

01091 3
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

LA SANTISIMA TRINIDAD
EN EL ARTE NOVOHISPANO

Un estudio iconográfico



T E S I S

para obtener el Grado de
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE
p r e s e n t a

MARIA DEL CONSUELO MAQUIVAR MAQUIVAR

México, D. F.

1998

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

264960



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

... de ...
... de ...
... de ...

... de ...
... de ...
... de ...

... de ...
... de ...
... de ...
... de ...
... de ...

La Santísima Trinidad en el arte Novohispano. Un estudio Iconográfico.

La iconografía trinitaria ha tenido importantes e interesantes variantes, así puede observarse que, conforme se fue desarrollando la doctrina de la Iglesia sobre el dogma fundamental del cristianismo, así también se originaron una serie de representaciones que pretendían acercar al hombre al misterio del Dios uno y trino. Bien dice David Freedberg que: " Para habérselas con la divinidad, el hombre debe representarla, y la única figura apropiada que conoce, es la del hombre mismo, o una imagen glorificada de El, entronizado, ungido y coronado".

Fue así como se fueron dando las primeras imágenes del Dios. De figurarlo en el S. IV con un haz luminoso o con una mano surgiendo entre las nubes, se pasó a las imágenes del Pantocrator, del Dios poderoso y creador, mostrándolo siempre como Cristo, ya que había sido la segunda Persona de la Santísima Trinidad, la que se había encarnado por " obra y gracia del Espíritu Santo" para redimir al género humano.

Los cristianos del período Bizantino, encontraron en las Sagradas Escrituras la justificación para las representaciones trinitarias, especialmente los que escribieron a partir de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento. Tal es el caso de Juan de Molano (1570).

Posteriormente, en el S.XVII, Francisco Pacheco y Antonio Palomino, así como Fray Juan Interián de Ayala, en el S.XVIII, en sus escritos dedican apartados específicos para comentar algunas de las representaciones trinitarias, estableciendo cuáles eran las más convenientes y por consiguiente, cuáles eran los modelos que debían inspirar a los artistas. Por último, también escriben sobre las figuras trinitarias proscritas por la Iglesia.

De particular trascendencia son los documentos pontificios, el primero de ellos es el Decreto sobre las imágenes sagradas que expidió el papa Urbano VIII (1644) durante su reinado el que se refiere especialmente a las representaciones erróneas de la Trinidad, del que sólo pude consultar los comentarios parciales que hacen otros autores.

El segundo, es el Breve "Sollicitudini Nostrae" de Benedicto XIV (1745), documento trascendental para establecer los patrones iconográficos que rigieron las representaciones trinitarias, confirmando cuáles eran las aprobadas por la Iglesia, y cuáles las que debían de prohibirse por heréticas. Cabe decir que éste escrito fue fundamental para llegar a las conclusiones de ésta tesis.

La tesis está dividida en dos grandes apartados: El primero se titula, La enseñanza del dogma a través de la palabra y el segundo, se refiere a la enseñanza del dogma a través de las imágenes. Con respecto al primero se expone cómo a través de la historia se fué conformando la doctrina de la Santísima Trinidad. Así mismo dedico un capítulo al análisis de la evangelización del S. XVI en la Nueva España a través de los catecismos. Un sermón trinitario del S. XVIII demuestra la importancia que se dió a ésta devoción a finales del Virreinato. La segunda sección de la tesis está basada en la clasificación de los tipos iconográficos que se encontraron en el acervo novohispano que se estudió destacando de manera especial las iconografías sobresalientes por su originalidad.

The Holy Trinity in the Novohispanic Art. An Iconographic study

The trinitarian iconography has had important and interesting variations, so one can observe how, in accordance with the development of the church's doctrine regarding the fundamental dogma of Christianity, a series of representations originated and pretended to approach mankind to the mystery of God, one and triune. As David Freedberg quotes: "To understand Divinity, men must represent it, and the only appropriate figure he knows, is that of man itself, or a glorified image of him, exalted, anointed and crowned."

This way the first images of God were shown. Seeing him in the IVth C. with a bright haze or a hand arising from the clouds, then those images of the Pantocrator, the God almighty and Creator, always showing him as Christ, as he had been the second Person of the Holy Trinity, he who became flesh by the power of the Holy Spirit to redeem the human race.

Christians from the Byzantine period, founding the Holy Scriptures the justification of the trinitarian representations, specially those who wrote departing from the dispositions emanated from the Trento Council. Such is the case of Juan de Molano, whose work was edited for the first time in 1570.

Later on in the XVII C. Francisco Pacheco and Antonio Palomino as well as Fray Juan Interián de Ayala, in the XVIII C. in their documents, dedicated specific paragraphs commenting some of the trinitarian representations, establishing which ones were the most convenient and consequently which were the models that should inspire the artists. Finally, they also wrote about those figures banned by the Church.

The second one is the Brief Sollicitudini Nostrae by Benedicto XIV (1745) important document as it establishes the iconographic patterns that ruled the trinitarian representations, confirming those approved by the Church as well as those prohibited for being heretical. These documents were fundamental for me to be able to come to the conclusions of this Doctoral Thesis.

This work is divided in two sections: The teaching of the Dogma through words and the teaching of the Dogma through the images. In the first one I exposed how throughout the long History of the Catholic Church, and mainly in the ecumenical councils, this was discussed. Also I dedicated one chapter to briefly analyze how through the evangelization of the XVI th.C. in New Spain the Dogma was explained. A trinitarian sermon of the XVIII th.C. is presented to demonstrate the importance that was given to this devotion even in the final stages of the novohispanic Viceroyalty. The second section is dedicated to explain each located trinitarian type.

The classification that is presented in this section of the thesis, has some European antecedents as well as in some cases I point out the models that could have originated the Novohispanic art. end , after the conclusions , three appendixes are included.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
---------------------------	---

PRIMERA PARTE

LA ENSEÑANZA DEL DOGMA A TRAVÉS DE LA PALABRA

CAPITULO I

EL DOGMA DE LA SANTISIMA TRINIDAD A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE LA IGLESIA

1. Del I Concilio de Nicea (325) al IV Concilio de Constantinopla (869-870)	12
2. Del I Concilio de Letrán (1123) al Concilio de Trento (1545-1563)	20

CAPITULO II

LA ENSEÑANZA DEL DOGMA EN LA NUEVA ESPAÑA

1. Los inicios de la evangelización	34
2. La enseñanza del dogma a través de los catecismos. Antecedentes europeos	37
3. Los Concilios Provinciales Mexicanos y los Catecismos	39
4. Un sermón trinitario	61

SEGUNDA PARTE

LA ENSEÑANZA DEL DOGMA A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

CAPITULO III

LA JUSTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA DEL DOGMA: EL BAUTISMO DE CRISTO

1. Las imágenes	65
2. Las primeras representaciones	66
3. Los dictados de los tratadistas	70
4. Las representaciones novohispanas del Bautismo de Cristo	72

CAPITULO IV

LA TRINIDAD CLASICA

1. La imagen de Dios Padre	80
2. La imagen de Dios Hijo	83
3. La imagen de Dios Espíritu Santo	84
4. La Trinidad clásica a través de los tratados de iconografía	85
5. La Trinidad clásica en el arte novohispano	89

5.1	La Trinidad clásica en los temas marianos	95
5.2	La Trinidad clásica en los temas hagiográficos	107
6.	La Trinidad integrada por Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo y el Niño Jesús	114
7.	Alegorías trinitarias	117

CAPITULO V

EL TRONO DE GRACIA Y EL COMPASSIO PATRIS

1.	Primeras representaciones europeas	121
2.	El Trono de Gracia en el arte novohispano	126
3.	El Trono de Gracia asociado a otros temas	129
4.	El Compassio Patris en el arte novohispano	134

CAPITULO VI

TRINIDAD TERRESTRE-CELESTE. LOS CINCO SEÑORES

1.	Los antecedentes Escriturales y los tratadistas	142
2.	La Trinidad terrestre-celeste en la pintura española	143
3.	La Trinidad terrestre-celeste en la pintura novohispana	145
	Los Cinco Señores	153
4.	Las representaciones novohispanas	154

CAPITULO VII

LA TRINIDAD ANTROPOMORFA

1.	Fundamentación Escritural	160
2.	Interpretación teológica	161
3.	Las primeras imágenes europeas	162
4.	La Trinidad antropomorfa y los Tratados de iconografía	163
	4.1 Juan de Molano	164
	4.2 Francisco Pacheco	166
	4.3 Juan Interián de Ayala	166
5.	Los ordenamientos pontificios	168
	5.1 Urbano VIII	168
	5.2 Benedicto XIV	169
6.	La Trinidad antropomorfa en el arte español	174
7.	La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano. Las disposiciones eclesiásticas	180
8.	La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano:	
	8.1 Colores y símbolos	183

9. La Trinidad antropomorfa en la escultura novohispana	186
10. La Trinidad antropomorfa en la pintura novohispana	193
10.1 Características generales de las obras que presentan la Trinidad antropomorfa como tema único	194
10.2 Rasgos singulares en las pinturas que presentan la Trinidad antropomorfa como tema único	196
10.3 La Trinidad antropomorfa y la Virgen María	201
10.4 La Trinidad antropomorfa en otros temas	212
10.5 La Trinidad antropomorfa con el Niño Jesús	226
11. Dios Padre y Dios Hijo iguales, con la paloma del Espíritu Santo	228

CAPITULO VIII

LA TRINIDAD TRIFACIAL

1. Antecedentes europeos	233
2. Los ejemplos novohispanos	236

CONCLUSIONES	241
---------------------------	-----

APÉNDICE I:

Breve de Benedicto XIV "Sollicitudini Nostrae"	249
--	-----

APÉNDICE II:

Sermón del Padre Juan Antonio de Oviedo	264
---	-----

APÉNDICE III:

Pintores novohispanos citados en este trabajo	267
---	-----

BIBLIOGRAFIA	271
---------------------------	-----

RELACION DE ILUSTRACIONES	281
--	-----

INTRODUCCION

Mi acercamiento al tema de la Santísima Trinidad en el arte novohispano, se dio a través de la curiosidad que me provocó una escultura de las colecciones del Museo Nacional del Virreinato, cuando realizaba la investigación sobre la producción artística de los imagineros novohispanos. Se trata de una media talla en madera policromada y estofada, que representa a la Trinidad antropomorfa, la que aparecía ante mis ojos como un enigma a descifrar, ya que en ese entonces desconocía sus antecedentes iconográficos y sólo sabía que dicha configuración estaba "prohibida por la Iglesia", lo cual hacía aún más interesante el tema.

En primer lugar me dediqué a revisar la bibliografía sobre este asunto, lo cual resultó decepcionante, ya que encontré muy poca información. Sólo un artículo del investigador español José Moreno Villa hablaba ampliamente sobre esta iconografía en el arte colonial mexicano:

"En las iglesias, en las casas particulares y en el Museo de San Carlos hay unos lienzos que resultan extraños al visitante europeo. Representan el misterio de la Santísima Trinidad, pero en una forma rara... ¿Se trata de un invento mexicano? ¿Cuándo se hace? ¿Quién lo hace? Y, si no lo es, ¿de dónde viene?"

¡Las preguntas que se hizo Moreno Villa eran justamente las mías! Por lo tanto confirmé que tenía ante mí un interesante problema a resolver; la discusión sobre la opinión de este historiador español se abordará en el capítulo correspondiente en este trabajo.

Ante este panorama de poca información sobre los ejemplos trinitarios novohispanos, mi amigo y colega José Guadalupe Victoria q.e.p.d., me facilitó el libro de Germán de Pamplona quien hace un extenso análisis de las imágenes trinitarias de la España medieval. Simultáneamente traté de localizar más obras mexicanas del periodo

virreinal y mi sorpresa fue grande cuando en esa primera revisión, encontré numerosos ejemplos de Trinidades antropomorfás, algunas de las cuales estaban firmadas por artistas connotados como, Francisco Martínez, José de Ibarra y Miguel Cabrera. ¿Cómo era posible que tales pintores hubieran ejecutado obras fuera de los ordenamientos eclesiásticos?

Conforme me adentré en el tema, descubrí que en México también se habían dado los modelos iconográficos trinitarios que señalaba Pamplona, a la vez que percibí una especial riqueza iconográfica que valía la pena investigar. Comenté con la doctora Elisa Vargaslugo la posibilidad de contar con su asesoría, con benevolencia aceptó y como siempre, su invaluable dirección ha hecho posible esta tesis.

* * *

La iconografía trinitaria ha tenido importantes e interesantes variantes, así puede observarse que, conforme se fue desarrollando la doctrina de la Iglesia sobre el dogma fundamental del cristianismo, así también se originaron una serie de representaciones que pretendían acercar al hombre al misterio del Dios uno y trino. Bien dice David Freedberg que: “Para habérselas con la divinidad, el hombre debe representarla, y la única figura apropiada que conoce, es la del hombre mismo, o una imagen glorificada de él, entronizado, ungido y coronado”.¹

Fue así que se fueron dando las primeras imágenes de Dios. De figurarlo en el siglo IV con un haz luminoso o con una mano surgiendo entre las nubes, se pagó a las imágenes del *Panthocrator*, del Dios poderoso y creador, mostrándolo siempre como Cristo, ya que había sido la segunda Persona de la Santísima Trinidad, la que se había encarnado por “obra y gracia del Espíritu Santo” para redimir al género humano.

¹ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, p. 82

Los cristianos del período bizantino, encontraron en las *Sagradas Escrituras* la justificación para las representaciones trinitarias, especialmente los que escribieron a partir de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento. Tal es el caso de Juan de Molano, cuya obra *De historia sacrarum imaginum et pictorarum pro vero earum usu contra abusum*, se editó por primera vez en 1570.

Posteriormente, en el siglo XVII, Francisco Pacheco y Antonio Palomino, así como fray Juan Interián de Ayala, en el siglo XVIII, en sus escritos dedican apartados específicos para comentar algunas de las representaciones trinitarias, estableciendo cuáles eran las más convenientes y por consiguiente, cuáles eran los modelos que debían inspirar a los artistas. Por último, también escriben sobre las figuras trinitaris proscritas por la Iglesia.

De particular trascendencia son los documentos pontificios. El primero de ellos es el *Decreto* sobre las imágenes sagradas que expidió el papa Urbano VIII (1623-1644) durante su reinado y que se refiere especialmente a las representaciones erróneas de la Trinidad, del que sólo pude consultar los comentarios parciales que hacen otros autores.

El segundo, es el Breve "*Sollicitudini Nostrae*" de Benedicto XIV (1740-1755), documento trascendental para establecer los patrones iconográficos que rigieron las representaciones trinitarias, confirmando cuáles eran las aprobadas por la Iglesia y cuáles las que debían de prohibirse por heréticas. Cabe decir que este escrito fue fundamental para llegar a las conclusiones de esta tesis.

* * *

Una vez decidida a estudiar este tema del que se conocía muy poco en México, inicié la búsqueda de los materiales bibliográficos arriba señalados ya que consideraba que eran fundamentales para mi investigación, simultáneamente a este trabajo me di a la tarea de recopilar materiales. Se visitaron iglesias y capillas, museos y colecciones

privadas, a la vez que conté con el apoyo entusiasta de colegas y amigos que me proporcionaron información o fotografías que sirvieron para enriquecer cada capítulo.

La vastedad de la investigación, me obligó a limitar la “geografía” de México, para emprender la búsqueda de obras trinitarias, por lo que la muestra que se presenta corresponde en buena medida a los Estados de México, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo, Michoacán, Oaxaca, así como, desde luego, a la Ciudad de México. Tuve también acceso, a través de fotografías, a ciertas obras del norte de la República. En cuanto a los ejemplos en el extranjero, personalmente tuve la oportunidad de revisar los de algunas provincias en España; el resto de los modelos que se analizaron, los conocí a través de la bibliografía y del material fotográfico.

* * *

La tesis está dividida en dos grandes apartados: El primero se titula: **La enseñanza del dogma a través de la palabra** y en él expongo cómo se discutió a lo largo de la historia de la Iglesia Católica, especialmente en los Concilios ecuménicos. Asimismo, dediqué un capítulo para analizar someramente de qué manera se enseñó en la Nueva España a partir de la evangelización. Se estudian algunos catecismos y se presenta un sermón trinitario del siglo XVIII, que demuestra en buena medida, la importancia que se dio a esta devoción aún en las postrimerías del virreinato novohispano.

El segundo apartado se denomina: **La enseñanza del dogma a través de las imágenes** y está dedicado a la explicación de cada uno de los tipos trinitarios que se localizaron. Debo decir que para establecer esta clasificación me basé en los modelos señalados por Germán Pamplona en su libro, aunque en algunos casos preferí utilizar otra denominación que consideré más apropiada para los tipos trinitarios novohispanos; a la vez, añadí otros temas que encontré en el acervo mexicano.

Cada tipo iconográfico se presenta con algunos de los antecedentes europeos, que me fue posible recopilar, así como en ciertos casos se señalan los modelos que pudieron originar las obras novohispanas. Enseguida, se seleccionaron las pinturas y las esculturas que consideré más interesantes para ilustrar cada apartado, ya que hubiera sido imposible referirme a todos los ejemplos que se localizaron.

Por último, después de las conclusiones se presentan tres apéndices, dos de ellos son documentos importantes que fundamentan esta tesis, en tanto que el tercero, se refiere a la nómina de artistas que se levantó a partir de las firmas de algunas de las obras.

Cuando escribió el fraile franciscano Germán de Pamplona en 1970, su obra sobre la Santísima Trinidad en el arte español, comentó: “El tema de este trabajo es totalmente nuevo en los estudios iconográficos del Arte Hispánico...” Ahora, a más de veinte años de su acuciosa investigación, pretendo dar a conocer a través de esta enorme recopilación de materiales, la importancia que tuvo también en la Nueva España.

La vastedad de este asunto no me permitió abarcarlo en su totalidad. Con esta investigación sólo pretendo dar a conocer cuáles fueron las formas más utilizadas por la sociedad novohispana, para representar a la Santísima Trinidad, especialmente a través de la pintura y la escultura.

Espero que los resultados que aquí se presentan sean de utilidad y sirvan de base para futuros trabajos, ya que la importancia y riqueza del tema, amerita que se aborde bajo otras perspectivas, como las diversas prácticas piadosas que se dieron a propósito de esta devoción.

Al finalizar este trabajo, debo reconocer a las personas que me animaron y acompañaron a lo largo de este “camino trinitario”. En primer lugar mi agradecimiento inmenso a la doctora Elisa Vargaslugo, directora de esta tesis, quien durante numerosas tardes enriqueció con sus atinadas observaciones esta investigación. A Dolores Dahlhaus mil gracias por su compañía; con su cámara al hombro recorrió conmigo buena parte de este camino, capturando con su lente muchas de las imágenes que aquí se estudian. Lourdes Fabre, además de facilitarme varios de sus valiosos libros, estuvo presente en muchos de los hallazgos. Mi gratitud a Eyra Cárdenas por su apoyo incondicional, así como a Ma. Eugenia Peña, quienes se tomaron la molestia de fotografiar⁴Trinidades durante sus tareas antropológicas. Agradezco a Cecilia Gutiérrez varios de los ejemplos que ilustran este trabajo, siempre estuvo pendiente de mis búsquedas trinitarias. Ma. Eugenia Rodríguez hizo posible que pudiera entrar a ciertos recintos del Estado de México. José Abel Ramos, escuchó con paciencia y me ayudó a poner en orden mis pensamientos. Mi reconocimiento a los amigos y colegas que me ayudaron a localizar documentos y obras como: Margarita Aguilera, Pedro y Norma Angeles, Gabriela García Lascurain, Sergio Ortega, Elena I. de Gerlero, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, Ma. Elena Goddard, Margarita Mata, Jaime Morera, Marisela Valverde y Mónica Martí. De igual forma recibí apoyo de colegas en el extranjero como: Rafael Cómez, Faustina Torre, Germán Ramallo, Christopher C. Wilson, José Carlos Agüera y Huguette Zavala.

No puedo dejar de mencionar a los directores de los siguientes museos que facilitaron las tomas fotográficas: Javier Olavarrieta, del Museo de Santa Mónica; Soumaya Slim, del Museo Soumaya; Héctor Rivero Borrell, del Museo Franz Mayer; Isabel Stivalet, del Museo de Guadalupe y Manuel Oropeza, del Museo Regional de Querétaro. Asimismo agradezco a los coleccionistas que me permitieron estudiar sus obras.

Angeles Ocampo me ayudó con algunas traducciones latinas; en tanto que José Luis Sánchez Rivera lo hizo con los dibujos que acompañan el texto. Por último, mi

agradecimiento a Sara Zuppa y Lídice Romellón por las primeras transcripciones, así como a Ma. Teresa Nava por su diligente trabajo en la captura definitiva de esta tesis. A Mina Camiro, como siempre, mi gratitud y a Marisa Velázquez, le agradezco las horas que me regaló para que las ilustraciones quedaran debidamente registradas.

Por último, quisiera recordar aquí, a todas las personas que de alguna manera me apoyaron directa o indirectamente, a través de todos estos años, ya que fueron muchos los que con sus comentarios, noticias, contactos y labores administrativas, contribuyeron a que este proyecto culminara en una bella realidad. A todos ellos ¡Muchas gracias!

"... Creo en un solo Dios Padre Omnipotente, creador del cielo y de la tierra... y en un solo Señor Jesucristo, Hijo de Dios unigénito y nacido del Padre antes de todos los siglos, Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no hecho, consustancial con el Padre... y en el Espíritu Santo, Señor y vivificante, que procede del Padre y del Hijo juntamente adorado y conglorificado; que habló por los profetas; y en la Iglesia, una, santa, católica y apostólica. Confieso un solo bautismo para la remisión de los pecados y espero la resurrección de los muertos y la vida del siglo venidero.

Amén. "

CAPÍTULO I

El dogma de la Santísima Trinidad a través de la historia de la Iglesia

"Porque anhelamos comprender, cuanto es posible, la eternidad, igualdad y unidad de un Dios trino, antes de entender es necesario creer y vigilar para que nuestra fe no sea fingida; pues un día hemos de gozar de esta misma Trinidad, para vivir felices"

SAN AGUSTÍN

CAPITULO I

EL DOGMA DE LA SANTISIMA TRINIDAD A TRAVES DE LA HISTORIA DE LA IGLESIA

El dogma de la Santísima Trinidad es la verdad fundamental de la Iglesia Católica. Es, como se ha dicho, “el misterio primero de todos los misterios”, por lo tanto, también ha sido el dogma más discutido, no sólo por los enemigos detractores de la Iglesia, sino aun por aquellos cristianos que, en su afán de querer interpretar “racionalmente” dicho artículo de fe, cayeron en posturas erradas y extremas, al grado tal que fueron anatematizados por las autoridades eclesiásticas.

El capítulo pretende dar una visión histórica general en relación a cómo fue tratado el dogma en algunos de los diversos concilios ecuménicos.¹ Cabe mencionar que sólo se han señalado las premisas que provocaron más controversia, así como los personajes que estuvieron relacionados con estos problemas. El hecho de que sólo se aborden estos concilios se debe, por una parte, a la extensión del tema, y por otra, a que como bien se sabe, los decretos emanados de los concilios ecuménicos eran los que debían regir a todos los cristianos pertenecientes a la Iglesia católica.

La tradición reconoce veintiún concilios universales. El primero en hacer esta distinción fue el santo jesuita Roberto Belarmino, quien tuviera un papel destacado en el Concilio de Trento. Él reunió en una lista los concilios imperiales de la Iglesia antigua celebrados en Oriente, los sínodos generales pontificios de la Edad Media y los del Renacimiento.² Según lo anterior, del I Concilio de Nicea (325), al de Trento (1545-1565), se dieron diecinueve convocatorias a las cuales hay que añadir los concilios

¹ El concilio ecuménico es la asamblea universal de los obispos y los superiores mayores de las órdenes religiosas, titulares del poder ordinario de la jurisdicción, presididos por el obispo de Roma. Es la mayor autoridad de la Iglesia y decide soberanamente sobre las cosas más importantes en materia de fe y de vida de la institución.

² Olivier de la Brosse, et. al., *Diccionario del cristianismo*, p. 252

ecuménicos más recientes, el I Vaticano (1869-1870) y el II Vaticano (1962-1965) los que no se han considerado en este estudio por ser posteriores a la época novohispana.

En este capítulo se seguirá el orden cronológico conforme se desarrollaron los sínodos que abordaron las controversias sobre el dogma, así como de otros asuntos que he querido destacar porque complementan el tema en cuestión.

Por otra parte, los he dividido en dos grandes secciones de acuerdo a sus características. La primera corresponde a los concilios realizados entre los siglos cuarto y noveno de nuestra era, y que tiene como denominador común el haberse reunido en ciudades orientales a iniciativa de los emperadores bizantinos. Estuvieron representadas casi todas las sedes del orbe cristiano, tanto las europeas como las asiáticas, lo cual cambiará sustancialmente en la segunda etapa, a raíz del llamado **Cisma de Oriente** que separó a la Iglesia de Roma de la de Bizancio.

En cuanto a los sínodos correspondientes a la segunda etapa, su principal característica es que fueron convocados por el Papa, a la vez que se reunieron en ciudades europeas.

1. DEL I CONCILIO DE NICEA (325) AL IV CONCILIO DE CONSTANTINOPLA (869-870)

El primer concilio que tuvo carácter de ecuménico fue convocado por el emperador Constantino I y se llevó a cabo en Nicea, el año 325 de nuestra era. Su objetivo principal fue combatir la herejía del **arrianismo** que ya había logrado dividir la naciente Iglesia.

Arrio sostenía que la segunda Persona de la Santísima Trinidad había sido creada por Dios Padre. En una carta que dirigió al obispo de Alejandría, afirmaba lo siguiente:

“Somos perseguidos porque hemos dicho: El hijo tiene un principio. En cambio, Dios es sin principio. Somos perseguidos asimismo porque decimos: El hijo salió de nada, del no ser. Lo decimos en el sentido de que no es parcela de Dios, ni sacado de un sustrato preexistente”.³

Bien dice el investigador Tresmontant que, una vez que los cristianos empiezan a vivir la paz religiosa después de la grave persecución de Diocleciano, se “preguntaron sobre la ortodoxia de su fe en el Verbo de Dios”. En este primer concilio de Nicea se sentaron las bases de la fe católica, de tal manera que sus verdades esenciales quedaron compiladas en lo que se conoce como el **Símbolo de Nicea**.

Figura importantísima de este momento lo fue san Atanasio, a quien se le consideró “alma del movimiento antiarriano”. A él se debe en buena medida haber reunido las llamadas “verdades del Símbolo apostólico”, en el que se resumía la doctrina ortodoxa; particularmente se estipuló lo referente al Verbo, la segunda Persona de la Santísima Trinidad.

Este primer “Credo” que se propuso fue obligado para todos los cristianos, de manera que el propio emperador Constantino anunció que el que no lo aceptara sería desterrado, por lo que Arrio y sus discípulos tuvieron que marcharse. Así se expuso el mencionado Símbolo Niceno:

“Creemos en un solo **Dios Padre** omnipotente, creador de todas las cosas, de las visibles y de las invisibles, y en un solo **Señor Jesucristo Hijo de Dios**, nacido unigénito del Padre, es decir, de la sustancia del Padre, dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no hecho, consustancial al Padre, por quien todas las cosas fueron hechas, las que hay en el cielo y las que hay en la tierra, que por nosotros los hombres, padeció, y resucitó al tercer día, subió a los cielos, y ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos. Y en el **Espíritu Santo**”.⁴

³ Claude Tresmontant, *Introducción a la Teología cristiana*, pp. 379-383

⁴ Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, p. 23 (54) El número entre paréntesis refiere la forma de señalar los párrafos en la obra de este autor.

Como se lee en las líneas anteriores, la Iglesia respondió de manera contundente a la herejía, confirmando a la segunda Persona de la Santísima Trinidad como "...Hijo de Dios, nacido unigénito del Padre... de la sustancia del Padre... engendrado, no hecho, consubstancial al Padre..." El texto terminaba con esta sentencia:

"Mas a los que afirman: Hubo tiempo en que no fue y que antes de ser engendrado no fue y que fue hecho de la nada, o los que dicen que es de otra hipóstasis o de otra sustancia, o que el Hijo de Dios es cambiante o mudable, los anatematiza la Iglesia Católica."⁵

Años después se celebró el **I Concilio de Constantinopla (381)**. En este sínodo, además de reiterar la condena al arrianismo, se reprobó a los **macedonianos**, los que sostenían que la tercera Persona de la Santísima Trinidad es una criatura. Este concilio, confirmó el Símbolo de Nicea y lo complementó con el siguiente postulado:

"Creemos en el Espíritu Santo, Señor y vivificante que procede del Padre, que juntamente con el Padre y el Hijo es adorado y glorificado, que habló por los profetas. En una sola Santa Iglesia Católica y Apostólica. Confesamos un solo bautismo para la remisión de los pecados. Esperamos la resurrección de la carne y la vida del siglo futuro. Amén."⁶

La importancia de estos primeros concilios es fundamental pues como ya se vio, en ellos se estructura el "**Credo**" de la Iglesia. Paulatinamente "había llegado la hora de nacer la teología propiamente dicha, en cuanto es comprensión de la fe a partir de un trabajo reflexivo."⁷ De ahí en adelante, siempre se hará alusión al **Símbolo Nicea - Constantinopla** de forma tal, que aún en el **Concilio de Trento**, se retomará y confirmará como la única compilación del dogma trinitario.

El tercer concilio ecuménico se llevó a cabo en la ciudad asiática de **Efeso**, el año de 431. En este sínodo, la Iglesia definió su postura contra los **nestorianos**, quienes sostenían que el Hijo esta constituido por dos personas, una divina y otra humana, por lo

⁵ *Ibidem*. p. 24 (54)

⁶ *Ibidem*. p. 31 (86)

⁷ Evangelista Vilanova, *Historia de la teología cristiana*, p. 141

tanto, se negaban a reconocer en la Virgen María, a la “*Theotokos*” (Madre de Dios). El Concilio de Efeso condenó a Nestorio, patriarca de Constantinopla y a sus seguidores y confirmó solemnemente a María con el título de *Theotokos*, para lo cual se acondicionó la antigua basílica Liberiana para ser llamada en adelante como de **Santa María la Mayor**. Para aclarar más este postulado conviene revisar lo que al respecto explica la *Enciclopedia de la Religión Católica*:

“La teología reconocía entonces al Verbo como Hijo de Dios, que se había encarnado en María; por esa razón, la Virgen era la madre del Hijo de Dios o madre de Dios igualmente, ya que el nombre de Dios se aplica indistintamente al Salvador, por la unidad de persona en las dos naturalezas divina y humana.”⁸

Los que negaban esta verdad iban en contra del dogma en lo que respecta a la **unión hipostática** de Cristo, es decir, la unión en una sola persona de las dos naturalezas de Cristo, la divina y la humana.

Veinte años después, en el 451, se llevó a cabo el **Concilio de Calcedonia**. Este cuarto sínodo ecuménico tiene particular importancia para la historia de la Iglesia, ya que por primera vez, el Papa tuvo un reconocimiento explícito, de tal forma que las decisiones conciliares fueron emitidas a partir de su aprobación. En esta reunión se definieron las dos naturalezas de Cristo y se condenó a los **monofisitas** que negaban esta verdad. El monje Eutiques de Constantinopla sostenía que tras la encarnación, en Cristo no había dos naturalezas sino una sola, ya que la divina había absorbido a la humana.⁹

A consecuencia de estas falsas creencias este concilio publicó el llamado **Símbolo de Calcedonia**, que en sus puntos principales sostenía:

“... que se ha de reconocer a uno solo y el mismo Cristo Hijo Señor unigénito en dos naturalezas, sin confusión, sin cambio, sin separación, en modo alguno borrada la diferencia de naturaleza por causa de la unión, sino conservando, más bien, cada naturaleza su propiedad y concurriendo

⁸ *Enciclopedia de la Religión Católica*, T-II, p. 940

⁹ César Vidal, *Enciclopedia de las religiones*, p. 240

en una sola persona y en una sola hipóstasis...”¹⁰

Cada vez más se ahondaba la división entre el clero de Oriente y de Occidente; los que defendían las nuevas doctrinas en contra del dogma de la Santísima Trinidad, eran jerarcas importantes de la Iglesia bizantina, por lo tanto ejercían su influencia en un considerable número de cristianos de la Europa Oriental.

Un siglo después, en el año de 553, el emperador Justiniano convocó al **II Concilio de Constantinopla**. Los jerarcas eclesiásticos volvieron a discutir la doble naturaleza de Cristo, ya que en Oriente no habían aceptado plenamente las disposiciones de Calcedonia y pugnaban por cambiar dichos ordenamientos, sin embargo, se confirmaron los postulados de los anteriores sínodos.

El dogma trinitario era la piedra de choque entre ambas Iglesias, de ahí que por tercera vez se reunieron en **Constantinopla** en el año de 681. Había surgido una nueva herejía, la de los **monotelistas** guiada por el patriarca Sergio de Constantinopla. Ellos sostenían que por la unión hipostática, no podía admitirse más que una sola energía, una sola voluntad divina y humana en conjunto. A dicha premisa la Iglesia de Roma contestó:

“... aun después de la Encarnación, nuestro Señor Jesucristo, nuestro verdadero Dios, decimos que sus dos naturalezas resplandecen en su única hipóstasis, en la que mostró tanto sus milagros como sus padecimientos, durante toda su vida redentora, no en apariencia, sino realmente; puesto que en una sola hipóstasis se reconoce la natural diferencia por querer y obrar, con comunicación de la otra, cada naturaleza lo suyo propio; y según esta razón, glorificamos también dos voluntades y operaciones naturales que mutuamente concurren para la salvación del género humano...”¹¹

Aparentemente con su doctrina, los monotelistas pretendían satisfacer en parte a los cristianos occidentales, pues por un lado admitían las dos naturalezas de Jesucristo y por otro, creyeron apoyar la antigua herejía monofisita, ya que decían que había una sola

¹⁰ Denzinger, *Op. cit.* p. 57 (48)

¹¹ *Ibidem*, p. 106 (292)

energía en Cristo, lo cual era característico de su unidad. Lo cierto es que con esta nueva corriente, lejos de propiciar un acercamiento entre ambas Iglesias, se daba un paso más hacia la separación definitiva.

El séptimo concilio ecuménico fue convocado en el año 787, tuvo como sede nuevamente la ciudad de Nicea. Las discusiones también se dieron sobre el uso de las imágenes religiosas en el culto. El antecedente se tenía en las fundamentaciones del emperador León el Isaurio quien, cincuenta años atrás, había publicado un edicto en el que apuntaba que, en ningún lado de las Sagradas Escrituras, se mencionaba el culto a las imágenes, por lo tanto era un error utilizarlas en las diferentes prácticas religiosas porque podían caer en la “idolatría”.

El **II Concilio de Nicea** aclaró la cuestión: “La imagen o icono, sólo puede ser objeto de una veneración, no de una adoración, ya que ésta se reserva sólo a Dios.” Esta afirmación del concilio, excluía la adoración de los iconos, que a menudo se había atribuido al cristianismo bizantino.¹²

Figura sobresaliente en esta querrela de las imágenes fue san **Juan Damasceno**, humilde monje nacido en Damasco quien formuló tres tratados para vindicarlas; a través de ellos logró unificar la opinión del mundo bizantino. Decía que el icono de los iconos es Cristo, y está justificado por la encarnación: “el invisible se hace visible para nosotros al participar de la carne y de la sangre.” Muestra también que Cristo, aunque asume en su hipóstasis divina toda la humanidad, también posee una individualidad humana representable. De esta manera respondía a los iconoclastas bizantinos y terminaba con la disputa de la figuración material de la segunda Persona de la Trinidad.¹³

¹² Evangelista Vilanova, *Op. cit.* T-I, p. 314

¹³ *Ibidem*, p. 318

Es bien sabido que las disposiciones emanadas de este II Concilio de Nicea, sentaron las bases para el culto a las imágenes, no sólo en la Iglesia bizantina, sino que en el siglo XVI, fueron retomadas y confirmadas por el Concilio de Trento.

El último sínodo de esta primera etapa, se llevó a cabo en **Constantinopla** por cuarta ocasión, en los años 869-870. Este octavo concilio ecuménico es muy importante para la historia del cristianismo, ya que en él se consumó la separación que se venía gestando entre la Iglesia de Oriente y la de Occidente.

En el **IV Concilio de Constantinopla** se discutió una de las cuestiones doctrinales más polémicas del dogma trinitario: La “procesión” del Espíritu Santo que si bien, ya se había discutido en los sínodos anteriores, en esta ocasión fue el “pretexto” para definir el Cisma entre la Iglesia Bizantina y la Iglesia de Roma. Por otro lado, es conocido el hecho que atrás de todo esto, había una serie de conflictos de índole político que favorecieron en gran medida esta separación.

La controversia del *Filioque* como suele llamarse a esta polémica en la historia de la Iglesia, tuvo sus inicios en las discusiones de algunos padres griegos que no aceptaban reconocer que el **Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo**, sin embargo, hubo quienes continuaban afirmando que el Espíritu Santo sólo procede del Padre. Para dar expresión externa a este principio, la Iglesia romana añadió al símbolo de fe, la palabra *filioque* y con ella se dio pie a profundizar el enfrentamiento doctrinal entre Oriente y Occidente.

Para el teólogo Johann Auer, la diferencia de esta cuestión no es tanto una diferencia en la fe divina, cuanto en la interpretación teológica, que debió partir del aserto agustiniano de que nosotros tenemos los dos vocablos bíblicos de “engendrar” y “proceder”, pero nadie puede decir cómo se distinguen ambos procesos en Dios. En

y recomienda la pintura en los colores".¹⁶

Por último, en este concilio se tomaron acuerdos interesantes para las futuras reuniones ecuménicas, muchas de las cuales prevalecen hasta nuestros días.

Hasta esta época, era constante que a los sinodos ecuménicos acudieran los jerarcas eclesiásticos, así como las autoridades civiles, de ahí que se decretó que en adelante sólo debían asistir los obispos de manera obligatoria: "... pues no es lícito que los príncipes seculares sean espectadores de cosas que a veces acontecen a los sacerdotes de Dios."¹⁷

Puede decirse que esta etapa, del **I Concilio de Nicea (325)** al **IV Concilio de Constantinopla (869-870)**, es una de las más conflictivas, pero a la vez fundamentales, para cimentar la doctrina de la Iglesia católica. Los altibajos políticos se entremezclan de manera permanente con el desarrollo del magisterio de la Iglesia. Por otra parte, entre Oriente y Occidente se abría una brecha política e ideológica difícil de subsanar y que fue aprovechada por algunos jerarcas laicos y religiosos, para consumir el Cisma de ambas Iglesias.

2. Del I Concilio de Letrán (1123) al Concilio de Trento (1545-1563)

El primer concilio ecuménico celebrado en Occidente, fue convocado por el papa Calixto II y se llevó a cabo en Roma, en la basílica Lateranense, en 1123. Se le conoce como el **I Concilio de Letrán** y corresponde al noveno sínodo universal reconocido por la Iglesia Latina.

En esta reunión se condenó toda ordenación simoniaca; se prohibió el concubinato de los clérigos y se declaró nulo cualquier matrimonio de los religiosos.

¹⁶ Denzinger, *Op. cit.*, p. 125 (337)

¹⁷ *Ibidem*, p. 126 (340)

cambio, el planteamiento básico de los jefes bizantinos es que Dios, el Padre, es el único principio.¹⁴

Para esta época --segunda mitad del siglo IX-- Focio, ocupaba el patriarcado de Constantinopla después de asumir el cargo por la "ignominiosa" destitución del santo patriarca Ignacio y con engaños quiso ser reconocido por el papa Nicolás I, a pesar de que era seglar y no tenía ningún cargo eclesiástico. Después de muchas argucias y hábiles misivas a Roma, Focio pretendió, apoyado por sus seguidores, continuar adelante con su falso patriarcado. El papa se vio obligado a convocar a un concilio romano en 863 donde desposeyó a Focio de su dignidad eclesiástica y lo amenazó con la excomunión si continuaba en el cargo. Todos los clérigos promovidos por Focio quedaron depuestos.

La reacción fociana no se hizo esperar. Dirigió una circular a todos los patriarcas orientales para juzgar al pontífice romano y en general, al catolicismo de occidente, haciendo especial hincapié en que se había falsificado el símbolo apostólico, introduciendo el "error de que el Espíritu Santo procede no sólo del Padre, sino también del Hijo" (*Filioque*), poniendo así dos principios en la Trinidad.¹⁵ De esta manera, Focio afianzó a los griegos en su postura que, desde el **II Concilio de Constantinopla**, habían proclamado que el Espíritu Santo sólo procedía del Padre.

Por todo lo anterior el papa Adriano II convocó al **IV Concilio de Constantinopla** en el año 869, en la basílica de Santa Sofía para juzgar a Focio y expulsarlo de la Iglesia. Además de tratar este asunto tan importante sobre el dogma de la Santísima Trinidad, se abordaron otras cuestiones como la de los "colores" en las imágenes:

"... así por la operación de los colores trabajados en la imagen, sabios e ignorantes, todos gozarán del provecho de la que está delante: porque lo mismo que el lenguaje en las sílabas, eso anuncia

¹⁴ Johann Auer, *Dios, uno y trino*, p. 214

¹⁵ Bernardino Llorca, *Historia de la Iglesia Católica*, T-II, pp. 210-211

Asimismo, se prohibió que los laicos tuvieran injerencias en las disposiciones eclesiásticas. Se concedió indulgencia plenaria a los cruzados que fueran a Palestina y se estipuló que todos los monasterios e iglesias estuvieran sometidos a los obispos. En resumen, este **I Concilio de Letrán** tuvo gran trascendencia pues codificó y puntualizó la legislación canónica.¹⁸

Los subsiguientes sínodos universales celebrados en Europa por la Iglesia Latina, hasta el famoso Concilio de Trento, constituyeron el fundamento de los acuerdos doctrinales que rigieron el pensamiento y la acción de los cristianos occidentales.

