

LA ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD EN LA PINTURA VALENCIANA

J. ENRIQUE PELÁEZ

EXISTE en la historia de la pintura valenciana una plasmación del misterio trinitario que arrancando desde la Edad Media continúa hasta el último Barroco, codificada en una serie de tipos iconográficos nacidos de las Sagradas Escrituras y de la literatura patrística e influidos por las miniaturas y grabados llegados a Valencia desde el siglo XV; estos tipos irán sufriendo una serie de modificaciones asociándose a unas determinadas escenas en relación con la mentalidad de cada época artística o apareciendo y desapareciendo según el momento, hasta su propio y definitivo agotamiento a principios del siglo XVIII.

Es extraño que pese a la importancia que tiene el tema, exista tan profundo vacío en la historiografía del Arte sobre esta iconografía,¹ vacío que se hace mucho más ostensible en el caso valenciano, a pesar de la riqueza y volumen de los ejemplos existentes que seguidamente nos disponemos a examinar. Entendiendo que no es este el momento de realizar una extensa investigación de todos ellos, sí creemos que puede ser oportuno un análisis de los mismos, así como de sus fuentes, orígenes y evolución dentro de esta iconografía de la pintura valenciana, intentando hacer de este modo un primer acercamiento a tan vasto estudio.

En las líneas siguientes intentaremos una aproximación a los distintos modelos de representación de la Trinidad siguiendo un orden cronológico conforme estos tipos van haciendo su aparición en el panorama pictórico valenciano; y así nos detendremos en el *Trono de Gracia*, buscando sus fuentes y evolución; en el *Grupo entronizado de la Trinidad* diferenciando su modelo "puro" y su forma asociada a la *Coronación de la Virgen*; en el tipo *Compassio Patris* y su posterior desarrollo en la pintura; para terminar con todas aque-

llas representaciones trinitarias, que sin estar adscritas a ningún grupo, su origen y posterior desarrollo está intrínsecamente ligado a la aparición de temas específicos asociados a los diferentes estilos artísticos.

Ajustándonos al anterior esquema, aparece la forma más antigua de representación del misterio trinitario en Valencia con el llamado *Trono de Gracia* o *Genadestul*, término acuñado por primera vez en un grabado alemán de 1548 que se conserva actualmente en el museo de Berlín, y en donde aparece la figura de Dios Padre acogiendo en su regazo al Hijo crucificado, mientras la paloma del Espíritu Santo se sitúa entre ambos personajes.

Buscando las fuentes literarias, aparecen unas referidas al Trono del Padre en el Nuevo Testamento, así San Pablo utilizará la siguiente metáfora:

... Acerquémonos, pues, confiadamente al Trono de Gracia, a fin de recibir misericordia y hallar Gracia para el oportuno auxilio...²

Metáfora que ya encontrábamos en Isaías:

...Y el Trono se afirmará por la clemencia...³

Y que continuará San Juan en el Apocalipsis:

... Al que venciere le haré sentarse junto a mi Trono...⁴

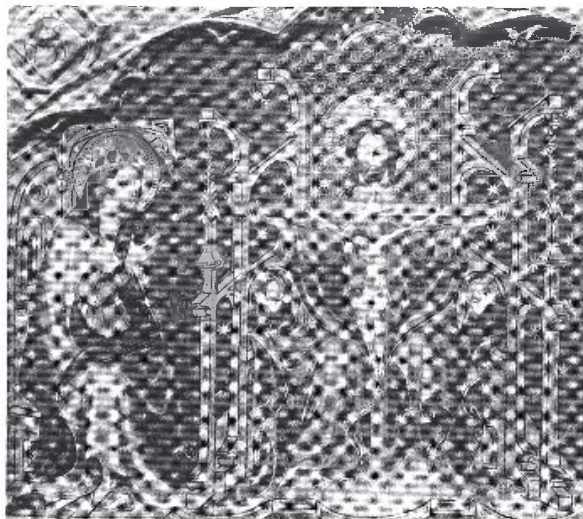
Otras fuentes harían alusión al Hijo, encontrándose en la figura del Cordero que San Juan sitúa al lado de dicho Trono:

