

# El convento de la Trinidad de Cuéllar y su ciclo pictórico

Fernando Collar de Cáceres  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

## RESUMEN

*El convento de la Trinidad de Cuéllar (Segovia) fue trasladado en 1554 junto a las puertas de la villa, pasando a ocupar la vieja ermita de San Blas, que no tardó en ser renovada con una capilla mayor gótica, patronato de las hermanas Ana y Francisca de Bazán. Hacia 1595 la capilla fue dotada de un nuevo retablo, debido a Pedro de Bolduque en el que intervino el pintor Gabriel de Cárdenas, probable autor del complejo ciclo iconográfico trinitario pintado en la plementería de la bóveda, cuyo significado, contenido y unidad es objeto de este artículo.*

El convento de la Trinidad de Cuéllar, asociado siempre con la figura de Simón de Rojas y hoy propiedad privada, aloja tras los muros de ladrillo de su cabecera románica una estructura gótica del siglo XVI cuya mayor singularidad reside en las pinturas que adornan su plementería, conformadoras de un ciclo iconográfico de carácter trinitario datable poco antes del 1600. El estilo de estas pinturas hay que relacionarlo con la particular manera de Gabriel de Cárdenas Maldonado, máximo exponente de una escuela local de breve trayectoria, surgida a la sombra de los talleres vallisoletanos, y hay que atribuir su parcial desajuste formal y la desigualdad de su factura a la naturaleza misma del soporte y a una amplia colaboración de oficiales.

## ABSTRACT

*In 1554 the community of the convent of the Trinity in Cuéllar (Segovia) was moved to the hermitage of St. Blas, that after a first adjustment would be renewed with a gothic chapel, patrons of which became the sisters Ana and Francisca de Bazán. About 1595 the chapel was endowed of a new altarpiece, work of P. de Bolduque, in which intervened the painter Gabriel de Cárdenas, supposed author of the complex cycle painted that decorates the vault, the meaning and the unit of which is object of this article.*

## LA CAPILLA CONVENTUAL Y EL RETABLO.

Inicialmente asentado a las afueras de Cuéllar, junto al río Cerquilla, el convento de la Trinidad pasó junto al casco urbano a mediados del siglo XVI, cuando la comunidad tomó posesión de la ermita de San Blas, a la sazón abandonada y sin tejado<sup>1</sup>, junto a la puerta de Santa Marina. Según la minuciosa descripción de los hechos que quedó registrada ante el escribano Juan de Cuéllar, el 10 de agosto de 1554 se presentaron en una carreta fray Martín de Requejo y fray Juan de Mendoza, con una campana, unos maderos y dos puertas, y procedieron a cerrar el abandonado recinto, colgando la campana y tomando posesión de aquellas ruinas en nombre de su comunidad<sup>2</sup>. Este episodio se enmarca en un



amplio proceso de integración de las fundaciones trinitarias en los núcleos de población, durante la época trentina y postrentina<sup>3</sup>, que obedeció a la voluntad de acabar con un aislamiento secular de los conventos de la orden, aunque el expeditivo método adoptado resulta tan sorprendente como singular.

Apenas un mes después la comunidad trinitaria contaba con el patrocinio de dos mujeres de una de las más nombradas familias cuellaranas, doña Ana y doña Francisca de Bazán, quienes se obligaron a sufragar las obras y el ornato de la capilla mayor, según consta por escritura otorgada en Valladolid el 13 de septiembre de 1554, usando de la licencia otorgada al efecto un día antes:

*“...q la yglesia de la santissima Trinidad, q antes se llamaba de sr San Blas, donde al presente han pasado, esta sin tejado, e las paredes muy maltratadas e destruidas, q ellas las sobredhas (Ana y Francisca de Bazán) haran e repararan luego a su costa la capilla mayor de la dha yglesia, lebantando las paredes, encubriendola de madera e teja, enluciran la dha capilla e socabrarán (sic) e reformaran las dhas paredes, dando el Monasterio el Retablo q. estaba en la capilla mayor de la otra yglesia de la Trinidad (junto al Cerquillo) y la reja de madera.... con condicion que la dha capilla mayor sea para ellas, e se puedan enterrar y enterraran en ella, ellas, e quienes ellas quisieren e no otro alguno, e puedan poder en la dha capilla sus bultos y sus Harmas y Escudos a su voluntad...”<sup>4</sup>*

Casi de inmediato se dio forma a la escritura de fundación propiamente dicha, con licencias del obispo D. Gaspar de Zúñiga y de D. Beltrán de la Cueva, duque de Alburquerque y señor de Cuéllar, insistiendo en los aspectos relativos a la creación de altares y retablos, a pesar de lo indicado sobre el aprovechamiento del retablo mayor y la reja del viejo monasterio trinitario<sup>5</sup>.

*“...” la qual dicha yglesia (aun San Blas) esta sin tejado ni techo antes toda descubierta, e las paredes muy maltratadas, e parte de ellas caydas y endidas...., e tiene necesidad de poner, y reedificar e subir las paredes, e bajar el suelo de la yglesia, y hacer altares e asentar Retablo e retablos e otras cosas necesarias...”*

Los frailes se comprometieron por su parte a sustentar, reparar y tener en pie la capilla mayor y a volverla a levantar en caso de hundimiento.

Pero quizá las obras que habrían de transformar radicalmente este viejo presbiterio románico, cuyos muros absidales tuvieron los monjes el buen juicio de conservar<sup>6</sup>, no se iniciaron tan de inmediato como se ha creído. Así, un par de años más tarde la comunidad buscaba materiales que permitieran regenerar aquella

maltratada cabecera a bajo costo, y no encontró mejor cantera para su propósito que las ruinas una ermita dedicada a San Bartolomé, otrora iglesia de rango parroquial. Pero el taxativo procedimiento de “hechos consumados”, cuya bien probada eficacia se vio en el cambio de asentamiento, habría constituido en este caso un acto de rapiña inadmisibles y de ribetes poco menos que sacrílegos, por lo que se siguió esta vez la vía legal, cursando el pertinente requerimiento al ordinario. No deja de llamar la atención que la iniciativa no fuera promovida por la propia comunidad sino por el arcipreste de Calzada de Valdumziel (Salamanca), D. García de Cuéllar, vecino de esta villa de Cuéllar, quien el 5 de mayo de 1556 elevó al obispo una solicitud de donación de los materiales de aquella derruida ermita, sita a un tiro de piedra de la fundación<sup>7</sup>, para restaurar los maltrechos muros de la capilla. Por hacer mayor fuerza, don García propuso la erección de una cruz de piedra, con cargo a la comunidad, en el lugar que aún ocupaban las ruinas de S. Bartolomé, y la dedicación de un altar al apóstol en el interior del nuevo templo trinitario.

*“yten si vuestra illustrissima es servido seria mejor en mas servicio de dios nro señor que la dha ermita se convirtiese en el dho monesterio de la santissima trinidad haziendo un retablo e altar de la aduocacion de señor san bartolome...”*

Tras la oportuna averiguación de rentas y fábrica de la ermita, el obispo Zúñiga dio licencia para el aprovechamiento de sus piedras, arcos y ladrillos en el nuevo templo de la Trinidad el 23 de julio de 1556, imponiendo como contrapartida la cesión por los frailes de otro tanto material de su antiguo monasterio, para reparación de la iglesia de San Sebastián, y la construcción de un humilladero con la imagen de san Bartolomé, como reverencia de aquel lugar, que había sido iglesia<sup>8</sup>.

Pero faltan los más elementales datos sobre la construcción del edificio en sus distintas fases, tanto de la capilla mayor como de las estancias más relevantes<sup>9</sup>, así como del camarín, que sabemos comenzado en 1731. Hay noticia sólo de aspectos bastante marginales, como lo tocante a la solicitud en 1587 al Regimiento de la Villa por parte de Simón de Rojas, entonces administrador del convento, del callejón que discurría entre los muros del recinto y la Huerta de D. Rodrigo de Bazán, para hacer la sacristía<sup>10</sup>, lo que finalmente se obtuvo con licencia del duque. El verdadero impulsor y patrono de la capilla sería don Francisco Velázquez de Bazán, hijo de don Alonso Vélez de Guevara y de doña Brígida de Bazán, y sobrino de las fundadoras. Aparte de las mandas testamentarias para dotación del Hospital de Convalecientes<sup>11</sup>, su heredero universal, don Francisco dejó establecida la dotación de un censo anual de mil reales





Fig. 1. Convento de la Trinidad; plementería.

para la reparaciones de la capilla mayor de la Trinidad y su sacristía<sup>12</sup>, y dio orden de que los restos de sus abuelos, padres de las fundadoras, pasaran al presbiterio y de que en los ornamentos y objetos de plata se pusieran, como en el altar mayor, las armas de los Velázquez, a la derecha, y las de los Bazán, a la izquierda, refiriendo entonces haber realizado a su costa un arco para el entierro de doña Francisca de Bazán, fundadora de la capilla, de sus padres (Alonso Vélez de Guevara y Brígida de Bazán) y de doña Magdalena de Rojas, su mujer, que a la postre sería también el suyo propio.

Las disposiciones de Velázquez de Bazán para las restauración de la capilla nada tienen que ver sin embargo con la reforma de la cabecera del templo, probablemente acabada, sino con una previsión de necesidades ulteriores. La transformación gótica del recinto hubo de producirse en efecto en algún momento entre 1556 y 1594, aunque quizá más cerca de la segunda fecha que de la primera. Nada permite desde luego asegurar que las obras para la reforma de la vieja ermita no se acometieran a renglón seguido de la refundación, pero es bastante probable que hubiera una reparación transitoria y que las obras definitivas se pospusieran unos años, hasta cerca de 1580, a pesar de su rotundo carácter gótico. En tal sentido hay que subrayar la estrechísima semejanza estructural de sus bóvedas con las de los tramos

conservados de la antigua iglesia conventual de la Concepción Francisca, construida entre 1582 y 1587 —a los pies de la actual y transversal a ella—, y con la nueva capilla del convento de Santa Clara, también de 1582<sup>13</sup>, hasta el punto mover a pensar que bien pudiera ser obra de los mismos autores de ésta —los hermanos Andrés y Antonio López—, que acaso lo fueran de la capilla concepcionista<sup>14</sup>. Sólo el perfil del friso y la rotulación original en letras góticas de su inscripción prueban que interior de la Trinidad es algo anterior a los de las dos capillas “hermanas”.

De la nueva estructura permanece en pie la bóveda del conjunto presbiterial<sup>15</sup>, con un tramo recto, más ancho que largo, cubierto con bóveda estrellada, y un ábside semidecagonal, de bóveda radial análoga. En el tramo recto los terceletes se complementan con un sistema de combados, arrancando éstos del centro de los arcos formeros y perpiños y curvando todos hacia adentro, con recuperación hacia afuera en su intersección con los cruceros y terceletes, mientras que la bóveda absidal, estrellada y semidecagonal, tiene un desarrollo estrictamente radial, con seis nervios cruceros y cinco terceletes. En los puntos de intersección principales se definen pinjantes de adorno plateresco, mientras que las intersecciones menores se decoran con figuras de querubines, de un modo análogo a lo que muestra la cabecera de Santa Clara.





Fig. 2. Convento de la Trinidad; plementería.



