LA ICONOGRAFÍA DEL ESPÍRITU SANTO EN LA IGLESIA LATINA

JOSÉ ANTONIO ÍÑIGUEZ HERRERO

I. CONSIDERACIONES PREVIAS

Es un hecho comprobado que ninguna de las tres Personas de la Santísima Trinidad es representada en el arte de occidente por separado, aisladamente; esto es, sin estar relacionada con algún suceso relatado en la Sagrada Escritura, o con el intento de mostrar una imagen que pueda interpretarse como expresión de la Trinidad divina. En todo caso se podría exceptuar la Persona del Padre, aunque de modo dudoso, pues aparece aislada cuando asume la atribución de Creador y, por tanto, esta imagen corresponde más a Dios Uno en la acción *ad extra*, común a las tres Personas, que a una individuación de la Primera; y así debe interpretarse muchas veces. Excluimos de la presente relación las representaciones de Jesucristo, pues no puede decirse que correspondan a imágenes del Hijo, sino del Hijo-encarnado.

Concretamente, y entrando ya en el tema propuesto, hemos de decir que las representaciones del Espíritu Santo en la Iglesia latina se pueden agrupar según cuatro tipos: las relacionadas con el bautismo del Señor; aquellas que representan a la Santísima Trinidad; las que forman parte de la escena de Pentecostés; y, por último, las que aparecen como símbolo de la concepción virginal de Santa María, cuando la obra plástica tiene por motivo la anunciación y encarnación del Verbo en su seno.

Si dejamos aparte las características de estilo y las que conllevan el material en que son realizadas las representaciones plásticas —pintura, escultura, madera, piedra, etc.—, todas carentes de interés para un estudio propiamente iconográfico, encontraremos algo seguramente no esperado: los tipos son muy pocos en número y muy características sus diferenciaciones y signos de identidad.

Pasemos al estudio de todo ello.

II. Representaciones según el texto de la Sagrada Escritura

1. *El Espíritu Santo representado como una paloma*

Aparece siempre en relación con el bautismo de Jesucristo en el Jordán, según los textos de San Mateo, San Marcos y San Lucas: *Bautizado Jesús, salió luego del agua; y he aquí que se abrieron los cielos, y vio al Espíritu de Dios descender como paloma y venir sobre Él* (Mt. III, 16); *En el instante en que salía del agua vio los cielos abiertos y al Espíritu, como paloma, que descendía sobre Él* (Mc. I, 10); *Aconteció, pues, cuando todo el pueblo se bautizaba que, bautizado Jesús y orando, se abrió el Cielo, y descendió el Espíritu Santo, como una paloma, sobre Él,* (Lc. III, 21-22). La claridad y contundencia del símbolo contenido en la Sagrada Escritura para evocar al Espíritu Santo hizo que desde muy pronto la paloma pasara a ocupar un lugar propio en las representaciones de los otros dos pasajes en que aparece el Santo Espíritu; la anunciación hecha por el arcángel San Gabriel a nuestra Señora del designio divino de elegirla por madre del Mesías: *El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra* (Lc. I, 35), y la escena de Pentecostés narrada por San Lucas: *Se les aparecieron lenguas como de fuego que se distribuían y se posaban sobre cada uno de ellos. Y todos se llenaron del Espíritu Santo* (Hec. II, 3-4).

La primera, la referida al bautismo del Señor, es, con toda seguridad, la más vieja representación del Espíritu Santo que aparece en las catacumbas y en todo el arte cristiano: un ave de tamaño generalmente desproporcionado en relación con las figuras del Señor y de San Juan, muy difícilmente recognoscible como una paloma. Pueden aparecer unos rayos que parten del pico de la paloma y caen sobre el Señor, lo que es más frecuente, o carecer la escena de ellos.

En el cubículo X de la Cripta de Lucina[1] se encuentra la representación quizá más antigua, de comienzos del segundo tercio del siglo III —hacia el año 230—, con las figuras del Señor y de San Juan de corte clásico, bien proporcionadas, la primera sin vestidos, la segunda con clámide corta, en actitud de dar la mano a la primera para ayudarla a salir del agua, ambas situadas de perfil —único caso; en todos los demás conocidos se hallan de frente—. Detrás de

1. Denominaremos los diversos espacios de las catacumbas según la nomenclatura generalmente admitida en las publicaciones. También haremos referencia al lugar donde se pueda encontrar material gráfico de los ejemplos propuestos.
A. Baruffa, *«Le catacombe de S. Callisto»*, Città del Vaticano, 1992, p. 147.

la figura del Señor, algo alejada de ella, por encima de su cabeza, se sitúa la paloma, también de perfil —modo de aparecer que es, hasta cierto punto, frecuente—. Aunque la pintura está muy deteriorada, no parece que hubiera rayos que partieran de la representación del Espíritu Santo.

En las Capillas de los Sacramentos del mismo cementerio se repite más de una vez la escena del bautismo, pero ahora con figuras menos armoniosas que para la anteriormente mencionada, siempre con una abierta desproporción entre la de San Juan y la del Señor, la primera de mayor tamaño que la segunda, y ambas de frente al espectador. Todas también de comienzos del siglo III, parece que deben fecharse en años posteriores a las pinturas de la Cripta de Lucina, hacia finales de la primera mitad de este siglo. En al cubículo A-2, en la pared izquierda, aparece una escena de bautismo que generalmente se interpreta como correspondiente al de un cristiano, por carecer de la representación del Espíritu Santo, pero que muy bien pudiera ser del Señor[2], aunque tenga como propiedad diferenciadora de todas las otras escenas la situación del bautizado a la derecha del bautizante, en vez de a la izquierda, como es lo habitual, corroborando a mantener como incierta su interpretación. Una representación por entero semejante quedó esculpida en la cara anterior del sarcófago del siglo III del Museo de Las Termas, de Roma, aunque con las figuras en posición invertida. Volviendo a las Capillas de los Sacramentos, el cubículo A-3, el mejor conservado, contiene también la escena del bautismo, con la misma desproporción aludida y sin imagen del Espíritu Santo[3].

Citemos, ya del siglo IV, la importante representación del bautismo del Señor de la región de los Aurelios de la catacumba de los Santos Marcelino y Pedro, con la paloma situada justo sobre la cabeza de Jesucristo[4].

No abundan las representaciones del bautismo del Señor en los sarcófagos, pero tampoco faltan. Casi todas ellas contienen la paloma como símbolo del Espíritu Santo. Así sucede, por ejemplo, en el sarcófago de Santa María la Antigua —aproximadamente del año 270—, caracterizado por tener en su centro una orante con el rostro sin tallar —quizá el más viejo que conocemos—[5], y el de Villa Lungara, también en Roma[6]. En España, puede citarse el de San

2. A. BARUFFA, *o.c.*, pp. 80 y 81.
3. A. BARUFFA, *o.c.*, p. 80.
4. F. MANCINELLI, *«Catacumbas de Roma»*, Milan, 1992, p. 43. A. GRABAR, *«El primer arte cristiano. (200-395)»* Madrid, 1967, (Grabar, 1), p. 108.
5. W. F. VOLBACH, y M. HIMMER, *«Arte paleocristiana»*, München, 1958, Láminas 4 y 5.
6. R. CABROL y H. LECLERCQ, *«Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie»*, (D.A.C. et L.), París, 1925-1935, T. 2. Col. 358.

Félix de Gerona, del Siglo IV[7]. En Las Galias, el de Sainte Quiterie de la cripta de la iglesia de Mas'Aire[8]. En cambio, aparece sin paloma la escena del bautismo del Señor en el sarcófago del Museo Arqueológico de Istambul, del siglo V[9], del año 500 aproximadamente.

El mosaico más importante entre los antiguos que representa el bautismo de Jesucristo es, sin duda, el de la cúpula del baptisterio de los Ortodoxos de Rávena[10].

La segunda escena que tiene la paloma por compañera como símbolo del Espíritu Santo es la de la Anunciación de nuestra Señora, que aparece más tardíamente que la primera en el arte cristiano. La estudiaremos en el apartado siguiente.

2. *El Espíritu Santo representado como lenguas de fuego*

Corresponden a la tercera forma antes aludida las representaciones de la venida del Espíritu Santo el día de Pentecostés sobre nuestra Señora y los apóstoles reunidos en el cenáculo, relatada por San Lucas en los Hechos de los Apóstoles: *Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo* (Lc. II, 3-4). El Espíritu Santo aparece representado como llamas de fuego solamente en las escenas que corresponden a esta de Pentecostés, acompañada o no del simbolismo del la paloma, aunque no deja de ser interesante que sí la lleva el primer ejemplo que conocemos, una de las ilustraciones realizadas seguramente el año 586 por el monje Rábula para un Evangeliario, en el monasterio de Zagba, en Siria, sobre los primeros tramos del Éufrates, hoy en la Biblioteca Laurenziana de Florencia[11].