¹ Al margen de los grandes repertorios iconográficos, tal es el caso de L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, PUF, París, 1956. En el que se aborda el tema de una manera muy general dado el carácter enciclopédico de estas obras, existen una serie de artículos sobre esta iconografía, como por ejemplo los de A. Heiman, "L'iconographie de la Trinité", *L'Art Chrétien*, 1943, pp. 37 a 58; A. P.T., "A proposito di iconografia trinitaria", *Ephemerides Liturgicae*, n° 58, Roma, 1943; M. Alpator, "La Trinité dans l'art Byzantin", *E. De Orient*, 1927; T. Litemberg, "Over den Orprog en de erste betekenis van den Genadestoel", *Collectanea Franciscana Nerlendica*, t. III, Hertogenbosh, 1932, pp. 9 a 35; entre otros artículos. Germán de Pamplona para el caso español intentó solucionar este vacío por lo que al arte gótico se refiere con su obra *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Gótico Español*, Madrid, CSIC, 1970.

² Heb. IV, 16.

³ Is. XIV, 5.

⁴ Ap. III, 21; metáfora que se continúa en *ibid.*, V, 1.



1. Anónimo valenciano, *Trinidad*, hacia 1415. Metropolitan Museum.

... Porque el Cordero está en medio del Trono...⁵

De todo lo anteriormente expuesto se obtiene un grupo binario, cuya procesión tendría en origen de la T (tau) del “Te igitur...” del canon de la misa, tal y como en el mismo texto se enuncia:

Te igitur, clementissime pater, per Iesum Christum, filium tuum, Dominum nostrum...⁶

Del que además podemos extraer, como señala Litemberg, la hipótesis de que al no aparecer el Espíritu Santo se deba a una contaminación posterior.⁷ Algo que se corroboraría con el hecho de que en la primeras miniaturas del siglo XII asociadas a este tipo, se muestra tan sólo a un grupo de dos personas, si bien Germán de Pamplona sitúa los orígenes literarios de éste desde un principio asociado al Trono, conclusión que extrae del capítulo IX de la Carta a los Hebreos, cuando se identifica la sangre de Cristo con el Espíritu Eterno.⁸

Posiblemente la primera tabla valenciana enmarcada dentro de esta tipología sea la obra anónima del Metropolitan Museum (Fig. 1) fechada entre 1410 y 1420⁹ en donde nos encontramos a un Dios Padre sentado en un Trono que recuerda a una arquitectura gótica, sosteniendo al Crucificado en el momento de la Expiración, cuando Cristo entrega su Alma tal y como lo relata San Lucas:

... Padre, en tus manos entrego mi espíritu...¹⁰

A la vez la Paloma se sitúa ocupando un lugar acorde con lo establecido en 1274 durante el II Concilio de Lyon:

... Confesamos con fiel y devota profesión que el Espíritu Santo procede eternamente del Padre y del Hijo...¹¹

Es por este motivo que la Paloma se coloca en medio de las otras dos Personas, tocando con su cola y pico al Padre y al Hijo respectivamente, tomando así una posición activa y dando Fe de esta manera sobre su doble procedencia.

Una vez dilucidadas las fuentes literarias de esta obra, debemos analizar sus posibles precedentes pictóricos; éstos aparecen en las miniaturas que desde el siglo XII abordan el tema. Por un lado en el *Breviarium Valentinum* de principios del siglo XV (Fig. 2) que se conserva en la catedral de Valencia y que constituye el primer ejemplo español y uno de los primeros a nivel europeo de este modelo trinitario. Por otro lado, en cuanto a planteamiento estético se refiere, en las miniaturas del *Breviario de Charles V* conservado en la Biblioteca Nacional de París.¹²

En la miniatura valenciana, fechada en 1409, figura Dios Padre sedente, que acoge a un Cristo pintado a



2. *Breviarium valentinum*, *Trinidad*, siglo XV. Catedral de Valencia.

⁵ Ibid., VII, 17.

⁶ Nacar, Eloino, *Misal Romano*, Barcelona, Vallés, S.L., 1961, p. 89.

⁷ Cfr. Litemberg, op. cit., p. 2.

⁸ Cfr. Germán de Pamplona, op. cit., p. 92.