La inscripción en letras capitales doradas que recorre el friso pseudodórico de la capilla tiene dos partes diferenciadas, y bajo ella se adivina un texto anterior, con letras negras, que sólo se hace bien visible y legible en el fragmento que se conserva en la zona central, alusivo a las fundadoras:

“BENEDICTA/...(.....).../ (T)RINITAS ATQ/ YNDIVISA  
VNI(T)AS/ CONFIEBI MVR/ (*Bazâ hermanas y..*) / EIQUIA  
FECIT/ NOBIS CVM/ MISERICORDIAM SVAM. TOB. I.C.I.Z”.

La primera parte de esta inscripción definitiva, interrumpida brevemente tras la palabra inicial por la apertura de una puerta que da acceso a lo que hoy es una estancia de uso doméstico –corresponde a la parte alta del antiguo recinto presbiterial–, está indisolublemente conectada a la parte final del texto, evidenciándose que el tramo central, con los restos visibles de la inscripción anterior, estaba cubierto por el remate del retablo, circunstancia que viene a probar que la segunda inscripción, que hay que entender completa –excepto en lo destruido por la puerta–, hubo de hacerse después de 1595. El segundo párrafo de esta inscripción definitiva, en letras doradas, procede de un texto del Libro de Tobías (12.6) y alude, con palabras de la revelación del ángel, a la misericordia divina, con las únicas modificaciones relativas a la Trinidad, donde en el libro se habla de la divinidad, y a toda la comunidad cristiana (*nobis*) como beneficiaria de sus dones<sup>16</sup>. La inscripción original, que en algunas partes de friso se adivina debajo de la definitiva, nada tiene que ver con ésta en términos de contenido, lengua o grafía, como lo prueba lo poco que queda legible en la zona central, luego oculta por el retablo, claramente referido al patronazgo: *Bazán hermanas y...*<sup>17</sup>; en texto de letras góticas. Es de entender que incluiría todo lo esencial de los datos fundacionales.

En los paños murales centrales que se definen por encima del friso están las laudes sepulcrales de doña Ana de Bazán, cofundadora de la capilla, del primer patrono –don Alonso Vélez de Guevara y Velázquez– y su mujer –doña Brígida de Bazán, hermana de doña Ana y doña Francisca–, y de don Francisco Velázquez de Bazán y doña Magdalena de Rojas, que son las que éste último dispuso que se colocaran bajo un arcosolio que mandó abrir a tal efecto en la capilla mayor, como ya se ha dicho<sup>18</sup>. Las armas familiares y las letras labradas aparecen realizadas con oro y color.

Para la realización del retablo se recurrió al principal maestro de la escuela cuellarana, el escultor Pedro de Bolduque, quien ya por entonces había decidido retornar a Medina de Rioseco, de donde procedía, pero que no pudo o no supo negarse a atender un encargo de los Bazán, estrechamente emparentados con los Rojas, para los que ya había trabajado<sup>19</sup>.

El retablo había de ser de dos cuerpos, en orden compuesto de columnas estriadas y adaptado en seisavo a la cabecera poligonal del templo. Llevaría en el encasamiento principal un grupo de la Trinidad, con el Padre Eterno, sobre nubes y con serafines, sosteniendo a Cristo en la Cruz, y la paloma del Espíritu santo, y el segundo registro tendría las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan en el Calvario. Por el contrato de la policromía, firmado por Gabriel de Cárdenas en noviembre de 1595, sabemos que había de tener en su primer cuerpo cuatro columnas corintias sobre un banco que alojaba en su tramo central un tabernáculo dórico; se definirían así tres calles, la central para el relieve de la Trinidad y las otras para pinturas. El segundo cuerpo, también corintio, dispondría al parecer de otras tantas columnas en tres calles, quedando el intercolumnio principal para el grupo del Calvario y los tramos laterales para las pinturas de Cárdenas, mientras que las armas de los Velázquez de Bazán habían de campar aquí en los pedestales de las columnas altas. Bolduque se obligó a terminar su trabajo para Navidad de 1594, cobrando por todo su trabajo 218 ducados. Cárdenas se comprometió por su parte a dorar, estofar y policromar con esmero la talla, dando encarnaciones a pulimento en las figuras, y a pintar dos tableros en el banco y dos en cada cuerpo, en las calles laterales –no se determinan sus temas–, de los que los del cuerpo alto, según se dice, eran grandes; y completaría su labor haciendo los lejos de Jerusalén tras el Calvario, en el muro, donde también había de pintar, y arriba, a los lados, una vid y unas zarzas (?)<sup>20</sup>. Nada de ello se ha conservado.

Ya en 1731 se levantó tras la vieja cabecera medieval un camarín, aún en pie a pesar de los recientes hundimientos parciales<sup>21</sup>. Pero las condiciones contractuales del retablo encomendado de 1594 no permiten pensar que la estructura creada por Bolduque pudiera transformarse en retablo de camarín, por lo que hay que entender que se haría entonces uno nuevo, que bien puede ser la máquina dieciochesca hoy conservada en la iglesia de Santa María de la Cuesta, en cuya hornacina –vano del camarín– se aloja una imagen de la Virgen de las Angustias y cuya ara lleva el nombre del beato Simón de Rojas<sup>22</sup>. El retablo de Bolduque hubo ser arrumbado o más probablemente destruido.

El informe realizado en mayo de 1810 por el padre José Esparza, xregular trinitario del monasterio de Cuéllar, refiere que, entre otras tropelías, los soldados franceses que se alojaron en el monasterio rompieron puertas, descerrajaron ventanas, hicieron trizas las ropas litúrgicas, quemaron muebles, destrozaron el órgano y robaron diversos enseres, así como toda la plata y el reloj<sup>23</sup>. Estos desmanes afectaron también de manera grave al archivo, por lo que se sacó de inmediato copia de algunos de los deteriorados documentos fundaciona-





Fig. 3. *San Basilio.*



Fig. 4. *En cuyo segundo día se instituyó la orden...*

les y se hizo inventario de lo conservado<sup>24</sup>. Nada se dice por contra de imágenes ni altares. Por lo que parece el nuevo retablo mayor no sufrió deterioro y las pinturas de la bóveda no fueron afortunadamente objeto de los excesos de la soldadesca.

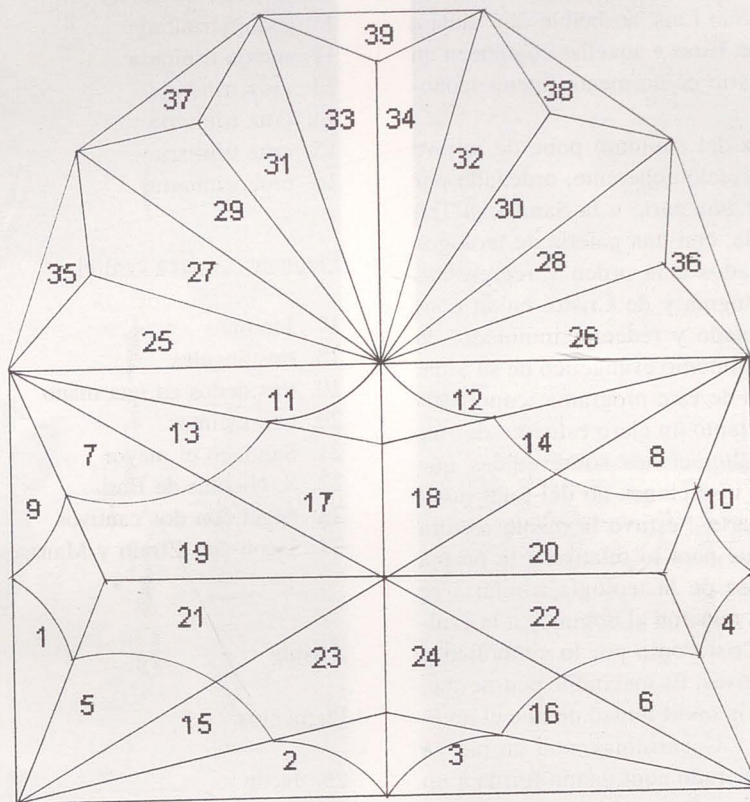
#### PINTURAS DE LA BÓVEDA

Aspecto a destacar del desaparecido retablo de Bolduque es el que la policromía se encomendara a Gabriel de Cárdenas (1595), quien aparte de dorar y colorir las imágenes y la estructura había de pintar en el muro los lejos de Jerusalén, tras el Calvario, así como una vid y, según parece, unas zarzas, arriba, a los lados. Esta intervención de Cárdenas, no estrictamente ceñida a realzar mazonería y talla, bien pudo completarse con la labor pictórica de la decoración de la bóveda, objeto de nuestro interés, en trabajo que pudo incluso haber precedido incluso al de la conclusión del retablo<sup>25</sup>.

Lo que hasta hoy conocemos de Cárdenas son pinturas sobre tabla, al óleo, en composiciones de mayor o menor amplitud y con un colorido y sentido de atmós-

fera y luz bastante distinto al de estas pinturas murales, esencialmente monofigurativas, cuando no meros motivos simbólicos. Pero las diferencias estilísticas son quizá imputables tanto a las peculiaridades técnicas —aquí temple, o quizá en parte óleo sobre muro—, como a las dificultades debidas al emplazamiento, a cierto descuido formal y a una amplia intervención de oficiales. Las solas figuras del Bautista y de San Marcos, en la bóveda absidal, bastan sin embargo para sustentar la atribución a Cárdenas, con una prudente reserva que no puede ignorar el insuficiente conocimiento que poseemos de la pintura de Juan y Julián Maldonado<sup>26</sup>, cuya supuesta intervención supondría adelantar la decoración de la bóveda hasta 1579 y 1587, respectivamente. De la capacidad de Cárdenas para las naturalezas muertas, ya subrayada por Diego Angulo a la luz del tríptico de la Virgen de la Rosa (M. Prado)<sup>27</sup>, parece buen reflejo la pintura de los lirios y de las uvas que aparecen en sendos plementos de la bóveda. Pero no faltan figuras como las de San Miguel, Jacob o el ángel con los dos cautivos que no responden por entero a los tipos humanos que habitan las composiciones de Cárdenas, aunque en modo alguno carentes de todo parentesco, aparte de las





**Inscripciones:**

01. S. ATHANA/SIVS

02. S.BA/SILIO

03. GAGVINOS DOC/TOR

ILVSTRI/SIMVS EL/ Zº BARTO-  
LOME/VS DE TEXEDA/ BENE-  
RABILIS

04. S.HILA/RIVS

05. S. LVDOVI/CVS REX GA/LLIE  
BENE/FACTOR

06. S.... ITA (?)..

08. HONORIVS 4º/ CONFIRMATOR/  
e AMPLIFICATOR /ANNO DNI/  
1270

08. S. INOCENTIVS/ INSTITVTOR/  
ET CONFIR/MATOR ANNO/  
DNNI 1198.

09. "S. Joannes de ma/ta  
patriarcha/ et moderator/  
primus. a"

10. S. FELIX PATRIARCA...

11. " IN EIVS DIE Zº/ SACER  
INS/TITVR OR/.DO."

12. "YL... /SP...../E...."

13. sin texto

14. sin texto

15. sin texto

16. sin texto

17. "AAA DNE. DE/VS HIERE/MIAS  
/ C.I."

