



EL MONSTRUO DIVINO

REPRESENTACIONES HETERODOXAS DE LA TRINIDAD EN EL BARROCO LATINOAMERICANO

Emanuele Amodio / Venezuela

*Como amado en el amante
uno en otro residía,
y cupiese amor que los une
en lo mismo convenía*
San Juan de la Cruz
*(1542-1591)*¹

I. DE LA TRINIDAD Y SUS AVATARES TEOLÓGICOS E ICONOGRÁFICOS

Las imágenes religiosas de la Trinidad ocupan, dentro del barroco europeo y americano, un lugar importante tanto en las representaciones destinadas al culto público como en las de uso privado, en casas familiares o como iconos transportables durante los viajes². El éxito de estas representaciones, tendencialmente homogéneas en el mundo iberoamericano, tiene que ser relacionado, antes que nada, con la importancia que la teología cristiana, sobre todo católica, le atribuye: la de representar uno de los "misterios" más importantes de la fe cristiana, la constitución esencial del Dios creador en tres personas distintas pero unificadas en su naturaleza. Esta constitución trina del Dios cristiano es, a una primera aproximación, difícil de comprender racionalmente, tanto que fue precisamente esta dificultad la que produjo las variaciones que, a lo largo de la historia de la Iglesia, fueron catalogadas de herejías y, por ello, perseguidas. Por otro lado, el mismo

concepto canónico no fue producido una vez por toda al comienzo de la aventura cristiana, sino que fue precisándose progresivamente, hasta condensarse definitivamente después del Concilio de Trento, precisamente en contraposición a las diferentes interpretaciones y negaciones venidas de la Reforma protestante.

Aunque es relativamente fácil rastrear representaciones trinas de las divinidades mediterráneas y romanas, como el Janus latino o la Écate triforme griega, la tradición cristiana apoya su asidero en los textos bíblicos, entre los que sobresalen, por su continua citación, dos episodios reportados en el Antiguo Testamento, considerados como primeras manifestaciones de la trinidad de Dios: la aparición de Dios a Daniel (Daniel, VII, 9-14), según la interpretación de San Agustín, en su *Trinitate* (II, 18 y 33); y, sobre todo, la Visita de Dios a Abraham en Mambré en forma de tres jóvenes de igual aspecto (Genesis, 18,1-5).

Sobre estas bases primarias, los Padres de la Iglesia y, sobre todo, los Concilios de los primeros siglos de la era cristiana, fundaron su representación de la Trinidad, apoyándose también en las afirmaciones evangélicas de la "unidad" entre el Dios Padre y el Cristo y, particularmente, en las referencias al Espíritu Santo (que marcaría la época posterior a la muerte y resurrección de Cristo), sobre todo en su manifestación a los apóstolos reunidos en Pentecostés (Hechos, VIII, 29), como Jesús había prometido: "El Paráclito, el Espíritu Santo, que el Padre enviará en mi nombre, os lo enseñará todo y os recordará todo lo que yo os he dicho" (Juan 14, 26). Sin embargo, la "manifestación" del espíritu Santo que más influyó sobre la producción iconográfica es el episodio evangélico del bautismo de Cristo, cuando el Espíritu en forma de paloma baja de los cielos (Mt. 3, 13-17).

Fijada la tradición del Dios Uno y Trino por los Padres de la Iglesia y confirmada y precisada por los diferentes Concilios, la imagen traspasa al ámbito teológico y desarrollarse en el ámbito ritual, precisamente a través de los relatos bíblicos de la liturgia y en la iconografía de referencias en las iglesias³. En campo pictórico, a lo largo de la Edad Media, resultan predominantes tres tipos de representación de la Trinidad:

1. Representaciones simbólicas de tipo geométricos, particularmente triángulo, y círculos, éstos enlazados y/o concéntricos; a las cuales se pueden añadir las indicaciones manuales de los tres dedos abiertos de la mano derecha del Cristo mientras bendice.
2. Las representaciones antropomorfas y zoomorfas, del Padre y el Hijo como dos personas de diferente edad, más el Espíritu Santo, como Paloma. Estas imágenes se encuentran tanto de manera autónoma —las tres figuras entronizadas o el Cristo crucificado—, como asociadas a representaciones de la Virgen (la Coronación, sobre todo) o de San José y otros santos.
3. Representaciones de la Trinidad como tres hombres idénticos, sentado o de pie, relacionados con el relato de la teofanía de Mambré, pero también asociadas a otras representaciones, según el modelo de la imagen entronizada que preside un evento o la gloria de la virgen o de algún santo.
4. Representaciones en una única persona pero con tres cabezas distintas, a veces diferenciadas por la edad expresada por la cabeza central, o fusionadas en una única cabeza, con tres perfiles diferentes⁴.

Las representaciones iconográficas de la Trinidad no necesariamente mantienen un isomorfismo con las imágenes discursivas de teólogos y poetas pero a ellas son relacionadas, directa o indirectamente⁵. En este sentido, hay que diferenciar la producción iconográfica directamente controlada por los guardianes de la ortodoxia cristiana, de la producción tendencialmente independiente que se produce, por ejemplo, durante la Edad Media, por parte de los artesanos que colaboraban en la construcción de las catedrales, donde era posible tener una cierta autonomía, sobre todo cuando se trataba de "rellenar" espacios secundarios, como capiteles, grillos o metopas (cf. Baltrusaitis, 1987)⁶.

En este sentido, si la concepción misma de un ser en tres personas tenía dificultades a ser pensado dentro de la lógica teológica y, en general, dentro una visión racionalista de la realidad, no parece haber pasado lo mismo con las percepciones populares europeas, en consideración de su amplia aceptación, lo que ha sido variadamente interpretado, privando sobre todo la explicación de la preexistencia de ese tipo de concepción de la divinidad en los cultos populares tanto del Mediterráneo como de las regiones norteafricanas de Europa. En estos casos, se trataría de "residuos" de religiones "paganas" donde la presencia de divinidad trinas era frecuente, explicación que puede ser compartida salvo a precisar que más que "residuos" del pasado griego o celta, se trataba de religiones populares ampliamente seguidas en la Europa de la llamada Edad Media, aun que variamente influenciadas en sus orígenes por los cultos precristianos. De alguna manera, lo mismo pasó en América hispánica y lusitana, cuando la imagen migró con los primeros conquistadores y misioneros, encontrando terreno abonado en aquellas áreas donde los pueblos indígenas habían desarrollado mitología y cultos a divinidades múltiples.

Estas fluctuaciones del pensamiento teológico y las contradicciones vivenciales, entre culturas religiosas de diferente origen, se reflejan necesariamente en la representación iconográfica del "misterio" trinitario, implicando la puesta en práctica de dispositivos de control y hasta represivos cuando la proliferación de imágenes de la Trinidad derivaban hacia concepciones sincréticas relativamente lejanas de la concepción canónica. Particularmente, las indicaciones canónicas para el uso de las imágenes provienen del Concilio de Trento, cuando el 3 de diciembre de 1563 dedica toda una sesión, la vigésima quinta, junto al culto de los santos y de las reliquias, siguiendo las indicaciones doctrinales ya promulgadas por el II Concilio de Nicea, sobre todo por lo que se refiere

a los creadores de imágenes y su control por parte de la Iglesia. El texto resultante, indica claramente que:

“Enseñen con esmero los Obispos, que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe y recapacitándole continuamente en ellos; además que se sáca mucho fruto de todas las sagradas imágenes por los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles saludables ejemplos de los santos y los milagros que dios ha obrado en ellos”.

