

ICONOGRAFÍA TRINITARIA EN UNA PINTURA DEL SIGLO XVI DE HERNANDO DE MAYORGA Y MIGUEL GUIJARRO

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA
Museo de Bellas Artes de Valencia

LA pintura acerca de cuya iconografía vamos a efectuar un breve comentario, se halla ubicada en el retablo de la ermita de la Santísima Trinidad del pueblo conquense y manchego de Campillo de Altobuey. Esta ermita, conocida popularmente como del "Padre Eterno", se construyó a las afueras de la población, en una de las vías de entrada y salida a la misma, a modo de hito sagrado o puerta de protección divina para sus habitantes, igual que ocurre en el resto de los caminos de acceso a la localidad, todos ellos flanqueados por un edificio de carácter religioso. No existen murallas pétreas, pero sí supieron dotarse de un cinturón de protección sagrada mediante templos cuyos patrones son santos sanadores o protectores de campos y ganados.

La documentación de archivo sobre esta ermita es bastante escasa hasta el momento. Existe un libro de cuentas de la misma, pero ya fechado en el siglo XVIII¹ y, salvo la habitual información de tipo económico, pocos datos nos proporciona sobre su origen y autoría. Pero en ese libro contable hallamos cosido a su solapa interior un trozo rectangular de pergamino (110 x 150 mm), que pudo pertenecer a un primer libro, con referencias a la mencionada iglesuela y que nos transmite la cronología segura más antigua hasta la fecha conocida. Se trata de la bendición de la misma por un obispo irlandés, Don Cornelio de Buil, que recorría los lugares de la mitra conquense, regida a la sazón por Don Juan Fernández Vadillo al que sustituía en sus tareas pastorales. Su texto es el siguiente:

Nos Don Cornelio por la gracia de Dios y de la Sa. Sede Appca. obispo Limericens. en el Reyno de Yrlanda a todos quantos esta nra. carta viesen 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. Fernández Vadillo obispo de Cuenca del Consejo del Rey nro. Sr. Bendecimos la Hermita de la SSma. Trinidad de la villa del Campillo de Altoboy (sic) de la Diócesis de

Cuenca que por ser verdad la firmamos de nro. nombre y hicimos sellar con nro. sello. Dat. en el Campillo día y año suso dicho.

Cornelius, eps. limericensis (rubricado). Por mando de su señoría, Mauricio Quirqueo (rubricado).

(Archivo Parroquial de Campillo de Altobuey. *Libro de Cuentas* de la ermita de la Trinidad. Siglo XVIII.)

Aparte de esta referencia documental, han sido las investigaciones del profesor Ibáñez Martínez² las que más precisos datos nos han proporcionado, si no sobre el edificio, sí sobre el retablo en que se ubica esta pintura y sus autores. A él le cupo la fortuna de hallar la Concesión de Poderes que Bartolomé Matarana hace a Hernando de Mayorga en 1594 y la Carta de Concordia entre Mayorga y el pintor campillano Miguel Guijarro de 1598. Por estos documentos, pues, sabemos sin lugar a dudas que los autores del retablo son Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro y por tanto de la pintura en concreto de que me voy a ocupar, la tabla principal dedicada a la titular, confirmándose documentalmente lo que en conversaciones privadas había indicado tiempo atrás el profesor Fernando Benito, de la Universidad de Valencia, y actual director del Museo de Bellas Artes de la ciudad del Turia.

La situación del Padre Eterno en uno de los arrabales que albergaron obradores de alfareros, documentados desde el siglo XVIII por noticias de archivo y cuya cronología se puede remontar al siglo XVI, nos permite suponer que su construcción fuera debida a algún colectivo o hermandad de estos profesionales de la arcilla cuyo patrón era Dios Padre, el Padre Eterno, el alfarero por excelencia, quien creó al hombre del barro. Ya lo dice el verso popular:

Arte muy noble y bizarro,/ entre todos el primero/
pues en las artes del barro/ Dios fue el primer alfarero/
y el hombre el primer cacharro.

¹ *Libro de Cuentas de la Hermita de la Santísima Trinidad*. Manuscrito. Archivo Parroquial de Campillo de Altobuey. S. XVIII.