Con respecto a la doctrina de la Santísima Trinidad, se dice que hubo dos posibilidades para interpretar el dogma: la preferentemente oriental que parte de las tres Personas y sus propiedades, y la occidental, que arranca de Dios y busca entender a las divinas Personas desde sus relaciones respectivas.¹⁹

El **IV Concilio de Letrán** (1115) tiene particular importancia para el tema que nos ocupa, pues condenó una nueva doctrina que contenía serios errores en contra del misterio trinitario.

Joaquín de Fiore (ca.1130-1202) abad cisterciense, había logrado influir a muchos cristianos con sus escritos. Él sostenía que "... el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, siendo tres personas distintas, son también una sola esencia, una sola naturaleza divina, pero con una unidad que no parece verdadera y propia, sino colectiva y similitudinaria, porque la compara a la colección de hombres que constituyen un pueblo o al conjunto de fieles que constituyen una Iglesia."

En su tiempo, fueron famosas sus meditaciones apocalípticas relacionadas con la Santísima Trinidad. Dividió la Historia de la humanidad en tres: Antiguo Testamento en

¹⁸ Llorca, *Op. cit.*, pp. 356-357

¹⁹ Johann Auer, *Op. cit.*, p. 215

el que el Padre manifestó su gloria; Nuevo Testamento, en el que el Hijo se reveló y por último, la etapa del Evangelio eterno, que sería la del Espíritu Santo, porque derramaría sus dones sobre el mundo.²⁰ Este controvertido personaje tuvo una influencia determinante en cierto grupo de frailes franciscanos, quienes fueron conocidos como “Espirituales” porque abogaban por la más estricta pobreza, sin admitir propiedad alguna, en oposición a los que se denominaron “la Comunidad”.

El IV Concilio de Letrán condenó la doctrina trinitaria de Joaquín de Fiore, ya que parecía creer en una “cuarta substancia”, por lo que el papa Inocencio III formuló la siguiente respuesta:

“... simplemente confesamos que uno solo es el verdadero Dios, eterno, inmenso e inmutable, incomprensible, omnipotente e inefable, Padre, Hijo y Espíritu Santo: tres personas ciertamente, pero una sola esencia, sustancia o naturaleza simple. El Padre no viene de nadie, el Hijo del Padre solo y el Espíritu Santo a la vez de uno y de otro, sin comienzo, siempre y sin fin.”²¹

Puede decirse que para estas fechas, la doctrina sobre la Santísima Trinidad había quedado conformada. Las discusiones conciliares habían establecido sus verdades fundamentales y la Iglesia condenó a quienes confesaban otras ideas al respecto.

Los siguientes siglos se caracterizan por otro tipo de conflictos, entre ellos el famoso Cisma de Occidente (1378-1417) que, además de cambiar la sede del papado a la ciudad francesa de Avignon, provocó una serie de luchas intestinas entre las autoridades laicas y religiosas.

La época de los papas franceses representó un duro golpe para la Iglesia ya que lejos de prevalecer en este conflicto un móvil religioso, la realidad era que se medían fuerzas de índole político y económico, primeramente representadas en Francia e Italia para después ampliarse a otras naciones que se adhirieron a uno u otro lado.

²⁰ Llorca, *Op. cit.*, p. 558

²¹ Denzinger, *Op. cit.*, p. 165 (457)

El Concilio de Constanza (1414-1418) puso fin a esta disputa; se eligió papa a Martín V quien entró a la ciudad de Roma en 1420; a él se le considera el gran “restaurador”, ya que además de pacificar las ciudades pontificias, logró la recuperación y embellecimiento de la Ciudad Eterna.

El Concilio de Florencia (1438-1445) que había iniciado sus sesiones en la ciudad de Ferrara, ha sido denominado como el “concilio de la unión”, ya que en él se dio un paso adelante en cuanto al acercamiento con los cristianos de Oriente. El papa Eugenio IV presidió este sínodo en el que se pretendió acabar con las diferencias que mediaban entre griegos y latinos. Los principales puntos a tratar fueron: la procesión del Espíritu Santo, el pan eucarístico, el purgatorio y el primado del pontífice romano.

Con respecto al primer punto, o sea la procesión del Espíritu Santo que, como se recordará, había sido una de las grandes controversias entre orientales y occidentales a partir de los postulados de Focio, se volvió a discutir durante varias sesiones hasta que los orientales aceptaron la bula *Laetentur coeli*, de la que se extraen algunas frases:

“En nombre de la Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo, definimos con aprobación de este santo concilio universal de Florencia, para que todos los cristianos crean y reciban y profesen esta verdad de fe: que el Espíritu Santo procede eternamente del Padre y del Hijo; y que recibe su esencia y su ser subsistente juntamente del Padre y del Hijo; y que procede eternamente de uno y otro, como de un solo principio y una sola espiración...”

Para finiquitar el conflicto suscitado años atrás por Focio, el antiguo patriarca de Constantinopla, en la mencionada bula aclaró:

“Aparte de esto definimos que la adición de las palabras *Filioque* (y del Hijo) fue puesta en el símbolo legítimamente y con razón, para esclarecer la verdad y por una necesidad que urgía en aquel tiempo.”²²

²² Justo Collantes, *La fe de la Iglesia Católica*, p. 341

Por último, en este “concilio de la unión” también se estableció lo relativo a la autoridad del Sumo pontífice:

“Asimismo definimos que la santa Sede Apostólica y el Romano Pontífice tiene el primado sobre todo el orbe y que el mismo Romano Pontífice es el sucesor del bien-aventurado Pedro, príncipe de los apóstoles, verdadero vicario de Cristo y cabeza de toda la Iglesia...”²³

La historia señala que el 6 de julio de 1439, en la misa pontifical celebrada por Eugenio IV en la catedral de Florencia, se leyó el decreto de unión en griego y latín, con frases que exaltaban el gran suceso: “... Cayó el muro que dividía a la Iglesia oriental de la occidental y volvió la paz y la concordia, siendo piedra angular Cristo... Alégrese la madre Iglesia que ve a sus hijos, antes disidentes, vueltos ya a la paz y unidad...”²⁴

El Cisma de Oriente había terminado aparentemente en Florencia, sin embargo, los hechos demuestran que no fue fácil acatar en la práctica las disposiciones que se dieron. A su regreso, los diferentes jerarcas orientales se encontraron con serias dificultades, algunos de ellos fueron tomados como apóstatas. Además de lo anterior hay que añadir la caída de Constantinopla en poder de los turcos en 1453; había sucumbido la capital del imperio bizantino.

Los siguientes años, previos al **V Concilio de Letrán** (1512-1517) fueron difíciles no sólo en Oriente, ya que en Europa se suscitaron un sinnúmero de acontecimientos políticos que cambiaron rotundamente el rumbo de la vida y del pensamiento de los hombres del tiempo. Sólo por destacar uno de ellos me referiré al descubrimiento de América y a la directa participación en este suceso de los Reyes Católicos de España y del pontífice de entonces Rodrigo Borgia, nombrado **Alejandro VI**, quien para apoyar la empresa española, expidió dos bulas para cederles toda la tierra descubierta al occidente “en orden a su perfecta evangelización y cristianización”. Sabido es también que el mencionado pontífice, para salvar las diferencias entre Portugal

²³ Denzinger, *Op. cit.*, p. 201 (694)

²⁴ B. Llorca, *Op. cit.*, p. 337

y España, expidió la bula de demarcación, y apoyándose en el Tratado de Tordesillas, define las posesiones de ambas naciones.

Sin embargo, en cuanto al estado interno de la Iglesia se debe mencionar su declive a causa de los personajes que van ocupando sucesivamente la Cátedra de San Pedro. No abundaré en situaciones específicas, ya que no corresponde hacerlo en este análisis, sólo quiero destacar algunas de las circunstancias que van mermando no sólo su ascendencia política en el mundo europeo, sino que lo más grave fue la decadencia moral de muchos de sus dirigentes que provocaron una nueva escisión y con ella el surgimiento de nuevas corrientes de pensamiento que desembocarían en la **Reforma Protestante** encabezada por **Lutero**.

El papa **León X**, de la familia de los Medicis, había sido nombrado cardenal cuando sólo tenía trece años de edad y a los treinta y siete ocupaba ya el trono pontificio. Apenas coronado decidió continuar con el **V Concilio de Letrán** que había sido convocado por su antecesor Julio II. Así, en 1513 continuaba con este concilio que trató sobre la reforma de los monasterios y de los cardenales a quienes se les pedía moderación en el lujo y la práctica de una vida virtuosa; a los clérigos se les exhortaba a la castidad y a los fieles se les pedía aprender la doctrina cristiana. Había que revisar un problema añejo: la disputa entre el clero regular y secular; asimismo, poco antes de clausurar el concilio, Pico de la Mirándola, en un discurso emotivo habló de los vicios del clero y pidió que urgentemente se remediara pues, dijo: "... podemos temer que Dios mismo corte y destruya a hierro y fuego los miembros enfermos..." Algunos interpretaron estas palabras como el vaticinio de los estragos del protestantismo de Lutero que no quisieron remediar a tiempo los padres lateranenses.²⁵ Sin embargo, otros autores piensan que desde épocas anteriores, la Iglesia había hecho varios intentos para "autorreformarse", pero será hasta el **Concilio de Trento** (1545-1563) que la Iglesia

²⁵ *Ibidem*. pp. 505-510

católica, al enfrentarse a la llamada **reforma protestante** de Lutero, entre de lleno a una auténtica revisión, no sólo para condenar al luteranismo, sino para modificar una serie de desvíos que habían propiciado en gran medida la crítica y la división entre sus fieles.

Son bien conocidos los motivos personales que indujeron a **Martín Lutero** (1483-1546) a separarse del catolicismo, recordaremos aquí sólo algunos de ellos. Lutero creía que la “justificación” o salvación de los hombres, se verifica por medio de una aplicación e imputación de los méritos de Cristo, por lo tanto las obras de los hombres carecen de valor, ya que además sostenía que la naturaleza humana es de por sí corrupta, y sólo la fe o la confianza en los méritos de Cristo realizan la justificación. Negaba la renovación interior del hombre, y no aceptaba la eficacia de los sacramentos pues por los méritos de Cristo, tenía garantizada su salvación.²⁶

Ahora bien, la difusión de los postulados del luteranismo fue propiciada en gran medida entre los países germánicos a causa de conflictos añejos de índole política. Otros aprovecharon esto como pretexto para separarse de la Iglesia, como en el caso de Inglaterra que, al frente de Enrique VIII y por causas personales bien conocidas, se separó de la Iglesia de Roma y fundó el **anglicanismo**.

Fue el papa **Paulo III** quien en 1535 decidió iniciar una profunda revisión al interior de la Iglesia. Había que transformar el comportamiento de los papas, los cardenales y la curia romana en general. Al reformar la cabeza, se facilitaba el cambio de conductas del “bajo clero”. Para completar estos cambios, Paulo III decidió convocar a un concilio universal; para muchos éste fue su mayor mérito. Después de sortear un sinnúmero de problemas de orden político se logró inaugurar el XIX Sinodo ecuménico en la ciudad italiana de **Trento**, el 13 de diciembre de 1545.

²⁶ *Ibidem*, pp. 665-666

Se dice que el **Concilio de Trento** fue innovador en cuanto a su organización y método de trabajo. En cada sesión se debían promulgar dos tipos de decretos, unos sobre la fe y otros sobre disciplina.

Durante el primer período del concilio (1545-1547) deliberaron sobre los procedimientos a seguir; eligieron los diferentes cargos y decidieron que las materias se discutieran primero en sesiones privadas con las comisiones de teólogos y canonistas; de ahí se pasarían a las congregaciones generales donde ya participaban los obispos y otros asistentes invitados. Finalmente, las conclusiones se proclamarían solemnemente en las sesiones públicas.²⁷

Durante la tercera sesión se proclamó el **símbolo niceno-constantinopolitano** como el que debía constituir la base de las creencias y dogmas cristianos. Con estas palabras se inició dicha sesión en febrero de 1546:

“Este sacrosanto, ecuménico y universal Concilio de Trento, legítimamente reunido en el Espíritu Santo, considerando la grandeza de las materias que han de ser tratadas, señaladamente de aquellas, que se contienen en los dos capítulos de la extirpación de las herejías y de la reforma de las costumbres por cuya causa principal se ha congregado... creyó que debía expresamente proclamarse el Símbolo de la fe de que usa la Santa Iglesia Romana como el principio en el que necesariamente convienen todos los que profesan la fe de Cristo...”²⁸

Las siguientes sesiones abordaron y confirmaron varios de los postulados que negaba Lutero; entre ellos se proclamó la Biblia como base y primera regla de la fe y se señaló a la **Vulgata** como el texto oficial de la Iglesia en respuesta a las modificaciones y omisiones publicadas por Lutero.

²⁷ Este primer período culmina con el deceso del papa Paulo III en 1549. En 1547 el concilio tiene que trasladarse a Bolonia a causa de la peste en Trento. Carlos V se opone al pontifice y encabeza la guerra de Esmelcalda con Alemania.

²⁸ *Ibidem*, pp. 782-783

En la sesión quinta se proclamó el decreto dogmático sobre el pecado original y el de la reforma sobre la enseñanza religiosa y la predicación. Quiero destacar estos dos últimos decretos, ya que para los misioneros de la Nueva España, ambos fueron especialmente importantes para el desarrollo de su tarea evangelizadora, de ahí que, como se verá al tratar el tema de los Concilios Provinciales mexicanos, se hará referencia a los dictados tridentinos. La sesión sexta fue tal vez la más interesante del primer período, ya que en ella se discutió y definió el dogma de la justificación que, como ya se vio, era el punto más controvertido de la ideología protestante.²⁹

Las últimas sesiones de esta primera etapa presidida por Paulo III, se dedicaron principalmente en cuanto a los decretos dogmáticos, al estudio y definición de los sacramentos, en tanto que en el aspecto disciplinario, se habló de la residencia de los obispos y clérigos. Fueron tiempos tan difíciles para el concilio, que estuvo a punto de perderse, en primera por la peste que azotó a Trento y en segunda, por los conflictos políticos entre Carlos V, el papa y los alemanes. La sede fue trasladada a Bolonia y después de graves desavenencias, el pontífice decidió suspender indefinidamente el sínodo en septiembre de 1549; dos meses después fallecía Paulo III.

La segunda etapa de este XIX Concilio ecuménico fue convocada y presidida por Julio III quien decidió que la sede fuera nuevamente Trento. Se dice que el nuevo papa vio la necesidad de proseguir los trabajos por el importante avance que estaba cobrando el protestantismo. Fue así como en mayo de 1551 se celebró la undécima sesión tridentina.

Durante esta segunda fase (1550-1555), se expidieron los decretos sobre la eucaristía, la penitencia y la extremaunción; en cuanto a la disciplina se continuó con la reforma de los obispos y clérigos, a pesar del descontento y resistencia de muchos eclesiásticos.

²⁹ B. Llorca, *Op. cit.*, p. 792

A la muerte de Julio III en 1555, eligieron al cardenal Cervini, activo promotor de la reforma eclesiástica; sin embargo, Marcelo II --nombre que adoptó-- ocupó el trono pontificio sólo por veintinueve días. Le sucedió Paulo IV, el controvertido cardenal Carafa, quien continuó por su cuenta con la revisión de los ordenamientos sobre la reforma eclesiástica, aunque sin lograr, durante los cinco años (1555-1559) que encabezó la Iglesia de Roma, reanudar los trabajos del concilio.³⁰

El papa Pio IV convocó y presidió la tercera y última etapa de Trento. Era tío de Carlos Borromeo, quien fuera uno de los más sobresalientes personajes de este período conciliar (1561-1565). Durante la primera sesión de este último período se promulgó un decreto sobre la comunión bajo las dos especies seguido de decretos de reforma. En la siguiente sesión, se definió dogmáticamente el sacrificio de la misa:

“Y porque en este divino sacrificio, que en la misa se realiza, se contiene e incruentamente se inmola aquel mismo Cristo que una sola vez se ofreció Él mismo cruentamente en el altar de la cruz; enseña el santo concilio que este sacrificio es verdaderamente propiciatorio...”³¹

Pero, bien dice Rondet que este decreto levantó más el muro entre católicos y protestantes ya que a la vez que se afirmaba el valor de la misa, se definía también el sacramento del orden sacerdotal:

“... por la voluntad misma del Señor, su único sacrificio se renueva en la Iglesia por el ministerio de los sacerdotes de la nueva ley...”³²

Las últimas sesiones giraron en torno a la estructura jerárquica de la Iglesia; a la vida y formación de los sacerdotes y a la institución de los seminarios tridentinos. Durante la penúltima sesión celebrada en noviembre de 1563, se expidió la doctrina

³⁰ *Ibidem*, p. 811-816

³¹ Denzinger, *Op. cit.*, p. 268 (940)

³² Henri Rondet, *Op. cit.*, p. 257

sobre el matrimonio, en contra también de los protestantes, que negaban el sacramento y le conferían sólo un carácter civil.

La sesión veinticinco y última de Trento, afirmó nuevamente la existencia del purgatorio. Asimismo, trató sobre las indulgencias, sobre la invocación y veneración de los santos y sus reliquias, así como de la necesidad de recordarlos a través de sus imágenes:

“... Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe.”³³

Con respecto al dogma de la **Santísima Trinidad**, en esta última sesión fue particularmente importante la participación del santo jesuita Pedro Canisio quien hizo componer una profesión de fe completando las fórmulas de Nicea-Constantinopla y que se conoce como la **Profesión de fe del Concilio de Trento**.³⁴ Las partes esenciales son las siguientes:

“... Creo en un solo **Dios Padre** Omnipotente, creador del cielo y de la tierra... y en un solo **Señor Jesucristo**, Hijo de Dios unigénito y nacido del Padre antes de todos los siglos, Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no hecho, consustancial con el Padre... y en el **Espíritu Santo**, Señor y vivificante, que del Padre y del Hijo procede; que con el Padre y el Hijo conjuntamente es adorado y conglorificado; que habló por los profetas; y en la Iglesia, una, santa, católica y apostólica. Confieso un solo bautismo para la remisión de los pecados y espero la resurrección de los muertos y la vida del siglo venidero. Amén.”³⁵

Cabe mencionar que entre los decretos que se expidieron en esta sesión vigesimocinco estaba el de la preparación y publicación del **Misal** y **Breviario**, así como de un **Catecismo** y de un **Índice de libros prohibidos**.

³³ Denzinger, *Op. cit.*, p. 279 (987)

³⁴ Rondet, *Op. cit.*, p. 259

³⁵ Denzinger, *Op. cit.*, pp. 282-283 (994)

La importancia de Trento es ciertamente notable ya que con los decretos dogmáticos afianzó la postura de la Iglesia frente a los supuestos errores del protestantismo, en tanto que con los decretos de reforma, contribuyó de manera importante a la transformación interna de la Iglesia.

En las páginas anteriores, he intentado presentar, aunque de una manera somera, la secuencia histórica de cómo fue estructurando la Iglesia la doctrina sobre el dogma de la Santísima Trinidad. Desde los orígenes del cristianismo surgieron las divisiones entre los cristianos que afirmaban o negaban que Cristo fuera el Hijo del Padre; asimismo, hubo quienes no aceptaron que en Cristo subsistieran la naturaleza divina y la naturaleza humana. Como se vio, las controversias mencionadas se dieron principalmente por parte de los cristianos bizantinos, impulsados en gran medida por sus propios emperadores y en algunas ocasiones, por sus jerarcas eclesiásticos. Fueron sobre todo, polémicas en torno a la cristología.

Más tarde, en el siglo IX, surgió una de las controversias más serias, la que se centró en la procesión del Espíritu Santo. Ya no se atacaba la hipóstasis de Cristo, ahora se intentaba penetrar en el misterio de la tercera Persona de la Santísima Trinidad. Se trató de negar que el Espíritu Santo procede “del Padre y del Hijo” y con ello se desató el primer cisma trascendente en la historia de la Iglesia: la separación entre los cristianos bizantinos y los cristianos fieles a Roma.

En resumen, durante estos primeros novecientos años, los cristianos buscaron las respuestas en torno a la “vida íntima de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo pues así --dice Vilanova-- se penetraba mejor en la historia del mundo, en la historia de la salvación de los hombres”³⁶ Sin embargo, en ese afán de encontrar respuestas “humanas” a sus interrogantes, cayeron en errores que la Iglesia juzgó como herejías, y por lo tanto, sancionó a quienes las promovieron y a sus seguidores.

³⁶ Evangelista Vilanova, *Op. cit.*, p. 146

Resulta necesario recapacitar también en el instrumento que utilizó la Iglesia para ir formando la teología sobre el dogma; me refiero a los concilios ecuménicos, ya que como se ha visto fue a través de ellos que se sentaron las bases doctrinales que rigen el pensamiento y las prácticas religiosas. Asimismo, estos sinodos estructuraron la propia institución de la Iglesia de Roma, la que en su afán de afianzarse como la “heredera del trono de San Pedro”, actuó con la conciencia de que le correspondía la responsabilidad de gobernar a todos los cristianos del orbe.

En estas reuniones ecuménicas se configuró el “símbolo de fe” en el que se encuentran contenidas los principios que todos los cristianos deben creer. Si bien es cierto que se contaba con la forma antiquísima del Símbolo Apostólico que, supuestamente proviene del primer siglo del cristianismo y que a la letra decía: “Creo en el Padre omnipotente, y en Jesucristo, y en el Espíritu Santo Paráclito, en la Santa Iglesia y en el perdón de los pecados.”³⁷ Fue a partir del siglo IV, en Nicea, que san Atanasio trató de explicitar más la tradición de los Padres de la Iglesia, formulando el Símbolo de Nicea que se verá complementado en el I Concilio de Constantinopla y que será el que hasta nuestros días rija el pensamiento de los fieles a la Iglesia de Roma.

En los párrafos que anteceden se aprecia también una necesidad, por parte de las autoridades eclesiásticas, de “autorreformarse”, ya bien sea por estar ligadas demasiado a los bienes y a la vida de los laicos o por estar contaminadas con ideas que desvirtuaban su verdadero ministerio. Ese fue uno de los motivos que desencadenó el cisma más grave que ha vivido la Iglesia, el del protestantismo que dividió a la Europa de su tiempo. Si bien es cierto que esas circunstancias propiciaron una profunda reforma al interior de la institución, también favorecieron la pérdida de miles de adeptos que se unieron a las diversas corrientes religiosas que surgieron con el luteranismo. Los protestantes no sólo se separaban de la Iglesia por razones políticas, sino que, en su

³⁷ Denzinger, *Op. cit.*, p. 3 (1)

anhelo de querer manejar “humanamente” los dictados de la Iglesia, optaron por la separación y conformación de nuevas congregaciones.

Para terminar este apartado, creo que su contenido puede sintetizarse en estas palabras de san Agustín, uno de los grandes teólogos trinitarios de todos los tiempos:

“Andamos, es cierto, buscando, no una trinidad cualquiera, sino la Trinidad que es Dios; verdadero, sumo y único Dios. Tú que esto oyes espera: aun andamos buscando, y nadie con razón reprende al que se afana en tal empeño, siempre que busque, firme en la fe, algo que es muy de conocer o expresar.”³⁸

³⁸ *Obras completas de san Agustín*, p. 457

CAPÍTULO II

La enseñanza del dogma en la Nueva España

"Y la palabra Trinidad es empleada muy a propósito porque expresa a la vez el número determinado de Personas divinas y su unidad radical, unidad de tres".

SANTO TOMÁS DE AQUINO

CAPITULO II

LA ENSEÑANZA DEL DOGMA EN LA NUEVA ESPAÑA

La Iglesia Católica de todos los tiempos se ha valido esencialmente de dos medios para desarrollar su labor educadora y cumplir así con su tarea de promover y difundir las verdades esenciales de su doctrina. En primer lugar, se ha valido de la palabra oral y escrita; en segundo, de las imágenes, bien ya sean estampas y grabados, pinturas o esculturas.

Por lo anterior, creo indispensable, antes de analizar las imágenes trinitarias -- tema fundamental de esta tesis-- revisar someramente algunas de las formas utilizadas por el clero en la Nueva España para propagar, a través de la palabra, el dogma de la Santísima Trinidad.

1. Los inicios de la evangelización

Es un hecho por demás conocido que, a la llegada de los franciscanos encabezados por fray Martín de Valencia, se dio comienzo a la evangelización sistematizada de la población indígena, pues aunque fray Pedro de Gante ya había iniciado en Texcoco la primera escuela para que los "hijos de los principales aprendieran la fe católica" --como él mismo decía-- no fue sino con los primeros doce misioneros que realmente se organizó la catequesis para los naturales de estas tierras mexicanas.

Aunque este tema ha sido ampliamente estudiado, creo necesario revisar en este capítulo algunas de las características que identifican esta tarea fundamental, a la que se denominó "conquista espiritual", ya que fue a través de ella que los indígenas fueron introducidos en el conocimiento de todas las verdades de la Iglesia, entre ellas, el dogma de la Santísima Trinidad.

Por otra parte, si se revisan las diversas prácticas religiosas ejercidas por los misioneros aquí en la Nueva España y se comparan con los relatos históricos de los primeros tiempos del cristianismo, uno puede percatarse de más similitudes en dicho proceso que de variantes; veamos algunas de ellas.

En los inicios de la Iglesia se dio especial énfasis al catecumenado, de la misma forma que aquí los frailes se preocuparon de inmediato por la preparación de los naturales para recibir el bautismo.

“En el primer año que a esta tierra allegaron los frailes, los indios de México y Tlaltelulco se comenzaron de ayuntar... y allí iban los frailes a enseñar y bautizar los niños.”¹

Así refiere Motolinia que, desde la llegada de los primeros misioneros, se inició la catequesis de los niños. Pero es un hecho que no sólo trabajaron los misioneros con los hijos de los principales, Mendieta refiere cómo, también adoctrinaron a los adultos en estos tiempos:

“... porque también los adultos comenzaron a tomar de coro los primeros rudimentos de la cristiandad, hicieron con los principales, que sus barrios viniesen y se juntasen hombres y mujeres en patios grandes que tenían junto a la casa donde se habían aposentado.”²

También Motolinia refiere cómo fueron las primeras enseñanzas:

“En este tiempo se comenzó a encender otro fuego de devoción en los corazones de los indios que se bautizaban, cuando des- prendían el Ave María y el Pater Noster y la doctrina cristiana; y para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor, diéronles cantando el Persignum Crucis, Pater Noster y Ave María, Credo y Salve, con los mandamientos en su lengua, en un canto llano gracioso.”³

Cabe destacar la forma de aprendizaje señalada por ambos cronistas franciscanos, mientras Mendieta dice que se hacía a “coro”, Motolinia refiere que los indios utilizaban su lengua en “un canto llano gracioso”. Esta práctica, de hacerlo oralmente y en

¹ Fray Toribio de Benavente, *Historia de los Indios de la Nueva España*, p. 78

² Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiãna*, p. 219

³ Fray Toribio de Benavente, *Op. cit.*, p. 25

comunidad, fue utilizada por los pueblos del Antiguo Testamento, ya que la relación constante de los textos confesionales no “sólo cumplía una función de aprendizaje de memoria, sino también una función meditativa de penetración en el texto.”⁴ Por lo tanto, resulta sencillo comprender la razón por la que los misioneros continuaron con esta práctica tradicional, pues a la vez que les solucionaba la enseñanza masiva de la doctrina, evidentemente estaban convencidos de que era la mejor forma de hacerlo.

Ahora bien, no puedo hacer a un lado el gran obstáculo que tuvieron que enfrentar los misioneros a cada paso que daban: la diversidad de lenguas indígenas que constituyó, sin duda alguna, la más seria barrera de acercamiento a los naturales. Numerosos comentarios hay al respecto; continuas expresiones que dejan entrever el trabajo y el esfuerzo que les significó el aprendizaje de las lenguas nativas. El propio Mendieta explica algunas de las formas utilizadas y principia diciendo que hasta que los mismo frailes “aceptaron comportarse como niños”, se inició realmente un proceso eficaz de aprendizaje:

“Y púsoles el Señor en corazón que con los niños que tenían por discípulos se volviesen también niños como ellos para participar de su lengua, y con ella obrar la conversión de aquella gente párvula en sinceridad y simplicidad de niños. Y así fue dejando a ratos la gravedad de sus personas se ponían a jugar con ellos... Y traían siempre papel y tinta en las manos, y en oyendo el vocablo al indio, escribiánlo y al propósito que lo dijo. Y a la tarde juntábanse los religiosos y comunicaban los unos a los otros sus escritos y lo mejor que podían conformaban a aquellos vocablos el romance que les parecía más convenir.”⁵

Estos fueron los comienzos de la evangelización en lenguas que poco tiempo después se vio plasmada hábilmente en manuales y catecismo ideográficos, estos últimos, instrumentos siniguales, para la enseñanza, como se verá más adelante. A través de las crónicas de los religiosos sabemos cuáles fueron los contenidos de estos primeros catecismos; Fray Diego de Basalanque, historiador de los agustinos, relata cómo catequizaron los de su orden a los naturales del pueblo de Tiripetío.

⁴ Peter Eicher, *Diccionario de conceptos teológicos*, T-I, p. 105

⁵ Mendieta, *Op. cit.*, p. 220

“Cuatro cosas, decía el predicador, son las más necesarias que sepais, antes que os dé el Bautismo y los demás Sacramentos y seais participantes del santo sacrificio de la Misa. La primera, habeis de saber el Padre nuestro, para que sepais orar a Dios y pedir lo que os conviene. Lo segundo, habeis de saber el Credo en que se contiene todo lo que es necesario creer para salvarse un hombre. Lo tercero, habeis de saber lo que habeis de orar y hacer para alcanzar la gloria, que es guardar los Mandamientos de la ley de Dios y de la Iglesia. Lo cuarto, sabreis también lo que os da Dios en esta vida para que alcanceis la gloria, que son los Sacramentos. Todas estas cosas les iba muy despacio enseñando y catequizando... Cada día se hacía esto, hasta que examinaban a los que habían aprendido aqueste Catecismo...”⁶

Por su parte Mendieta, cuando habla de cómo se las ingeniaron con dibujos mientras aprendían las lenguas indígenas, dice que:

“Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos y los demás que querían de la doctrina cristiana.”⁷

Como se ve, era importante dar a conocer desde el primer momento, los fundamentos de la religión a través del Credo y por otra parte, se hacía necesario también inducir a los futuros cristianos hacia la práctica de una vida moral y piadosa mediante el aprendizaje de los mandamientos.

2. La enseñanza del Dogma a través de los Catecismos. Antecedentes europeos

La evangelización de la Nueva España, coincidió con un momento interesante de revisión de métodos de enseñanza religiosa en la metrópoli, los que tenían como meta principal: “... intensificar la enseñanza de las verdades centrales de la fe a fin de ir elevando la condición generalizada de postración del pueblo cristiano.”⁸ Los historiadores señalan que una de las causas del debilitamiento de la Iglesia en España durante esta época, fue la poca formación religiosa de los integrantes del clero, tanto

⁶ Diego de Basalenque, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino*, p. 36

⁷ Mendieta, *Op. cit.*, p. 247

⁸ Luis Resines, *Catecismos Astete y Ripalda*, p. 15

regular como secular, la que ocasionó que los fieles cristianos desconocieran hasta las verdades más elementales:

“... no digo ignorancia en lo que toca a la perfección del cristianismo... sino en la substancia, principios y fundamentos de ella, que son artículos de la fe y mandamientos de la ley...”⁹

Esta fue una de las razones que propició la organización de una serie de concilios regionales a lo largo del siglo XVI. En las constituciones sinodales de Salamanca, en 1570 se estipula que se haga un catecismo.¹⁰

Dichos ordenamientos proponían catecismos de variada extensión y profundidad, con oraciones y formularios, así como con aclaraciones y explicaciones que facilitaban la labor de quienes se dedicaban a enseñar la doctrina cristiana. Aún cuando no se había culminado el Concilio de Trento, siempre estuvo presente en las discusiones de estos sinodos locales que pretendían reformar la manera de enseñar la religión en las diferentes provincias españolas.

Por su parte, Pío V procuró dar cumplimiento inmediato a los ordenamientos tridentinos por lo que se empeñó en la publicación del célebre *Catecismo tridentino*, compuesto por algunos religiosos dominicanos.¹¹ A diferencia de otros que ya se habían hecho, como el de San Pedro Canisio que estaba dedicado a la instrucción infantil, el de *San Pío V* se había destinado al clero y al pueblo cristiano; fue publicado en 1566.

Durante el siglo XVI, en España se hicieron numerosos catecismos que tuvieron como principal objetivo corregir las anomalías ya señaladas. Entre ellas sobresalen los trabajos de los jesuitas, Gaspar Astete y Jerónimo de Ripalda. La primera edición del de Ripalda se hizo en 1586 y fue tan apreciado su contenido, que muchos catecismos más se inspiraron en él, inclusive se tradujo a la lengua zapoteca en 1687.¹² Aunque se ha

⁹ *Ibidem.*, p. 13, *Apud*, Felipe de Meneses, *Luz del Alma Cristiana*, pp. 316-318

¹⁰ Luis Resines, *Op. cit.*, p. 18

¹¹ B Llorca, *Historia de la Iglesia Católica*, T-III, p. 882

¹² *Ibidem*, p. 211

modificado este catecismo al paso de los siglos con nuevas preguntas que lo han actualizado, puede decirse que en esencia, es uno de los que hasta la fecha se utiliza para la enseñanza de la doctrina cristiana.

Ripalda agrupó las verdades doctrinales en cuatro partes fundamentales: **Credo, oraciones, mandamientos y sacramentos**. Posteriormente se verá de qué manera esta obra sirvió de inspiración a los catecismos mexicanos.

3. Los Concilios Provinciales Mexicanos y los Catecismos

En primer lugar, se hace necesario una somera revisión sobre las medidas que tomó la Iglesia en cuanto a la evangelización del territorio mexicano. Desde las **Juntas Eclesiásticas** celebradas entre 1532 y 1546 se analizaron entre otros puntos, las formas en que podía erradicarse la idolatría y se estudió cómo debía administrarse el bautizo a los nuevos cristianos. A estas primeras reuniones que sirvieron de antecedente a los concilios provinciales, asistieron los obispos y los representantes de las tres órdenes religiosas que a esas fechas trabajaban con los indígenas; participaron también algunos clérigos y autoridades civiles.¹³

Es un hecho por demás conocido que fue realmente a través de los **Concilios Provinciales Mexicanos** que se reguló la tarea formadora de los ministros eclesiásticos. Enseguida comentaré algunos de los puntos sobresalientes de cada uno de ellos. El **I Concilio Provincial** se llevó a cabo en 1555; fue convocado por el arzobispo dominico Alonso de Montúfar y dio prioridad a cuestiones misionales. Subrayó la necesidad del uso de las lenguas indígenas en la evangelización; también trató de cuál debería ser la instrucción que recibirían los indígenas para ser bautizados.

¹³ Pedro Borges, et. al., *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, pp. 177-179

Diez años después, en 1565, el mismo Montúfar reunió al **II Concilio Provincial** que tuvo por objetivo central recibir y jurar los decretos tridentinos. Asimismo se ordenó que los nativos no usaran ningún sermonario, ni manuscrito que no fuera la doctrina cristiana aprobada por los prelados y traducida por los misioneros en lengua indígena.¹⁴

De particular trascendencia fueron los ordenamientos que dictó este sínodo en relación a la ejecución y uso de las imágenes, ya que les preocupaba a las autoridades eclesiásticas que los habitantes de estas tierras --particularmente los indígenas-- interpretaran correctamente los nuevos modelos religiosos europeos:

“... estatuímos y mandamos, que ningún español ni indio pinte imágenes, ni retablos en ninguna Iglesia de nuestro Arzobispado y Provincia, ni venda imagen sin que primero el tal pintor sea examinado... y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares y ponen en su lugar otras, como venga a la devoción de los fieles...”¹⁵

Sin duda alguna, el **III Concilio** fue el más importante. Convocado en 1584 y celebrado en 1585, fue encabezado por el arzobispo y virrey, Pedro Moya de Contreras. Puede decirse que, en lo general, este sínodo volvió a tratar muchos de los temas de las reuniones anteriores. Se insistió en la instrucción religiosa en lenguas indígenas, así como en la preparación que debían recibir los nativos antes de los sacramentos.

De acuerdo a los decretos tridentinos sobre la reforma eclesiástica, aquí también se dictaron ordenamientos para los doctrineros, exhortándolos a dar buen ejemplo a los nuevos cristianos. Se habló sobre la organización administrativa de la Iglesia novohispana y se decretó el establecimiento de los seminarios tridentinos para la formación de los clérigos.

¹⁴ L. Lopetegui, *Historia de la Iglesia en la América española*, p. 449

¹⁵ Francisco Antonio Lorenzana, *Concilios Provinciales primero y segundo*, p. 91

Se analizaron las fiestas religiosas y en la última sesión del Concilio se insistió en el uso correcto de las imágenes religiosas, tema particularmente interesante en estas regiones que requerían de la especial vigilancia para no desvirtuar esta práctica religiosa con las antiguas creencias idolátricas.

Con respecto a los catecismos que debían utilizarse, se declaró lo siguiente:

“Este santo sínodo provincial, pues, proponiéndose esto mismo por la multitud casi innumerable de los rudos que viven en estas partes de las Indias, con sumo cuidado trató de proveer que los niños, esclavos, indios y cualesquiera otros de toda edad y condición que ignoren los elementos de la fe, sean instruidos en la doctrina cristiana... Más como en gran manera convenga, que la sagrada doctrina sea conforme en todo consigo misma, este sínodo ha aprobado y dispuesto ordenadamente para uso de toda la provincia mexicana, según la única forma prescrita, el catecismo, en el cual se contiene la suma fácil y breve de aquellas cosas que cada uno debe saber.”

Se habló de la conveniencia de utilizar el Catecismo tridentino como fundamento doctrinal de los clérigos y religiosos que se dedicaban a la enseñanza:

“Y por lo mismo establece y manda a quienes incumbe el cargo de enseñar la suma de la doctrina cristiana en las iglesias, en las escuelas y en los colegios de niños y que usen de él bajo pena de excomunión mayor, no obstante de cualquier costumbre en contrario.”

Asimismo se recomendó hacer las traducciones necesarias a las lenguas indígenas:

“Amonéstese también a los obispos a que cuanto antes hagan traducir este catecismo en aquella de los indios, que cada uno conozca sea más usada en su diócesis. A las traducciones dadas a luz con aprobación de los obispos, da este sínodo la misma autoridad que al catecismo original, prohibiendo bajo la misma pena de excomunión el uso de todas las otras que se publicaron antes, o que después de este decreto se publique de otro modo que del sancionado en la presente constitución.”¹⁶

También se estipuló que las verdades fundamentales que todo cristiano debía conocer, habían de ser expuestas en público para su recitación constante.

¹⁶ *Concilio III Provincial Mexicano*, pp. 14-15

“Todos los que tienen cura de almas, tanto seculares como regulares, tengan escrito en una tabla de texto de la doctrina cristiana, a saber, la oración dominical, la Salutación angélica, el Símbolo de los Apóstoles,¹⁷ la Antífona Salve Regina, los doce artículos de la fe, los diez Mandamientos de la ley de Dios, los cinco de la Iglesia, los siete Sacramentos de la fe y los siete pecados capitales y hagan que todas estas cosas se recen en todos los domingos de Adviento y desde el domingo de Septuagésima hasta la dominica de Pasión inclusive, pero no dentro de la solemnidad de la misa. Esta doctrina repetida con frecuencia, fijará en nuestra memoria los fundamentos de nuestra fe...”¹⁸

Como se ve en estas últimas líneas, se corrobora la idea que ya se había apuntado líneas arriba, del valor que se concedía a la repetición oral, como una práctica provechosa para asimilar y hacer propios los dictados doctrinales.

Los religiosos cronistas abundan en sus comentarios sobre cómo fue que enseñaron los frailes la doctrina. Fray Jerónimo de Mendieta refiere la gran labor de fray Jacobo de Testera, al enfrentarse a la dificultad de las lenguas indígenas ideando para ello los lienzos pintados que dieron pie a los llamados “catecismos testerianos”, pequeños libros con imágenes que sirvieron para enseñar el dogma. Puede inferirse que los jeroglíficos que acompañaban estos textos, fueron las primeras figuras con las que se representó a la Santísima Trinidad.

De acuerdo a los comentarios que hace Miguel León Portilla a la edición traducida al castellano de *Un Catecismo Náhuatl en imágenes*, existen una veintena de estos librillos en diversas bibliotecas mexicanas y extranjeras. Asimismo apunta que no se han estudiado a profundidad, de manera que puedan señalarse sus semejanzas y diferencias.¹⁹ El ejemplar que estudió se encuentra bajo la custodia de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Así lo describe:

¹⁷ Conviene aclarar a qué se le ha denominado **Símbolo de los Apóstoles**: Al parecer es la fórmula más antigua del Credo. Durante la Edad Media se afirmaba que después de la Ascensión de Jesucristo y de haber recibido los apóstoles el Espíritu Santo, decidieron establecer un compendio de la doctrina. Se dice que cada uno expresó su idea y que con todas se formuló el **símbolo** que distinguió a todos los fieles cristianos. Posteriormente y a partir del I Concilio de Nicea estas verdades quedaron contenidas en el Credo.

¹⁸ Concilio III Provincial, *Op. cit.*, pp. 15-16

¹⁹ Miguel León Portilla, *Un catecismo náhuatl en imágenes*, p. 10

“De este cuadernillo, a todas luces trunco, se conservan sólo seis hojas, en papel europeo, pintadas por ambos lados, de aproximadamente 15.6 cm de altura por 10.5 cm de ancho... sus pinturas se presentan siempre en columnas o fajas horizontales. El trazo de las figuras... refleja en otros casos cierta habilidad en el tlahuco o pintor. Varios son los colores empleados, azul, rojo, amarillo, verde. En muchos lugares, por desgracia, el colorido se encuentra venido a menos.”²⁰

También explica el historiador mexicano que el documento está formado como algunos códices prehispánicos que se abren a manera de biombo y que se leen de acuerdo a una secuencia horizontal a lo “largo de bandas que pasan de una página a otra.”