Impulso a la producción de imágenes religiosas, control de su tema y proliferación, fueron las líneas de acción salidas del Concilio de Trento, puestas en prácticas sobre todo por las viejas y nuevas congregaciones, sobre todo las con intereses explícitamente misioneras, tanto dentro de Europa como en el Nuevo Mundo (cf. Cañedo-Arguellos, 1982). Empezar esta tarea no era fácil, sobre todo porqué se trataba de involucrar varias categorías de artistas y artesanos, la mayoría poco familiarizados con las historias evangélicas o la hagiografía del santoral católico. Por esto, la primera verdadera acción pedagógica post-conciliar comenzó con los creadores de imágenes iconográficas, confiando en los productores de imágenes discursivas la producción de textos indicativos. Así se elaboran las *Acta Santorum* de los “boladistas” o la *Flor Santorum* de Rivadeneira (1599), recopilaciones de historias de los santos, a las cuales siguió la producción de textos específicamente pictóricos para indicar formas y técnicas, además de prohibir la representación de historias no canónicas, como es el caso de los libros del flamenco Juan Ver Meulen, conocido como Molanus, entre los cuales destaca el *De picturis et imaginibus sacris liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus et de earum significationibus*, publicado en Lovaina en 1570, siendo reimpresso variadas veces durante el siglo XVII. Estas indicaciones venían de los obispo y cardenales, entre los cuales hubo quien directamente escribió y publicó su decálogo, entre los cuales destaca el Cardenal Gabriel Paleotti, con su *Discorso intorno alle immagini sacre*, editado en Bologna en 1582; y los libros de los Cardenales Carlos y Federico Borromeo, *Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (Milano, 1577) y *De pictura sacra* (Milano 1624). Vale la pena también citar algún ejemplo del siglo XVII, para demostrar la continuidad de la actitud eclesíastica, particularmente en el mundo hispánico: en 1630 se publica en Madrid el *Pintor cristiano erudito*, de Juan Interián de Ayala (reeditado en Barcelona en 1730); mientras que es

de 1656 la edición en Madrid de los dos tomos del *Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandezas*, de Francisco Pacheco.

2. LA DIFUSIÓN AMERICANA DE LA IMAGEN DE LA TRINIDAD

El traslado de imágenes religiosas desde Europa a América, durante la época colonial, se enmarca dentro de un proceso específico de imposición de cultura, en el caso de las sociedades indígenas locales, y del reforzamiento de las ideologías religiosas, en el caso de las poblaciones no indígenas, particularmente los españoles que vivían en las Indias por motivos laborales o los descendientes de los conquistadores y emigrantes que, presuntamente, habían mantenido su arraigo cultural español. En este doble contexto, las imágenes religiosas deben ser consideradas como “visualización” pedagógica de los contenidos del anuncio evangelizador a las poblaciones indígenas, así como “dispositivos mnemónicos” para los blancos americanos, con el papel de “rememorar” la historia sagrada y, en general, los contenidos de la mitología cristiana, incluyendo la elaboración iconográfica de los mitos historicizados (el héroe fundador), como de la historia mitizada (los Santos de la historia de la Iglesia). Particularmente, en este último caso, se trataba de contrarrestar la “deriva religiosa” a la cual estaban sometidas las poblaciones ya cristianas o cristianizadas por la lejanía de los centros europeo productores de la ortodoxia y por la influencia de las culturas indígenas locales, las que conllevaban, a su vez, concepciones religiosas propias y panteones variados según las características de cada cultura local.

Es precisamente frente a estas dificultades que el clero se afana a introducir referencia a la Trinidad en las oraciones y en los documentos oficiales, en sus encabezados, y hasta se reafirma la necesidad de la fe en el misterio trinitario de manera casi legal, siendo la misma *Recopilación de las Leyes de Indias*, de finales del siglo XVII, que en la Primera ley del libro primero, dedicado a la “Santa fe Católica”, indica:

“Y mandamos a los naturales y á los españoles, y otros qualesquier Christiano de diferentes Provincias, ó Naciones, estantes, ó habitantes en los dichos nuestros Reynos y Señores, Islas, y Tierrafirme, que regenerados por el Santo Sacramento del Baptismo huvieren recibido la Santa Fé que firmemente crean, y simplemente confiesen el Misterio



Figura 1. *La Virgen del cerro*, de un Anónimo Potosino (segunda mitad del siglo XVII) (Museo Nacional Casa de la Moneda, Potosí) (Fuente: Gradowska y otros, 1993).

de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo, y Espíritu Santo, tres Personas distintas, y un solo Dios, los Artículos de la Santa Fé, y todo lo que tiene, enseña, y predica la Santa madre Iglesia Católica Romana; y si con animo pertinaz, y obstinado erraren, y fueren endurecidos en no tener, y creer los que la Santa Madre Iglesia tiene y enseña, sean castigados con la penas impuestas por derecho, según, y en los casos que en él se contienen" (*Recopilación de las Leyes de Indias*, 16, Libro I^o. Título I^o, ley I^a).

Con estos instrumentos legales, y el peso de la misma Inquisición, las dos tareas que enfrenta la iglesia americana, anunciar y mantener la creencia, aunque diferenciadas institucionalmente entre la Iglesia misionera y la Iglesia diocesana, deben ser consideradas como aspectos de una misma "misión", sobre todo en consideración de los planes, nunca realizados en su cabalidad, de que la acción misionera era transeúnte, destinada a la integración de las poblaciones autóctona en la "Iglesia Universal" que, en término práctico implicaba la transformación de los indígenas en súbditos productivos del rey de España y miembros

con pleno derecho de la Iglesia romana y apostólica. En este sentido, consideramos que el uso de imágenes religiosas se enmarca dentro de un mismo proyecto y tiene tendencialmente una única fuente y justificación. De allí que la primera fuente de imágenes religiosas es precisamente la Península, desde la cual llegan a la América colonial una masa enorme de cuadros y esculturas de las cuales el Santo Oficio se encarga, sobre todo en Cádiz, puerto principal de salida de bienes para el Nuevo Mundo, de evaluar y decidir su ortodoxia y, por ende, su utilizabilidad litúrgica. Pero, también hay que añadir que los comercios de pinturas entre las mismas colonias americanas, sobre todo desde México hacia el sur del Continente. Es importante resaltar que no se trata solamente de los pedidos oficiales de las iglesias locales, sino que era común que los viajeros transatlánticos, sobre todo los más acaudalados y los sacerdotes, llevaran imágenes religiosas personales, sobre todo de pequeño tamaño, aunque no solamente, dependiendo de las posibilidades económicas.

Prácticamente todo el repertorio europeo de imágenes religiosas encuentra reproducción, más o menos novedosa, en las colonias americanas, incluyendo las imágenes de la Trinidad, centro medular de la teología cristiana. De esta manera, desde México hasta el río de La Plata, encontramos un número alto de representaciones que reproducen el "misterio" cristiano, aunque en un contexto post-conciliar, lo que implica que la gran mayoría de las imágenes de la Trinidad son de tipo canónico: se trata de representaciones antropomorfas del Padre y del Hijo, asociada a la representación zoomorfa del Espíritu Santo, en imágenes autónomas o como componente esencial de episodios evangélicos o teológicos, como es el caso de la Coronación de la Virgen, la Sagrada Familia, San José, el Juicio Universal y la misma Trinidad entronizada. Citamos solamente dos casos que nos parecen resaltan particularmente dentro de la gran producción de pinturas con estas características, siendo el primero un ejemplo de representación con valor político y de pública visión y, el segundo, un caso de imagen religiosa privada:

- *La Virgen del cerro*, de un Anónimo Potosino, realizada durante la segunda mitad del siglo XVII (Museo Nacional Casa de la Moneda, Potosí), donde la Virgen-Montaña está encumbrada por la Trinidad que la corona reina (ver figura 1), mientras el papa y el rey la contemplan, éste último acompañado por un indígena (cf. Gradowska y otros, 1993).

