

LA TRINIDAD HETERODOXA EN AMÉRICA LATINA

Mario Sartor*

Universidad de Udine, Italia

RESUMEN

El artículo explora los orígenes de la representación de la Trinidad en su versión trifacial antropomorfa, su consolidación en la Edad Media y su declive en Europa, durante el siglo XVI, luego de la Contrarreforma. Prohibida en Europa por considerársele herética y confusa para los fines pedagógicos de la iconografía católica, el tema trinitario floreció en América durante la segunda mitad del siglo XVII en variadas formas y adaptaciones. La prohibición se derivaba del hecho de que esta iconografía podía generar significados idolátricos al relacionar la representación del Espíritu Santo con manifestaciones religiosas animistas. El análisis se basa en un amplio corpus de imágenes recopiladas en varios contextos latinoamericanos y, finalmente, identifica la persistencia de esta representación en el arte moderno mexicano.

PALABRAS CLAVE: arte religioso, Barroco latinoamericano, Contrarreforma, período colonial, Trinidad antropomorfa, evangelización, religiosidad, siglo XVII.

ABSTRACT

The article explores the origins of the representation of the trinity in its anthropomorphic trifacial version, its consolidation in the Middle Ages and its decline in Europe during the sixteenth century, after de Counter Reformation. Forbidden in Europe as it was considered heretical and confusing for the pedagogical purposes of catholic iconography, the trinity theme flourished in America in various forms and adaptations during the second half of the seventeenth century. This prohibition derived from the fact that it would have generated idolatrous meanings relating the representation of the Holy Spirit to animist religious representations. The analysis is based on an ample corpus of images compiled from various Latin American contexts and it, finally, identifies the persistence of this representation in modern Mexican art.

KEY WORDS: Religious art, Latin American Baroque, Counter Reformation, colonial period, anthropomorphic trinity, evangelization, religiosity, 17th century.

* El autor agradece a Carmen Fernández y Alexandra Kennedy por su lectura atenta y comentarios al presente estudio.

La Trinidad ha sido, sin lugar a dudas, uno de los temas favoritos entre los pintores de América Latina a partir del siglo XVI. Una de sus innumerables variantes corresponde al de la Trinidad antropomorfa, formada por tres figuras isomorfas idénticas, representando jóvenes barbados. A pesar de su prohibición por parte de la Iglesia contrarreformista del siglo XVI, la distancia de las colonias con respecto a los centros de autoridad cultural y espiritual europeos permitió la supervivencia de ésta en la región. Esta persistencia puede explicarse como una de las tantas eficaces herramientas pedagógicas que se usaron en el adoctrinamiento de los indígenas al facilitar, mediante estas versiones simplificadas, la enseñanza de un complicado precepto de la doctrina cristiana. Por otro lado, al evitar deliberadamente mostrar al Espíritu Santo como paloma, se anulaba todo tinte idolátrico que pudiese ser malinterpretado.

En América colonial, esta variante trinitaria aparece como un fenómeno bastante tardío, dado que se tomó interés en el tema solamente tras solucionar otros problemas prioritarios en el campo catequístico. La iconografía colonial del siglo XVI estuvo, en general, dedicada a celebrar temas cristológicos y marianos, u otros hagiográficos, vinculados fundamentalmente con las más importantes órdenes religiosas cuya tarea era la de difundir el cristianismo entre los indígenas. La llegada del clero secular unas décadas después de la conquista, y la afirmación de las órdenes regulares, cuando ya la colonización había tomado fuerza, constituyeron, seguramente, la premisa para un cambio.

La pintura de importación europea (española, italiana o flamenca) y los grabados que llegaban a las colonias americanas estaban sujetos a un cuidadoso control, así como lo estaban los libros y todo lo que pudiese ser considerado como “subversivo”, o contrario a los preceptos establecidos.¹ Al mismo tiempo, la propuesta iconográfica del tema trinitario como motivo de especulación teológica —o como motivo de reflexión sobre la esencia de la Trinidad— podía estar fuera del alcance de una sociedad como la colonial que, en su primera fase de desarrollo, estaba constituida en su mayoría por indígenas neoconvertos y que fluctuaban a menudo entre el viejo politeísmo de sus religiones nativas y el monoteísmo cristiano. Un tema tan canden-

1. Ver J. García Izcabalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1981; F. Fernández del Castillo, edit., *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, FCE, 1982; J. T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio en México*, México, Porrúa, 1987; M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Diversidad Autónoma de México (UNAM), 1982, pp. 218-223; I. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1953; P. González García, *El comercio de obras de arte de Sevilla a Hispanoamérica a fines del siglo XVI (1583-1600)*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1990; M. Sartor, “Esercitazioni censorie in terra americana. Il caso messicano”, en Ugo Rozzo, edit., *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Udine, Forum, 1997, pp. 101-125.

te como el trinitario podía inducir al politeísmo, y este riesgo debió constituir por sí solo un freno lo suficientemente fuerte como para evitar su representación. El tema de la Salvación mediante la Encarnación de Cristo y su muerte en la cruz, así como su Resurrección, eran pasajes suficientes para proporcionar un itinerario de fe. Las imágenes que representaban escenas de la vida de Cristo servían como instrumento didáctico en una sociedad mayoritariamente analfabeta y que necesitaba adquirir un bagaje visual y simbólico exento de equívocos, mientras se garantizaba la asimilación de los indígenas a la cultura cristiana y europea. No obstante, el programa social y cultural de las colonias se transformaría a lo largo del siglo XVII. El reequilibrio de los componentes étnicos, debido a una más conspicua presencia del elemento europeo y a la formación de un nuevo y consistente grupo étnico y social constituido por mestizos, fueron factores importantes tanto para el desarrollo cultural como para la definición de roles socioeconómicos. Paralelamente a las transformaciones sociales, en el área de la producción artística, se expresaban las potencialidades locales de artistas formados en buenos talleres, lo que incidió en el desarrollo de fórmulas idóneas –y más relevantes– para la realidad americana.

En el siglo XVI, el Concilio de Trento había dado disposiciones severas en materia de iconografía cristiana, decretando que la representación de la Trinidad en la fórmula de “Vultus trifrons” (un rostro triple), fuese considerada como herética. Esto respondía a las acusaciones del protestantismo contra una iconografía a la cual se le imputaba una conexión con lo bestial y felino, lo que a su vez llevó a su reprobación por parte de algunos escritores moralistas católicos.² Por otro lado, y aunque no recibió los mismos ataques violentos que la de “Vultus Trifrons”, La Trinidad antropomorfa isomor-

2. Ver Giovanni Andrea Gilio, “Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie [1564]”, en P. Barocchi, *Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1961, tomo II, pp. 1-115. “Più mi pare eretico [dice un interlocutor, M. Vincenzo] dipingere la Trinità con tre teste in un solo busto, come in molti luoghi si vede, e specialmente in San Luca, nostro monistero di monache; perché se ben l’essenza è sola, le persone sono distinte, e questo, oltre che io lo stimo eretico, lo fa anco mostruoso”. *Ídem*, p. 36. Importante es la nota de comentario de Barocchi, a la p. 583, que recuerda como “La figurazione delle persone della Trinità è tema essenziale dei trattatisti controriformistici (...), che si preoccupano di differenziarla rispetto a quella delle divinità pagane. Concordano con le conclusioni del Gilio anche Molano, pp. 16, segg., F. Borromeo, pp. 25, segg, nonché Ayala-Cittadella, pp. 64, segg”. Barocchi llama la atención, también, sobre la autoridad de Schlosser, quien había dedicado un capítulo de su obra a los escritores moralistas. Ver una reciente edición de la obra: J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 425-431. Con referencia a las censuras levantadas por los escritores moralistas y a las problemáticas contrarreformistas, Schlosser anotaba, entre otras cosas, que “Vengono ora ritenute sconvenienti [e il Concilio di Trento le mette all’Indice] figurazioni che l’arte dei secoli aveva continuamente tramandato, come quella toscana della Trinità trifronte”. *Ídem*, p. 426.

fa seguía siendo reprobada por un pintor moralista del siglo XVII como Francisco Pacheco, por citar un ejemplo. Éste proponía la adecuación de la iconografía trinitaria a los textos del Antiguo y Nuevo Testamentos, es decir, el Padre representado como un viejo vigoroso de cuidada barba, el Hijo como un joven de treinta años, también barbado, y el Espíritu Santo en forma de paloma. Esta debía ser la única imagen aceptada de la Trinidad.³ Las condenas sucesivas de la iconografía trinitaria con tres caras formuladas en 1628 por el papa Urbano VIII y en 1745 por el papa Benito XIV, reafirmaron la posición de la Iglesia ante el tema. Pero es evidente, precisamente por estas reiteradas condenas, que la costumbre de representación isomorfa y “trifrons” no habían caído en desuso.

ORÍGENES PAGANOS DE LA REPRESENTACIÓN Y SU DIFUSIÓN EN EUROPA

Esta representación de la Trinidad como un hombre de tres cabezas, o de tres caras tiene sus orígenes en un pasado remoto, distribuyéndose a lo largo de una amplísima área desde la Europa balcánica hasta la Francia celtoromana. Como ya evidenció hace más de medio siglo Petazzoni, tiene sus raíces en tradiciones paganas.⁴ Su plasmación en íconos del tipo de figura humana única con tres cabezas (una de frente y dos de perfil), difundido sobre todo en Francia, había recibido una primera denuncia como imagen monstruosa y sacrílega, por parte del teólogo Jehan Gerson a comienzos del siglo XV. Sin embargo, el artista francés Jean Fouquet, en el *Livre d'Heures* (1452-1460) de Étienne Chevalier, ilustraba este tema en el contexto de una apari-

3. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, edición de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 562-566. Sobre el mismo tema regresaba más de ochenta años después, otro teórico y moralista, Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, traducción en castellano de Luis Durán y Bastero, Madrid, Imprenta Joaquín Ibarra, 1782, tomo I, p. 110. La primera edición en latín se remonta a 1730, y también se hizo en Madrid; J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, pp. 619, 624. Además, S. Sebastián, “La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, No. 21, 1968, pp. 70-74. Una actitud más flexible fue la tomada por Antonio Palomino. Ver A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 41.