Todo lo escrito anteriormente muestra cómo la imagen del Espíritu Santo representado como una paloma, tomada de la escena del bautismo del Señor narrada en los Sinópticos, adquirió tal carta de naturaleza desde los primeros tiempos que desplazó o se asoció a la otra forma inspirada en la narra-

7. M. SOTOMAYOR MURO, *«Datos históricos de los sarcófagos romano-cristianos de España»*, Granada, 1973, Lámina 2.
8. D.A.C. et L, T, 2, Col. 358.
9. O. C. VOLBACH, Lámina 76.
10. S. CLARAMUNT, *«Las claves del Imperio Bizantino. 395-1453»*, Barcelona, 1992, p. 60.
11. A. GRABAR, *«La edad de oro de Justiniano»*, (Grabar, 2), Madrid, 1966, p. 208.

ción sagrada, la llama de fuego. Sin embargo, aunque su presencia sea frecuente, no lo es siempre. Como ejemplo significativo y muy especial podemos presentar la tapa de marfil del Evangeliario de la Catedral de Narbona, relieve carolingio del siglo IX, en la que aparece, en su ángulo superior izquierdo, en lo alto de la escena, una mano que simboliza al Padre, con los cinco dedos extendidos hacia abajo, de los que parten rayos que caen sobre las cabezas del Colegio Apostólico reunido con nuestra Señora (LÁMINA III) [12].

III. Representaciones que intentan expresar la doctrina teológica

Conocemos dos tipos de representaciones que se propusieron reflejar la revelación teológica referentes al Espíritu Santo: la que quiere mostrar la igualdad del Espíritu Santo con la otras dos Personas Divinas, y la que intenta expresar que la concepción virginal del Jesucristo se atribuye al Espíritu Santo, ya mencionada, pero que ahora debe ser tomada de nuevo en relación con este concepto.

Trataremos en primer lugar de la primera.

1. *El Espíritu Santo representado en forma humana*

a) *En figura de varón*

Es natural que el artista plástico considerara, como idea inicial para representar la Unidad de Dios de la Trinidad, ofrecer al observador tres imágenes de hombres por entero iguales, y así parece que lo hizo por primera vez, o, al menos, es la primera obra de este tipo que ha llegado hasta nosotros, en el sarcófago llamado *«de los dos Testamentos»* del Museo de Letrán [13], en el límite entre el siglo III y el IV, quizá del año 315. La esquina izquierda de su frontal está ocupada por dos escenas superpuestas, cada una en una de las bandas horizontales que recorren esta cara del sarcófago; la inferior representa la Epifanía, con nuestra Señora sentada en una silla, y la superior la creación de Eva (LÁMINA I). En esa última, tres personajes de mediana edad, con rostro idén-

12. L. Hubert, J. Porcher, y W. F. Volbach, *«El Imperio Carolingio»*. Madrid, 1987, Lám. 209.
13. Grabar, 1, *o.c.*, p. 134.

tico e idéntico pelo y barba se disponen uno al lado del otro, los dos extremos de pie y el central sentado también —como nuestra Señora— en un silla, en correspondencia con el relieve inferior, pero esta última *curil*, la que ocupaban los jueces y magistrados. Ante ellos, de tamaño mucho más pequeño, aparece Adán tendido en el suelo, y Eva de pie, hacia la cual las tres figuras extienden una mano: la primera, la más cercana al centro del sarcófago, apoya su mano sobre la cabeza de Eva; la siguiente, sentada, dirige su mano en actitud de bendecir hacia la primera mujer, y la tercera, la que forma la esquina del frente del sarcófago, ase el borde del respaldo de la silla, seguramente por imposición material del lugar donde se halla. El gesto de las dos primeras corresponde con certeza al simbolismo de una acción creadora, al que se puede asociar el de la tercera, menos claro por su situación antes descrita. La semejanza de las cabezas parece intencionada y puede interpretarse como indicativa de la igualdad de los personajes a que se refieren —de las Personas divinas—[14], aunque no faltan autores que niegan la existencia de una intención teológica precisa.

No tenemos ningún texto contemporáneo de los Padres o de los escritores eclesiásticos que avale esta interpretación, en verdad problemática, pero que parece bastante plausible.

En cambio, no escapó a los exégetas judíos y cristianos el paso sorprendente del uso del singular al plural y del plural al singular en la descripción de la teofanía de Mambré, al referirse a la aparición de tres personajes, que narra el texto de los Setenta y la correspondiente traducción latina (Gén. XVIII, 1-21), especialmente en los primeros versículos. También se refleja en las traducciones castellanas[15]: *«El Señor se manifestó a Abrahán junto a la encina de Mambré, cuando estaba sentado a la puerta de su tienda en lo más caluroso del día. Abrahán alzó la vista y vio a tres hombres que estaban de pie junto a él. Apenas los vio, corrió a su encuentro desde la puerta de la tienda y se postró en tierra diciendo:*

—Mi Señor, si he hallado gracia a tus ojos, no pases sin detenerte junto a tu siervo. Haré que traigan un poco de agua para que os lavéis los pies, y descansaréis bajo el árbol; entre tanto, traeré un trozo de pan para que reparéis vuestras fuerzas, y luego seguiréis adelante, pues por algo habéis pasado junto a vuestro siervo» (1-6) (...). *«Dijeron ellos: "Haz como has dicho"»* (1-5).

«Después (de haber comido lo que Abrahán puso ante ellos) *le preguntaron:*

14. F. MANCINELLI, *o.c.*, p. 61.
15. El texto en: *«Sagrada Biblia. Pentateuco»*, Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1996.

—¿Dónde está Sara, tu mujer?

—Ahí, en la tienda.

Y uno le dijo:

—Sin falta volveré a ti la próxima primavera, y Sara tu mujer habrá concebido un hijo» (9-10).

Ya San Justino, hacia el año 140[16], estudia el problema de los tres personajes de Mambre en su *«Diálogo con Trifón»*, ciertamente sin resolverlo. La interpretación judía, según afirma Trifón, era que Abrahán *«vio a Dios antes de la aparición de los tres»*[17] ángeles, mientras que para San Justino, *«el que dijo entonces bajo la encina que volvería, pues preveía que había de ser necesario aconsejar a Abrahán en lo que Sara quería de él, volvió efectivamente, y es Dios»*; es Dios sólo uno de los personajes, y los otros dos ángeles, pues escribe más adelante: *«Aun cuando no me fuera posible —dije— demostraros por las Escrituras que uno de aquellos tres es Dios* (...) *que apareció a Abrahán sobre la tierra en forma de hombre, como los otros dos ángeles que le acompañaban»*, aunque acabará por decir —y aquí no nos interesa— que es Jesucristo, idea que no será ajena a escritores posteriores.

Ni la interpretación judía ni la de San Justino justifican la representación de los sucesos de Mambre que alberga la catacumba de Via Latina, de mediados del siglo IV, con tres personajes idénticos en rostros, sin aureola —que aparece en algunas escenas paganas del mismo hipogéo— con idénticas vestiduras y posición de las manos (LÁMINA I)[18]. Todas las escenas que la acompañan —Sala B—[19] son del Antiguo Testamento, lo que hace pensar en un cubículo judío y, en este caso, no sería posible aplicarle los textos que siguen, ligeramente posteriores a él, aunque tampoco son desdeñables, pues deben reflejar una doctrina anterior, como ocurre con todo texto escrito; ni ser interpretada la imagen, con toda seguridad, como de la Santísima Trinidad. De todas formas, la catacumba es considerada pagano-cristiana, o sólo cristiana[20], y, como ya dijimos para el sarcófago *«de los dos Testamentos»*, no parece posible pensar que tal semejanza no sea intencionada.

16. D. RUIZ BUENO, *«Padres Apologistas Griegos»*, texto bilingüe, Madrid, 1956, p. 283.
17. P.L. 6,598-599.
18. (Grabar, 1), p. 231, Lámina 254.
19. I. CAMIRUAGA, M. A. DE LA IGLESIA, E. SÁINZ y E. SUBÍAS, *«La arquitectura del hipogéo de Via Latina en Roma»*, Città del Vaticano, 1994.
20. F. MANCINELLI, *o.c.*, pp. 33-38.