- *La Santísima Trinidad*, realizada sobre una tablilla de 31 x 25 cms. por un alumno de José Lorenzo de Alvarado, de la Escuela de Mérida, Venezuela (Colección Carlos Enrique

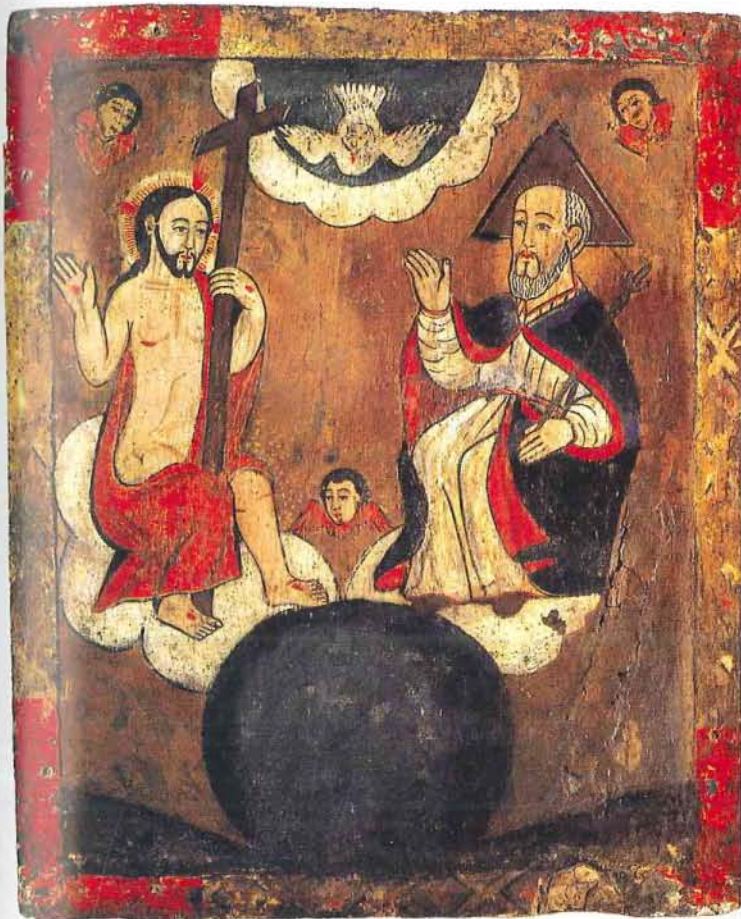


Figura 2. *La Santísima Trinidad*, alumno de José Lorenzo de Alvarado, de la Escuela de Mérida, Venezuela (Fuente: Duarte, 1978: 120-121).

D'Empaire, Maracaibo): sobre dos nubes blancas, el padre y el Hijo sentados, mientras que la Sagrada paloma, con cara humanizada vuela entre los dos. Resalta, a parte de la desnudez de Cristo con su cruz, la aureola triangular del Padre y el círculo solar del Espíritu Santo (cf. Duarte, 1978: 120-121), (ver figura 2).

Dentro de este tipo de representación merece resaltar también los casos de representación de la Trinidad en la protección de una región o de una ciudad, como es el caso del lienzo que se encuentra en la catedral del Cuzco, realizado por un Pintor Anónimo entre 1650 y 1660, representando *La Procesión del Cristo de los temblores* en la ciudad Cuzco después del terremoto de 1650 (cf. Museo de América, 1999: 95), mientras la procesión se desarrolla en la plaza mayor, en la esquina superior del cuadro la Trinidad, acompañada por la Virgen y un Santo ponen la ciudad bajo su protección.

Hay que tomar en consideración, en este contexto, también la difusión de estampas de la Trinidad, prove-

nientes en gran parte de España, y su reproducción en libros de oración. Un caso interesante es el de la *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala, quien en su extensa carta de denuncia al rey incorpora, entre los tanto dibujos, dos de la Trinidad: el primero, *La coronación de la Virgen* de parte del Padre y del Hijo, mientras el Espíritu-Paloma vuela sobre los tres, enmarcado dentro de una aureola solar; y, el segundo, con el Padre y el Hijo entronizados en los cielos, sobre las nubes, mientras el Espíritu en forma de Paloma Plana entre los dos en su aureola solar (cf. Guaman Poma de Ayala, I, 1980: 3; y II, 1980: 768). (Ver Figura 3).

De menor difusión, pero todavía bastante amplia, encontramos también la representación de la Trinidad como tres personas, diferenciadas o idénticas, generalmente con Dios Padre en posición preeminente, sentado en el *Trono de gracia*, tanto en solitario en el cielo como en representaciones de los diferentes planos celestes (cf.

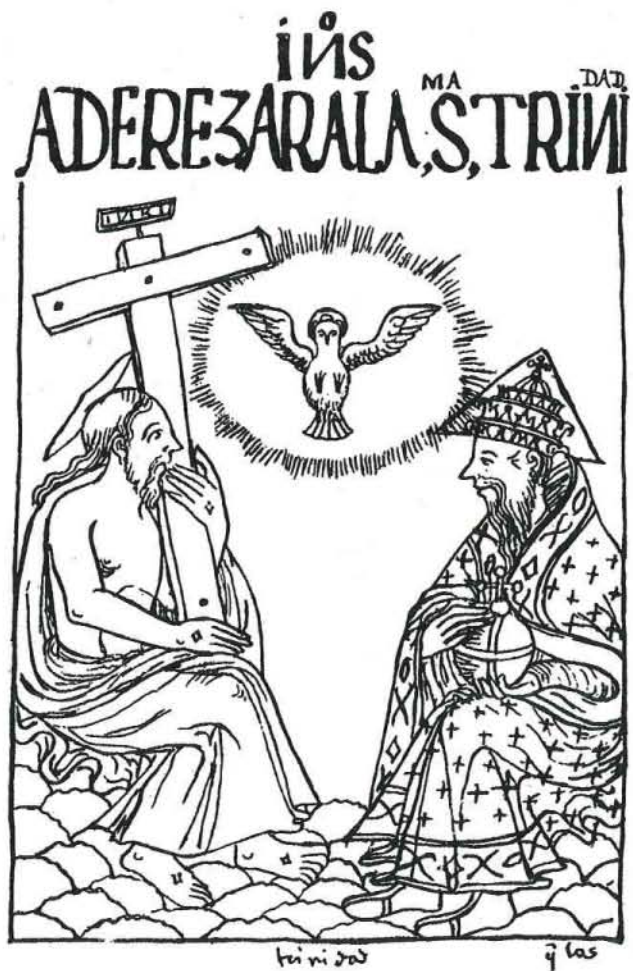


Figura 3. *Trinidad*, de Felipe Guaman Poma de Ayala (segunda mitad siglo XVI) (Fuente: Guaman Poma de Ayala, II, 1980: 768).