18. "TRES BIDIT/ ET.VNVM.  
A/DORAVIT. GEN./ 18"

19. "TRES DIGI/TI ET VNA/MANVS.  
DAN. 5"

20. sin texto

21. S.TIA/GO

22. S. NICVLAS

23. "VT LIBERENTVR/ DILECTI  
(T)VI/ PS.59"

24. "CRESCANT IN MAL/TITVDI-  
DEM SVPER/TERAM GEM. /48"

25. JACOB

26. DANIEL

27. S.MARCO

28. S.LV/CAS

29. "OCCISVS EST / ABORIGINE /  
MVNDI. CAP. /APO. 5"

30. "SIC ERIT FI/LIVS HOMINI /  
INCORDE. TR/RE MAT. I". /  
/JONAS

31. S. MI/GVEL

32. S. IVA-

33. "SICVT LILIV(M) YNTERSPI  
(NAS) / S(I)C AMICA MEA /  
CA(N)T. 2"

34. "BERBVM CA/RO FACTVM EST  
/ C.I."

35. "...ENE DICE(M  
FV?).../...IT)ES : IN S(L) /  
GENE (.4?)"

36. "FILII. DAVID. FILII  
HABRAAM".

37. "FOLIVM SVV(M) DABIT.  
INTEM/PORE. SVO. P.S.I. "

38. "CA.P.8 / ASVMETT/ BI  
LIBRV(M.)/ GRA(N)DEM", //  
"GENERATIONEM EIVS QUIS TE  
NARABIT/ SE(sic)"

39. "I.O.E.... MNIA.ADI"



nada felices representaciones de diversos patriarcas y teólogos o de la figura San Luis, atribuibles sin duda a un mediocre colaborador. Éstas y aquéllas componen un singular programa trinitario de no menor interés iconográfico que artístico.

La misma naturaleza del conjunto pone de relieve la voluntad de crear un ciclo coherente, ordenado por áreas, que se dedica de una parte a la Santísima Trinidad y a la propia regla, con una galería de teólogos y de personajes vinculados a la orden y representaciones simbólicas del dogma y de Cristo, en su condición de mesías anunciado y redentor inmolado, de su resurrección y del testimonio evangélico de su vida. Parece obvio que detrás de este programa iconográfico, en el que se aprecia tanto un claro esfuerzo de síntesis y como algunas alteraciones sobrevenidas que supusieron desajustes e inserciones no del todo justificadas –exclusiones aparte–, estuvo la mente rectora de un fraile trinitario que para lo relativo a la propia orden y a los impulsores de la teología trinitaria se atuvo a lo histórico y en relación al dogma y a la exaltación de la figura de Cristo optó por lo simbólico y las referencias prefigurativas. Es inevitable pensar que, en tal sentido, se perdió la oportunidad de que el arcediano Juan de Horozco y Covarrubias, con un pie ya en Guadix, hubiera colaborado aquí dando forma a un quizá no tan didáctico y sin duda más complejo y unitario programa iconográfico concebido en clave emblemática<sup>28</sup>. El así ofrecido tiene como aspecto más frágil de su concepción una endeble unidad que resulta de una notoria suma de partes.

Un detenido análisis de las figuras y temas representados y la exacta identificación de los textos correspondientes conducen a una coherente interpretación del programa general, en el que, a tenor del diagrama adjunto, posee un valor fundamental la correlación figurativa, cuyo tenor es a nuestro juicio el que sigue:

#### Tramo recto:

#### Plementería: área externa:

01. S. Atanasio
02. S. Basilio
03. Gagin y el venerable Bartolomé de Tejada
04. S. Hilario
05. S. Luis Rey
06. destruido
07. S. Inocencio Papa
08. Honorio III
09. San Juan de Mata

10. S. Félix de Valois
11. monja trinitaria
12. monja trinitaria
13. cruz trinitaria
14. cruz trinitaria
15. cruz trinitaria
16. cruz trinitaria

#### Plementería: área central

17. Jeremías
18. tres ángeles
19. tres dedos en una mano
20. tres racimos
21. Santiago el mayor
22. S. Nicolás de Bari
23. ángel con dos cautivos
24. Jacob con Efraín y Manasés

#### Ábside

#### Plementos

25. Jacob
26. Daniel
27. S. Marcos
28. S. Lucas
29. Agnus Dei
30. Jonás
31. S. Miguel
32. S. Juan Bautista
33. zarza y lirio
34. águila (de San Juan)

#### Lunetillas

35. cinco estrellas
36. ángel con filacteria
37. árbol
38. gran libro
39. dos palmeras y una corona de oro

Se advierte, en suma, que de los treinta plementos del tramo recto sólo los seis menores, excesivamente angostos, aparecen sin pinturas, y cuatro están ocupados por cruces trinitarias inscritas en círculos blancos (núms. 13, 14, 15 y 16.), figurando tarjas colgantes de traza manierista. Entre las figuras que adornan este tramo de la bóveda, un primer grupo lo forman santos





Fig. 5. *Gagin y el venerable Bartolomé de Tejada.*

teólogos que en la antigüedad prestaron especial atención al estudio del dogma trinitario, caso de los dos santos padres de la iglesia oriental Atanasio (núm. 1) y Basilio el Grande (núm. 2), así como de San Hilario de Poitiers (núm. 4); todos ellos del siglo IV. El santo obispo de Alejandría, expresamente identificado con su nombre ("S. ATHANA/SIVS"), al igual que los demás, aparece con ropas las episcopales y llevando un libro, como tal teólogo. San Basilio el Grande ("S. BA/SILIO"), obispo de Cesarea e impulsor de la vida cenobítica, preocupado por encontrar formas conciliatorias sobre el dogma de la Trinidad frente al extremismo arriano, lleva mitra y ropas negras, significando su dimensión de patriarca y fundador del monacato oriental, así como un pequeño tabernáculo o capilla de formas clasicistas con el Santísimo Sacramentos en sus dos especies, en relación con el tema central de sus escritos. Y el santo obispo de Poitiers ("S. HILA/RIVS"), autor de un tratado "*De Trinitate*", amén de otro sobre los Misterios y un tercero sobre los Salmos, y que sobresalió en el concilio parisino de 361 por su enfrentamiento con los arrianos, aparece con ropas episcopales, mitra, báculo y libro, lo mismo que



Fig. 6. *Vió a tres y adoró a uno... (Gen. 18).*

San Atanasio, y en el encasamiento simétrico. En este mismo grupo de los teólogos trinitaristas entra además la figura del estudioso trinitario cuatrocentista Roberto Gagin (núm. 3), a quien hemos de referirnos más adelante por la singular presencia del fraile que le acompaña.

Todos los otros espacios del área externa de la plentería están dedicados a personajes o circunstancias relacionadas con la fundación de la Orden de la Santísima Trinidad, su consolidación y extensión. No otra ha de ser la razón de la presencia del rey San Luis (núm. 5), quien no llegó a tratar a los santos fundadores, por lo que ha de entenderse en relación con el desarrollo de las comunidades trinitarias en Francia; la misma inscripción explica que consta en calidad de benefactor de la orden ("S. LUDOVICVS REX GALLIE BENE/FACTOR")<sup>29</sup>. Aparece con cetro, manto, corona y una gran cadena, y es una de las figuras peor resueltas del conjunto. A tenor del desarrollo de esta parte del ciclo ha de estimarse que el espacio simétrico (núm. 6), hoy vacío, hubo de reservarse a otro santo personaje vinculado a la fundación o la difusión de la orden; pero la inscripción se encuentra seriamente mutilada ("S....ITA.."), y no hay modo de



determinar su identidad<sup>30</sup>. Los encasamientos equivalentes a esta zona anterior en el extremo contrario del tramo son ocupados por San Inocencio (núm. 7) y por Honorio III (núm. 8), Papas; el primero (“S. INOCENTIVS/ INSTITVTOR/ ET CONFIR/MATOR ANN(O)/ DNNI 1198”), como pontífice que autorizó y confirmó la orden, tras haber experimentado en Roma, después de la llegada de los santos Juan de Mata y Félix de Valois, la misma visión que tuvo San Juan de Mata al celebrar su primera misa<sup>31</sup>, y el segundo, erróneamente identificado como Honorio IV, por mor de la ratificación y ampliación de la regla otorgada setenta y dos años después (“HONORIVS 4º/ CONFIRMATOR/ E AMPLIFICATOR/ ANNO DNI./ 1270”)<sup>32</sup>. La nula información iconográfica llevó al artistas a representar a ambos pontífices como hombres de muy avanzada edad, y apenas diferentes entre sí. En los plementos extremos (núms. 9 y 10), al lado de los de uno y otro pontífices, están San Juan de Mata y San Félix de Valois, con hábitos de la orden conjuntamente fundada. El segundo de ellos, cuyo rostro se ha perdido, lleva una inscripción del mismo estilo y trazo que los otros personajes y elementos simbólicos del ciclo (“S. FELIX PATRIARCA”), en consonancia con una supuestamente temprana canonización<sup>33</sup>, mientras que la que aparece al pie de la figura de San Juan de Mata está claramente rehecha y es la única que no está rotulada en letras capitales latinas (“S. (Joannes de ma)ta patriarcha/ et more-dator/ primus a”). Tal circunstancia podría mover a pensar que fue realizada con posterioridad a la aprobación en 1666 de su culto o histórico inmemorial<sup>34</sup>; pero no hay razón objetiva para que sea distinto en uno y otro caso, por lo que más bien habrá que entender que la inscripción original sufrió algún grave desperfecto que motivó una nueva rotulación<sup>35</sup>.

Más llamativa es presencia de dos deterioradas figuras de jóvenes monjas trinitarias nimbadas, con palma de martirio y libro, ante las que se despliegan sendos textos, en plementos (núms. 11 y 12) convergentes con los de los santos fundadores. En contra de lo que pudiera creerse debido a su presencia nimbada, y como es patente por su aspecto idealizado, no se trata de figuras de identidad precisa sino de representaciones simbólicas (fig. 4). Lo que importa, en su caso, son los textos. Uno de ellos, severamente deteriorado, resulta hoy ininteligible (“YN... /SP..../E...”), pero el que ordinalmente entendemos como primero (“IN EIVS DIE 2º/ SACER INS/TITVR OR/DO.”) nos da la verdadera clave de la presencia de ambas figuras tenantes. Cabe incluso concluir, con un cierto grado de voluntarismo, que el texto hoy destruido quizá arrancaba con una alusión a Santa Inés –YN(ES)<sup>36</sup>–, en cuya octava –segundo día de la Santa (28 de enero)– fue fundada la Orden de la Santísima Trinidad, según refiere de manera inequívoca la primera de las inscripciones<sup>37</sup>. Se completa con ello la parte

del ciclo relativa a los fundadores y a los personajes y circunstancias particulares de la misma fundación, cuyo complemento en el plano teológico se expresa en los santos doctores antes considerados y en diversos elementos simbólicos del área central de la plementería.