San Ambrosio, comentando Gen. XVIII, 2, escribe: *«33. Mira primero el misterio de fe. Dios se le aparece y ve tres. Dios resplandece para él, ve la Trinidad, no es admitido el Padre sin el Hijo, ni es confesado el Hijo sin el Espíritu Santo»*[21]. Es muy cuidadoso en no abundar en esta interpretación, quizá por no estar muy convencido de ella, pues añade, al estudiar el versículo siguiente, el 3: *«Vio tres y le llamó Señor a uno, y se hizo siervo sólo de ese mismo. Después, volviéndose a los dos a los que juzgaba que eran ministros, a los dos ofreció su obsequio, pero ya no debido por derecho estricto, sino en nombre de la diligencia amistosa y de la común servidumbre»*[22], y, sin embargo, interpreta como indicio de la Santísima Trinidad, de modo sorprendente, que Sara hiciera tres panes iguales para los huéspedes: *«Porque esto es lo que favorece la fe con íntimo espíritu, asegurando la Trinidad de la misma divinidad, con una cierta medida y semejante reverencia al Padre, y al Hijo, y adorando al Espíritu, celebrando la unidad de la majestad, distinguiendo la propiedad de las personas, reparte tu devoción con la afirmación de tu fe»*[23].

San Agustín desarrolla las mismas ideas, quizá con mayor contundencia, en su *«De Trinitate»*. Refiriéndose a la aparición de los tres ángeles escribe: *«Pues como dirigiera los ojos curiosos hacia el cielo, he aquí que, de repente, descendió la majestad incorpórea en la persona de tres varones. Fue corriendo, rápidamente, tendió las manos suplicante, besó las rodillas de los transeúntes, y dijo: "Señor, si he encontrado gracia ante ti, no pases de largo ante tu hijo"»* (Gen. XVIII,3). *«Mirad, Abrahán corrió al encuentro de tres y adoró a uno. La Trina unidad y la una Trinidad»*[24]. En el Sermón V —en otros manuscritos reseñado como *«LXX de Tempore»*— afirma, ofreciendo la misma explicación: *«Recibió a tres varones, puso tres medidas de pan. ¿Te preguntas, hermano, si esto significa el misterio de la Trinidad?»*. Hace algunas observaciones sobre la semejanza entre el novillo sacrificado y el cordero pascual que significará a Cristo, y continúa, aludiendo a las palabras del Señor contenidas en Jo VIII, 56: *«Se alegró Abrahán al ver mi día; vio y se alegró». «Dice, el día en que me vio; porque conoció el misterio de la Trinidad. Vio ese día al Padre; vio ese día al Hijo; vio ese día al Espíritu Santo; a los tres vio ese día»*[25].

Tuvieron estas elucubraciones teológicas y escriturísticas correspondencia en el campo de las bellas artes, ciertamente, con las mismas ambigüedades y contradicciones que ofrecen sus hermanas literarias.

21. SAN AMBROSIO, *«De Abraham lib. I»*, P.L. 41-1,435.
22. P.L. 14-1,436.
23. P.L. 14-1,435.
24. P.L. 39,1744.
25. P.L. 39,1748.

En los mosaicos del arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma[26], del siglo IV (LÁMINA I), algo anteriores al texto de San Agustín, aparecen dos escenas, una encima de la otra, con la llegada de los tres personajes a Mambre, en la superior, y la comida que les ofrece bajo la arboleda Abrahán, en la inferior. En las dos se representan los tres visitantes como tres jóvenes idénticos, sin barba, con gran cabellera rubia, aureola, y ataviados con túnicas blancas, también idénticas. Pero, a la vez, se ha de destacar una diferencia importante: en la escena superior, el personaje central viene enmarcado en una elipse formada por rayos que se unirían a su espalda, constituyendo lo que se ha dado en llamar *«almendra mística»* o *«mandorla»*; en cambio, en la inferior, la igualdad de los tres jóvenes es absoluta. Los tres personajes se sientan ante una mesa rústica sobre la que descansan tres panes triangulares, quizá con un significado simbólico de referencia a la Santísima Trinidad.

En el muro lateral del coro de San Vital de Rávena se repite la escena de los tres comensales de Mambre (LÁMINA I), muy semejante a la de Santa María la Mayor, pero ahora los panes son redondos.

Puede afirmarse, según lo hasta ahora expuesto, corroborado por lo que diremos a continuación, que en los primeros tiempos de la Iglesia fue representado el Espíritu Santo en forma humana, en relación con la Santísima Trinidad, pues las formas plásticas se avalan por algunos textos de los Padres. Pero, además, no puede dudarse de la existencia de una intención precisa de expresar una idea al realizar el autor plastico estas imágenes.

Ciñéndonos a los primeros tiempos que transcurren alrededor del siglo IV, San Gregorio de Nisa, muerto el año 394, escribe en su homilía sobre Teodoro Mártir: *«mostró además el pintor la flor del arte en las imágenes pintadas, la fuerza ejercida contra el mártir, las angustias, los tormentos* (...), *todo para nosotros como en un libro que contuviese las interpretaciones de un lenguaje, pintando con el artificio de los colores las luchas y los trabajos del mártir que se nos narran»*[27]. Pocos años más tarde, hacia el año 400, escribe San Lino del Sinaí una carta a Olympiodoro Eparcho alabando la iglesia que ha edificado en honor de un mártir, y especifica: *«Sería, por otra parte, digno de una mente firme y adulta* (...) *cubrir el mismo sacro* (edificio) *completo con pinturas del Antiguo y el Nuevo* (Testamentos), *ejecutadas por algún excelente pintor, para que los iletrados que no pueden leer las Sagradas Escrituras puedan, observando las pinturas, conocer los hechos humanos de los que verdaderamente han servido a Dios* (...)»[28]. Por las mismas

26. W. SAS-ZALOZIECKY, *«Arte Paleocristiano»*, Bilbao, 1967, pp. 160-161.
27. P.G. 46,738-739.
28. P.G. 47,577-580.

fechas, en todo caso antes del año 431, San Paulino de Nola escribía en verso difícil y en un latín muy particular: *«Ahora quiero que observes las pinturas coloreadas profusamente* (...). *El ignorante que ve estas figuras (...) alimenta su mente con las imágenes y, porque observa seriamente todas las pinturas, alcanza más seriamente lo que el anciano escribió en los cinco libros de Moisés»*[29].

Comprobado así el valor catequético de la imagen en los primeros tiempos, es imposible pensar en la casualidad como razón suficiente para la identidad de las figuras representadas. En definitiva, podemos afirmar que en los siglos tercero y cuarto, al deseo de representar la Trinidad de forma plástica llevó a los artistas a simbolizar al Espíritu Santo en forma de un hombre joven, idéntico a los otros dos que ocupan el lugar del Padre y del Hijo.

Aquí acaban las representaciones que poseemos de la Santísima Trinidad y, por tanto, del Espíritu Santo, como tres figuras humanas, en los primeros tiempos de la Iglesia. El número es ciertamente escaso, pero suficiente para desarrollar la teoría que acabamos de exponer. En ella se basarán los tratadistas de la Edad Media, y aun los posteriores hasta Benedicto XIV, para admitir como lícita la representación del Espíritu Santo con forma de varón en las imágenes de la Santísima Trinidad.

Es buen lugar de nuestra exposición éste para añadir que el valor de la imagen originado en el comienzo del arte cristiano persistió en la historia hasta los tiempos modernos. San Juan Damasceno escribe, en el siglo VIII, en plena tensión iconoclasta: *«Así pues establecemos en su lugar su forma expresada de modo sensible y por ella santificamos el primer sentido (entre los sentidos se tiene por primero el de la vista), de la misma manera que santificamos el oído por los sermones. De forma que la imagen es una especie de escritura; y del mismo modo que el libro es para aquellos que aprendieron las letras, la imagen es para los iletrados y rudos, y lo que el oído presta a la oración, la vista ofrece a la imagen y, ciertamente, los dos se unen a través de la mente»*[30]. La expresión traducida al latín: *Pictura est littera rudibus* permanece, en diferentes redacciones, durante toda la edad media y moderna.

Los tiempos del prerrománico —arte bárbaro— y del románico fueron muy parcos en la representación de la Trinidad Santísima, quizá por estar dominada la iconografía de esta época por el *Pantocrator*. Hay que esperar al comienzo del gótico para encontrarnos otra vez con una cierta abundancia de

29. SAN PAULINO DE NOLA, *Poema XXVII*, P.L. 61,659-60.
30. SAN JUAN DAMASCENO, *«Primer discurso apologético contra aquellos que rechazan las imágenes»*, P.G. 94,1247.

escenas simbólicas de este dogma central del Cristianismo, resurgir quizá debido a la controversia mantenida entre San Bernardo y Abelardo sobre el modo de entender la doctrina que a ella se refiere, y que dará origen a una nueva representación de este misterio: el Señor crucificado como Segunda Persona de la Trinidad.