4. R. Petazzoni, “The Pagan Origins of Three-headed Representation of the Christian Trinity”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 9, 1946, pp. 135-151. Sobre el tema ya había escrito G. J. Hoogewerff, “‘Vultus trifrons’. Emblema diabolico. Immagine impropria della Santissima Trinità”, en *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3a. serie, No. 19, 1942-1943, pp. 205-245.

ción milagrosa a San Pablo, por lo menos medio siglo más tarde.⁵ Los ejemplos de la variante de tres caras fundidas en una cabeza única (con tres narices, cuatro ojos y tres bocas) son numerosos desde el Medioevo hasta bien entrado el Renacimiento. A pesar de que este tipo de representación se encuentra en Serbia, Francia y España,⁶ fue particularmente popular en la iconografía italiana, a la que Julio von Schlosser define como “tosca”.⁷ Debido a la furiosa reacción protestante y la consecuente iconoclastia, hay que deducir que esta iconografía fue también ampliamente difundida en Alemania. Si la destrucción que se hizo tras las disposiciones conciliares no permite hoy en día comprender cuál fue el verdadero alcance de este tipo de representación, los ejemplos que sobreviven indican que el tema fue tratado también por artistas de talento reconocido, como Andrea del Sarto (fresco en el refectorio de San Salvi, en Florencia, 1526), Pollaiuolo, Donatello y otros. Tiziano, por su parte, pinta en Venecia en la iglesia de Santo Spirito in Isola, un Pentecostés “figurando in essa la venuta dello Spirito Santo sopra gli Apostoli, con uno Dio finto di fuoco e lo Spirito in Colomba”, tal como relató Vasari.⁸ Por otro lado, donde era difícil ocultar o destruir la obra por ser ésta parte del muro u otros elementos estructurales, la iconografía prohibida siguió mostrándose a pesar de las prohibiciones oficiales. Pettazzoni anotaba, entre otras cosas, que la iconografía de la Trinidad trifacial sobrevivió en la devoción popular hasta el siglo XIX, tal como se aprecia en un óleo del Museo de Etnografía de Colle Isarco.⁹ Y, sin duda, fue en las zonas periféricas donde se hizo posible la supervivencia iconográfica, dado el carácter conservador que se mantiene en territorios lejanos a los centros de poder.

5. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Iconographie de la Bible*, tomo II, Millwood, N.Y., Kraus Reprint, 1988, pp. 14-27.

6. Además de Pettazzoni y Réau, citados, ver A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medio Evo*, Milano, Jaca Book, 1999, pp. 141-149; E. Kirschbaum, coord., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, Herder, 1994; “Dreifaltigkeit” (a firma de W. Braunfels), pp. 526-538; G. Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1970, pp. 39-53; L. Jacobone, “Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale”, *Arte cristiana*, vol. LXXXV, 778, 1997, pp. 49-58.

7. Ver J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, pp. 618, 624; además, R. Pettazzoni, *The Pagan Origins*, p. 151.

8. Para la cita vasariana, y por las problemáticas trinitarias y antitrinitarias relacionadas, tratadas con amplia articulación temática, ver G. M. Pilo, “Sulla ‘Pentecoste’ di Tiziano per Santo Spirito in Isola”, en *Arte/Documento*, No. 3, 1989, pp. 154-169.

9. R. Pettazzoni, *The Pagan Origins*, p. 150. En la biblioteca del Seminario de Treviso se encuentra un *Vultus trifrons*, obra de un anónimo altoatesino, probablemente de fines del siglo XVI. Véase la iconografía en E. Manzato, “La Trinità e il culto delle immagini in Friuli”, en *Officina dello Storico*, I/1-2, 1979, pp. 117-128.

Las tensiones doctrinarias entre el frente católico y el llamado herético de las nacientes iglesias protestantes, fueron particularmente fuertes en los años treinta y cuarenta del siglo XVI. Como ya hemos visto, la Iglesia de Roma aprobó, como representación oficial, aquella en que se mostraba al Padre como anciano, al Hijo como el Cristo maduro, y al Espíritu Santo en forma de paloma. Pero no todo quedó en calma ya que se oponían otras visiones, justificadas de manera diferente en términos doctrinarios. Eran los años anteriores a los prolongados debates conciliares tridentinos y en los que se evidenciaban al respecto las posiciones más intransigentes. Narciso di Prámpero, un eclesiástico apóstata de la región de Friuli, por ejemplo, argumentaba sobre la imposibilidad de representar a la Trinidad en los siguientes términos: “Es idolatría hacer la imagen de la Trinidad, la cual es sumo espíritu, que no se puede pintar en alguna manera, tampoco representar figuradamente, como escribe el *Éxodo* (cap. XX); y yendo en contra del mandamiento de Dios la pintan a modo de ciertos extraños monstruos, es decir, una vez en forma de hombre con tres cabezas, otra en forma de tres hombres con dos piernas únicamente, y en estas formas la adoran y le ofrecen culto”.¹⁰

LA TRANSFERENCIA DE LA TRINIDAD TRIFACIAL A AMÉRICA LATINA

La representación de la Trinidad antropomorfa en América Latina era entonces la prolongada ola de un fenómeno cultural ya en su fase de extinción. Sin embargo, la escasa presencia de ejemplos de iconografía trifacial en España, donde apareció en el Románico tardío de los siglos XII y XIII, hace difícil puntualizar los canales de transmisión de este tema en América. Hay que subrayar, no obstante, la procedencia internacional del clero que llegaba al Nuevo Continente –sobre todo del clero regular– y el equipaje que los religiosos llevaban consigo, formado a menudo por libros, manuscritos

10. L. De Biasio, *Narcisso Pramper de Udene, un prete eretico del Cinquecento*, Udine, Del Bianco Editore, 1986, pp.181-182: “È idolatria far l’image della Trinità la qual è un sommo spirito che non si può dipingere in modo alcuno, né figurar, come è scritto nel Essodo, al 20 capo, et pur contra il comandamento di Dio la dipingano et la figurano in forma di certi strani mostri, cioè, qualche volta in forma di un huomo con tre teste, qualche volta in forma di tre uomini con due sole gambe et in queste forme l’adorano et gli fanno lor voti”. Di Prampero, un cura de Udine que se había acercado a la problemática protestante, escribía aun, en su obra, *Specchio de verità* (1560): “In la Patria del Friuli che è così piccola, ne sono due [immagini]: l’una è a Polcenigo, l’altra a Pordenone, alle quali gli concorre gente de cinquanta et più miglia di lontano et gli appendano, per voto, insino li membri genitali fatti d’argento”. Ver además, relativo a la región de Friuli, E. Manzato, *La Trinità*, p. 117.

ilustrados, láminas y grabados. La presencia en el convento de San Jerónimo, en Palma de Mallorca, de una miniatura en un libro coral del siglo XV, publicado por Santiago Sebastián, y de dos sepulcros esculpidos con esta misma iconografía, nos permite vislumbrar algunas de las posibles formas de transmisión.¹¹ Mas, cualesquiera que fuesen los canales de llegada o transferencia, su vigencia tardía en América no resultó polémica, sino que más bien sirvió como una alternativa iconográfica de gran potencial pedagógico. De esta manera, se privilegió la comunicabilidad de los valores intrínsecos –los de la igualdad de las tres Personas– por sobre su valor ortodoxo. Puesto que el clero no quiso conducir a los indígenas hacia tentaciones o malos entendidos animísticos, la Trinidad antropomorfa se presentaba como una solución didáctica óptima que, evitando la representación del Espíritu Santo en forma de paloma, subrayaba la identidad de las tres personas.

VARIANTES DE LA TRINIDAD ANTROPOMORFA EN AMÉRICA LATINA

En el museo de la Catedral de México se guarda una pequeña tela anónima, llamada “Santa Faz Trinitaria”, que constituye hasta la fecha el único ejemplar conocido de esta tipología de Trinidad heterodoxa en territorio mexicano.¹² Recientemente tuvimos noticia de un óleo de formato triangular procedente de México que se encuentra en un museo estadounidense y que representa el tema trinitario como una cabeza única con tres narices, tres barbas y cuatro ojos. El Nazareno es también Padre y Espíritu Santo, con el nimbo triangular sobre la cabeza, el globo y la mano en acto de bendecir.¹³ En el Museo de Arte de Lima, en otra tela anónima del siglo XVIII, se propone el tema trinitario en forma de figura humana masculina con un rostro de tres narices, bocas y barbas, paramentos sacerdotales y los brazos abiertos en cruz. Las manos se apoyan en los ángulos de un triángulo isósceles al revés y cu-

11. S. Sebastián, “La representación heterodoxa...”, p. 71. Al siglo XV pertenece, también, el sepulcro del canciller Francisco Villaespesa, fallecido en 1421, que se encuentra en la catedral de Tudela, en Navarra, donde hay una iconografía de la Trinidad tricéfala. En Navarra, en la ciudad de Olite, la iglesia parroquial de San Pedro tiene el sepulcro del notario Enequo Pínel (1430) en el que hay una escultura parecida. Agradezco a Alberto Villar Movellán, de la Universidad de Córdoba, su amable comunicación.