² Ibáñez Martínez, P. M. *Documentos para el estudio de la pintura conquense del Renacimiento*. Editado por la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1990. Ibáñez Martínez, P. M. *Pintura conquense del siglo XVI. III. Del manierismo a la Contrarreforma*. Editado por la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1995. Págs. 292-299.



Hernando de Mayorga y Miguel Guijarro: *Santísima Trinidad*. Siglo XVI. Ermita del "Padre Eterno". Retablo. Campillo de Altobuey (Cuenca). Foto del autor.

Adentrándonos un poco más en su historia, podemos decir que al declinar el siglo XVI, el provisor del Obispado de Cuenca y la Mayordomía de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey, encargaban la realización de un retablo para este pequeño templo de artesonado mudéjar a los pintores Hernando de Mayorga, discípulo de Bartolomé Matarana, y a Miguel Guijarro, natural y vecino de la mencionada villa.

Parece que hubo un primer encargo a Bartolomé Matarana,³ y podría referirse al diseño de las trazas, en lo que destacó notablemente Matarana y ya señaló el Dr. Fernando Benito, aunque el retablo de Campillo está más próximo a otro anterior de la catedral de Cuenca, el de la capilla de los Apóstoles, datado hacia 1540. Este último presenta truncado el ritmo ascendente de su traza con dos pinturas horizontales que le añadieron a fines del siglo XVI y por eso el de Campillo resulta más bello y armónico. Pero por no se sabe qué razones, lo hallamos encargado dos veces, una a Mayorga y otra a Guijarro.

El siglo XVI supuso para Cuenca una suerte de siglo de Oro en las artes y en las letras, iniciado en la centuria anterior, por su gran riqueza lanera. La mitra conquesa, 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 en ella a sus segundones sin mayorazgo. Y obispo de Cuenca fue el famoso cardenal Riario, Don Rafael Galeote y Riario (1493-1521), figura poco conocida todavía, pero de gran importancia en la introducción a su través en Cuenca y en España de las ideas y arte renacentistas procedentes de la Roma humanista, aunque nunca pisara tierras conquesas.

Esta riqueza lanera produjo en la diócesis conquesa ricas manifestaciones artísticas de todo tipo, arquitectónicas, pictóricas, de orfebrería, de bordados, etc., y así lo han puesto de manifiesto los estudios de Rokiski Lázaro,⁴ Ibáñez Martínez⁵ y Pérez Ramírez,⁶ entre otros.

Pese a que el encargo del retablo de Campillo se le había hecho a cada uno de los pintores por separado, erróneamente, para no verse metidos en pleitos y gastos inútiles, ambos pintores deciden en una carta de concordia, hacerlo y cobrarlo a medias:

Contrato entre Mayorga y Guijarro, pintores. Sepan quantos esta carta de concordia, transaçion e yguala vieren como nosotros Fernando de Mayorga, pintor, vezino de esta cibdad de Cuenca, de la una parte, y Miguel Guijarro, pintor, vezino de la villa del Campillo de Altobuey (sic) estante en esta dicha cibdad de Cuenca, de la otra, (...) por quitarnos de los dichos pleitos por ser como son costosos y los fines de ellos dubdosos, nos emos (sic) conbenido (sic) 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 (...) y que las pagas que se nos ovieren de haçer (...) ayamos de partirlo por mitad entre ambos dos (...) a nueve dias de el mes de Junio de mill e quinientos noventa y ocho años (...).

(Archivo Histórico Provincial de Cuenca. Diego González de Nájera. 1598. nº 412, ff. 537-539. 7)

Lo que se deba a cada uno de estos artistas en el retablo, hoy por hoy, resulta desconocido ya que poco se sabe de sus vidas y obras. Lo que sí es cierto es una impronta mataranesca y la deuda de sus imágenes con estampas grabadas de romanistas flamencos, sobre todo en las dos tablas centrales y principales. La factura recuerda al maestro genovés, pero está muy lejos de la finura que había alcanzado en otras obras coetáneas; el drapeado es acartonado y duro y el manejo del color

³ Ibáñez Martínez, P. M. *Documentos...* Op. cit. Págs. 241-242.

