

## SOBRE DÚAS NOTICIAS NA OBRA DO **PAI SARMIENTO**

---

**Carlos Sastre Vázquez**

O interese de Frei Martín Sarmiento polas artes visuais está fóra de toda discusión. Mesmo foi el o encargado de concibir o programa escultórico do Palacio Real de Madrid, cuestión estudiada por diferentes historiadores. Pola contra, pouca atención se lles deu que eu saiba, a dúas breves referencias que, contextualizadas, teñen unha grande importancia para a historia da arte. O presente traballo pretende outorgarlles a dimensión que se merecen.

### **DE OVUM STRUTHIONIS**

A *Virxe de Brera* (Fig. 1) cóntase entre as obras máis coñecidas de Piero della Francesca (1415/20-1492). Pintada probablemente entre 1472 e 1474 para o duque de Urbino, Federico de Montefeltro, o seu nome actual vén da pinacoteca milanesa na que a táboa é custodiada.

A pintura é un excelente exemplo do estilo do pintor de Borgo San Sepolcro: imaxes monumentais, case estatuarías<sup>1</sup>, gusto polo estatismo<sup>2</sup>, luz fría e soberbios exercicios de perspectiva (lémbrese que foi autor do tratado *De prospectiva pingendi*<sup>3</sup>). A obra (agora incompleta) inclúese no xénero, moi

estendido en Italia, da *Sacra Conversazione*: a Virxe, acompañada por santos e, en ocasións como a que nos ocupa, coa figura do doante, normalmente axeonllado. Como é sabido, a tradición medieval, cun marcado interese pola proporción xerárquica, tiña por norma a representación dos doantes nun tamaño claramente inferior ó das figuras sagradas que veneraban. Dita norma comeza a romperse no século XIV, pero é por vez primeira na pintura flamenga do século XV cando se converte en algo case sistemático que o doante apareza “en pé de igualdade” perante a Virxe ou os santos. De feito, Millard Meiss notou as concomitancias entre a *Pala de Brera* e obras como a *Virxe do chanceler Rolin*, de Jan van Eyck, onde o poderoso cliente goza da mesma corporeidade que a Virxe e o Neno ós que contempla, alzados os ollos do Libro de Horas cuxa piadosa lectura provocou a deleitable visión. As relacións económicas entre Flandres e Italia fructificaron tamén no campo artístico. Incluso algúns pintores baixaron a Italia na procura de traballo. É o caso de Xusto de Gante, quen traballou na corte de Urbino e debeu de poñer ó día a Piero en determinados logros nórdicos: o famosísi-

Fig. 1. Piero della Francesca. Pala de Brera. Óleo e tèmpera sobre táboa. Milán, Pinacoteca Brera.



mo *Díptico* dos Uffizi é un bo exemplo. Recente-mente achegáronse novos argumentos en defensa dunha estadia de Jan van Eyck en terras italianas<sup>4</sup>. A pesar de todo, Piero reserva aínda para a Virxe un maior tamaño, efecto que se disimula sutilmente ó permanecer sentada na súa *sella plicatilis*. É o mesmo recurso que no seu día utilizaran os escultores do friso do Partenón para representar a asemblea de deuses olímpicos<sup>5</sup>. De tal xeito, o posible efecto secularizador queda mitigado<sup>6</sup>.

Un dos aspectos máis salientables da obra é a súa soberbia arquitectura, trazada cunha absoluta mestría e coñecemento das regras da perspectiva. Aínda admitindo, como propoñen algúns estudiosos, que se trata dun edificio existente soamente na imaxinación do pintor, parece evidente tamén que se lle está a render tributo á arquitectura de Alberti; Roberto Longhi mesmo falou dunha construción “*bramantesca prima di Bramante*”, o cal, lonxe de ser unha frase oca, ten a súa base: Alberti é, claramente, un adiantado ó seu tempo. Edificios tan rotundos coma S. Andrea de Mantua están a profetizar boa parte da arquitectura do Alto Renacemento<sup>7</sup>.