Pero hay todavía un plemento (núm. 3), en la zona anterior –o de los teólogos–, cuya explicación hemos pospuesto y en el que aparecen sendos personajes de la propia orden (“GAGVINVS DOC/TOR ILLVSTRI/SIMVS EL 2º BARTOLOME/VS DE TEXEDA/ BENERABILIS”), que en parte dislocan la algo forzada unidad de esta primera parte del ciclo (Fig. 5)<sup>38</sup>. Pertenecen ambos trinitarios a una época muy posterior (fines del s. XV). El primero no es otro que Gaguinus –Robert Gagin–, consejero de Carlos VIII de Francia, que alcanzó su mayor prestigio en su condición de historiador y fue vigésimo general de la orden y sutil teólogo<sup>39</sup>, con lo que su presencia está bien justificada, aunque elevada su significación aquí al nivel de los grandes santos teólogos del siglo IV, que ocupan los espacios inmediatos. Más extraña es la presencia de Bartolomé de Tejada, que hubo de apoyarse tanto en razones de santidad y como de concurrencia histórica –realmente es algo posterior a Gagin–, ya que hubo también otros tempranos miembros de la orden a quienes se otorgó de alguna manera trato de santidad<sup>40</sup>. La fama de este humildísimo fraile de la comunidad con- quense de Nuestra Señora de Tejada, fundada al parecer por trinitarios segovianos, se extendió a raíz de su muerte, cuando su cabeza apareció milagrosamente sobre su propia tumba sin que la lápida mostrara signos de haber sido removida<sup>41</sup>. Es de significar que este temprano “retrato” cuellarano de Bartolomé de Tejada mereció la atención del dominico y antes trinitario padre Vega...” *En la boveda de la capilla mayor de nuestro convento de Cuéllar..... se conservaba en su tiempo un retrato suyo muy antiguo, cuya cabeza y rostro de mostraba lleno de luces...*”, según refiere en su *Historia del Santuario de Tejada* Gaspar Antonio Vermejo<sup>42</sup>. La buena voluntad del padre Vega, dando tal importancia a tan convencional representación, tuvo así singular eco en quien no podía mostrarse crítico, por no haber estado en Cuéllar y creer que aquella pintura –desde luego más moderna de lo que podía suponer– había desaparecido (Fig. 5).

En los ocho campos la plementería interior los temas se centran en símbolos y prefiguraciones trinitarias y en alusiones a la misión redentora y expansionista de la orden. En los espacios más próximos a la zona absidal (núms. 17 y 18), el espejo historial se establece entre la Oración de Jeremías y la Aparición de los tres ángeles a Abraham, aunque, al igual que en otras partes del ciclo el paralelismo se refleja en los textos más que en las pinturas. De un lado aparece la ensimismada figura barbada de Jeremías, donde de igual modo podría estar la



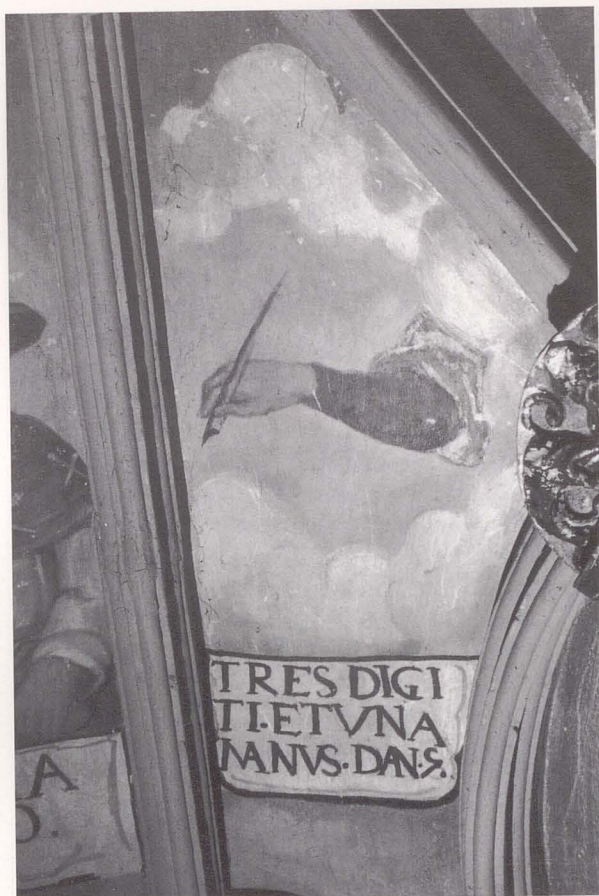


Fig. 7. *Tres dedos en una mano (Dan. 5).*

representación del padre Eterno de no corresponder a un lugar secundario dentro del ciclo, ya que la clave de su presencia está en la invocación con que empieza el texto bíblico: “AAA DNE. DE/VS HIERE/MIAS “/ C.I.<sup>43</sup>. Se entiende que la triple exclamación de profeta (¡Ah. Ah, Ah, Señor Yavé!. Jeremías, 14.13) responde a una llamada a las tres personas de la divinidad. La misma imagen de las tres personas invocadas en una por Jeremías es la de los tres jóvenes emisarios celestes enviados a Abraham y adorados por él como uno solo en el encinar de Mambré: “TRES BIDIT/ ET.VNVM. A/DORAVIT. GEN./18”. El texto no obedece sin embargo con exactitud al texto de la Vulgata: “vio parados cerca de él tres varones; en cuanto los vio salió a su encuentro desde la puerta de la tienda y se postró en tierra” (Gen. 18.1 a 18.5)<sup>44</sup>. Pero hay que significar que el artista se atuvo aquí a la literalidad de la inscripción, mostrando una única figura con tres cabezas, según fórmula que con algunas variaciones gozó cierta aceptación en la iconografía trinitaria, aunque en algún caso dio lugar a censuras y llegó a ser expresamente prohibida<sup>45</sup>. Se diría que el pintor, que en este caso no parece sino el propio Gabriel de Cárdenas, tuvo presente al representar los delicados ros-



Fig. 8. *Tres racimos en una cepa.*

tros de los efebos angélicos una iconografía relativamente extendida de la Santísima Trinidad<sup>46</sup> (Fig. 6).

El paralelismo de las figuras que ocupan los plementos 19 y 20 —una mano sosteniendo una pluma y tres racimos en una misma rama, con un fondo de destellos luminoso— es notorio. El por qué de la elección de la mano y no de otro elemento o figura está en el texto (“TRES DIGI/TI ET VNA/MANVS. DAN. 5”), que nos remite al festín de Baltasar y a las tres palabras escritas en el muro —*mené, techel, phares* (una mina, un siclo, dos medias minas)— interpretadas por Daniel como señal de partición, destrucción y condenación del reino de Baltasar, hijo de Nabucodonosor. Pero tampoco esta vez responde el texto literalmente a los escritos bíblicos<sup>47</sup>, donde la referencia en plural a los dedos escribiendo da base para entender —en innecesario refuerzo de la sobrenatural acción— que las tres palabras fueron trazadas por tres distintos dedos de una mano, lo que en ningún momento llega afirmarse. Aquí el pintor muestra una mano, de la que son visibles tres dedos, sosteniendo una pluma. Los tres racimos de uvas colgando de una misma rama, sobre un luminoso resplandor amarillento (núm. 20), son simplemente una imagen idónea para expresar de mane-



ra simbólica el carácter uno y trino de la divinidad que no aparece como tal en ningún texto de Antiguo o del Nuevo Testamento —de ahí la falta de inscripción—, y vienen a ser una especie de “réplica” eucarística de la figura de la mano con tres dedos extendidos, abundando el mismo concepto (Fig. 8). Su convincente factura puede relacionarse con cierta inclinación bodegonista de Cárdenas que Diego Angulo apreció en el tríptico hoy perteneciente al Prado.

Siguen los plementos dedicados a Santiago apóstol y a San Nicolás de Bari (núms. 21 y 22), de más difícil explicación dentro del ciclo, al menos si ha de entenderse que, como en los otros temas, existirá entre ambas pinturas algún paralelismo iconológico. En el caso de San Nicolás (“S. NICVLAS”) parece bastante claro que su presencia ha de responder un simbolismo trinitario. Es ciertamente difícil encontrar algún otro santo en cuya iconografía se repita de manera más constante el número tres, en relación con distintos pasajes de su vida: tres soldados liberados del ajusticiamiento; los tres generales encarcelados, las tres bolsas para las tres hermanas —usualmente simbolizadas en tres bolas de oro—, o los tres niños resucitados<sup>48</sup>. Pero curiosamente el pintor opta por la más convencional y poco explícita de las representaciones, limitándose a mostrarlo con ropas episcopales y báculo y desprovisto de cualquier otro símbolo. Bastante más difícil es encontrar una razón a la presencia del santo apóstol (“S. TIA/GO”), aunque tomando como significativo el que se muestre con ropas de peregrino, cosa en verdad nada excepcional, pudiera relacionarse con la vocación “viajera” de los trinitarios y especialmente con el viaje de los santos fundadores a Roma<sup>49</sup>, lo que significaría la introducción de un matiz iconológico nuevo que pudiera apoyarse en los plementos inmediatos (núms. 23 y 24), alusivos a la verdadera labor de los miembros de la orden, con que se completa esta primera parte del conjunto.

Un ángel protegiendo a un hombre maduro y a otro joven que llevan sobres sus ropas palios trinitarios ocupa el primero de estos espacios, significando la labor redentora de los frailes, según se subraya con el texto extraído del libro de los Salmos que figura en la parte baja: “VT LIBERENTVR/ DILECTI TVI / PS.59 “; esto es: “para que sean liberados tus predilectos”<sup>50</sup>. La representación responde a la visión de tenida por San Juan de Mata en el momento de alzar la Sagrada Forma el día de su primera misa, celebrada en París en presencia del rector de la Universidad, el obispo de Bruyeres, los abades de santa Genoveva y de San Víctor, los canónigos de san Agustín y numerosos colegiales, y la que posteriormente experimentó asimismo Inocencio III el día de la octava de Santa Inés, en la celebración litúrgica que tuvo lugar en San Juan de Letrán y en que fueron presentes los has-ta entonces anacoretas Juan de Mata y Félix de Valois<sup>51</sup>.

El ángel se muestra aquí simplemente ante dos reos cristianos (Fig. 10), y no como refieren unas y otras descripciones poniendo sus manos sobre las cabezas de un prisionero cristiano y otro musulmán expresando la idea de trueque, lo figurativamente sería reforzado con frecuencia al representar al ángel cruzando sus brazos en la imposición de manos sobre las cabezas de los dos prisioneros.

“CRESCANT IN MAL/TITVDIDEM SVPER/ TERAM GEM./48”, refiere el texto que acompaña a la deteriorada escena inmediata, en la que un hombre maduro aparece protegiendo a dos niños y que representa la bendición de Efraín y Manasés —hijos de José— por Jacob: “...que el ángel que me ha librado de todo mal, bendiga a estos niños. Que se llamen con mi nombre y con el nombre de mi padre Abraham e Isaac y *se multipliquen grandemente sobre la tierra*”<sup>52</sup>. Esta invocación al mandato divino, “creced y multiplicaos” ha de entenderse referida a la vocación expansionista de la orden, cuya misión se expresa en el espacio colindante.

Lo desarrollado en la bóveda del ábside hace referencia no ya a la Trinidad sino a Cristo, anunciado e inmolado —mesías y redentor—, sin que falte la mera alusión al testimonio de su vida, expresado con las figuras de los evangelistas —alteraciones iconográficas aparte—, amén de la representaciones de un par de santos, de presencia algo más forzada o de difícil explicación, y de alguna singular alusión mariana que bien pudo trastocar en parte el programa primigenio. Las representaciones se entienden ordenadas en conformidad con la simetría general del conjunto: de un lado los diez plementos de la bóveda semidecagonal estrellada, y de otro las cinco lunetas que se definen entre las seis puntas de tal estructura. Las ocasionales alteraciones en simetría y correlación reflejan cambios de criterio, con adiciones y supresiones.