Sebastián, 1984). Valdría también aquí la diferencia entre uso privado en pequeñas representaciones y uso público para masas de fieles, en iglesias y capillas. La representación de la Trinidad en tres personas es un tema muy antiguo de la imaginería cristiana, encontrándose ejemplos desde los primeros años del cristianismo y a lo largo de toda la Edad Media Europea, con un auge importante entre los ortodoxos rusos, como es el caso de la Trinidad de Andrej Rubljev (1415), todos inspirados en el episodio de la teofanía de Abraham en Mambré. Sabemos también que el papa Benedicto XIV, en su *Breve Sollicitudine Nostrae*, prohibió la representación del Espíritu Santo en forma de persona, imponiendo su representación como paloma, lo que implicaba desautorizar y hasta prohibir la representación de la Trinidad con tres personas más o menos iguales (cf. Iñiguez, 1998; Maquivar, 1998; Rodríguez, 2003)⁷. Esto implica que, por lo menos hasta ese momento, esa representación era considerada suficientemente canónica, como puede verse, por ejemplo, en el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco (1564-1644), maestro y suegro de Velásquez y quien fue Censor de pintura de la Inquisición (Pacheco, 1990: 562). Que no se trataba de un caso aislado, aunque importante, lo manifiesta también la *Carta al papa Alejandro VIII* de Francisco Ricci, pintor de Madrid, insertada en su obra *De Pictura sabia* (1659), donde explicaba su manera de representar la Trinidad con tres personas idénticas (cf. Moreno Vila, 1986: 110). Sin embargo, la prohibición papal, aunque con retraso, se hizo sentir también en América, tanto que, por ejemplo, el *Concilio Provincial de Santa Fe* del 27 de mayo de 1772 reafirma la prohibición de manera explícita, aunque parece no haber tenido amplia aplicación, a parte algunos casos específicos, como el de la Trinidad triádica de la iglesia de Santa Bárbara en Maracaibo, de probable origen mexicano de la segunda mitad del siglo XVIII, fue repintada hacia la década de los noventa de ese siglo, eliminando la figura humanizada del Espíritu Santo y sustituyéndola con una paloma (cf. Groot, II, 1956; Rodríguez, 2003).

De manera que, con alguna atención especial de parte de los obispos americanos, bajo las indicaciones de los diferentes Sínodos locales, la difusión de la imágenes de la Trinidad en tres personas no tuvo muchas dificultades y hasta encontró terreno abonado en aquellas regiones, como México y Perú, donde las mitologías autóctonas había ya explorado esa posibilidad en la construcción de las figuras religiosas de su cultura. Debemos a Teresa Gisbert, entre otros fundamentales aportes a la historia y antropología de la iconografía andina, la temprana

referencia a este tema en su *Iconografía y mitos Indígenas en el arte*, de 1980, cuando refiere de las representaciones trinitarias andinas prehispánicas, como el triple sol o el triple Illapa, percibidas por algunos Cronistas como resultados de una predicación cristiana prehispánica o, más a menudo, como introducción idolatra del demonio (cf. Gisbert, 1980: 88). De cualquier manera, aparte de la representación solar del Espíritu Santo y la identificación de Dios Padre con el sol, el que a veces se le representa con un sol en el pecho, lo que podía ser fácilmente sincretizado por los indígenas andinos con sus creencias sobre el Dios sol, no aparecen muchos elementos indígenas en estas representaciones de la Trinidad cristiana.

Por problemas de espacio, nos limitamos a reportar aquí solamente algunos ejemplos, posiblemente entre los menos conocidos de la iconografía trinitaria en tres personas, haciendo hincapié en los diferentes usuarios, públicos y privados:

- *La Coronación de la Virgen*, de Gaspar Miguel de Berrío, alumno de Holguín en Potosí, Museo regional del Cuzco (Primera mitad del siglo XVIII). La trinidad que corona a la Virgen está representada con tres figuras idénticas, con barba y capas doradas. Imagen para uso ritual público.

- *La Alegoría del Firmamento*, de anónimo cuzqueño (segunda mitad del siglo XVII), donde se muestra la composición del universo divididos en cielos, arriba de los cuales se coloca el Empíreo, con una Trinidad de tres figuras vestidas de blanco, a cuya derecha se encuentra la Virgen entronizada. La representación parece inspirada en las concepciones medievales, expresadas por ejemplo en la *Comedia* de Dante y las *Etimologías* de San Isidoro, aunque la referencia más directa se atribuye al "Coloquio de Potosí", un texto de 1687 donde se trata el tema de los cielos de los diferentes planetas (cf. Gisbert, 2004: 45-47). Imagen de uso público.

- *Retablo portátil de la Trinidad*, en madera policromada, pasta de maguey y tela encolada. Área andina peruana, siglo XVII (Colección José Ignacio Lambarri Orihuela, Cuzco). Al estilo de los pesebres de Ayacucho, se muestran en su cajoncito abierto tres figuras sentadas, con barba y ricas vestimentas. Probable usos rituales eclesástico de campo o privado (cf. Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2004).

- *Las tres Divinas Personas*, Anónimo de la Escuela de Mérida, Venezuela, realizada sobre una tableta de 35,5 x 44,5 cms. durante a segunda mitad del siglo XVIII (Colección Lorenzo Herrera Guevara, Caracas). Se muestran tres figuras sentadas, con rostro barbado idéntico y amplias ropas de estilo bizantino. La figura central, Dios Padre, levanta la mano a bendecir, mostrando los tres dedos abiertos como símbolo de la misma



Figura 4. *Las tres Divinas Personas*. Anónimo de la Escuela de Mérida, Venezuela (segunda mitad siglo XVIII) (Fuente: Duarte, 1978: 115).

Trinidad, mientras que en los pechos de las tres figuras se añade la simbología que los diferencia: un cordero en el de Cristo, una paloma en el del Espíritu Santo y un sol en el de Dios Padre. Imagen de probable uso privado (cf. Duarte, 1978: 115) (ver figura 4).

A este tipo de representación triádica hay que añadir por lo menos otra, que presumimos rara: tres rostros de Cristo coronado de espinas en el lienzo de la Verónica (ver figura 5). Se trata de una imagen pintada sobre una tablilla de 20 x 65 cms. colocada dentro de un nicho, realizada a finales del siglo XVIII en una de las Provincias de la Capitanía de Venezuela (Colección Jesé Manuel Carrascosa, Caracas) y que Carlos Duarte presume origi-

nada por la "devoción popular" (Duarte, 1878: 224). El tema de la Verónica, derivados de versiones apócrifas de la historia de Cristo (por ejemplo, el *Evangelio de Nicodemo*), no es raro en la pintura religiosa barroca, pero sí esta alusión a la Trinidad que recuerda precisamente las imágenes de los tres individuos idénticos (encontraremos otra más adelante). Nos parece que la representación trinitaria de Cristo en el lienzo de la Verónica hace referencia directa a los "tres dobles" que, según la tradición, fue doblado el lienzo, así como aclara el *Diccionario de Autoridades* (1739): "También llaman así [Verónica] a las copias sacadas de los originales, que se veneran en Jerusalem, Roma y España, por haber quedado impreso en los tres dobles del lienzo".



Figura 5. *Verónica*. Anónimo, Capitanía de Venezuela (finales siglo XVIII) (Fuente: Duarte, 1878: 224).

3. LA TRINIDAD HERMÉTICA

La última variación del tema de la Trinidad en la iconografía barroca americana se refiere a la representación de un hombre con un rostro compuesto por tres caras diferentes fundida en una sola (*vultus trifrons*), representación difusa, aunque no abundante, desde México al Perú virreinal.

Vemos algunos ejemplos de Trinidad trifacial americana, entre los tantos que se pueden citar, para después volver a rastrear entre las imágenes herméticas las que pueden haber influenciado por lo menos uno de nuestros ejemplos:

-*Lienzo de la Verónica*, de Anónimo mexicano del siglo XVIII. Óleo sobre tela conservada en el Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepetzotlán (Mues Orts, 2004). La representación comprende una cabeza trifacial, barbuda, con la frente herida por la corona de espinas y abundante sangre vertida.

-*La Virgen del Carmen*, Se trata de una representación de la Virgen del Carmen sobre los tres mundos cristianos que incluyen, en bajo los condenado a las llamas del infierno y, en alto, en el cielo, la Trinidad trifacial barbuda suspendida entre las nubes con su manto pluvial (cf. Gisbert, 2004).