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

⁵ Ibáñez Martínez, P. M. Vid. nota 2.

⁶ Pérez Ramírez, D. *Pedro de Villadiego y el retablo mayor de Tarancón*. Tarancón, 1978.

⁷ Ibáñez Martínez, P. M. *Documentos...* Op. cit. Págs. 303-304.

sigue ese tono desabrido de Matarana, lo que nos habla de unos discípulos peor dotados que su maestro.

La que ocupa el lugar preferente del retablo es una pintura al óleo sobre tabla de la Santísima Trinidad, titular de la ermita, con una disposición habitual y frecuente en la representación del tema; sus medidas son 145 x 90 cms y en su parte posterior puede leerse la anotación de época: "Es del tablero de la Trinidad". Pertencería al grupo que Reau llama "en horizontal"⁸ y que Germán de Pamplona⁹ clasifica como "padre e Hijo entronizados con la paloma volante". Las figuras de las Divinas Personas aparecen en yuxtaposición, significando que son iguales en su dignidad. De influencia medieval, según Reau, es la representación del Padre con las insignias del Papa y del Emperador, encarnaciones terrestres del poder espiritual y temporal. Aquí ciñe tiara papal y sujeta un gran orbe. Como el Padre no se encarnó, se le representa como si fuera la máxima jerarquía de la Iglesia, dándole el aspecto de un venerable y anciano pontífice de rostro idealizado. El Hijo, en forzada y escurridiza postura, descansa la cruz en su hombro; y entre ellos la paloma del Espíritu Santo en medio de un círculo radiante.

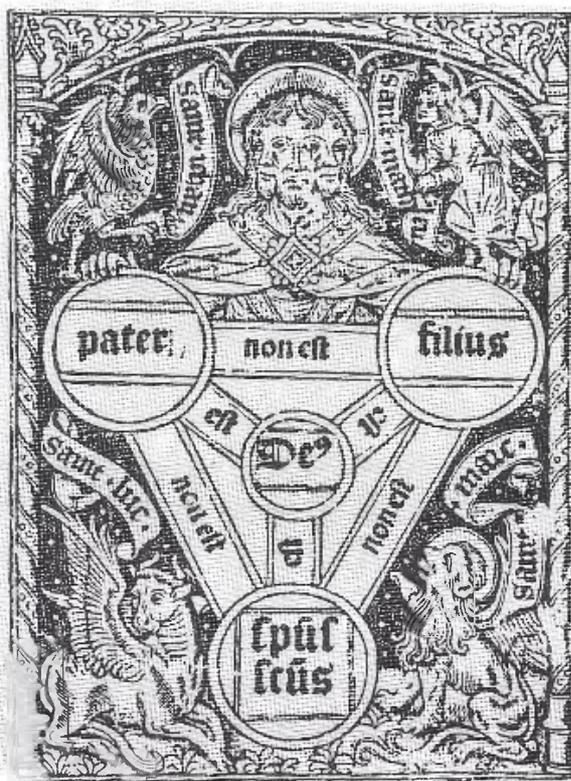
Lo curioso de este cuadro de iconografía trinitaria es el triángulo que sostienen Dios Padre y Dios Hijo, y es esta figura geométrica lo que singulariza la pintura respecto de otras manifestaciones trinitarias similares.

El triángulo simbólico trinitario se encuentra presente con frecuencia en ejemplos de las tipologías llamadas "Trinidad tricéfala" o "Trinidad trifacial" (sigo a Germán de Pamplona) y en algunos otros casos que no hacen distinción de las tres Sagradas Personas, sino que las presentan a las tres de modo idéntico, sin diferencias de edades ni formas. Las trinitades trifaciales y tricéfalas (y otras combinaciones aún más raras) fueron consideradas heréticas y monstruosas y, como tampoco gozaron de mucha aceptación, fueron retiradas del culto. Por fortuna se han conservado en nuestro país algunos ejemplares como el del monasterio cisterciense de Tulebras (Navarra), el del hospital de Mondragón, el del Museo Marés de Barcelona, etc.

