos, como tres son las personas de la Trinidad. Mediante este razonamiento visual, la gente humilde e indocta podía hacerse una idea aproximada y adecuada de lo que es el insondable misterio de la Trinidad. Otros símbolos ternarios se han usado para aludir a la Trinidad: el mismo triángulo equilátero inscrito en un círculo; triángulo con un ojo interior, que fue tomado por los masones de los pitagóricos al adoptarlo como símbolo de Minerva o de la Sabiduría y representar con él la Trinidad bajo cuyo patronazgo se pusieron, llegando incluso a conocerse este grupo como «Orden del Triángulo»³¹; tres círculos concéntricos; tres anillos entrelazados; hoja de trébol; tridente; barco con tres velas; candelabro con tres brazos; cabeza con tres caras; tres peces con una sola cabeza; sol, luz y radiación; fuego humo y calor; planta, flor y olor; mano (dextera Dei), cordero y paloma; tres leones; tres águilas; tres conejos; etc. etc. Lo cierto es que la Trinidad empezó a representarse materialmente en época bastante tardía, mediante ideogramas, por cuestiones de incognoscibilidad, en primer lugar, y posteriormente, a partir del siglo XII, en forma figurada, sin considerar algunas representaciones de sarcófagos y mosaicos romanos, dudosos para algunos autores. En el cuadro de la Trinidad de Campillo, Dios Padre y Dios Hijo sostienen con sus manos el triángulo; a primera vista parece, más que un triángulo, un tetraedro o pirámide, debido al efecto de sombreado que el artista pintó (no creo que se deba a los recientes trabajos de restauración) en las dos «caras» inferiores. En mi opinión, ese efecto de sombra para conseguir volumen sobra, y quizá se trate de un error

iconográfico o una mala traslación a la tabla de lo que el autor pudo ver en alguna estampa grabada. El tetraedro no es un símbolo trinitario (tiene cuatro caras, no tres) a no ser que se hiciera caso omiso de su base o cara posterior, no visible en la pintura, tratándose de un triedro, o se le esté considerando como un poliedro autopolar que se convierte en sí mismo por transformación recíproca, o lo que es lo mismo, que del despliegue o desarrollo de sus caras obtendríamos un nuevo triángulo equilátero cuyos lados serían a la vez tres triángulos equiláteros más pequeños.³² Estoy convencido de que se trata de un triángulo equilátero con tres semibisectrices confluyentes en el centro de la figura, como más adelante veremos.

Es este triángulo lo que singulariza el cuadro campillano iconográficamente. Prescindiendo de la figura geométrica y su relación con las tres divinas personas, la iconografía trinitaria que presenta es habitual y en disposición horizontal, similar a la que puede verse en tantas pinturas que tienen por tema central la propia Trinidad o la coronación de la Virgen. Por influjo medieval, según Reau³³, se representa a Dios Padre con las insignias del Papa y del Emperador, encarnaciones terrestres del poder espiritual y temporal; en este cuadro Dios Padre ciñe tiara papal y sujeta con su mano izquierda un gran orbe que se apoya sobre su pierna y que aparece dividido en tres partes por una banda dorada y rematada por una cruz. Como la primera persona de la Trinidad no se encarnó y no se ha hecho visible nunca, se le pinta en este caso como si fuese la máxima jerarquía de la Iglesia, dándole el aspecto de un venerable y anciano pontífice de rostro idealizado. La figura de Dios Padre pintada de esta guisa gozó de notable éxito en el arte europeo y son numerosos los ejemplos que se han conservado, cualquiera que sea el género artístico: Políptico del Cordero Místico, de Van Eyck; capilla de los Villaespesa en la catedral de Tudela; retablo de la cartuja de Miraflores; Carmelitas de Soría, etc.

³⁰ Reau, L. Op. cit. pág. 17.