En realidad, no aparece la Trinidad en el arte mayor de las grandes superficies pintadas, o esculpidas, de muros, portadas o bóvedas, pero no deja de estar presente en el arte menor, en las ilustraciones o letras iniciales miniadas de los códices medievales. Según los ejemplares que hoy conocemos, debe suponerse que la representación de la Santísima Trinidad en los códices sajones de la Sagrada Escritura aparece por primera vez en el siglo IX, y que se difundió por todo el occidente desde la época carolingia, con tal interdependencia mutua de las diversas regiones, y aun tiempos, que es posible hacer entre ellas una clasificación por tipos: el primer grupo estará formado por aquellas que llamaremos *«deliberativas»*, en las que las tres Personas divinas, representadas por tres figuras humanas, semejantes o desemejantes en este período, deliberan sobre los *«decretos»* hablando en términos clásicos, de la acción Trinitaria, de la creación y de la redención; y un segundo grupo que reúne las representaciones Trinitarias simples, determinadas por sí mismas, sin otro objeto que su propia representación.

Quizá el ejemplo más viejo de este último grupo sea la ilustración que abre el Evangelio de San Juan en el *Evangeliario de San Grimbaldo*, monje de Saint-Bertin, abad de Winchester hasta su muerte el 8 de Julio del año 903, aunque el códice que lleva su nombre sea de comienzos del siglo XI. En la portada a que nos venimos refiriendo aparece, ocupando casi todo el espacio, San Juan Evangelista, sentado de frente en un trono, con un altar a su derecha y un águila a su izquierda, revoloteando sobre él. Esta zona central está enmarcada en una cenefa formada por tres medallones en la franja superior e inferior, y dos en las laterales. Pues bien, los tres medallones superiores están ocupados cada uno por una figura sedente, las tres iguales, con la mano izquierda apoyada en un libro y la derecha en actitud de bendecir. Los tres poseen aureola, la del centro cruciforme, con la intención evidente de significar al Verbo encarnado, y la terna a la Santísima Trinidad[31].

También del siglo XI, inaugurando el tema de la *«deliberación»*, esta vez sobre la encarnación del Verbo, el *Libro de Oraciones* de Winchester del Britisch Museum ofrece una rara representación en un dibujo a pluma realizado por el

31. G. SCHILLER, *«Iconografy of christian Art»*, London, 1971-1972, pp. 7-8. Lámina 5.

miniaturista Caedmon entre los años 1023 y 1025 en el que, dentro de un círculo (LÁMINA II), aparecen el Padre y el Hijo, dos figuras iguales, o, mejor diríamos, simétricas, en animada conversación, ambos con la mano izquierda apoyada en un libro y ambos con aureola cruciforme. A la izquierda de estas dos figuras aparece el Espíritu Santo en forma de paloma —como excepción dentro del grupo— sobre la cabeza coronada de nuestra Señora, que lleva al Niño en sus brazos que, a su vez, porta un libro abierto y señala su interior con su mano derecha. Esta representación que duplica la presencia del Verbo no es rara en esta época. La figura central representa con toda seguridad a Jesucristo, puesto que apoya uno de sus pies sobre el demonio[32].

Ya en el siglo XII, en su mitad, encontramos la deliberación de las tres Personas divinas sobre la conveniencia de crear al primer hombre en la representación de tres varones iguales sentados en un único trono en el *«Hortus deliciarum»* del abad Herard von Landeberge[33], llevada a cabo según modelos bizantinos.

Muy semejante a la anterior es la deliberación sobre la encarnación del Verbo del códice *«Homilías del monje Jacobo»*, de la Biblioteca Vaticana, también del siglo XII (LÁMINA II). Se diferencia de la anterior en que las tres figuras de varón e imberbes, sentadas en un mismo trono, están, en este caso, rodeadas de ángeles con las alas extendidas y de serafines con las alas plegadas cubriendo su cuerpo según la descripción de Is. VI, 2, y en que, en la parte inferior de la ilustración, el arcángel San Gabriel recibe el mandato divino y vuela hacia Nazaret para llevar la embajada de Dios, representado todo en dos figuras sucesivas del arcángel. La ilustración del códice Vaticano, que sigue a ésta, muestra a nuestra Señora sentada ante la muralla de una ciudad, en el ángulo inferir izquierdo de la lámina, que eleva sus ojos hacia la Santísima Trinidad, situada en el ángulo superior derecho, representada como tres varones recostados en un triclinio, los de los extremos con alas, el central sin ellas, o quizá estén éstas ocultas por la conjunción de las tres aureolas no cruciformes, como en el caso anterior. Entre la imagen de nuestra Señora y la de la Trinidad aparece la de San Miguel que vuelve a los cielos[34].

Paralela, en su contenido, a la escena de la deliberación de la Trinidad sobre el envío de arcángel a nuestra Señora, es la escena en que el Verbo es enviado por el Padre, en presencia del Espíritu Santo, para realizar la encarna-

32. L. GRODECKI, F. MÜTHERRICH, J. TARALON y F. WORMALD, *«El siglo del año mil»*, Bilbao, 1960, p. 248. G. SHILLER, *o.c.*, p. 8. Lámina 7.
33. G. SCHILLER, *o.c.*, p. 9.
34. G. SCHILLER, *o.c.*, Láminas 10 y 11.

ción, contenida en el *Libro de Horas* de Catalina de Cléves, ilustrado entre los años 1420 y 1430. (LÁMINA II). En ella se representa al Padre y al Espíritu Santo como dos figuras varoniles sentados en un mismo trono, dejando un espacio libre entre ellas, correspondiente al Hijo, que aparece arrodillado entre las dos anteriores. El Padre, con tiara de tres coronas y aureola simple, manto y túnica, entrega con su mano derecha una cruz al Hijo, mientras le bendice con la izquierda; éste último, con aureola cruciforme, recibe la cruz con las dos manos y se cubre con un manto; el Espíritu Santo, vestido con alba y túnica y portando una aureola sencilla, anima al Hijo apoyando su mano derecha sobre su hombro[35].

Para completar este ciclo de las *«deliberaciones»* en que el Espíritu Santo aparece con forma humana pueden citarse dos de las cuarenta miniaturas realizadas por Jean Fouquet para el *Libro de Horas* de *«Etienne Chevalier»* miniado hacia el año 1415, hoy en el museo Conté de Chantilly. En la primera, sentados en tres tronos góticos contiguos rematados por tres grandes doseles, aparecen tres personajes idénticos en atuendo y postura que contemplan, mirando hacia su derecha, a nuestra Señora, sentada a su vez en un trono semejante a los anteriores, pero ahora de perfil en vez de de frente, como los anteriores, y parece que deliberan sobre su coronación como Reina del Universo[36], extremo que se cumple en la ilustración siguiente. La Virgen, vestida ahora con un manto sobre la túnica que portaba en la primera miniatura, se arrodilla ante el Señor, que ha abandonado el sitial derecho y ha llegado hasta ella para coronarla[37].

En todas estas representaciones alternan la figuras central y derecha representado unas veces al Padre y otras al Hijo, sin que se pueda establecer la razón que determina cada elección hecha por el artista correspondiente. El lugar de la izquierda es ocupado sistemáticamente por el Espíritu Santo.

En los tiempos del gótico tardío alcanza la representación de la Santísima Trinidad con el Espíritu Santo en forma de varón lugares más importantes, que se amplía al renacimiento y al barroco, ya con tablas o lienzos de buen tamaño.

Entre los años 1464 y 1505, el pintor aragonés Miguel Ximénez pintó una tabla que representa la Santísima Trinidad en la cual el Hijo aparece como el Crucificado bajado de la cruz, pero vivo, que apoya sus pies sobre la bola del mundo, y es sostenido por sus dos brazos por el Padre y el Espíritu Santo que

35. G. SCHILLER, *o.c.*, Lámina 12.
36. D.A.C. et L. 92,1840.
37. L. REAU, *«Iconographie de l'Art chretienne»*, París, 1957, T. II, p. 259.

le cogen ambos por el antebrazo y la muñeca. Tanto el Padre como el Espíritu Santo están sentados en un trono, o mejor banco, gótico común sin dosel. El Padre viste alba, casulla, manípulo y mitra, y el Espíritu Santo alba, estola cruzada y capa pluvial y, además, está dotado de alas, propiedad muy rara en estas representaciones. Los tres portan aureola sencilla[38].

Es muy interesante el cuadro que representa la Santísima Trinidad y forma el retablo de la iglesia del convento de las Carmelitas de Soria (LÁMINA III), fundado por Santa Teresa al año 1581. El Padre aparece en el centro como un anciano vigoroso de gran barba blanca, con tiara y capa pluvial, bendice con la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene sobre sus rodillas la bola del mundo. A su derecha, Jesucristo, adulto y de rostro grave, con barba negra y recortada, lleva sobre su hombro la cruz, cuyo tramo vertical asoma por delante de la figura y se apoya en el suelo. El Espíritu Santo queda representado por un joven imberbe, rubio, que lleva la paloma en una mano y parece conversar alegremente con las otras dos personas[39].

En el siglo XVIII proliferó en México un tipo de imagen pintada de nuestra Señora de Guadalupe en el que la Santísima Trinidad aparece representada sobre la cabeza de nuestra Señora como tres varones semejantes. La colección de trabajos editada con ocasión del 450 aniversario de las apariciones cataloga siete[40].