Para comprender mejor lo que va dicho, recogemos una ilustración de un misal parisino de 1517, donde puede apreciarse la Trinidad en imagen de triple rostro, sosteniendo con sus manos la figura triangular referida, que puede estar en el origen y ser la explicación del cuadro campillano.

La dificultad de traducir plásticamente el dogma y misterio de la Santísima Trinidad, llevó a los artistas a idear desafueros como el de la triple facies y, a la vez, a usar el triángulo como símbolo sencillo, familiar y arquetípico, que resume en un solo golpe de vista y de forma acertada tan importante cuestión teológica, el inefable misterio que distingue tres personas divinas en una sola y única esencia, el misterio más alto y profundo de la revelación cristiana.

Estos triángulos se acompañan de una inscripción latina que tiene la siguiente lectura: "Pater non est Filius; Filius non est Spíritus Sanctus; Spíritus Sanctus non est Pater". Tal leyenda está manifestando la separación de



Trinidad trifacial, París, 1517. Ilustración de un misal.

las tres Personas, su distinción, como tres y distintos son los vértices de un triángulo. Igualmente, las inscripciones que confluyen en el centro de la figura geométrica tienen esta lectura: "Pater est Deus; Filius est Deus; Spíritus Sanctus est Deus"; es decir, los tres son Dios y participan de la misma esencia divina.

Aun no contando con estas inscripciones latinas, la idea del cuadro de Campillo de Altobuey es la misma: explica de forma inteligible y en una sola mirada algo tan complejo como es el dogma de la Trinidad. Como la mayoría de la gente no sabía leer y, además, están en latín, la ausencia de estas leyendas no modifica en nada el sentido y la justificación de su presencia en el cuadro.

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 de otras "trinitades" o tríadas en diversas culturas. 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

⁸ Reau, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome II. Presses Universitaires de France. París, 1956. Págs. 17 y ss.

⁹ Pamplona, G. de. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. Madrid, 1970.

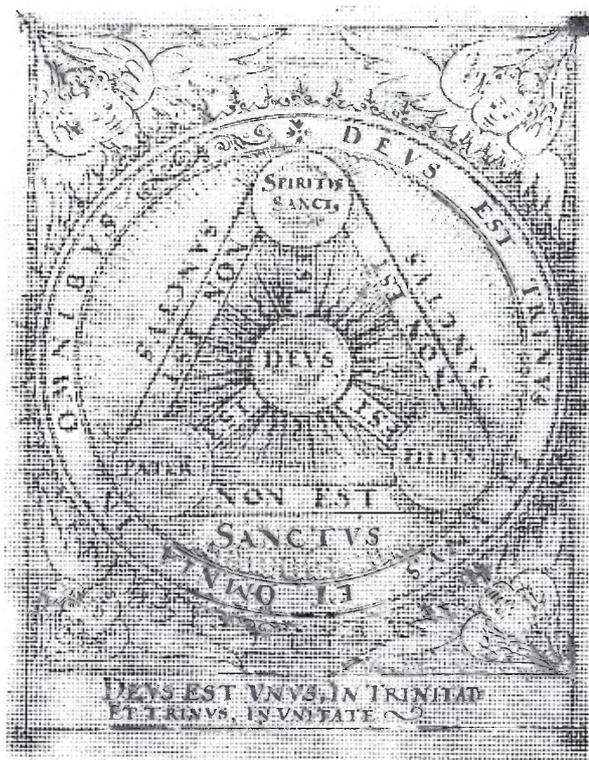


Ilustración de *Sylva Philosophorum*. Tratado alquímico de Cornelius Petraeus, de Hamburgo. Siglo XVII.

camino".¹⁰ Y si esto ocurre en el ámbito 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 representar a Dios Uno y Trino?; ¿cómo plasmar que algo es una cosa y tres distintas a la vez? Las más claras leyes de la lógica se enfrentan a este "absurdo teológico", cuando no hacen acto de presencia concepciones heréticas y desviadas o influencias coincidentes de otras religiones. Es un problema casi sin solución, dice Reau. Por ello se recurrió a un símbolo sencillo, la figura geométrica del triángulo, arquetípico, presente en diversas culturas antiguas, como fácil traductor en un solo golpe de vista de algo que necesitaría días y días de argumentación y explicación para comprenderlo y admitirlo.