Entre os problemas do cadro, sen dúbida o elemento que máis concitou a atención dos historia-

dores da arte é o obxecto ovoide que pende dunha cadea (Fig. 2)<sup>8</sup>. Hoxe é admitido case por unanimidade que se trata do ovo dunha avestruz, aínda que é de citar a hipótese de Creighton Gilbert, quen defendeu unha alusión ó mito de Leda e o cisne, baseándose no tamaño do ovo e no aspecto da ábsida, en forma de cuncha. Segundo este historiador, a alusión clásica ten a súa lóxica nun ambiente humanista; ademais, a máxica unión de Zeus e Leda era “a classical antetype for the Immaculate Conception of Christ”<sup>9</sup>.

Esta interpretación debe ser rexeitada en base ás medicións efectuadas por Millard Meiss e Theodore G. Jones, que demostran que a pequenez do ovo é só aparente<sup>10</sup>.

En 1971 saíu do prelo un interesante traballo de Isa Ragusa integramente dedicado a explicar a función do ovo pendurado na táboa milanesa<sup>11</sup>. Nel publica unha pintura mural que ata o momento pasara case desapercibida, e que mostra unha composición, *mutatis mutandi*, similar á da Virxe de Brera. Por suposto, non falta o ovo de avestruz pendurado sobre a figura da Virxe co Neno (Fig. 3). O artigo de Ragusa provocou a reacción de Gilbert quen, á súa vez, recibiu unha reprimenda de Meiss<sup>12</sup>.



Fig. 2.  
Detalle  
da figura  
anterior.



Fig. 3. Fresco  
na tumba de  
Antonio dei  
Fissiraga  
(† 1327). Lodi,  
S. Francesco.

Non imos tocar aquí o complexo problema do simbolismo do ovo (Morte e Resurrección de Cristo, Virxindade de María, emblema dinástico...<sup>13</sup>), sendo do noso interese as noticias sobre o espallamento do uso de semellante elemento na arte relixiosa. Neste sentido, é de salientar un traballo do profesor Meiss no que proporciona documentos para o caso italiano, entre elas a dun ovo de avestruz no altar maior da catedral de Florencia, cunha advocación á Virxe<sup>14</sup>. Kenneth Clark alude ó seu uso en Abisinia<sup>15</sup>. Para España débese citar un

artigo de Gabriel Llompart<sup>16</sup>. Nel fálase dun altar dedicado á Virxe, de novo co aditamento ornitolóxico.

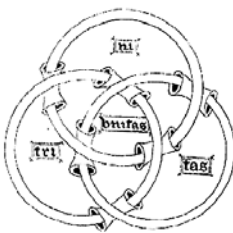
O pai Sarmiento proporciónanos un dato de grande interese por constituír, ata onde sabemos, o único testemuño de que en Galicia tamén se coñeceu e empregou o simbolismo do ovo relacionado coa Virxe, tal e como aparece na pintura da Brera. Por iso, a noticia por el conservada merece ser incluída no *corpus ovologicum* relacionado coa obra de Piero della Francesca.



a



d



b



e

Fig. 4. a) Trindade simbólica (?). Mosteiro de Muotatal (Suíza). S. XII.

b) Trindade simbólica. Chartres, Bibl. Com., Ms. 1355. Finais s. XIII.

c) Catalina de Siena contemplando a Trindade. Xilografía inglesa. 1520.

d) Bautismo de Cristo. Relevo italiano en madeira. S. XIV.

e) A Trindade con Cristo como peregrino. Miniatura francesa do s. XIV.

f) Trono de Gracia. Ms. francés de finais do s. XIII. París, B.N.



c



f

Efectivamente, no seu tratado sobre as *Costumbres, ethiquetas, ceremonias, juegos, observaciones, supersticiones y vulgaridades, que se practican en diferentes partes de España*, cita a Paulo Lucas (*Viages a Egipto*, 1724) baixo o epígrafe *Huevos de avestruz*, resaltando que “en Pontevedra hay uno sobre la caveza de Nuestra Señora de la O, en San Bartholomé”<sup>17</sup>.

O autor refírese á desaparecida igrexa de San Bartolomeu “o Vello”. Interesante é a comunicación tamén polo feito de que a figura da Virxe sexa a da “boa esperanza”, xa que vincula claramente o ovo de avestruz coa tradición medieval que o facía símbolo da virxindade da Nai de Deus.