-*Trinidad*, de Anónimo peruano de finales del siglo XVII y comienzo del siglo XVIII. Tela de grandes dimensiones, conservada en el Museo de Arte de Lima. La Trinidad está representada por un hombre de pie, al centro de un cuadrado virtual en cuyos ángulos se encuentran las figuras de los cuatro evangelistas (cf. Museo de América, 1999: 362-363). La cara es trifacial, barbuda, mientras que en las manos lleva suspendido un marco triangular conectado en su centro, con escritos referentes al misterio de la unión de tres personas en un único Dios (ver figura 6).

Así como en el casos de las Trinidades triádicas, donde la diferenciación de las tres figuras idénticas se obtenía con la atribución de símbolos, como el sol para Dios Padre o la barba, el cordero a Cristo y la Paloma al Espíritu, representadas generalmente en el pecho, también para la Trinidad trifacial era necesario distinguir por lo menos cual de los tres rostros pertenecía a Dios Padre. Nos parece que este efecto se obtiene, en algunos caso de Trinidad trifacial como en otras triádicas, añadiendo una verruga a la cara central (ver Figura 4 y 6), para indicar la ancianidad de la primera persona, Dios Padre.

En general, no se trata de una representación nueva en el mundo cristiano, aunque sí minoritaria, ya que encontramos algunos ejemplos de Trinidad con tres cabezas

hasta en las primeras catacumbas romanas. En el ámbito del barroco hispanoamericano, a parte de la muestra ya citada, se pueden reportar la Trinidad del Convento de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo; la Santísima Trinidad del Museo de Arte Colonial de Bogotá; y el Señor del Gran Poder del Museo de Charcas de Sucre, entre otras representaciones de este tipo.

Por otro lado, ha llamado la atención, evidentemente, su parentesco con figuras no cristianas o de la Edad Media europea, continuando presente durante la época que nos interesa. Este parentesco con expresiones artísticas o religiosas clásicas fue percibido también por los teóricos del arte religioso barroco, como es el caso de Francisco Pacheco, quien en su *Arte de la Pintura* (1649), refiere de una imagen de Roa que “representa un hombre de tres rostros, o cabezas, a la manera de Jano o Gerión” (Pacheco, 1990: 562).

De cualquier manera, nos parece importante relevar, sin negar estos parentescos clásicos, que las raíces barrocas de estas representaciones deben ser buscadas sobre todo en la tradición hermética del siglo XVI y, naturalmente, en el gusto del Barroco por las imágenes “disformes”. Valen aquí la referencias, por ejemplo, a la obra del boloñés Aldrovanti, quien recupera ejemplos de los *Liber monstrorum* de la Edad Media, pero insertados en un interés naturalísticos que penetrará de alguna manera, aunque transformado, en el barroco figurativo. En este sentido, en la representación trifacial de la Trinidad priva una fuerte carga de simbolismo que permite una lectura múltiple, según el tipo de interprete y de tradición más o menos oficial a la cual se adhiere en interpretante (cf. Stastny, 1999: 223).

La representación de la Trinidad trifacial, precisamente por su carácter “monstruoso” llama fuertemente la atención sobre todo por la dificultad de producir una imagen que pretende ser realista, de un concepto tan escurridizo como puede ser la “existencia” de tres personas en una. Sin embargo, las razones de esta representación tienen sentido si asumimos su caracterización simbólica y, más aun, como “texto” mnemónico caracterizado por múltiples planos representativos. De allí nuestra referencia al pensamiento hermético del siglo XVI y XVII, sobre todo por lo que se refiere al tercer ejemplo citado, el de la Trinidad trifacial de Lima.

En la identificación de las relaciones entre el hermetismo y nuestra representación de la Trinidad no pretendemos ser novedosos, toda vez que Teresa Gisbert ya lo había indicado en su *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, cuando anota que “los humanistas del renacimiento como

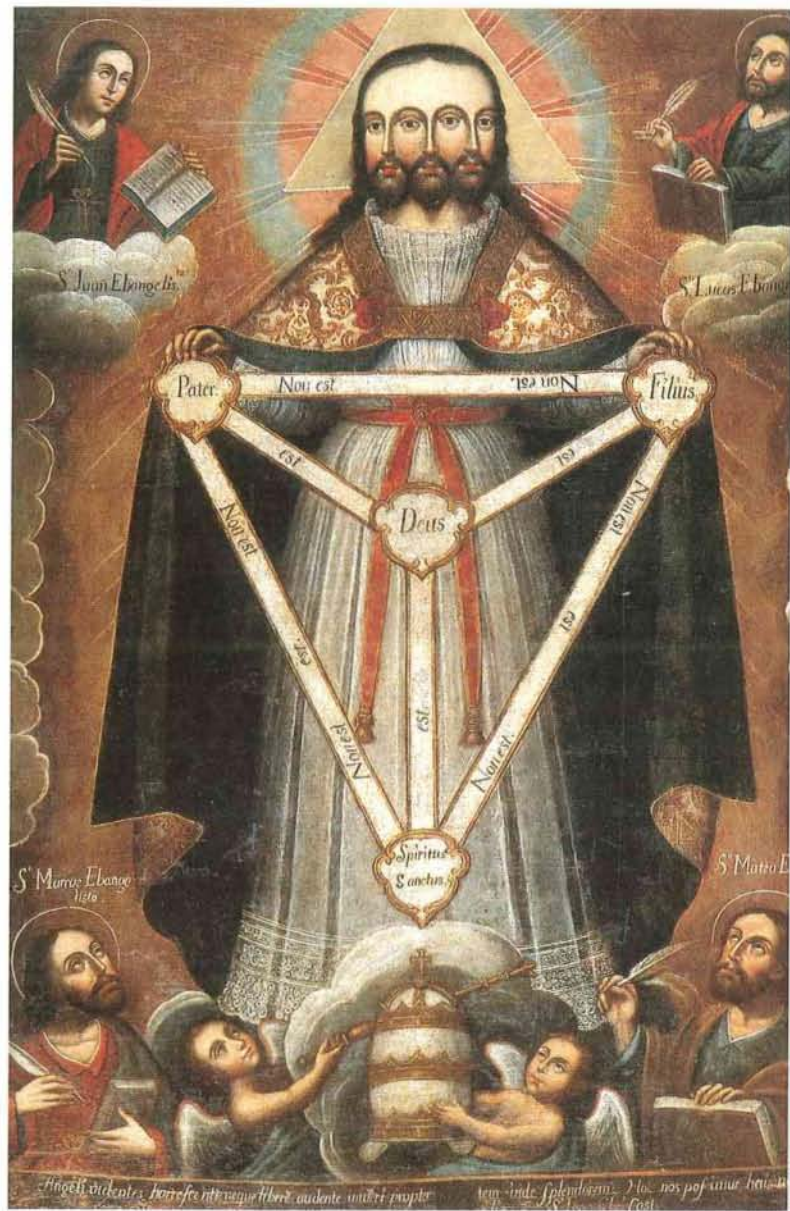


Figura 6. *Trinidad*. Anónimo peruano (finales siglo XVII y comienzo del siglo XVIII) (Fuente: Museo de América, 1999: 362-363).

Marcello Ficino y Pico de la Mirándola tomaron esta línea y la aplicaron a la antigüedad clásica, buscando entre los dioses paganos trinitades rudimentarias, encontrándolas en las representaciones de las tres Gracias, en el Hermes Trimegisto, en Sarapis, etc.” (Gisbert, 1980: 89). Lo que hay que añadir es que esos mismos autores, a los cuales por lo menos hay que agregar Giordano Bruno, los ingleses John Donne y Robert Fludd y, a finales el siglo XVII, el jesuita Athanasius Kircher, participaban de un mismo movimiento intelectual relacionado tanto con el *Arte de la memoria* (cf. Yates, 1974) como con la literatura hermética, con su teoría geométrica de las diez Sefirot, organizadas en ternas y cuaternas, como esquema de lectura de la naturaleza y acción sobre el mundo.