12. Ver M. del C. Maquívar M., “La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano”, en *Arte y coerción. Actas del Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, UNAM/IIIE, 1992, pp. 9-18. El corto ensayo solamente señala el problema, pero no echa ninguna luz sobre el tema.

13. R. Ruiz Gomar, “Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, vol. 1, México, Azabache, pp. 211-255.

yos lados están constituidos por cartelas en las que se lee: “Pater non est Filius/Filius non est Spiritus Sanctus/Spiritus Sanctus non est Pater” (El Padre no es el Hijo/El Hijo no es el Espíritu Santo/El Espíritu Santo no es el Padre). En la zona interior hay tres triángulos que dice: “Pater est Deus/Filius est Deus/Spiritus Sanctus est Deus” (El Padre es Dios/El Hijo es Dios/El Espíritu Santo es Dios) (figura 1). El vértice del triángulo, a la altura de los pies, se apoya sobre una tiara papal y un cetro sostenido por querubines, mientras que en los cuatro ángulos de la tela los cuatro evangelistas afirman –desde un punto de vista teológico– las verdades de la fe que la representación visual quiere expresar. La referencia más directa parece ser una xilografía semejante realizada en 1524 en París, donde, no obstante, aparecen los símbolos de los evangelistas. Esto se explica fácilmente si consideramos el enorme comercio de láminas que hubo en el curso de los siglos entre Europa y la América colonial. Una pintura semejante, aunque con leves variantes, atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), el pintor neogranadino más importante de su época, se encuentra en la actualidad en el Museo de Arte Colonial de Bogotá y reafirma su difusión sobre gran parte del área colonial. Hay una tela más que lo demuestra, actualmente patrimonio de la Universidad de Sucre, en Bolivia, que introduce como variantes la figura de la Purísima a la altura del pecho de la figura trinitaria y, en lo alto, los nombres de los evangelistas Marcos y Mateo, casi como para subrayar que sobre sus textos se basan los conceptos en los que se inspira la representación.¹⁴

Los pocos ejemplos que han quedado de esta iconografía en América son testimonios de las fluctuantes decisiones acerca de esta polémica representación por parte de la autoridad eclesiástica, actitudes que se mueven entre la adhesión a los dictámenes conciliares muchas veces reafirmados, y la necesidad de ofrecer una didáctica fácilmente comprensible a los fieles. El hecho de que, por ejemplo, en Querétaro (México), en las últimas décadas del siglo XVII se prohibiese una imagen trifacial, alegando razones que encontramos en los tratados de los escritores moralistas de los siglos XVI y XVII –tales como los de Molano y Pacheco, o más tardíamente en fray Interián de Ayala–¹⁵ subraya la falta de homogeneidad en la vi-

14. *Lexikon der christliches Iconographie*, p. 526. La semejanza ya fue indicada por A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Trinidad trifacial”, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 362-364. Por lo que concierne al ejemplar de Bogotá, ver el libro de M. Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Convenio Andrés Bello (CAB), 1999. Agradezco mucho a Marta Fajardo su amable información sobre el tema.

15. S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner. 1492-2016*, México, FCE, 1994, p. 162.

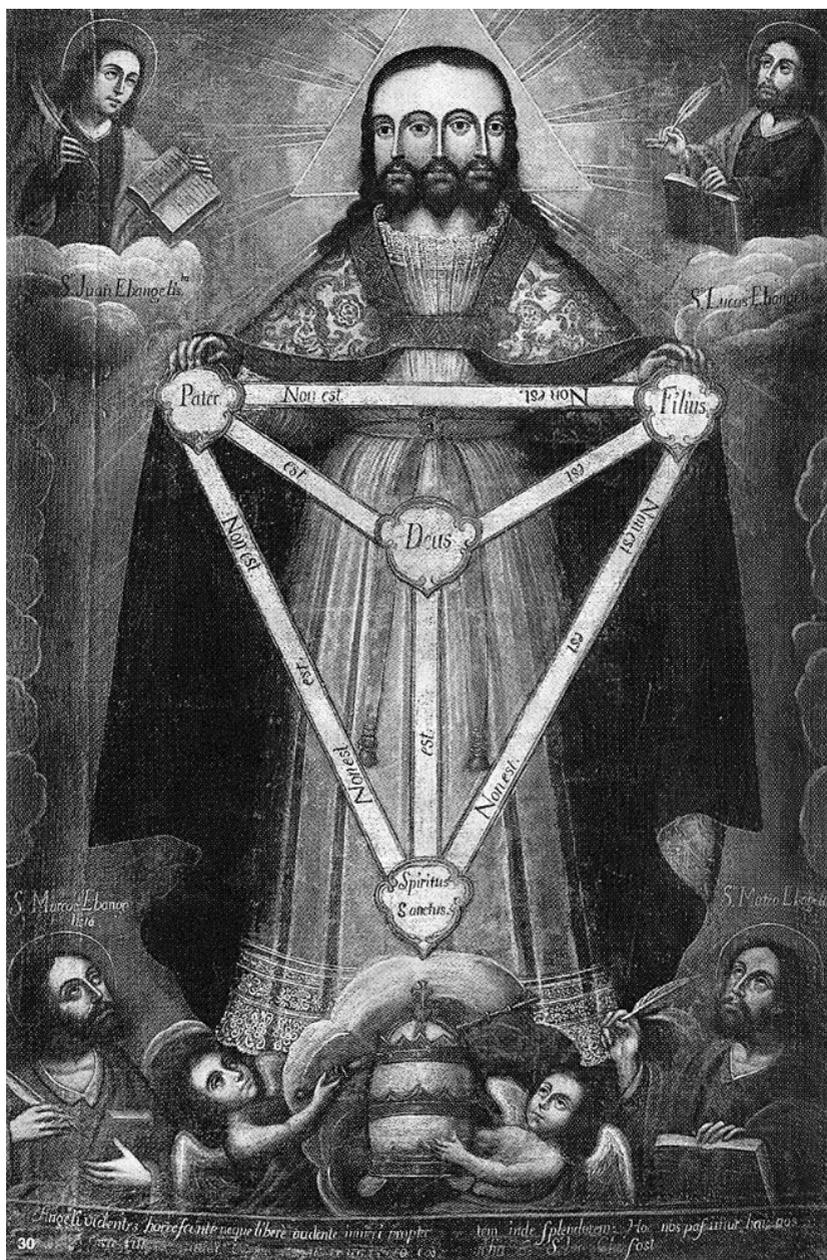


Figura 1. Anónimo, *Trinidad*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Lima, Museo de Arte.

sión, como consecuencia de la necesidad de perseguir diferentes metas (la de la comunicación o la de la ortodoxia) encauzadas por las diferentes órdenes religiosas.

La Trinidad isomorfa está compuesta por tres figuras sedentes de la misma edad, ataviadas de forma idéntica, coronadas y sosteniendo el cetro en sus manos, lo que representa la igualdad y a la vez distinción entre las personas divinas.¹⁶ A pesar de que esta iconografía, prefigurada en la aparición teofánica enviada por Yahvé al patriarca Abraham bajo la encina de Mambré en la forma de tres ángeles (*Génesis*, XVIII, 1-5), fue reprobada por Francisco Pacheco en 1643, lo que evidencia la rigurosa línea de pensamiento inspirada en los dictámenes contrarreformistas.

El hecho de que se establecieron normas rígidas que imponían que se representara a la Trinidad en forma vertical y no horizontal, con el Espíritu Santo en forma de paloma y el hijo a la derecha del Padre, estas estaban reñidas con el problema central encarado por los artistas de evidenciar la igualdad de las personas, confirmando un arreglo totalmente antropomorfo a la Divinidad. A favor de esta última interpretación figurativa hubo una tradición secular que se registra en el mundo paleocristiano, como han evidenciado Réau y Kirschbaum, y que se prolongaba a lo largo de los siglos a través del arte occidental, greco-bizantino y ruso hasta el umbral de la época moderna. La que Réau define como la “forma bizantina”, que presenta tres ángeles idénticos e isocéfalos como alegoría trinitaria, parece confluir en la “Trinidad horizontal”, con las tres figuras sentadas una al lado de la otra (figura 2). Mientras este modelo aparece bastante uniforme en Europa, consolidado a partir del siglo XII, aparece en la América colonial en innumerables variantes y contextos. La iconografía que Pacheco rechazaba fue acogida en la misma España veinte años después por el teórico benedictino de origen italiano fray Juan Ricci, conocido también como pintor. En su *Tratado de la pintura sabia* (1663), dedicado “a Dios uno y trino” expresaba su concepto de la Trinidad con un dibujo notable que presenta precisamente a las tres personas isomorfas.¹⁷ En España, los antecedentes no son muy numerosos aunque sí bastante antiguos, como es el del *Breviari d'Amor* (circa 1300) en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁸ o –mucho más reciente– una gran tabla

16. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 562-566.

17. Fray Juan Ricci, “Tratado de la pintura sabia (1663)”, en *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, vol. I, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1930, p. 51.

18. Ver en particular L. Réau, *Iconographie*, pp. 19-21. Por lo que concierne al ambiente español, el ejemplar más antiguo es aquel representado en una de las páginas del *Breviari d'Amor*, citado, de Matfré Emengau. Debo a Alberto Villar Movellán el haberme señalado dicho dato.



Figura 2. Anónimo, *Icono de la Trinidad*, siglo XIV, temple al huevo, tela sobre madera. Moscú, Museo Hermitage.

de pobre factura que se encuentra en la sacristía mayor de la catedral de Palma de Mallorca, quizá de comienzos del siglo XVIII.