La última representación importante del Espíritu Santo en forma humana y con alas es el óleo de J. B. Bergmüler que representa el envío del Hijo para asumir la naturaleza humana, realizado en 1766 para el altar de la iglesia de Landsberg[41].

Hasta ahora nos hemos referido a realizaciones pictóricas, ya sean ilustraciones de manuscritos, tablas o lienzos. En cuanto a las formas escultóricas de representaciones del Espíritu Santo en forma varonil es necesario precisar que su aparición fue algo más tardía que la de las anteriores, siendo la primera la descrita en capítulo IV del *«Liber Sancti Iacobi»*, contenido en el *«Codex Calixtinus»* que custodia el Archivo de la Catedral Compostelana, del ciborio

38. A. BETTAGNO, CH. BROWN, F. CALVO SERRALLER, F. HASKELL y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *«El Museo del Prado»*, Ed. Fonds Mercator. Paribais, Bélgica, 1996, p. 30, Lámina 20.

39. G. PAMPLONA, *«Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español»*, C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1970, p. 26, Fig. 12.

40. J. I. CONDE, y M. T. CERVANTES DE CONDE, *«Nuestra Señora de Guadalupe en el arte»*, en *«Album conmemorativo del 450 aniversario de la apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe»*, México, pp. 121-224.

41. G. SCHILLER, *o.c.*, Lámina 14.

que se edificó en el siglo XII sobre el altar del Apóstol: *«en la cúspide, por el exterior, se remata en un triple arco, en el cual está esculpida la Divina Trinidad. En el primer arco, el que mira a occidente, está de pie* (stat) *la Persona del Padre; en el segundo, entre el mediodía y el oriente, la del Hijo; y en el tercero, el que mira al norte, la Persona del Espíritu Santo»*[42]. Del contexto se deduce que la representación del Espíritu Santo era semejante a las representaciones de las otras dos personas, por tanto, como un varón.

Quizá el ejemplo de mayor relieve sea el retablo de la Cartuja de Miraflores de Burgos, realizado por Gil de Siloé a finales del siglo XV, entre 1496 y 1499, pagado con el primer oro que llegó a España desde América, elevado en el monasterio fundado por Juan II de Castilla en 1442, y cuyas obras dirigieron sucesivamente Juan de Colonia, Garci-Fernández Matienzo y Simón de Siloé. Tomando la forma, que para la época era reciente, de incorporar El Crucifijo a la representación de la Santísima Trinidad, dentro de un gran círculo formado por ángeles, el Padre, con tiara y capa pluvial, sostiene con sus manos el brazo derecho de la cruz, mientras que el izquierdo es soportado por el Espíritu Santo, joven y sin barba, tocado con una corona imperial, y vestido con túnica[43].

El retablo de alabastro de la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza remata por arriba en un medallón en que aparece la representación de la Santísima Trinidad de forma que el Padre Eterno, con tiara y larga barba, bendiciendo con su mano derecha, ocupa todo el centro, mientras que el Hijo y el Espíritu Santo, los dos con barba corta y aureola, le flanquean de tal manera que casi se ocultan detrás de él, dejando ver sólo un pie de cada uno de ellos posado sobre la bola del mundo. Es importante la circunstancia de que, sujetado por tres manos, una de cada Persona, el escultor labró el triángulo invertido con sus ángulos unidos con el centro y las leyendas *es* y *no es*, que describen el dogma tratado, como estudiaremos más adelante. El retablo quedó terminado antes del 1555[44].

Ya del siglo XVII, es interesante el remate superior del retablo mayor de las iglesia de San Carlos Borromeo de Zaragoza: un altorrelieve con tres figuras por entero iguales, jóvenes, de barba negra recortada, las tres con la aureola triangular que suele ser propia del Padre Eterno, y que portan cada una de ellas, en la mano, el símbolo tradicional que las distingue: el cetro para la Primera, la

42. M. BRAVO LOZANO, *«Guía del peregrino medieval ("Codex Calixtinus")»*, Sahagún, 1989, pp. 80-81.
43. G. PAMPLONA, p. 23, Fig. 9.
44. G. PAMPLONA, p. 24, Fig. 10.

Cruz para Jesucristo y la paloma para el Espíritu Santo. Se terminó el altar el año 1736[45].

Siguiendo estos ejemplos del arte hispano, correlativos con los que se pueden encontrar en Europa, se comprueba que las representaciones antropomorfas del Espíritu Santo fluctúan entre la igualdad con las otras dos Personas de la Santísima Trinidad, y su diferenciación total.

Existe aún dos tendencias que se añaden a las anteriores para mostrar la unión esencial de las Personas divinas en la Trinidad, intermedias entre la ya descrita y la que estudiaremos a continuación: las representaciones en que aparecen tres personajes envueltos en un mismo manto o traje, y la ya clara fusión de los tres cuerpos en uno sólo, al que se unen tres cabezas. De la primera ofrecemos dos ejemplos, correspondientes los dos a las ilustraciones del *«Breviari d'Amor»*, uno en provenzal, copia del escrito por el trovador Matfré Ermengaud de Bezieres en el año 1228 —según hace constar en su folio 5 v—, del año 1288, miníado, conservado en la Biblioteca del Escorial, en que aparecen tres figuras idénticas en actitud de bendecir las tres, bajo un mismo manto y una misma corona, con seis pies pero con sólo tres rodillas (LÁMINA IV); y su versión en catalán, del siglo XIV, con una ilustración —ésta ya en grisalla— de las mismas características que la anterior, con la diferencia de resolverse el manto en una serie de pliegues en que se desdibujan por entero las piernas y aparecen solamente cuatro pies, y de portar las tres cabezas, bajo la corona común, tres aureolas cruciformes[46]. De la segunda, traeremos a colación también dos ejemplos, como en el caso anterior, muy semejantes, y también copia uno del otro: el relieve trinitario de la capilla funeraria del Canciller de Carlos III Villa Espesa, en la Catedral de Tudela (LÁMINA IV), de 1427, y el también relieve, ahora votivo, de San Pedro de Olite, de 1432. En ambos, la figura formada por un solo tronco está de pie, con amplia vestidura de pliegues verticales, de la que asoman cuatro manos y tres cabezas[47]. La primera corona el retablo de alabastro de la capilla sepulcral de Canciller, con nimbos crucíferos las cabezas del Hijo y del Espíritu Santo, con tiara la del Padre. Del Hijo y del Espíritu Santo aparece sólo una mano de cada uno, la del primero portando una cruz y la del segundo una paloma, mientras que el Padre bendice con la diestra y sostiene la bola del mundo con la sinistra. Como propiedad relevante debe advertirse que el Hijo aparece a la izquierda del

45. G. PAMPLONA, p. 26, F. TORRALBA, *«Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza»*, Zaragoza, 1952, pp. 20-26.

46. G. PAMPLONA, *o.c.*, pp. 18-19, Figs. 3 y 4, Bibl. Nac. secc. ms. Res. 203, fol. 9, Bilb. Escorial, S-I-3.

47. G. PAMPLONA, *o.c.*, pp. 19-22, Figs. 5 y 6.

Padre y el Espíritu Santo a la derecha, en situación inversa a lo que es habitual. El resto de sus características son las mismas que las del anterior.

Pasemos ya a estudiar la expresión máxima de la igualdad entre las Personas divinas.

b) *Como una cabeza con tres rostros*

La representación de la Santísima Trinidad como tres rostros alcanza dos formas, no muy difundidas, pero que no escasearán tanto como para que no tuvieran que ser prohibidas por Benedicto XIV: los tres rostros fundidos en uno solo, o un busto con tres cabezas idénticas que se unen en un solo cuello, semejante este último a la forma ya estudiada inmediatamente antes de un solo tronco con tres cabezas.

Pertenece al primer tipo uno de los ocho paneles en que el Maestro de Villa d'Utta desarrolla la vida de San Agustín, del Museo de la Abadía de Novacella: sobre el altar, en el momento de la elevación de la Sagrada Forma por el santo, aparecen tres rostros de frente, fundidos de tal forma que los dos ojos del central pertenecen también a cada uno de los dos laterales, resultando así cuatro ojos, tres narices y tres bocas, entre tres aureolas también fundidas[48]. El conjunto es de finales del siglo XV, como el otro ejemplo que presentamos, el tallado por Donatello en el frontón del Tabernáculo de la iglesia de Santo Tomás Apóstol de Florencia, un rostro de frente y dos de perfil que flanquean al primero, uniéndose por el pelo y la barba[49].