Podrían parecer extravagantes estas referencias para una pintura de la Trinidad en el Nuevo Mundo, si no fuera que tanto el *Arte de la memoria* como la literatura hermética eran aquí conocidas, directa e indirectamente,

como lo demuestra, por ejemplo, la circulación de los textos de Kircher en México a finales del siglo XVII y comienzo del siglo XVIII (cf. Paz, 1985) o el interés del mexicano Fray don Diego Valadés, de la Orden de los Observantes, por el arte mnemotécnico, tanto que publica, una vez en Perugia, Italia, la obra *Rhetórica Cristiana*, dedicada en gran parte al arte de la memoria y su utilización para evangelizar a los indios de Nueva España (cf. Taylor, 1987). Dentro de este contexto, vale la pena reseñar el interés de Sor Juana Inés de la Cruz hacia las obras de Kircher y su referencia a Écate, “...Diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ostenta”, contenido en el incipit de la *Silva Primer Sueño*, la más hermética de sus obras (cf. De la Cruz, 1994: 39 y 98).

Es precisamente el tema trinitario cristiano lo que llama la atención de los herméticos, ya que en su concepción del mundo, y en la misma alquimia a la cual está fuertemente relacionada, en el número tres asume características mágicas, siendo la base de la misma existencia del universo. En este sentido, como escribe Octavio Paz, “en las doctrinas de Hermes Trimegisto es transparente el misterio de la Santísima Trinidad” (Paz, 1985: 231).

Entre los ejemplos que merecen ser citados, como origen de esta representación de la Trinidad, podemos citar, antes que nada, el *Lapis alquímico* que, explícitamente, ha sido identificado con el mismo Cristo trinitario, como puede verse en una imagen del de la *Sylva philosophorum* de Cornelius Petreus, de la segunda mitad del siglo XVII, donde se hace referencia a Zoísmo (siglo IV) que afirma que “Nuestro lapis comparte su nombre con el del creador, pues es uno y trino” (Roob, 2001: 472). La figura, de una geometría esquemática, tiene en su centro un triángulo unificado, con la misma lógica demostrativa de nuestra Trinidad limeña (no es Dios / es Dios), pero en lugar del nombre de Dios, como en nuestra figura, aparecen los nombres del sol, de la luna y del mercurio (azoth) (ver figura 7). Otra figura hermética muy relacionada con la nuestra, es la contenida en el texto *Aurora consurgens*, de Anónimo del siglo XVI, donde se reproduce el mismo esquema triangular pero con una variante figurativa: en los ángulos del triángulo, dentro de tres círculos, se representa el Padre, el Hijo niño y el Espíritu Santo en forma de paloma (ídem) (ver figura 8).

Podríamos multiplicar los ejemplos, pero concluimos con la imagen que tal vez más se relaciona con nuestra representación limeña. Se trata de un grabado del siglo XVI, probablemente francés, contenido en la *Iconografía cristiana* de Didrón (cf. Baltrusaitis, 1987: 42), donde se reproduce el triángulo de la Trinidad hermética, enmarcado

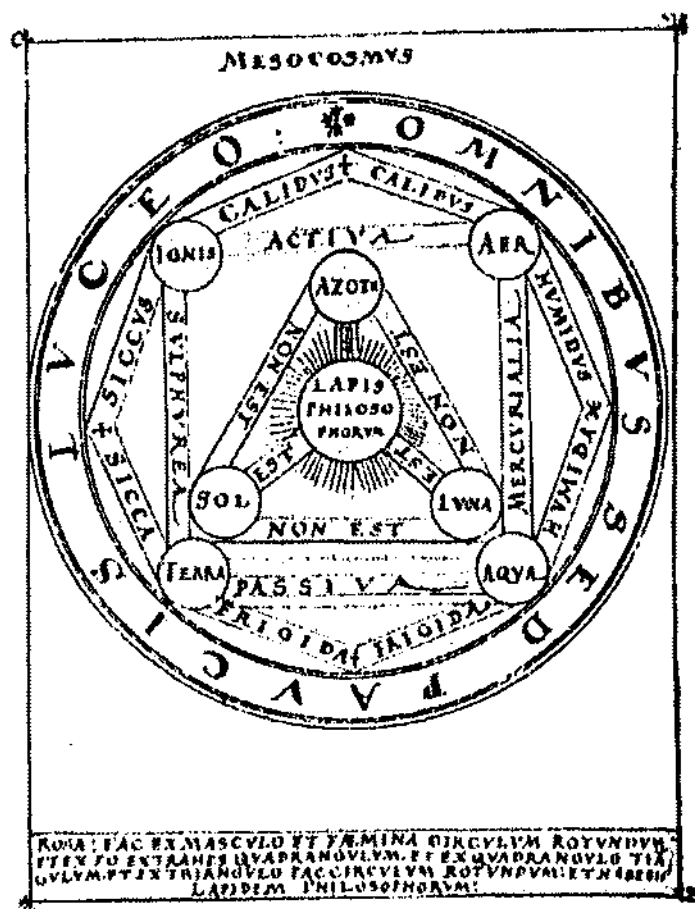


Figura 7. *Lapis alquímico*, en *Sylva philosophorum* de Cornelius Petreus (segunda mitad del siglo XVII) (Roob, 2001: 472).

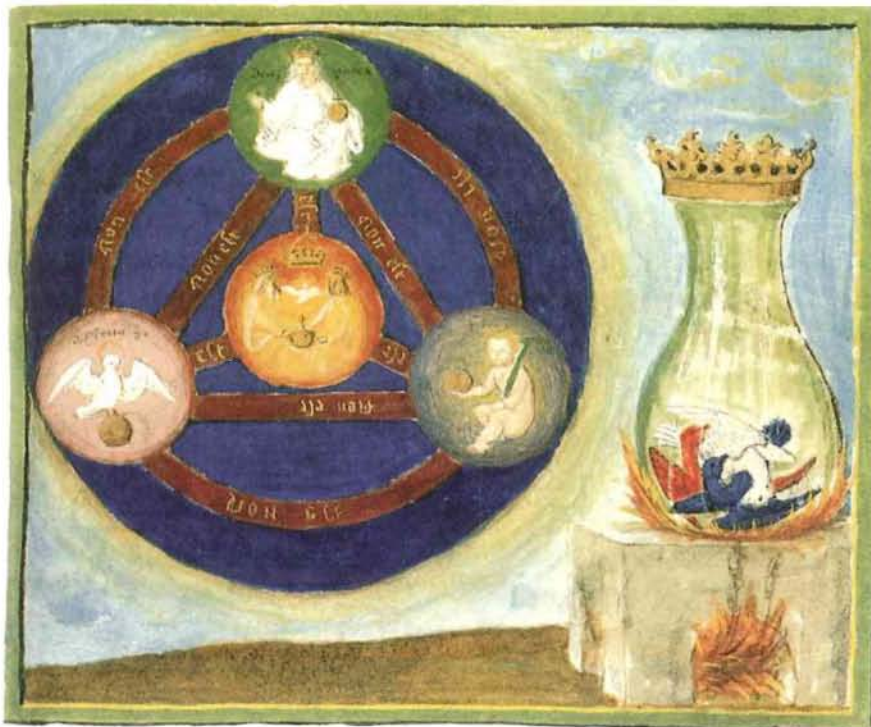


Figura 8. *Trinidad alquímica*, en *Aurora consurgens*. Anónimo del siglo XVI (Fuente: (Roob, 2001: 473).

con los símbolos zoomorfos de los cuatro evangelistas, en la parte superior una trinidad trifacial (ver figura 9). Esta misma imagen es atribuida también a Basilio Valentín. El parentesco con la representación limeña (figura 6) es tan grande que impone avanzar la hipótesis de que se trata del modelo (o algún ejemplo semejante) utilizado por el pintor anónimo de nuestra Trinidad o por quien la encargó. De hecho, es segura la presencia de una estampa de esta imagen en Lima hacia mitad del siglo XVI en el Libro de horas (París, 1526) de Thielmar Keiver (cf. Stastny, 1994: 37; Rodríguez, 2003: 138), lo que no debió ser un caso aislado, si la misma imagen la encontramos también como portada del *Tractado del Seraphico Doctor S. Buenaventura, en la contemplación de la vida de nuestro Señor Jesu Christo*, publicada en Valencia en 1588 (cf. Sastre Vázquez, 2004).