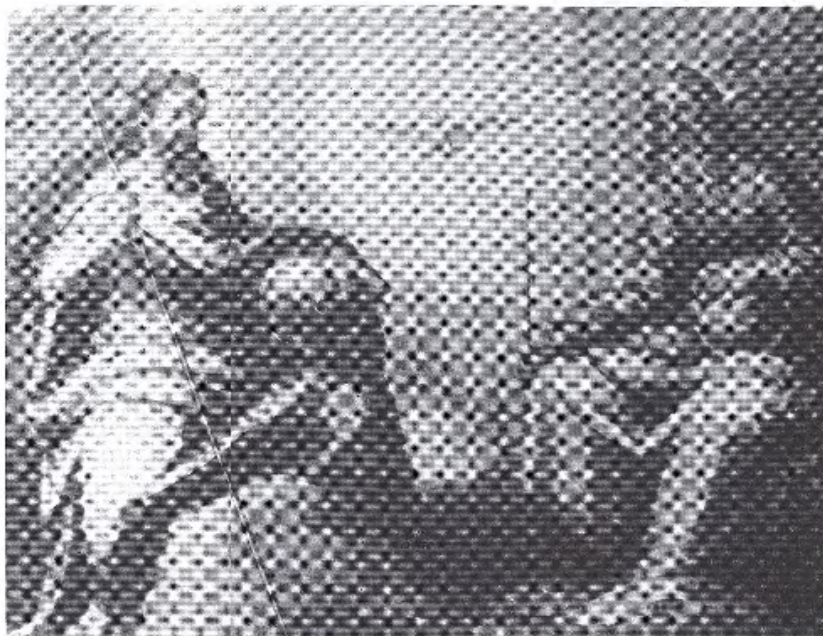
⁹ Dubreuil, Mathieu Heriard, *Valencia y el Gótico internacional*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, t. 1, p. 155.

¹⁰ Lc. XXIII, 46.

¹¹ Gregorio X, *Decreto* “De summa Trinitate et fide Catholica”, 1274. Reproducido en Enrique Dezinguer, *El Magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 1963, pp. 166 y 167.

¹² Dubreuil, Mathieu Heriard, op. cit., t. 1, p. 155.

3. Vicente Requena "El Joven", *Trinidad*, principios del siglo xvii. Museo de San Pío V.



menos escala, tal y como se representaba a los muertos durante la Edad Media, mientras que la Paloma toma una posición activa; características, que por su similitud en las dos obras, nos inducen a pensar que ésta fuese el origen de aquélla.¹³

Unos años más tarde, Marzal de Sax y Pedro Nicolau repetirán, con sus Trinidades respectivas, este tipo con muy pocas variantes, y así se continuará hasta mediados del siglo xv cuando Jacomart en su tabla trinitaria del museo de Lille fije definitivamente el modelo,

introduciendo una serie de cambios tendentes en primer lugar a conformar al grupo dentro de una *Almendra Mística*, en segundo lugar a añadir un coro de ángeles rodeando a las Tres Personas y finalmente eliminando la posición activa de la Paloma que se había mantenido hasta entonces, cediendo así frente a los postulados estéticos flamencos, pero manteniendo su ubicación en el contexto procesional.

Todas estas variantes introducidas, se repetirán con muy pocas modificaciones durante todo el último Gótico valenciano de la mano de figuras como el Maestro de Perea en el *Retablo de los Tres Reyes*, del museo de San Pío V, de Rodrigo de Ossona el viejo en el *Retablo de la Galería Neupert* de Zurich, o el Maestro de Játiva con su tabla trinitaria, en donde además se introduce por vez primera una representación del Tetramorfo.

Tras el paréntesis del Renacimiento pleno en el que desaparece este tipo iconográfico, el Arte Contrarreformista lo volverá a recuperar de la mano de Juan de Juanes con su *Trinitas* del *Retablo de la iglesia parroquial de Onda*, retomando el modelo tal y como quedó fijado en el Gótico flamenco, agotando definitivamente este tipo.

Continuando con el orden cronológico marcado, la siguiente tipología que aparece en el panorama pictórico valenciano no tiene un nombre específico, representa al Padre y al Hijo entronizados junto con la Paloma del Espíritu Santo. Es un tipo que a su vez puede dividirse en dos grupos, uno denominado abstracto,¹⁴ esto es, en su forma "pura", y otro asociado a la Asunción y Coronación de la Virgen.