La imagen de la cabeza con tres rostros, llamada en términos técnicos *Vultus Trifrons*, es anterior al cristianismo y permanece en la primera Edad Media como forma simplemente decorativa e incluso demoníaca. En el siglo XIV aparecen las primeras adaptaciones del *Vultus Trifrons* como expresión de la Santísima Trinidad con la argucia, para que no quepa duda sobre su nuevo significado, de dotar a las tres cabezas de una sola aureola cruciforme, o de tres, como, por ejemplo, en una de las miniaturas del códice número 1355 de la Biblioteca Municipal de Chartres, que además raparte las sílabas de la palabra Tri-ni-tas entre las tres aureolas.

Un deseo de mayor precisión llevó a los artistas plásticos, ya desde el mismo siglo XV, a dotar estas representaciones de la Santísima Trinidad con una gráfico que expresara el dogma, consistente en tres círculos dispuestos

48. Cfr. «*Enciclopedia Cattolica*», Città del Vaticano, 1954, T. XII, Tav. LIV, Fig. 2.
49. Cfr. «*Enciclopedia Cattolica*», Città del Vaticano, 1954. Voz: *Tommaso Apostolo.*

según un triángulo equilátero, cada uno con el nombre en su interior de una de las Personas, *Pater, Filius* o *Spiritus Sanctus,* unidos cada uno de ellos con otro central que contiene la palabra *Deus.* Estas cintas o segmentos rectos que unen los círculos periféricos con el central llevan inscritas la palabra *est,* mientras que las cintas correspondientes a los lados del triángulo llevan inscritas las palabras *non est.* La interpretación del organigrama es sencilla.

En España abundan los ejemplares de este tipo de representación desde el siglo XVI, muchos de ellos sin publicar, como el de la ermita de Valdesalce, en Torquemada (Palencia), obra popular que bien podría alcanzar los finales del siglo XVIII y aun los comienzos del XIX. Podemos citar, todos con las mismas característica iconográficas, la tabla del monasterio cisterciense de Tulebras (Navarra), la del Hospital de Mondragón (Guipúzcoa) (LÁMINA IV), ambas del XVI, y la del Museo Marés de Barcelona, seguramente del siglo XVII. La tabla del Museo de Arte Moderno de Barcelona, también del siglo XVII, carece de triángulo explicativo (LÁMINA IV) [50].

2. *El Espíritu Santo representado como una paloma*

Sabemos que es la forma más abundante por estar inspirada directamente en la Sagrada Escritura, y aparece así en casi todas las representaciones de escenas o simbolismos en que interviene el Espíritu Santo, llegando a ser más adelante, como veremos, la única aprobada por la Iglesia como de uso normal, desde el siglo XVIII. Una atípica, y por eso la citamos en primer lugar, es una miniatura del *«Psalterio de Shaftesbury»,* de la segunda mitad del siglo XII, en que aparece el Padre, con la bola del mundo en un mano, corona en la cabeza y, sobre ella, el Espíritu Santo en forma de paloma, que da su mensaje al arcángel San Gabriel que ha de llevar a nuestra Señora. Falta la imagen del Hijo, lo que constituye una excepción verdaderamente singular [51]. El resto puede clasificarse en dos grupos: representaciones de la anunciación y representaciones de la Santísima Trinidad.

a) *En la Anunciación a nuestra Señora*

Es tan frecuente la representación del Espíritu Santo en forma de paloma como traducción plástica del versículo de San Lucas *«el Espíritu Santo vendrá*

50. G. PAMPLONA, *o.c.,* pp. 42-53, Figs. 23-26.
51. G. SCHILLER, *o.c.,* Lámina 13.

sobre ti»[52], a partir del siglo XII sobre todo, que sólo cabe aquí hacer una referencia a los tres grandes grupos en que pueden clasificarse, y citar alguna excepción interesante: el símbolo del Espíritu Santo se posa directamente sobre la cabeza de nuestra Señora, el tipo más repetido en el siglo XI; o desciende, como deslizándose, sobre los rayos que parten de una representación de Dios Uno situada en lo alto de la escena, propia a partir del siglo XIII y muy frecuente en todo el período gótico; o se sitúa sobre la Virgen a alguna distancia, y de ella parten unos rayos que simbolizan el poder divino alcanzan la cabeza de la primera.

En los dos casos en que la paloma se sitúa sobre la cabeza de la Virgen, lo más normal es que esté vista desde arriba, con las alas extendidas perpendiculares al cuerpo, en un diseño que busca la simetría y las formas estilizadas. Si se desliza sobre rayos de luz, lo mismo pude corresponder a la forma anterior que estar vista de lado, con las alas levantadas hacia arriba. También puede quedar representada de frente, aproximadamente a partir del siglo XV.

Verdaderamente singular, y muy primitiva, de comienzos del siglo IX, es la ilustración que corresponde al Salmo 72, versículo 6, que dice *«caerá como la lluvia en el retoño, como el rocío que humedece la tierra»*[53], del *Psalterio* carolingio *de Stuttgart*, en la que aparece nuestra Señora, sentada en un estrado, que dirige sus manos —como para recibirla— hacia una paloma, símbolo del Espíritu Santo, que vuela hacia ella desde la mano del Arcángel situado a su izquierda. Las dos manos, de la Virgen y del Arcángel, son desproporcionadas por grandes, pero no así la paloma, que mantiene su escala con las dos figuras y está representada vista desde abajo, particularidades que son lo contrario de lo que suele ocurrir en este tipo de escenas[54].

También merece la pena aludir aquí a la extraña posición de la paloma junto a la cabeza de la Virgen, como hablándola al oido, en el gran fresco de la iglesia catalana de Sorpe, del siglo XII[55].

b) *En las representaciones de la Santísima Trinidad*

En las representaciones de la Santísima Trinidad, la paloma suele ocupar un lugar entre el Padre y el Hijo cuando estas dos figuras aparecen sentadas una

52. Luc. I, 35.
53. Ps. LXXII, 6. La traducción corresponde a la Biblia de Jerusalén.
54. G. SCHILLER, *o.c.*, Lámina 90.
55. G. SCHILLER, *o.c.*, Lámina 95.

junto a la otra, o cuando el Padre sujeta con sus manos la cruz del Crucificado, apareciendo entonces sobre el pecho del primero. También puede aparecer, aunque con menor frecuencia, sobre las cabezas de ambos. En esta escena es donde abunda la paloma representada de frente, más que en el caso anterior de la Anunciación.

Probablemente comienza en Francia, Alemania y España en el siglo XII, y tiene su apogeo en los siglos XVI y XVII, la representación de la Santísima Trinidad llamada *«Trono de gracia»* («Gnadenstuhl»), en la que el Padre sostiene la cruz donde aparece el Crucificado, y el Espíritu Santo, representado por la paloma, se sitúa entre los dos anteriores, algunas veces tocando con las puntas de sus dos alas las bocas de las otras dos figuras, y aun con una referencia a la sagrada Eucaristía representada como una forma redonda. El ejemplo alemán más importante es el altar de Jan Pollack en Blutenburg, de 1490[56].

Una miniatura del misal del siglo XII de la Biblioteca Municipal de Cambray muestra con toda claridad el simbolismo de las alas de la paloma rozando los labios de de las dos figuras[57] (LÁMINA III para ésta y los demás ejemplos). El Evangeliario de la Biblioteca Municipal de Perpiñan, también del siglo XII, dibuja un círculo, quizá como representación de la Eucaristía, que sostiene la mano derecha del Padre, la mano derecha de Jesucristo enclavada en la cruz, y la paloma del Espíritu Santo, en posición inusual vista desde abajo. Ya en indiscutible simbolismo, en la Trinidad de Aguinaga (Navarra), del siglo XIV, las manos derechas del Padre y del Hijo, así como el pico de la Paloma del Espíritu Santo sostienen la sagrada forma, mientras que los extremos de las alas de la última rozan los labios de las dos primeras. Es muy interesante un relive (sin publicar), que se encuentra en el Museo Parroquial de Ampudia (Palencia), en el que la paloma sale de entre los pliegues del manto que cubre al Padre, justo en el centro de su pecho, a la vez que éste coge con su mano izquierda el extremo del ala también izquierda de la paloma, y con la derecha el brazo derecho de Jesucristo muerto, que se sostiene en posición de descendimiento apoyando cada uno de sus brazos en una rodilla del Padre, en una evidente intención de mostrar la mayor relación entre las tres figuras talladas.

Como simbolismo eucarístico queda por tratar la posición del Espíritu Santo en las representaciones llamadas *«La prensa mística»*, en las cuales la

56. M. HARTIG, *«Deutsche Eucharistische Kunst. Officielle Ausstellung zum Eucharistischen Weltkongress»*, München, 1960, p. 20.
57. G. PAMPLONA, *o.c.*, Figs. 34, 35 y 39, b.

figura del Salvador, cargado con la cruz y aprisionado por el brazo de una prensa que acciona el Padre, pisa las uvas de un lagar. La paloma del Espíritu Santo suele colocarse encima o en los alrededores del extremo del eje de la cruz, entre el Padre y el Hijo. Así aparece, por ejemplo, en el óleo de la capilla del sagrario de la iglesia parroquial de la Ajarquía (Córdoba), del siglo XVII, o en el grabado de la *Psalmodia Eucarística*, impreso en Madrid en 1622[58].