El historiador y nahuatlato hace una interpretación bastante interesante sobre algunos de los jeroglíficos que, según él, están para indicar algunas relaciones entre los signos. Asimismo y de acuerdo a lo que los propios cronistas apuntaron, descubre que algunos jeroglíficos prehispánicos son utilizados para significar ideas castellanas semejantes, tal es el caso de los dibujos que simbolizan *mictlan*: lugar de muertos. Por otra parte señala que todo se facilita porque, además de los dibujos, se puede leer el texto explicativo en náhuatl, cosa que no acontece en otros catecismos semejantes de la misma época. Después de analizar las preguntas y respuestas que conforman este catecismo, puede decirse que la enseñanza estaba basada en los siguientes temas principales:

- 1) El Dogma de la Santísima Trinidad y la identificación de cada una de las tres divinas Personas.
- 2) La Virgen María y la encarnación de Dios Hijo.
- 3) La redención de los hombres por el sacrificio y Pasión de Jesucristo.
- 4) La muerte, resurrección y ascensión de Cristo.
- 5) El juicio final de los hombres.
- 6) La muerte del hombre y su resurrección.
- 7) La existencia del cielo y el infierno.
- 8) Significado de la Iglesia y de su jerarca el Papa.

²⁰ *Ibidem*, p. 11

9) Quiénes son los ángeles.

Debido a que este catecismo está incompleto, León Portilla asienta que no le fue posible reconstruir todo el texto, especialmente el final, por lo tanto no sabemos con qué tema terminaba, si con el mismo de los ángeles o con otro asunto más.

Por otro lado, el historiador mexicano opina que el autor de este catecismo bien pudo inspirarse en el del padre Ripalda, aunque este tipo de obras casi siempre seguían un mismo patrón temático. Al igual que todos los catecismos, éste también está estructurado a manera de diálogo, lo cual fue una práctica frecuente en Europa desde la Edad Media, ya que lo que se pretendía era facilitarle a la gente sencilla el aprendizaje.

Se buscaban expresiones que sintetizaban la información para memorizarlas fácilmente, lo cual era la principal característica que diferenciaba estos catecismos de aquellos dirigidos a los pastores, en los que se complementaba la información con abundantes y razonadas explicaciones.

A continuación se presentan las preguntas y respuestas a través de las cuales se enseñaba el dogma de la Santísima Trinidad con los jeroglíficos que las acompañan. La traducción del náhuatl al castellano la hizo León Portilla y él mismo señala que no pudo reconstruir todas las preguntas, aunque intentó hacerlo consultando otros catecismos en náhuatl basados según él, en el de Ripalda.

La primera hoja de este catecismo no tiene símbolos y el texto en náhuatl fue rehecho por el investigador sólo en parte. Los asteriscos señalan los textos reconstruidos por León Portilla. La interrogación indica lo que el investigador no pudo definir y que yo pienso puede referirse a la pregunta sobre la tercera Persona de la Santísima Trinidad.

*

ca yehuatzin Santisima Trinidad



¿Quién es él, Dios?

él es la Santísima Trinidad.

¿Ac yehuatzin Santisima Trinidad?

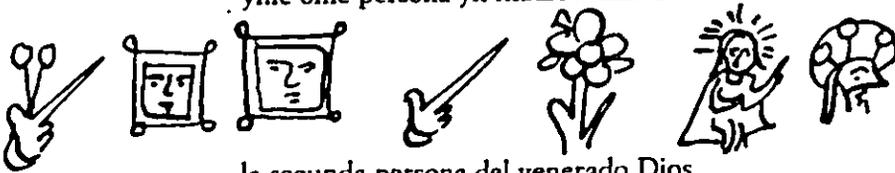
El, Dios padre y Dios hijo y Dios



*

¿Quién es la Santísima Trinidad?

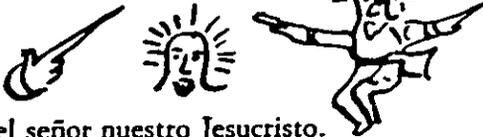
ynic ome persona yn itlatzotiltzin dios



la segunda persona del venerado Dios,

yn totecuyo Jesuchristo

¿Ac yehuatzin yn



el señor nuestro Jesucristo.

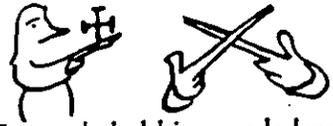


¿Quién es

[tote] cuyo Jesuchristo?
el señor nuestro Jesucristo?



Ca yehuatzin huelneli
En verdad el bien verdadero



teotl yhuan huelneli oquitzintli



Dios y bien verdadero hombre.



¿Aquit



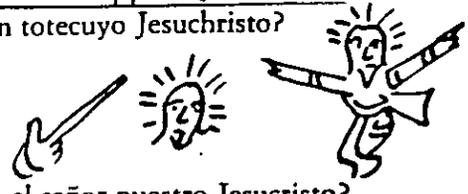
¿Cómo

oquitzintli omochiuhitino



se hizo hombre

yn totecuyo Jesuchristo?



el señor nuestro Jesucristo?

Ca ichpochxilantzinco yn



En el virginal vientre de
huelneli ychpochtli

Santa maria muchipa



Santa María, siempre
ycaitlamahuizoltica



en verdad doncella,



por obra portentosa



spiritu santo



Espíritu Santo,

yeitzitzin yei personas



tres respetables,

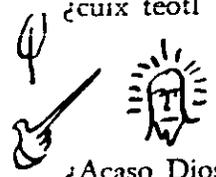


tres personas

y solo un bien verdadero Dios

*

¿cuix teotl
¿Acaso Dios



ca quemaca



en verdad

yn tepiltzin santo, cuix teotl ca quemaca

es el hijo? santo, acaso es Dios en verdad.

¿Cuix yeintin yn teteo?

¿Acaso son tres dioses?

Ca amotzin

No,

san se huelneliteotl dios.

porque sólo hay un bien verdadero Dios.

¿Ac yehuatzin

¿Quién es él

yn persona oquitzintli omochiuhtino?

[qué] persona hombre se hizo?

Ca yehuatzin

En verdad él,

tzihuapile.

mujercita.

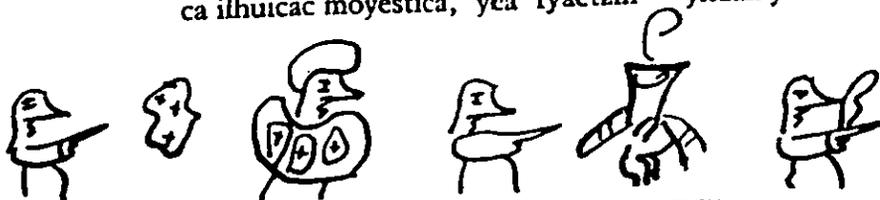
¿Auh campa moyestica

¿Y dónde está

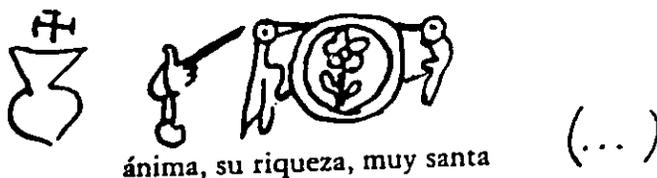
yn on tsihuapile semicac ychpochtli santa maria?

la mujercita siempre doncella Santa María?

ca ilhuicac moyestica, yea iyactzin yhuan y



en verdad en el cielo está, y su cuerpo y su
animatzin yencuiltonoliz senca



ánima, su riqueza, muy santa

De acuerdo a las observaciones de León Portilla, el dedo índice de tamaño exagerado, significa **apuntamiento**, indica relación entre uno o varios dibujos anteriores y lo que enseguida se representa. Cuando la mano lleva sobre ella dos puntos, señala una **doble realidad**, en tanto que cuando lleva tres, se refiere a una “**triple**” realidad, esto sucede, como puede verse, cuando se habla precisamente de la Santísima Trinidad. Por otra parte, si las dos manos se cruzan, la idea expresada es de **igualdad** o **equivalencia**.

Con respecto a la representación de la Santísima Trinidad, las ocasiones que aparece, se le muestra con tres figuras iguales que evocan la representación **antropomorfa** y como una figura en la que se unen tres cabezas a través de una sola corona. Es innegable que esta última recuerda la iconografía herética --como adelante se verá-- la llamada **Trinidad trifacial** que se analiza en el último capítulo de esta tesis. Seguramente, el fraile que “dictó” estas imágenes al tlacuilo, quiso explicar el dogma de una forma --para él-- más evidente, simulando que las tres Personas eran un solo Dios a través de unir las tres figuras con una corona.

Esta figuración --como se verá en el capítulo octavo de este trabajo-- fue utilizada en la Edad Media y por algunos artistas italianos renacentistas, como Andrea

del Sarto. Posteriormente, en el siglo XVII, fue prohibida por el papa Urbano VIII, ya que consideró que esta iconografía podía asociarse a las deidades paganas de tres cabezas, por lo tanto dejó de emplearse ampliamente.²¹

Después de observar esta imagen trinitaria, yo me pregunto: ¿Será que el misionero que utilizó este catecismo, traía consigo algún grabado medieval, o fue su inventiva la que propició esta singular figura? Lo que sí resulta para mí poco probable, es lo que opinó el padre jesuita José de Acosta en su obra, *Historia natural y moral de las Indias*, escrita en la segunda mitad del siglo XVII:

“... y yo he visto para satisfacerme en esta parte, las oraciones del Paternoster y Ave María y símbolo y la confesión general, en el modo dicho de indios; y cierto se admirará cualquiera que lo viere; porque para significar aquella palabra: “Yo pecador, me confieso”, pintan un indio hincado de rodillas a los pies de un religioso como que se confiesa; y luego para aquella “a Dios todopoderoso” pintan tres caras con sus coronas al modo de la Trinidad; y a la gloriosa Virgen María, pintan un rostro de Nuestra Señora y medio cuerpo con un niño... de donde se podrá colegir la viveza de los ingenios de estos indios, pues este modo de escribir nuestras oraciones y cosas de la fe, ni se lo enseñaron los españoles, ni ellos pudieran salir con él, si no hicieran muy particular concepto de lo que les enseñaban.”²²

Parece por este comentario que el cronista atribuye a los indígenas la creación de estas imágenes a partir de la “abstracción” que pudieron lograr del propio concepto. Creo que esto es imposible si se considera que estos catecismos fueron hechos para enseñar a los naturales en los primeros tiempos de la evangelización, cuando ni siquiera habían tenido tiempo de aprender y asimilar los diversos fundamentos del catolicismo. A lo anterior hay que añadir la dificultad que implica la enseñanza y “comprensión” del dogma de la Santísima Trinidad.

Con respecto a cómo se representa en este catecismo, la idea de las “tres personas”, de los “tres respetables”, puede apreciarse que lo hacen con tres dibujos separados. En el primer caso son tres rostros adentro de tres recuadros, en tanto que en

²¹ François Boespflug, *Dieu dans l'art*, p. 55

²² José de Acosta, *Historia natural y moral de las indias*, pp. 289-290

el segundo concepto se muestra como tres “humanos” de medio cuerpo. Para representar al Espíritu Santo, se valieron de un ave, claro símbolo de la tradicional paloma que aparece en la narración del Evangelio sobre el bautismo de Cristo y que justifica su figuración, como se verá en el capítulo siguiente de esta tesis.

Por último, cuando se menciona a Dios, sólo es un rostro enmarcado por un resplandor, en cambio, cuando se refiere a Jesucristo, se ilustra con su imagen en cruz, con los brazos extendidos, aunque no esté colocado sobre una cruz.

El otro catecismo que se analizó fue el de fray Pedro de Gante. Afortunadamente existen ya reproducciones facsimilares de la obra del insigne misionero franciscano. La primera de ellas fue realizada por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Ciencia de España, en 1970. Para ello se copió el original que se localiza en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid.²³

El pequeñísimo libro mide 5.5 y 7.7 cm y consta de treinta y ocho páginas y al igual que los catecismos llamados “testerianos”, está hecho por símbolos y dibujos de sencilla factura y su lectura también debe seguirse como en los códices, de izquierda a derecha. Federico Navarro es quien hace las anotaciones a esta facsímil y en su introducción comenta que, en caligrafía del siglo XVIII dice lo siguiente:

“... este librito es de figuras con que los misioneros enseñaban a los indios la Doctrina a el principio de la conquista de Indias.”

Asimismo indica que entró a la biblioteca madrileña el 20 de enero de 1897 y que se puede identificar la autoría de fray Pedro de Gante en su firma, la que aparece al final de la página 83, “en hoja pegada a la bandana de forro”. Por otro lado, Navarro dice que para la interpretación de documento se basó en el trabajo de Narciso Sentenach: *Catecismos de la Doctrina Cristiana en jeroglíficos para enseñanza de los indios*

²³ *Catecismo de la Doctrina Cristiana de Fray Pedro de Gante*, Reproducción facsímil, 1970.

Americanos, publicado en 1900. Recientemente, en 1992, se hizo otra reproducción facsimilar del catecismo de Gante. Se trata de un bello trabajo hecho por una editorial española, fundamentado en la transcripción de la tesis doctoral de Justino Cortés Castellanos editada por la Fundación Universitaria Española.²⁴

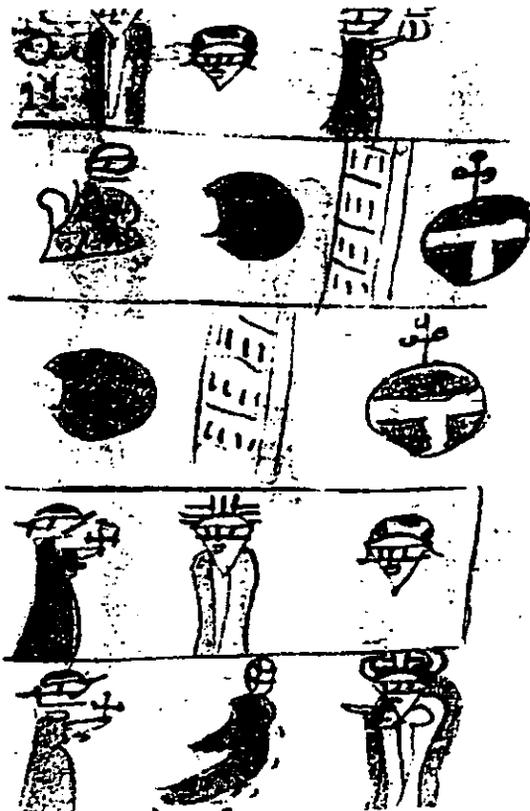
De acuerdo al análisis que hace este investigador, el contenido del catecismo es el siguiente:

- La señal de la cruz
- El Padrenuestro
- El Ave María
- El Credo
- La Salve
- Yo pecador
- Doctrina resumida: Explicación de la Santísima Trinidad
- Los mandamientos de la Ley de Dios
- Los mandamientos de la Santa Madre Iglesia
- Los Sacramentos
- Las obras de misericordia
- Oración final

Enseguida se presentan las preguntas y los jeroglíficos que se refieren a la enseñanza de la Santísima Trinidad.

²⁴ *Catecismo de Fray Pedro de Gante, Estudio de Justo Collantes, 1992.*

Página 22

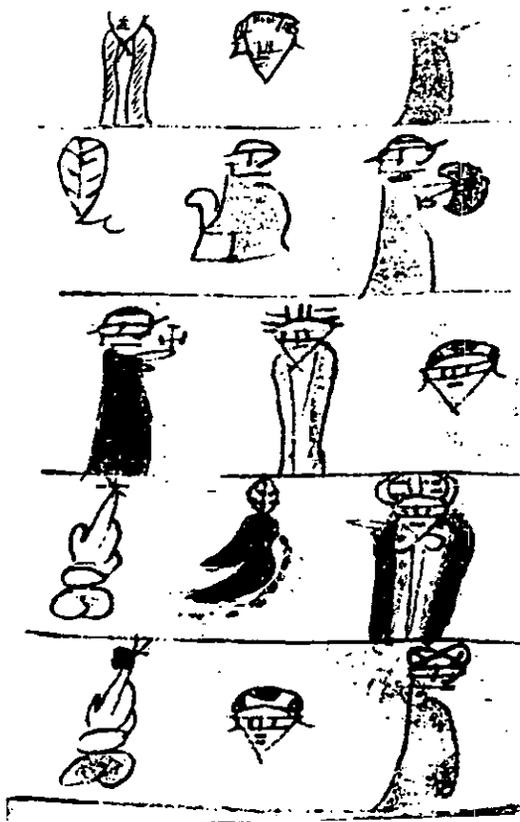


Dios. Dónde, Dios, Dios.

allá, se digna estar, en el cielo y en la tierra
en todas partes, se digna estar.

Quien se dignó hacer el cielo y la tierra
en verdad que él. Dios.

Página 23

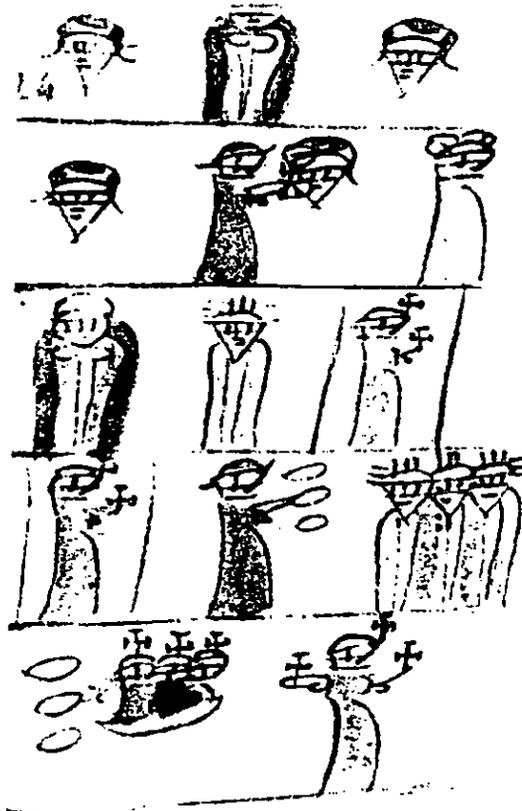


Dios. Quién es Dios.

¿Dios?

En verdad que ella.

Página 24



la Santísima Trinidad

Quien es La Santísima Trinidad

en verdad que Dios

Padre venerado. Dios Hijo venerado

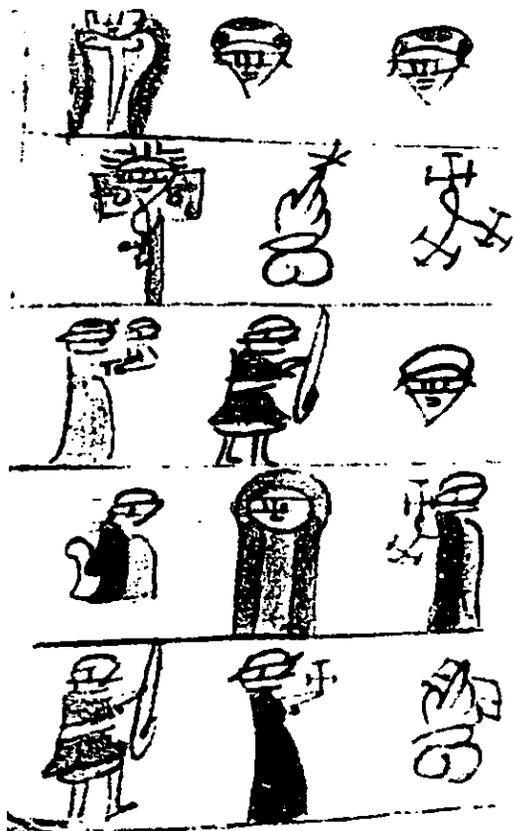
Página 25



Dios Espíritu Santo. Tres personas
solamente bien un venerado Dios.

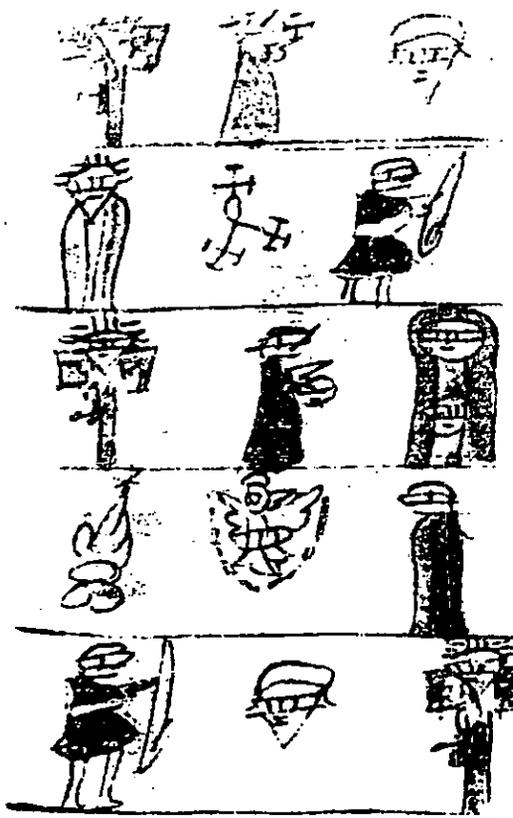
Dios. Dios. El Padre venerado ¿por
ventura es Dios?

Página 26



En verdad que sí. Dios el
 Hijo venerado ¿por ventura es Dios?
 en verdad que sí

Page 27



Dios Espiritu Santo. por ventura
 es Dios. En verdad que sí
 Por ventura son tres
 En verdad que no
 en verdad que tan solamente un Dios.

(...)

Si se comparan los dos pictogramas de los catecismos que se han analizado en esta tesis, puede observarse que no se utilizaron las mismas figuras para indicar a la Santísima Trinidad.

Ciertamente, con sólo estudiar dos obras, de ninguna manera puedo establecer una conclusión definitiva; sin embargo, sí quiero destacar ciertas cuestiones: En primer lugar, el dibujo que se utilizó en el catecismo anónimo, el que recuerda la representación trifacial de la Trinidad, sí pudo estar influenciado por el criterio del misionero que debió basarse en algún modelo europeo. En cambio, el tlacuilo que elaboró el catecismo de Gante, no usó este diseño, sino que pintó tres imágenes juntas de medio cuerpo que podrían relacionarse más con las representaciones antropomorfas de la Trinidad.

Sin embargo, no sería válido concluir que estas imágenes son los antecedentes de las figuraciones “antropomorfas” o “trifaciales” de la Trinidad de épocas posteriores, ya que los pictogramas fueron dibujados para cumplir con un fin inmediato de enseñanza, para una población neófito, a la que había que introducir en la verdad fundamental y a la vez, más incomprensible, de la Iglesia Católica. Tampoco se puede pensar que a través de estos catecismos, los indígenas mexicanos lograron asimilar completamente estas enseñanzas. Los misioneros estaban muy conscientes de este problema, así se deja ver en esta aseveración del dominico fray Domingo de la Anunciación cuando se refiere a la enseñanza del Credo:

“El segundo, tercero y cuarto artículos de los que pertenecen a la divinidad y ser de Dios: como son tres personas y un solo Dios verdadero: ninguno se ha de atrever a declarar ni menos a entender ni comprender tan alto misterio...”

Así hablaba el “maestro” en el diálogo de su Doctrina Cristiana. Por su parte el “discípulo” le contestaba de esta manera:

“Padre mío, este tan alto misterio que aora me acabas de decir de la Santísima Trinidad es incomprensible y que en gran manera sobrepuja nuestro entendimiento, por tanto no me atrevo a preguntarte acerca de ello otra cosa alguna, sino que todos tenemos obligación de lo creer firmemente, por tanto yo lo creo

de todo mi corazón según y como tu aora me lo has dicho.”²⁵

Es bien claro que los indígenas, al igual que todo “buen cristiano”, aprendían desde sus primeras enseñanzas que había verdades incomprensibles ante las que su inteligencia no debía “inquietarse” tratando de llegar a un razonamiento, por el contrario, como dice esta Doctrina, sólo había “la obligación de creer”.

También Lorenzana que, como ya se vio recopiló los Concilios Provinciales mexicanos, registra esta recomendación del primer sínodo de 1555:

“... y los intérpretes religiosos y clérigos, deben instruir y doctrinar los indios en las cosas más necesarias a su salvación y dexar los mysterios y cosas de nuestra Santa Fe, que ellos no podrán entender, ni alcanzar de ellos tienen necesidad por agora.”²⁶

Lo cierto es que, a pesar de todo, los catecismos debieron incluir la enseñanza del dogma de la Santísima Trinidad, ya que no podía excluirse por ser el cimiento de la Doctrina cristiana. Debido a lo anterior, y a pesar de que el propio Concilio Provincial, insistió en la necesidad de instruir en lenguas indígenas, los autores de algunos de estos catecismos tuvieron que enfrentarse a los juicios inquisitoriales.

Algunos de ellos fueron denunciados porque presentaban errores en los conceptos sobre la Santísima Trinidad. Seguramente lo complicado del asunto implicaba mayores dificultades para quienes hacían la traducción a las lenguas indígenas, por lo que fueron juzgados por la Inquisición. Tal es el caso del *Diálogo de la Doctrina Cristiana* en lengua tarasca, compuesto por fray Maturino Gilberti, de la orden de San Francisco, impreso en México en 1559 y que fue motivo de serias y largas discusiones que duraron hasta el año de 1576.²⁷

²⁵ Domingo de la Anunciación, *Doctrina Cristiana*, pp. 14-15

²⁶ Francisco Lorenzana, *Concilios Provinciales*, p. 45

²⁷ Francisco Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo XVI*, pp. 4-37

La acusación fue hecha por Vasco de Quiroga directamente a fray Alfonso de Montúfar, arzobispo de México, ya que fray Maturino insistía en que se imprimiera su libro, a pesar de que estaba en depósito, pues había dudas y poca claridad en algunos conceptos. Primero se mandó analizar por hablantes de la lengua tarasca quienes juzgaron que tenía “muchos defectos, y en el sentido, algunas cosas malsonantes y escandalosas”, por lo tanto se aconsejaba que la obra “no se publique entre los indios, hasta que esté corregida y castigada y enmendada.”

Algunos de los temas sancionados fueron sobre el uso correcto de las imágenes y sobre la Santísima Trinidad; con respecto a este tema, en el interrogatorio que le hicieron al fraile franciscano en enero de 1561 le preguntaron sobre una de sus proposiciones: “la primera divinidad de la Santísima Trinidad es el Padre”. El misionero se defendió justamente con el argumento de la mala traducción: “...puso un vocablo usado en la dicha lengua tarasca que en ella quiere decir propiamente persona connotando que está enhiesta.” Se discutió sobre cómo redactar mejor la cuestión:

“... y así fueron de acuerdo, que se quitase y quitado, lo que se quedó hace este sentido: la primera cosa divina en la Santísima Trinidad que es Dios Padre.”

Después de que la obra de Gilberti pasó por diversas revisiones y correcciones, en 1588, el Consejo de la Inquisición de Sevilla dictaminó que: “... no habiéndose de prohibir, podrá ser libro provechoso para la doctrina de los indios en aquella tierra.”

Con este ejemplo, he querido indicar la trascendencia que tuvieron todos estos libros, algunos más importantes que otros, no sólo por quienes los hicieron, sino por sus contenidos. Todos tuvieron que enfrentar la revisión inquisitorial y a pesar de que eran manuales fundamentales para la instrucción doctrinal, muchos tuvieron que ser retirados para no confundir a los indígenas que estaban en vías de ser “buenos cristianos”.

El breve estudio de los catecismos que aquí se presenta, me permitió descubrir un sinnúmero de aspectos en los que valdría la pena profundizar más, sin embargo, en

cuanto al tema central de este capítulo, sólo puedo concluir que, a pesar de la dificultad que entrañaba la enseñanza del dogma de la Santísima Trinidad, se hicieron todo tipo de esfuerzos para que los indígenas “conocieran” esta verdad, ya que la comprensión de la misma era imposible, había que presentarla al menos, como la verdad fundamental que todo buen cristiano debía conocer.

4. Un sermón trinitario

Es un hecho por demás conocido que, otra de las formas que tiene la Iglesia Católica para catequizar y para promover entre los fieles creyentes, los principios de una vida cristiana, son los sermones. Se sabe que, durante las primeras décadas del siglo XVII, en la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, en la capital de la Nueva España, se acostumbraba celebrar cada año, una novena en honor a la Santísima Trinidad. Se llevaban a cabo actos varios, tales como misas, oraciones y sermones alusivos, justamente ante el altar dedicado a la devoción trinitaria. En 1735, se publicó la recopilación de las prácticas piadosas que, durante tres años dirigió el padre jesuita Juan Antonio de Oviedo. Uno de estos sermones me ha llamado especialmente la atención, el padre Oviedo lo tituló, “Los símbolos que en sus creaturas nos ha puesto Dios de este Misterio”.²⁸

El padre Oviedo, nació en la capital del Nuevo Reino de Granada en 1670. Más tarde fue trasladado a la ciudad de Guatemala donde recibió el grado de Doctor en Teología. En 1690 tomó la sotana en el Colegio de San Francisco Javier de Tepetzotlán. Entre sus cargos, se destaca el de Visitador de la Provincia de Manila, así como el de rector del Colegio de San Ildefonso de México, así como del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo; asimismo fue Calificador de la Suprema Inquisición de España. Murió en la capital de la Nueva España, a los 87 años, en 1757.²⁹

²⁸ Juan Antonio de Oviedo, *El devoto de la Santísima Trinidad*. En la introducción de esta obra, el autor explica que en ella resume las 27 pláticas que dio durante las novenas que se celebraron en la iglesia de La Profesa durante tres años.

²⁹ José Mariano Beristain de Souza, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, p. 422, T-2

Enseguida presento algunos de los pensamientos que expresó el padre jesuita en uno de sus sermones, a propósito de la fiesta de la Santísima Trinidad.³⁰

Para empezar, el sacerdote inició el sermón de esta ocasión con las siguientes ideas:

“Es oráculo del apóstol san Pablo, que las cosas visibles nos deben servir como de escala, para conocer las invisibles... así ha querido la Santísima Trinidad ponernos en algunas creaturas, imágenes suyas que nos sirven de memoria y estímulo a su amor...”

Es decir, el orador anuncia que se valdrá de ejemplos accesibles a la comprensión humana, para lograr un mejor acercamiento al dogma fundamental del cristianismo, así continúa:

“... propondré aquí algunos símbolos que hallamos en las creaturas, que nos guíen y levanten al conocimiento y amor de la Santísima Trinidad.”

El primer elemento que escoge es nada menos que el sol, el cual, como se verá posteriormente, ocupa un importante sitio dentro de la simbología cristiana:

“uno es el sol, y en ese sol, que es uno y no tres soles, hay el cuerpo solar, que por su forma circular denota la perfección y es símbolo de la eternidad y por uno y otro es jeroglífico del Padre... Hay juntamente rayo, que nace del sol y por eso simboliza al Hijo y hay luz, que procede del sol y del rayo, y por eso significa al Espíritu Santo, que procede del Padre y del Hijo...”

Enseguida alude al arco-iris y comenta que sus tres colores primarios, representan a la Trinidad de las personas en “un Dios”. El sermón continúa con los ejemplos que se pueden palpar aquí en la tierra y elige para ello al agua:

“... un manantial perenne de agua, de la cual se forma un arroyo y estancándose está en una olla, se forma una laguna... reconoce y adora el misterio de la Trinidad: en el manantial al Padre, principio de toda perfección. En el arroyo, al Hijo, que nace del Padre y en la laguna al Espíritu Santo que procede

³⁰ En el Apéndice II de esta tesis se presenta el sermón completo.



"...aquella especie de tulipán que en idioma mexicano se llama cacomil..."

del Padre y del Hijo y en el Padre, Hijo y Espíritu Santo es una misma esencia, como en el manantial, arroyo y laguna, una misma agua.”

El cuarto ejemplo que menciona, es la rosa de Jericó³¹ pero aclara: “... como nosotros no la hemos visto”, elegirá una flor de estas tierras mexicanas:

“... todos hemos visto y vemos cada día aquella especie de tulipán que en idioma mexicano se llama cacomilt e hispanizado el vocablo decimos cacomite y muchos la llaman flor de la Trinidad porque el vástago nace y crece en forma triangular y la flor se divide, siendo una, en tres hojas grandes de color de fuego...”

Para finalizar el sermón de esta ocasión, el jesuita se detiene en la “obra más expresiva de la Santísima Trinidad, el hombre”, para lo cual insiste en que al formar Dios al hombre dijo:

“... Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. En donde es digno de reparar que habló Dios en plural, hagamos... el Padre eterno, con el Hijo y el Espíritu Santo como con Personas de una misma naturaleza, poder y voluntad... así como en Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo así en nuestra alma, hay un alma y tres potencias: entendimiento, memoria y voluntad...”

* * *

Es bien cierto, que con sólo estos ejemplos resulta difícil tener una idea cabal de las variadas formas que procuró la Iglesia para enseñar el dogma fundamental del cristianismo. Sin embargo, el objetivo principal de esta somera revisión fue el de tener presente que, desde los inicios de la evangelización, los frailes procuraron enseñar a los indígenas esta verdad, utilizando métodos adecuados para ellos.

Por otro lado, la revisión bibliográfica me permitió constatar que, además de los catecismos, en los Devocionarios, en los Libros de Oraciones, así como en los Sermonarios, siempre se encontraron apartados dedicados a la Santísima Trinidad, hecho

³¹ Es posible que el orador jesuita se haya inspirado en el texto del *Eclesiástico* (24, 14): “Me elevé... como brotes de rosas en Jericó, como un otivo magnífico en la llanura.”

nada extraño dada la trascendencia del tema y que sólo confirma el interés de la Iglesia por fomentar esta creencia, a pesar de la dificultad que implica su comprensión. De ahí mi interés por comentar el sermón del padre Oviedo, quien utilizando elementos de la propia naturaleza y del hombre mismo, quiso facilitar a los fieles creyentes la mejor comprensión del principio fundamental del cristianismo.



SEGUNDA PARTE

**enseñanzas y dogmas
dadas por las imágenes**

CAPÍTULO III

La justificación iconográfica del dogma: El Bautismo de Cristo

*"A cada una de las Personas
divinas le corresponden sus
inalienables alabanzas. Así son
estas uniones y distinciones en
aquella inefable unidad y
esencia".*

DIONISIO AREOPAGITA

CAPITULO III

LA JUSTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA DEL DOGMA: EL BAUTISMO DE CRISTO

1. Las imágenes.

El Concilio II de Nicea celebrado el año de 787, puso fin a la severa discusión sobre la legitimidad de las representaciones de Dios y de los santos. Distingue el culto debido a Dios, para el que se reserva el nombre de "latría" y el culto a las demás imágenes:

"... definimos con toda exactitud y cuidado, que las venerables y santas imágenes, como la imagen de la preciosa y vivificante cruz... tanto las imágenes de nuestro Señor Dios y Salvador Jesucristo, como las de nuestra Señora inmaculada de la santa Madre de Dios, de los santos ángeles y de todos los santos y justos... se expongan en las santas iglesias de Dios, en los vasos sagrados y ornamentos en las paredes y en cuadros, en las casas y en los caminos..."¹

El mismo Concilio, se apoyaba en san Basilio el Grande, quien decía que: "... el honor tributado a una imagen, remonta al modelo original", por lo tanto quedaba admitida la figuración de Dios, pues de esa manera los fieles creyentes se acercaban a Él para adorarle, a la vez que, a través de las imágenes recordaban los diversos acontecimientos de la vida del Hijo de Dios entre los hombres.

La iconografía de la Santísima Trinidad encontró su plena justificación en los Evangelios, de manera particular en la narración del Bautismo de Cristo, ya que fue precisamente en ese momento que se manifestaron las tres divinas Personas.

Los cuatro evangelistas refieren este suceso, sin embargo, es en el de **san Mateo** donde se encuentra la narración más completa:

"Vino Jesús de Galilea al Jordán y se presentó a Juan para ser bautizado por él. Juan se oponía diciendo: Soy yo quien debe ser por ti bautizado, ¿y vienes tú a mí? Pero Jesús le respondió: Déjame hacer ahora, pues conviene que cumplamos toda justicia. Entonces Juan condescendió. Bautizado Jesús salió luego del agua. Y he aquí que vio abrirse los cielos y al Espíritu de Dios

¹ Justo Collantes, *La Fe de la Iglesia Católica*, pp. 536 - 537

descender como paloma y venir sobre Él, mientras una voz del cielo decía: Este es mi hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias." (Mateo 3,13-17)

Después de la crucifixión del Salvador, durante los primeros tiempos del cristianismo, el bautismo se administraba por el sistema de **inmersión triple**, en nombre de la Santísima Trinidad. Para ello se utilizaban ríos, estanques o el mismo mar, seguramente en reminiscencia del bautismo de Jesús. Más tarde se edificaron baptisterios o pequeñas piscinas para cumplir con el sacramento del bautismo que es: "Entre todos los sacramentos, el que ocupa el primer lugar ya que es la puerta de la vida espiritual, mediante él nos hacemos miembros de Cristo y parte del cuerpo de la Iglesia", tal como quedó estipulado en la *Bula "Exultate Deo"* del papa Eugenio IV, en 1439.²

La *Didaché* habla ya del bautismo por **infusión** que poco a poco sustituyó al de **inmersión**, a la vez que en ocasiones se utilizó el de **aspersión** para los enfermos.³ Mediante el acto del bautismo, al derramar el agua sobre el bautizando, se pronunciaba la fórmula trinitaria. "Yo te bautizo en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo".

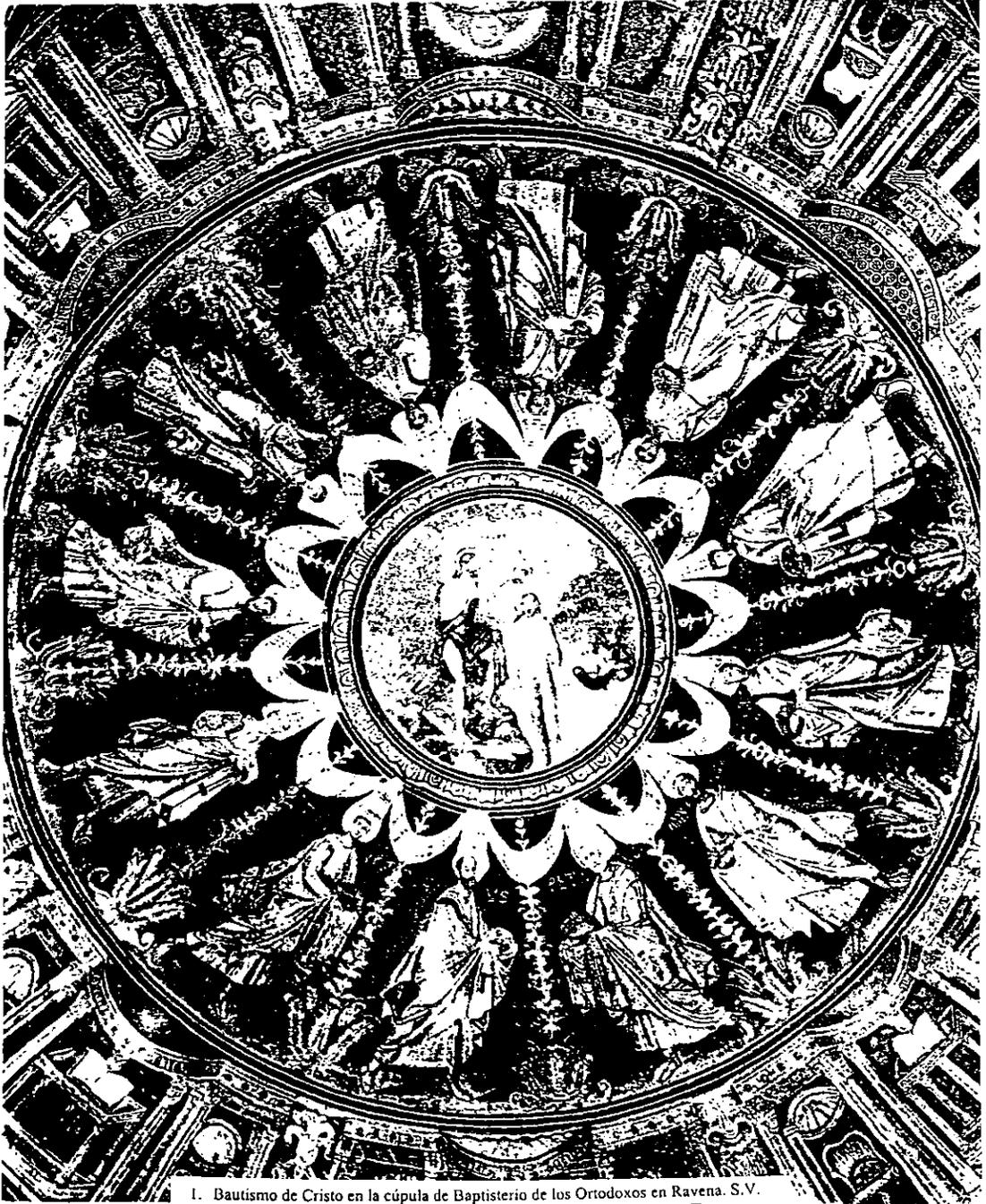
Queda entendido que, a través del bautismo de Cristo se legitima la representación de cada una de las tres divinas Personas: el Padre, del que sólo se "oyó su voz", primero será figurado con un haz luminoso o con una mano, hasta encontrar su mejor forma en la imagen de un anciano digno, vestido de pontifical. El Hijo, con la imagen del hombre que habían conocido sus contemporáneos y el Espíritu Santo, como una paloma, tal y como lo narra el evangelio.

2. Las primeras representaciones

Los antecedentes iconográficos del Bautismo de Cristo, que fundamentaron las representaciones subsecuentes, se encuentran en el arte cristiano Oriental. Los personajes que aparecen siempre, en todas las escenas son Jesucristo: san Juan y los ángeles.

² *Ibidem*, p. 634

³ Llorca y Villoslada, *Historia de la Iglesia Católica I*, p. 284. También llamada "Doctrina de los apóstoles", es una pequeña obra de autor desconocido que resume los ritos de la liturgia de los primeros cristianos. Según los estudiosos es evidente que pertenece al primer siglo de la era cristiana.