#### SOBRE TRINDADES “HERÉTICAS”

Sen dúbida, o problema do “Deus un e trino” foi unha das cuestións máis espiñentas da ortodoxia católica. A representación visual deste misterio coñeceu múltiples ensaios que foron do simbolismo máis abstracto ate a obviedade máis pedestre. Como apuntou André Grabar, o feito de que a iconografía Trinitaria coñecera tan numerosos ensaios é proba da dificultade de traducir a imaxes este dogma que, en palabras de Adrian Egger, chegou a ser o “supremo problema artístico”<sup>18</sup>. En efecto, empregouse a alegoría animal, o simbolismo xeométrico, a igualdade entre as tres Persoas, a súa total diferenciación, a separación neta entre elas, a súa representación en absoluta unidade; por fin, o



Fig. 5. Taller de Michelozzo  
(¿Pagno di Lapo?). Peza de  
altar c. 1448. Florencia,  
Museo Bardini.



Fig. 6. Jerónimo Cosida.  
Táboa do retábulo de  
Santa María de  
Tulebras. c. 1570.

# TRACTADO

DEL SERAPHICO DOCTOR  
S. Buena Ventura, en la contem-  
placion de la vida de nuestro  
Señor Iesu Christo.

Agora nuevamente corregido y emendado,  
y con licencia impressa.

TALIS FILIVS,



Fig. 7. Frontispicio do Tratado en la contemplación de la vida de Iesus Christo, Valencia, 1588.

EN VALENCIA  
En la Emprénta de la compañía de los librer-  
tos, en la calle de Caualleros,  
1588

tipo iconográfico coñecido como “Trono de Gracia” foi o que se asentou case por unanimidade (Fig. 4).

É un lugar común considerar as Trindades con tres caras ou cabezas –unha máis das tentativas arriba mencionadas– como productos condenados e perseguidos polas autoridades eclesiásticas<sup>19</sup>.

Non é cuestión de enumerar aquí os textos nos que se ataca esta iconografía, bastándonos con amosar uns poucos exemplos artísticos que permiten poñer en dúbida a efectividade das condenas<sup>20</sup>. Antonio Pierozzi, San Antonino, arcebispo de Florencia (1389-1459), foi o primeiro autor que dirixiu verbas de reprobación contra esta imaxinería, moi abundosa na cidade do Arno. Confesor de Cosme de Medici e padriño de Lourenzo o Magnífico, a súa relación coa familia gobernante non foi obstáculo para que Pedro de Medici financiara (1448) un altar na igrexa da SS. Annunziata de Florencia no que aparece a Trindade trifronte (Fig. 5).

Para o caso español xa é clásico falarmos do retablo do mosteiro de Tulebras, obra de Jerónimo

Cosida, fechada en 1570, que ocupou ata mediados do século XX a ábsida da igrexa cisterciense. Coroando todo o conxunto atopábase unha táboa que representa unha Trindade “herética” (Fig. 6). Carmen Morte considera que “debió quitarse después de 1628, cuando el Papa Urbano VIII prohibió la representación tricéfala de la Trinidad”<sup>21</sup>. Pero a peza, lonxe de ser destruída, como supostamente sucedeu en Milán a instancias do papa Urbano, foi coidadosamente enmarcada cun arco de medio punto, proba dunha clara vontade de conservación. Ademais, a táboa non foi relegada a un lugar marxinal senón á sala capitular, onde, necesariamente, era vista a diario polas monxas<sup>22</sup>. Aquí entra en xogo a cuestión do público e o privado, tema que nos levaría moi lonxe dos límites do presente artigo.