IV. Precisiones doctrinales

Es natural que las precisiones doctrinales sobre las formas de representar el Espíritu Santo sean muy pocas en el correr de la historia de la Iglesia, como lo ha sido para casi todo el resto de la iconografía cristiana, entre otras razones, porque no es un tema de mayor relevancia en el conjunto de todos los problemas teológicos que la Iglesia ha tenido que resolver, quizá con excepción del error iconoclasta.

La primera precisión de una disposición pontificia que pudo afectar a la imagen que venimos estudiando fue la condena por Inocencio II, en 1140, de la propuesta de Abelardo, según el estudio que hizo San Bernardo de sus obras por mandato del Pontífice: *«Ni Dios y el hombre, ni esta persona que es Cristo, es la tercera persona en la Trinidad»*[59], afirmación que, a todas luces, hace imposibles las representaciones en que Jesucristo ocupa el lugar del Verbo.

El Concilio de Trento, en su sesión XXV del 3 y 4 de diciembre de 1563, bajo Pío IV, recuerda y aprueba que *«por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y se confirma al pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe* (...).Y amplia la doctrina: *Mas si* (...) *se hubieren deslizado algunos abusos, el santo Concilio desea que sean totalmente abolidos, de suerte que no se exponga imagen alguna de falso dogma o que dé a los rudos ocasión de peligroso error»*[60].

Pocos años después, el Cardenal Borromeo dará la voz de alarma en sus *Controversias*, publicadas primero en Ingolstadt, entre 1586 y 1593, y, luego, en Venecia en 1599. Escribe: *«Es cosa que no puede tolerarse que los pintores se atrevan por su capricho o antojo a fingir imágenes de la Santísima Trinidad, como,*

58. M. Trens, *«La Eucaristía en el arte español»*, Barcelona, 1952, Figs. 140 y 141.
59. E. Denzinger, Madrid, 1954, n. 372.
60. E. Denzinger, nn, 987 y 988.

por ejemplo, cuando pintan a un hombre con tres caras, o con dos cabezas y, en medio de ellas, una paloma. Esto parece cosa monstruosa, y que más ofende por su deformidad de lo que puede servir de utilidad con tal semejanza[61]». Y añade que de ello se mofaron los protestantes de Hungría, escándalo del que tiene la culpa el atrevimiento de los pintores.

Será necesario que transcurran dos siglos para que encontremos la tercera intervención, más bien aplicación de las precisiones tridentinas a uno de los ejemplos que hemos estudiado. Dominici Macri aporta el dato, en su *Hierolexicon*, de haber prohibido Urbano VIII *«toda imagen de la Santísima Trinidad que la representara en un cuerpo con tres caras y cuatro ojos, y las mandó quemar, el 11 de Agosto de 1628»*[62]. Aunque no hayamos podido encontrar en las Colecciones de disposiciones conciliares o pontificias alguna frase que corroborara lo que afirma Macri, al publicar éste último su Diccionario en 1765, la diferencia de sólo unos cien años entre el suceso y el dato hace muy verosímil este último.

De Domenico Macri debemos pasar al estudio de un autor interesantísimo, contemporáneo del anterior, fuente de inspiración de Benedicto XIV para la redacción de su Carta al Obispo de Augsburgo, fechada el 1 de Octubre de 1745, en la que trata de las representaciones de la Santísima Trinidad: Fr. Juan Interian de Ayala, Profesor de Salamanca, autor de la obra *«El Pintor cristiano y erudito»*[63].

Nos interesa todo el capítulo VII del Primer Libro, de los ocho de que se compone la obra. Después de recordar las precisiones de Trento, referidas inmediatamente antes en este trabajo, califica de *«grande desatino, y un monstruo intolerable* (...) *la Pintura que algunos pintores nos ponen a la vista de la Santísima Trinidad, uniendo de tal manera un conjunto de cosas, que en una sola cara se dexan ver tres narices, tres barbas y tres frentes con solos cinco ojos»*[64]. En el Capítulo III del Libro II repite la misma descripción y transcribe la condena de San Roberto Belarmino, citada antes en este estudio, y añade: *«Hemos visto también otro modo de pintar a la Santísima Trinidad, que es el que voy a referir. Veíanse*

61. C. B. BORROMEUS, *«De controversiis fidei»*, Venetiae, 1599, Tom. I, Lib. 2, Cap. 8, p. 1515.

62. D. MACRI, *«Hierolexicon sive Sacrum Dictionarium in quo ecclesiastice voces... elucidantur»*, Venetiis, MDCCLXV, p. 378, Voz: *Icona*.

63. La edición latina se imprimió en Madrid, el año 1730. Seguiremos la castellana: J. INTERIAN DE AYALA, *«El Pintor Christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas»*, Madrid, MDCCLXXXII.

64. J. INTERIAN DE AYALA, pp. 54-55.

pintados en una tabla tres hombres con los semblantes muy parecidos, de una misma estatura, y en los colores, vestidos, y lineamentos del todo semejantes, e iguales. Esta pintura, aunque ni con mucho, es tan exótica, y absurda como la primera; con todo no parece bien. Pues, aunque de este modo, se guarde la igualdad, y la coeternidad de las tres Personas Divinas, falta sin embargo, el carácter, y distintivo (por decirlo así) de cada una de las Divinas Personas: además, que en estas cosas, que por su dignidad, y excelencia son tan respetables, se ha de procurar evitar todo género de novedad»[65]. Algo más adelante, al tratar de la forma correcta de representar la Santísima Trinidad decide: *«Finalmente, se nos debe representar el Espíritu Santo en medio del Padre y del Hijo, en la figura, como diximos antes, de una cándida paloma»*[66].

Hasta aquí los datos que aporta Interian de Ayala.

El año 1745 el papa Benedicto XIV hace pública una carta dirigida al obispo de Augsburgo[67] en la cual, después de negar que haya razones para iniciar el proceso de canonización de una monja residente en su diócesis llamada Crescencia, a pesar de haber alcanzado una cierta fama de santidad, le ordena además que indague si la tal hermana Crescencia ha tenido algo que ver con la difusión de unas imágenes impresas que representan *«el Espíritu Santo en forma de un Joven muy bello, bajo el cual aparecen las palabras "Veni Sancte Spiritus"»*[68]. Es el único caso que conocemos de tal representación, y no ha llegado hasta nosotros ningún ejemplar en su realidad física. Dos párrafos más adelante de éste al que pertenece el texto transcrito, condena las representaciones así descritas: *«Aprobamos y alabamos que hayas mandado quitar las imágenes de este tipo que estaban distribuidas por Iglesias y Coros, y te exhortamos, con la autoridad en que estamos constituidos, y te mandamos, que perseveres en ese intento firme y constantemente, y que no permitas que, en lo sucesivo, vuelvan a imprimirse imágenes de ese tipo* (...)» (§8-§10).

El texto es muy reiterativo. Ofreceremos un resumen del mismo.

Trata a continuación de la licitud de representar plásticamente la Santísima Trinidad y el deber que corresponde a la Iglesia de aprobar o reprobar las obras de los artistas. Dentro de este contexto determina que, según los lugares evangélicos que narran el bautismo del Señor, *«ya que el Espíritu Santo se apareció visiblemente en forma de paloma, ciertamente debe ser pin-*

65. J. INTERIAN DE AYALA, *o.c.*, Lib. II, Cap. III,8, Pág, 110-111.
66. Id. id. 9.
67. BENEDICTO XIV, *«Bullarium»*, Prato, 1839-1847, pp. 250-255.
68. BENEDICTO XIV, *«Bularium»*, I,250, p. 250.

tada su imagen bajo esta forma» (§18). Debido a la narración de los sucesos de Pentecostés, contenida en los Hechos de los Apóstoles, define que *«es lícito a los pintores, para representar lo que enseña la Iglesia sobre la solemnidad de Pentecostés, pintar a los apóstoles y a todos los demás que están congregados en el Cenáculo, pintarle como lenguas de fuego que descienden del cielo y se sitúan sobre sus cabezas»*, pero precisa que *«ciertamente aquel que quiera representar al Espíritu Santo fuera de esta ocasión, no lo puede representar de otra forma que bajo al de una paloma»*, y cita explícitamente a Interian de Ayala (§21).