El paso del modelo isomorfo a las colonias españolas americanas fue probablemente tardío, tal vez en la segunda mitad del siglo XVII, dado que la mayoría de los ejemplares conocidos son posteriores a esa fecha. Sin embargo, encontró una amplia difusión por toda la región, particularmente notoria en México, Perú y Bolivia.¹⁹ Las múltiples soluciones que se desarrollaron a partir del modelo original pertenecen, por un lado, a la capacidad inventiva que desarrollaron los artistas y, por otro, a las circunstancias que rodearon las comisiones de las obras. En esto fue decisivo, sobre todo, el peso de las órdenes religiosas, particularmente la jesuítica. Estos fueron partidarios del culto trinitario y lo difundieron por medio de los colegios y las casas de ejercicios espirituales, dándole expresión en la Nueva España gracias al padre Juan Antonio de Oviedo y a las prácticas de devoción religiosa expresadas en el libro *El devoto de la santísima Trinidad instruido en tan al-*

19. J. Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948, p. 110. Aquí, Moreno Villa opinó que se trataba de una peculiaridad mexicana, sin que en su momento sospechara la extensión del fenómeno.

to misterio, publicado en México en 1735.²⁰ En esta publicación su autor confería fuerza iconográfica a la interpretación del misterio religioso en un grabado firmado por Sotomayor (activo entre 1728 y 1738), en la contraportada del libro, que representaba la Trinidad en forma de tres jóvenes, barbados con trajes iguales, sobre un globo terrestre y rodeados de querubines. Una cartela rezaba: “Dios mío, trino y uno y todas las cosas”, subrayando así el mensaje de la representación visual. También en América Latina, sin embargo, la iconografía trinitaria fue observada con creciente sospecha.

Así, la trinidad isomorfa llegó a ser prohibida en el concilio provincial de Santa Fe de Bogotá en 1774. Era, pues, una iconografía controvertida, que fluctuaba entre su aceptación y su condena, hasta la prohibición formal de 1774. Sin embargo, como veremos, la prioridad comunicacional se impuso, sobre otras consideraciones, en la mayor parte del continente latinoamericano. En efecto, en una fecha tan tardía como 1790, el censor del Santo Oficio de México comentaba que “sería muy ruidosa dicha prohibición [de la Trinidad isomorfa] por haberse de reformar casi en todas las iglesias”, signo evidente de que su difusión era extremadamente amplia. Por otro lado, añadía que los pintores que distinguían las personas de la Trinidad por el color de las vestimentas (Benito XIV se expresó severamente contra el uso distintivo de los colores para designar las personas de la Trinidad),²¹ o por los atributos propios, como el sol, la paloma y el cordero, seguían siendo una caracterización adecuada, guardando en cambio su igualdad y coeternidad.²² Esta toma de conciencia de la situación, en una fecha tan avanzada, tal vez sea la manifestación más clara de la consolidación de una iconografía que se volvió tradicional y que a la vez se vació de los riesgos de la heterodoxia que se le podía atribuir en otros contextos. De cualquier modo, la elección iconográfica no fue solamente una iniciativa de los pintores, acostumbrados a una producción en serie, sino más bien a la del encargo de la misma, realizada desde los niveles más bajos de la jerarquía eclesiástica y de las órdenes religiosas, preocupados más bien por la comunicación clara del principio dogmático, que de seguir las reglas posttridentinas impuestas en otros contextos culturales. De todos modos, la persistencia de esta iconografía en las áreas periféricas europeas hasta bien avanzado el siglo XIX, es una significativa prueba de que habían quedado atrás aquellos tiempos de las iconoclastías y de las censuras a rajatabla.

20. J. Cuadriello, “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 1, pp. 257-299.

21. J. Plazaola, *El arte sacro actual*, Madrid, Ediciones Atlas, 1965, pp. 513-515.

22. J. Cuadriello, “La propagación”, p. 296.

VARIEDAD DE USUARIOS Y CONTEXTOS DE LA ICONOGRAFÍA TRINITARIA

La variedad de usuarios, y por ende el uso múltiple y en diferentes contextos de esta iconografía, pueden ser reconstruidos solo parcialmente. En México, por citar el ejemplo más conocido, la supresión de muchos conventos durante la Revolución Mexicana y la transferencia de gran parte de los bienes eclesiásticos a manos de particulares, constituye una rémora para dicha reconstrucción histórica. En otros países, el saqueo de los bienes culturales y el comercio de obras de arte impide ubicar las obras en sus contextos originales.²³ No obstante, los estudios realizados en torno a figuras importantes de artistas o a los lugares de tradición pictórica consolidada, permiten desplegar un mapa lo suficientemente claro de tipologías y de usos.²⁴

El uso tradicional de la pintura trinitaria expuesta en las iglesias, sola o al interior de retablos, fue sin duda el que tuvo mayor difusión. El uso privado o semiprivado en una sacristía, al igual que una miniatura como la de un escudo pectoral de monja, es algo más raro, aunque sabemos que sí se dieron este tipo de casos.

Los pocos ejemplares conocidos de lienzos que tienen como tema la Trinidad sola son, en su mayoría, obras de dos de los principales artistas de género religioso en el México del siglo XVIII. Se trata de Miguel Cabrera (1695-1768), pintor prolífico y de buen nivel que tuvo importantes comisiones de los jesuitas después de 1760. El otro es José de Páez (1720-?), un pintor más joven que según Toussaint terminó su vida en América del Sur.²⁵ Ambos merecen un tratamiento particular porque, debido a su prolífica producción, representan positiva y negativamente las potencialidades de la pintura hispanoamericana del siglo XVIII. Ambos seguramente exportaron sus obras ha-

23. La adquisición malsana de archivos enteros y bibliotecas por parte de particulares o fundaciones acaudaladas, ha comprometido, en muchos casos, la posibilidad de obtener una documentación libre y adecuada a las necesidades de investigación.

24. El tema trinitario resulta articulado de la manera siguiente: a) Trinidad sola o con ángeles y santos; b) Trinidad que corona la Virgen; c) Trinidad que asiste a la Última Cena; d) Trinidad y la Santa Eucaristía; e) Trinidad y otros santos; f) Trinidad con las figuras del Padre y del Hijo iguales y el Espíritu santo en forma de paloma; g) Trinidad en los retablos populares.

25. Sobre Miguel Cabrera y José de Páez, ver M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1990, pp. 160-167, 177, 267, 269; además, M. Burke, *Arte novohispano. Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, México, Azabache, 1992, pp. 158-174. Grande fue la difusión de sus obras por América Latina y España, donde se encuentran numerosas telas con el tema trinitario. Uno de estos óleos, obra de José de Páez, de pequeñas dimensiones, se halla también en el Museo de América, Madrid, fechado en 1778 (inv. No. 32). Ignoro su origen anterior.

cia España, Guatemala, Cuba y Venezuela. Al menos las obras de Páez se encuentran también en Perú.²⁶ La difusión internacional era posible no solamente por la movilidad del mercado en la época virreinal tardía, sino también por la fama que estos pintores habían adquirido. Por ello, resulta curioso que haya un fenómeno de retorno de la iconografía trinitaria isomorfa en España. Esto puede significar, a falta de documentación que lo compruebe, una señal doblemente importante: la primera, el interés por el mercado procedente de las colonias; la segunda, pedidos puntuales de productos que en España ya no se confeccionaban.

Cabrera representó las figuras de la Trinidad identificadas por medio de sus respectivos atributos, sedentes y ataviadas con vestimentas blancas, los pies apoyados sobre el grupo de querubines. De mediados del siglo XVIII, la pequeña tela fue exportada a España y se encuentra actualmente en la iglesia parroquial de Santiago, en Puente La Reina, Navarra. En la misma ciudad, en la parroquia de San Pedro, existe otra Trinidad, parte del retablo del altar mayor, con angelitos y los santos Ignacio y Francisco Xavier, los máximos representantes de la orden jesuítica. La inscripción en la parte inferior reza: “A devoción de don Miguel Franco de Gambarte hijo de esta Villa” (figura 3). En este caso, coexisten todos aquellos elementos que representan a las tres personas: los símbolos (el cordero, el sol y la paloma) y los colores (azul para el Hijo, blanco para el Padre y rojo para el Espíritu Santo). Cristo presenta, además, las llagas en los pies y las manos y abraza la cruz.²⁷ Representaciones parecidas pueden verse en tres cuadros que se encuentran en el Museo Nacional de La Habana, obras de José de Páez, en los que, no obstante, el Cristo no lleva la cruz, mientras el Padre sostiene en su mano izquierda un cetro. Una de estas Trinidades –similar a aquella atribuida a Cabrera, de la parroquia de Santiago, en Puente La Reina– viste de blanco, mientras que en otra tela, además de los querubines, se presentan también los arcángeles San Miguel y San Gabriel.

Una obra de 1819, de un rococó tardío, firmada por Francisco Contreiras y que se encuentra en una colección particular de Caracas, reproduce este mismo esquema de la Trinidad sedente, con sus correspondientes símbolos y variantes, cada figura con un cetro y el globo a los pies, corona-

26. Ver A. Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, vol. I, Caracas, Ediciones Arte, 1964, p. 236. El tema trinitario isomorfo fue tratado también en Perú por Isidoro Francisco de Moncada. En la iglesia de Azángaro se encuentra un lienzo de este pintor, en el que las tres figuras están representadas una al lado de la otra, y cada una con el cetro en la mano izquierda, totalmente parecidas y sin elementos distintivos.

27. Una Trinidad muy similar, que puede proceder de la mano o del taller, cuando menos, de Cabrera, se encuentra en la colección del Banco Central de Ecuador, Quito, No. de inv. 1-3785.