De que a produción deste tipo iconográfico seguiu vixente dan fe non soamente os casos aínda conservados senón tamén o feito de que en 1730 Frei Juan Interián de Ayala a criticara no seu *Pictor Christianus*. Poucos anos despois o papa

Bieito XIV condenou esta representación acudindo, entre outros, á autoridade do freire español<sup>23</sup>. Existen casos puntuais de “iconoclasia individual” dirixida contra este tipo de imaxes. Por exemplo, nunha miniatura dun Gradual franciscano da segunda metade do século XV representábase inicialmente unha Trindade trifronte, cos tres rostros iguais, un de fronte, os outros en neto perfil. Pois ben, como sucede en ocasións con figuracións do demo, alguén borrou as dúas caras laterais nun desexo de “adecentar” a imaxe<sup>24</sup>. Tamén no noso país atopamos casos similares, coma o do frontispicio da *Contemplación de Cristo*, de San Buena-ventura, obra editada en Valencia no ano 1588 (Fig. 7). Algún celoso lector decidiu que as tres faces divinas eran unha incorrección. En calquera caso, o feito de que un libro que debía levar o *imprimatur* do censor eclesiástico utilizara esta figuración fai pensar que a imaxe non era de todo censurable<sup>25</sup>.

Xa hai case cen anos que Hermann Usener deu no cravo cando se interrogaba acerca do motivo da

paulatina desaparición desta iconografía na arte de primeira fila: trátase máis dunha cuestión estética que ética. Se Donatello, Gil de Siloe ou Dure-ro consideraron a Trindade trifronte un medio válido de expresión, a arte posterior viu nesta imaxe algo excesivamente pedestre. Deste xeito, a súa supervivencia constátase en ámbitos populares, onde goza de boa saúde deica cando menos o século XIX<sup>26</sup>.

Unha vez máis, os escritos do pai Sarmiento constitúen un valiosísimo documento da continuidade de costumes relixiosos hoxe periclitados. Nun manuscrito publicado por Sánchez Cantón, o ilustrado polígrafo explica que “en Noya, para representar la Trinidad y significarla, lleva un sacerdote tres cabezas iguales y parecidas”<sup>27</sup>. ¡É mágoa que a noticia sexa tan concisa! Aínda así, trátase dun máis que notable testemuño da supervivencia de ritos que funden as súas raíces no teatro medieval. E de novo fai matizable a idea de que as Trindades “heterodoxas” foron varridas a partir de Trento.