1. Bautismo de Cristo en la cúpula de Baptisterio de los Ortodoxos en Ravenna. S.V.

Según Louis Réau, del siglo VI al XII, Jesús aparece desnudo, sumergido en las aguas del río Jordán. Lo que se pretendía era recordar cuál era el antiguo ritual, esto es la **inmersión**, inclusive sostiene este autor que antes del siglo XII no se dieron representaciones del Bautista vertiendo el agua sobre la cabeza de Cristo y asienta que el único caso se puede observar en Ravena, en la cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos.⁴



En estas representaciones bizantinas, el cuerpo de Jesús aparece sumergido en las aguas, de forma que las ondulaciones del Jordán disimulan su desnudez. Según Leo Steinberg, este tipo de figuración se mantuvo hasta finales del siglo VI, ya que a través de ella se pretendía recordar que “el agua es un seno para quien nace”, y recordaba el grado de desnudez efectiva que se exigía en los ritos cristianos primitivos.⁵ El Bautista, a un lado del Mesías, impone su mano derecha sobre la cabeza del Salvador, en tanto que dos o tres ángeles, en la otra ribera del Jordán, sostienen los mantos con que cubrirán la desnudez de Cristo después de su bautismo.

En ocasiones también se observa un personaje sumergido en el agua que es el Jordán personificado que según Réau: “... el arte se ha limitado a la traducción del Salmo 114, 3 donde se dice el Jordán **se echó para atrás**.”⁶ Así se observa en el Monasterio de Hosios Lukas, en uno de los mosaicos que datan aproximadamente del año 1000.⁷



Otro de los elementos que aparece en ocasiones en estas obras es una cruz sumergida en el río, la que se tomó como la prefiguración de la crucifixión. Sin embargo, para el iconógrafo francés “... se trata de un recuerdo de peregrinación. Para señalar a los peregrinos el sitio donde había tenido lugar el bautismo de Cristo, se había levantado en el Jordán una cruz en lo alto de una columna plantada sobre un basamento...”⁸

Otra característica de las composiciones bizantinas es que, sobre la cabeza de Jesús se posa la paloma simbólica del Espíritu Santo, en tanto que, en un plano más alto se destacan un sol y los rayos que de él emanan o en ocasiones se asoma una mano, elementos que aluden al Padre Eterno.

⁴ Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, p. 298, T. II

⁵ Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, p. 158

⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, pp. 310-311

⁷ David Talbot, *Art of the Byzantine Era*, p. 92

⁸ Louis Réau, *Op. cit.*, p. 311



2. Bautismo de Cristo en el Monasterio de Hochtos Lucas. S.XI.

Es posible que las obras que sirvieron de inspiración a los artistas españoles que, a su vez influyeron en las pinturas novohispanas, hayan sido las del *Quattrocento*. En primer lugar se analizan dos pinturas que parecen inspiradas una en la otra.

Se trata de las pinturas que, del Bautismo de Cristo realizaron **Andrea Verrochio** (1435-1488) cuya obra se localiza en la Galleria Uffizi, en Florencia, así como la ejecutada por otro pintor florentino: **Domenico Ghirlandaio**, (1449-1494) para la Basilica de Santa Maria la Novella. En ambos trabajos se aprecia la nueva disposición de las figuras, con un claro sentido de la perspectiva. Cristo ya no va desnudo, lleva el paño de pureza que vestirá en todas las representaciones posteriores. Mientras que en las obras bizantinas su cuerpo aparece sumergido en las aguas, a veces casi por completo, ahora sólo sus pies se hunden en las aguas del Jordán.

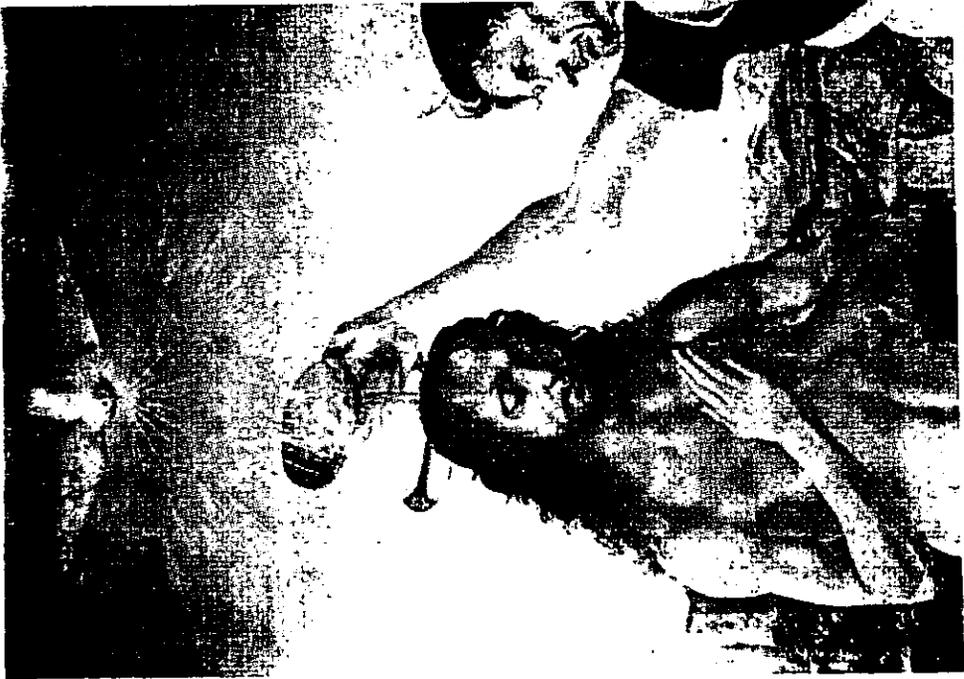


Hay una sola diferencia de gran importancia: la imagen de Dios Padre que aparece en la pintura del Verrochio sigue la tradición oriental de figurarlo sólo con dos manos, en tanto que el Ghirlandaio, lo representó hasta la cintura, como un anciano barbado que eleva su mano derecha para bendecir. Sobre su pecho, con las alas abiertas, aparece la paloma del Espíritu Santo de cuyo pico emanan rayos luminosos que van hasta la cabeza de Cristo. San Juan Bautista lleva en su mano derecha la venera que ha utilizado para bautizar a Jesús, este elemento será, a partir del Renacimiento, de gran significado ya que indica el agua "viva" que ha recogido del Jordán; es el acto mismo del bautismo, el momento de la infusión del Espíritu Santo, el signo que a la fecha persiste.



Sobresalen las figuras de los ángeles que sostienen los paños con que cubrirán a Cristo. Según Réau, estas figuras pueden simbolizar los diáconos que antiguamente participaban en las ceremonias; lo cierto es que los artistas raras veces omiten a estos personajes angélicos que suelen aparecer en la orilla opuesta al Bautista.

Ahora bien, con respecto a cómo fue tratado el tema por los artistas españoles, una de las obras más antiguas que se pudo localizar es la de **Pedro Serra**, pintor aragonés del siglo XIV que dejó retablos importantes en su región. En uno de ellos, el que realizara para el Pentecostés de la ciudad de Manresa, pintó el Bautismo de Cristo muy acorde con los patrones ya mencionados para el arte Bizantino: Cristo desnudo, cubierto por las aguas,



3. Bautismo de Cristo por Andrea Verrochio en la Galeria Uffizi, Florencia. S.XV.



4. Bautismo de Cristo por Domenico Ghirlandajo en Santa Maria la Novella, Florencia. S.XV.

en el eje central de la composición; sobre su cabeza, la paloma del Espíritu Santo y arriba de ésta, un semicírculo del que salen rayos luminosos. A su izquierda, el Bautista, quien con la mano izquierda sostiene una jarra en lugar de la consabida concha. Pueden observarse también los ángeles que aguardan a Jesús con las túnicas.

Casi un siglo después, **Juan Fernández Navarrete**, apodado "el Mudo" (1526-1579), influenciado por la pintura italiana que conoció por sus estancias en Venecia, pintó el tema que nos ocupa para su trabajos de El Escorial. La obra que hoy en día se encuentra en el Museo de El Prado deja ver su conocimiento de la anatomía humana en los cuerpos semidesnudos de Cristo y el Bautista. En esta tabla renacentista se aprecia a un Dios Padre ya con la fuerza del Creador, muy al estilo de los artistas italianos como Rafael y Miguel Ángel. La paloma del Espíritu Santo, no se posa directamente sobre la cabeza del Salvador, sino que voltea su cuerpo hacia las manos del Bautista que, a manera de concha, vierten el agua sobre la cabeza de Jesús. Nuevamente se ven los angélicos personajes con las túnicas, esperando a Cristo afuera del Jordán.⁹

Fig. 5

También, el famoso pintor barroco, **Bartolomé Esteban Murillo** (1617-1682) abordó el tema que nos ocupa. En la versión que hace para la capilla bautismal de la Catedral de Sevilla en 1667, se muestra como el autor creativo que fue, aportando una nueva iconografía que no hemos visto en otras obras. Jesucristo, arrodillado, en señal de completa humildad, se inclina ante san Juan, quien vestido con una túnica - en lugar de la típica zalea - vierte el agua con una concha sobre la cabeza de Jesús. En el plano superior, al centro de la composición, se observa a la paloma de Espíritu Santo; en esta ocasión no se representó a Dios Padre, por lo tanto puede decirse que no se ajusta a los modelos convencionales. Por último, en lugar de los jóvenes alados que esperan a Jesús en la ribera del Jordán, dos pequeños ángeles sobrevuelan la escena sosteniendo los paños que cubrirán al Salvador.¹⁰

Fig. 6

⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores*, pp. 20-21 así como la ilustración No. 9

¹⁰ Nina Ayala Mallory, *Bartolomé Esteban Murillo*, ilustración No. 43



5. Bautismo de Cristo por Juan Fernández Navarrete
en el Museo de el Prado, Madrid. S.XVI.



6. El Bautismo de Cristo por Barroloomé Esteban Murillo en la Catedral de Sevilla. S.XVII.

3. Los dictados de los tratadistas

Antes de pasar a la revisión del repertorio novohispano, conviene señalar cuáles fueron las recomendaciones de los tratadistas, especialmente se analizarán a dos de ellos: Francisco Pacheco y Juan Interián de Ayala. El primero de ellos, en su *Tratado de Pintura* publicado en 1649, después de referirse a los temas de la infancia de Jesús, y apoyándose en el padre Gerónimo Nadal y en los evangelios, hace las siguientes reflexiones:

"...el poner a san Juan Baptista baptizando a Cristo, después de habello conocido por divina revelación, como se suele pintar, dentro del río Jordán, vestido, como se dirá en su pintura, arrodillado sobre una peña y muncha gente que acompaña la ribera que viene a ser baptizados por su mano... cerca de la orilla Cristo nuestro Señor, vestido con su túnica y manto, puesto de rodillas en oración y el Padre Eterno en el cielo, debaxo de una luz transparente y un rayo della que viene encaminado a Cristo, donde se significa que suena la voz del Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma sobre su cabeza y puede estar san Juan detrás de Cristo, también de rodillas en oración..."¹¹

Conviene resaltar algunas cuestiones: En primer lugar, Pacheco titula este apartado "Pintura del bautismo de Cristo a los treinta años de su edad", lo cual indica el aspecto que debía guardar la imagen del Salvador. Seguramente el tratadista se basó en el evangelio de san Lucas que menciona cuándo inició Jesús su vida pública: "Jesús, al empezar, tenía unos treinta años" (Lucas 3,23)

La *Leyenda Dorada* también comenta esto: "Veintinueve años después de este hecho (se refiere a la Espifanía) y en la misma fecha en que los magos adoraron a Jesús, éste fue bautizado en el Jordán".¹² Según los comentarios, es bien claro que los artistas no tuvieron dificultad para representar a Cristo de acuerdo a las narraciones del evangelista. Asimismo, el pintor y tratadista, menciona que debe ir "el Padre Eterno en el cielo", esto significa que Pacheco admite y promueve la representación humana de la primera Persona.

Por otra lado, con respecto a la iconografía del Bautista, a pesar de que Pacheco especifica que debe vestir túnica y manto, es evidente que la mayoría de los artistas prefirieron mostrarlo tal y como lo asienta el evangelio:

¹¹ Francisco Pacheco, *El arte de la Pintura*, pp. 632-634

¹² Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, p. 91 T.I

"Juan iba vestido de pelo de camello, llevaba un cinturón de cuero a la cintura y se alimentaba de langostas y miel silvestre". (Mateo 3,4)

Con relación a los ángeles que nunca faltan en la ribera del río, parece un hecho indiscutible que fue la tradición bizantina la que fijó esta iconografía, ya que no se mencionan en ningún escrito sagrado, ni Pacheco hace referencia a ellos. Réau dice que cuando se ven tres imágenes aluden a las tres jerarquías angélicas.¹³

Por último, la colocación del Padre Eterno y de la paloma del Espíritu Santo, permanece casi igual cuando aparecen juntos: el primero en el plano superior, en tanto que el símbolo de la tercera Persona, se posa entre la mano del Bautista y Dios Padre.

El otro tratadista que hace menciones específicas sobre este pasaje de la vida de Jesucristo, es el fraile mercedario, fray Juan Interián de Ayala en su obra, *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, y que fuera editado por primera vez en 1730.

El religioso español hace hincapié en dos cuestiones que deseo retomar ahora: el por qué de los ángeles que siempre acompañan a Jesús, así como dónde debe ir colocado el Salvador. En este sentido y con gran ironía, el escritor critica a los artistas que lo colocan fuera del río Jordán:

"... es una bobería el pintar a Christo Señor nuestro en su Bautismo sin llegarle apenas el agua sus pies, o no mucho más de los talones. Más el pintar algunos Ángeles, que con sus manos están teniendo las vestiduras de Christo quando desnudo recibió el Bautismo; aunque esto no representa ninguna exacta narración que nos refieran los Evangelistas; es sin embargo, una cosa muy pía y dignísima de imitarse, para significar con esto la profunda reverencia, que tuvieron siempre los Ángeles al Verbo Divino encarnado..."¹⁴

Interián de Ayala rechaza a los que no colocan a Jesús sumergido en las aguas del Jordán, en primera porque --dice él-- este río no es como el Manzanares de Madrid "...donde algunas veces apenas corre agua..." entendiendo con ello que el Jordán es un río caudaloso. Asimismo sostiene el autor que, a partir de que Cristo instituyó el sacramento del bautismo, se siguió la tradición de sumergir a las personas en el agua:

¹³ Louis Réau, *Op. cit.*, p. 310

¹⁴ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, p. 300 T.I

"Es pues, una cosa ridícula el pintar a Christo Señor nuestro en su Bautismo, llegándole el agua no más, que hasta el talón... y no pintarle metido, en el agua hasta el pecho... de aquí sin duda tuvo su origen el que antiguamente, tanto en la Iglesia Oriental, como en la Occidental, se confiriese el Bautismo por inmersión..."¹⁵

Discute también Interián de Ayala, lo que ya se mencionó líneas arriba sobre las diferentes prácticas llevadas a cabo para bautizar y acepta que, en los casos en que aparece el Bautista sosteniendo una concha y derramando agua sobre la cabeza de Jesús, puede significar:

"... no ser necesaria la inmersión para recibir el Bautismo, siendo éste igualmente válido, ora se confiera por infusión, o por aspersión, lo que enseño con mucha solidez, como siempre, el Doctor Angélico..."¹⁶

Lo cierto es que la mayoría de los artistas contemporáneos al tratadista, prefirieron tratar el tema colocando a Jesús apenas con los pies en el agua, o bien fuera de ella. Esto tal vez se debió a una cuestión estética, ya que era más difícil para ellos, mostrar el cuerpo semidesnudo del Salvador dentro del Jordán, que fuera de él.

4. Las representaciones novohispanas del Bautismo de Cristo

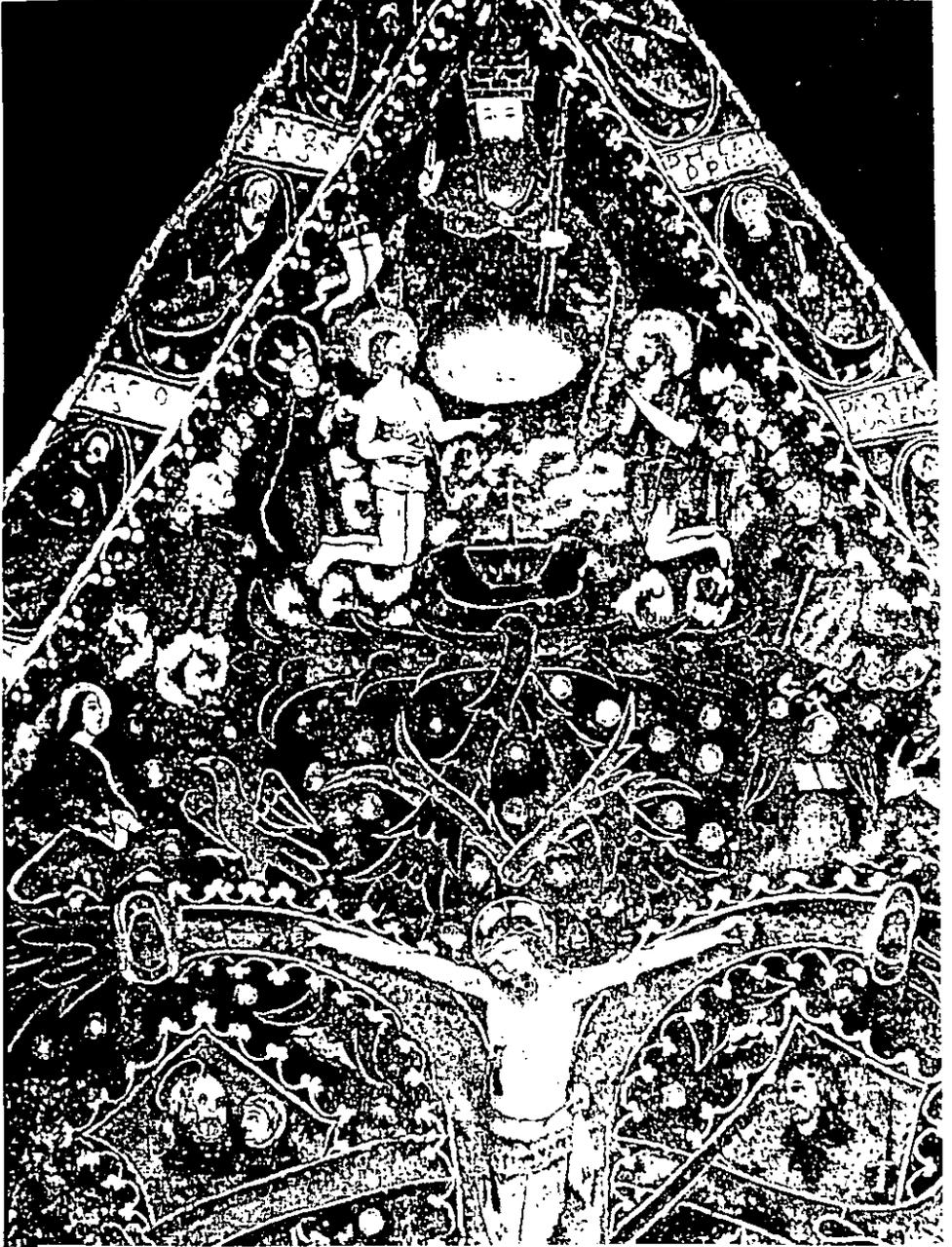
A pesar de la importancia de este asunto dentro de la Historia Sagrada, me ha llamado la atención el hecho de no haber encontrado numerosas pinturas en México con este tema, inclusive puedo decir que, a pesar de que reconozco que me fue imposible hacer una amplia revisión del arte universal, percibi la misma escasez, por lo que resulta un hecho sobresaliente para esta investigación que se hayan localizado cinco lienzos de un mismo autor: Juan Correa, el famoso pintor mulato del siglo XVII.

Las obras más antiguas datan del siglo XVI. Se trata de trabajos en plumaria, en pintura mural y en piedra. Las primeras son las mitras magnificas localizadas en el **Monasterio de San Lorenzo de El Escorial**, así como en el **Musée Historique des Tissus, de Lyon** en Francia.

Fig. 7

¹⁵ *Ibidem*, p. 298

¹⁶ Se refiere a santo Tomás de Aquino que aceptaba las tres formas de bautismo: por inmersión, por aspersión y por infusión.



7. El Bautismo de Cristo en la mitra de plumaria localizada en el Monasterio de San Lorenzo de el Escorial. Siglo XVI.

En ambos casos la iconografía trinitaria está tratada de manera idéntica, acompañando el tema de la Pasión de Cristo. En la cara anterior, el Bautismo de Cristo preside la crucifixión, en tanto que en la posterior, un *Compassio Patris* remata el descendimiento de la cruz. Según Elena de Gerlero, estas obras y otras dos más, localizadas en Nueva York y en Florencia presentan características iguales: "...por lo que es posible que todas ellas correspondan a la obra de taller de un mismo equipo y la utilización de un solo calco para el traslado del dibujo." ¹⁷ Estos objetos, como es bien sabido, son parte de la indumentaria episcopal, por lo que resulta clara la simbología que va en estrecha relación con el sacrificio de Jesucristo que se recuerda en cada oficio de la Misa.

En cuanto a las pinturas del siglo XVI con el tema del bautismo de Jesús están la pintura mural de la antigua capilla abierta de Tizatlán, en Tlaxcala y la tabla que corona el retablo que se encuentra en la parroquia de Tecali, en Puebla. Con respecto a la primera obra que se localiza en la capilla de San Esteban, Manuel Toussaint apuntó que su peculiar construcción se debía a que se procuró respetar la tradición de que allí se encontraba el palacio de Xicotencatl. ¹⁸

Fig. 8

Aunque en muy mal estado, el recinto aún conserva buena parte de su pintura mural con pasajes de la vida de Jesucristo, así como el retablo dedicado a honrar al mártir, titular de la capilla. Entre los temas abordados se aprecia el Bautismo del Salvador, quien junto con san Juan Bautista, aparece sumergido en el agua hasta las rodillas, tal como lo recomienda Interián de Ayala. Sobre la cabeza de Jesús, la imagen de Dios Padre surge entre nubes rodeadas de angelitos.

No fue posible distinguir la figura del Espíritu Santo por lo deteriorado de la pintura. A un lado de Jesús, en la ribera del Jordán se alcanza a ver la imagen del ángel que sostiene la túnica para cubrirlo.

Este trabajo pictórico, que debió ser ejecutado por los indígenas tlaxcaltecas dirigidos por los frailes franciscanos, se caracteriza por sus trazos ingenuos que se antojan

¹⁷ Elena de Gerlero, "La plumaria, expresión artística por excelencia" en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España, T.I*, p. 92

¹⁸ Manuel Toussaint, *Paseos Coloniales*, P. 44



8. El Bautismo de Cristo en la pintura mural de la capilla abierta de Tizatlán en Tlaxcala. S.XVI

casi infantiles. Las figuras fueron delineadas con negro y luego se rellenaron con colores casi planos, con escaso sombreado, en tonos ocres, azules y grises.

No hay que olvidar que Tizatlán guarda un significado histórico importante, ya que como se verá en el Capítulo V de esta tesis, en la iglesia se conserva el lienzo que aborda el bautismo de los Señores tlaxcaltecas; puede decirse que en esta pequeña población tuvieron lugar sucesos trascendentales para la historia de la evangelización de la Nueva España.

La otra pintura que aborda el bautismo de Jesús, se encuentra en el retablo del siglo XVI de la parroquia actual de Tecali. Parece probable que el conjunto haya pertenecido a la antigua basílica, hoy destruida y según Guillermo Tovar de Teresa, las pinturas pueden ser de la mano de cualquiera de los primeros pintores españoles que llegaron a la Nueva España entre 1535 y 1560 como: Cristóbal de Quezada, Juan de Illescas, Alonso López o Pedro Robles.¹⁹

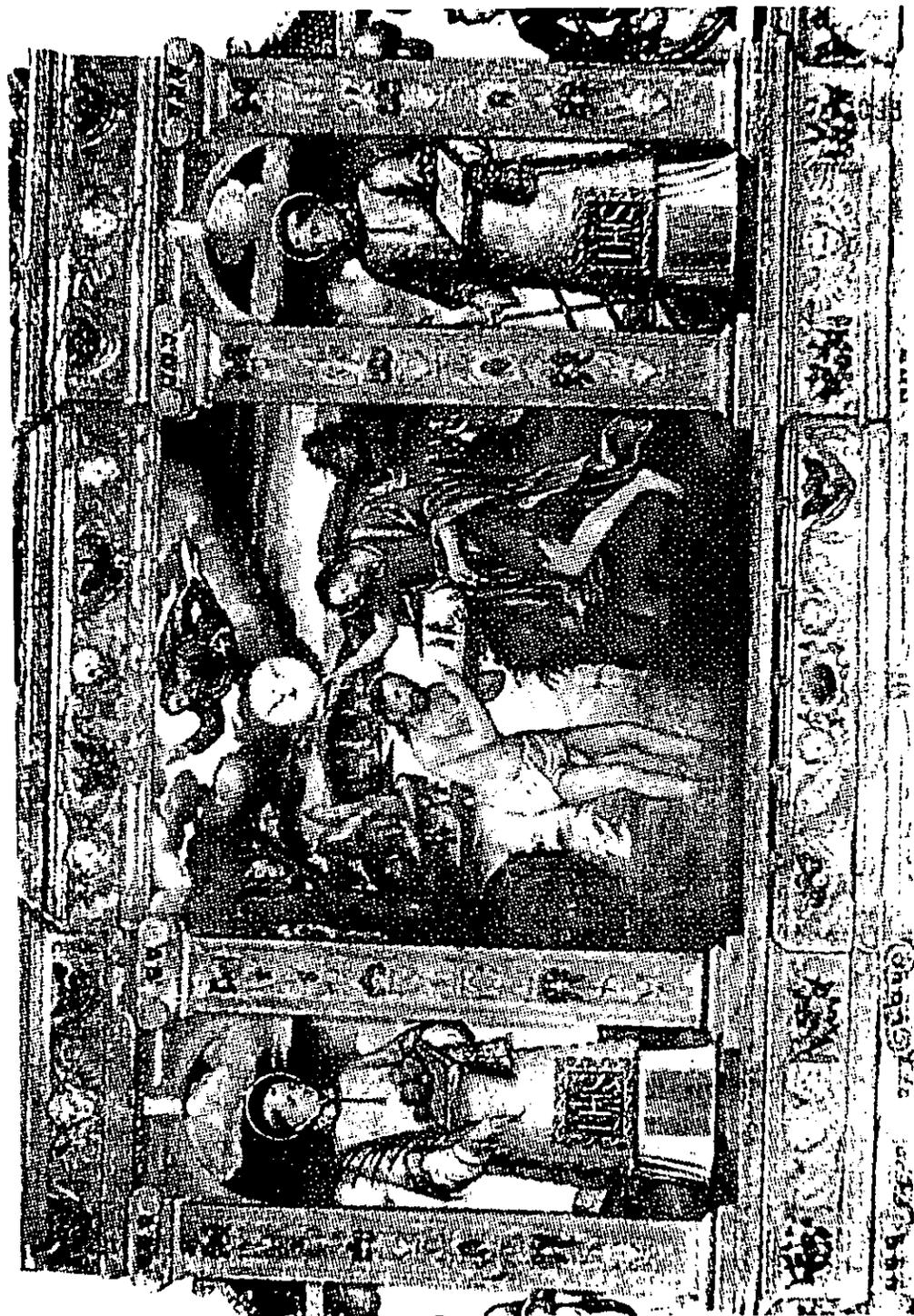
Fig. 9

En el retablo dedicado a Santiago apóstol, se aprecia la tabla con el tema que nos ocupa, al centro del último cuerpo, entre san Esteban y san Lorenzo. En medio de un paisaje bien tratado, aunque poco natural, el artista --por hoy anónimo-- pintó a Jesús en el Jordán, con el agua hasta los tobillos mientras que el Bautista, semiarrodillado en la orilla del río, derrama el agua sobre la cabeza del Salvador. El Espíritu Santo, al centro de un círculo luminoso y el Padre Eterno como siempre, hacen la vertical de la composición. Quisiera destacar la imagen de Dios Padre que remata el retablo ya que tiene los mismos rasgos formales de la figura que surge entre las nubes, en la tabla del Bautismo. El resto de las tablas del conjunto, tratan pasajes de la infancia de Jesús, por lo que el hecho de haber colocado el tema del Bautismo coronando el retablo, evidencia la intención principal de destacar el momento del inicio de la vida pública de Jesucristo y con la de su Evangelio.

Otro ejemplo del siglo XVI se encuentra en la famosa pila bautismal de Zinacantepec, en el exconvento franciscano del Estado de México. En el relieve principal que se localiza en el frente de la pila, donde por cierto se lee la fecha de 1581, el escultor indígena talló el bautismo de Jesús. En la composición aparecen Cristo, san Juan, la paloma del Espíritu Santo y un ángel portando la consabida túnica; no se figuró al Padre Eterno, tal

Fig. 10

¹⁹ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, (1557-1640)*, pp. 51-57



9. El Bautismo de Cristo en el retablo de la parroquia de Tecali en Puebla. S. XVI.



10. Detalle de la Pila Bautismal de Zinacantan, Estado de México, que muestra el bautismo de Cristo. S.XVI.



11. Lienzo de Juan Correa con el bautismo de Cristo, en el Seminario Conciliar de Santa Ana Chiuempan, Tlaxcala. S.XVII.



12. El Bautismo de Cristo por Juan Correa en el baptisterio de Charcas en San Luis Potosí. S.XVII.

vez por lo reducido del espacio, ya que había que atenerse a la superficie marcada dentro del medallón.

Cristo está sumergido en el río, con el agua hasta las rodillas, lleva el cendal de pureza y cruza sus manos sobre el pecho; san Juan, vistiendo zalea y manto, eleva su mano derecha con la concha para bautizar a Jesús. El ángel, en la orilla opuesta del Jordán, sostiene la túnica. Cabe señalar que las alas desplegadas de la paloma sirven para enmarcar la escena divina.

Del siglo XVII existen varios trabajos de Juan Correa. Resulta interesante constatar que por lo visto este pintor fue el que más obras realizó con este tema, al menos de las que se han podido registrar hasta la fecha. En las cinco obras que pintó, se apegó a la iconografía tradicional europea; según asienta José Guadalupe Victoria: "...siguen el modelo consagrado por Verrochio y que más tarde retomaron los artistas españoles como Fernández de Navarrete, en el siglo XVI y luego los pintores de la época barroca como Zurbarán y Murillo".²⁰

En sólo dos de ellas se encontró la fecha; en la localizada actualmente en el **Seminario Conciliar de Santa Ana Chiautempan, Tlaxcala**, después de la firma de Correa se lee 1689; en cambio, la que pintó para el bautisterio de **Charcas en San Luis Potosí** --por cierto la de mayor calidad a mi juicio-- la realizó un año después. En esta última, el pintor pudo explayarse con el tema, ya que es un lienzo de grandes proporciones. La escena terrestre se acentúa con el paisaje típico de Correa, mientras que la escena celestial presidida por Dios Padre, se complementa con ángeles músicos. Las otras pinturas, especialmente la de **El Encino en Aguascalientes** y la ya mencionada de Tlaxcala, tienen casi idéntica composición.






Quizá la que presenta más diferencias del grupo que se estudió es la que se localiza en la **Colección del Instituto Internacional de Arte Ibérico y Colonial, en Santa Fe, Nuevo México**, en Estados Unidos, ya que, apegándose más a la obra española de Murillo, el artista omitió al Padre Eterno en la cúspide de la composición.

²⁰ José Guadalupe Victoria, "El Bautismo de Cristo" en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, p.141, T.IV, 1a. parte.



13. El Bautismo de Cristo en El Encino. Aguascalientes, de Juan Correa. S.XVII.



15. Pintura de Juan Correa en la parroquia de San Pedro Apóstol en Zapopan, Jalisco. S.XVII.



14. El Bautismo de Cristo por Juan Correa localizado en el Instituto Internacional de Arte Ibérico y Colonial en Santa Fe, Nuevo México. S.XVII.

En cuanto a la colocación de los personajes, en la pintura que se ubica en la parroquia de **San Pedro Apóstol**, en **Zapopan**, Correa situó al Bautista a la derecha de Cristo.

Fig. 15

Nos encontramos entonces ante un pintor que abordó el tema en cuestión siguiendo los convencionalismos de su tiempo, apegándose a los patrones iconográficos ya mencionados. Bien dice Victoria en su artículo que "...no debe perderse de vista que estos cuadros, en especial, ante todo cumplían una función precisa en el ámbito arquitectónico al cual estaban destinados; o sea, los bautisterios de las iglesias. Dicho de otro modo, eran ilustraciones plásticas --tangibles-- del más importante de los sacramentos de la religión católica".²¹

También del siglo XVII es una **tabla enconchada** perteneciente a las colecciones del **Museo de América**. Se trata de uno de los trabajos de la serie de la Vida de Cristo. En ella se observa al Salvador con los pies sumergidos en el río y a san Juan, virtiendo el agua sobre su cabeza, parado en la orilla del Jordán; a su lado, como siempre, los ángeles sostienen las túnicas que lo cubrirán después del bautizo.

Fig. 16

La novedad en esta tabla estriba en la ausencia del Padre Eterno y del Espíritu Santo, rasgo curioso si se toman en cuenta los dictados de la iconografía convencional. En cambio, en esta escena que se desarrolla en medio de un magnífico paisaje tratado con toda delicadeza como suele acontecer en estos enconchados, existe un grupo de personas con un claro significado premonitorio: en el primer plano, santa Isabel, la Virgen María con el Niño Jesús en brazos y san Juan Bautista niño, apoyado en sus rodillas.²²

Otro enconchado con el tema del Bautismo de Jesús se encuentra en **The Hispanic Society of America** en Nueva York; la tabla por cierto no llega al refinamiento técnico de la anterior. Esta obra muestra sólo al Espíritu Santo en el plano superior. San Juan, fuera del Jordán, se arrodilla para bautizar a Jesús quien sumerge sus pies en el río.

Un estupendo ejemplo del siglo XVIII que aborda esta teofanía sagrada, lo constituye el **relieve** que preside la **fachada** barroca de la iglesia de **Santa Prisca** en **Taxco**,

Fig. 17

²¹ *Ibidem*, p. 142

²² Elisa Vargaslugo, "La pintura de enconchados", *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, pp. 142-143, T. I



17. Relieve que preside la fachada de la Iglesia de Santa Prisca en Taxco, Guerrero, S. XVIII.





16. Tabla enconchada donde puede apreciarse el bautismo de Cristo, localizada en el Museo de América en Madrid. S. XVII.

Guerrero. Al decir de Elisa Vargaslugo, la investigadora que más conoce dicho monumento, este magnífico relieve que ocupa el centro de la portada haciendo eje con la ventana del coro y las insignias papales: "...ocupa el sitio de honor de la composición como corresponde a su alto significado espiritual y teológico".²³

Dentro del medallón mixtilíneo enmarcado por roleos, conchas y angelillos; se tallaron las imágenes de san Juan, sobre la roca y Cristo "sobre las aguas", ya que en este caso y seguramente por la dificultad que representaba lograr la "transparencia" en los pies, el artista prefirió esta colocación que difícilmente es percibida a distancia. Al centro de la composición, en la cúspide, se ve al Padre Eterno extendiendo sus brazos en amorosa acogida, en tanto que la paloma del Espíritu Santo, emanando rayos de luz, sobrevuela la escena casi en su pecho. Este rompimiento de gloria se complementa con los roleos de las nubes entre los que surgen pequeños querubines. Por último, los ángeles que suelen llevar las túnicas, parecen descender de los cielos, ya que no se apoyan en la tierra como es común en otros casos. La robustez de los cuerpos semidesnudos de Jesús y el Bautista, están muy acordes con la talla tosca y voluminosa que caracteriza en general, el trabajo escultórico de los relieves historiados de Santa Prisca.

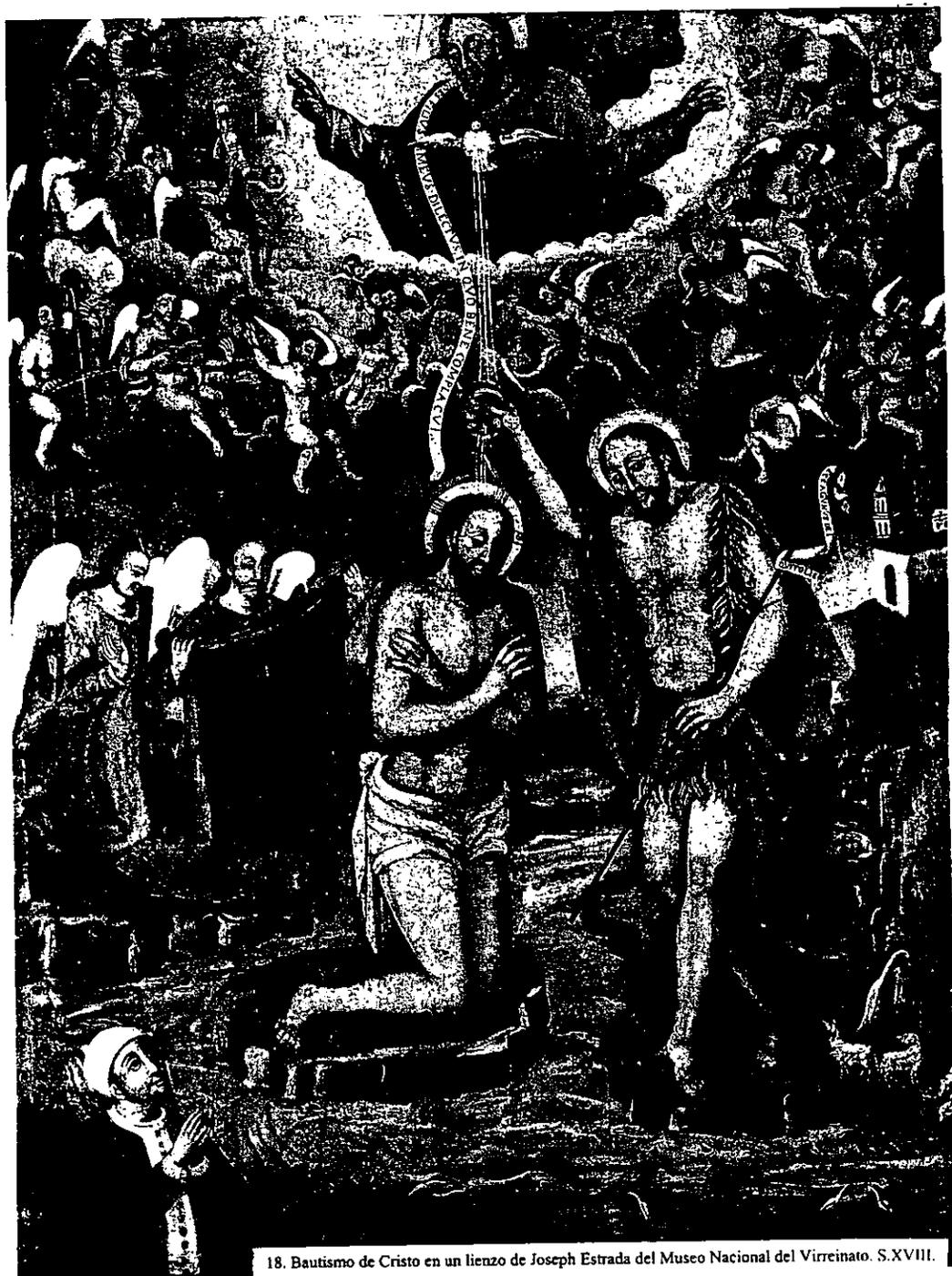
Para terminar seleccioné dos obras más ejecutadas en el último tercio del siglo XVIII. Una pintura pertenece a las colecciones del Museo Nacional del Virreinato, está firmada por **Joseph Estrada** y tienen el retrato del donante. La otra pintura se encuentra en la iglesia de la zona arqueológica de **Mítla**, en Oaxaca y fue hecha por encargo de un hombre piadoso en 1779, no se distinguió firma alguna.

Fig. 18

Ambas obras se caracterizan por su oficio "ingenuo", esto se aprecia en los errores que presentan de perspectiva y proporción de los cuerpos humanos, sin embargo, tienen todos los elementos iconográficos que identifican al Bautismo de Cristo. La composición fue enriquecida --especialmente la de Tepetzotlán-- con ángeles músicos que sobrevuelan la escena.

* * *

²³ Elisa Vargaslugo, "La iglesia de Santa Prisca de Taxco" p. 211



18. Bautismo de Cristo en un lienzo de Joseph Estrada del Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII.

En resumen, bien puede decirse que el relato del Evangelio que dio pie a la figuración de cada una de las tres divinas Personas, se dio a conocer en la Nueva España desde los inicios de la evangelización, a la vez que se propició su ejecución entre los propios artistas indígenas. Seguramente la intención de los frailes fue dar a conocer la importancia del sacramento del Bautismo, ya que la población recién cristianizada comprendería mejor la trascendencia de esta práctica religiosa. Sin embargo, también puede inferirse que a través de esta iconografía los naturales se iniciaron en el conocimiento de la representación plástica de la Santísima Trinidad. De esta forma, desde el principio de su evangelización, aprendieron con la pintura mural, la plumaria y la piedra, la figuración del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

Por último, es claro que este tema fue abordado siempre de la misma manera --al igual que en Europa-- las variantes mínimas que se dan en algunas obras son intrascendentes y no alteran su simbología.

CAPÍTULO IV

La Trinidad Clásica

"En esta imagen que es el hombre, aunque posee tres facultades, es una persona, mas no así en la Trinidad donde existen tres Personas: El Padre del Hijo, el Hijo del Padre y el Espíritu del Padre y del Hijo".

SAN AGUSTÍN

CAPITULO IV

LA TRINIDAD CLÁSICA

En el capítulo anterior se dejó dicho que las primeras representaciones del Bautismo de Cristo se dieron en los recintos bizantinos; puede decirse que las más antiguas muestras de la Trinidad clásica se hallan en la pintura medieval europea.