Figura 3. Parte superior del óleo sobre tela de La Santísima Trinidad, de Miguel Cabrera, siglo XVIII. Navarra, Parroquia de San Pedro, Puente de la Reina.

do por tres querubines.²⁸ La marginalidad de Venezuela, respecto a las áreas de mayor concentración de la iconografía que tratamos, hace de esta representación especialmente interesante, porque amplía el abanico de su extensa difusión y subraya la persistencia del modelo en el tiempo.

LA TRINIDAD Y LA VIRGEN INMACULADA

Los objetivos de la nueva religiosidad se hacían explícitos en el papel de la Virgen, símbolo absoluto de la mujer, considerada no solamente como madre de Cristo, sino como esposa de Dios, reina de virtudes y modelo ejemplar de perfección. Por ello, la Coronación de la Virgen por la Trinidad, en la que María asume

un papel divino, es uno de los temas pictóricos de mayor recurrencia en América Latina. Ejemplos de esta combinación los podemos encontrar en la obra que Miguel de Santiago (1633-1706) realizada para el convento de San Francisco de Quito a fines del siglo XVII (figura 4). En México, los pintores Cabrera y Páez representaron el esfuerzo productivo más fuerte de esta tipología, ocupando con seguridad no solamente un importante segmento del mercado, sino constituyendo también un punto de referencia para quienes querían cultivar este género. Este modelo iconográfico exhaltaba a la Virgen en sus diferentes advocaciones, pero sobre todo en la de la Inmaculada. Los ejemplos son numerosos en México, aunque algunas de estas telas se encuentran en otros lugares. En La Habana existen por lo menos cinco pinturas de José de Páez con la Trinidad isomorfa que corona a la Virgen (figura

28. A. Boulton, *Historia...*, vol. I, lam. LXXXI. Según un reciente reconocimiento, realizado por la doctora Janeth Rodríguez, existen en Venezuela por lo menos cuatro lienzos con el tema trinitario isomorfo. Agradezco su valiosa información.



Figura 4. Miguel de Santiago, *Inmaculada Concepción*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre tela. Quito, Convento de San Francisco.



Figura 5. José de Páez, *La Coronación de la Virgen*, siglo XVIII, óleo sobre tela. La Habana, Convento de Santa Clara.

5), y otra del mismo artista, fechada 1756, que cruzó el océano y se encuentra en Las Palmas de Gran Canaria.

La producción de miniaturas para escudos pectorales, usados por las monjas, fue un campo de producción artística paralelo al de los grandes lienzos de altar o para los conventos, y en los que se articulaban los mismos temas y escenografías.²⁹ La Virgen se muestra normalmente rodeada de querubines, a veces de arcángeles, figuras del martirologio del Antiguo y del Nuevo Testamentos, santos de las órdenes religiosas y de la Contrarreforma y doctores de la

29. Ver M. Romero de Terreros, *Miscelánea de arte colonial*, México, Alianza, 1990, pp. 198-203; V. Armella de Aspe y G. Tovar de Teresa, *Escudos de monjas novohispanas*, México, Grupo Gutsa, 1993; G. Tovar de Teresa, *Mistiche spouse. Scudi monacali nella Nuova Spagna*, FMR, No. 129, 1998, pp. 27-54. Además, la miscelánea trata de trabajos superficiales con buena calidad de imágenes. Ver, en contraposición, el ensayo inteligente y rico de informaciones de C. Bargellini, "El coleccionismo estadounidense", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, vol. 2, México, Azabache, 1994, pp. 257-299; 280, 281.



Figura 6. Rafael Joaquín Gutiérrez, *Escudo de monja con la Inmaculada, la Trinidad y santos*, siglo XVIII, óleo sobre cobre. FMR, 129 (1998), p. 49.

Iglesia (figura 6). Las variaciones en el entorno de la representación estaban dictadas por los diferentes contextos conventuales (franciscanos, betlehemitas o de monjas), o por los títulos distintivos elegidos para la imagen por los comitentes, aunque normalmente se respetaba la relación jerárquica entre las figuras. La Virgen aparece normalmente en primer plano, en su papel paritético con la Trinidad; mientras que a los ángeles, santos, patriarcas y figuras bíblicas, casi siempre de tamaño reducido, se les reserva una misma ubicación. Lo que sorprende, particularmente en los escudos de monjas, es la reiteración del tema trinitario isomorfo, en conexión con la Coronación de la Virgen. Este es un tema que por sí solo ocupa la presencia más nutrida en comparación con los demás. Las razones coyunturales que determinaron su producción tuvieron sin duda gran relevancia, pero no hay que subestimar el énfasis que la figura emblemática de la Virgen asumió en la sociedad virreinal. Recuérdese que la aparición de la Virgen de Guadalupe en 1531 al indio Juan Diego legitimó y protegió el continente americano como continente cristiano. Entre los siglos XVII y XVIII, grandes figuras femeninas como sor Juana Inés de la Cruz en México, Santa Rosa de Lima o Mariana de Jesús en Quito, jugaron un papel de extraordinaria importancia social y cultural. La mitificación del papel de



Figura 7. Andrés López, *Retrato de Sor Prudenciana*, 1782, óleo sobre tela. New York, New York State Office of Parks, Olana State Historic Site, Peebles Island, Waterford.

la Virgen en una sociedad que practicaba las normas del mayorazgo y relegaba a los hijos no primogénitos y las mujeres a papeles subalternos, jugaba al mismo tiempo con la exaltación de la figura femenina como depositaria de grandes virtudes. La doncella enclaustrada encontraba, de hecho, un modelo de perfección en la Virgen como inmaculada madre de Dios. No sorprende, entonces, hallar decenas de Vírgenes de cuerpo sinuoso y con expresión entre complaciente y renuente, tanto en los pequeños escudos como en los grandes lienzos.

Otros artistas en México se dedicaron al tema. En la segunda mitad del siglo XVIII, las obras de Manuel Serna, de Andrés López, que con un magnífico retrato de monja de 1782 exaltaba la dignidad y el papel social del sujeto (figura 7); de Juan Patricio Morlete y Ruiz, de Carlos de Villalpando y otros, anónimos, que reiteran su gran difusión.³⁰

También en la sociedad virreinal de América del Sur, por su conexión evidente con las instituciones femeninas y por las reverberaciones sociales de éstas, el tema estuvo presente. La investigación se hace a veces difícil por falta de cono-

30. C. Bargellini, *El coleccionismo*, pp. 281, 287. Hay que subrayar que Sor Prudenciana, la del retrato, fue una monja concepcionista y por lo tanto el tema de la Inmaculada coronada podía serle más interesante, aunque por extensión esta iconografía efectivamente interesó a otras órdenes femeninas.

cimientos puntuales sobre los encargos y el mercado que, como dijimos con anterioridad, fue un importante fenómeno del último siglo colonial. Sin embargo, aparece con claridad que el tema trinitario isomorfo, relacionado con la Virgen es uno a los que recurren con mayor frecuencia en esta región de América. Relativamente independientes de las escuelas metropolitanas, los pintores sudamericanos elaboraron una pintura regional muy conocida por los rasgos estilísticos de las escuelas locales, como las destacadas de Cuzco, Quito, La Paz y Potosí.³¹

El aspecto regio y sacerdotal de la Trinidad y de la Virgen tiene algo de arcaico, y casi parece evocar el arte bizantino y medieval si no fuera por alguna relevancia plástica y alguna gracia concedidas a la túnica y a la silueta de la Virgen. Caso aparte parece ser una Coronación de la Virgen (1720) de fray Francisco Rondón, que se encuentra en el Museo Histórico Regional del Cuzco. En la pintura, los valores plásticos y de perspectiva enfatizan la humanidad de las figuras de la Trinidad, cada una cubierta con su capa, las de los costados con un cetro en la mano; la joven Virgen de cabellera fluida y abundante.

Los temas trinitarios conocidos que se desarrollaron en América del Sur estuvieron casi exclusivamente relacionados con la Coronación de la Inmaculada. Algunos de los ejemplos más interesantes proceden de la escuela potosina, donde Gaspar Miguel de Berrío (1706-1762), el mejor alumno de Holguín, trabajó durante algunas décadas. Su estilo pertenece a esa corriente que se ha denominado “barroco mestizo”, para expresar la inflexión andina del barroco que tuvo la tendencia, durante la mayor parte del siglo XVIII, hacia la redundancia decorativa, densa en simbolismos y exentas de un tratamiento realista del espacio y de la perspectiva.³² Su *Coronación de la Virgen María*, realizada a mediados del siglo XVIII, representa de una manera ejemplar la tendencia estilística y la interpretación del tema trinitario y mariano (figura 8). Las figuras trinitarias visten capas parecidas a los mantos sacerdotales y, como el manto de la Virgen, están recubiertas de flores y adornadas por un refinado brocateado, característico del estilo cuzqueño. El Hijo y el Espíritu Santo llevan en la mano un cetro, entre tanto, todas las figuras trinitarias y la Virgen tienen sus testas rodeadas por aureolas radiantes. El espacio rigurosamente simétrico, alrededor de la escena central está ocupado por querubines, ángeles, arcángeles y santos, según una relación jerár-

31. Ver J. Bernaldes Ballesteros, *Historia del arte hispanoamericano: Siglos XVI a XVIII*, Madrid, Alhambra, 1987; además, T. Gisbert y J. de Mesa, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982; J. de Mesa, y T. Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, Joventud, 1977; T. Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cia/Artes Gráficas Don Bosco, 1980.