## NOTAS

1. Que se explican polo coñecemento da pintura de Massaccio e de Giotto: compárese o xesto do San Xoán do Políptico da Misericordia co que utilizou o pintor do Trecento na *Lamentación sobre Cristo morto* de Padua. Ambas figuras derivan, en última instancia, dun prototipo clásico: un sarcófago coa morte de Meleagro, hoxe na colección Torno de Milán (E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimiento en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1979, fig. 115; 1ª ed. inglesa, Estocolmo, 1960).
2. Incluso en aquelas escenas que esixen movemento, como as batallas de Arezzo, as figuras parecen conxeladas. Este efecto é debido principalmente ó tratamento das roupaxes, que caen en pesados pregues, acentuando o carácter monumental das imaxes. ¡Que diferente é a concepción dun Agostino di Duccio!: as súas figuras, carentes da forza interna que emanan as de Piero, rebotan, sen embargo, dinamismo; o segredo consiste, de novo, na disposición das vestimentas, cheas de pregues ondulantes, como axitadas polo vento, nun recurso que Aby Warburg bautizou, con precisión xermana, coa expresión *bewegtes Beiwerk* (*The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, Getty, 1999; 1ª ed. alemá, Leipzig e Berlín, 1932), de tal xeito que imaxes como o Apolo de San Francesco de Rimini parecen máis pagás que os modelos efectivamente pagás de Giotto, cando o deus *musagetes* malatestiano é bastante máis novo do que a simple vista parece, como demostrou ERNST KANTOROWITZ ("On Transformation of Apolline Ethics"; citado pola trad. italiana: *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venecia, Marsilio, 1995).
3. Para Piero della Francesca como intelectual véxase O. CALABRESE (ed.), *Piero teorico dell'arte*, Roma, Gangemi, 1985.
4. P. H. JOLLY, "Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, pp. 369-94. Por outra banda, algúns autores especulan coa posibilidade de que Piero coñecera a obra de Rogier van der Weyden quen, segundo noticias de Nicolás de Cusa e Bartolomeo Fazio, estivo en Italia.
5. J. NEILS, "Reconfiguring the Gods of the Parthenon Frieze", *The Art Bulletin*, LXXXIII, 1999, pp. 6-20.
6. É de subliñar que a medida que os seres sagrados teñen un aspecto máis humano, revitalízase o costume de converter en colosos ós representantes do poder temporal. Aínda nos nosos días este método grandilocuente segue a se poñer na práctica: o último exemplo témolo nas estatuas que dos reis de España realizou Antonio López para o mosteiro de San Benito de Valladolid, hoxe museo de arte contemporánea.
7. Tamén se detectan ecos da obra de Laurana.
8. Como sinala F. Dabell, este obxecto "has elicited much exaggerated exegesis" (J. Turner (ed.) *The Dictionary of Art*, Londres, MacMillan, 1996, s.v. "Piero della Francesca", p. 764). Non se pretende aquí a exhaustividade, senón dar unha idea das discusións teóricas máis salientables. Calquera interesado en coñecer o repertorio bibliográfico xerado nos últimos anos pode consultar índices como o útil *BHA*.
9. "On Subject and non-Subject in Italian Renaissance Pictures", *The Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 202-216, p. 210.
10. "Once again Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece", *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 203-208.
11. "The Egg Reopened", *The Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 435-443.
12. C. GILBERT, "The Egg Reopened Again", *The Art Bulletin*, LVI, 1974, pp. 252-258. M. MEISS, "Not an Ostrich Egg?", *The Art Bulletin*, LVII (1975), p. 116. D. W. Brisson complicou a cuestión cun traballo no que, tras distintas comparacións, conclúe que Piero "used a chicken's egg as a model" (Piero della Francesca's Egg Again, *The Art Bulletin*, LXII (1980), pp. 284-286).
13. A avestruz era un emblema do duque (F. V. LOMBARDI, "I simboli di Federico di Montefeltro", en P. DAL POGGETTO (coord.), *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, Florencia, Marsilio, 1992, pp.135-141. Para Meiss o ovo aludiría, en última instancia, á continuidade da dinastía, garantida polo nacemento do seu herdeiro.
14. "Addendum Ovologicum", *The Art Bulletin*, XXXVI, 1954, pp. 221-222.
15. "El huevo [...] tiene un gran interés iconográfico. No sólo es un símbolo de los cuatro elementos al que se alude a menudo en la literatura medieval, sino que también, en muchas religiones orientales, es un símbolo de la Creación y, por tal razón, se puede colgar un huevo de avestruz en los ábsides de las Iglesias en Abisinia y otras partes del Oriente cristiano" (*Piero della Francesca*, Madrid, Alianza, 1995, p. 254; 1ª ed. inglesa, Londres, 1969).
16. "Cabos sueltos de folklore religioso mallorquín", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 24, 1968, pp. 35-56. Llompart cita o libro de G. Weinhold, *Das schöne Osterei*, Kassel, 1965, que non foi posible consultar.
17. Ed. de A. GARCÍA ALÉN, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVII, 1972, pp. 321-328. O autor mencionado por Sarmiento é Paul Lucas (1664-1737), anticuario de Lois XIV de Francia e infatigable viaxeiro. Entre os seus libros destacan aqueles dedicados a describir os países que coñeceu. Os *Viages... é o Troisième Voyage du Sieur Paul Lucas, fait en MDCCXIV [...] par ordre de Louis*



XIV dans la Turquie, l'Asie, Syrie, Palestine, Haute & Basse Égypte, editado en tres volumes.

18. A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* Madrid, Alianza, 1985 (1ª ed. francesa, París, 1979). A. EGGER, "Das Höchste Kunstproblem: die Darstellung der Dreieinigkeits", *Der Schöner*, 24, 1950, pp. 100-7. De entre a vasta literatura sobre o tema paga a pena destacar a tese de doutoramento de P. Iacobone (*Mysterium Trinitatis*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1997), que recolle a bibliografía pertinente anterior.