Finalmente, pensamos que las asociaciones que hemos elaborado entre la Trinidad trifacial y los grabados herméticos no hace más que reconstruir un recorrido que los mismos teólogos y obispos probablemente hicieron, sobre todo considerando que la literatura hermética, aunque prohibida por el Santo Oficio, circuló abundantemente. Es en este sentido que, nos parece, hay que interpretar las prohibiciones tempranas de este tipo de representaciones, derivadas sobre todo del Concilio de Trento, también en consideración de la ya citada asociación de esta imagen con la del diablo medieval y hasta con el *Baphomet* de tres



Figura 9. *Trinidad*, en *Iconografía cristiana de Didrón* (Fuente: Baltrusaitis, 1987: 42).

caras que los templarios habría adorado, por lo menos según la acusación de los fiscales del proceso que se les siguió a partir de 1307. La condena explícita y oficial de la representación de la Trinidad tricéfala se debe al papa Urbano XIII en 1628, sobre todo en respuesta a las críticas protestantes que definían esa representación como el "cancerbero católico" (cf. Peláez Malagón, 2002); pero también como resultado de la crítica eclesial que de diferentes regiones de la cristiandad se habían levantado, como es el caso de la contenida en la obra de Martín de Roa, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas imágenes y Reliquias*, editado en Sevilla en 1623 (cap. III, f. 14), donde se indica:

"...Imprudentemente pintan algunos para representar a la Santísima Trinidad, un ombre con tres rostros, o tres cabezas, con que escandalizan a la gente cuerda, hazen herrar a los ignorantes, ocasionan las calumnias de los herejes" (en Pacheco, 1990: 562).

Evidentemente, si nuestra lectura es correcta, a parte de los "ignorantes" citados, había otros creyentes que apreciaban esas representaciones o las utilizaban en contextos interpretativos parcial o totalmente ajenos al cristianismo, como es el caso de las corrientes herméticas de pensamiento que, es útil recordarlo, tuvieron en la masonería una de sus derivaciones.

La prohibición de Urbano XIII, directa o indirectamente, tuvo sus efectos también en Hispanoamérica, aunque con realización ocasional. En algunos casos, se trató de eliminar el triángulo que la Trinidad trifacial tenía en las manos, como en el caso de la Santísima Trinidad del Museo de Arte Colonial de Bogotá, en otros se mandó repintar la cara junto a la eliminación del triángulo. Es el caso del Señor Jesús del Gran Poder del Santuario-Parroquia de la calle Gallardo de La Paz, donde se repintó la imagen eliminando las tres caras y el triángulo, probablemente sin sacar la pintura del marco original, tanto que al momento de la reciente restauración aparecieron los bordes de los círculos con los nombres de Dios, Hijos y Espíritu Santo del triángulo, amén de la aparición de la imagen original en la radiografía que se realizó del cuadro (cf. Rúa Landa, 2004).

CONCLUSIONES

Es evidente que, si tomamos en consideración las características de la expresividad barroca y, si se quiere,

hasta del temprano manierismo, estas representaciones de la Trinidad, precisamente por el lenguaje y estructura mítica del relato que las determina, se prestan particularmente para manifestar una sensibilidad hacia lo multiforme y lo polimórfico, que reencontramos en expresiones artísticas diferentes de esta época, desde la poesía a la pintura. Hay un juego de refracciones y de espejos tanto en las representaciones antropomórficas binarias y ternarias que, más que la teología, pone en juego los elementos antropológicos de la identidad. Antes que nada, en el relato mítico formado progresivamente por los exegetas del texto bíblicos y por los teólogos, el primer problema de identidad es de la figura mítica principal, el Cristo, para cuya identificación se le encuentra una *alteridad radical* que es propia de la divinidad creadora, con quien se funde precisamente en la definición de Dios como Uno y Trino.

En segundo lugar, teniendo presente los efectos identificatorios que la imagen religiosa barroca persigue, hay que preguntarse que "espejos" representan estas imágenes para los feligreses no cultos y hasta para las masas indígenas. No cabe duda que estas imágenes tuvieron éxito tanto en Europa como en América, lo que implica que alguna función psico-cultural realizaron aparte de la específica religiosa, derivada de la creencia cristiana. Nos parece que la Trinidad ofrece a los feligreses una ruptura con las identificaciones fijas y predefinidas: la Trinidad, representada como figuras dobles o triples, precisamente por su multiplicidad, permite un juego de traslaciones que deja el sujeto con suficiente libertad para optar por esta o por aquella figura, donde hasta el molde de la estructura familiar, que parece materializada a una primera percepción (el padre y el hijo, más la diosa Virgen), se rompe con la introducción de un tercer personaje, el Espíritu, que procede de la una a la otra de las figuras principales de la representación, pero que termina asumiendo un papel determinante en el desarrollo del discurso mítico. De hecho, vale aquí lo afirmado por Jung sobre la necesidad del dos para percibir el *uno* y, más aún, "la triada es un paso adelante del Uno hacia su percepción. Tres es el *uno* vuelto perceptible" (Jung, 1962: 237).

Por otro lado, vale anotar algo más sobre la aprehensión indígena, culturalmente determinada, de la Trinidad cristiana: la representaciones de dos o tres personas idénticas o escasamente diferenciadas pudieran haber dado la impresión de que se tratara de mellizos o trillizos. Este hecho no tendría mayor consecuencia si no fuera que, en la mayoría de los pueblos indígenas americanos, tanto del pasado como de la actualidad, el nacimiento de

gemelos representa un evento perturbante, tanto que se puede llegar hasta la posibilidad de eliminación de uno de los dos. Por otro lado, esta misma perturbación, que las diferentes culturas intentan controlar y solucionar ritualmente, es coherente con la existencia de espíritus o dioses mellizos, mientras que es casi completamente ausente el motivo del Dios masculino creador primario. Esta reflexión nos lleva a concluir que, para esos indígenas, eran más comprensibles unos dioses mellizos creadores y ordenadores, tipo héroes culturales, que el Dios cristiano todo poderoso y lejano, espejo mítico de una idea bien mediterránea de la estructura familiar (el padre como cabeza de la familia, etc.).

Finalmente, resulta importante, reflexionar sobre la prohibición o la relativa desautorización de las representaciones ternarias y trifacial tanto en Europa como en América. Nos parece que esta actitud es coherente con la transición del barroco a la ilustración y, de manera más general, con la emersión del sujeto unitario, en lo psicológico, en lo cultural y en lo jurídico, al centro de la

modernidad occidental. Este "individuo", finalmente en acción, ha sido producido a través de múltiples presiones, de las cuales, a parte de las económicas, las religiosas han tenido un papel relevante: represión de las borracheras (la pérdida de sí mismo), destierro de la incorporación de espíritus benéficos y malignos (ser muchos en una misma persona) y, finalmente, la responsabilidad individual del pecado. Por qué: ¿si eras muchos en ti mismo, quien es el responsable de tu conducta? De allí que, tal vez, las Trinidades heterodoxas proporcionaban implícitamente un asidero identificatorio alternativo para imaginar un mundo donde hasta los cuerpos estarían libres de las constricciones de la individualización violenta de los sujetos y, en verdad, esta nos parece la lección del Barroco, antes que la Ilustración racionalizara cualquier otra posibilidad. Así, de la multiplicidad del barroco que, de alguna manera, dejaba libres a las personas de fluctuar entre identificaciones diferentes, se pasó dramáticamente a la unicidad de la modernidad ilustrada, la que todavía nos constriñe y aprieta.