32. J. de Mesa y T. Gisbert, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, 1990.

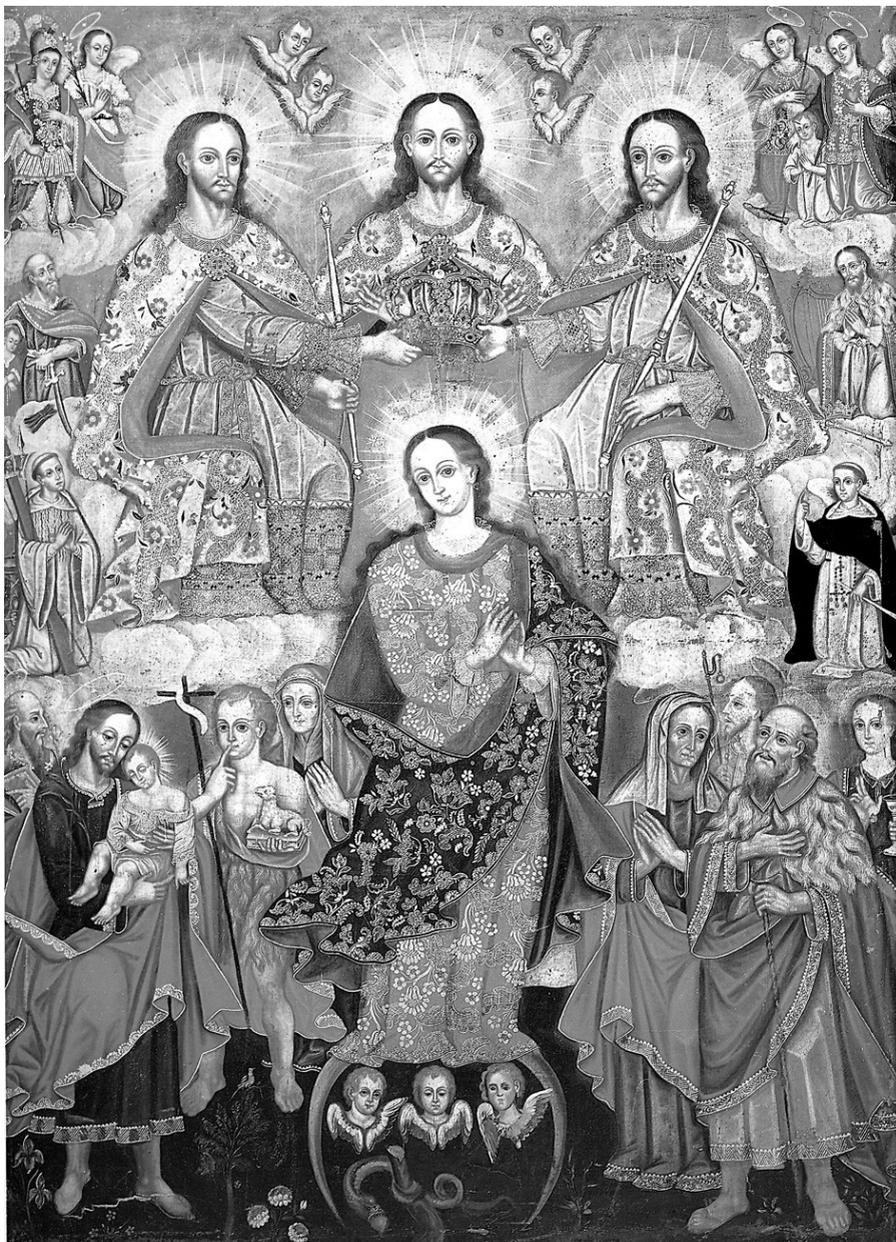


Figura 8. Gaspar Miguel de Berrío, *Coronación de la Virgen*, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela. La Paz, Museo Nacional de Arte.

quica de tamaños que el artista establece con autonomía. Por ejemplo, San Joaquín, Santa Ana, San José y San Juan están representados de mayor tamaño que el patriarca Abraham, San Vicente Ferrer, San Bernardo y David. Estos, a su vez, son más grandes que los ángeles.³³ Hay algo evidentemente arcaico, casi “bizantino”, se diría, en un óleo anónimo ejecutado probablemente entre los siglos XVII y XVIII, actualmente en la colección de la Universidad de Sucre, en Bolivia.

La constitución de una tipología iconográfica sudamericana compartida por numerosos artistas parece cierta, aunque sea difícil desenredar su recorrido y aún más difícil adjudicar fechas aún aproximadas. Pero las escenas en que se organiza la temática trinitaria en relación con la Virgen son de lo más variadas y dejadas a la inspiración del pintor en cuanto a sus aspectos secundarios, salvo aquellas de relevancia didáctica.

En otra pintura anónima de la Trinidad y la Inmaculada, sobre la cual ha llamado la atención Santiago Sebastián y, según su parecer, procede del ambiente del comercio artístico boliviano de La Paz,³⁴ no solamente se repiten los esquemas compositivos, detalles decorativos y relación jerárquica entre las figuras, sino que también se enriquece el contexto de una escena que aparta la atención de la figura de la Inmaculada. Al pie de la Virgen se encuentran sus padres, San Joaquín y Santa Ana, en actitud de adoración. De sus pechos brotan dos vástagos que terminan a los pies de la Virgen en una corona de rosas (figura 9). La metáfora de la concepción inmaculada de María parece, por lo tanto, asumir una importancia nueva, y se coloca emblemáticamente como primer momento de una vida que empieza y concluye de manera ejemplar, coronada por la Trinidad.

La idea de que la Virgen sea cuasi parte de una “Cuaternidad” divina se evidencia en otras pinturas de artistas anónimos, en las que la Coronación aparece como su transformación en un ser divino. Este es el caso de una Coronación de la Virgen (figura 10) de excelente hechura, obra de una posible escuela peruana,³⁵ en la que el papel subalterno de María está determinado solamente por su ubicación en la tela. Su manto, cubierto de estrellas, reve-

33. Ver Teresa Villegas de Aneiva, “Gaspar Miguel de Berrío”, *America, Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries* (catálogo de la exposición, Royal Museum of Fine Arts), Antwerp, Ministry of the Flemish Community, 1992, p. 464. Miguel de Berrío realizó también una estupenda tela, que se encuentra en el Museo de Arte de Potosí (y una copia de 1747 que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile), que tiene como tema principal el Patrocinio de San José. En esta obra aún se representa la Trinidad isomorfa.

34. S. Sebastián, “La representación heterodoxa...”, p. 72.

35. G. Palmer, D. Pierce, *Cambios: The Spirit of Transformation in Spanish Colonial Art*, Albuquerque, Santa Barbara Museum of Art/University of New Mexico Press, 1992, pp. 38, 39.



Figura 9. Anónimo, *La Santísima Trinidad y la Inmaculada*, fines del siglo XVII, óleo sobre tela. Tunja (Colombia), Iglesia de Santo Domingo.

la el color púrpura en su interior. Tradicionalmente utilizado para denotar poder imperial, éste es también el color de las capas que cubren las figuras de la Trinidad. El manto azul, recubierto de flores de una Virgen de probable procedencia potosina y que se encuentra en la Pinacoteca de Estado de

Vale la pena señalar la presencia, en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño de Quito, de una Cuaternidad en cerámica, loza fina de Quito, de la época de Carlos III, de alrededor de 1750.



Figura 10. Anónimo, *La Coronación de la Virgen*, siglo XVIII, óleo sobre tela. USA, Colección particular Holler and Saunders, Ltd.

São Paulo, en Brasil, deja igualmente entrever una túnica púrpura. De igual manera, en un pequeño óleo sobre hojalata, obra tardía del siglo XIX, la Virgen de La Paz aparece acompañada de San Miguel y de San Gabriel, sentada en el trono y coronada por la Trinidad. El modelo de referencia de la Virgen para esta obra realizada por un “santero” o por un “imaginero” fue una pintura de origen sevillano que en la actualidad se encuentra en el Museo de la catedral de La Paz.³⁶

Existe un pequeño cuadro muy elaborado de Nuestra Señora de Pomata, fechable alrededor de 1680, atribuido al Maestro de Juli de la Escuela del Lago Titicaca. El convencionalismo esquemático de la representación algo rígida,³⁷ en la que la importancia de la Virgen se resalta por su mayor tamaño en relación con dos fi-

guras heráldicas de santos dominicos y de la Trinidad, constituye el precio pagado para exaltar el elemento decorativo, como si fuese obra de un bordador o decorador que deseara reducir la representación a lo simbólico. La Virgen, también coronada, cuyo rostro recuerda aquellos de cerámica o de madera de la estatuaría de los siglos XVII y XVIII, está de pie sobre una media luna y lleva en brazos a Jesús Niño, también coronado. No cabe duda que se trata de casos en que el centro es el culto mariano.

36. Ver *Pintura en lata del siglo XIX* (catálogo de la exposición), Museo Tambo Quirquincho, La Paz 1990, lámina 51; además, J. de Mesa y T. Gisbert, “Master of the Trinity”, en *América, Bride of the Sun*, p. 466.

37. El lienzo pertenece al santuario de Pomata, que fue de los dominicos. Eso explicaría la presencia de Santo Domingo y de otra santa de la misma orden en la pintura.



Figura 11. Anónimo, *Coronación de la Virgen y santos*, siglo XVIII, óleo sobre tela. La Paz, Museo Nacional de Arte.

En el contexto andino, otra tela anónima elaborada quizá durante el siglo XVIII, ahora en el Museo Nacional de Arte de La Paz, representa a la Trinidad que corona a la Virgen (figura 11). El aspecto popular de la pintura, cuya función didáctica aparece clara y el numeroso martirologio compartido entre diferentes filas constituye una exhibición del pacífico prestigio cortesano. La tela, en cierta manera, ofrece una visión paradisíaca fácil de captar, sin mayores complicaciones teológicas.