El tema del Espíritu Santo representado como un varón en el conjunto de la Santísima Trinidad queda así definido: «(...) *las imágenes de la Santísima Trinidad en las cuales queda representada bajo la figura de tres varones iguales y semejantes en todos los aspectos* (...), *según lo que dijimos cuando tratamos de la licitud de representar la Santísima Trinidad, en algunas ocasiones debe ser reprobada, y en otras aprobada, puesto que se puede mostrar que la imagen del Espíritu Santo de que tratamos carece de error»* (§24). Se refiere a la aparición de Mambre, como más adelante dirá de forma explícita: *«(...) El uso de pintar a la Santísima Trinidad como tres Personas semejantes en todo, es canónico y poseído pacíficamente en la Iglesia; así como la opinión de que fue sugerido el misterio de la Trinidad en los tres varones que se aparecieron a Abrahán»* (§33).

En el §26 reproduce la cita de San Roberto Belarmino, dándole valor jurídico, en §28 la de Macri sobre Urbano VIII, en el §29 de nuevo a Ayala, y sigue con una profusión notable de argumentos, para llegar a una definición muy interesante: la licitud de representar la Santísima Trinidad, tanto en disposición horizontal, el Padre y el Hijo a la misma altura, como la vertical, al que hemos llamado *trono de gracia*, con tal de que entre las dos divinas Personas se encuentre el Espíritu Santo en forma de paloma: *«Así pues, las imágenes de la Santísima Trinidad generalmente aprobadas y permitidas en absoluto son aquellas que muestran a la Persona del Padre en forma de un varón anciano, tomada de Dan. cap. 7. ver. 9, «se sienta un anciano en días»; en su seno el mismo Hijo Unigénito, es decir, Cristo Dios y Hombre; y entre los dos el Santo Espíritu Paráclito en forma de paloma, o se representan los dos Personas separadas una de otra un ligero espacio, una un Varón Anciano, es decir, el Padre, la otra Cristo, y en medio de ambos el Espíritu Santo»* (§32).

En los apartados que siguen no añade nueva doctrina sobre el tema que venimos tratando.

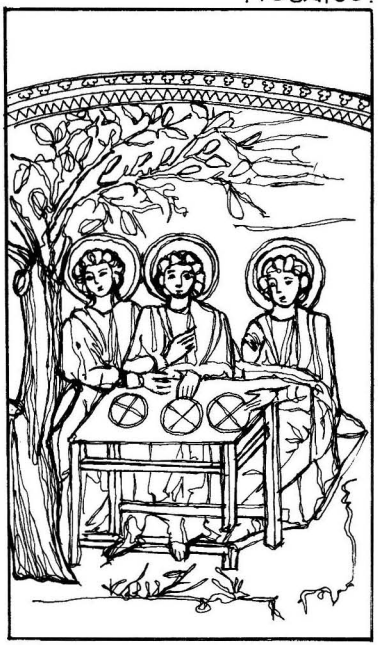
A partir de este momento, la iconografía del Espíritu Santo quedó definida y fija en la Iglesia Católica.

LAMINA I.

SARCOFAGO. MUSEO LATERANO. S.IV. ROMA.

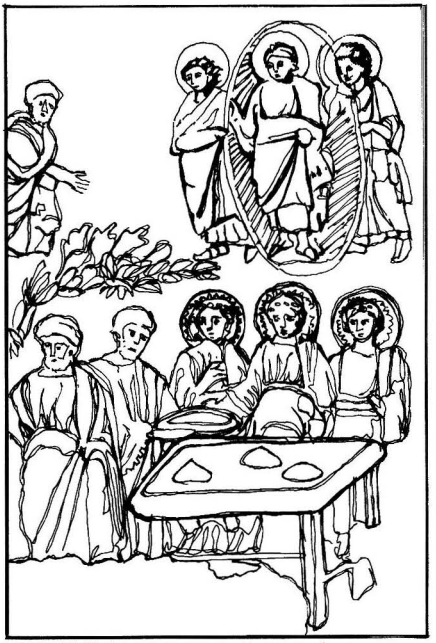
CATACUMBA DE VIA LATINA. S. IV. ROMA. PINTURA.

MOSAICO.



S. VITAL. S.V. RAVENA.

MOSAICO.



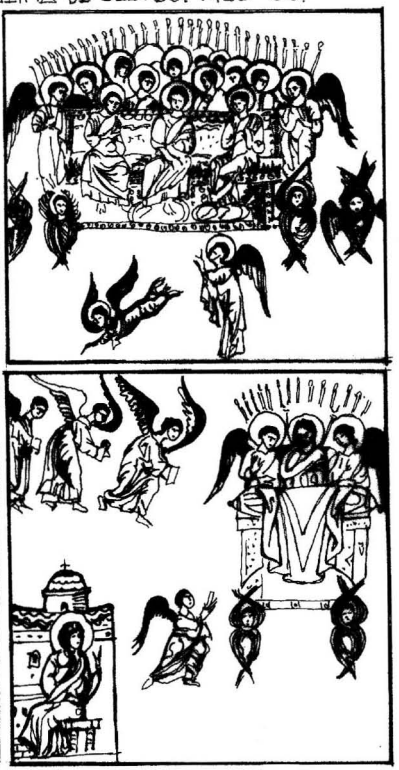
SANTA MARIA LA MAYOR. S.IV. ROMA

LAMINA II.

WINCHESTER. NEW MINSTER OFFICES. MANUSCRITO. 1023-35. INGLATERRA. MINIATURA CONOCIDA COMO: EL QUINTETO DE WINCHESTER.

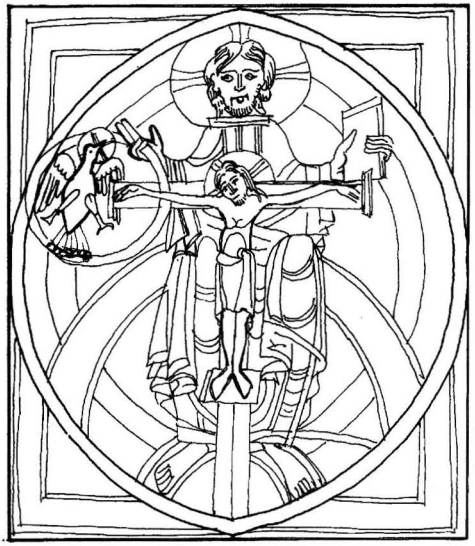
HOLANDA. LIBRO DE HORAS DE CATALINA DE CLEVES. 1420-30.

SHAFTESBURY. PSALTERIO. S.XII. INGLATERRA.



HOMILIAS DEL MONJE JACOBO. S.XII

J. IÑIGUEZ.



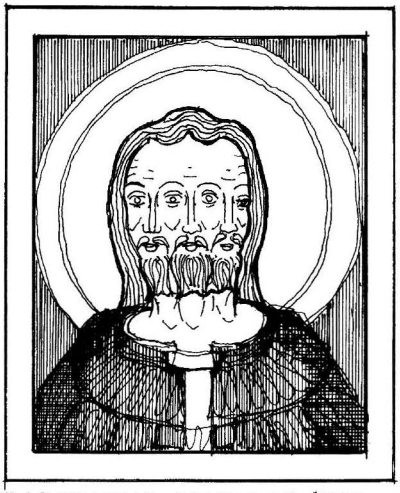
PERPIÑAN. BIBLIOTECA MUNICIPAL.
EVAGELIARIO. S. XII.

SORIA. CONVENTO DE LA TRINIDAD.
S. XVI.

NARBONA. CATEDRAL. S. IX.

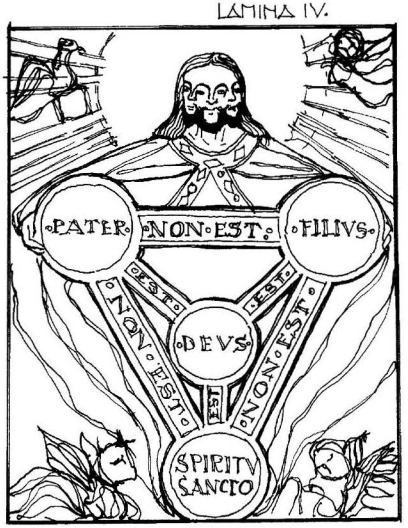
CAMBRAY. BIBLIOTECA MUNICIPAL, MISAL. S. XII

AGUINAGA. S. XIV. NAVARRA. J.A. IRIGOYEN.



BARCELONA. MUSEO DE ARTE MODERNO. S. XVII.

LAMINA IV.



MONDRAGON. GUIPUZCOA. HOT EN ARANZAZU. FRANCISCANOS. S.XVI.

BREVIARIO DAMOR. PROVENZAL. POR ERMENGAUT DE BEZIERES. BIBL. DEL ESCORIAL S.XIII.

ESCUELA DE JAHIN LHOME. TUDELA. CATEDRAL. CAPILLA DE VILLAESPESA. JAIÑIGUÉZ.

José Antonio Íñiguez Herrero
Facultad de Teología
Universidad de Navarra
PAMPLONA