Según Germán de Pamplona, en su estudio sobre *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, después del siglo VIII: "En la Iglesia latina predominó la norma de representar las Personas divinas tal como aparecen en las Teofanías¹ de la Sagrada Escritura, interpretadas por los Padres y exegetas eclesiásticos"² esto es, la aparición a Abraham en el encinar de Mambré que inspira la Trinidad antropomorfa --como se verá más adelante-- y la del bautismo de Cristo, que se analizó en párrafos anteriores.

La representación clásica de la Santísima Trinidad, que muestra a Dios Padre entronizado, con la imagen de Jesucristo sentado a su derecha y con la paloma del Espíritu santo volando entre ambas figuras, puede estar inspirada en el *Salmo 110* que se refiere al Mesías, rey y sacerdote eterno, según el orden de Melquisedec:

"Salmo de David
Oráculo de Yavé a mi Señor: Siéntate a mi diestra en tanto que pongo a tus enemigos por escabel³ a tus pies"

Según Pamplona — el autor ya citado — los primeros ejemplos iconográficos de la Trinidad clásica aparecen en miniaturas anglosajonas de Salterios y Biblias de los siglos XII y XIII. Por otro lado, afirma que los trabajos españoles más antiguos son igualmente ilustraciones miniadas que adornan capitulares de Breviarios y Biblias de los siglos XIV y XV. Enseguida se abordará a cada una de las tres divinas Personas, para entender lo que se ha dicho sobre su representación plástica y sus diferentes atributos.

¹ Una teofanía es cualquier manifestación de Dios accesible a los sentidos

² Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, p. 8

³ Tarima pequeña que se pone delante del que está sentado para que apoye los pies en ella

**ESTA TESIS NO DEBE
CALAR DE LA BIBLIOTECA**

1. La imagen de Dios Padre

El símbolo más antiguo de Dios Padre es el de una **mano**, generalmente rodeada de rayos luminosos que recuerdan la gloria celestial, lo cual tiene sus antecedentes en la Biblia; con ella se alude al **poder de Dios**:

"Tu diestra, ¡oh Yavé! engrandecida por fortaleza; tu diestra, ¡oh Yavé!, destrozó al enemigo" (*Exodo 15, 6-7*)

"Caiga tu mano sobre todos tus enemigos, alcance tu diestra a cuantos aborrecen" (*Salmos 21, 9*)

Como se lee en las citas sagradas, es la mano derecha — y no la izquierda — la que simboliza a Dios, ya que se consideraba que era la superior, la más fuerte. La mano del **Padre**, es la que bendice, la que salva, como en el caso del sacrificio de Isaac que no llega a consumarse.

Dios Padre anciano. Según Réau, el mostrar a Dios Padre como ser humano, está basado en una de las visiones del profeta **Daniel**:

"Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos y vi a un anciano de muchos días cuyas vestiduras eran blancas como la nieve y los cabellos de su cabeza como lana blanca. Su trono llameaba como llamas de fuego... Sentóse el Juez y fueron abiertos los libros" (*Daniel 7, 9*)

Es innegable la trascendencia que tuvo esta cita bíblica en la iconografía de la primera Persona de la Trinidad; puede decirse que de aquí se desprende la justificación de figurarla como un anciano digno y venerable, de cabellos blancos. No hay que olvidar que, a lo largo de la historia de todos los pueblos, tal como lo afirma Chevalier: "... lo anciano, lo ancestral, lo antiguo reviste carácter sagrado... El solo hecho de haber envejecido, sin desaparecer, evoca ya una suerte de vínculo con las fuerzas supratemporales."⁴ Esta era la forma más propicia para que los fieles creyentes se "acercaran" al Padre Eterno, al Creador y Propiciador de todas las cosas.

Se habla también de sus "vestimentas **blancas**", color que está relacionado con la revelación, la gracia y la transfiguración que deslumbra; es el color de la teofanía.⁵ De ahí que no resulte novedoso — tal como se verá en los siguientes capítulos — que Dios Padre casi siempre vista de blanco. Por otra parte, según la visión de Daniel, el "anciano de

⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 94

⁵ *Ibidem*, p. 347

muchos días" se hallaba sentado en un trono que "llameaba como llamas de fuego", frase que habla tanto del poder, como de la grandeza divinos.

Dios Padre como Emperador o Sumo Pontífice. Durante los últimos años de la llamada Edad Media, fueron comunes las representaciones del Padre Eterno, vestido y llevando las insignias de las máximas jerarquías del gobierno terrenal, desde el punto de vista civil y eclesiástico. De ahí se deriva la iconografía de Dios como emperador coronado, con el cetro en la mano, o como Sumo Pontífice con la tiara, y vestido con la túnica y capa pluvial.

Cabe recordar el significado de algunos de estos elementos: El **cetro**, es la prolongación del brazo; simboliza autoridad y poder. La **corona**, de acuerdo a Chevalier, además de compartir los valores de la cabeza que es la cima del cuerpo humano, recuerda el don venido de "lo alto". Su forma circular indica la perfección y la participación en la naturaleza celeste. La **tiara** que se conforma de tres cuerpos o coronas, fue adoptada por el papado hacia finales de la Edad Media y simboliza la triple realeza del jefe de la Iglesia: realeza espiritual sobre las almas, realeza temporal sobre los Estados romanos y realeza eminente sobre los soberanos de la tierra.⁶ La **capa pluvial**, que se utilizó como vestido litúrgico desde el siglo VI, se le ha relacionado con la conversión y con la fatiga en el servicio del Señor, así como también simboliza la perseverancia y la dignidad;⁷ cabe recordar que sólo la usan los obispos y sacerdotes en cierto tipo de ceremonias.

En este sentido, resultan por demás importantes las observaciones del historiador Sergio Ortega quien, al revisar esta tesis, me hizo notar lo siguiente: Afirma que la representación de Dios Padre con atuendo pontifical, se aparta de la doctrina teológica, ya que la palabra "pontífice" viene del latín *pontifex* cuyas raíces son *pons* (puente) y *facere* (hacer), por lo que etimológicamente significa "hacer o servir de puente".

También dice que la teología católica del sacerdocio de Cristo, se encuentra en la *Epístola a los Hebreos*. Algunas de las premisas expuestas a lo largo de siete capítulos sostienen lo siguiente:

"Vosotros, pues, hermanos santos, que participais de la

⁶ *Ibidem*, p. 991

⁷ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, T. II, p. 805

vocación celeste, considerad al Apóstol y Pontífice de nuestra confesión, Jesús...” (Cap. 3, 1)

“Pues todo Pontífice tomado de entre los hombres, en favor de los hombres es instituido para las cosas que miran a Dios, para ofrecer ofrendas y sacrificios por los pecados...” (Cap. 5, 1)

“Y así Cristo no se exaltó a sí mismo haciéndose Pontífice, sino el que le dijo: Hijo mío eres tú, hoy te engendré.” (Cap. 5,5)

“Pero nuestro Pontífice ha recibido en suerte un ministerio tanto mejor, cuanto El es mediador de una más excelente alianza concertada sobre mejores promesas.” (Cap. 8, 6)

Conforme a este orden de ideas, Cristo debería mostrarse con el atuendo pontifical, sin embargo, en la muestra que se analizó, es Dios Padre quien suele vestir de esa forma, inclusive, como se verá en los apartados siguientes, los tratadistas de iconografía así lo recomiendan.

Sergio Ortega anota también que entre los antiguos romanos, el pontífice era el sacerdote que presidía los actos de culto, por lo que era el intermediario entre los fieles y la divinidad. En la tradición cristiana se aceptó la palabra pontífice para designar al obispo, quien posee la plenitud del sacerdocio, a la vez que era la cabeza de las iglesias locales.

Refiere el historiador que al obispo de Roma se le asignó el título de “sumo pontífice” a causa de la primacía que los demás obispos le reconocieron en cuanto sucesor que fue de Pedro, cabeza del colegio apostólico. Esto lo he podido corroborar en varios documentos que fueron expedidos por algunos Papas para afianzar su pontificado ante la Iglesia de Oriente. Tal es el caso de la carta que envía Bonifacio I (418-422) a su vicario Rufo, metropolitano de Tesalia:

“Por disposición del Señor, es competencia del bienaventurado apóstol Pedro la misión recibida de aquél, es decir, el cuidado pastoral de la Iglesia universal. Pues que según el testimonio evangélico (Mt. 16, 18), sabe que la Iglesia fue fundada sobre él.”⁸

El símbolo del pontificado fue la mitra que evolucionó hacia la tiara o corona triple, cuyo significado ya se analizó anteriormente.

Para concluir con esta cuestión, Ortega infiere que la tradición de mostrar a la primera Persona de la Santísima Trinidad con las insignias papales se debió, más que a una

⁸ Justo Collantes, *La fe de la Iglesia Católica*, p. 440

Chevalier recuerda que la paloma representa el alma del justo y ejemplifica esto con los martirios de san Policarpo y santa Eulalia, cuando a su muerte, se vio que una paloma se elevaba al cielo.¹⁰ A lo largo de esta tesis se verá cómo, en muchos casos, la paloma irradia rayos de luz, o de ella se desprenden lenguas de fuego así como, en ocasiones, cuando el Espíritu Santo está representado como persona, una de sus manos emana pequeñas llamas.

4. La Trinidad clásica a través de los tratados de iconografía

Una vez analizadas las formas diversas en que pueden abordarse las tres divinas Personas, se proseguirá con los dictados iconográficos que deben haber inspirado las representaciones de la **Trinidad clásica**, nombre que hemos elegido para aquéllas que se ajustan plenamente a las características señaladas en las Sagradas Escrituras. En primer lugar, se verán las recomendaciones que da **Francisco Pacheco** (1564-1644) en su *Tratado de Pintura*. Como es sabido, la obra de este artista y escritor sevillano --suegro del insigne pintor Diego Velázquez-- salió publicada en 1649, cinco años después de su muerte.

En el libro tercero, al hablar de las "Advertencias importantes en algunas historias sagradas acerca de la verdad y acierto con que se deben pintar conforme a la Escritura divina y Santos doctores", el tema con el que inicia esta sección, es precisamente el de la **Santísima Trinidad**, con seguridad por la trascendencia de este dogma. Pacheco, quien fuera veedor de la Inquisición para "mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuvieron en tiendas y lugares públicos"¹¹, inicia sus recomendaciones con las imágenes prohibidas de la Trinidad - asunto que se analizará en capítulos posteriores — y con respecto a las formas aprobadas, basándose en las disposiciones tridentinas, comenta lo siguiente:

"... la más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica de azul claro y el manto de morado alegre..."¹²

¹⁰ Jean Chevalier, *Op. Cit.*, pp. 796 - 797

¹¹ Francisco de Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 561

¹² *Ibidem*, p. 565

Como se lee, el tratadista se basa en las *Sagradas Escrituras* para representar correctamente al Padre Eterno. Con respecto a su vestimenta, toma en cuenta el atuendo sacerdotal cristiano.

En cuanto a la figura de Jesucristo, Pacheco dice:

"...a su mano derecha, (se refiere a la de Dios Padre) sentado, Cristo... Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo, con sus llagas en manos y pies y costado, con manto rojo, arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen a los hombres..."

Es a todas luces evidente que el tratadista prefiere mostrar a Jesús glorioso, después de su crucifixión. Esta iconografía fue la preferida por los artistas novohispanos, aunque también se le mostró vestido con túnica y manto.

"...y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma (que si bien apareció en otras formas ésta es la más conocida y usada, como se vido sobre Cristo en el Jordán después del bautismo y por esto usaba, antiguamente, la Iglesia de palomas de plata y oro sobre las pilas del bautismo..."

Nuevamente vemos cómo se insiste en la narración del evangelio como fuente de inspiración para esta representación. Cabe resaltar que Pacheco también menciona la posibilidad de mostrar a la Trinidad de acuerdo a la narración del Antiguo Testamento sobre la aparición de los tres ángeles a Abraham en el encinar de Mambré, la que propició la representación antropomorfa del Espíritu Santo, tal como se verá en el capítulo correspondiente a este tema, tan gustado en la Nueva España.

Después de especificar cómo debe mostrarse cada una de las divinas Personas, apoyado en otros tratadistas como Molano, el artista español refiere cuáles son los elementos que él utiliza como complemento del tema de la Trinidad:

"Yo añadido a toda esa pintura una luz que sale del pecho del Padre Eterno y otra del pecho del Salvador, que paran en el Espíritu Santo para significar que procede de ambas Personas. Púédese a la redonda, hacer un círculo perfecto de resplandor, que denota que Dios no tiene principio ni fin. El triángulo formado de tres líneas iguales que se pone por diadema en la cabeza de Dios Padre (a diferencia de las potencias de Cristo) es también símbolo de la Santísima Trinidad, como lo aplicó, ingeniosamente el maestro Francisco de Medina en su mismo epitafio".¹³

A través de estas líneas puede apreciarse cómo el tratadista hace hincapié en las figuras geométricas del círculo y del triángulo, el primero referido a Dios y el segundo a la

¹³ *Ibidem*, pp. 563 - 565

propia Santísima Trinidad; por la trascendencia de este asunto, me detendré en sus significados.

Según Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, el círculo y el punto tienen propiedades semejantes. Simbolizan la perfección, la homogeneidad, la ausencia de distinción. Asienta que está relacionado con la divinidad, específicamente con su inmutabilidad, con su subsistencia y consumación de todas las cosas, esto es, como el alfa y el omega¹⁴.

Con respecto al triángulo, dicho autor menciona que está en estrecha consonancia con el número tres. El triángulo equilátero es igual también a la divinidad, a la armonía y a la proporción¹⁵

Por todo lo anterior, queda plenamente justificada la utilización del nimbo triangular sobre las cabezas del Padre y del Hijo, pues aunque Pacheco dice que Jesucristo debe llevar las tres potencias, es frecuente que en los modelos novohispanos lleve halo triangular; inclusive, - como se verá más adelante — también hay ejemplos que lo muestran en la paloma del Espíritu Santo.

Por último, debo advertir con respecto al círculo, que se han encontrado ejemplos de imágenes trinitarias ejecutadas en lienzos circulares o relieves de igual forma, que indican la posibilidad de una intención simbólica deliberada.

Otro de los tratadistas españoles estudiados por su importancia en la definición de patrones iconográficos, es Antonio Palomino de Castro, quien antes de dedicarse a la pintura había estudiado gramática, filosofía, teología y jurisprudencia. En la primera década del siglo XVIII preparó y publicó el primer tomo de su *Museo pictórico*, en él estipula cómo debe figurarse a la Santísima Trinidad:

"...así también la pintura sagrada, mira como primario objeto de su especulación a Dios, en cuanto imitable a nuestro modo de concebir, investigando aquella representación más expresiva y adecuada a su divinidad, en la corta esfera de un material y limitada representación; expresando las tres divinas Personas de sus propiedades, así absolutas como relativas..."

¹⁴ Jean Chevalier, *Op. cit.*, pp. 300 y 301

¹⁵ *Ibidem*, pp. 1020 y 1021

Palomino también recalca la simbología de círculo y del triángulo:

"La divina Esencia (circundando la cabeza del Padre, como principio de las divinas procesiones) significada en un triángulo equilátero, en que siendo una la figura, incluye los tres ángulos iguales, con alusión a la igualdad de las tres Personas divinas; inscribiéndose esta figura en un círculo, que (por no tener principio, ni fin conocido en su forma, según los matemáticos) representa el Ser eterno, y *ab aeterno*, sin principio, ni fin".

Enseguida se refiere a cómo debía mostrarse a cada una de las tres Personas:

"El Padre con la representación de anciano, para denotar la paternidad. El cetro sobre el mundo, para demostrar su omnipotencia y las obras externas de su poderosa mano. El Hijo en forma de cordero o con las señales de su humanidad santísima, circundada su cabeza con aquellas centellas de luz que demuestran su sabiduría. El Espíritu Santo, en forma de paloma o con vestimenta de color de fuego, para denotar el del divino amor, que como impulso y propiedad personal le constituye en su ser relativo".¹⁶

Resulta por demás interesante el comentario que hace Palomino con respecto a la representación del Espíritu Santo. En primer lugar señala que puede mostrarse en forma de paloma, pero también habla de "vestidura del color de fuego" por lo que se puede inferir que él aceptaba figurarlo como persona humana, es decir, a pesar de que no lo menciona explícitamente tiene que entenderse que el tratadista aprobaba la representación de la Trinidad antropomorfa. A pesar de lo anterior no he encontrado obra alguna del artista con estas características, sin embargo, como se verá en su debida oportunidad, así suele vestirse, en la pintura novohispana a la figura humana que representa al Espíritu Santo en el conjunto de las imágenes antropomorfas.

En el tomo segundo de su obra se manifiesta en contra de las imágenes trifaciales, consideradas heréticas, sobre las que hablaré en capítulo posterior. Para refutar tales "efigies monstruosas", Palomino describe una pintura de la Trinidad que "mereció la aprobación de todos los hombres doctores que la vieron"; desgraciadamente no menciona quién fue el autor — tal vez se trate de él mismo - ni el sitio donde se ejecutó:

"...el Eterno Padre en la figura de anciano... vestido con capa pluvial o decoro, como Sacerdote Sumo... el cetro en la mano izquierda, en demostración de su omnipotencia, como atributo suyo; y mirando a su Hijo Santísimo que está sentado a su diestra con las señales de la Humanidad y Pasión sacrosanta y el estandarte de nuestra Redención y los dos sobre un trono de nubes, circundando de inmensidad de gloria y poniendo los pies sobre el globo terrestre, sostenido de variedad de ángeles".

¹⁶ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico*, pp. 307 — 308, T.I

Las líneas siguientes explican ciertos elementos simbólicos y su colocación, para significar verdaderamente el sentido del dogma a los fieles.

"Y respecto de que el Padre engendra a el Hijo por el entendimiento, pasa una línea o rayo luminoso desde su frente a la del Hijo, que es su inteligencia y verbo: los cuales mirándose y amándose recíprocamente, espiran aquel divino impulso o amor que es el Espíritu Santo procedido de esta mutua expiración: para cuya inteligencia suben desde los extremos del rayo luminoso (que dijimos) que tocan la frente de una y otra figura, otros dos, que concurren en punta, o ángulo en la parte superior, y son iguales a el antecedente: mediante la cual queda formado un triángulo equilátero, sobre cuyo ángulo vertical está el Espíritu Santo en forma de paloma, como procedido del reciproco amor del Padre y el Hijo; tocando así todas tres Personas, los tres ángulos del triángulo, que son iguales: representando esta figura, siendo una, la unidad de la divina Esencia indivisa en las tres divinas Personas... en cuyo medio está escrito el sacrosanto nombre de Dios con caracteres hebreos y circunscripto de un círculo luminoso..."¹⁷

5. La Trinidad clásica en el arte novohispano

Después de analizar los diversos elementos que, según los tratadistas de iconografía, debían caracterizar a las composiciones trinitarias, se comentarán algunas de las obras novohispanas. Dada la cantidad de ejemplos que se localizaron, se hizo una selección basada en la importancia de las obras, bien ya fuera por su calidad artística o por su riqueza iconográfica.

Quiero aclarar que no me fue posible delucidar cuál pudo ser el modelo europeo que sirvió de base a los artistas novohispanos. El material bibliográfico no me aportó suficiente información, especialmente en lo que se refiere a las obras que abordan el tema de la Santísima Trinidad de manera aislada.

En cuanto al acervo de la Nueva España, destaca por su calidad, la pintura de **Cristóbal de Villalpando** que se conserva en la iglesia del convento carmelitano de la Ciudad de Puebla y que diera a conocer por vez primera el gran historiador de arte colonial mexicano, Francisco de la Maza.

Fig. 1

En la biografía que hace este investigador sobre el pintor barroco del siglo XVII, destaca que el mencionado lienzo fue alterado para colocarlo en el sitio donde lo vio:

¹⁷ *Ibidem*



1. La Trinidad clásica en un lienzo de Cristóbal de Villalpando de la iglesia del convento carmelitano en la ciudad de Puebla. S. XVII.

"En la iglesia del Carmen, y en su capilla de Santa Teresa o del Tercer Orden, puede admirarse una Santísima Trinidad. Ahora bien que, esta admiración va circundada de arrebatos de ira: el cuadro fue también recortado, pero en este caso con ferocidad, para adaptarlo a un triste altarcito neoclásico... la parte superior está "completada" para llenar el nicho y la firma desapareció, en este caso con el serrucho, pues está pintado en tablas como el de la Sagrada Familia."¹⁸

Hoy en día la obra se conserva aún en la iglesia poblana del convento carmelita de la ciudad de Puebla. Sin embargo, actualmente la pintura de Villalpando se localiza en el sotocoro del templo y para beneplácito del doctor De la Maza, se encuentra aislada, fuera del altar neoclásico y sin el añadido que él con justa razón tanto criticó.

La importancia de esta Santísima Trinidad radica en que se apega casi en su totalidad, a las recomendaciones dadas por Pacheco, también la reconoció así el historiador mencionado.

Villalpando trató a las tres divinas personas en medio de una atmósfera celestial, entre nubes henchidas de rostros regordetes de querubines.

La figura de Dios Padre es la de un venerable anciano, de larga barba grisácea. Viste de pontifical con capa pluvial multicolor que bien puede recordar los ornamentos litúrgicos de la época. Va tocado por la tiara papal y su cabeza está enmarcada por el nimbo triangular. Mientras que su mano derecha se eleva ligeramente para bendecir y a la vez casi tocar a Cristo, la izquierda se apoya en la esfera del mundo.

A la derecha del Padre está Cristo, con el torso descubierto dejando ver la lanzada en el pecho, aunque debo decir que en este caso el pintor sólo la insinúa con discretas pinceladas. Su cuerpo semidesnudo se envuelve en un espeso manto rojo que alude a su sacrificio en la cruz que se desprende, casi volando, de su espalda. Con su mano izquierda sostiene la cruz de sacrificio, en tanto que baja su brazo derecho a la altura de sus piernas; su cabeza está rodeada por haces de luz.

Arriba y al centro, la paloma del Espíritu Santo extiende sus alas en medio de un círculo azul oscuro enmarcado por rostros angélicos que se desvanecen a manera de pequeñas nubecillas. La cabeza del ave simbólica lleva la aureola y de su cuerpo se

¹⁸ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, pp. 113 - 114



2. Detalle de la cúpula de la catedral de Puebla por Cristóbal de Villalpando. S.XVII.

desprenden dos rayos luminosos, uno se dirige al pecho de Dios Padre y el otro al de Jesucristo. Bien señala De la Maza que "estos teológicos rayos de luz los inventó Pacheco o al menos así lo asegura".¹⁹

Líneas arriba quedó señalado como estipulaba el tratadista español que debía representarse a la Santísima Trinidad, puede decirse que Villalpando, en lo general, se ajustó totalmente a dichas recomendaciones, inclusive se evidencia un mayor apego a las normas iconográficas de los tratados hispanos.

En el Catálogo de la más reciente exposición sobre la obra de este artista, Clara Bargellini opina que: "Esta representación de la Trinidad debe haberse pintado cuando Villalpando estuvo en Puebla para trabajar en la cúpula de la catedral, ya que se parece mucho a la que ahí se ve."²⁰

Fig. 2

Efectivamente, el trabajo que hizo el artista en la mencionada cúpula y que muestra la glorificación de la Virgen María, presenta como tema central a la Madre de Dios en el cielo, rodeada por los siete arcángeles y otros sagrados personajes. Sobre la Virgen María se observa una gran custodia sostenida por ella y por dos arcángeles, en tanto que la Santísima Trinidad preside la gran composición.²¹

Me atrevo a decir que estas dos obras de Villalpando pudieron servir de modelo a otros artistas novohispanos, aunque también es conocido el hecho de que casi todos tuvieron acceso al tratado de pintura de Pacheco.

Encontré otras pinturas que me hacen suponer lo anterior; tienen características muy similares y mínimas diferencias. Tal es el caso del lienzo de José Joaquín Magón, pintor poblano que floreció durante la segunda mitad del siglo XVIII, y que se localiza en el poblado de Quecholac. En esta pintura, el autor mencionado sólo añadió el cetro en la mano izquierda del Padre, pero por lo demás puede decirse que se ajusta al modelo de Villalpando. Sólo cabe destacar que Cristo se lleva la mano derecha al pecho señalando la herida de la lanzada, como queriendo significar la trascendencia de su sacrificio al entregar "hasta la última gota de su sangre".

Fig. 3

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Juana Gutiérrez, et al., *Cristóbal de Villalpando*, p. 222

²¹ *Ibidem*, p. 219



3. Lienzo de José Joaquín Magón en Quecholac, Puebla. S. XVIII.



4. La Santísima Trinidad en un lienzo anónimo en el templo poblano de Nuestra Señora de la Luz. S. XVIII.

En otro templo poblano, en el de **Nuestra Señora de la Luz**, hay un lienzo anónimo dedicado a exaltar el dogma de la Santísima Trinidad. Las figuras del Padre y del Hijo lucen majestuosas en medio del ambiente celestial, en tanto que la paloma del Espíritu Santo, en medio de un círculo, emana rayos luminosos.

Fig. 4

Jesucristo lleva el torso desnudo y muestra la herida en el pecho; su cuerpo va cubierto con un ampuloso manto rojo que destaca sobre los tonos azules que predominan en la composición. Con su mano izquierda sostiene la cruz, en tanto que la derecha se eleva para bendecir: sus pies y manos dejan ver las huellas de las estigmas. Dios Padre viste con túnica blanca y capa pluvial y va tocado con la tiara papal. Mientras que bendice con su mano derecha, con la izquierda sostiene la esfera del mundo y el cetro. Cabecitas de querubines salen entre las nubes contribuyendo a la apariencia del ambiente celestial.

En el que fuera convento dominico de **Coixtlahuaca**, en Oaxaca, también encontré un lienzo anónimo de buena factura — aunque desgraciadamente muy deteriorado — que guarda gran similitud con las obras anteriores, salvo que en ésta Dios Padre no lleva la tiara papal.

Fig. 5

En la **Catedral de Tuxtla Gutiérrez**, se localizó un lienzo anónimo, de factura sencilla. La Santísima Trinidad al centro de la composición: el Padre y el Hijo sentados sobre las nubes, apoyan sus pies en la media esfera del mundo, en tanto que la paloma del Espíritu Santo — por cierto de dimensiones reducidas — en medio de ambas Personas, extiende sus alas para posarse en una cruz papal que es sostenida por Dios Padre y Dios Hijo. Cuatro filacterias con inscripciones en latín, confirman el dogma:

Fig. 6

Fili Redemptor Mundi Deus, Miserere nobis

Dios Hijo, Redentor del mundo, ten misericordia de nosotros

Sancta Trinitas unus Deus, Miserere nobis

Santa Trinidad un solo Dios, ten misericordia de nosotros

Pater de Coelis Deus, Miserere nobis

Dios Padre del cielo, ten misericordia de nosotros

Spiritus Sancto Deus, Misere nobis

Dios Espíritu Santo, ten misericordia de nosotros



5. Lienzo anónimo del siglo XVIII en el convento dominico de Coixtlahuaca, Oaxaca.



6. La Santísima Trinidad en un lienzo anónimo de la Catedral de Tuxtla Gutiérrez. S. XVIII.

Resulta interesante que en esta obra que debió ser ejecutada por algún pintor de poca formación artística se encuentren elementos iconográficos que dejan ver una correcta información sobre el tema.

Enseguida comentaré tres obras anónimas que localicé en la Ciudad de Puebla, en las iglesias de **San Roque**, **La Soledad** y en la de **San Pedro Apóstol**. Las pinturas fueron ejecutadas en el siglo XVIII y presentan una composición, interesante y diferente a las que se han presentado ya.

Fig. 7

Fig. 8

La Santísima Trinidad aparece como siempre en un ambiente celestial, rodeada de ángeles. La diferencia estriba en la actitud del Padre y del Hijo, ya que ambos aparecen unidos en un abrazo entrañable. La escena se acentúa a través de las cabezas que se unen y de los mantos de ambos que vuelan a sus espaldas a manera de alas ondulantes. Arriba y en el justo medio, la paloma del Espíritu Santo despliega sus alas, a la vez que las cabecitas de diez querubines se unen para formar un triángulo que la enmarca; los vértices inferiores de este trazo, caen precisamente en las imágenes del Padre y del Hijo. El típico "movimiento" de estas pinturas lo imprimen los ángeles, especialmente los de la parte inferior de la composición. En las tres obras, unos de ellos sostiene la cruz de Cristo; en dos de las pinturas, está se observa abajo, inclinada, haciendo la diagonal barroca.

Especialmente en las pinturas de La Soledad y de la iglesia de San Roque se evidencia la copia del mismo modelo; en ambos se observa un ángel arrodillado y llorando, seguramente en alusión a la crucifixión de Dios Hijo. Otro ángel más lleva el incensario simbólico de la adoración a Dios. Puede decirse inclusive, que estas dos pinturas son las de mejor calidad pictórica.

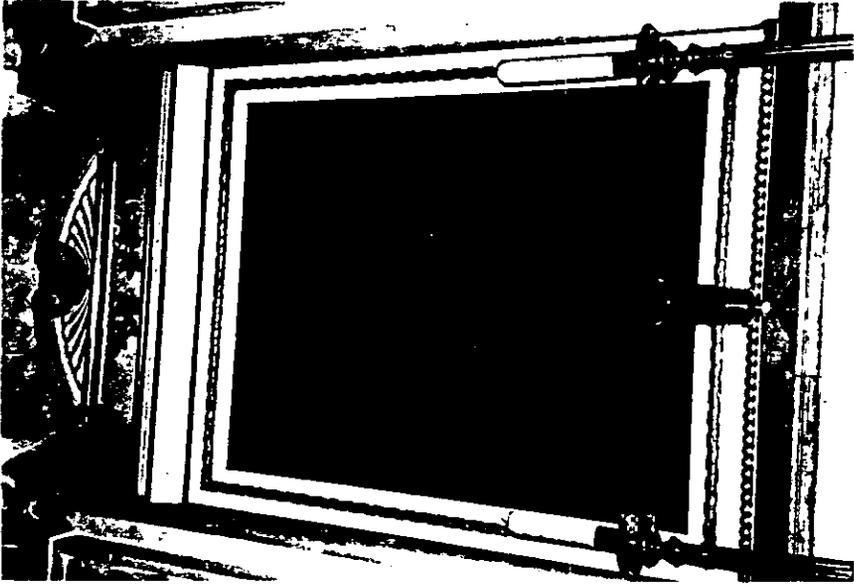
Es innegable que esta iconografía está relacionada estrechamente con el dogma trinitario, tal como afirma el teólogo Johann Auer:

"Si, gracias a la redención de Cristo, hemos llegado a ser una nueva criatura, ello no constituye sólo, una obra de Cristo y del Espíritu, sino que representa a su vez una participación en Cristo en su Espíritu, y, por lo mismo, una participación de Dios. Esa realidad divina, de la que participamos como cristianos, es lo que aquí se llama amor."²²

²² Johann Auer, *Dios, uno y trino*, p. 589



7. Lienzo anónimo en la iglesia de San Pedro Apóstol, Puebla. S. XVIII



8. Pinturas anónimas en las iglesias poblanas de La Soledad y de San Roque. S.XVIII.

También se encontraron esculturas con la configuración clásica de la Trinidad, prueba de ello es el interesante relieve de la primera mitad del siglo XVII que custodia el Museo Franz Mayer. En él pueden observarse las imágenes del Padre y del Hijo, sentados como siempre en sus "tronos" de nubes.



En esta pieza novohispana se distingue la talla angulosa de los paños de las vestimentas, tan peculiar en las primeras décadas de este siglo, así como la "ingenua" manera como el artista anónimo quiso aprovechar la superficie, devastando las imágenes para tratar de lograr los diferentes planos de profundidad, prueba de ello es el pie de Jesús que sale "forzadamente" entre el manto. La paloma del Espíritu Santo despliega sus alas, en tanto que su cuerpo "regordete", casi circular, predomina al centro, en la cúspide de la composición. Se destaca el buen oficio del estofado en las vestimentas de las divinas Personas, así como en el cielo de fondo azul en el que con finas líneas se entresacaron los rayos luminosos que emana el Espíritu Santo.

Los rostros impasibles de Dios Padre Cristo y los angelitos, así como las mubecillas apretadas y la desproporción del cuerpo de la paloma del Espíritu Santo, dejan ver la mano ingenua del escultor que, por otra parte, supo ajustarse a los patrones iconográficos.

En la capilla de La Santísima Trinidad de la Ciudad de Tlaxcala, se localizó un conjunto escultórico del siglo XVIII que debió formar parte del retablo original de la mencionada capilla. Actualmente, el conjunto se ha acondicionado en un pequeño ciprés que forma parte de un altar moderno que imita los modelos neoclásicos.

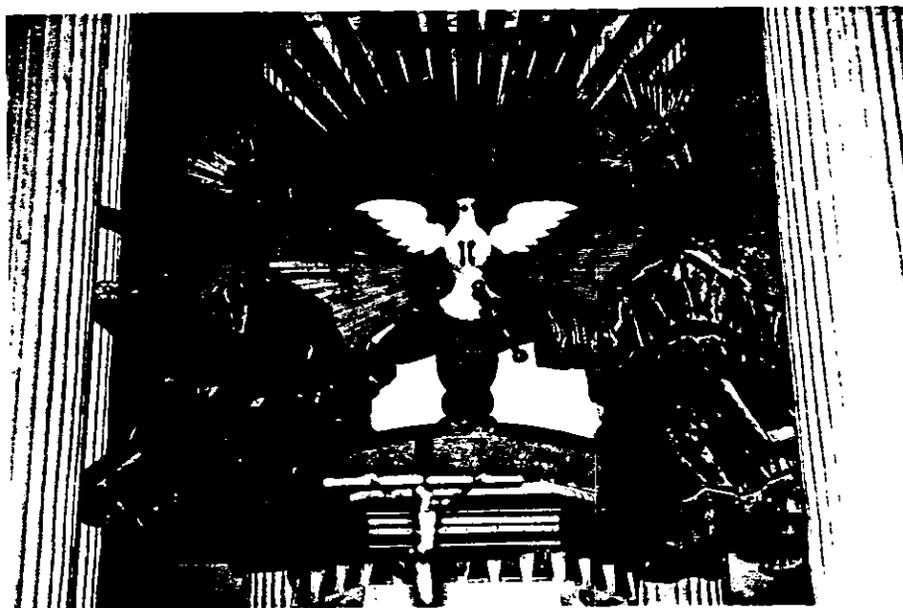


En medio de un gran resplandor de madera dorada, se destacan las imágenes sedentes de Cristo y Dios Padre; al centro, con las alas desplegadas, la paloma del Espíritu Santo, que parece de factura reciente.

Las esculturas se ven desproporcionadas fuera de su sitio original, a todas luces por sus posturas sedentes, debieron estar posando en un conjunto de nubes y aunque se ven desproporcionadas, creí interesante comentarlas aquí ya que es factible que hayan sido ejecutadas para el retablo que debió tener un culto especial en esta capilla dedicada a honrar a la Santísima Trinidad.



9. Relieve de la Santísima Trinidad en el Museo Franz Mayer. S.XVII.



10. Escultura de la Santísima Trinidad en la capilla del mismo nombre en la ciudad de Tlaxcala. S.XVIII.

5.1 La Trinidad clásica en los temas marianos

Dentro de la iconografía mariano-trinitaria destacan por su abundancia las pinturas dedicadas a enaltecer la **Asunción** de la Virgen María, su Coronación como Reina del cielo y en ocasiones, hay artistas que abordaron en una sola obra, ambos asuntos.

Como bien se sabe, el hecho "portentoso" de la Asunción de María fue reconocido por la Iglesia y declarado dogma hasta el presente siglo, en 1950. Según los estudios de Mariología, el relato apócrifo conocido como *Transitus Mariae* donde se menciona también su destino después de la muerte, justifica su representación.

No se sabe con certeza dónde y cuando surgió esta literatura que tuvo un especial impulso a partir del Concilio de Efeso, donde se definió a María como la *Theotókos*, como la Madre de Dios. Entre los siglos IV y VI se desarrollaron una serie de escritos legendarios que narran los últimos días de María en la tierra y sus prodigiosos milagros.

En el *Transitus* se describe, en lenguaje sencillo, la resurrección de la Virgen y la reunión de su alma y cuerpo. Uno de los escritos refiere cómo, mientras los apóstoles estaban reunidos delante del sepulcro de la Madre de Dios, Cristo se apareció con el arcángel san Miguel y una legión de ángeles: "...Siguiendo las indicaciones de Cristo, colocaron el cuerpo de María sobre las nubes y así fue trasladada al paraíso. Al entrar allí se colocó el cuerpo al lado del árbol de la vida, y entonces su alma volvió a establecerse en el cuerpo."²³

De los anteriores comentarios se desprende la iconografía tradicional de este pasaje de la vida de María, que se ve complementado con la idea de que, al hacer su entrada triunfal al cielo, la proclaman "Reina gloriosa". De ahí que cuando se muestra en una composición la Asunción de la Virgen, es muy común que también se muestre a la Santísima Trinidad en actitud de coronarla como "Reina". En síntesis, la realeza de María está unida a la realeza de Cristo, el Hijo de Dios que ella concibió.

²³ J.B. Carol, *Mariología*, pp. 165 - 170

Francisco Pacheco dedica un apartado en su libro a la representación de la "Asunción de Nuestra Señora":

"Que le acompañen los ángeles con reverencia y música celestial, pero que no la lleven asida ni manuseada, como se pinta indecentísimamente. Puédese pintar como ha dicho el P. Ribadencira, plantada en una nube resplandeciente, subiendo a la mano derecha de su Hijo y puesta la izquierda de la Virgen en el hombro derecho de Cristo, acompañados los dos de muchos ángeles y serafines..."²⁴

En el arte novohispano se manejó este tema desde las pinturas conventuales del siglo XVI. Prueba de ello son las que aún pueden observarse en los conventos agustinos de **Yuriria** y **Epazoyucan**, esto nos permite inferir que pudo haber más ejemplos de pintura mural con el tema de la Asunción de la Virgen, sólo que se debieron perder, como es el caso de la pintura del claustro de Yuriria que está a punto de desaparecer. La mejor conservada es la de Epazoyucan. En ella se puede contemplar a la Virgen María "dormida" en su lecho, alrededor del cual están los once apóstoles. En el plano superior, en un rompimiento de gloria, se observa a la Santísima Trinidad recibiendo a la Madre de Dios, la que aparece como niña, hecho frecuente en algunas representaciones que muestran el alma de los justos en el momento de su entrada a la Gloria eterna.

Fig. 11

Fig. 12

Como ya se dijo el tema de la Asunción — Coronación fue tratado por muchos artistas novohispanos; algunos de ellos lo ejecutaron sin mayores innovaciones iconográficas. Sólo aparece la Virgen María al centro, rodeada por gran número de ángeles, en tanto que la Santísima Trinidad en la cúspide de la composición, sostiene la corona simbólica.

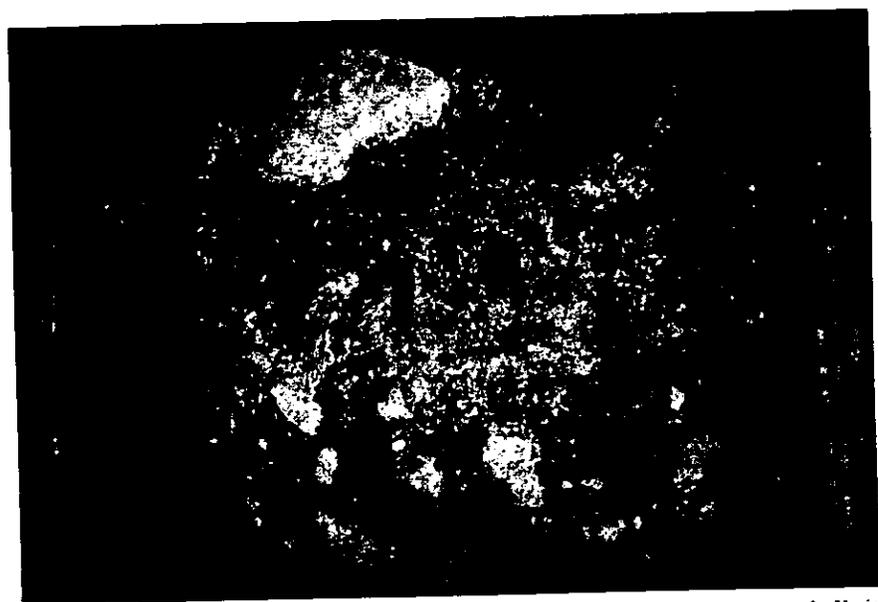
Tal es el caso de la tabla que se conserva en la **Catedral de Cuautitlán**, Estado de México y que fuera originalmente la iglesia de uno de los conventos más antiguos fundados por los franciscanos en el siglo XVI. Este trabajo ha sido atribuido tradicionalmente a **Martin de Vos**, ya que las otras tres pinturas: San Miguel Arcángel (1581), San Pedro y San Pablo, están plenamente autenticadas al famoso pintor flamenco.

Fig. 13

Según Francisco de la Maza, el historiador que hizo el análisis de estas obras, la Coronación de la Virgen: "Parece obra de taller y no lleva firma".²⁵ Por su parte, Rogelio Ruiz Gomar opina que puede adjudicarse este trabajo al pintor español **Andrés de la**

²⁴ Francisco Pacheco, *Op. cit.*, pp. 657 - 658

²⁵ Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, pp. 38 - 39



11. Asunción-Coronación de la Virgen María en la pintura mural de el exconvento agustino de Yuriria.
S.XVI.



12. Pintura mural en el exconvento de Epazoyucan, Hidaigo. S.XVI.

Concha: "...acaso sea suya la hermosa tabla que representa La Coronación de la Virgen que se localiza en la iglesia de Cuautitlán hasta ahora tenida como obra del flamenco Martín de Vos".²⁶

En la **Capilla del Rosario**, del convento dominico de la Ciudad de Puebla, **José Rodríguez Carnero** ejecutó dos grandes lienzos en cada uno de los brazos del crucero. En uno abordó la Asunción de María y en el otro la Coronación, sin lugar a dudas los frailes dominicos, quisieron exaltar de esta manera su gran devoción a la Madre de Dios. Este artista trabajó durante las últimas décadas del siglo XVII y primeras del siglo XVIII, pudo haberse inspirado — según Francisco Pérez de Salazar — en la pintura que realizó **Pedro García Ferrer**, para la **Catedral** del mismo Estado de Puebla, la diferencia estriba en las grandes dimensiones de los lienzos de la capilla dominica.