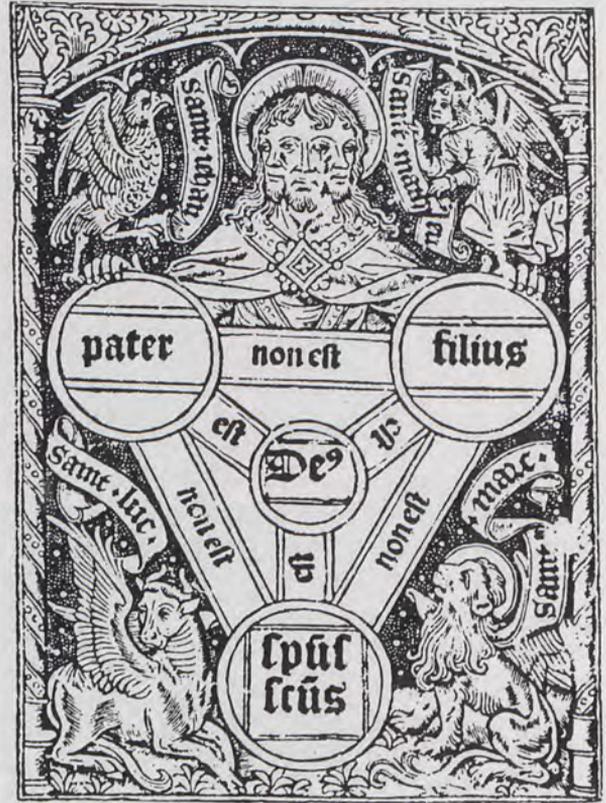
³¹ Palou, J. *La Francmasonería*. Editorial Dédalo. Buenos Aires, 1975. Pág. 26.

³² Ghyka, M.C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Editorial Poseidón. Barcelona, 1977 Págs 82,90.

³³ Reau, L. Op. Cit. Pág. 8.

remitimos a quien tenga interés en el tema pues todos ellos recogen la voz en sus repertorios.³⁷ Las representaciones meramente simbólicas de la Trinidad aparecen incluso antes que las antropomorfas, si bien lo que ocurre es la incorporación de símbolos como el triángulo a la representación con figuras humanas.

En el caso de la tabla campillana, puede catalogarse dentro del grupo que Germán de Pamplona llama «Padre e Hijo entronizados con la paloma volante»³⁸, si bien la presencia del triángulo, habitual en los ejemplos de la Trinidad trifacial, nos hará relacionarle con este grupo. La Trinidad trifacial—sigo a Germán de Pamplona— es una forma de representación cristiana con precedentes remotos en divinidades euroasiáticas de carácter solar y omnividentes; sus precedentes más próximos están en el Vultus Trifrons románico-protogótico de los siglos XII-XIII también copiado de ejemplares paganos anteriores como mera forma decorativa sin contenido religioso. A finales del XIII y principios del XIV los artistas encontrarán el Vultus Trifrons como la figuración más apta para plasmar sus intentos de representar la Trinidad, tratando de paliar su aspecto más monstruoso añadiéndole símbolos cristianos, como es el caso del triángulo equilátero, emblema de la igualdad sustancial en la Trinidad de las tres sagradas personas. Este triángulo reserva cada uno de sus vértices para cada una de las tres personas, iguales pero distintos, y el centro triangular lo llama Dios. Unas bandas con inscripciones que siguen los lados de la figura geométrica nos permiten leer que «Pater non est Filius, [Filius] non est Spiritus Sanctus, [Spiritus Sanctus] non est Pater». Igualmente otras bandas parten desde los vértices o ángulos confluyendo en un círculo central donde está inscrita la palabra «Deus». Y así, puede leerse que «Pater est Deus; Filius est Deus; Spiritus Sanctus est Deus». Las tres personas participan de la esencia de la divinidad, son Dios, pero a la vez son distintas personas entre sí. Este triángulo trinitario está, en mi opinión, en el origen del triángulo que sustentan en el cuadro de Campillo de Altobuey, si bien aquí se ha prescindido de la leyenda, aunque la intención es la misma. Puede tratarse, también, de la ípsilon griega inscrita dentro de una delta invertida, y ambas letras son símbolos trinitarios por sus tríplex características. Recogemos aquí un ejemplo de un misal parisino de 1517 y otro, más curioso si cabe, del siglo XVII, tomado del *Sylva Philosophorum*, tratado alquímico del



Trinidad trifacial. París, 1517. Ilustración de un misal

hermetista Cornelius Petraeus de Hamburgo para mejor ilustrar lo que va dicho.

Estas representaciones de Trinidad trifacial, aunque llevaran el triángulo equilátero alusivo, fueron acogidas hostilmente en los medios eclesiásticos, siendo consideradas monstruosas y heréticas y llevaron al papa Urbano VIII a su definitiva condena en 1628, ordenando su destrucción o retirada

³⁷ Chevalier, J. y Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. Barcelona, 1988. Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1985. Pérez-Rioja, J.A. *Diccionario de símbolos v mitos*. Editorial Tecnos. Madrid, 1984. Morales y Marín, J.L. *Diccionario de Iconología y simbología*. Editorial Taurus. Madrid, 1984. Hall, J. *Diccionario de temas v símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987. Beigbeder, O. *Léxico de los símbolos*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1989..

³⁸ De Pamplona, G. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. Madrid, 1970.