Comenzando por la serie interior, desde los extremos, encontramos en primer lugar a Jacob y Daniel (núms. 25 y 26), cuya razón de ser aquí no ha de ser otra que su común condición de prefigurativa de Cristo. Su identificación sólo es posible gracias a sus correspondientes letreros. La figura de Jacob (“JACOB”), en pie y con gesto devoto, es una de las más notables del ciclo, tanto por la nobleza de rasgos como por la ensimismada expresión de recogimiento de su rostro. Es la representación de un hombre maduro, vestido a la usanza de los años finales del s. XVI, con ropas azules y manto ocre claro con reverso rojo<sup>53</sup>. La de Daniel (“DANIEL”) es figura estante de un joven de rostro imberbe, de aspecto afín a las representaciones del discípulo amado o las Jesús adolescente, que viste túnica rosácea y manto azul y lleva un libro cerrado en una mano.

Siguen las figuras de San Lucas y San Marcos (núms. 27 y 28), presentes aquí en tanto que “testigos” de Cris-



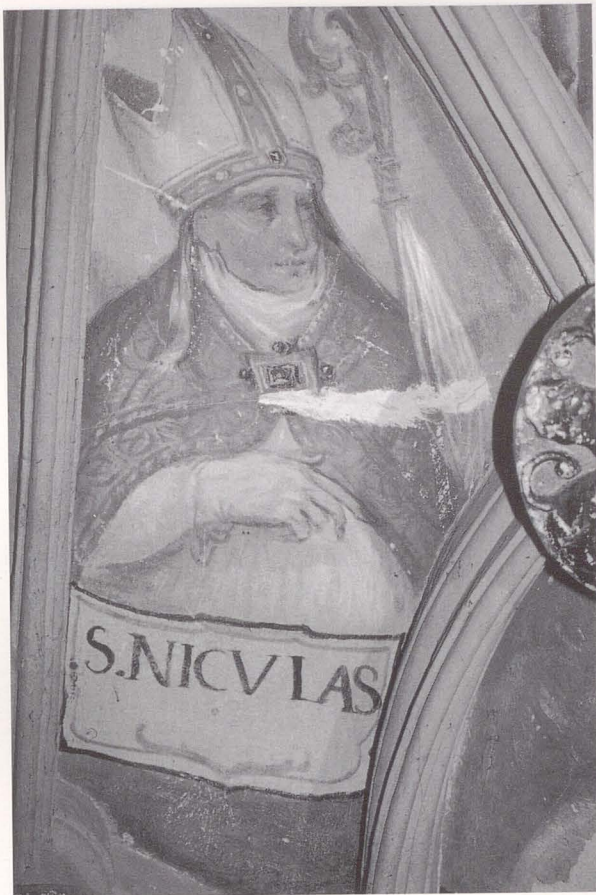


Fig. 9. San Nicolás.



Fig. 10. Para que sean liberados tus preferidos. (Ps. 5).

to. Su elección habrá que entenderla poco menos que como circunstancial, lo mismo que si hubiera recaído en San Lucas y San Juan. El sentido iconográfico estaría en la inclusión de dos apóstoles, en continuidad con la de los dos personajes bíblicos. Pero quizá se tuvo especial interés en incluir al apóstol que inicia su testimonio partiendo de la genealogía de Cristo y al que comienza hablando de la figura del precursor. Ambos aparecen sentados, teniendo a sus respectivos animales simbólicos junto a sí y en actitud de escribir. San Lucas ("S.LV/CAS") lo hace en un libro abierto, y San Marcos ("S.MARCO") en un largo rollo desplegado. En el debe, hay que significar que el pintor no se tomó la molestia de diferenciar tipológicamente uno y otro personaje, que son en esencia una misma figura.

El sentido cristológico de esta parte del ciclo se pone de manifiesto en los dos espacios siguientes (núms. 29 y 30), con las pinturas del *Agnus Dei* y de Jonás saliendo del vientre de la ballena. La representación del cordero triunfante, de pie sobre el altar de sacrificios —en modo alguno simple pedestal— y con un estandarte, queda perfectamente explicada en el texto del Apocalipsis recogido en la parte baja: "OCCISVS EST / ABORIGINE /

MVNDI. CAP. / APO. 5". No puede dejar de observarse una clara confusión en la cita, que no corresponde como se dice al capítulo quinto del texto profético, donde se hace una exaltación del Cordero, por su sacrificio a raíz de la visión correspondiente ("Digno es el cordero, que ha sido sacrificado, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fortaleza, el poder, la gloria y la bendición...")<sup>54</sup>, sino al capítulo 13: "...et adoraverunt eam omnes, qui inhabitant terram: quorum non sunt scripta nomina in libro vitae Agni, qui occisus est ab origine mundi"<sup>55</sup>. Esta figuración simbólica del sacrificio de Cristo tiene su continuación en la historia de Jonás, que en modo alguno cabría entender como prefigurativa de un singular episodio marino de la vida de San Juan de Mata<sup>56</sup> sino en relación con la misma Resurrección de Cristo. El texto, tomado en este caso del evangelio de San Mateo "SIC ERIT FI/LIVS HOMINI / INCORDE. TR/RE MAT. I"<sup>57</sup>, es de una claridad meridiana, y corresponde a la réplica del Mesías a la señal de su divinidad requerida por los fariseos: "...no les será dada más señal que la de Jonás el profeta.. Así como Jonás...; así estará el Hijo del Hombre en el vientre de la tierra". En la pintura, el profeta, identificado en la parte baja ("JONAS"), emerge





Fig. 11. *Jacob.*



Fig. 12. *Daniel.*

de las fauces de un monstruo marino —se diría antes oso que ballena— que se arrima a la orilla (Fig. 15).

La presencia de San Miguel arcángel y San Juan Bautista, en los plementos siguientes (núms. 31 y 32), parece romper en parte el sentido cristológico de este conjunto de la bóveda absidal. Es claro, no obstante, que su presencia no ha de obdecir a razones de particular devoción, ya sea de los Bazán o de los mismos frailes trinitarios, como habría que entender de tratarse de San Francisco y de Santa Ana o de San Bartolomé y San Blas<sup>58</sup>. Hay que pensar pues que su inclusión esté en consonancia con la naturaleza del ciclo: en el caso de San Miguel en su condición de jefe de las milicias celestiales, o del ejército de Cristo, y en el de San Juan en su calidad inmediato de precursor. La presencia de ambos es recurrente en las representaciones del Juicio Final, el primero como brazo a la justicia divina, en el pesaje de almas, y el segundo ocupando un papel mediador, en relación con el Antiguo Testamento, siempre dispuesto a la izquierda de Cristo —el de la vieja Ley—, lado que le corresponde asimismo en esta cabecera. Son dos de las figuras mejores del conjunto, y objeto sin duda de la preferente atención del pintor, por su significación

y por el lugar preeminente que ocupan. La de San Miguel (“S. MI./GVEL”), pisando al diablo, es representación dinámica, con galas militares, con una cruz metálica en la mano y con la tradicional balanza en la mano izquierda, mientras que el Bautista (“S.IVA-”) —muy del estilo de Cárdenas—, aparece en actitud sedente, con una breve piel de camello, manto de color púrpura y una esbelta cruz metálica, llevando un libro en la mano y señalando hacia el cordero que tiene a sus pies (Fig. 17).

En los dos últimos espacios (núms. 33 y 34) las representaciones tienen un carácter más simbólico, en referencia a Virgen y al mismo Cristo. La naturaleza inmaculada de la concepción mariana queda simbolizada en la imagen de una vara de lirios creciendo radiante entre zarzas, según una de las metafóricas imágenes de la esposa que las letanías adoptaron del Cantar de los Cantares, cuyo texto en este caso aparece en la parte inferior: “SICVT LILIV(M) YNTERSPI(NAS) / S(I)C AMICA MEA / CA-(N)T. 2”<sup>59</sup>. Su disposición en el lado izquierdo, en su calidad de representación simbólica de la Virgen —sin simetría en este caso con la figura del Bautista— no ha de ser desde luego casual<sup>60</sup>. El emparejamiento se establece aquí con la explayada presencia del águila del





Fig. 13. San Marcos; cordero (...degollado desde el principio del mundo...).

evangelista (núm. 34), que sostiene en sus garras una filacteria con la leyenda "BERBVM CA/RO FACTVM EST / C.I.", tomada claramente del comienzo del evangelio de San Juan, a pesar de la equívoca consignación de su procedencia<sup>61</sup>. Pero sería de todo punto erróneo estimar que estamos ante una representación simbólica del apóstol, sólo simétricamente dispuesto con la Virgen en la escena del Gólgota, y más aún dentro en un conjunto en el que aparecen en su propia apariencia física otros dos evangelistas (Lucas y Marcos), aunque es muy probable que en algún momento se pensara establecer una correspondencia figurativa con el ángel de San Mateo portando un texto equivalente. El águila es desde luego San Juan, pero el sentido de la figura está en el texto de la filacteria; esto es, en el hecho de la encarnación divina de que se da testimonio: "*Et verbum caro factum est, et habitavit in nobis.*". El emparejamiento queda establecido, pues, entre Cristo y María, cerrando y dando verdadero sentido a toda esta parte del ciclo, en la que en esencia se habla del Verbo hecho hombre, nacido de una mujer de concepción inmaculada, anunciado por el Bautista y rey de las milicias celestiales, sacrificado y resu-



Fig. 14. San Lucas.

citado, del que dieron testimonio los evangelistas y que aparece prefigurado en algunos de los más relevantes personajes veterotestamentarios.

Las cinco lunetillas de la bóveda absidal que completan el programa iconográfico se adornan con representaciones simbólicas de un carácter tan restrictivo, y a la par tan amplio, que tan ajustadas resultan a la figura de Cristo —ésta ha de ser su verdadera y última razón— como referidas a toda la grey cristiana, o más bien a la propia orden trinitaria, como en algún aspecto puede entenderse por extensión.

En la primera de ellas (núm. 35) se muestra un cielo con nubes y estrellas y un rollo abierto en el que aún queda algo de un texto del libro del Génesis: "...ENEDICE(NTV?).../...IT)ES : IN S(E) / GENE (..4?)". Un atenta revisión de este primer libro bíblico, y teniendo presente la representación del manto celeste tachonado de estrellas, permite determinar que la cita, algo trastocada, procede de un pasaje muy preciso del libro de Génesis: "*Et multiplicabo semen tuo sicut stellae caeli: daboque posteris tuis universas regiones has et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae*" (Gen. 26.4), según la promesa dada





Fig. 15. Así estará el hijo del hombre en el vientre de la tierra (Mat. 1).

por Yavé a Isaac<sup>62</sup>. En esa descendencia bendecida, los hijos de Abraham, queda incluida la virgen María como Madre de Cristo –de cuya genealogía se habla más directamente en el espacio simétrico (núm. 36)–, aunque en la literalidad del texto más bien habría que pensar que la imagen simbólica, referida a una comunidad “cristiana”, sea aquí aplicada a la orden trinitaria, aunque en tal sentido parecerá cosa redundante<sup>63</sup> y obligaría a una relectura del significado conjunto de toda estas cinco pinturas del ciclo, en el sentido ya apuntado<sup>64</sup>.

El espacio simétrico (núm. 36) viene a significar de un modo más preciso la genealogía de Cristo, según hemos podido adelantar. “FILII. DAVID. FILII HABRAAM”, se lee en la filacteria que muestra un ángel, en consonancia con el comienzo del evangelio de San Mateo<sup>65</sup>. El sistema es el mismo usado en uno de los plementos centrales de la estrella semidecagonal de este ábside, referido a la encarnación del Verbo a través del evangelio de San Juan; y al igual que allí es el águila quien sostiene la filacteria, aquí es el ángel, por lo que hay que estimar como muy probable que en algún momento se pensara poner ambas

representaciones simbólicas en paralelo, como espejo doctrinal, y hubo de ser la inclusión del emblema inmaculista –así como el lirio entre las espinas–, lo que vino a trastocar el previsible esquema original. En esta ordenación final, Cristo, hijo de David y de Abraham, queda en la esfera genealógica de los bendecidos herederos de Isaac, aunque no puede dejar de notarse cierta reiteración iconológica en relación con el plemento paralelo, de un significado más amplio o genérico.