Fig. 14

Fig. 15

Según el estudioso poblano, estos lienzos: "...son las obras de más empuje de nuestro pintor (se refiere a Rodríguez Carnero) pero a mí no me satisfacen ni en cuanto a colorido, ni en cuanto a composición y perspectiva"²⁷ Es posible que al investigador no le haya complacido el abigarramiento de estas composiciones en las que, efectivamente, el pintor coloca a todos los angelillos especialmente en el lienzo de la Asunción casi en el primer plano, en hileras, sin tomar en cuenta la distribución en diferentes planos de profundidad. Puede decirse que ésta es una de las notas características que identifican los trabajos de este artista que laboró gran parte de su vida en Puebla.

Por su parte, el pintor **Juan Correa** también abordó los temas marianos de la Asunción y de la Coronación en varios lienzos, de los que destaca por su monumentalidad y buena factura, el que realizó para la sacristía de la **Catedral de México** fechado en 1689.

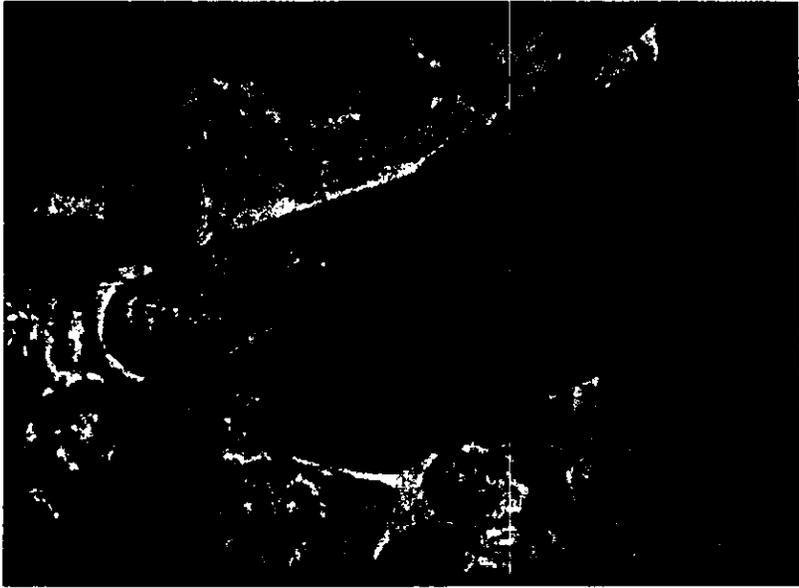
Fig. 16

Ampliamente analizado por los estudiosos del pintor,²⁸ me concretaré a destacar sólo algunas de sus características. La obra combina ambos temas, de manera que pueden observarse dos niveles en la composición: el terrenal y el celestial. En el primero se aprecia el sepulcro vacío rodeado por los apóstoles y otros personajes que aparentan una verdadera "muchedumbre", como bien señala Vargastlugo.

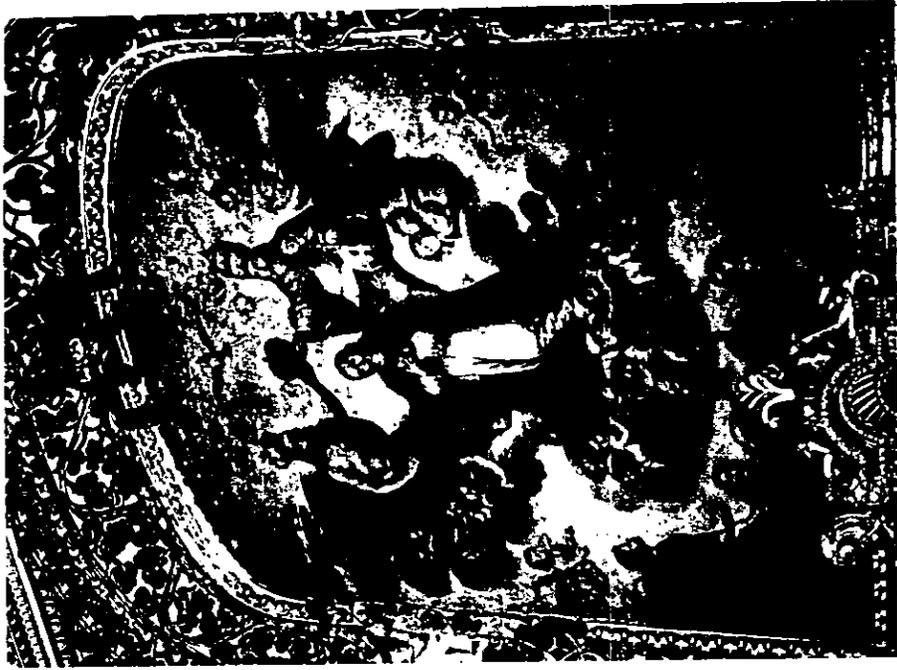
²⁶ Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez*, p. 57

²⁷ Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, pp. 71 -72

²⁸ Elisa Vargastlugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo*, Tomo II, Primera parte, pp. 115-118, ficha II.33 y en *Repertorio pictórico*, Tomo IV, Primera parte, pp. 86-88



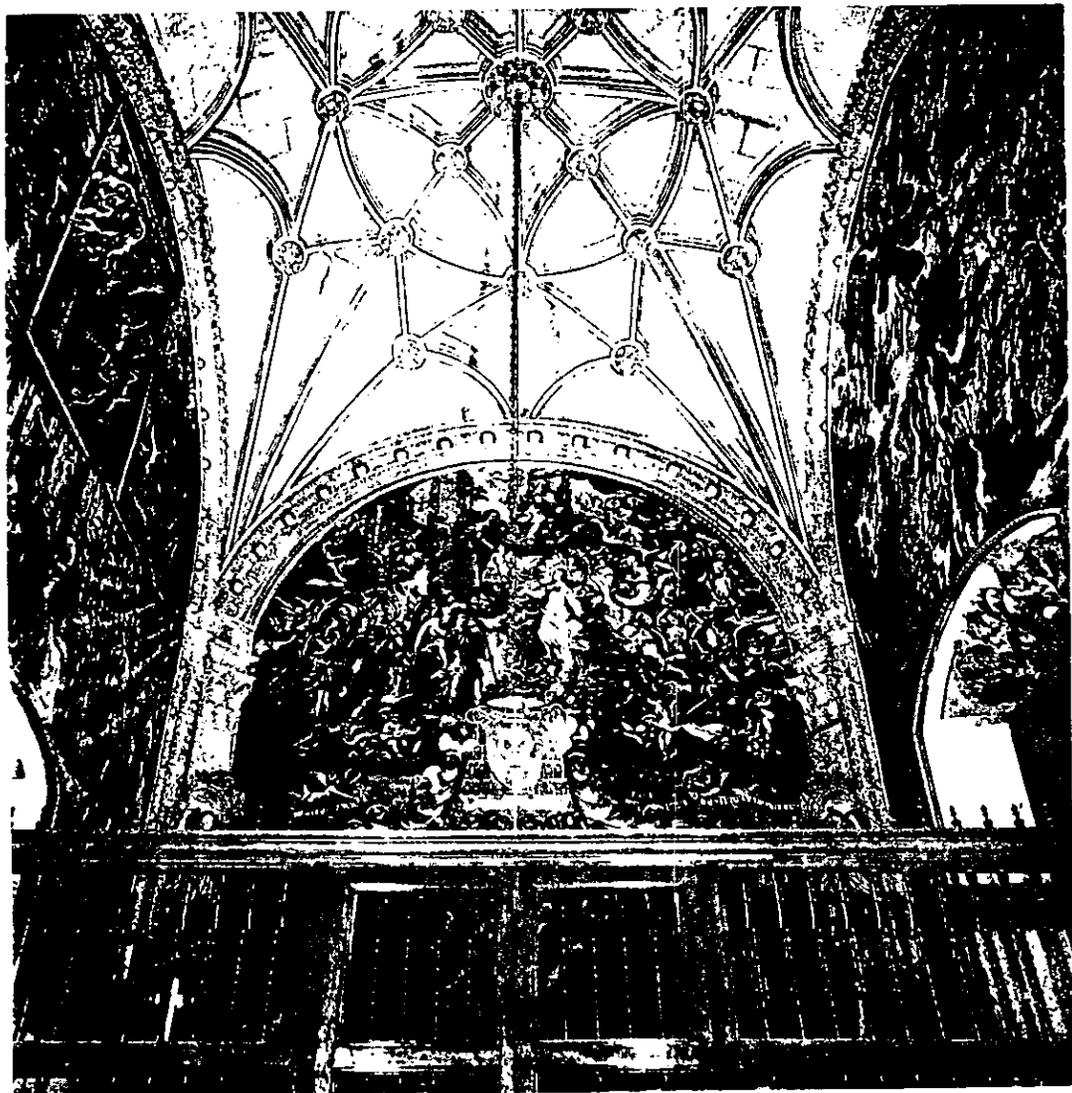
13. Asunción de la Virgen María atribuida a Martín de Vos en la catedral de Cuautitlán S.XVI.



14. Coronación de la Virgen de José Rodríguez Carrero en la Capilla del Rosario Puebla. S.XVII.



15. Asunción-Coronación de la Virgen de Pedro García Ferrer en la Catedral de Puebla. S.XVII.



16. Lienzo de Juan Correa en la Sacristía de la Catedral de México. S.XVII.

Enseguida de esta sección se ve un espeso bosque en el que el pintor colocó un conjunto de aves y mamíferos, entre los que sobresalen algunos por su simbología, como el águila que alude a la resurrección y a la nueva vida que surge con el bautismo, así como el pavo real, que se relaciona con la inmortalidad. Al parecer los animales del lado derecho tienen significado positivo, en tanto que los de la izquierda, lo tienen negativo, como el oso, al que se le atribuye la crueldad y el gato montés, que simboliza la flojera y la lujuria.

Por último, el plano celestial que sobresale por su brillante dinamismo dado especialmente por la figura de Jesucristo que abandona su trono para “bajar” a recibir a la Virgen María. Este pasaje, según se asienta en las descripciones ya señaladas, está inspirado en el *Libro I de los Reyes* y en las narraciones apócrifas.²⁹ Una pléyade de ángeles, entre los que destaca al centro san Miguel, salen también a su encuentro.

En cuanto al asunto de la Coronación, queda insinuado en la figura del Padre Eterno quien sostiene la corona, mientras que la paloma del Espíritu Santo sobrevuela la gloriosa escena, a un lado del trono que ocupará la Reina del Cielo. Bien dice Vargaslugo en sus comentarios sobre esta obra que: “La erudición que informa esta iconografía gloriosa es tan compleja y rica como el resultado plástico.”³⁰

En el Museo de la Basílica de Guadalupe se conserva otro lienzo de Correa con el tema de la Coronación de la Virgen, fechado en 1703. Como suele suceder en estas representaciones, la Madre de Dios ocupa el eje central de la composición, en tanto que la Santísima Trinidad, luce en la cúspide sosteniendo la corona simbólica.

Fig. 17

Desde luego, un grupo de ángeles “ayudan” a la Virgen en su Asunción, algunos de ellos parecen impulsarla, muy en contra de las recomendaciones de Pacheco que vería tal vez este detalle como “indecente”.³¹

Otras pinturas que pueden destacarse por su calidad, aunque no por su originalidad iconográfica son las siguientes: Dentro de la serie de lienzos que pinto Juan de Villalobos para el Camarín del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, en Tlaxcala, la quinta

Fig. 18

²⁹ *Ibidem*, Catálogo, p. 117

³⁰ *Ibidem*, Repertorio, p. 88

³¹ *Ibidem*, Catálogo, p. 119, ficha II.34



17. Lienzo de Juan Correa en el Museo de la Basílica de Guadalupe. 1703.



18. Coronación de la Virgen de Juan de Villalobos en el Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala.
S.XVIII.

pintura representa la Coronación de la Virgen. Según el estudioso de la pintura poblana ya mencionado, Pérez de Salazar, esta obra fue costeada por algunos bienhechores anónimos y en ella "...el artista logró una acertada composición".³²

Igualmente se observan esas características en los lienzos del templo de San José, en Puebla, ejecutado por **Diego Berrueco**, así como en otro más anónimo, que custodia el **Museo Nacional del Virreinato**, y que puede atribuirse al taller de **Miguel Cabrera**. En éste último vale la pena hacer notar que, la corona que va a recibir la Virgen, no es de metal, sino de flores blancas y rojas, alusivas al amor y a la pureza de María.³³

Fig. 19

Entre las pinturas que se localizaron y que se distinguen por su iconografía novedosa está un lienzo firmado por **Xavier Santander**, en 1758, que custodia el **Museo de Santa Mónica** en Puebla. Sobre este pintor no encontré mayor referencia que la que aparece en el Apéndice 6 de la obra de Pérez de Salazar y que se refiere a una obra que el pintor firma en 1738.³⁴

Fig. 20

Como siempre, al centro, se observa a la Virgen María conformando el eje que rige la composición. Se posa sobre la serpiente cuyo cuerpo se dobla a manera de un círculo dentro del cual se observa a Eva y Adán en el momento de pecar, comiendo el fruto prohibido. En la parte superior, la Santísima Trinidad recibe a María, de tal forma que Jesucristo le da su mano derecha, en tanto que ella, con su mano izquierda, sostiene el espejo que es símbolo: "... del intelecto divino reflejando la manifestación, creándola como tal a su imagen. Esta revelación de la identidad en el espejo es el origen de la caída luciferina."³⁵ Un grupo de ángeles complementan la representación de esta singular alegoría de la Virgen como la "nueva Eva", ya que según la Teología: "María estuvo destinada a ser la nueva Eva, que unida a Cristo y subordinadas debidamente sus actuaciones, los dos debían reparar la injusticia que pesaba sobre la raza humana por causa de los primeros padres."³⁶ Técnicamente esta pintura resulta poco atractiva, sólo hay que destacar la riqueza ornamental de la vestimenta de la Virgen, con una serie de motivos florales y estrellas doradas que debieron ser aplicados con plantillas, muy al gusto de las pinturas cuzqueñas y

³² *Ibidem*, p. 805

³³ *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato*, Tomo II, p. 88, Cat. PI/0284

³⁴ Abelardo Carrillo y Garcel, *Autógrafos de pintores coloniales*, s/p

³⁵ Juan Chevalier, *Op. cit.*, p. 475

³⁶ J.B. Carol, *Op. cit.*, p. 352



19. Coronación de la Virgen por Diego Berruenco en el templo de San José en Puebla. S.XVIII.



20. Asunción de la Virgen por Xavier Santander en el Museo de Santa Mónica en Puebla. S.XVIII.

que al parecer también en la Nueva España se dio, aunque en menor escala. Sin embargo, desde el punto de vista simbólico la obra merece una consideración especial ya que deja ver un amplio conocimiento de los tratados marianos, bien ya sea por parte del pintor --aunque resulte por ahora casi desconocido-- o por parte de quien haya encargado esta obra que bien podría titularse: “María, la nueva Eva.”

Con un significado parecido, localicé un lienzo más en la **iglesia del convento franciscano** de la ciudad de Tlaxcala, firmado **Yllanes**. La obra, con formato casi cuadrangular, muestra a Jesucristo y a Dios Padre, sentados sobre un gran mundo, dentro del cual se ven tres pequeñas escenas que narran el pecado de Adán y Eva. En medio de las dos divinas Personas está la Virgen María, vestida de blanco y sosteniendo entre sus manos la paloma del Espíritu Santo. Jesucristo lleva el torso desnudo, y de la herida de su pecho brota sangre hasta el mundo que muestra la caída de los “primeros padres”. Asimismo, el artista le pintó un corazón en llamas. Igualmente, en el pecho del Padre Eterno, se observa otro corazón.

Fig. 21

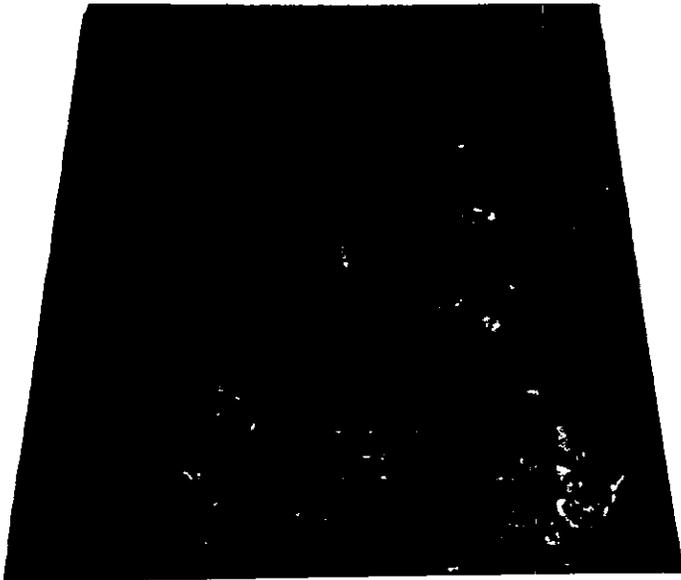
Por su iconografía, esta obra podría considerarse interesante, sin embargo, técnicamente, tiene ciertas fallas que evidencian a un pintor con poca formación gremial. Las figuras de Dios Padre y de Jesucristo, lucen desproporcionadas; su tamaño enorme y las posturas mal logradas, le restan importancia a la Virgen María que se pierde al fondo de la composición.

José de Ibarra, el reconocido pintor del siglo XVIII, también abordó el tema de la Purísima Concepción en un lienzo que se conserva en el **Colegio de las Vizcaínas**. En él se observa a la Virgen María, casi niña, en medio de la composición, rodeada por angelitos y querubines en franco movimiento.

Fig. 22

Sobre un fondo cuajado de nubes, entre las que se asoman las caritas de los espíritus angelicales, se observan las imágenes de Dios Padre y Dios Hijo, vistiendo ambos, túnica blanca y manto rojo, en medio de Ellos, como siempre, la paloma del Espíritu Santo; las flores blancas y la palma que sostienen los ángeles, son los atributos de María, cuya figura por cierto, recuerda las recomendaciones que da Pacheco en su libro:

“Hase de pintar, pues, en este aseadisimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y



21. Lienzo firmado por Yllanes en la iglesia del convento franciscano de Tlaxcala. S.XVIII.



22. Purísima Concepción de José de Ibarra en el Colegio de las Vizcainas. S.XVIII.

boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin cuanto fuere posible el humano pincel.³⁷

En esta pintura José de Ibarra se muestra como el experimentado pintor que sabe manejar el color, la distribución del espacio y los diferentes planos de profundidad.

Continuando con las alegorías marianas de la Purísima Concepción están dos obras muy semejantes en su composición. Una de ellas se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato³⁸ y está firmada por Juan Sánchez Salmerón; la otra está en el Museo de Santa Mónica y fue ejecutada por Pascual Pérez. Ambas obras debieron ejecutarse durante las últimas decenas del siglo XVII, época en la que se tienen registradas la mayor parte de las obras de Sánchez Salmerón, así como las pocas noticias que existen de Pascual Pérez.

Fig. 23

Fig. 24

La composición parece estar inspirada — según el estudioso español de la iconografía mariana — en la leyenda del abrazo de san Joaquín y Santa Ana, ante la Puerta Dorada de Jerusalén. La simbólica unión y milagrosa maternidad de Ana, están manifestadas a través de las ramas que surgen del pecho de los padres de María, quien aparece surgiendo como bella flor.³⁹ Arriba, la Santísima Trinidad, bendice amorosamente a los sagrados personajes, en tanto que un grupo de angelitos y querubines complementan la escena. Por último, hay que destacar el paisaje que aparece insinuado y que simboliza los atributos marianos del huerto cerrado, la palma y el ciprés, elementos que sólo aparecen en la pintura de Puebla.

Sin ser estas pinturas de grandes pretensiones artísticas, muestran cuidadoso trabajo en el dibujo, y en el tratamiento de la Virgen María y sus padres. Parece ser que ambos pintores contaron con el mismo grabado para ejecutar sus obras y en cuanto a la Santísima Trinidad, me parece que está mejor lograda la del pintor poblano: los cuerpos están más proporcionados y el tratamiento de la anatomía del cuerpo de Cristo deja ver un artista con mayores alcances.

³⁷ Francisco Pacheco, *Op. cit.*, p. 576

³⁸ *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, Tomo I, p. 72, Cat. PI/0024

³⁹ Manuel Trens, *María*, p. 119



23. Alegoría de la Purísima Concepción de Juan Sánchez Salmerón en el Museo Nacional del Virreinato. S.XVII.



24. Alegoría de la Purísima Concepción de Pascual Pérez en el Museo de Santa Mónica en Puebla. S.XVII.



25. Alegoría de la Purísima Concepción en el Museo de Santa Mónica en Puebla. Anónimo. S.XVIII.

También en el **Museo de Santa Mónica** encontré un cuadro interesante sobre la Purísima Concepción sólo que en este caso la Virgen tienen tal importancia que su cuerpo abarca casi la mitad del lienzo. De medio cuerpo, formando casi un triángulo, el pintor anónimo quiso que María fuera el centro que atrajera la mirada del espectador.



Fig. 25

La Santísima Trinidad — especialmente el Padre y el Hijo — ocupan el segundo plano de la composición, en cambio, la paloma simbólica del Espíritu Santo va con sus alas desplegadas sobre el pecho de María, la que con la dulzura que caracteriza estos temas, cruza sus manos y baja su mirada, en actitud de sumisión. Puede decirse que esta pintura anónima no sólo evoca la Purísima Concepción de María, sino que también recuerda que ella fue la Madre de Dios por "obra y gracia del Espíritu Santo".

Cabe destacar que el pintor desconocido introdujo otros elementos para remarcar estos atributos marianos, como el cetro de Dios Padre que remata en una vara de azucenas y las estrellas que brotan de la mano derecha de Jesús como si quisiera colocarlas en el manto azul de su Santísima Madre. ¡Curiosa interpretación de este sencillo pintor novohispano!

Dentro de la iconografía mariana novohispana sobresalen los lienzos guadalupanos, pero sin duda alguna, tienen particular significado aquéllos en los que aparece la Santísima Trinidad, bien ya sea en su tipo clásico o antropomorfo — como se verá en el capítulo VIII de esta tesis — ejecutando la pintura milagrosa. Las tres divinas Personas se convierten en el "pintor celestial" que elaboró con sus manos divinas la imagen de María, la madre de Dios. Así se le ve en varios lienzos. En el remate del retablo de la sacristía de la iglesia de **La Congregación**, en la capital queretana, la pintura muestra a Jesucristo como "pintor" mientras que el Padre y el Espíritu Santo lo acompañan.

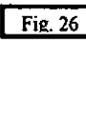


Fig. 26

En cambio, en dos lienzos más que se conservan en el **Museo de la Basílica de Guadalupe** y en el **Museo Nacional de Arte**, es Dios Padre quien aparece sentado pintando a la guadalupana, en tanto que Jesucristo y el Espíritu Santo, en franca unión, parecen colaborar en la divina obra; inclusive en uno de ellos, Dios Hijo sostiene una rosa en clara alusión al testimonio de las flores que corroboraron el milagro de la tilma de Juan Diego.

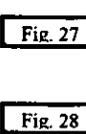


Fig. 27

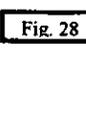
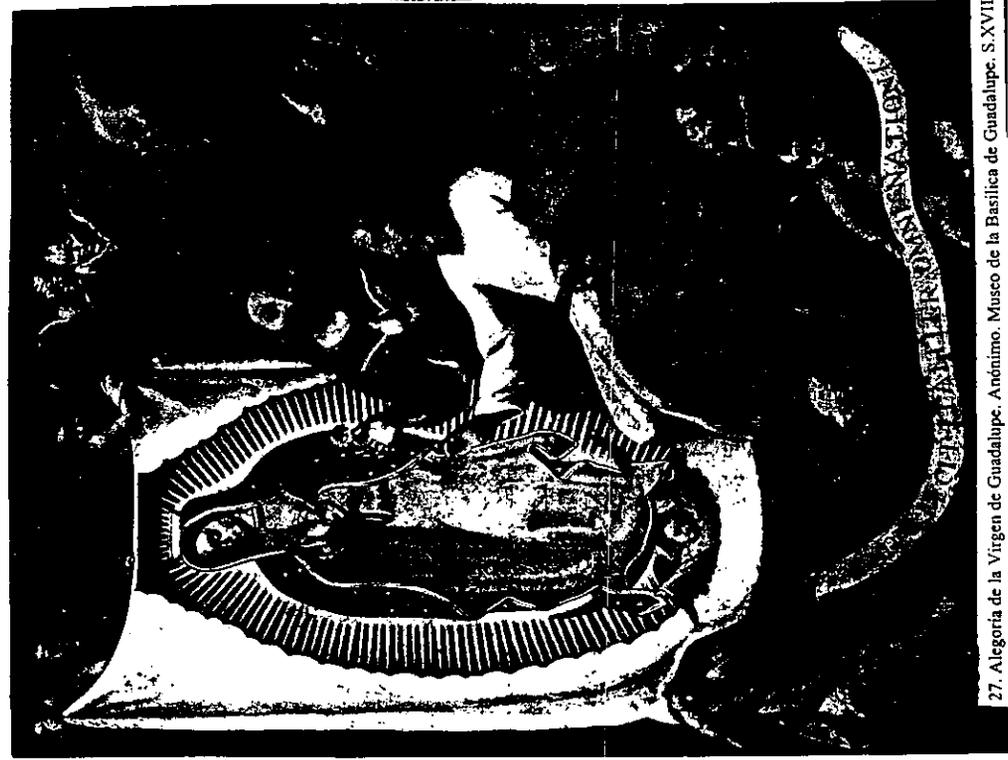


Fig. 28



26. Alegoría de la Virgen de Guadalupe en el retablo de la sacristía de la iglesia queretana de la Congregación. Anónimo. S.XVIII.



27. Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Anónimo. Museo de la Basílica de Guadalupe. S.XVIII.



28. Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Anónimo. Museo Nacional de Arte. S.XVIII.

Si bien es cierto que estas tres obras del siglo XVIII sólo pueden considerarse como buenos trabajos pictóricos, en los que los artistas se esmeraron especialmente en la imagen guadalupana, en cuanto a su iconografía se destacan por su originalidad. El fraile mercedario Interián de Ayala, hubiera aprobado esta iconografía, pues según él:

"Así como el orador o historiador dicen y ensalzan muchas cosas, fiados solamente en conjeturas y razones de congruencia; del mismo modo no es necesario que el pintor proponga solamente lo cierto y evidente: basta que siga lo que es verisímil. Por lo que no tengo por reprehensibles algunas pinturas de cosas sagradas las cuales aunque no se prueben con evidentes testimonios de la Sagrada Escritura, ni se tomen de las Historias Eclesiásticas; sin embargo, en nada se oponen, antes se conforman de algún con lo que nos enseña la Escritura y la Historia Eclesiástica."⁴⁰

En realidad, con estas obras y muchas otras más que se verán a lo largo de esta tesis — especialmente en el capítulo dedicado al análisis de las Trinidades antropomorfas — se confirma que, si bien los artistas novohispanos en muchas ocasiones se inspiraron en los modelos europeos, conforme transcurrió el tiempo y de manera sobresaliente durante el siglo XVIII, algunos pintores se distinguieron por sus composiciones novedosas y originales, a tal grado que puede decirse - como en este caso de las pinturas guadalupanas - que hubo una franca intención de identificarse por su originalidad.

Además de estos lienzos que pretenden, mostrar el milagro de la Virgen de Guadalupe, hay muchos más donde el tema central también es esta advocación mariana en su carácter de protectora e intercesora. Entre ellos destacan por su monumentalidad, el que se localiza en el **Santuario de Guadalupe, en Acámbaro, Guanajuato**, así como el que ejecutó Miguel Cabrera para la escalera principal del **Colegio de los frailes franciscanos de Propaganda Fide en Guadalupe, Zacatecas**.

Con respecto al lienzo de Cabrera puede decirse que es el tema que plenamente identifica a los habitantes del lugar, que como bien se sabe, promovieron la evangelización de esa región norteña de la Nueva España. Por el sitio que ocupa la pintura --la cabecera de la soberbia escalera que conduce al claustro alto del colegio-- puede inferirse cuán importante era esta obra para los habitantes del lugar. Cabe advertir que esta representación tiene su origen en una visión que tuvo fray Margil de Jesús, fundador del Colegio de Guadalupe y que está registrada en los archivos:

Fig. 29

⁴⁰ Juan Interián de Ayala. *El pintor christiano y erudito*, p. 82 T. I



29. Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a los franciscanos de propaganda fide. Miguel Cabrera. Siglo XVIII. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

"...estando en oración en el coro, vio venir sobre el colegio multitud de demonios armados de barras, asadones y picas, para destruir el edificio del Colegio. En medio del conflicto en que se hallaba el V.P., con la previsión de lo que iba a suceder, se dejó ver María Santísima de Guadalupe que extendiendo su manto, cobijaba todo el colegio en ademán de defenderlo; y que luego desaparecieron los enemigos."⁴¹

Si se observa el gran lienzo que pintó Cabrera en 1765, los frailes del Colegio hicieron una composición novedosa a partir de la visión de fray Margil, añadiendo la imagen del santo fundador de la orden, san Francisco de Asís, quien es el que despliega su manto para proteger a sus seguidores y a la vez fundadores de esta institución en la Nueva España. El santo de Asís eleva sus manos en actitud de sostener la imagen de la Virgen de Guadalupe, la que aparece rodeada por nubes luminosas que aluden seguramente a la visión del fraile franciscano.

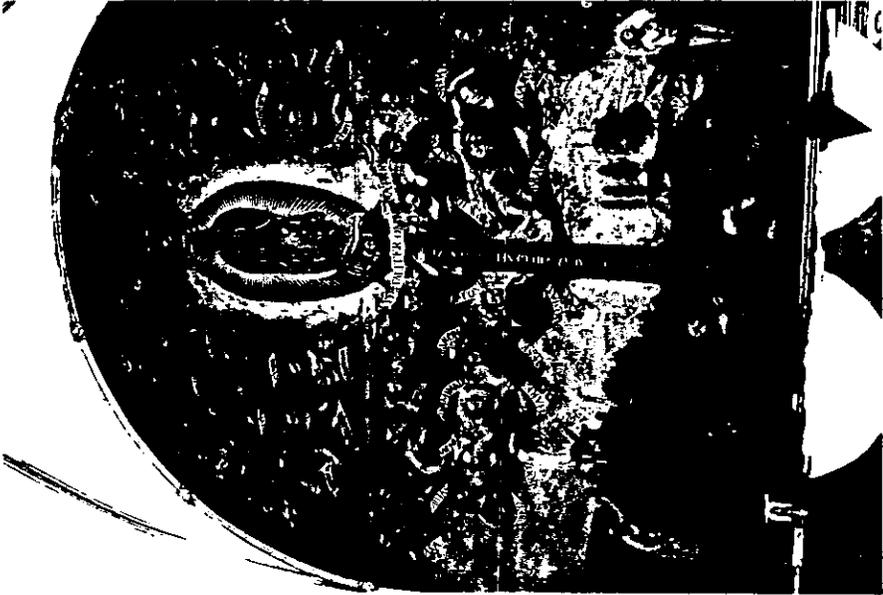
En el plano superior, en un gran rompimiento de gloria que sobresale también por la luminosidad que imprimió el pintor, se observa a la Santísima Trinidad, flaqueada por el arcángel san Miguel y por san José con el Niño Jesús en sus brazos. Tanto el arcángel, como el Niño Dios, extienden sus manos para señalar a las divinas Personas como si quisieran indicarle al espectador que la protección a los frailes misioneros, no sólo viene de la Virgen María, sino que a través de ella los bendice Dios.

Una vez más, en esta obra se aprecia el talento que tuvo Miguel Cabrera para manejar grandes superficies. La correcta distribución de las imágenes, el juego de luces y sombras para distinguir el plano celestial del terrenal, así como el tratamiento de algunos de los personajes cuyos rostros son verdaderos retratos de ciertos habitantes del Colegio, hacen que este lienzo sea uno de los más reconocidos dentro de la prolífica producción de este connotado pintor novohispano.

El otro gran lienzo del siglo XVIII se encuentra en el **Santuario de Guadalupe**, en **Acámbaro**, Guanajuato. Se trata de una pintura anónima de grandes dimensiones, que cubre el testero de la sacristía; en él se representa el árbol genealógico de Jesucristo, según la narración de san Mateo, ya que los personajes que aparecen son los que se mencionan en dicho Evangelio.

Fig. 30

⁴¹ Cuauhtémoc Esparza, *Compendio histórico del Colegio Apostólico Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*. p. 68 *Apud*. Frejes, *Cronicón*, 2ª. Parte, núm. 15



30. Árbol genealógico de los franciscanos en el Santuario de Guadalupe de Acámbaro, Guanajuato. Anónimo. S.XVII.

De acuerdo a las Sagradas Escrituras, la genealogía de Jesucristo por cuatro mil años se encuentra registrada en los evangelios de san Mateo y san Lucas, aunque la lista que proporciona cada uno es diferente. La explicación que se da al respecto es en referencia a que el primero tal vez narre la genealogía de san José, en tanto que el segundo cuenta la de la Virgen María. Las dos líneas parten de Salomón y de Natán hijos de David, se unen en Sataliel y de nuevo en Cristo; José era ante la ley el padre de Cristo y pertenencia a la misma familia con que estaba emparentada María, de manera que Jesús era descendiente de David, tanto según la ley como según la "carne".⁴²

La pintura de Acámbaro está regida por el gran árbol que despliega sus ramas que hunde sus raíces en el cuerpo de Abraham, quien yace en la tierra.

El tronco remata en la imagen de la Virgen de Guadalupe quien es coronada por el Niño Jesús. Enseguida se observa la paloma simbólica del Espíritu Santo, para finalizar con Dios Padre el que extiende sus brazos en amorosa complacencia. En las ramas se aprecian los diversos personajes, cada uno con su nombre, y por lo que me pude dar cuenta, además de que faltan algunos de los ascendientes de Jesús, no están colocados en orden cronológico; es posible que esto se deba a una omisión involuntaria del artista o a su poca información sobre la Historia Sagrada.

En el nivel inferior, a la izquierda de Abraham, están Adán y Eva, junto al árbol de la ciencia del bien y del mal; en él se ve la serpiente, la que por cierto luce un rostro "seductor". A la derecha, la escena que se muestra, es la de Moisés ante la serpiente de bronce, según la narración del libro de los Números 21, 4-9. Se dice que la serpiente de metal fue un medio para poner a prueba la contrición, la fe y la obediencia del pueblo: "Cristo mismo enseña que la serpiente de metal era un tipo de Él cuyo deseo vehemente era la salvación del alma inficionada por el veneno fatal del pecado".⁴³

Es así como este lienzo singular, no sólo pretende recordar la genealogía de Jesús, sino que además, a través de las serpientes simbólicas "del bien" y "del mal", nos permite adentrarnos en el significado redentorista que se consolida con la imagen guadalupana, con la Madre de Dios como la gran intercesora de la Nueva España. Aunque no se sabe quién

⁴² *Diccionario de la Santa Biblia*, p. 252

⁴³ *Ibidem*, p. 620

fue el autor de esta pintura, puede decirse que deja ver una mano cuidadosa que trató con cierta ingenuidad el paisaje del Paraíso y aún los cuerpos desnudos de Adán y Eva. Asimismo, aunque los personajes representados tienen rostros convencionales, en algunos hay rasgos distintivos, como si el artista hubiera pretendido "retratar" a alguien. Por último, a diferencia de otras pinturas que abordan genealogías y que se caracterizan por su estatismo, en esta obra de Acámbaro, se percibe cierto dinamismo, ya que todos tienen posturas diferentes, algunos en franco movimiento lo que le imprime a la pintura un carácter diferente y particular.

Para terminar con el tema guadalupano-trinitario, me referiré a dos lienzos que tienen características similares. En ellos se aprecia, como asunto principal, a la Virgen María, sin embargo, en ambos se da una especie de "desdoblamiento" de la imagen de María. En uno de los lienzos, la devoción que se exalta es la de la Purísima Concepción, en el otro, es la Virgen de Loreto. En ambos casos, arriba de la imagen mariana, se pintó de medio cuerpo a la Virgen de Guadalupe, la que aparece en medio de la Santísima Trinidad.

En las dos pinturas, tanto Dios Padre como Dios Hijo, extienden sus manos para tocar a la Virgen, asimismo Cristo, se lleva su mano derecha a la herida del pecho, de la que irradian rayos luminosos hacia la imagen mariana. La paloma del Espíritu Santo, con las alas extendidas remata la composición. Los lienzos que he señalado se encuentran uno, el de la **Virgen de Loreto**, en el **Museo de América**, en Madrid y el otro, en la **Capilla del Pocito**, de la **Villa de Guadalupe**.

El primero es una pintura pequeña firmada por **José Paez**, la que, bien dice Concepción García Saíz: "Se trata de una obra de carácter casi miniaturista, en la que el pintor repite modelos típicos de su repertorio."⁴⁴ En cambio, la de la Villa de Guadalupe, es de autor anónimo y no presenta rasgos distintivos que me permitan atribuirle a algún pintor reconocido, aunque cabe mencionar que el modelo iconográfico de la Virgen de Guadalupe con la Santísima Trinidad, pudo ser copiado de alguna estampa que sugirió a los artistas la posibilidad de aplicarlo a diferentes advocaciones marianas. Al fin y al cabo lo que se pretende significar es que el mismo Dios quiso enviar a la tierra mexicana el "retrato" de su Santísima Madre.

Fig. 31

Fig. 32

⁴⁴ Concepción García Saíz. *La pintura colonial en el Museo de América*, p. 100



31. Virgen de Loretto-Guadalupe de José de Páez en el Museo de América. S. XVIII



32. Purísima Concepción. Virgen de Guadalupe en la Capilla del Pocito. Anónimo. S. XVIII.

5.2 La Trinidad clásica en los temas hagiográficos

Al igual que en el apartado anterior, también aquí he tenido que hacer una selección de obras por demás arbitraria, de lo contrario hubiera sido imposible por el numeroso conjunto que se pudo localizar.

En algunos casos, la presencia de la Santísima Trinidad en la obra que se analiza, está en relación a algún pasaje de la vida del Santo que refiere la visión divina. En otras obras, puede sólo significar que, por sus méritos, al morir, pudo gozar de Dios y por ello el personaje en cuestión, mereció la gracia de la santificación.

En cuanto a las obras que narran la vida de algún santo y sus visiones trinitarias, destacan en primer lugar dos personajes: **san Agustín** y **san Ignacio de Loyola**. El primero, como se verá en el transcurso de esta tesis, influyó de una manera decisiva en la iconografía trinitaria, ya que su tratado "*De Trinitate*" fue y es en la actualidad, uno de los escritos más importantes sobre el dogma fundamental del cristianismo.

En el Museo de Santa Mónica, en Puebla, se encontraron dos lienzos de Miguel Gerónimo Zendejas, firmados en 1777. Con respecto a este pintor, Manuel Toussaint, opina que "Ningún pintor poblano y aun pocos de los mexicanos ha sido tan populares como Zendejas"⁴⁵. Sobre la calidad de sus trabajos dice también que ha "provocado detirambos desmedidos y críticas duras".

Fig. 33

Por su parte, Pérez de Salazar anota la anécdota que se decía sobre la destreza del pintor:

"...antes de pintar sus cuadros enrollaba el lienzo en una varilla de madera dejando sólo una pequeña parte por enrollar, que era en la que comenzaba a pintar, y a medida que pintaba iba desenvolviendo el resto, hasta concluir la obra cuyo plan general sólo esbozaba en la riquísima tela de su fantasía".⁴⁶

Según Pérez de Salazar, estas palabras que algunos utilizaban para alabar su destreza como pintor, para él sólo justificaban las imperfecciones de algunas de sus obras.

⁴⁵ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, p. 184

⁴⁶ Pérez de Salazar, *Op. cit.*, p. 85



33. Muerte de San Agustín por Miguel Gerónimo Zendejas en el Museo de Santa Mónica, Puebla. S.XVIII.

Con respecto a las pinturas que hizo Zendejas sobre la vida del santo Obispo de Hipona, creo que dejan ver al artista que conoce su oficio, que domina el color y responde en buena medida al gusto de su tiempo.

Una de las obras muestra a san Agustín en el lecho de su muerte. Recostado en su lecho, sostiene un crucifijo; de su boca entreabierta "sale su alma", es el momento en que ésta, representada por una pequeña figura femenina vestida con una túnica blanca luminosa, asciende al cielo para unirse a la Santísima Trinidad quien la espera para recibirla. Alrededor de su lecho se aprecia a un grupo de frailes agustinos, los que recogidos, con actitud de oración y de tristeza acompañan el deceso del santo que inspiró la fundación de su orden. Entre ellos se destaca la figura de un clérigo, cuyo rostro mira al espectador que evidencia cómo el pintor pretendió retratar a cierto personaje, tal vez el donante de la obra.

Dos ángeles acompañan al obispo de Hipona; en alusión a su dignidad eclesiástica se observa una mitra blanca a la izquierda de la composición. Uno de ellos sostiene el corazón del santo: "Habíais atravesado nuestro corazón con las flechas de tu caridad y llevábamos tus palabras atravesadas en nuestras entrañas", así escribió san Agustín en sus *Confesiones*,⁴⁷ de ahí que el emblema de la orden sea precisamente este símbolo. El otro ángel sostiene un incensario que recuerda las plegarias que se elevan al cielo.