Ilustración del "Sylva Philosophorum".
Tratado alquímico de Cornelius Petrus de Hamburgo. Siglo XVII

del culto. Y en España, pese a no haber gozado de mucha devoción, se han conservado algunos ejemplares bien curiosos, como el de la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza, obra de 1555 de Pedro Moreto, con las tres personas efigiadas y tocando las tres el triángulo equilátero con la inscripción explicativa de la distinción real entre las personas y la identidad de la substancia divina; o la Trinidad trifacial de Manresa, una miniatura gótica del siglo XV, desaparecida y conocida gracias a un dibujo de principio de este siglo, en el que se ve el triángulo y las inscripciones explicativas mencionadas; o el ejemplar de Trinidad trifacial del monasterio de monjas cistercienses de Tulebras (Navarra), que Rafael Alarcón relaciona con los templarios al considerar estas figuras como un ejemplo de su Bafomet³⁹; o los del Hospital de Mondragón y del Museo Marés de Barcelona, anónimos del siglo XVI y XVII, respectivamente, que también presentan el triángulo emblemático con las inscripciones.

El triángulo trinitario pasó incluso a la arquitectura y, así, sabemos que en el siglo IX, Angilberto,

verno de Carlomagno, hizo construir el claustro de la abadía de Centula (Saint Riquier) con planta triangular, erigiendo en cada lado una capilla en honor de la Trinidad y procuró que en altares, candelabros, etc., apareciese el simbólico número tres en recuerdo de la misma; la abadía de Fleury, en forma de delta; los campanarios trinitarios de triple piñón; el castillo inglés de Longford (c. 1578), de planta triangular, con tres torres a las que se da cada uno de los nombres de las personas divinas, son ejemplos del uso del triángulo para aludir a la Trinidad.

Santiago Sebastián⁴⁰ recoge un sorprendente proyecto de arquitectura trinitaria hallado en un manuscrito de la traducción del Vitruvio que hizo Lázaro de Velasco en 1564. Lázaro de Velasco, hijo de Jacobo Florentín y sobrino del Indaco, ve adecuada esta disposición para capilla universitaria (Filosofía, Moral y Dialéctica como medios para conocer el misterio de la Santa Trinidad). También Santiago Sebastián⁴¹ se refiere a las decoraciones hechas por Andrea Sacchi en 1629 para el papa Urbano VIII, en donde una de las alegorías que rodean a la Sabiduría es la Divinidad «que lleva el atributo del triángulo, símbolo de la esencia y de la Trinidad de las personas», acompañada a su vez, al igual que sus compañeras por una serie de estrellas, símbolos de las constelaciones: «A la Divinidad corresponde la constelación del Triángulo», llamada así por la disposición de sus estrellas formando esta figura y situada al costado de Aries cuya forma también es triangular. El imborrable libro de los cielos sirve al hombre, una vez más, para explicar los insondables misterios de la vida. Resulta bien curiosa esta relación del triángulo trinitario de la Divinidad con el de la constelación del mismo nombre y pudiera ser su visualización, más o menos refulgente en otros períodos de la historia, lo que propició esta relación y este simbolismo del triángulo. También en Sant' Ivo alla Sapienza, de Borromini, veía el Dr. Sebastián un significado trinitario y salomónico, pues, aun siendo su planta

³⁹ Alarcón, R. *La otra España del Temple*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1988. Págs. 166-171.

⁴⁰ Sebastián, S. "La arquitectura trinitaria en la teoría española del siglo XVI". en *Traza y Baza*, N° 3. Universidad de Barcelona, 1973. Págs. 101-103.

⁴¹ Sebastián, S. *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Editorial. Madrid, 1985, Págs. 39 y ss.

exagonal, el triángulo está en su base, punto de partida y relación del tándem Divinidad-Sabiduría.⁴² Otra obra de Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino), fue construida para la española orden de Trinitarios descalzos y en ella está presente el símbolo trinitario, aquí con más razón que en ningún otro sitio, por todos los lugares del pequeño monasterio, desde la sección de los balaustres a la cúpula de la linterna.⁴³ En nuestro país, por citar algún ejemplo cercano, en el monasterio franciscano de Santa Ana del Monte, de Jumilla, puede verse una pequeña ermita triangular dedicada a la Trinidad ubicada en la huerta del convento.