19. Os títulos dalgúns dos traballos dedicados ó tema son elocuentes: E. SCHNEEWEIS, "Eine verbotene Dreifaltigkeitsdarstellung als Giebelzier", *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, XXXIV, 1980, pp. 15-22; Mª del C. MAQUÍVAR, "La Trinidad Trifacial en la Nueva España: un tipo de Trinidad herética", en A. DALLAL (ed.) *La Abolición del Arte. Actas del XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Oaxaca, 1997, México, Universidad Autónoma, 1998, pp. 199-218. A nosa gratitude para o profesor J. Monterroso Montero (U. da Coruña), quen nos facilitou a consulta deste traballo.

20. Unha selección de citas de eclesiásticos e tratadistas de iconografía sacra pode consultarse en C. SASTRE, "Algunas consideraciones acerca del *Abito y Armadura* de Diego de Cabranes", *Archivo Español de Arte* (no prelo). A idea dunha Igrexa da Contrarreforma imponendo os gustos dos seus tratadistas non debe ser tomada como un feito monolítico. Abundan os casos de imaxes que non parecen axustarse ó patrón teórico. Por exemplo, o ciclo de santas de Zurbarán, que contradí as verbas de rigoristas coma Bernardino de Villegas: "A veces, duda un hombre, si las adorará por santa Lucía o santa Catalina, o si apartará los ojos, por no ver la profanidad de sus trajes: porque en sus vestidos y adorno no parecen santas del cielo, sino damas del mundo [...] nadie diría que eran santas y honestísimas, como lo fueron" (*La esposa de Cristo*, cit. en P. MARTÍNEZ-BURGOS, "La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro", en J. C. VIZUETE e P. MARTÍNEZ BURGOS (coord.), *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 215-239).

21. "Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento", *Príncipe de Viana*, 180, 1987, pp. 61-

122. Agradecemos a sor María Luísa, do mosteiro de Santa María de la Caridad, Tulebras, as facilidades prestadas para a consecución dunha fotografía da peza, hoxe no museo monástico.

22. Prodúcese a coincidencia de que nas salas capitulares das catedrais de York e Salisbury existen sendas figuras trifrontes, feminina e masculina, respectivamente. Aínda que difícil de precisar o seu significado (se é que o teñen), algún autor aventurou unha explicación para o caso do edificio que tanto inspirara a Constable: "it seems to denote the watchfulness and guidance of the President, whose seat is below, over all around" (J. M. FLETCHER, "The Chapter House", *Annual Report of the Friends of Salisbury cathedral*, 1938, p. 16, cit. en S. Whittingham, *Salisbury Chapter House*, Salisbury Cathedral Publications, 1990, n. 29). É dicir, estaríamos ante unha figuración de *Prudentia*, lectura que se pode estender para York, xa que a cabeza está coroada, algo non infrecuente na iconografía das Virtudes.

23. Breve "De Cautelis", en *Bullarium Benedicti Papae XIV*, Venecia, 1773.

24. N. MAFFIOLI, "Miniature inedite di un Graduale francescano della seconda metà del '400", *Arte Cristiana*, LXXXVI, 785, 1998, pp. 113-120 e figura 8. Para Maffioli, a mutilación prodúxose "dopo il 1745, in ossequio alla costituzione di Benedetto XIV che proibiva la raffigurazioni della SS. Trinità sotto la forma del vultus trifrons", o cal é improbable.

25. J. MOLANUS (*De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, II, 4) dános a noticia da ampla difusión do tipo iconográfico da Trindade trifronte a través da imprenta.

26. H. USENER, "Dreieheit. Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre", *Rheinisches Museum*, LVII, 1903, pp. 1-48, 161-208 e 321-64. Exemplos da "supervivencia" do motivo en B. JERÁBEK, "Unbekannte volkstümliche Trinitätsbilder mit dem Dreigesicht aus Böhmen und Mähren" *Národopisny věstník Československy*, 7 (1972), pp. 165-186.

27. "El Padre Sarmiento, los gigantes en Corpus y... Pontevedra al fondo", *Museo de Pontevedra*, XXVII, 1973, pp. 165-68 (Publicado orixinalmente en *Nodales*, 1959). É de sinalar que o freire emprega a terminoloxía escollida por Beito XIV (véxase n. 23), cando recrimina a Trindade antropomorfa: "Objicitur exemplum Imaginis Ss. Trinitatis sub figura trium hominum aequalium, et similium".