NOTAS

- ¹ Fuente: San Juan de la Cruz, *Romance sobre el evangelio*. Sobre el tema trinitario en San Juan de la Cruz, ver: Rodríguez, 1982.
- ² El presente texto es el avance de una investigación más amplia sobre las representaciones no canónicas de la Trinidad en la América española y lusitana, durante la época colonial. Es en este contexto que llevamos a frente, desde algunos años, una catalogación general que permite definir tipos y categorías, tanto dentro del barroco como en el de la ilustración americana. Después de redactado el texto, descubrimos la existencia del artículo "Censura en la Pintura colonial venezolana: el caso de una Trinidad Trilliza" de Janeth Rodríguez Nóbrega (2003), donde se refieren, a partir de un caso de censura iconográfica, datos importantes sobre las andanzas de las imágenes heterodoxas de la Trinidad cristiana, reportados también en nuestro trabajo. Vale esta nota como reconocimiento de prelación.
- ³ Se trata de la doctrina llamada "Filioque", palabra utilizada para expresar la relación entre las tres personas en el cuarto Sínodo de Braga (Portugal, 675): el Espíritu procede del Padre al Hijo y es esta "procepción" que los unifica en tres personas perfectamente iguales. Esta concepción fue impuesta a toda la Iglesia Latina por el emperador Enrique II en 1013, lo que creó fuertes tensiones con la Iglesia ortodoxa.
- ⁴ Hay otras representaciones secundarias u otros medios diferentes de la pintura, como es el caso de las esculturas en fachadas de iglesias o en representaciones autónomas. Este éstas últimas, resalta

- la Virgen que lleva en su pecho o vientre una representación de la Trinidad, incluyendo las "Vírgenes abrideras", una estatua que se habría para mostrar unas figuras trinitarias, de las cuales hay noticias de su censura en Europa (cf. Rodríguez, 2003: 140)
- ⁵ Vale la pena citar el ejemplo de Dante, con su visión beatífica de la Trinidad en el Paraíso (canto XIV, 28-33), contrapuesta a la de Lucifer con tres cabezas del Infierno (XXXIV, 37-45).
- ⁶ De cualquier manera, hay una fuerte presión hacia los grupos popular a no reflexionar demasiado sobre el "misterio", como es el caso de la obra pietística más leída de la Edad Media, La Imitación de Cristo, de Tomás Kempis (1380-1471), donde se dice de manera explícita: "¿Qué te aprovecha disputar altas cosas de la Trinidad, si careces de humildad, por donde desagradas a la Trinidad?". Las indicaciones de Kempis, reactualizadas dentro de la Contrarreforma, se expresan en las representaciones emblemáticas (por ejemplo, en el libro de Alciati) del lema paulino *noli altius sapere*, de manera que "la condena de la soberbia moral pronunciada por San Pablo se transformó así en una reprobación vuelta contra la curiosidad intelectual" (Ginzburg, 1986: 107).
- ⁷ No muy diferente fue la reacción protestante a los "desvíos" teológicos y populares de la doctrina, tanto que, por ejemplo, uno de las motivaciones de la condena a muerte de Miguel Servet, por parte de Calvino, fue precisamente la de una concepción no ortodoxa de la Trinidad contenida en su obra *De Trinitatis Erroribus*, de 1531 (cf. Manzoni, 1874).

BIBLIOGRAFÍA

- BALTRUSAITIS, J. (1987), *La Edad Media fantástica*. Madrid: Cátedra.
- CAÑEDO-ARGÜELLOS, C. (1982), *Arte y teoría: la Contrarreforma y España. 1450-1600*. Oviedo.
- DANIEL OLIVERO ESPARZA, D. O. (2002), *La Trinidad heterodoxa en la Venezuela Colonial: entre la herejía y la devoción. Un estudio iconográfico-icnológico*. Tesis de la escuela de Arte, Facultad de Humanidades, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- DE LA CRUZ, J. L. (1994), *Poesía Lírica. El Divino narciso*. Barcelona: Edicomunicación, S.A.
- DUARTE, C. E. (1978), *Pintura e iconografía popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitaño Editor.
- GINZBURG, C. (1986), "L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e Seicento". En Carlo Ginsburg, *Miti, Emblemi, Spie. Morfologia storica*. Torino: Einaudi, pp. 107-132.
- GISBERT, T. (1980), *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y CIA. S.A.
- GISBERT, T. (2004), "El cielo y el infierno en el mundo virreinal del Sur Andino". En Norma Campos Vera (ed.), *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina y UNESCO.
- GRADOWSKA, A. y otros (1993), *Magna mater. El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas*. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- GROOT, J. M. (1956), *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos (5 Tomos).
- GUAMAN POMA DE AYALA, F. (1980), *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI (tres tomos).
- IÑIGUEZ, J. A. (1998), "La iconografía del Padre Nuestro". En *Scripta Theologica*, vol. XXX, Fasc. 3.
- JUNG, C. (1962), *La simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MANZONI, C. (1874), *Umanesimo ed eresia*, Michele Serveto. Napoli: Guida, Editori.
- MAQUIVAR, M. C. (1998), "la Trinidad trifacial en la Nueva España: Una Trinidad herética". En Alberto Dallal (ed.), *La abolición del arte*. Oaxaca: UNAM y Instituto de Investigaciones Estéticas.
- MENOZZI, D. (1995), *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*. Cinisello Balsamo: San Paolo.
- MORENO VILLA, J. (1986), *Lo mexicano en las artes plásticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUES ORTOS, P. (2004), *El cuerpo aludido. Anatomía y construcciones, siglos XVI-XX*. Fuente: <http://www.cnea.gob.mx/cuerpo>.
- Museo de América (1999), *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.
- Museu nacional d'Art de Catalunya (2004), *Perú indígena y virreinal*. Barcelona: Sociedad estatal para la acción cultural exterior, SEACEX (<http://www.seacex.es>).
- PACHECO, F. (1990), *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- PAZ, O. (1985), *San Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PELÁEZ MALACÓN O., E. (2002), "Modelos iconográficos de la representación de la Trinidad en el arte". En *Rumbo al Pasado*, 6 (<http://www.odiseo.es.vg>).
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, J. (2003), "Censura en la Pintura colonial venezolana: el caso de una Trinidad Trilliza". En *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, 17-18: 123-150.
- RODRÍGUEZ, J. V. (1982), *Trinidad y vida mística en San Juan de la Cruz. Fe - experiencia - doctrina*. En *Estudios Trinitarios*, 16: 217-239.
- Roob, A. (2001), *Alquimia & Mística*. Colonia: Taschen.
- RUA LANDA, C. M. (2004), *Señor Jesús del Gran Poder. Estudio técnico-científico e histórico*. La Paz: Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles.
- SASTRE VÁZQUEZ, C. (2004), "Sobre días noticias na obra do Pai Sarmiento". En *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciais*, 19: 148.
- SEBASTIÁN, S. (1984), "La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica". En *Anales*, 21. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Buenos Aires.
- STASTNY, E. (1994), *Síntomas medievales en el barroco americano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- STASTNY, E. (1999), "La tradición clásica en el Perú Virreinal". En María Luisa Rívara de Tuesta y Oswaldo Salaverry García (eds.), *Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TAYLOR, R. (1987), *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*. Madrid: Editorial Swan.
- YATES, F. A. (1974), *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.