La figura geométrica del triángulo es la expresión concreta, física y material, del número tres y los números, en el ámbito de las ideas pitagórico-platónicas, pertenecen al mundo de los principios («**Todo está dispuesto con arreglo a los números. Pitágoras**»); la Divinidad se materializa en el número tres mediante el triángulo, donde a cada uno de sus lados o vértices corresponde una de las tres virtudes divinas, Sabiduría, Amor y Verdad, y en donde esta última es producto de las dos anteriores. Dice Aïvanhov⁴⁴ que aunque hay varias clases de triángulos, «**solo el triángulo equilátero os da la idea de una armonía perfecta, porque expresa la concordancia entre los tres principios; ninguno se ha desarrollado a expensas de los demás**». Es un símbolo de equilibrio, de significado elevado, símbolo de la Divinidad y del hombre armoniosamente desarrollado, símbolo solar, donde el sol, animador de la vida en la Tierra, es el encargado de transmitir la vida, el calor y la luz que emanan del poder, amor y sabiduría de Dios. Para los creyentes, allí donde aparece la vida, se manifiesta la presencia de Dios; se convierte así el triángulo en un emblema parlante transmisor de conocimientos, que permite una pluralidad de lecturas según sea el nivel formativo de la persona que lo contempla; es una síntesis de la divinidad trinitaria y como a su imagen y semejanza fue creado el hombre, intelecto, corazón y voluntad son las tres divisiones de la trinidad humana que el ser humano ha de ocuparse en desarrollar hasta conseguir el equilátero perfecto que le asemeje a la Divinidad. Por el hecho de tener en medio la unidad y ser indivisible, el número tres es, también, incorruptible. El símbolo preeminente del tres es el triángulo. Platón decía que la superficie está compuesta de triángulos, ya que es la primera figura plana.⁴⁵ El tres introduce el carácter omnimodo de la Divinidad: la

Trinidad. Marc Saunier⁴⁶ insiste en lo mismo; el triángulo es el símbolo de la manifestación divina, del ternario creador; Dios no puede manifestarse a nuestros ojos sino bajo la forma de una trinidad. Del punto surgió el ángulo, formado por dos rectas desarrolladas desde la unidad; pero son divergentes, improductivas, se alejan una de la otra continuamente y por eso necesitan una tercera que transmute el ángulo en triángulo; así es posible la Creación; el ángulo es el odio, el triángulo el amor y como Dios es amor, el triángulo es su símbolo por excelencia.

Vemos que el triángulo de la pintura de Campillo está en una posición invertida, esto es, con el vértice hacia abajo. René Guenon⁴⁷ ve en este tipo de triángulos un significado de Providencia, que se traduce en el budismo como símbolo de misericordia, de la compasión búdica, de el «Señor que mira hacia abajo»; y hace notar que el triángulo invertido es el esquema geométrico del corazón y de la copa griática, con todas las significaciones que ello implica.

CONCLUSIÓN: UN RETABLO TRIDENTINO Y CONTRARREFORMISTA

Una vez conocida esta ermita, ya ubicada en la Historia, su hermoso retablo, las pinturas que lo adornan, con especial consideración a la iconografía trinitaria que presenta, cabe preguntarse por su significación y buscar una explicación a su presencia en esta población manchega de Campillo de Altobuey que conserva un estupendo patrimonio arquitectónico del siglo XVI, coetáneo de este pequeño templo dedicado a la Santísima Trinidad.

Ante la ausencia de noticias documentales, puede pensarse que una boyante situación económica

⁴² Sebastián, S. Op. cit. Pág. 41. y Blunt, A. Borromini. Alianza Editorial. Madrid 1982 Págs. 119 y ss.

⁴³ Blunt, A. Op. cit. pág. 57 y ss.

⁴⁴ Aïvanhov, O.M. **El lenguaje de las figuras geométricas**. Ediciones Prosveta. Barcelona, 1989. Págs. 63-86.

⁴⁵ Cooper, J.C. **El simbolismo, lenguaje universal**. Ediciones Lidium. Buenos Aires, 1988. Págs. 138-140.

⁴⁶ Saunier, M. **La leyenda de los símbolos**. Ediciones Teorema. Barcelona, 1984. pág. 107.