Las dos imágenes simbólicas siguientes, observando el general sentido de simetría, son un árbol y un libro (núms. 37 y 38). El uno lleva así en la parte baja un verso de los Salmos (“FOLIVM SVV(M) DABIT. INTEM/PORE. SVO. P.S.I.”) con las palabras ligeramente trastocadas –no es el único caso en este conjunto– que hablan del árbol, plantado en la ribera de un río, que da fruto a su tiempo y cuyas hojas no se marchitan<sup>66</sup>. ¿Qué duda cabe de que esta idea de fructificación y de preservación de las cualidades, puede tener un sentido muy amplio, o una dimensión restringida más en consonancia con el programa cristológico de los paños superiores!. En el libro (núm. 38) esta significación parece más evidente, a tenor de uno de los textos que en este caso explican la figura. La primera de ellas, refiere “CA.P.8 / ASVMETT/ BI LIBRV(M) / GRA(N)DEM”, que no procede del Apocalipsis, como pudiera creerse, sino del libro Isaías: “*Dixit Dominus ad me sume tibi librum grandem et scribe.*”<sup>67</sup>. Una segunda inscripción, contenida en la cartela desplegada debajo de la figura, se refiere ya a una de esas profecías contenidas en el libro escrito por mandato divino: “GENERATIONEM EIVS QUIS TE NARABIT/ 53”<sup>68</sup>, que se tiene por anuncio de la Pasión de Cristo (“*De angustia, et iudicio sublatus est. Generationem eius quis enarrabit?*”<sup>69</sup>), en referencia al Cordero, que padece un juicio inicuo, sin defensa, preguntando: ¿quién lo contará?, y dejando ver que el libro –evangélico o, como aquí, profético– es la respuesta a esa necesidad de dar testimonio del sacrificio de Cristo. El premio a esa búsqueda del reino de Cristo y de la justicia será dado por añadidura. No a otra cosa se refiere la representación de la figura simbólica de dos palmas y una corona que ocupa la lunetilla central (núm. 39), con el mutilado texto: “.I.O.E.... MNIA.ADI”, que a todas luces procede del evangelio de San Lucas “*Verumtamen quaerite primum regnum Dei, et iustitiam eius; et haec omnia adicientur vobis*” (Lc. 12.31)<sup>70</sup>. Es invocación doctrinal, dirigida a los trinitarios. Las palmas significan el triunfo, la corona, el premio o su merecimiento<sup>71</sup>.

Este interesante ciclo, necesitado hoy de una labor de consolidación que impida un mayor deterioro de sus figuras y realces cromáticos, constituye un ejemplo sin-





Fig. 16. *San Miguel*.



Fig. 17. *San Juan Bautista*.

gular de la pintura cuellarana y aun segoviana en torno al 1600, susceptible de ser puesto en relación con algunos conjuntos decorativos de capillas pintadas en Medina del Campo y su entorno, lo que no hace sino evidenciar los vínculos que el grupo de los Maldonado

tenían con el ámbito vallisoletano y que el mismo Gabriel de Cárdenas pone igualmente de manifiesto en muchos de sus trabajos, al margen de los referentes italianos, rafaelescos, corregeiescos y bassanescos que en general afloran en su obra.

## NOTAS

- 1 El responsable de la iglesia de Santa Marina figura ya en 1526 como párroco de Santa Marina y San Blas.
- 2 Toma de Posesión de la ermita de San Blas por los frailes de la Trinidad: AHN. Clero, legajo. 6254 carp. 1-antigua, y en la copia del siglo XVIII, AHN Clero, leg. 6251 usada por B. VELASCO, "Documentación sobre el Convento de la Trinidad de Cuéllar", en *Estudios Segovianos*, núm. 86, vol. XXX, pp. 405-448 y en *Historia de Cuéllar*, Segovia, 1981, p. 278, nota 53. Hay constancia de que en 1735 se hizo inventario de del archivo conventual, seriamente dañado en 1808 con la francesada. Lo conservado son, salvo raras excepciones, copias del s. XVIII o de principios de s. XIX.
- 3 El convento trinitario de Segovia, en San Juan de Rocamador, junto al santuario de la Fuencisla, que sería luego ocupado por los Carmelitas descalzos, fue también abandonado a mediados de siglo, trasladándose la comunidad a la zona del Mercado (en el actual paseo J. Zorrilla).
- 4 AHN Clero, leg. 6251. Hay una segunda escritura, del mismo 13 de septiembre de 1554, también dada en Valladolid, ante Diego Martínez; es copia del. s. XVIII o de principios del s. XIX.
- 5 AHN Clero, leg. 6251 Escritura de 16 de septiembre de 1554, ante Francisco de Avila; copia también del s. XIX. Citado por Balbino VELASCO, *op.cit.*, p. 278.



- 6 No ha merecido la atención de quienes se han ocupado expresamente del "románico de ladrillo" o del "mudéjar" en la provincia de Segovia, excepto la de Juan Antonio RUIZ HERNANDO, *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia. Siglos XII y XIII*, Segovia, 1988, p. 79.
- 7 AHN Clero, leg. 6252; según B. VELASCO, *op cit.*, p. 136, nota 38, leg. 6250.
- 8 AHN Clero, leg. 6252., y parcialmente en leg. 6251.
- 9 Cabe destacar una tardía estancia barroca que ocupa uno de los espacios más elevados del recinto y hoy adaptada como dormitorio que pudo haber hecho las veces de sala prioral o de capítulo.
- 10 AHN, Clero, leg. 6253, carpetilla antigua, 21; B. VELASCO, *op.cit.*, p. 280. La misma falta de espacio vino a suponer que claustro nunca llegara a hacerse, lo que ya en 1557 determinó que la procesión del Corpus Christi se hiciera por la calle, con licencia de la parroquia de Santa María de la Cuesta (Balbino VELASCO, "Documentación...", p. 409).
- 11 Fundación de D. Francisco, asentada junto al convento de Trinitarios; véase Balbino VELASCO, "El Hospital de Convalecientes de Cuéllar", *Estudios Segovianos XXIV* (1972), núm. 71-72, pp. 153-170. Es edificio lindero.
- 12 Testamento de Francisco Velázquez de Bazán, otorgado ante Lorenzo Avendaño, de 16 de octubre de 1615, en AHN, Clero, leg. 6254 carp. 14 ; copia en legajo. 6253; parcialmente transcrito por B. VELASCO, "Documentación...", *Estudios Segovianos XXIV*, pp. 155 y ss.. Hubo un primer testamento de 1607. En 1708 la Justicia y Regimiento de la villa efectuó una auditoría de cuentas: "*Consultas, dictámenes y Escrituras*" (AHN, Clero, Leg. 6253 carpetilla 6). En relación con lo dispuesto por D. Francisco Velázquez de Bazán, el doctor Luis Bermeo, catedrático de Sexto de la Universidad de Valladolid, encontró un importante desfase entre las rentas y su aplicación. Sin embargo, fray Miguel Pérez hizo ver que las rentas y gastos del Hospital nada tenían que ver con el convento, que los 1000 Reales de renta anual asignados para reparaciones de la capilla mayor habían sido reducidos a 700 por el canónigo Lorenzana, el 2 de marzo de 1702, que había un importante retraso en recibir las rentas y que el convento tenía necesidad de levantar un nuevo dormitorio.
- 13 Sobre la Concepción Francisca, fundación de Melchor de Rojas, B. VELASCO, *Historia. de Cuéllar*, p. 281 y ss. Agradezco a Alfonso Montero la planimetría extraída del tramo conocido como capilla de la torre, que permite apreciar la referida semejanza con las bóvedas de la Trinidad.
- 14 Sobre este particular, F. COLLAR DE CÁCERES. "Nuevos datos sobre el convento de santa Clara de Cuéllar" (en prensa).
- 15 El recinto ha sido convertido en despacho, con forjado inmediatamente por debajo del friso original. Presenta algunos desprendimientos y grietas que hace urgente la consolidación de la bóveda.
- 16 Tob. 12.6 "*Benedicte Deum caeli et coram omnibus viventibus.....illi quoniam fecit vobiscum misericordia suam* : "Benedicid a Dios y glorificarle, y pregonar... la misericordia que ha tenido con vosotros". El texto del friso cambia la forma pronominal de tercera a primera persona del plural (nobiscum por vobiscum), lo que determina parciales semejanzas con otros versículos del libro de Tobías (Tob. 8.18 ...y 13.8), no refrendadas en otros extremos.
- 17 En distintas partes del friso puede reconocerse bajo la inscripción en letras doradas restos ilegibles de esta inscripción anterior, en letras negras y trazada con cierto descuido.
- 18 En la del centro: "AQVI YAZE SEPVLTA/DA DONA ANA DE BAZAN VNA DE LAS DOS ERMANAS FVND/DORAS DESTA CAPILLA/ FALLECIO ANO DE 1555"; en la del lado izquierdo, la de don Alonso Ladrón de Guevara, primer patrón de la capilla, que se ocupó de materializar las mandas de las fundadoras: "AQVI YACEN ALO BELEZ DE DE GUEVARA Y VELAZQUEZ PA/TRON DESTA CAPILLA Y /DOÑA BRIXIDA DE BAZAN / SU MUGER ERMANA DE LAS FUNDADORAS DELLA / MURIO ELLA A 7 DE MAYO DE 1591 / Y EL A 17 DE SEPTIEMBRE DE 1597". y, en el lado de la epístola, la de Don Francisco Velázquez de Bazán, hijo de los anteriores, patrono de dicha capilla, entre 1597 y 1615 y fundador del hospital de la Misericordia. AQVI ESTAN SEPULTADOS DON FRANCISCO BELAZQUEZ/ DE BAZAN PATRON/ DESTA CAPILLA Y DONA/ MAGDALENA DE ROJAS Y BELAZQUEZ SU MUJER/ MURIO 4 DE SETIEM/BRE DE 1595 Y EL MURIO ANO (...). Es significativo que en la laude sepulcral de este último no conste la fecha del óbito. Parece que doña Francisca de Bazán fue enterrada con su marido en lugar distinto al del convento de la Trinidad. Las laudes, realizadas con color y oros, fueron pasadas ya en este siglo por los actuales moradores desde el pavimento bajo al lugar que hoy ocupan.
- 19 Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Sobre Pedro de Bolduque", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, vol X, 1999, p. 116. AHPSg, prot. 5234, fols. 154-157 v. Escritura de 14 de marzo de 1594, ante Gabriel Partearroyo.
- 20 Es escritura ológrafa de Gabriel de Cárdenas, a 3 de noviembre de 1595 (AHPSg, ante Gabriel Partearroyo, prot. 5210, fol 382-385). Las precisiones sobre la labor de policromía a efectuar añaden datos sobre la estructura.
- 21 AHN Clero, leg. 6253, 46. Véase Nota 24.
- 22 Da la la impresión de ser algo pequeño para la capilla mayor del convento. Desconozco de qué imagen dispondría este retablo en sus orígenes. La existencia del camarín se justificaría sobre todo por una talla de vestir, probablemente mariana. El nombre del Beato Simón de Rojas en el ara debió ponerse tras la beatificación del trinitario en 1766.
- 23 Sobre las vicisitudes del monasterio de la Trinidad, a raíz de su ocupación por las tropas francesas, AHN Clero, leg. 6251, en parte recogido en Balbino VELASCO, *loc. cit.*. La plata había sido oportunamente ocultada por los fraile en el camarín de la sacristía (*sic*), ante la inminencia de la entrada de las tropas francesas, que tuvo lugar en noviembre de 1808. Una enérgica protesta de los frailes ante las autoridades permitió recuperar el reloj y la plata, que la soldadesca había ocultado como botín bajo una cama.
- 24 AHN Clero, leg. 6253, (carpetilla 46. antigua) "*Registro o Catalogo de los inventarios y Papeles de pertenencias que tenía este convento (de la trinidad) en su Archivo. Se formo y colocaron estos dhos papeles en Orden Año 1735, pero la intrusion de los Franceses y expulsion nuestra en 1808 se perdieron muchos, cuyos originales sin duda existen en varios escribanos u oficinas en donde se otorgaron y cita este registro*": Sigue una relación de documentos, algunos ya citados y otros no conocidos; lo singular es que se consigna el nombre de los escribanos. A destacar, la escritura de la Fábrica del Camarín hecha por Doña Francisca Zurita y su hijo Salvador Velázquez, ante Tomás de Figueroa, a 14 de mayo de 1731, y sobre todo la de 10 de agosto de 1554, sobre la toma de posesión de la ermita de San Blas (ante Francisco de Ávila). También se menciona el documento fundacional del patronato y Obra Pía de la Capilla mayor, por Juan de Rojas y María Núñez (1586), ante Francisco de Ávila; el proceso informativo abierto por el provisor de Segovia, sobre las posibles rentas de la ermita de san Blas (19 de marzo de 1556), o el testamento de D. Francisco Velázquez de Bazán, dado el. 21 de octubre de 1615, ante Lorenzo Avendaño, en relación con el patronato de la capilla mayor de la Trinidad.