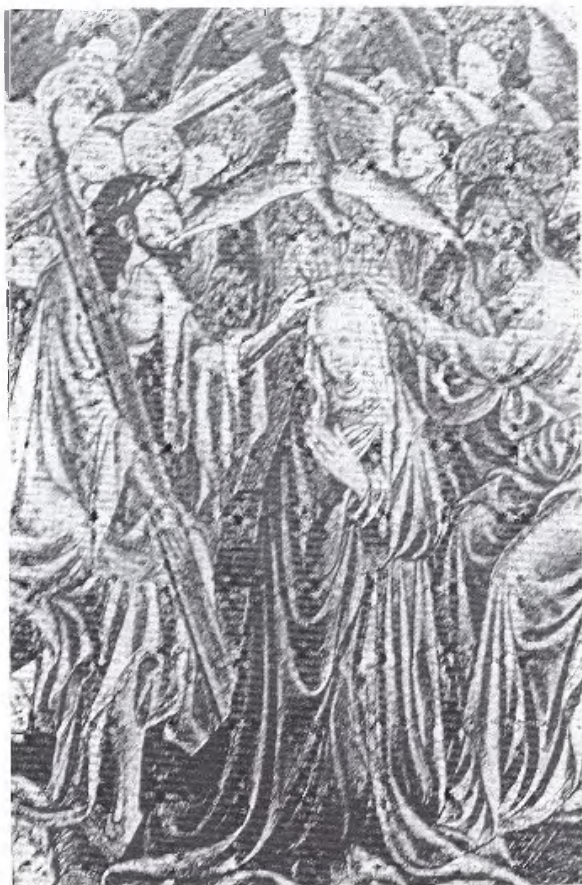
Por lo que respecta al primero, sus fuentes literarias las encontramos en el Salmo 109 del Antiguo Testamento:



4. Biblia, *Trinidad*, siglo xv. Universitat de València.

¹³ No podemos olvidar la *Cruz de Jérica*, fechada en 1389, en donde el Padre Eterno es representado sobre el Crucificado acogiendo a su Hijo; pese a ser un grupo binario creemos que pudo ser uno de los modelos a los que hacer referencia a la hora de la creación de esta tipología en Valencia.

¹⁴ Germán de Pamplona, op. cit., p. 160.



5. Pere Nicolau, *Coronación de la Virgen*, hacia 1395. Museo de Cleveland.



6. Juan de Juanes, *La Purísima Concepción*, hacia 1553. Iglesia de la Compañía, Valencia.

Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum...¹⁵

Pese a ser un tema que surge a lo largo del siglo xv, en Valencia habremos de esperar a principios del siglo xvii para encontrar las primeras representaciones de la mano de Vicente Requena el Joven (Fig. 3) en cuya *Trinidad*, obra no expuesta del museo de San Pío V, aparecen Padre e Hijo entronizados, ambos portando un cetro y una bola del mundo como partícipes de la Creación; la Paloma sobrevuela la escena en el centro de la composición, una vez perdida su posición activa desde el Gótico flamenco cediendo a postulados estéticos y habiendo desaparecido de Europa las herejías que negaban la procedencia del Espíritu de las otras dos Personas.

El precedente iconográfico de esta tabla, tal vez se encuentre en una miniatura de una Biblia de mediados del siglo xv que se conserva en la Biblioteca de la Universitat de València (manuscrito número 375) (Fig. 4) miniada dentro de la letra "D" del principio del Salmo 109:

¹⁵ Sal. 109 (versión Vulgata).

¹⁶ *Ibidem*, 109, 1 (versión Vulgata).

¹⁷ Fechas en las que Pere Nicolau trabaja en Valencia según J. Guidol Ricard, *La pintura gótica*, en *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1956, t. IX, pp. 147 y ss.

¹⁸ Pío XII, Constitución apostólica "Munificentissimus Deus", 1950; reproducido por Enrique Dezinguer, op. cit., pp. 611 y ss.

Dixit Dominus...¹⁶

Cosa que vendría a corroborar las fuentes de su procedencia.

Más adelante, pintores como Juan de Sariñena en el *Retablo de la Generalitat* o Vicente Castelló en su *Trinidad*, tabla separada del *Retablo de San José de Algemés*, continúan durante la fase naturalista del Barroco esta tipología, siendo sus últimos representantes.