El otro lienzo de Zendejas presenta a este santo alimentado por la sangre que mana de la herida del costado de Cristo, así como por la leche que brota del seno de la Virgen María. En este sentido Chevalier apunta que: "Ser amamantado por la madre divina es signo de adopción, en consecuencia, del conocimiento supremo".⁴⁸

Fig. 34

En medio de Jesucristo y la Madre de Dios, se observa la paloma del Espíritu Santo y la figura del Padre Eterno, de esta manera, al igual que en la anterior pintura, se recuerda que fue precisamente san Agustín, el gran doctor y teólogo de la Iglesia latina, quien dedicó gran parte de sus escritos a la defensa de este dogma, especialmente en su tratado *De Trinitate*, donde expone su pensamiento y sobre el que el mismo santo dijo: "Señor Dios, Uno y Trino, si algo en estos libros he dicho, inspirado por ti, reconózcanlo los tuyos; si algo he puesto de mi cosecha, perdonádmelo vos y perdónenmelo los tuyos".⁴⁹

⁴⁷ San Agustín, *Confesiones*. p. 135

⁴⁸ Chevalier, *Op. cit.*, p. 632

⁴⁹ *Obras completas de San Ignacio*, p. 95



34. San Agustín alimentado por Cristo y la Virgen. Miguel Gerónimo Zendejas. Museo de Santa Mónica, Puebla. S.XVIII.

Con respecto a las obras que se eligieron con pasajes de la vida del santo fundador de la Compañía de Jesús, **Ignacio de Loyola**, están los que pintó **Cristóbal de Villalpando** para el que fuera Colegio Noviciado de San Francisco Javier, en **Tepotztlán**. Entre ellas destaca el medio punto, en el que este famoso artista novohispano del siglo XVII, pintó la visión que tuvo san Ignacio en la pequeña iglesia de La Storta, cerca de Roma, en 1537.

Fig. 35

Uno de sus biógrafos, apoyado en lo que escribió al respecto Diego Laínez dice lo siguiente:

"Después otra vez dijo que le parecía ver a Cristo con la cruz a la espalda, y al Padre Eterno cerca de Él que le decía: Yo quiero que tomes a éste por tu Servidor. Y así Jesús lo tomaba y decía: Yo quiero que tú nos sirvas. Y por esto, tomando gran devoción a este Santísimo Nombre, quiso llamar la Congregación la Compañía de Jesús".⁵⁰

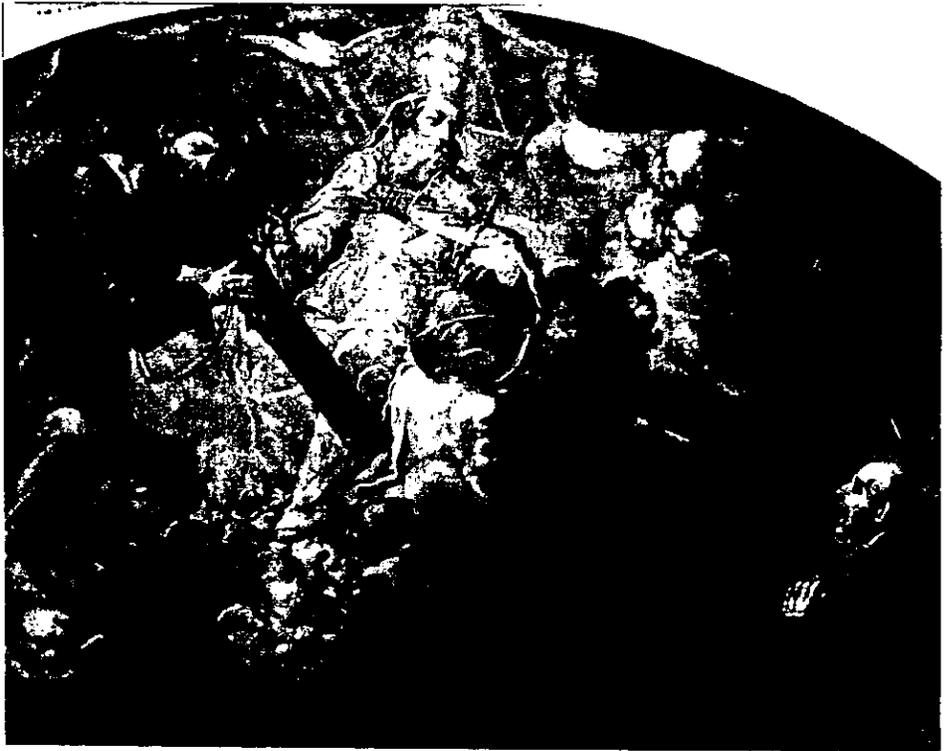
En el más reciente estudio sobre Cristóbal de Villalpando, Juana Gutiérrez Haces, opina que el pintor se inspiró en la serie de grabados dibujados por Rubens y J. B. Barbé, publicados en Roma en 1609, para ilustrar una de las biografías del santo.⁵¹

En la pintura de Tepotztlán, se observan dos escenas --tal como hizo en casi toda la serie-- una de ellas, a la que dio menos importancia, es la que muestra al santo de Loyola oyendo Misa en Montecasino, mientras que la representación que sobresale por sus dimensiones, es justamente la de la visión trinitaria de la Storta. San Ignacio arrodillado contempla extasiado al Padre que viste de pontifical, con la tiara papal y con el mundo y el cetro en la mano izquierda. Al Hijo, con túnica y manto, coronado de espinas y con su cruz a cuestas; por último, en medio de las dos Personas, la paloma del Espíritu Santo, con las alas desplegadas, complementa la Trinidad.

Cabe destacar que, a pesar de que el artista se basó en el grabado de Rubens — Barbé, para la composición, no lo hizo para la figuración de las divinas Personas, especialmente en lo referente a Dios Padre, para la que Villalpando tomó en cuenta más bien las recomendaciones de Pacheco, tal como se vio en la pintura que ejecutó para la iglesia carmelita de Puebla.

⁵⁰ Desclée de Brouwer, *Ignacio de Loyola*, p. 247

⁵¹ Juana Gutiérrez, *et. al.*, p. 326 - 329



35. Visión de la Trinidad a San Ignacio de Loyola. Cristóbal de Villalpando. Museo Nacional del Virreinato. S.XVII.

Por su parte, **Miguel Cabrera**, casi un siglo y medio después, también ejecutó la vida de san Ignacio de Loyola para la Casa Profesa de los jesuitas, en 32 lienzos, mismos que ahora se conservan en el **Museo Nacional del Virreinato**. Con respecto a la escena ya descrita, el pintor la abordó incluyendo también el monograma de Jesús, que adoptó como escudo de su congregación.⁵²

Fig. 36

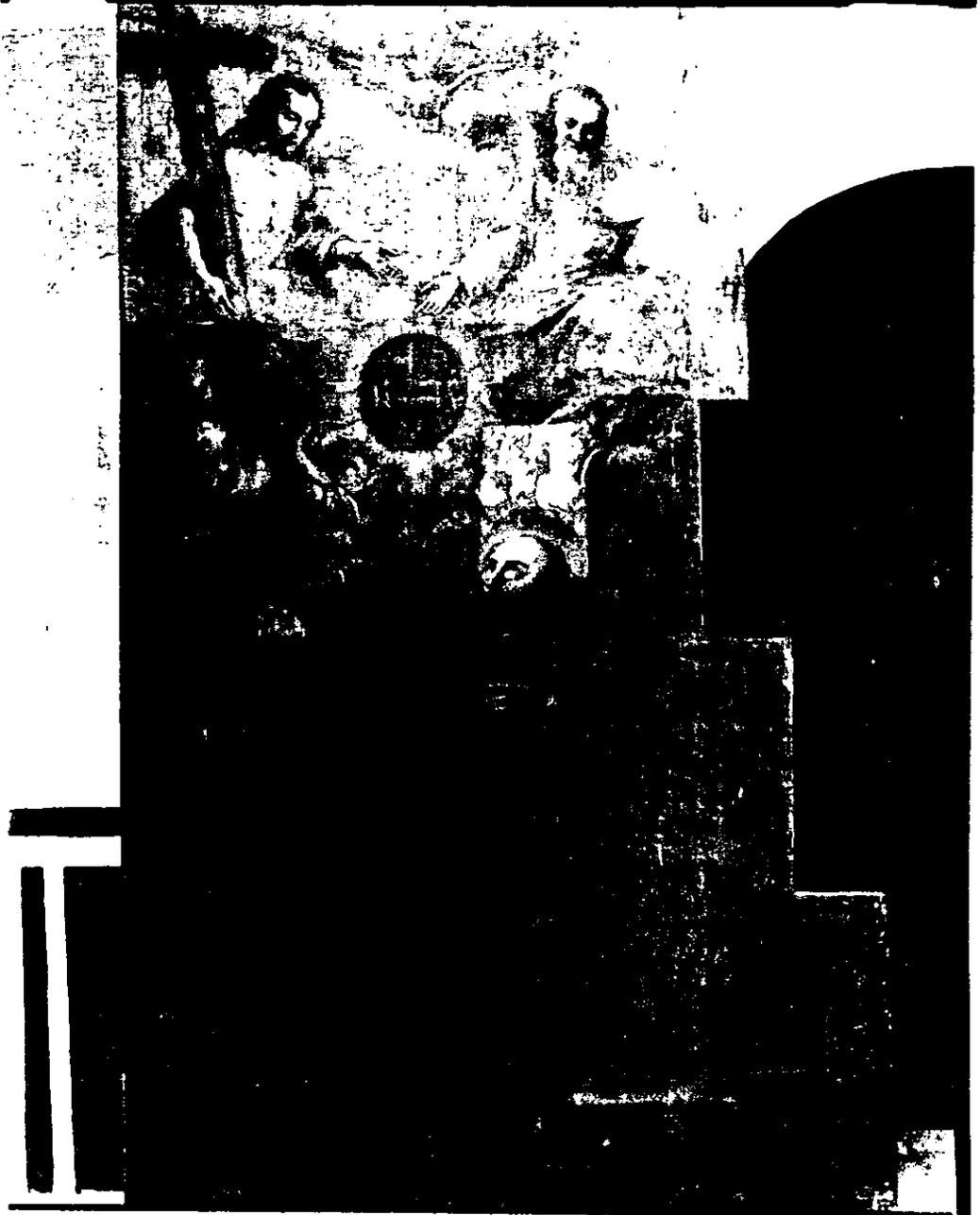
Tanto Villalpando como Cabrera, recrearon en sus series los momentos que narran los escritos ignacianos sobre las apariciones trinitarias, así también, en una de ellas se observa a la Virgen María formando parte de sus piadosos arrebatos.

En **Tepotzotlán**, Miguel Cabrera realizó importantes trabajos para los jesuitas. Entre ellos destacan las pinturas que ejecutó en las bóvedas del presbiterio y de los brazos del crucero, del templo de San Francisco Javier. Dichos murales fueron elaborados en los años de 1755 y 1756, así lo atestiguan las inscripciones que el mismo artista dejó asentadas en el intrados de cada uno de los arcos de dichas bóvedas. En el crucero sur, donde se levanta el retablo dedicado a los santos fundadores de las órdenes religiosas que evangelizaron la Nueva España, al centro se destaca la magnífica escultura de san Ignacio de Loyola. Cabrera — quien por cierto también diseñó este retablo-pintó en esta bóveda las visiones trinitario — marianas del santo, mismas que se relacionan formalmente con los lienzos que ya se mencionaron de la Casa Profesa.

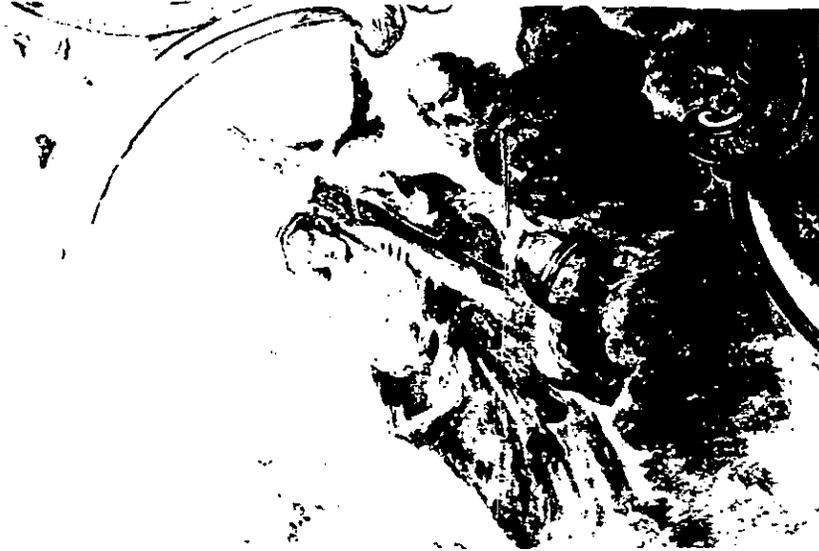
Fig. 37

Al contrario de los lienzos que hizo Villalpando para el claustro de Tepotzotlán, en los que la Santísima Trinidad luce majestuosa —especialmente en lo que respecta a la figura de Dios Padre — las imágenes de Cabrera son más amables; la primera Persona no lleva la tiara papal, sino que su cabeza va enmarcada por el nimbo triangular. Por otro lado, y conforme a las características formales de las obras de cada autor, puede decirse que estas pinturas son una clara muestra de la maestría de estos artistas, representantes de las diferentes etapas del barroco novohispano: Villalpando se ajusta más a los patrones iconográficos señalados por los tratadistas para representar a la Santísima Trinidad, en cambio Cabrera se inspiró más bien, tanto en los lienzos, como en la pintura mural, en los grabados ya mencionados.

⁵² *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, T. III, Cat. PI/0648



36. Adoración de la Santísima Trinidad por San Ignacio de Loyola de Miguel Cabrera en el Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII.



37. Pintura mural de Miguel Cabrera en la Iglesia de San Francisco Javier, Museo Nacional del Virreinato. S.XVII.

El lienzo de San Ignacio escribiendo los ejercicios en la cueva de Manresa, que se encuentra en el Colegio de las Vizcainas, que había sido adjudicado a Juan Correa recientemente ha sido atribuido a Cristóbal de Villalpando.⁵³ Se sabe que perteneció a la Cofradía de Aranzazú del convento grande de San Francisco de la Ciudad de México, donde estuvo hasta la exclaustación.

Fig. 38

En este lienzo, se representó a san Ignacio de Loyola con su pierna herida, lo que recuerda la narración siguiente:

"...la una pierna llevaba toda ligada con una venda y algo maltratada; tanto que aunque iba a caballo, cada noche la hallaba hincacha (*sic*)"⁵⁴

Varios fueron los artistas que abordaron este tema, ya que la historia ha tomado este momento en la vida del santo, como uno de los más importantes. A partir de que decide hacer su confesión general en Montserrat, baja a Manresa, donde se recluye para hacer vida de oración y penitencia durante casi un año, ahí empezó a escribir sus *Ejercicios*, texto fundamental para la vida espiritual de sus seguidores.

En su autobiografía se lee lo siguiente, sobre una de las visiones con que fue favorecido en el mencionado lugar:

"Tenía mucha devoción a la Santísima Trinidad, y así hacía cada día oración a las tres Personas distintamente... Y estando un día rezando... se le empezó a elevar el entendimiento, como que vía la Santísima Trinidad en figura de tres teclas, y esto con tantas lágrimas y tantos sollozos, que no se podía valer."⁵⁵

La pintura en cuestión, presenta al santo en el ambiente de recogimiento de Manresa, vestido con una sencilla túnica, con su libro abierto y con la pluma en la mano derecha, en alusión a que fue ahí, donde inició los *Ejercicios Espirituales*. La composición se distingue por colocar al personaje en primer plano, formando un eje vertical desplazado del centro, en tanto que otro eje más lo constituye la visión trinitaria que surge del rompimiento de gloria.

La Santísima Trinidad luce como el modelo que se analizó de Villalpando en el inicio de este capítulo, especialmente en lo que respecta a la imagen de Dios Padre, quien viste de pontifical y porta la tiara papal, puede decirse que de toda la composición, este detalle es el menos afortunado en lo que respecta al dibujo; sin embargo, la obra en general, tiene

⁵³ Juan Gutiérrez, et. al., *Op. cit.*, p. 384

⁵⁴ *Obras completas de San Ignacio...*, *Op. cit.*, p. 96

⁵⁵ *Idibem.*, p. 103



38. San Ignacio en Manresa, atribuido a Cristóbal de Villalpando en el Colegio de Las Vizcainas. Siglo XVII.

grandes aciertos, como la propia figura del santo, su rostro embelezado y la recreación que hace de la naturaleza.

Para terminar con el tema de la Santísima Trinidad en las pinturas que abordan las vidas de los santos, se comentarán dos trabajos, uno en lienzo y otro en pintura mural, que se conservan en el **Museo Nacional del Virreinato**, y que aluden a la glorificación de san José, el padre adoptivo de Jesús.

La primera obra se encuentra en el interior del bello recinto denominado el "Relicario de san José", capilla dedicada a honrar al Patrón de la Nueva España y que forma parte del conjunto de la Casa de Loreto, de la iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán. La mencionada capilla fue dedicada en 1738 y posiblemente se le denominó "Relicario" por las reliquias que ahí se depositaron, actualmente desaparecidas.⁵⁶

Fig. 39

En los muros de este recinto se pueden contemplar los lienzos del siglo XVIII de **José de Ibarra**, que exaltan la vida del santo, así como de los momentos en que acompaña a la Virgen María. Sin embargo, entre ellos sobresale un bello medio punto ejecutado por Ibarra y que recrea la Coronación de san José.

El pintor realizó esta pintura sin tener ninguna fundamentación escritural, ya que en los Evangelios apócrifos que narran la infancia de Jesús, sólo se habla de la muerte de su padre adoptivo, por lo tanto, esta representación de la coronación de san José, debió ser un invento iconográfico surgido por la gran devoción que se tuvo hacia el padre adoptivo de Jesús. Desconozco si el pintor novohispano, nacido en Guadalajara en 1688, se inspiró en algún grabado europeo o si fue una creación original de algún artista de estas tierras, ya que en el retablo de Nuestra Señora del Camino, de la iglesia de **Santo Domingo de México**, hay un lienzo muy parecido en su composición que podría ser de su mano.

Fig. 40

El medio punto de Tepotzotlán presenta la firma de Ibarra, así como la fecha de 1735. Al centro, aparece san José entronizado; viste con túnica y capa blancas y sostiene la vara del almendro florecida. Asimismo, sobre su pecho, con las alas abiertas y emanando rayos luminosos se observa la paloma del Espíritu Santo. Todos estos elementos son claros símbolos de su castidad y fidelidad a Dios.

⁵⁶ Consuelo Maquívar, et. al., *Museo Nacional del Virreinato...*, p. 48



39. Alegoría de la Coronación de San José por José de Ibarra en el Relicario de San José. Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII.



40. Alegoría anónima de la Coronación de San José en el retablo de Nuestra Señora del Camino de la Iglesia de Santo Domingo de México. S.XVIII.

A sus lados, Jesucristo y la Virgen María sostienen una corona sobre su cabeza, en tanto que Dios Padre, con el orbe y el cetro, también complementa la composición, por lo que se puede interpretar que la Santísima Trinidad participó en esta simbólica coronación. San Miguel y san Gabriel, acompañan a los ángeles que sostienen el manto de san José para proteger a las dos instituciones gobernantes: la Iglesia, representada por el Sumo Pontífice del momento, Clemente XII y el Estado, encabezado por el monarca español Felipe V de Borbón.

A los pies de san José se observan el sol y la luna, sobre un cielo estrellado; la inscripción latina: "*Videbam... quasi Solem, Luna, Stellas adorare me*" confirma el significado de este lienzo: Así como María fue coronada Reina del Cielo, en estrecha relación con su Hijo, Cristo Rey, san José también mereció la simbólica corona, tanto por su fidelidad y amor a la Virgen María, como por haber cumplido humildemente con su misión como padre adoptivo del Salvador. Este bello lienzo de José de Ibarra pone de manifiesto el inmenso culto que tuvo san José entre los habitantes de la Nueva España, de manera que ponen a la humanidad entera bajo su protección, a través de las personas que representan la autoridad religiosa y civil.

Posiblemente, inspirada en esta pintura, algún artista anónimo ejecutó el mismo tema de la Coronación de san José, en la bóveda que cubre el ingreso a la Casa de Loreto, en el mismo Museo Nacional del Virreinato. La composición es muy parecida, sólo que ahora Dios Padre y Dios Hijo sostienen la corona, en tanto que la Virgen María, de pie, sostiene las llaves, ya que se le concedió abrir las puertas del cielo. Las inscripciones de esta pintura mural, se refieren a los atributos del Patrón de la Nueva España:

"Nobilis in portis VIR eius, quando sederit cum senatoribus terra" (Parab. 31)

El varón noble en su trono alguna vez habrá de sentarse con los senadores de la tierra

"Constituit eum Dominum domus suae et principem omnis possessionis suae", Ps. 104

Lo constituyó Señor de su propia casa y príncipe de toda su posesión

"Coelitum Joseph decus"

José decoro celestial



41. Pintura mural anónima en la bóveda de la Casa de Loreto del Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII.

6. La Trinidad conformada por Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo y el Niño Jesús

Entre las composiciones trinitarias que se analizaron, están aquellas en las que, si bien no aparecen las figuras que he denominado "clásicas" de las tres divinas Personas, si se conforma la Santísima Trinidad, porque la imagen de Jesucristo es sustituida por la del Niño Jesús. Son obras relacionadas con el culto mariano o el culto josefino, en las que también se incluyen las figuras de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo.

En la iglesia del convento franciscano de Puebla, existe un lienzo anónimo del último tercio del siglo XVIII en el que el tema central es el de san José con el Niño Dios, los que lucen al centro de la composición, posando sobre una gran azucena, en clara alusión a la castidad y pureza de san José.

Fig. 42

En la parte superior, se ve al Padre Eterno y a la paloma del Espíritu Santo. Aquél extiende sus brazos formando una verdadera horizontal, casi a manera de cruz, como si se uniera a la cruz simbólica y premonitoria que sostiene Jesús. No es un lienzo de excelente factura, aunque la imagen de san José fue ejecutada con dibujo cuidadoso y buen manejo de la policromía.

Son muchas las obras con tema mariano en las que se observa a la Madre de Dios con el Niño en brazos, por ello sólo seleccioné dos pinturas por su iconografía novedosa, esto es, aparece Jesús, pero no en brazos de su Santísima Madre. La primera de ellas, es un trabajo anónimo del siglo XVIII que se encuentra en una colección particular.⁵⁷

Fig. 43

El lienzo está dividido en dos por un eje central, de manera que se observan dos escenas diferentes, sin embargo, en el último tercio superior, se unen en un rompimiento de gloria, del que surge la imagen de Dios Padre, quien extiende sus brazos abarcando ambas representaciones. A la izquierda del Padre, el artista anónimo pintó la Anunciación de la Virgen María, la que como siempre aparece arrodillada en su reclinatorio ante un pliego

⁵⁷ Agradezco a Lourdes F. de Padilla y Ma. Elena G. De Vidales su apoyo para que pudiera analizar esta obra



42. San José con el niño Jesús. Lienzo anónimo del siglo XVIII en el convento franciscano de Puebla.



43. Lienzo anónimo con la Anunciación de la Virgen María. Colección particular. S.XVIII.

desplegado. Sumisa, inclina la cabeza para recibir el mensaje del arcángel san Gabriel quien, suspendido en el aire, la saluda con la rama de azucenas en su mano.

Del pecho de Dios Padre y de la paloma del Espíritu Santo, que luce rodeada por llamas de fuego, emana un haz luminoso en el que baja la pequeñísima imagen del Niño Jesús. Este detalle, según lo asienta Pacheco en su tratado, contraviene los ordenamientos escriturales, y basándose en alguna obra en la que así se representó la encarnación del Hijo de Dios, escribió lo siguiente:

"...puso un resplandor sobre la cabeza de la Virgen, y en él un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro... la cual pintura, no sólo es ocasión de error, peligroso, pero herético, como advirtió Molano, porque se conforma con el parecer de Valentino y sus secuaces a quien la Iglesia santa ha muchos años que condenó por hereje, porque enseñó que Cristo, nuestro Señor trajo el cuerpo del cielo, y por esto, San Antonino reprehende con rigor esta pintura porque es de fe que el Espíritu Santo formó el cuerpo de Cristo nuestro Señor de la sustancia de la sacratísima Virgen, en sus purísimas entrañas."⁵⁸

Dadas las características de este lienzo, en el que no se acusa el oficio del buen artista, es evidente que éste no conocía estas disposiciones, sino que en su afán de hacer más explícito a los ojos del espectador el misterio de la encarnación del Verbo de Dios, fue que figuró la pequeña imagen del Niño Jesús.

Por otra parte, según anota Bonaventura Bassegoda en la obra de Pacheco, esta iconografía fue común en el mundo medieval.⁵⁹ ¿Será posible que este pintor novohispano haya conocido alguna de estas estampas?

La otra escena, muestra a un sacerdote oficiando la Misa, en el momento de la consagración del pan; lo acompañan dos diáconos y dos monaguillos. Todos elevan sus miradas para contemplar al Niño Jesús que baja por otro haz luminoso que también se desprende del pecho de Dios Padre. El significado de esta sección de la pintura puede relacionarse con el sacramento de la Eucaristía, que según la Teología consiste en : "...la autoentrega de Dios en su Hijo para la salvación de los hombres, entrega que ya culmina en el abandono extremo de la cruz y en el tránsito al Padre."⁶⁰

⁵⁸ Pacheco, *Op. cit.*, p. 595

⁵⁹ *Ibidem*, Nota 16

⁶⁰ Peter Eicher, *Diccionario de conceptos teológicos*, T. I, p. 382

Resulta por demás interesante que en esta singular pintura, que no se destaca por su calidad pictórica, se hayan representado dos de los misterios fundamentales del catolicismo, los que de alguna manera y con toda intención, aparecen vinculados a través de la imagen del Padre Eterno. Es posible que el autor de este lienzo se haya inspirado en dos estampas diferentes, y que por instrucciones de algún devoto del siglo XVIII, "inventó" una nueva iconografía, cuyo principal significado está en el misterio de la encarnación del Hijo de Dios, que es a la vez, el misterio de la redención del género humano. Cabe decir finalmente que, si bien esta obra evidencia la mano de un pintor con poca formación artística, supo cuidar algunos detalles hasta llegar al preciosismo, como se observa en las alfombras y en las vestimentas religiosas.

La otra pintura que se analizará enseguida, fue localizada en el vestíbulo de la Clínica San Rafael, en Tlalpan.⁶¹ Tengo dudas sobre la temporalidad de la obra, tal vez sea del primer tercio del siglo XIX, sin embargo, por su iconografía creí interesante tratarla en este capítulo. Se trata de una imagen mariana que recuerda la iconografía de la Purísima Concepción, ya que la Virgen María se posa sobre la luna. Viste de rojo y azul y el resplandor, que la circunda, a manera de mandorla, recuerda a la Virgen de Guadalupe. Arriba, sobre su cabeza, se ve a Dios Padre, con el orbe y una especie de cetro en su mano, asimismo aparece el Espíritu Santo en medio de un resplandor.

Fig. 44

En cuanto a la segunda Persona de la Santísima Trinidad, se muestra como Niño Jesús en el vientre de su Santísima Madre; viste túnica roja y porta la cruz premonitoria de su sacrificio. Justamente a la altura del vientre de María, hacia su izquierda, está una imagen pequeña de san José, con Jesús en sus brazos. Por último, hay que destacar el enmarcamiento de rosas que circunda la composición y que le imprime un colorido muy particular.

Pienso que ante esta obra, Pacheco opinaría sobre "el mal gusto" de representar a Jesús en el vientre de su Madre, en cambio, la pintura sobre la Anunciación hubiera sido sancionada por el tratadista porque podría mal interpretarse el momento de la encarnación del Verbo.

⁶¹ Agradezco al Dr. Sergio Ortega la comunicación sobre la ubicación de esta pintura



44. Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Lienzo anónimo localizado en la clínica de San Rafael. S. XIX.

Lo cierto es que, una vez más, en esta pintura hay que reconocer el ingenio de su creador: Por un lado, la Virgen es representada como Purísima-guadalupana, puede verse así por los colores de su vestimenta y por el resplandor y las rosas. Además, se muestra a San José, en reducidas dimensiones, simbolizando con ello --una vez más-- su participación humilde y silenciosa, como padre adoptivo de Jesús.

7. Alegorías trinitarias

En primer lugar, hay que recordar la definición de "alegoría". En el *Diccionario de la Lengua Española* se lee lo siguiente:

"Ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra diferente. En escultura y pintura, representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos."⁶²

Por lo tanto, una alegoría trinitaria es aquella representación en la que aparece figurado el dogma de manera distinta a la que se ha estipulado en los tratados de iconografía. En lugar de las imágenes típicas que representan a cada una de las divinas Personas, puede ser que algunas de ellas estén remplazadas por algún símbolo o por alguno de los atributos que suelen identificarlas.

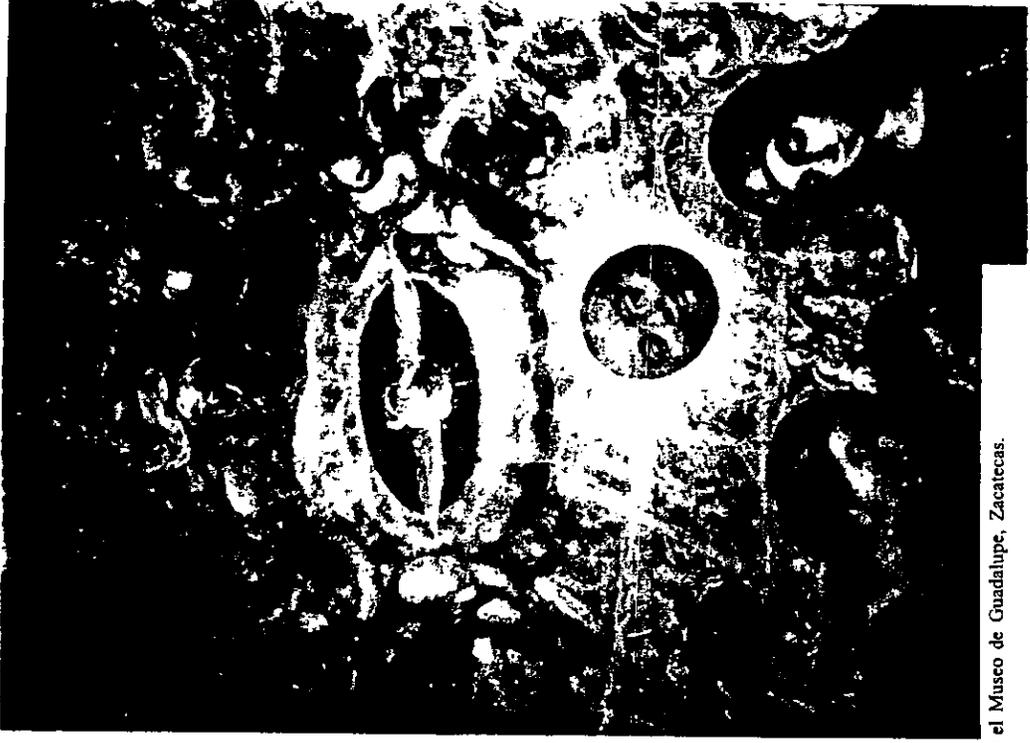
Una de las obras que sobresale por su significado alegórico, es la *Amunciación* que pintó **Cristóbal de Villalpando**, y que se conserva en el **Museo de Guadalupe**, Zacatecas. Por su belleza pictórica y por su novedosa iconografía, ha sido ya estudiada por varios investigadores, el primero de ellos fue Francisco de la Maza, quien en su libro ya comentado, sobre Cristóbal de Villalpando, dice que ésta es una de las mejores obras del pintor, no sólo por su calidad, sino por la original forma de abordar este tema mariano.

Fig. 45

Se trata de una composición vertical en la que se observa a la Virgen María en el momento de recibir el mensaje divino de labios de san Gabriel. En la parte superior, al centro de la composición, se destaca la imagen de Dios Padre que viste de pontifical, como suele representar Villalpando a la primera Persona de la Santísima Trinidad.

Enseguida, en medio de un óvalo luminoso, aparentemente sostenido por dos ángeles, se ve a la paloma del Espíritu Santo. Mientras que un sol "humanizado" haciendo

⁶² *Diccionario de la Lengua Española*, p. 61



45. Anunciación de la Virgen María por Crisóbal de Villalpando en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. S.XVII.

una diagonal, con la figura de la Virgen María, representa a Jesús, la segunda Persona de la Trinidad. Por último, al fondo dispuestos en semicírculos concéntricos y con trazos esfumados — muy al estilo de Villalpando — se observan los nueve coros angélicos.

De la Maza se refiere a esta composición como: "... una idea arquitectónica de un teatro, cuyo escenario es la Virgen y el arcángel; los palcos, los coros angélicos y el gran candil, la majestad del Padre, del Espíritu Santo y del rotundo sol que, brilla entre el paráclito y la Virgen."⁶³

Bien afirma Elisa Vargaslugo con respecto a la actitud de la Virgen María, que es evidente cómo el pintor tomó en cuenta las recomendaciones del multicitado Francisco Pacheco. Asimismo, comenta la connotada especialista, que el maestro De la Maza fue el primero que señaló que Cristóbal de Villalpando, se inspiró en los textos de la mística madre María de Jesús de Agreda, para "representar el momento de la Anunciación en una atmósfera celestial."⁶⁴ Con respecto al sol, hay que recordar también la profecía de Malaquías:

"Más para vosotros, los que teméis mi nombre, se alzaré un sol de justicia, que traerá en sus alas la salud y saldréis y saltaréis como terneros que salen del establo y pisotearéis a los malvados, que serán como polvo bajo la planta de vuestros pies, el día en que yo me pondré a hacer dice Yavé Sebaot."
(Malaquías 4, 2-3)

Así habló el último profeta del Antiguo Testamento, vaticinando la llegada del Mesías. Por lo tanto, puede interpretarse también que Villalpando simbolizó en el sol humanizado, al *Sol invictus*, al Verbo encarnado en María Santísima.

Por último hay que anotar que se ha dicho que existe la posibilidad de que el pintor novohispano haya conocido una lámina atribuida a Taddeo Zuccaro, que forma parte de la decoración de la Capilla del Ochavo la Catedral de Puebla — para la que también Villalpando ejecutó unas láminas — así como las figuras de la Virgen y san Gabriel podrían derivarse de un grabado de Cornelis Schut.⁶⁵

⁶³ De la Maza, *Op. cit.*, pp. 205 - 206

⁶⁴ Elisa Vargaslugo, "Anunciación" en *Arte y mística del barroco*, p. 99 - 100

⁶⁵ Esta información está recopilada acertadamente por Clara Bargellini en "Alegorías" en *Cristóbal de Villalpando*, p. 318

Otra pintura alegórica se encuentra en la **Parroquia de Tenancingo**. Se trata de un tondo — forma ya de por sí simbólica de la divinidad — que muestra a Dios Padre, como el anciano digno, barbado, con su cabeza enmarcada por el nimbo triangular. En su pecho, luce la paloma simbólica del Espíritu Santo y mientras con la mano izquierda sostiene el cetro, con la derecha, con suma delicadeza, como lo hacen los sacerdotes en el momento de la consagración de la Misa, muestra una hostia, en la que se percibe la pequeña imagen de Cristo crucificado.

Desgraciadamente no se conoce quién ejecutó este bello lienzo que deja ver a un maestro con dotes de pintor. La Santísima Trinidad, luce con todo el significado de cada una de las tres divinas Personas: el Padre como creador, el Hijo que es engendrado para redimir a los hombres y que por su infinito amor quiso quedarse en la tierra, en el gran misterio de la transubstanciación que se repite en cada sacrificio de la Misa y por último, el Espíritu Santo, el que "procede", de modo que las distinciones están en las Personas y la unidad en la naturaleza.⁶⁶

Con estas dos pinturas he querido indicar la riqueza iconográfica que pudo darse con respecto a las alegorías trinitarias, segura estoy que habrá más ejemplos, sin embargo, a través de estos dos, se puede inferir cómo, los artistas novohispanos lograron crear representaciones novedosas sobre el dogma de la Santísima Trinidad.

* * *

A través de este capítulo se ha podido constatar que la representación clásica de la Santísima Trinidad, fue ampliamente utilizada en el arte novohispano. Hecho nada extraordinario si se toma en cuenta que las tres divinas Personas, pueden formar parte — por su importancia dogmática — de casi todas las iconografías religiosas cristianas.

Desde el siglo XVI, en la pintura mural conventual y desde luego, en las obras pictóricas que complementaron los magníficos retablos renacentistas, se hicieron las primeras representaciones trinitarias novohispanas. Posteriormente, a partir de los tratados de iconografía emanados del Concilio de Trento, se establece la iconografía trinitaria que he

⁶⁶ Auer, *Op. cit.*, p. 250



46. Alegoría de la Santísima Trinidad en la parroquia de Tenancingo. Anónimo S.XVIII.

denominado "clásica" y que se inspira, especialmente, en las recomendaciones de Francisco Pacheco, las que sirvieron de modelo para las obras novohispanas barrocas.

De acuerdo a los trabajos que se estudiaron en este capítulo, me atrevo a decir que fue Cristóbal de Villalpando el artista que más se apegó a los dictados de Pacheco, por lo que puede pensarse que las pinturas del artista novohispano, sirvieron de modelo a sus contemporáneos; esto puede observarse sobre todo, en la representación de Dios Padre que siempre aparece en estas obras, como el anciano digno, vestido de pontifical y tocado por la tiara papal.

En cambio, en muchas de las pinturas barrocas del siglo XVIII, esta imagen se "suaviza", ya no tiene la gravedad que señala el tratadista; casi nunca lleva la tiara papal, sino que aparece más bien como el Padre benevolente y amoroso que en ocasiones hasta "abrazo" al Hijo. La actitud del cuerpo se hace más humana, se inclina hacia el frente y su rostro luce menos serio. Es el tipo de representación que se puede apreciar en las pinturas de Miguel Cabrera y sus contemporáneos.

Por último, debo hacer hincapié en algunas de las obras que resultaron más originales por su iconografía, las que fueron ejecutadas por pintores con poca formación artística. En ocasiones estas pinturas dejan ver errores palpables en el manejo del espacio, del color y del mismo dibujo; sin embargo, se vuelven interesantes al momento de descubrir su simbología, ya que los elementos novedosos que presentan, les confieren un valor sinigual.

CAPÍTULO V

El Trono de Gracia y el Compassio Patris

*"El hijo es nacido del Padre
y el Espíritu Santo procede
originalmente del Padre y
por don del Padre sin intervalo
de tiempo, procede de los dos
como de un principio común..."*
SAN AGUSTÍN

CAPITULO V

EL TRONO DE GRACIA Y EL COMPASSIO PATRIS

En este capítulo se abordarán dos tipos trinitarios puesto que en ambos se aprecian elementos iconográficos similares, a la vez que el significado intrínseco de las dos representaciones está fundamentado en el sacrificio de Jesús en la cruz por la redención del género humano.

Cabe advertir que algunos de los autores consultados sólo emplean una nominación, la de **Trono de Gracia**, sin embargo, yo he preferido distinguirlas, por lo que usaré también el nombre de **Compassio Patris**, para el otro tipo iconográfico. Las razones de este doble nombre se explicarán a lo largo de este capítulo, por lo pronto, es indispensable hablar de las características iconográficas de ambas representaciones: los dos modelos muestran al Padre Eterno como el anciano digno de cabellera y barba blancas, entronizado y generalmente vestido con el atuendo pontifical. La tercera Persona, en figura de paloma, sobrevuela la escena o se posa en algún punto de la composición.

Por último, la segunda Persona o sea Jesucristo; es la que hace la diferencia en cada figuración, ya que puede aparecer clavado o desclavado de la cruz. En el **Trono de Gracia**, se observa a Dios como si mostrara un crucifijo a los fieles creyentes. En cuanto al **Compassio Patris**, se observa siempre Cristo desclavado de la cruz, que yace en el regazo del Padre a semejanza de las imágenes marianas conocidas como Virgen de la Piedad.

1. Primeras representaciones europeas

Según el estudioso español del tema, Germán de Pamplona, la razón de que existan dos iconografías es fundamentalmente cronológica:

“En los siglos XII-XV, el Padre Eterno, con mirada frontal, y sin dirigirla al Crucificado y gravemente serena, lleva en sus manos la cruz del Hijo, vencedor del mundo y de la muerte y lo presenta a los redimidos por él para recibir el reconocimiento y la glorificación de la Trinidad, decretadora del misterio de la Redención.”

Fig. 1



1. Códice de Deutz. Miniatura del siglo XII. Colonia, Alemania.

Con respecto a la representación del **Compassio Patris** dice lo siguiente:

“Desde principios del s. XV se empieza a figurar el Padre Eterno sedente, dirigiendo su mirada compasiva al Hijo ensangrentado y muerto, que se efigia ya desclavado de la cruz y en los brazos y sobre las rodillas del Padre.”

Asimismo explica Pamplona cuál es el posible origen de esta imagen:

“La inspiración del tipo trinitario **Compassio Patris** proviene, sin duda, principalmente de la difusión del opúsculo profundamente piadoso **Lignum Vitae**, atribuido a San Buenaventura.”¹

En síntesis, este autor español acepta los dos tipos iconográficos, utiliza ambas denominaciones y explica que la representación más antigua es la del **Trono de Gracia**. En cambio el investigador francés Louis Réau encara esta doble iconografía como una sola con dos aspectos y coincide con Pamplona en la cronología de las imágenes, tal como se lee en las líneas siguientes:

“... el cuerpo inanimado de Cristo reposa directamente sobre las rodillas de su Padre. Quizá se deba ver en esta disposición la influencia de los grupos de la Virgen de la Piedad, tan populares a finales de la Edad Media.”²

Es conveniente destacar el comentario que hace Réau, en relación a la disposición vertical de estas dos composiciones a las que denomina indistintamente como **Trono de Gracia**:

“Para conferir la necesaria unidad al grupo demasiado disperso de la Trinidad y afirmar contra los triteístas el monoteísmo de la fe cristiana, la solución más satisfactoria de este difícil problema de composición era el ordenamiento vertical. Dios Padre, sentado sobre un trono, representa como signo de la Gracia redentora (de allí es el nombre del tema de Trono de Gracia) el cuerpo de su Hijo en la cruz.”³

Para este autor, la paloma del Espíritu Santo es el elemento unificador que, al posarse entre las cabezas del Padre y del Hijo, estos quedan “fundidos en una totalidad”. Quiero advertir que no siempre ésta es la disposición del Espíritu Santo, las variantes que he podido analizar son por demás substanciales en cuanto a su significado.