- 25 Se han revisado, sin fortuna, los protocolos de la práctica totalidad de los escribanos de Cuéllar entre 1580. y 1606 (Francisco Dávila, Díez Ossorio, Jerónimo de Bruna, Juan de Bruna, Luis de Bruna I, Gabriel Núñez de Barrasa, Francisco Ossorio Dávila, Gabriel. Balmaseda, Cristóbal Gómez, Avendaño, Gabriel Partearroyo, Francisco Velázquez, Sarricolea., Juan Henderica, Jiménez Espinosa y Díaz Angulo). Lamentablemente hay importantes lagunas documentales, tanto en los protocolos de Partearroyo –ante quien figuran los contratos sobre el retablo– como entre la mayor parte de los escribanos citados.
- 26 Probablemente identificable con los Maestros del 1566 y del retablo de San Pedro, respectivamente (vid. F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia*, Segovia 1989, pp. 206 y 208).
- 27 Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, “Gabriel de Cárdenas: tríptico firmado en 1588”, *Archivo Español de Arte*, XLVI (1973), pp. 189-191.
- 28 La edición de los Emblemas es de 1589 (Segovia) Juan de HOROZCO y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*. 2 libs.; segunda edición de 1591. Otras dos obras capitales de Horozco fueron las *Paradoxas Cristianas*, (Segovia, 1592) y el *Tratado de la Verdadera y Falsa profecía*. (Segovia, 1588).
- 29 Cosa muy distinta hubiera supuesto una hipotética inclusión de Felipe I Augusto, dada la relación que tenía con él San Félix, según la muy fantaseada biografía del santo fundador.
- 30 Se echa en falta muy especialmente a San Agustín, obispo de Hipona y santo doctor de la iglesia occidental –apenas posterior a los citados–, volcado como los otros en comprender el misterio de la Santísima Trinidad e inspirador, como san Basilio, de una de las grandes reglas marco adoptadas por las comunidades religiosas. Pudiera pensarse, de igual manera, en San Gregorio, en cuyo Sacramentario están los rezos y el Predicatio de la Trinidad, por no mencionar al el obispo Esteban de Lieja, autor de un Oficio de la Trinidad (s. XI), al canónigo de Lyon John Peckham, futuro obispo de Canterbury, que lo fue de otro, o a Juan XXII, que mandó celebrar la fiesta de la Trinidad el primer domingo después de Pentecostés (s. XIV) (*The Catholic Encyclopedia*, de Robert APPLETON Co., vol. XV; ed. On-line 1999, voz: “Trinity Sunday”). Pero los restos de la inscripción no avalan la idea de que fuera ninguno de los citados.
- 31 Según la secuencia de los hechos y fechas tardicionalmente admitidos, la fundación no pudo ser en realidad antes de 1199 (es dato que agradezco al P. Juan Manuel Ruiz Memendi). Según la tradición, el 8 de marzo de 1199, unos meses después de la fundación., Inocencio III escribió a Miramamolín para establecer los términos del acuerdo que permitirían el canje y la liberación de esclavos cristianos y musulmanes.
- 32 En realidad fue Honorio III quien confirmó el orden. Pedro LÓPEZ ALTUNA (*Primera parte de la Cronica General del Orden De la Santissima Trinidad Redención de Cautivos...* Segovia, por Diego Díez impresor, Anno de 1637 p 267) siguiendo el texto de fr. Martín de Villegas, General de la orden., aclara: “...como parece por una Bula dada por el Papa Gregorio Decimo tercero año de mil y quinientos y setenta y cinco, en la qual se nombran estos Sumos Pontífices; Inocencio tercero institutor de la orden, Honorio tercio, y Alexandro quarto, Urbano quarto, Eugenio quarto, Sicto.etc “.; éstos en calidad de confirmadores.
- 33 La inscripción está realizada a la par que las pinturas. Según Louis RÉAU (*Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1958-, III, VOL. 1, p. 491) San Félix fue canonizado en el siglo XIII, hecho que la tradición sitúa en 1262, durante el pontificado de Urbano IV. Parece no obstante que ya desde 1247 se le rindió culto en algunas comunidades, y en 1350 había una imagen suya en el altar mayor de Ciervofrígido, su primera fundación. El cabo de los años pudo constatarse la inexistencia de la bula de canonización, con lo que a la luz del decreto trentino su representación iconográfica y culto era cosa irregular, aunque sin duda consentida. Por 1630 se inició el proceso *ab inmemorabili*, a raíz de que Urbano VIII prohibiera el culto a los santos no canonizados o beatificados por la Santa Sede. Pero sólo en 1665 se dio sentencia definitiva, aprobada en 1666 por Alejandro VII (*The Catholic Encyclopedia* ed. Robert APPLETON Company, 1909, vol 6, ed. On-line Kevin KNIGHT). El 26 de octubre de 1666 la Congregación de Ritos cerró la causa. Clemente IX otorgó a la orden de la Trinidad bula de Oficio y Misa para los dos santos fundadores, el 12 de abril de 1669. El 6 de mayo de 1679 Inocencio XI paso su fiesta al 20 de noviembre; antes lo era el 17 de noviembre, fecha de su defunción (*Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1964, vol. 5. cols. 572-573). No hay duda de que muchos de los problemas del culto a San Félix (Hugo de Valois estuvieron determinados por el carácter imaginario de muchos de los datos sobre su condición y aun sobre su propia existencia (vid.: Donald ATTWATER, *The Penguin dictionary of Saints*, Harmondsworth, 1965, p., 195; véase Ronal CUETO, “Piedad y política en la pintura de Zurbarán”, *Estudios Segovianos*, XXXV –1994– p. 709, nota 69). Nieto supuestamente de Hugo de Francia y de Teobaldo el Grande, tras estudiar teología se retiró a la montaña de Meldense, donde se le apareció un ciervo que tenía entre sus astas una cruz roja y azul (elemento de convergencia con la iconografía de los santos caballeros, Huberto, Eustaquio y Julián). Allí tuvo lugar su encuentro con San Juan de Mata, con quien compartió vida de anacoretas, y posteriormente fueron ambos a Roma y obtuvieron de Inocencio III la autorización para fundar la orden. Los elementos fantásticos de la vida de San Félix están ya en Juan FIGUERAS CARPI, *Chronicum ordinis Santissimae Trinitatis de Redemptioe Captivos*, Verona, 1635. Una biografía anterior es la de Gil GONZÁLEZ DÁVILA, en el *Compendio históricos de las vidas de los gloriosos San Juan de Mata y San Félix...*, 1630. De 1633 es la *Revelatio Ordinis Trinitatis* con grabados de van Thulden, sobre la serie pintada para el convento parisino de St. Mathurin.
- 34 Sobre San Juan de Mata, más popular en España, que fundó aquí los conventos de Puente la Reina, Toledo, Segovia, Burgos y Lérida, en tiempos de Alfonso VIII, parecen no existir datos culturales tan tempranos. Consta que en 1632 los Trinitarios lograron una bula del Papa Urbano VIII que le reconocía como santo (L. RÉAU, *op. cit.* III, 2, p. 727). Fue enterrado en la iglesia romana de Santo Tommaso in Formis, que devino luego en recinto seglar, circunstancia por la cual en 1655 los trinitarios españoles entraron clandestinamente y robaron el cuerpo, trasladándolo al convento de Madrid, donde estuvo hasta que debido a la exclaustación fue llevado al de las MM. Trinitarias, en que se conserva (cfr. Fr. LUCAS DE LA PURIFICACION, *Ave Maria Santissima. Historia del Sagrado cuerpo de San Juan de Mata*, Madrid, 1723). El culto a San Juan de Mata corrió suerte pareja a la de San Félix (*Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1965, col., 837), aunque al parecer sólo fue definitivamente aprobado en 1694. Posiblemente fueron las razones y objeciones iconográficas y culturales lo que determinaron que Carducho pintara la Misa del Papa Inocencio III (Museo de Valladolid) mientras que Carreño y Rizi, que acometieron el trabajo para los Trinitarios de Pamplona en 1665 –a raíz de que se promulgara la sentencia definitiva– pintaran la Primera misa de San Juan de Mata.
- 35 Es notorio que hubo bastante flexibilidad entre los años 30 y 1665 en lo referido al culto a los fundadores de la orden y en permitir su representación nimbada, que no dejaba de ser cosa irregular, aunque justificable por la existencia de un culto histórico. Es probable que sean originales los nimbos de Juan de Mata y Félix de Valois en las pinturas de Carducho para los Trinitarios Descalzos de Madrid, como desde luego los representó Van Thulden en la serie llevada a la estampa, unos años antes. Sobre la serie de Carducho, veasé el reciente trabajo de María Cruz de CARLOS VARONA, “Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de Trinitarios Descalzos de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, LXXII, p. 288, pp. 505-521.
- 36 Quizá simplemente la preposición “in” (en), como comienzo del texto referente a su octava.