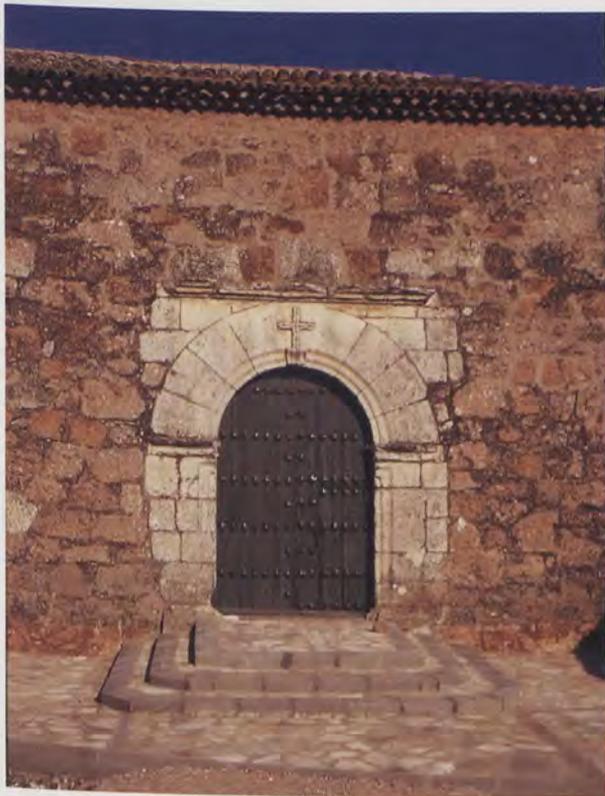
⁴⁷ Guenon, R. **Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada**. Eudeba. Buenos Aires, 1988. Págs. 138-140.

de la población, durante el XVI, basada en la agricultura y la ganadería, la liberalidad y piedad de los moradores, unido todo ello a su carácter de villa de realengo, permitió la construcción del Padre Eterno, quizá como capilla devocional de los profesionales de la arcilla que trabajaban en los dos arrabales cercanos.

No habían transcurrido veinte años siquiera desde la finalización del Concilio de Trento cuando en Campillo de Altobuey se erigió en esta ermita trinitaria un retablo con una profunda significación contrarreformista, en un intento de afirmación de la verdadera doctrina recientemente establecida por el Sagrado Concilio y refrendado mediante su publicación por el pontífice en 1564, al año siguiente de su clausura. La antigua iglesia hispánica, en los siglos V al VII, enseñó magníficamente la fe trinitaria, sobre todo en los Concilios de Toledo, y de su liturgia procede, incluso, el prefacio propio de esta solemnidad. La devoción se extendió en el siglo X y su fiesta litúrgica entró en el calendario romano en 1331. El Concilio de Trento, que intentaba dar una solución

a la disidencia luterana y aclarar la doctrina y la dogmática que eran objeto de ataque por parte de la heterodoxia protestante, fijó toda la cuestión sacramental, señaló la importancia del culto a los santos y el valor de las buenas acciones; en pocas palabras: estableció la ortodoxia católica. Y para su propaganda no escatimó esfuerzos, recurriendo también al arte.

Numerosas órdenes de clérigos regulares salieron de su inspiración, teatinos, somascos, barnabitas, jesuitas, capuchinos,... y se reformaron bastantes de las ya establecidas, en un afán por proporcionar al hombre maneras ascéticas de obtener su salvación. Estas órdenes religiosas adornaron sus templos y monasterios con obras de arte cuyas composiciones obedecían a dictados trentinos. A su vez, numerosas cofradías y hermandades se ocuparon de dotar sus capillas devocionales en edificios propios o ajenos. Y en este ambiente postridentino, dentro de la más pura ortodoxia católica, hay que situar el templo y retablo de la Santa Trinidad de Campillo de Altobuey, que aporta el mensaje de la culminación del ciclo soteriológico que celebra el misterio de la Redención en el que toda la Trinidad tomó parte. En él se destaca aquello que era más atacado por los protestantes, la Iglesia como institución, representada por el Colegio apostólico que preside la Trinidad; el culto a los santos, de los que tan bien nutrido hemos visto el retablo; la importancia de las órdenes religiosas, señalada mediante la presencia de algunos santos fundadores. Se establece una especie de aviso a descarriados disidentes, señalando todo aquello que motivó la separación de la iglesia oriental siglos atrás y la condenación por heréticos de numerosos grupos sectarios; por eso está presente Cristo crucificado y todos los atributos de la Pasión; la Resurrección de Cristo, por partida doble, en la pintura y el relieve; y todo ello presidido por la Santísima Trinidad a la que el creyente manifiesta su adhesión en el Credo, que tanto defendió San Pedro Mártir, presente también en el retablo. Es una síntesis de los elementos más importantes para la salvación del hombre: la Pasión, Crucifixión y Resurrección de Cristo, las buenas obras ejemplarizadas en los santos que se pueden contemplar en el retablo, la creencia en Dios uno y trino y la pertenencia a la Santa Madre Iglesia. Es, asimismo, una loa a la Trinidad y su sagrado misterio, que está presidiendo el retablo y que se explica de forma abreviada mediante el símbolo del triángulo en una iconografía poco frecuente.



*Ermita de la Trinidad. S. XVI. Campillo de Altobuey (Cuenca).
Puerta lado Evangelio.*