En cuanto al segundo grupo asociado a la Coronación de la Virgen, el primer ejemplo valenciano aparece en la tabla atribuida a Pere Nicolau que se conserva en el museo de Cleveland (Fig. 5) y que de ser cierta su datación (1390-1404),¹⁷ constituiría una de las primeras obras que de este tipo se hayan realizado; en ella podemos ver como se ha sustituido la bola del mundo del anterior grupo, por la figura de la Virgen en el momento de su Asunción al cielo, tema que a pesar de no ser declarado dogma hasta el año 1950,¹⁸ fue siempre asumido por la literatura cristiana, puesto que si la Resurrección de Cristo fue parte esencial y último trofeo de la victoria sobre el mal, la lucha de la Virgen en co-

mún con su Hijo habría de concluir con la glorificación de su cuerpo, tal y como se desprende de las palabras de San Pablo:

... cuando este cuerpo mortal se revistiere de la inmortalidad, entonces se cumplirá la Palabra que fue escrita; absorbida fue la muerte en la Victoria...¹⁹

Y será en opinión de Germán de Pamplona durante el siglo XV, cuando por la influencia que está alcanzando la teología mística mariana, se coloque en íntima relación a la Virgen con el Misterio, de ahí que sea durante la centuria del cuatrocientos cuando aparezca la Trinidad coronando a María.²⁰

Este tema se volverá a repetir a mediados del siglo XV en una tabla anónima de la colección Mutanda de Barcelona en la que el Espíritu Santo pierde su posición activa tal y como en estos momentos está ocurriendo también en el tipo *Trono de Gracia*, codificándose este modelo y pasando a pintores como Onofre Falcó en el *Retablo de la Puridad* del museo San Pío V o Valentín Montoliu en el *Retablo de la Iglesia de San Félix de Játiva*.²¹

Tras el paréntesis del Renacimiento pleno, el tema vuelve a florecer con Macip y Juan de Juanes, pero esta vez asociándolo a la Purísima Concepción tan ampliamente reproducida por Juanes y su escuela, dado el ambiente contrarreformista del momento. Ejemplo de ello es *La Purísima* de Juan de Juanes que presentamos (Fig. 6).

Más tarde, en el prenatalismo barroco volverá a aparecer de la mano de pintores de la talla de Nicolás Borrás, Cristóbal Llorens, Sebastián Zaidía, Juan de Sariñena y Vicente Castelló, este último ya en el pleno Barroco, quienes, si bien abandonan el modelo iconográfico de la "Tota Pulcra" tan grato al gusto manierista, siguen, dado el momento de exaltación del dogma, asociando la Trinidad a la Virgen María, utilizando para ello un pasaje de su vida tan apoteósico como es el de su Asunción al cielo.

El último tipo iconográfico en la pintura valenciana es el denominado *Compassio Patris*, en donde a modo de una "Pietat" el Padre recoge el cuerpo inerte de Cristo.

Sus fuentes literarias estarían por un lado en la Biblia, tanto en la asunción de este altruismo por parte del padre:

...quiso Yavé quebrantarle con padecimientos ofreciendo su vida en sacrificio por el pecado...²²

como en el ofrecimiento que de su muerte realiza Jesús al Padre eterno:

...En tus manos entrego mi Espiritu...²³

Y por otro a los comentarios que a este respecto plasma en el siglo XIII San Buenaventura en su obra



7. Dürero, *Trinidad*, 1511.

Lignum Vitae cuando expresa la condolencia del Padre ante su Hijo ensangrentado, buscando una prefiguración en Jacob y su sufrimiento cuando se le presenta la túnica manchada con la sangre de su hijo José.

La primera obra en la pintura valenciana con esta temática la encontramos en la tabla anónima de finales del siglo XVI que se conserva en el colegio del Corpus Christi.

Pese a que los primeros ejemplos en esta línea iconográfica empiezan a introducirse en España a mediados del siglo XV como modelos directamente derivados de los franceses, la fuente pictórica de esta obra la encontramos en el grabado de la Trinidad de A. Dürero fechado en 1511 que se conserva en la Biblioteca Nacional (Fig. 7). En ambos casos el Padre eterno, coronado por una tiara, acoge en su regazo al Hijo ayudado por unos ángeles, todos ellos portando una serie de elementos como la columna, la caña de hisopo, la esponja, la sábana... alusivos a la Pasión de Cristo.

El tema volverá a ser utilizado por Vicente Castelló en el siglo XVII al pintar el Apoteosis de San Bruno, que aunque siguiendo la misma línea en la composición de las figuras, omite todos los detalles iconográficos de la Pasión, al igual que Ribera, quien además cambia la tiara por una aureola triangular, símbolo tri-

¹⁹ Y Cor. XV, 54.

²⁰ Cfr. Germán de Pamplona, op. cit., p. 165.

²¹ Según atribución de Agustí Ventura, *L'església de Sant Felu de Xàtiva*, Xàtiva, Ajuntament, 1979, p. 34.

²² Is. LIII, 10.