- 37 Sino a santa Inés, cuya octava se celebraba el 28 de enero, cuando se fija la fundación de la Orden (En su día segundo –esto es, la octava– se instituyó la sagrada orden). Según Pedro LÓPEZ ALTUNA (*op. cit.*, p. 263) : “El Padre Valerio Ximénez en su libro, cap., 2, fol. 22, Roberto Gaguino en el lib. 6 de los Anales de Francia, en la Vida de Felipe Augusto, dice que fue el día de Santa Inés segundo año de 1198, en el primer año del pontificado de Inocencio III...”: Esto significa el día de la fundación era 28 de enero, porque es la octava de la santa, cuya festividad es el 21.
- 38 Los desperfectos de la pintura ocultan los hábitos blancos y dejan ver sólo el manto pardo del fraile.
- 39 Gaguino, es Robert Gaguin (o Gagin), Historiador y General de la Orden, en Francia, fines s. XV, que murió por 1491. Fue autor de una Historia General de Francia e impulsor singular de la orden para la Redención de Cautivos. Según López Altuna, fue el vigésimo general de la orden y uno de sus preclaros varones; sutil teólogo, consejero y limosnero de Carlos VIII de Francia, y su embajador en la Roma de Inocencio VIII; autor de una Crónica de la orden continuada por Jacobo Burguesio; de un *Misera hominis conditiones* de la Historia de Francia, de tres libros de arte poética y de un Oficio de la (Inmaculada) Concepción en verso. Estuvo en España, de paso hacia Argel, enfermado en Córdoba y salvando milagrosamente su vida.
- 40 Título de santidad da también López Altuna a Juan Angélico y Guillermo Escoto, vinculados precisamente a la fundación del monasterio de Tejada. El patronato de la iglesia del monasterio de Tejada recaería en los marqueses de Moya.
- 41 Se refiere a él Pedro López Altuna, pero sobre todo Antonio Gaspar VERMEJO, *Historia del santuario y celebre imagen de Nuestra Señora de Texeda, venerada en el convento de Trinitarios Calzados...Obispado de Cuenca, extramuros del lugar de Garavalla, jurisdicción de la villa de Moya* Madrid, imprenta de Joachin Ibarra, 1779 ; también: Fr. Pedro PONCE DE LEÓN, *Milagros y loores de Santa María de Tejada*, Valencia, 1663, y José MARTÍNEZ ORTIZ, *Historia de Tejada*, Valencia. 1964. Según Fr. Antonio G. Vermejo, Bartolomé de Texeda estuvo tan dedicado al monasterio que se llegó a perder noción de su apellido, dándosele el de la fundación en la que vivió practicando la caridad y profesando particular devoción a la imagen titular. Pero el nombre de Fr. Bartolomé está indisolublemente unido al prodigioso suceso de la aparición de su cabeza y a la inmediata propagación de la noticia (VERMEJO, *op. cit.*: pp. 378-392). Al parecer Gil GONZÁLEZ DÁVILA habla en su *Compendio Histórico* (1630) del cuerpo incorrupto del venerable, pero pasado un tiempo no pudo hallarse tal, por lo que entiende Vermejo que hubo de existir confusión con el milagro de su cabeza. La muerte del hermano Bartolomé de Tejada ocurrió según López Altuna en tiempos del general de la orden que sucedió a Gaguino, lo que fija un margen entre 1501 y 1508, siendo entonces maestro de la orden Fr. Diego de Jesús, que sucedió a Gaguin antes que Nicolas Mutor, según puntualiza Vermejo, corrigiendo algún error y recogiendo la precisión de Fr Vicente GÓMEZ (*Lágrimas de los justos*, Valencia, 1621) sobre la muerte del venerable el 17 de mayo. El autor de las pinturas de Cuéllar se permitió una asociación con Gaguino, que es desde luego exclusivamente cronológica.
- 42 Según el mismo P. A. G. VERMEJO (*op. cit.* p. 389), “*En la boveda de la capilla mayor de nuestro convento de Cuéllar, afirma el mismo P. Vega, (en fol. 656, m. 77), se conservaba en su tiempo un retrato suyo muy antiguo, cuya cabeza y rostro de mostraba lleno de luces*”. Este padre Vega, de la Orden de Predicadores, fue con anterioridad trinitario.
- 43 Jeremías, 14.13 (Ah. Ah, Ah, Señor Yavé). Es evidente que hay error en la identificación del versículo.
- 44 “*tres viri stantes prope eum; quos cum vidisset, cucurrit in occursum eorum de ostio tabernaculi, et adoravit in terra*” (Gen. 18.1..)
- 45 Entre las variaciones iconográficas posibles: una cabeza con tres rostros; tres figuras iguales. La figura trífrente de la Trinidad sería objeto de las críticas de Pacheco, quien subraya que escandalizaba a la gente cuerda y hacía errar a los ignorantes (F. PACHECO, *Arte de la pintura*. 1643, ed. Madrid, 1956, 2ª parte, cap. XI p. 195). No menos crítico se muestra Palomino, que menciona la monstruosidad de las distintas modalidades y que refiere que fue prohibida ya por los rectores de la Universidad de Lovaina (A. A. PALOMINO *Museo pictórico y Escala óptica*, ed. de Madrid, 1947, p.655). Urbano VIII actuó, como en otros casos, con rigor, prohibiéndola en 1628, sin que se lograra acabar con este tipo de representaciones, como lo reflejan las severas críticas del padre Interian de Ayala entrado ya el siglo XVIII (Fr. Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor cristiano y erudito*, 1730, ed. de Madrid, 1883, vol. 1, p. 111).
- 46 Figuras imberbes e iguales de las tres personas aparecen, por ejemplo, en algunos dibujos de Fray Juan Rizi (*Tratado teológico* y Ms. FF-469 de la abadía de Montecasino). Otras veces se representaría a las tres personas de la Trinidad, o de ellas, con los rasgos de Cristo: así Alonso de Herrera en la *Coronación de la Virgen* de uno de los colaterales de la parroquial de Hontoria (Segovia).
- 47 “*In eadem hora apparuerunt digiti, quasi manus hominis scribentis*” Dan. 5,5 (“En aquel momento aparecieron los dedos de la mano de hombre que escribían delante del candelero...”)
- 48 Véase en Santiago de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada.*, Madrid., 1984, pp. 37-43.
- 49 Con ropas de peregrinos aparecen ambos santos en la pintura de Vicente Carducho relativa a la *Visión del papa Inocencio III*, Museo de Valladolid, como antes en la interpretación de Van Thulden.
- 50 Salmos, 60.7; Vg. Ps. 59.7.
- 51 Este último es el episodio que precede a la disposición papal sobre la fundación y nombre de la orden, como ya se ha indicado al tratar del plemento núm. 12. Sobre este pasaje, P. LÓPEZ ALTUNA (*op. cit.*, pp. 89): “...al día siguiente, que fue la octava de la festividad de Santa Inés, el pontífice acompañado de los cardenales y de toda la clerecía, con los dos anacoretas fue a la basílica patriarcal del gran Bautista en el Laterano, celebró misa, y alzando la Hostia para que adorase el pueblo, vio un ángel con su vestidura, que en blancura sobrepujaba a la nieve, que tenía debajo de sus manos a dos cautivos, uno cristiano y otro moro, como que trocaba uno por el otro, y una cruz de colores carmesí y celeste...”.
- 52 Gen. 48.16 : “ *crescant in multitudinem super terram*”. Los deterioros sufridos por la pintura quizá expliquen algunas anomalías detectables en la inscripción.
- 53 Jacob es el único personaje representado dos veces en este ciclo, al aparecer también en la bendición de los hijos de José (núm. 24)
- 54 Apocalipsis, 5.12 “*Dignus est Agnus, qui occisus est, accipere virtutem, et divinitatem, et sapientiam, et benedictionem*”.
- 55 Ap. 13.8. “...y la adoraron todos los hombre que habitan la tierra, cuyo nombre no está escrito en el libro de la vida del Cordero, *degollado desde el principio del mundo*”.



- 56 En 1210 San Juan de Mata y los 120 cristianos liberados, que retornaban de Túnez, fueron dejados por unos corsarios a la deriva, sin velas ni remos, en medio del mar.
- 57 Mt. 12.40: "*Sic erit Filius homini in corde terrae..*".
- 58 Los dos primeros son los santos patronos de doña Francisca y doña Ana de Bazán; los otros, los titulares del primer convento de los trinitarios de Cuéllar, junto al Cerquilla, y de la ermita que ocuparon en la villa y en la que fundaron el segundo monasterio del que estamos tratando.
- 59 Cant. 2.2: "*Sicut liliū inter spinas, Sic amica mea inter filias*": Así como el lirio entre las espinas es mi amiga entre la doncellas. Los Trinitarios se cuentan, con los franciscanos y los jesuitas, entre los impulsores del culto inmaculista. Especial impulso dio al tema en la orden el Fr. Simón de Rojas, confesor de la reina Isabel, esposa de D. Felipe III.
- 60 Es notorio que de haberse tratado de la representación figurativa de María la asimetría con San Juan hubiera sido más llamativa. La opción de la imagen simbólica se conforma con la del plemento inmediato, pasando el Bautista a estar emparejado con el arcángel San Miguel, como se ha descrito.
- 61 Io. 1-14.
- 62 "Y multiplicaré tu descendencia como las estrellas del cielo; y le daré todas las tierras y se gloriarán en tu descendencia todos los pueblos de la tierra".
- 63 Véase la ya citada bendición por Jacob de los hijos de José.
- 64 Nada tienen que ver estas cinco estrellas con las armas heráldicas de la familia Rojas (con metales invertidos), que aparecen en la lápida de Francisco Velázquez de Bazán y Magdalena de Rojas.
- 65 "*liber generationis Iesu Christi filii David, filii Abraham*" (Mt. 1.1).
- 66 Ps. 1.3: "*...quod fructum suum dabit in tempore suo; et folium eius non defluet...*"
- 67 Is. 8.1. "Dice el Señor: toma un libro grande y escribe".
- 68 Ha de leerse: "GENERATIONEM EIUS QUIS TE NARABIT/ SE".
- 69 Is. 53.8.
- 70 "Vosotros buscad su reino -y la justicia...-; y *todo eso se os dará por añadidura*".
- 71 Una imagen similar encontramos en un emblema de Sebastián de COVARRUBIAS (*Emblemas morales*, Madrid, 1610 ; cent. 3, emb. 41), -una mano sosteniendo a dos palmas y sobre ellas una corona, aunque en aque caso se establece una diferenciación entre la palma seca y la palma fructificada ("*negata macrum, donata reducit opinum*") para señalar la dispar suerte que en análogo merecimiento corren el vencido y el vencedor.

## "...LA PIEDRA LE DIO EL SER." ¡LO ACABÓ LA PIEDRA.

El patio mayor de escuelas del Colegio Mayor de S. B. defensor de la Universidad de Alcalá de Henares, desde la fundación casarriseña, una construcción de dos pisos canónicamente tradicional. La planta bajo la formaban una serie de arcos de medio punto trasdosados que cargaban sobre pilares tubulares con bases de piedra tallada. El segundo cuerpo estaba formado por una hilera de pilastras de piedra y arcos escarzanos separados por una cornisa o lejana de piedra. Los arcos y pilastras estaban de piedra, el resto del edificio de ladrillo.

edificio ejecutado con arpillada y yeso. Los arcos, en parte por la crisis de la arquitectura de la época, se abrieron a la luz. Cierros tenía por ser un edificio de ladrillo.

La planta del patio principal, al igual que el resto de la planta de teología, y realmente, el resto de la planta de teología, la biblioteca, la escuela de medicina, las escuelas de los colegiales mayores -entre otros- no sufrió cambios significativos desde su construcción. La planta de teología significó el primer paso en la construcción del edificio, siendo el resto del edificio construido posteriormente. Este edificio de ladrillo y yeso, con arcos escarzanos, se construyó en el siglo XVI, durante el reinado de Felipe II, cuando se estaba construyendo el edificio de la Universidad de Alcalá de Henares.