Como quiera que sea, el mundo andino guardaba otras sorpresas en el tratamiento del tema trinitario. Hay una iconografía que constituye un pasaje iconológicamente interesante: la Virgen, a los pies de una Trinidad isomorfa, tiene entre sus manos una custodia con la Eucaristía. El tema parece haber encontrado su formulación iconográfica gracias a una coyuntura particular. Se encuentra en Ecuador la imagen más antigua de la Trinidad isomorfa relacionada con el tema de la "Inmaculada Eucarística", como se la ha definido localmente. Uno de los mejores artistas de la época colonial, Miguel de Santiago, produjo al menos dos pinturas con este tema. Se encuentran en el Convento de San Francisco (figura 4) y en el Museo Municipal de Quito. Aunque de fecha incierta, quizá data entre 1660-1670, años en los que el artista estaba trabajando para los franciscanos. Las obras son testimonios de un acercamiento iconográfico interesante bajo muchos aspectos y sobre todo por la multiplicidad de significados que parecen desplegar. Ante todo está el tema de la Inmaculada, que fue uno de los más queridos por los franciscanos, ya que fueron entre los primeros en celebrarlo; en segundo lugar, la exaltación de la Eucaristía por obra de la Virgen, en su función de intermediaria de la gracia; y en tercer lugar, la actitud partícipe de la Trinidad, que parece acoger a la Virgen con manifiesta complacencia, signo casi precursor de ese papel paritético que encontraremos posteriormente en otra iconografía.

En una pintura anónima, probablemente de la escuela de Cuzco, y que se encuentra en el Museo Pedro de Osma, en Lima, la elevación de la Eucaristía constituye el pivote central de una composición figurativa de perfecta simetría, tanto en sentido vertical como horizontal. Mientras que en la mitad superior de la tela se encuentra la Trinidad isomorfa con las figuras entronizadas, abajo se hallan, de izquierda a derecha, las figuras de la Virgen, un obispo que sostiene sobre su cabeza una custodia con la Eucaristía, y San José. La figura episcopal está identificada por la tiara a sus pies. Es evidente, por la centralidad y la rigurosa simetría, que el artista ha buscado que la Eucaristía, tema principal, tome también un valor simbólico de mediación entre lo divino y lo humano, esto último representado por la Iglesia (encarnada en el obispo) y por esa humanidad santa de la Virgen y San José. Una variante temática sobre un tema parecido se encuentra en

otra pintura del siglo XVIII, en la iglesia de la Asunción de Juli, cerca del lago Titicaca. En este caso, la Virgen, sobre la cual están las tres personas isomorfas de la Trinidad, lleva en sus manos, entre las figuras de San Juan Bautista y de San José, una custodia con la Eucaristía. En cierta manera continúa la iconografía que, al menos medio siglo antes, había anticipado Miguel de Santiago en Quito.

LA ÚLTIMA CENA Y LA TRINIDAD ANTROPOMORFA; OTRAS VARIANTES

Los recorridos iconográficos de los artistas latinoamericanos fueron sin duda complejos, en ocasiones vinculados a modelos arcaicos. Por otro lado, era precisamente el aislamiento relativo y la conciencia de una progresiva autonomía lo que empujaba a los artistas a buscar nuevas y originales soluciones iconográficas. Hay una *Última Cena*, que pertenece ya desde hace muchas décadas a la Colección Lamborn (figura 12), que constituye una novedad extraordinaria en la resolución del tema trinitario isomorfo. Fue realizada en el ambiente mexicano y atribuida al joven Miguel Cabrera.³⁸ Mientras que el Padre y el Espíritu Santo se encuentran en la parte superior del lienzo sobre las nubes, rodeados por querubines (aunque la escena parece llevarse a cabo en el interior de un salón), en la parte inferior, tras un primer



Figura 12. Anónimo, *Última Cena*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Philadelphia. Colección Lamborn, Philadelphia Museum of Art.

38. Ver L. Bantel, M. Burke, *Spain and New Spain Colonial Arts in their European Context*, Corpus Christi, Art Museum of South Texas, 1979, pp. 101-102.

plano en el que se destacan jarras, cántaros y platos, aparece Cristo al centro de la mesa, bendiciendo el pan y el vino en compañía de sus apóstoles. Cristo se encuentra entre dos candelabros y tiene en sus hombros un manto azul como las vestimentas del Espíritu Santo y del Padre, y es en todo parecido a ellos. Animam la cena eucarística las escenas que se entreen en los lienzos colgados de las paredes: la comunión de la Virgen, la comunión de Elías y su ascensión al cielo.³⁹ Estas confieren al ambiente un entorno histórico y emblemático al mismo tiempo, haciendo coincidir lo humano y lo divino en un solo espacio en lo que parece ser el anuncio del “cumplimiento de los tiempos”.

Vale la pena recordar un último lienzo del siglo XVIII, ejecutado por Miguel Cabrera para el altar de las Ánimas de una capilla lateral de la iglesia de Santa Prisca de Taxco, en México. El gran lienzo es una composición compleja y elaborada que tiene como figura central al arcángel Miguel, quien lleva la balanza en las manos sobre las almas del purgatorio, hacia quienes se tienden los santos en actitud de prestar socorro. En la parte superior aparecen la Virgen María y San José y sobre éstos una corona de querubines. Sobre sus cabezas, a su vez, descansan las figuras de la Trinidad isomorfa, cada una con los símbolos correspondientes en el pecho. Es éste un caso, entre no muchos, de una orquestación amplia, digna de un retablo, en el que el tema trinitario entra en un papel secundario. Las soluciones adoptadas para realizar este grupo recuerdan aquellas utilizadas para el pequeño óleo de la iglesia parroquial de Santiago, en Puente La Reina, ya mencionado. En ambas telas, las figuras son diáfanas y delicadas, los tonos claros, con blancos y rosas tenues. En Santa Prisca, no obstante, la expresión y el movimiento de las figuras son más recargados: Cristo lleva el cetro a la izquierda, hacia el cual tienden las manos las otras dos Personas, y el Padre también bendice. El grupo trinitario está como aislado en la pintura, colocado dentro del lóbulo superior, expresando también metafóricamente el papel de la divinidad en su inalcanzable “empíreo”.⁴⁰

En el ámbito de la pintura religiosa realizada por artistas profesionales existe un óleo adicional de Diego Sanabria, pintado a petición de un mecenas

39. Ver C. Bargellini, *El coleccionismo*, p. 280.

40. Léase una descripción sintética de la pintura, en E. Vargas Lugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM/IEE, 1982, p. 248. Un cuadro de José Aguilar que representa la Trinidad isomorfa con varios ángeles y santos se encuentra en el Museo de Guadalajara, México. La colocación esquemática de las figuras, como si fueran insertadas en un imaginario damero –aparte del grupo trinitario, que está unido– hace de la obra algo mediocre, fechable hacia la segunda mitad del siglo XVIII. El grupo trinitario recuerda los de Miguel Cabrera, de los cuales muy probablemente depende, también estilísticamente. Ver M. Toussaint, *Pintura colonial*, pp. 133, 261 (nota 34 de Xavier Moysén, curador de la edición).



Figura 13. Diego Sanabria, *Santa Ana con la Virgen niña*, 1716, óleo sobre tela. Querétaro (México), Museo de Arte.

particular y fechado en 1716. Se trata de un pintor mexicano del cual tenemos poquísimos datos biográficos,⁴¹ y que no merece particular atención si no fuera por la interesante elaboración del tema, que presenta a Santa Ana entronizada con la Virgen niña entre los arcángeles Miguel y Gabriel, encima de quienes están querubines y la Trinidad sentada sobre nubes. El elemento excepcional del lienzo está constituido por el modo en que se pintó la Trinidad, poco usual en América Latina, aunque no único en la historia del arte, como atestigua Réau.⁴² Las figuras del Padre y del Hijo están representadas de forma simétrica y son idénticas en su expresión; ataviadas con vestimentas púrpuras, ambas llevan un cetro y miran hacia la escena de abajo por la que cruza el Espíritu Santo en forma de paloma (figura 13). A pesar de que este tipo de representación no sea correcto según la ortodoxia eclesiástica, la imagen se acerca más que las otras a los cánones autorizados. El lienzo, que en la actualidad se encuentra en el Museo de Arte de Querétaro, estaba anteriormente en el convento de Santa Rosa de Lima, uno de los centros más importantes de la ciudad y uno de los mejor cuidados. El arreglo iconográfico parece no haber tenido mucho éxito, y solamente, según conocemos, se repite en Ecuador, donde la Trinidad fue pintada de la misma forma, acompañándose en este caso a la Inmaculada Eucarística, San Ignacio y San Francisco Xavier.⁴³

41. Ver *ídem*, pp. 189, 195; M. Burke, *Pintura y escultura*, p. 74.

42. L. Réau, *Iconographie*, p. 24. Ver, en particular, la Coronación de la Virgen de Enguebrand de Charonton, (1453-54), que se encuentra en el Hospice de Villeneuve-lès-Avignon, en que el tema ha sido desarrollado en el contexto de una composición rigurosa y racionalmente articulada.