²³ Lc. XXIII, 46.



8. Ribera, *Trinidad*, hacia 1632. Museo del Prado.

nitario,²⁴ y transforma a los ángeles en pequeños querubines que rodean el conjunto (Fig. 8).

Este tipo es muy raramente representado al no ser del todo aceptado por la Iglesia, ya que se piensa que la composición podría inducir a error al tratar de ver en el sufrimiento del Padre Eterno unos sentimientos que no son propios de su divinidad; no obstante nunca se dio una condena específica a este modelo tal y como ocurrió con otros tipos iconográficos tales como *La Trinidad Trifacial* (representación de una persona con una cabeza de tres rostros o tres cabezas –haciendo alusión al Misterio de un Dios, tres personas–) o *La Trinidad Antropomorfa* (representación del Misterio trinitario por medio de tres figuras humanas diferentes cada una de ellas correspondientes a una Persona de un mismo Dios);²⁵ y tal vez sea por este motivo por el que no hayamos podido encontrar su reflejo en el Arte Valenciano.

Fuera ya de cualquier tipología, también encontramos a la Trinidad asociada a diversas escenas, por un lado y siguiendo la división de L. Reau²⁶ tendríamos lo que él denomina *Trinidad Vertical*, nombre que da desde un punto de vista compositivo al Misterio; en esta línea aparecen dos escenas neotestamentarias: la Anunciación y el Bautismo de Cristo, ampliamente representadas a lo largo de toda la historia del arte valenciano, respetando siempre esta disposición lineal. Sirva como ejemplo a este respecto las obras de Nicolau, Maestro de Ollería, Macip o Borrás entre otros.

No ocurre lo mismo con otros temas cuya relación con la Trinidad nace en un ambiente contrarreformista y muere una vez han pasado los momentos de defensa a ultranza del dogma, en este sentido tendríamos las escenas del *Ecce Homo* de Juan de Juanes o *La Bajada al Limbo de Cristo* de Vicente Castelló, temas que buscan la parte pasional de la vida de Jesús tan dentro del gusto de esta mentalidad; otros, sin salirse de este ambiente, perseguirán la exaltación del Misterio por medio de grandes “Rompimientos”, tal es el caso de la *Visión de San Ignacio de Loyola* de Jerónimo Jacinto de Espinosa o *La Intercesión de la Virgen ante la Santísima Trinidad* de Palomino; y finalmente otros llegarán a asociarla al tema de la muerte como ocurre con Luis Morales en su cuadro *Muerte del patriarca Ribera*.

Tras este rápido repaso a los ejemplos trinitarios valencianos, es reseñable la ausencia de unos símbolos específicos de esta pintura, a diferencia de lo que ocurre en otras partes de Europa. Tan sólo el *Cristo Bendicente* de Nicolás Borrás, obra del museo de San Pío V, a quien se representa coronado con un triángulo y con una aureola de tres círculos concéntricos, se hace eco de esta simbología, denotando así la poca permeabilidad en la introducción de cambios en los tipos ya fijados, cuyos referentes pictóricos suelen ser otros modelos del mismo ámbito artístico valenciano, salvo (como ya hemos aclarado) los primeros ejemplos, que nacen y se desarrollan generalmente en el Gótico, volviendo a emerger durante el Manierismo y el Barroco. Encontrándonos así durante el Renacimiento con un verdadero vacío iconográfico, tan sólo roto por aquellos retablos devocionales que incluso en todo el siglo XVI siguen repitiendo la estética y los contenidos goticistas, bien en las representaciones de los distintos tipos en su forma “pura”, bien dentro de la configuración de las diferentes tablas de un retablo; apareciendo de este modo el Padre en el guardapolvo de la parte superior, el Hijo en la tabla central y el Espíritu Santo normalmente en la escena de la Anunciación; todo ello denotando la gran importancia que tuvo el tema en el arte valenciano, en claro contraste con las pocas investigaciones que sobre éste se han realizado, tal vez debidas a la falta de un corpus pictórico completo.

²⁴ L. Reau, op. cit., t. 2, p. 18.

²⁵ Benedicto XV condena estos tipos de representación de una manera definitiva y resumiendo todas las anteriores condenas existentes en “De representatione Spiritus Sancti sub forma humana”, *Acta op. Sedis*, 1922, p. 103; citado por Enrique Dezinguer, op. cit., p. 529.

²⁶ L. Reau, op. cit., t. II, p. 16.