Del ámbito religioso pasó este triángulo a la Alquimia (¿o fue al revés?) y lo hallamos ilustrando el *Sylva Philosophorum*, un tratado del hermetista Cornelius Petraeus de Hamburgo, del siglo XVII, que aquí recogemos y que presenta la salvedad de haber invertido la figura, aun cuando la idea es la misma, profundidades alquímicas aparte.

Como utilización curiosa del triángulo trinitario aún cabe mencionar a la Masonería, que lo tomó del

mundo pitagórico, adoptándolo como símbolo de Minerva o de la Sabiduría y para representar con él la Trinidad, bajo cuyo patronazgo se pusieron, llegando incluso a conocerse este grupo como "Orden del Triángulo".

Es más probable que la iconografía de esta tabla, como ya se ha dicho, provenga de una estampa que de la inspiración de un mentor; campillo es una población pequeña que, aunque registró en el siglo XVI una notable actividad constructora (iglesia parroquial de salón columnario, ermita de Santa Ana, ermita de San Miguel, ermita de Santa Quiteria, ermita de San Quilez, etc.), no entraría en ese lujo de encargos con mentor por medio, extremo que también confirmaría la mediana calidad de la pintura.

¿Y qué mejor manera de explicar el misterioso dogma y de forma más rápida y sencilla que mediante la figura triangular? A primera vista, el triángulo del cuadro parece más un tetraedro, por los efectos de sombra que aparecen en él, con un vértice dirigido hacia el frente; pero el tetraedro tiene cuatro caras, no tres, no es un símbolo trinitario, a no ser que se hiciera caso omiso de su base o cara posterior por no resultar visible, 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. En mi opinión, ese efecto de sombra volumétrica sobra y quizá se trate de un error iconográfico o una mala traslación a la tabla de lo que los autores pudieron ver en alguna estampa grabada. Debe ser un triángulo equilátero con tres semibisectrices confluyentes en el centro de la figura o la ípsilon griega inscrita en una delta invertida, ambas letras símbolos trinitarios también. La figura geométrica del triángulo es la expresión concreta, material y física, del número tres. La Divinidad se materializa en el número tres mediante el triángulo; por tanto, el triángulo equilátero, símbolo de equilibrio y de armonía, es símbolo de la Divinidad y de la manifestación divina, símbolo del sol, 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, del amor y de la sabiduría de Dios. Para los creyentes, allí donde aparece la vida, se manifiesta la presencia de Dios. Así, se convierte 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 hombre ha de ocuparse en desarrollar hasta conseguir el equilátero perfecto que le asemeje a la Divinidad. El mundo romano de los primeros cristianos ya recurrió al triángulo como símbolo trinitario, acompañado del alfa y la omega o del crismón, y así lo ha venido confirmando la arqueología.

Vemos que el triángulo de la pintura de Campillo

¹⁰ Saunier, M. *La leyenda de los símbolos*. Ediciones Teorema. Barcelona, 1984. Pág. 108.

está en posición invertida, con el vértice hacia abajo. René Guenón¹¹ ve en esta forma de triángulo un significado de Providencia y hace notar que es el esquema geométrico del corazón y de la copa griática. A esta pintura manierista (y a todo el retablo en que se ubica) cabe adjudicarle una significación devocional y tridentina. El Concilio de Trento intentó contrarrestar y dar una solución a los ataques luteranos y disidencia protestante y no escatimó esfuerzos propagandísticos, re-

curriendo, también, para ello al arte. Fundadores de órdenes religiosas, numerosas santas y vírgenes, el Colegio Apostólico presidido por la Trinidad, Cristo Resucitado, etc., están presentes en el retablo. Todo en él habla de la salvación del género humano mediante la redención por Cristo, en la que toda la Trinidad tomó parte y se le alaba haciéndola presidir el retablo y explicándola de forma sintética mediante el símbolo del triángulo.

¹¹ Guenón, R. *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Eudeba. Buenos Aires, 1988. Págs. 138-140.