43. El cuadro se encuentra en el Museo del Banco Central de Ecuador, Quito, No. de inv. 306.

No obstante, algo se había compenetrado totalmente en la cultura artística latinoamericana provocando la respuesta creativa de los artistas y sus comitentes, quienes también buscaron soluciones y herramientas adecuadas a las circunstancias. En un campo que evidentemente queda todavía mucho por explorar y que puede darnos muchas sorpresas, hay que añadir que sobre una portada interior, en la nave derecha de la Catedral Metropolitana de Quito, existe una Trinidad isomorfa en piedra tallada. De igual forma, en el Museo del Banco Central de la misma ciudad existe otra en madera tallada y policromada, y en San Francisco se encuentra un cuadro del Vía Crucis en que se repite pintada tres veces en el lienzo de la Verónica, la cara ensangrentada de Cristo.⁴⁴

Pero la tradición iconográfica trinitaria que se perfiló en América Latina, fundamentalmente anclada en la fórmula isomorfa que, hemos visto, dominó durante el siglo XVIII. Por lo tanto, no parece extraña la persistencia de dicha tradición en la pintura religiosa popular, cuyo uso estaba destinado al ambiente doméstico. En México, por ejemplo, la existencia de una especie de altares domésticos que acogen santos de diferentes devociones, como la Virgen de Guadalupe, la Crucifixión, la Trinidad, se debía a esta demanda religiosa que fue, y sigue siendo, muy sentida en casi todos los niveles sociales. Al lado de las láminas populares de tema religioso existió, también hasta bien avanzado el siglo XX, una pintura de imagineros, cuya eficacia comunicativa consistía en la utilización de un lenguaje sencillo, con alguna que otra referencia culta relacionada con el arte que salía de los talleres importantes. Y es exactamente en la producción de los “retablos” (en el sentido actual, de pintura de santos) donde se encuentran, también, algunos objetos excepcionales, como el de una Trinidad, que parece haber tenido como fuente de inspiración algunas de las pinturas de Miguel de Cabrera.⁴⁵ El artista, no obstante, parece tomarse libertades iconográficas muy personales, como la de envolver al Padre en una gran capa con la cual cubre a las otras figuras, en un gesto de protección y casi de afecto hacia el Hijo y el Espíritu Santo. También parece extraordinario un óleo sobre hojalata, de pequeñas dimensiones, en el que el artista popular desplegó una compleja pero bien orquestada escena digna de un gran retablo (figura 14). El artista anónimo que produjo este pequeño “retablo” popular, ahora en una colección particular estadounidense, dividió en campos verticales y horizonta-

44. Cuánto queda aún por explorar sobre este campo iconográfico, me lo atestigua una reciente visita al Rectorado de la Universidad Simón Bolívar de Caracas, donde pude admirar una estupenda tela del siglo XVIII, de proveniencia peruana, que representa la Trinidad isomorfa encima y, en el mismo eje, los Sagrados Corazones de Cristo y de la Virgen, el uno coronado de espinas, el otro atravesado por una espada y, abajo, un Santiago Mataindios; a los lados, ángeles y santos.

45. La imagen está reproducida en G. Fraser Gifford, *Mexican Folk Retablos*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1992, frontis.



Figura 14. Anónimo, *Retablo*, sin fecha (probablemente de fines del siglo XIX), óleo sobre hojalata. USA, Colección Henry C. Lockett III.

les la pintura para albergar, en la ilusión arquitectónica de los nichos, figuras de santos y de arcángeles, escenas con el bautismo de Cristo, las almas del purgatorio, el Crucificado y otros. Mas es la calle vertical central la que concentra un interés particular porque contiene, entre la escena de Dios Padre que sostiene Cristo muerto, y la del arcángel Miguel con la Virgen de Guadalupe, la escena de la Trinidad isomorfa que corona a la Virgen envuelta en un manto azul con flores. Esta iconografía de la Virgen, que se asemeja a aquella que se le apareció a Santa Bernadette en 1858, proviene, por lo tanto, de fines del siglo XIX o de comienzos de la centuria siguiente. Las personas de la Trinidad, con el Padre y el Hijo en acción de bendecir, se distinguen por los colores tradicionales y los respectivos símbolos.⁴⁶ Como se puede ver, el papel iconográfico trinitario es marginal frente a la centralidad de la Virgen coronada, y constituye en este caso un elemento más de una iconografía tradicional que aquí se manifiesta como una síntesis importante de la visión religiosa mexicana.

En un plano distinto, aunque de gran interés, cabe traer a cuento unos pequeños “retablos”, ejecutados con cierta ingenuidad. Entre éstos merece la atención uno que representa a la Trinidad. Las tres figuras aparecen sentadas entre las nubes y las estrellas del cielo, envueltas en capas de color claro, distinguiéndose entre sí por medio de sus respectivos símbolos. Otro retablo, fechado en 1900, subraya, también, con la cartela al pie “M[is]tel[er]io de la S.ma Trinidad”, el significado de las figuras.⁴⁷ Hay muy pocas variantes respecto a la iconografía tradicional. El nimbo triangular se repite y las tres Personas presentan un rostro idéntico. El Padre bendice y lleva el cetro, mientras que Cristo ostenta las llagas en sus manos y pies. Los símbolos y los colores tradicionales distinguen a cada persona. La falta de una adecuada solución plástica confiere a la imagen un sorprendente arcaísmo, que parece enlazarse a la iconografía de los orígenes. Esta misma impresión ofrece un pequeño óleo sobre tela de mano anónima popular, fechable entre el siglo XVII y el XVIII, ahora en The Fogg Art Museum, Universidad de Harvard, y catalogado erróneamente como “Tres Santos” (figura 15). En el pecho de la figura de la derecha se puede entrever un ave de perfil, que puede ser la paloma del Espíritu Santo. Además, no corresponden a los santos los nimbos triangulares. Pero hay algo en el conjunto que recuerda cierto esquematismo esencial de los íconos bizantinos, como si el artista hubiese tenido como referencia una pintura arcaica. Llama a la memoria los tres ángeles que aparecieron a Abraham, por un lado y, desde el punto de vista compositivo,

46. K. Cordero Reiman, “Retablos, exvotos y pintura religiosa popular del siglo XIX: el coleccionismo en Estados Unidos”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. México moderno*, México, Azabache, 1994, pp. 143-177.

47. Las imágenes están reproducidas en G. Fraser Gifford, *Mexican Folk Retablos*, p. 39, y en *idem*, p. 144.



Figura 15. Anónimo, *Tres santos*, siglos XVII-XVIII, óleo sobre madera. Cambridge (Massachusetts), The Fogg Art Museum at Harvard University.

a los íconos de Basilio el Grande, Juan Crisóstomo y Gregorio Nacianceno, doctores de la Iglesia greco-ortodoxa, más conocidos como los Tres Jerarcas (circa 1500), del Museo Bizantino y Cristiano de Atenas.

Finalmente, parece ser evidente la persistencia y la difusión en el tiempo de los modelos de la Trinidad isomorfa en América Latina. También lo es su aplicación por artistas de diversa calidad artística, y la casi indiscriminada aceptación tanto por parte del clero regular, como del secular, aun frente a explícitas prohibiciones postridentinas. La receptividad demostrada por el arte popular, por otro lado, puede ser interpretada no solamente como la natural acogida de un tema difundido en el arte culto, sino también como prueba ulterior de cuán apetecible fue la solución didáctica del dogma trinitario.

Teológicamente, esta iconografía debió parecer la más adecuada para América Latina porque guardaba la idea de la identidad –tan difícil de explicar a los no cultivados– de las figuras trinitarias, mientras que evitaba la idolatría que se podía conectar con la imagen de la paloma en un contexto animista. En efecto, como hemos visto, franciscanos, betlemitas y jesuitas, que fueron órdenes comprometidas especialmente con la catequesis, optaron por una solución iconográfica que respondía a la instancia de la “legibilidad” de la imagen por observadores de diferentes niveles culturales. Esta misma consideración debió también, al final, imponerse como correcta entre al menos una parte del clero secular. Mientras que en Europa, de donde procedía la iconografía, el fenómeno pasó a ser, a partir del siglo XVI, expresión de aisladas y no oficialmente toleradas supervivencias en áreas periféricas, en América Latina tuvo una difusión amplia y transversal tanto entre civiles como entre religiosos. Se trata-



Figura 16. Francisco Eppens, *La Trinidad*, 1979, óleo sobre tela. Ciudad de México, Colección Jorge Cortés.

ba evidentemente de dos mundos distintos en muchos aspectos, que exigían respuestas y estrategias distintas.

No es casual que Francisco Eppens, un artista mexicano que se considera entre los epígonos del muralismo (que, como es conocido, a menudo se inspiró en el arte popular y religioso) retoma el tema trinitario heterodoxo del “Vultus trifrons” en una tela de 1979 (figura 16).⁴⁸ Antes, a comienzos del siglo, lo había hecho también José Guadalupe Posada, en una de sus litografías de consumo popular.

América Latina, una vez más, aparece como un crisol especial de elaboración y de inventiva, de persistencias y de convivencias que llaman la atención del historiador y del antropólogo por la calidad de sus respuestas, ni obvias, ni convencionales. Las estrategias comunicativas y didácticas que habían

48. Ver R. Valdiosera Berman, *Francisco Eppens. El hombre, su arte y su tiempo*, Colección de Arte 82, México, UNAM, 1988, p. 81. A propósito del uso de temas religiosos en el arte contemporáneo mexicano, se sugiere revisar la obra de H. Haufe, *Funktion und Wandel christlicher Themen in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Colloquium Verlag, 1978.

constituido el motivo para retomar iconografías europeas en desuso fueron, sin lugar a dudas, determinantes para encaminar un proceso de acercamiento delicado a un tema candente en Europa (donde la especulación teológica caminó paralela a la animadversión iconoclasta protestante, particularmente violenta). Habría que realizar investigaciones adicionales sobre el papel jugado por las diferentes fuerzas religiosas, no tanto bajo el perfil de la elaboración teológica compleja, sino bajo el de la consciente gestión del poder de las imágenes. La elaboración formal, no obstante, y la capacidad inventiva de los artistas, se manifiestan como los aspectos creativos peculiares de una sociedad que buscaba su identidad cultural y su equilibrio estético, en el prolongado período (mucho más largo que el europeo) del barroco.