¹ Pamplona, *Op. cit.*, p. 143

² Réau, *Iconografía del Arte Cristiano* (Versión castellana) p. 48

³ *Ibidem*

Respecto a los tratadistas antiguos, iniciaré primero con la opinión de Francisco de Pacheco, cuando habla de los modos como se pinta la Santísima Trinidad dice que:

“También se pinta el Padre Eterno sentado como venerable anciano, que tiene delante de sí a Cristo, nuestro señor, crucificado y muerto, puestas las manos en los brazos de la cruz, como manifestando el amor con que lo dio al mundo y el Espíritu Santo sobre la cabeza, o en el pecho, en forma de paloma.”

Es innegable que el pintor se refiere a la representación del **Trono de Gracia**; más adelante describe el tema del **Compassio Patris**:

“Y tal vez, se suele figurar la sacrosanta persona del Padre con tiara y traje de Pontífice sumo, sentado sobre nubes y en una sábana blanca, tiene a su soberano Hijo muerto como cuando lo bajaron de la Cruz, con sus cardenales y llagas, y la tercera persona en figura de paloma, y ángeles con los instrumentos de la pasión.”

Termina sus comentarios aceptando estas representaciones y alabando las creaciones de Dürero las que pudieron inspirar a los artistas españoles y novohispanos: “Los cuales dos modos parecen decentes a la pintura deste misterio. Así lo vemos en estampa de Alberto Dürero.”⁴

Fig. 2

Ahora me referiré a la opinión del fraile mercedario Interián de Ayala, quien escribió su obra, *El pintor cristiano* en 1730. En el capítulo dedicado a las representaciones de Dios Padre, advierte lo siguiente:

“... otra laudable pintura de la Santísima Trinidad ... cuya imagen he contemplado yo muchas veces y está en nuestro convento... se ve pintado el Padre Eterno en figura de un gravísimo y venerado anciano, que está sosteniendo con ambas manos el Cuerpo muerto de Jesu-Christo y sobre las dos Personas, está el Espíritu Santo en figura de cándida paloma, despidiendo rayos de luz por todas partes.”⁵

Por lo visto, el fraile habla de la imagen de un **Compassio Patris**, aunque no utilice este nombre específico. Lo interesante de su observación es que al referirse a ella la califica de “laudable” a pesar de que, según él:

⁴ Pacheco, *Op. cit.*, p. 536

⁵ Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*, p. 112



2. Estampa de Alberto Durero que pudo inspirar las obras de El Greco y Ribera. S. XV.

“... esto abiertamente lo reprueba un Escritor de estas materias bastante sabio y piadoso, sin embargo soy de parecer que dicha imagen respira piedad y que tiene rasgos de una erudición acertada y oportuna...”⁶

El “escritor sabio y piadoso” al que se refiere Interián de Ayala es el teólogo Juan Molano quien calificó a esta composición como “insólita”:

“... añadí que yo no aprobaba esa imagen, tanto porque en la iglesia de Dios es inusitada, como porque en ninguna parte se lee que Cristo haya aparecido en la especie de cuerpo, aunque yo sepa que su divinidad no fue separada de su cuerpo muerto.”⁷

De las líneas anteriores se desprende que Molano está hablando también de la representación de un **Compassio Patris** pues hace hincapié en el “cuerpo muerto” de Jesucristo. Sin duda esta discusión no operaba cuando el Padre Eterno mostraba a Cristo crucificado, ya que, como se vio en el capítulo cuarto, esta iconografía quedaba plenamente justificada a través de las narraciones que registran los Evangelios. A pesar de la opinión de Molano, es un hecho que la iconografía del **Compassio Patris** fue admitida sin mayor recelo en Europa, desde el siglo XV y en cuanto a la Nueva España, fue ampliamente aceptada desde los inicios de la evangelización.

Como complemento de lo expuesto hasta ahora, sobre los antecedentes europeos de estas efigies trinitarias, quiero aprovechar estas líneas para confirmar su antigüedad, con base en los estudios de Louis Réau quien dice:

“Según E. Male, es una creación del arte francés del siglo XII. El primer germen sería la vidriera simbólica de Saint Denis concebida por el abad Surger, donde en la cuadriga de Aminadab se ve a Dios Padre presentando a Cristo en la cruz, sólo falta la paloma del Espíritu Santo.”⁸

De acuerdo a la opinión anterior, queda ratificada la cronología de ambas representaciones, es decir, el **Trono de Gracia** surgió en la época medieval, en tanto que el **Compassio Patris** se difundió a partir del Renacimiento.

⁶ *Ibidem*

⁷ Juan Molano, *Acerca de la historia de las santas imágenes y de las pinturas en defensa del verdadero uso de éstas contra los abusos*, (24) Traducción Castellana de Angeles Ocampo.

⁸ Réau, *Op. cit.*, p. 30

Con respecto a este último tipo iconográfico, Réau también opina que: “es un tema más frecuente en la Europa del norte que al sur de los Alpes” y según Pamplona, en España el tema penetró a mediados del siglo XV, teniendo amplia difusión en el Renacimiento y en el Barroco a través de las obras de artistas renombrados como el Greco y Ribera.

Fig. 3

Fig. 4

Ahora bien, ¿cuáles fueron las fuentes que nutrieron a los teólogos y a los artistas para ambas iconografías? Según Pamplona, con relación al **Trono de Gracia**, debieron inspirarse en la *Carta a los Hebreos*, cuando al referirse a Jesucristo como gran sacerdote dice: “Acerquémonos, pues, confiadamente al trono de gracia, a fin de recibir misericordia y hallar gracia para el oportuno auxilio.” (Heb 4, 16)

Sin embargo, aquí el escrito sólo menciona a Cristo, faltaría la justificación de las figuras del Padre y del Espíritu Santo, para lo cual Pamplona recurre al Apocalipsis de san Juan: “Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos.” (Ap 5, 1)

Por mi parte, revisé también otros textos bíblicos, y encontré otras menciones sobre el trono de Dios, como la siguiente de los Salmos:

“Tu trono, ¡oh Dios!, es por siempre jamás y cetro de equidad es el cetro de tu reino” (Sal 45, 7)

“Hay en el trono de Él nube y caligine; la justicia y el juicio son las bases de su trono.” (Sal 97, 2)

Con respecto a la introducción de la paloma del Espíritu Santo en el tema del Trono de Gracia, el estudioso español recurre a diversos textos religiosos que mencionan la intervención de la tercera Persona de la Santísima Trinidad en la obra de la Encarnación y la Redención de Jesucristo. Este autor termina por plantear su hipótesis sobre la composición del **Trono de Gracia**:

“... el Cristo vencedor del mundo y de la muerte es acogido y presentado por el Padre, que nos lo dio en redención en un exceso de amor al mundo, en unión con el Espíritu Santo, cooperador en la Encarnación y Redención para recibir la alabanza y la glorificación de los redimidos.”⁹

⁹ Pamplona, *Op. cit.*, pp. 89-97



3. Compassio Patris de El Greco en el Museo del Prado. S. XVI.



4. Compassio Patris de José de Ribera en el Museo del Prado. S. XVII.

En un libro alemán que aborda precisamente el tema trinitario del **Trono de Gracia**, la autora Fides Buchheim, opina que estas representaciones surgieron en el siglo XII, junto con la naciente mística de la Pasión de Cristo, de tal forma que Dios Padre “parece ser más bien la sede misma del trono, el altar para el Hijo en la cruz.”¹⁰ Asimismo presenta varios ejemplos de ilustraciones de breviarios medievales de los siglos XII y XIII, que corroboran las opiniones ya expuestas en cuanto al origen de esta iconografía.

La escritora mencionada hace hincapié en la colocación de la cruz que se apoya en el cuerpo de Dios Padre, para ella, esta postura enfatiza la completa unión entre las divinas Personas y con respecto a la ubicación de la paloma del Espíritu Santo, que aparece en algunas obras posada sobre el travesaño de la cruz, opina que: “El Espíritu que ella simboliza es el Espíritu del amor trinitario. La ternura de Dios... se desparrama a los hombres hasta lo último.”¹¹

Con respecto a las primeras representaciones españolas del **Compassio Patris**, el multitudado autor hispano Pamplona, habla de dos ejemplos del siglo XV: el panel de un retablo aragonés en Siresa y otra pintura que proviene de la provincia de la Seo de Urgel. Según las ilustraciones de su obra, ambas tienen a Dios Padre vestido de pontifical, con el Hijo inerte entre sus brazos, la paloma del Espíritu Santo se posa en el hombro izquierdo de Cristo, con las alas ligeramente desplegadas. La escena está enmarcada por dos ángeles que parecen sostener la amplia capa del Padre Eterno, en amoroso recogimiento.

Fig. 5

Fig. 6

2. El Trono de Gracia en el arte novohispano

Quizá la representación más antigua de un **Trono de Gracia**, se encuentra en uno de los grabados con los que fray Diego de Valadés ilustró su obra *Retórica Cristiana* (1577) y que después utilizó su compañero de orden fray Gerónimo de Mendieta en su crónica *Histórica Eclesiástica Indiana*.

Fig. 7

El mencionado grabado tiene el número 18 y en él, Valadés representó la Organización franciscana de la evangelización en México. Al centro de la composición, donde el escritor y grabador figuró la iniciación de la evangelización franciscana en estas

¹⁰ Fides Buchheim, *Der Gnadenstuhl. Darstellung der Dreifaltigkeit*, pp. 10-18. Traducción al castellano por Dora González Ocampo.

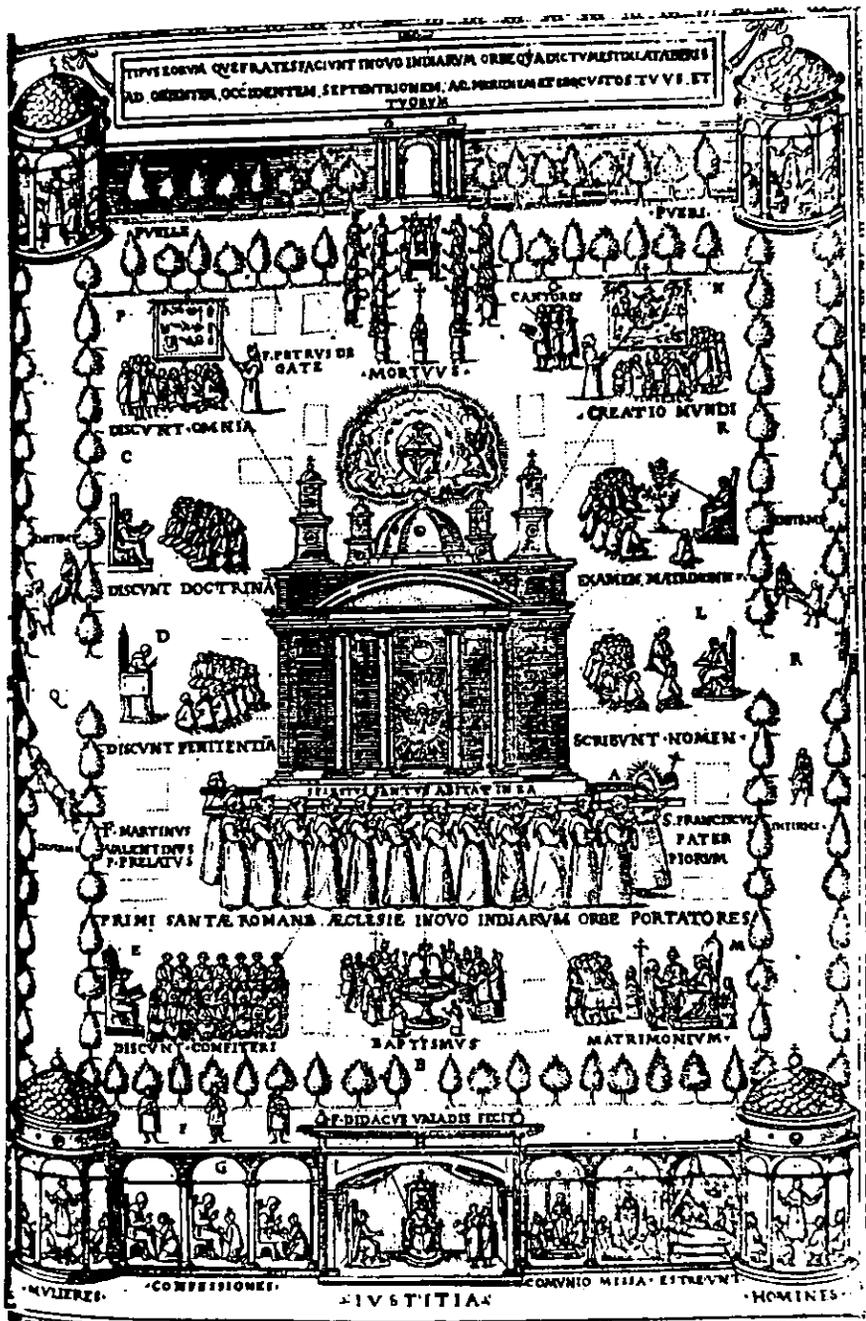
¹¹ *Ibidem*, p. 23



6. Pintura de la puerta del órgano de la Seo de Urgel. S.XV.



5. Panel de un retablo aragonés en Siresa. S.XV.



7. Grabado de fray Diego de Valadés en la Retórica Cristiana. S.XVI.

tierras mexicanas, se observa un **Trono de Gracia** coronando la simbólica maqueta de la Iglesia, con la clara intención de significar los fines piadosos de los doce primeros frailes:

"Ellos de ninguna manera ambicionaban honores y estimación: lo único que buscaban con todas sus fuerzas, los religiosos de nuestra Orden que pasaron primero a las Indias, era hacer extensivos a esas tierras los méritos de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo... ellos referían sólo a Dios Eterno toda la gloria de sus hazañas y acciones, siendo El el dador de todos los bienes."¹²

Aunque es muy pequeña la imagen trinitaria, se puede observar al Padre sosteniendo el crucifijo, así como a la paloma del Espíritu Santo, entre el mentón del Padre y la cabeza de Jesucristo. Es posible que Valadés se haya inspirado en algún modelo italiano, ya que según dice su biógrafo Esteban Palomera, el escritor franciscano debió terminar de ilustrar su libro cuando estuvo en Roma en 1577.

De las obras novohispanas localizadas con el tema del **Trono de Gracia**, sobresalen por su cantidad las tallas en madera, policromadas y estofadas; asimismo debe resaltarse el hecho de que fue en el Estado de Oaxaca donde se encontraron la mayoría de los ejemplos que aquí se analizan.

Primero hablaré de la imagen que se localiza en la iglesia de **Tlacoahuaya**, la que por su aspecto formal, puede ubicarse en la primera mitad del siglo XVII. Del conjunto se destaca la figura de Dios Padre, por su gran calidad escultórica, así como por la magnífica labor del estofado de su vestimenta. Puede decirse que prevalece la línea recta, desde el diseño lineal del sillón donde se asienta la imagen del Padre Eterno, hasta la propia talla de éste último que fue tratado a su vez, como un "verdadero trono" que presenta entre sus manos la figura del Hijo crucificado, cuyo pequeño cuerpo luce desproporcionado en relación a la cruz que lo sostiene. La talla del manto o capa pluvial, al doblarse a la altura de los brazos, permite apreciar la profundidad con la que fue tratada esta región del conjunto escultórico.

Fig. 8

El rostro de Dios Padre, sin ninguna expresión y con la mirada al frente, fue enmarcado por la cabellera ondulada y grisácea que cae hasta los hombros; la barba y el bigote con el mismo tratamiento, parecen fundirse en el mismo bloque de la cabeza que es coronada por la tiara papal. Al parecer, la paloma del Espíritu Santo es de plata y va

¹² Fray Diego de Valadés, *Retórica Cristiana*, p. 481



8. Trono de Gracia en la iglesia de Tlacoahuaya, Oaxaca. S.XVII.

colocada como remate de la cruz, sin embargo no fue posible verla ya que se dice que permanece guardada por razones de seguridad.

Muy semejante a este **Trono de Gracia** es el que se encuentra en la iglesia de La Asunción en **Tlacolula**. Es de menores dimensiones y en general tiene mejores proporciones que la anterior, especialmente en cuanto al Cristo se refiere. También se distingue por su rigidez, aunque el sillón donde va sentado Dios Padre es absolutamente sencillo y recto, su imagen se aprecia un poco más suave que la de Tlacoahuaya, lo cual creo se debe a que fue tallada ya en el siglo XVIII. El rostro divino es más amable que el anterior, lleva larga barba grisácea y los cabellos ahora caen atrás, sobre la espalda; el estofado de esta escultura se distingue por su calidad y aunque se desconoce si fue ejecutada para ocupar el sitio donde ahora recibe culto, se integra muy bien al magnífico recubrimiento tallado en madera y dorado, que circunda el bello recinto.



En cuanto al crucifijo actual que sostiene el Padre Eterno, también se asienta en la esfera del mundo, sólo que ahora éste no se apoya en el piso. En esta Trinidad, la paloma del Espíritu Santo también fue ejecutada en madera para posarse con sus alas desplegadas sobre la cartela de la cruz, significando así su “procedencia” del Padre y del Hijo, tal como se vio en los párrafos anteriores.

Muy parecidos a los conjuntos anteriores son los dos del siglo XVIII que se localizaron en el pequeño poblado del Valle de Oaxaca llamado Macuilxóchitl, donde se rinde culto a la Santísima Trinidad con su configuración de **Trono de Gracia**. Se trata de trabajos escultóricos toscos, de poco oficio, aunque sus características formales son idénticas a las ya descritas, de tal forma que pudiera pensarse que los artistas se inspiraron especialmente en el conjunto de Tlacolula. La talla en ciertas zonas no se logra en sus detalles, especialmente en las manos del Padre Eterno que sostienen la imagen del Crucificado; asimismo, aunque se pretendió “envolver” su cuerpo con la capa pluvial, no se logra el mismo efecto de los conjuntos ya descritos.

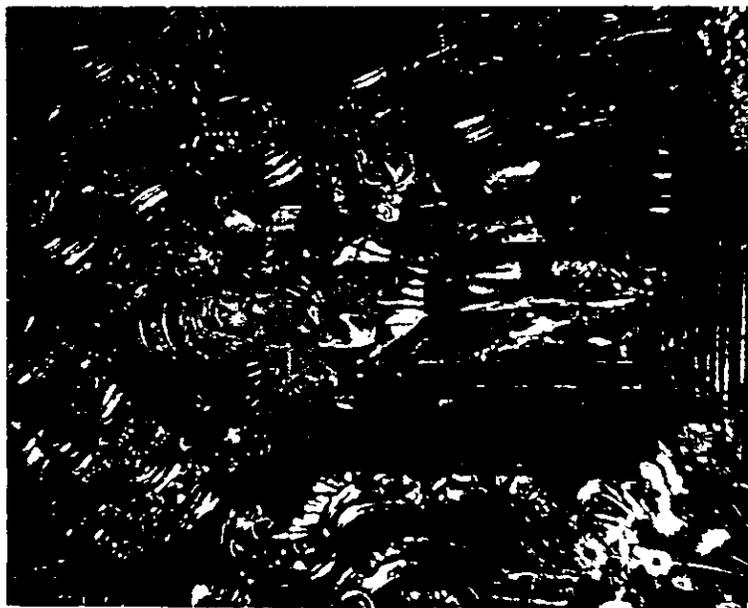


Lo más sorprendente de esta visita fue el hallazgo de una pequeña alcancia de aproximadamente veinte centímetros de altura, confeccionada en metal, en cuyo frente se pintó la imagen del **Trono de Gracia**. Puede decirse que esta pintura es de mejor calidad artística que las imágenes esculpidas de Macuilxóchitl; en ella se percibe un verdadero





10. Trono de Gracia en la iglesia del poblado de Macuilxóchitl, Oaxaca. S. XVIII.



9. Trono de Gracia en la iglesia de la Asunción en Tlacolula, Oaxaca. S. XVIII.



11. Alcancia para las ofrendas de la Santísima Trinidad en Macuilxóchitl, Oaxaca. S.XVIII.

interés por lograr todos los detalles, casi como si se tratara de una miniatura. Así se aprecian en el trono del Padre las curvas características de un sillón barroco, la imagen de Dios viste con el alba típica de los sacerdotes y sobre ella, la capa pluvial decorada con menudos motivos florales, al igual que los bordados de los ornamentos litúrgicos. Acertada observación de la maestra Elena Estrada de Gerlero, quien al revisar esta tesis señaló que bien podría tratarse de una alcancia de cofradía, lo cual no he podido corroborar.

La cabeza del Padre porta la tiara papal que va enmarcada por el clásico nimbo triangular; el rostro fue tratado también con sumo detalle, los ojos entrecerrados parece que dirigen su mirada al cuerpo crucificado del Hijo. La paloma del Espíritu Santo, con sus alas desplegadas, se posa sobre la cruz completando así esta imagen que hoy ornamenta la alcancia que recoge el óbolo de los devotos creyentes.

En el templo localizado en la zona arqueológica de **Mitla**; en una pequeña capilla del pueblo de **San Mateo Yacuico**, así como en los templos de **Capulalpan** e **Ixtlán**, también encontré más ejemplos de **Tronos de Gracia**, tallados en madera, policromados y estofados y aunque no todos son de buena calidad escultórica, de alguna manera vienen a corroborar la especial devoción de esta zona oaxaqueña por este tipo de representación trinitaria.

Por último, debo mencionar que, además de la pequeña pintura de alcancia de **Macuilxóchitl**, a la fecha sólo he encontrado otro lienzo, de poca calidad, con el tema en cuestión, por lo que me inclino a pensar que en la Nueva España hubo preferencia por abordarlo más en escultura que en pintura.

3. El Trono de Gracia asociado a otros temas

Resulta un hecho interesante que se haya utilizado la representación trinitaria del **Trono de Gracia** en tres lienzos del siglo XVII que se refieren a un mismo asunto. Se trata del **Bautizo de los Señores de Tlaxcala** que fue abordado en tres obras las que se localizan, una en **Tizatlán**, otra en la parroquia de **San José** y la tercera, en la iglesia del que fuera el convento de **San Francisco**, todas ellas en el Estado de Tlaxcala.





El asunto central que abordan estos tres óleos sobre tela fue el del bautizo de **Xicotencatl**, **Mexicatzin**, **Citlalpopocatzin** y **Tehuexolotzin**, los cuatro “senadores” o señores



12. El bautizo de los señores de Tlaxcala en la iglesia de Tizatlán, Tlaxcala. Anónimo. S.XVII.



13. El bautizo de los señores de Tlaxcala en el lienzo de la parroquia de San José. Tlaxcala. Anónimo. S.XVII.



14. El bautizo de los señores de Tlaxcala en el retablo de la iglesia del exconvento de San Francisco, Tlaxcala. Anónimo. S.XVII.



.Detalle de] Trono de Gracia



de Tlaxcala quienes, según se registra en la crónica del escritor mestizo, Diego Muñoz Camargo, solicitaron al propio Hernán Cortés, ser bautizados:

“... dijeron a Cortés que no reparase en cosa alguna, sino que ejecutase su intento y que absolutamente hiciese lo que le pareciese y le estuviese bien, porque ellos estaban determinados de creer en un Dios y en Santa María su Santísima Madre... e que desde luego pedían el agua del bautismo e que querían ser bautizados...”¹³

Cabe recordar que los tlaxcaltecas finalmente quedaron como aliados de Cortés:

“... y se ofrecieron por súbditos y vasallos de nuestra majestad y para su real servicio, y ofrecieron sus personas y haciendas, y así lo hicieron y han hecho hasta hoy y creo que lo harían para siempre...”¹⁴

Así le escribía el conquistador de México al emperador Carlos V en su segunda Carta de Relación fechada en octubre de 1520. Fue a razón de los méritos anteriores que la Corona ofreció a los indígenas tlaxcaltecas una serie de privilegios que a la larga, no fueron cumplidos en su totalidad.

La historiadora del arte Elisa Vargaslugo, quien ha estudiado ampliamente las pinturas que aquí se analizan, afirma con varios especialistas que, para demostrar su inconformidad: “... los tlaxcaltecas al no ver cumplidos sus privilegios especiales, los llevó a elaborar, en el siglo XVI, un gran documento pictográfico en donde se ven narradas todas las batallas en las que intervinieron al lado de los españoles, durante las guerras de Conquista...”¹⁵ Puede decirse, según Vargaslugo, que este documento, conocido como Lienzo de Tlaxcala fue una “probanza de méritos” a través de la cual los indígenas pretendieron recordar a la Corona Española cuál había sido su intervención durante las guerras de Conquista, al mismo tiempo que pedían se cumplieran los privilegios especiales que les habían prometido.

Es probable que no se hubiera dado el bautizo de esta manera conjunta, sino que cada uno lo hubiera recibido por separado y que posteriormente “la tradición hubiera hecho

¹³ Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, p. 219

¹⁴ Hernán Cortés, *Cartas de Relación*, p. 41

¹⁵ Elisa Vargaslugo, “El bautizo de los Señores de Tlaxcala” en *Archivo Español de Arte*, No. 252, pp. 621-632

correr una versión oficial... muy conveniente a la fama de hispanistas con la que los tlaxcaltecas querían lograr que España les concediera los mencionados privilegios.”¹⁶

A la fecha se conocen varias versiones del famoso Lienzo de Tlaxcala ya que el original se perdió, según lo asentó Alfredo Chavero:

“A la restauración de la República, el Ayuntamiento de Tlaxcala reclamó su lienzo; pero ya no se encontró en México. Fui comisionado confidencialmente para inquirir su paradero, y me dirigí a mi amigo el señor don Manuel Orozco y Berra, quien a la caída de Maximiliano había depositado todos los manuscritos y jeroglíficos del Museo en una pieza de Minería. Me contestó que jamás había estado en el Museo el lienzo de Tlaxcala... Quedó pues perdido el lienzo; pero por fortuna yo tengo copia exactísima dibujada con toda escrupulosidad y para la cual se hicieron colores enteramente iguales a los del original.”

La copia hecha por Chavero se publicó en 1892 pues como él mismo dice fue “homenaje que el Presidente de México General Porfirio Díaz hace a la memoria de Cristóbal Colón en el cuarto centenario de descubrimiento de América.”¹⁷ Cabe mencionar que el historiador nunca aclaró como consiguió la mencionada copia.

Por su parte, Vargaslugo también consultó la lámina del cronista mestizo ya nombrado, Diego Muñoz Camargo, quien afirma en su obra que en los muros de la sala del Cabildo de Tlaxcala, había pinturas sobre los principales episodios de la Conquista, entre ellos el bautizo que nos ocupa, por lo que dice la historiadora que: “... si él describe esas pinturas y fue consciente de su importancia, puede suponerse, con muchas probabilidades de tener razón, que las láminas que ilustran su texto se informaron en dichos murales.”¹⁸

Por último está la copia hecha en 1773 por el pintor tlaxcalteca Juan Manuel Yllanes, quien debió basarse igualmente en el mural del ayuntamiento tlaxcalteca. Esta copia, según dice Vargaslugo, se encuentra hoy en día en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia y de acuerdo a su análisis la considera fiel a la iconografía tradicional, aunque un tanto libre, a la manera barroca.

¹⁶ *Ibidem*, p. 627

¹⁷ Alfredo Chavero, *El Lienzo de Tlaxcala*, Ed. facsimilar, pp. IV-V

¹⁸ Elisa Vargaslugo, *Op. cit.*, p. 624

Enseguida presento el análisis formal de las pinturas, para pasar después a su interpretación iconológica a partir del tema trinitario del **Trono de Gracia** que preside la escena.

Los lienzos de la parroquia de San José y de Tizatlán, presentan idéntico tratamiento iconográfico, en tanto que el que corona el retablo mayor de la iglesia del exconvento de San Francisco, además de que fue mutilado, modifica en parte la composición.

Los tres óleos están divididos en dos planos: el celestial, donde aparece el **Trono de Gracia** rodeado por ángeles músicos y el terrenal, donde se representó el bautizo de los cuatro señores tlaxcaltecas. El cambio fundamental con respecto a las copias que debieron inspirar estos óleos del siglo XVII, radica principalmente en la inclusión del tema trinitario, ya que en los originales se observa la imagen de la Virgen María con el Niño Jesús, que recuerda el famoso estandarte de Hernán Cortés.

El por qué se haya suplido la imagen mariana por el **Trono de Gracia** debió ser una razón de carácter netamente simbólico, propio ya de la época en que fueron ejecutadas las pinturas. Mientras que en las láminas de Chavero, Muñoz Camargo e Yllanes se narra más que nada el hecho histórico, en los óleos se pretendió --al igual que en las imágenes de carácter religioso-- dar testimonio de un suceso que, por la intervención de la Divina Providencia, había culminado en la conversión de los indígenas infieles. Podríamos anotar que este acontecimiento fue del todo conveniente para el desarrollo de la Conquista militar, pues bautizados los jefes indígenas, fácilmente la población se entregaría, ya sin reservas, a la Conquista espiritual y con ella a la colonización. De la misma forma en el siglo XVII, cuando estos lienzos fueron contemplados por la población tlaxcalteca, debieron ser fácilmente aprehendidos, pues a través de ellos se recordaba la lealtad de sus antepasados a la Corona española.

En cuanto a qué modelo siguieron los pintores para representar este **Trono de Gracia**, es evidente que tomaron la pintura de Durero que se encuentra en Viena, la única variante importante que se observa es la colocación de la paloma del Espíritu Santo, que en vez de ir arriba de la cabeza del Padre Eterno, en estos lienzos novohispanos aparece sobre la cabeza de Xicotencatl, de la misma forma que se posó sobre la cabeza de Jesucristo al

Fig. 15



15. Pintura del Trono de Gracia de Alberto Durero en el Kunsthistorisches Museum, Viena. S.XVI.

momento de recibir las aguas del Jordán. ¡Vaya manera de simbolizar la misericordia de Dios para con el pueblo tlaxcalteca!

En cuanto a la escena terrenal, se integra perfectamente en el eje marcado por la Trinidad: la mano del clérigo Juan Díaz que sostiene la vena con el agua consagrada, la cabeza de Xicoténcatl, la pila bautismal y el escudo de la República de Tlaxcala.

A los lados del centro de la composición, se observan indígenas y soldados, entre los que se destacan los otros tres señores, el propio Hernán Cortés que apadrinó al personaje mencionado y la única figura femenina que representa a la Malinche, la que por cierto en las tres pinturas aparece mirando al espectador, a diferencia de todos los demás que siguen con atención el importante suceso.

Por último, con respecto a la época y a los autores de estas pinturas, la connotada investigadora asienta en su artículo que de las tres obras debe tomarse la de Tizatlán como la que sirvió de modelo a las demás, pues de ese lugar era Xicoténcatl el Viejo, a la vez que se dice que allí se celebró la ceremonia. Le seguiría el lienzo de la parroquia de San José que está firmado por José Sánchez y que es "copia fiel" del anterior. Este artista puede ser -- según Vargaslugo-- el contemporáneo de Villalpando con el que participó en la aprobación de las segundas Ordenanzas del gremio de pintores en 1686.

Con respecto al autor anónimo del lienzo mutilado de San Francisco, sostiene Vargaslugo que deja ya ver la soltura características de las pinturas barrocas de la segunda mitad del siglo XVII, de ahí que opine que esta obra fue copiada de los modelos anteriores.¹⁹ Dificilmente podría yo añadir nuevas apreciaciones sobre estas pinturas, sólo me resta insistir en la inclusión de la Santísima Trinidad en esta composición, cuyo diseño original llevaba la imagen de la Virgen María.

La pregunta que nos surge es ¿por qué se prefirió esta iconografía trinitaria sobre la clásica que muestra al Padre y al Hijo entronizados, uno al lado del otro y con el Espíritu Santo entre ambos? Pienso que la respuesta está en el significado que guarda, el sacrificio del Hijo en la cruz. Como dice san Pablo: "... se anonadó tomando la forma de siervo y haciéndose semejante a los hombres; en la condición de hombre se humilló, hecho obediente

¹⁹ *Ibidem*, pp. 631-632

hasta la muerte, y muerte de cruz...” (Fil 2, 7-8) Era la mejor manera de hacer patente ante los ojos de los fieles tlaxcaltecas, la redención del género humano a través de la **sangre del Salvador**.

4. El **Compassio Patris** en el arte novohispano

Por las obras que han llegado a nuestros días, se puede inferir que en la Nueva España, desde la segunda mitad del siglo XVI, se rindió culto a la Santísima Trinidad, tanto en su configuración de **Trono de Gracia** --así se vio en las páginas anteriores-- como bajo la forma de **Compassio Patris** y con respecto a esta última, puedo decir que los ejemplos más antiguos que se han podido analizar, corresponden precisamente a los primeros tiempos de la evangelización.

Otro de los grabados del teólogo mestizo, fray Diego de Valadés, la lámina número 24, de su *Retórica Cristiana* que lleva por título “Dios creador, redentor y remunerador”, donde se ilustran las etapas bíblicas de la creación, tiene como tema central al **Compassio Patris**. Según Palomera, pudo inspirarse en uno de los grabados de Durero, aunque si se analizan ambos hay marcadas diferencias, especialmente en cuanto a la ubicación del Espíritu Santo, ya que en la obra del artista alemán aparece coronando la composición, en cambio en la lámina de Valadés se encuentra sobre el pecho del Padre Eterno. Sin embargo, debo advertir desde este momento que la influencia de este trabajo de Durero se ve palpable en algunas de las representaciones novohispanas posteriores.

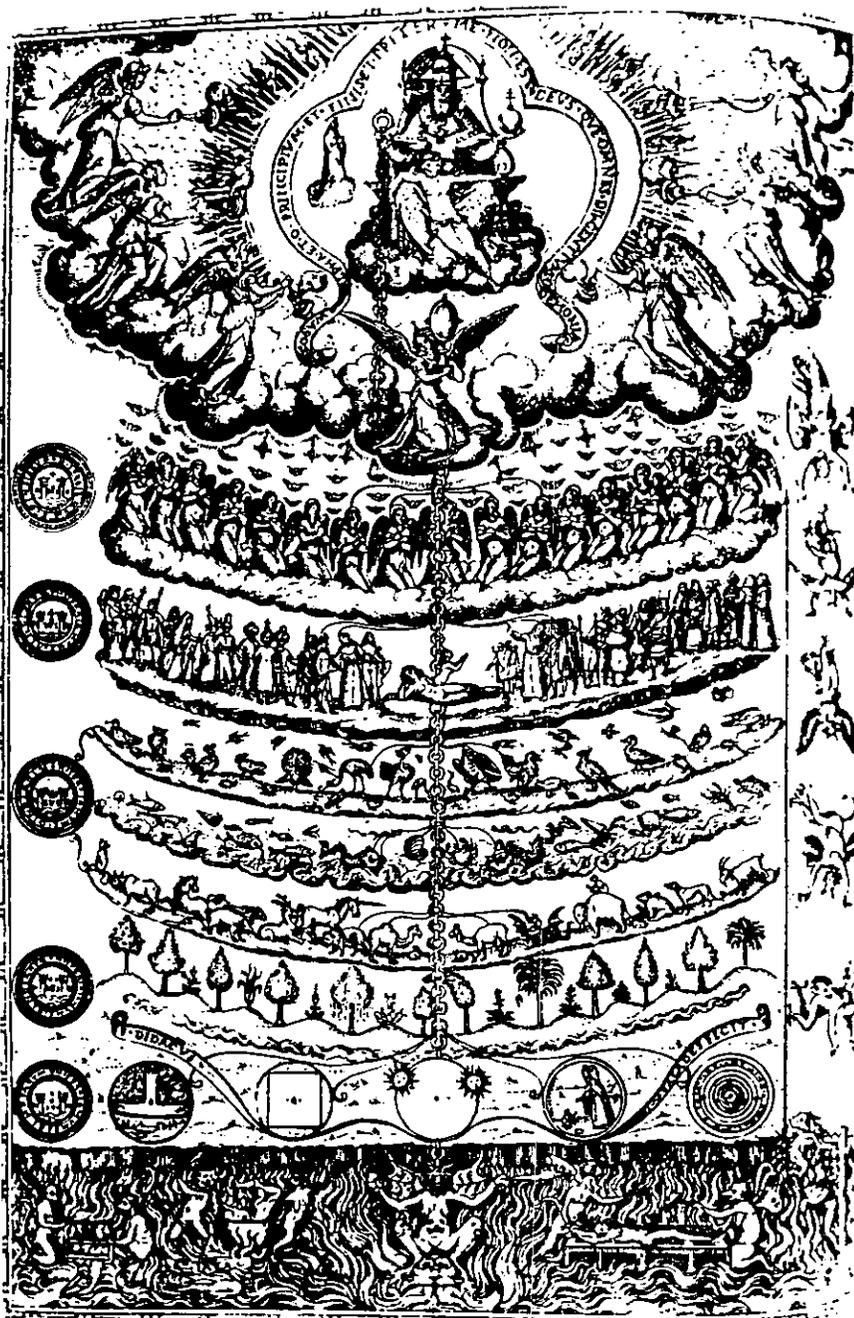


El otro ejemplo de **Compassio Patris** se encontró en la pintura mural del **Claustro de Yuriria**. Según el cronista agustino de esa región, fray Diego de Basalenque, este convento fue fundado por fray Diego de Chávez y llegó a ser uno de los más grandiosos de la Orden: “La iglesia tiene crucero y en él cabe la mejor iglesia de las que tenemos en la provincia... El claustro bajo todo de clavería, en las Indias no se halló otro como él. El de arriba de madera, mas muy hermoso.”²⁰



En el claustro bajo de este conjunto conventual que debió estar terminado en 1560, puede todavía observarse --aunque muy deteriorada-- la imagen de un **Compassio Patris**

²⁰ Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, pp. 127-129



16. Grabado de fray Diego de Valadés en su Retórica Cristiana. S.XVI.



17. Pintura mural en el claustro del convento agustino de Yuriria. Anónimo. S.XVI.

pintado en gris y ocres, como fue común en los trabajos murales del siglo XVI. La figura majestuosa del Padre Eterno, preside la composición. Sentado en su trono, vestido de pontifical, eleva su mano derecha en señal de bendición; su cabeza porta la tiara papal y va enmarcada por el nimbo triangular.

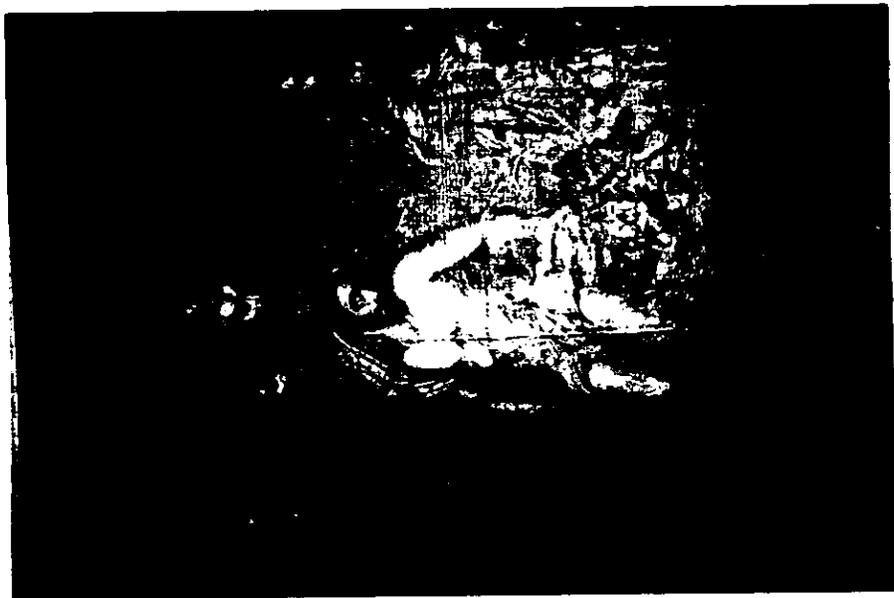
El cuerpo muerto de Dios Hijo aparece entre las piernas del Padre, con los brazos apoyados en ellas. Ya no es más un crucifijo, es **Jesucristo muerto**, desclavado de su cruz, presentado por el Padre a los fieles creyentes. En esta pintura no se pudo ubicar la figura de la paloma del Espíritu Santo, tal vez se deba a su mal estado de conservación, aunque cabe la posibilidad de que no se haya pintado. Por último quiero destacar la composición triangular de esta pintura en cuya base se ven las piernas de Jesús apoyadas en un cojín; en tanto que la cúspide del triángulo se acentúa con la tiara papal y el nimbo trinitario.

En cuanto a las pinturas encontradas con el tema que nos ocupa, sobresale una que custodia la **Casa de la Cultura** potosina que está firmada en 1677 por Alfonso Sarat. Por su parte, Salvador Gómez Eichelmann, autor de la *Historia de la Pintura de San Luis Potosí* asienta en su obra la siguiente posibilidad: "El pintor que creemos pueda ser Antonio Alfonso de Zárate, fue apreciado en su tiempo, pues al parecer tuvo privilegios para examinar el original del ayate guadalupano en 1666." Y con respecto a la calidad de esta pintura dice: "La obra que comentamos, sin ser excelente, es apreciable pues muestra regular capacidad para el oficio."²¹

Fig. 18

Se trata de un lienzo de formato grande cuyo eje está marcado por el **Compassio Patris** que guarda gran similitud con el grabado de Durero que ya se comentó, salvo algunas diferencias. En la pintura novohispana, Dios Padre parece estar de pie y no sentado en su trono como fue común en casi todas las representaciones trinitarias. Con ambas manos sostiene a Jesucristo, cuyo cuerpo desfallecido lleva las rodillas flexionadas y los brazos caídos a los lados. Dos mantos lo envuelven: el de su cabeza, que bajo por sus brazos, recuerda el "taled" o manto de oración que utilizan los judíos; en tanto que del paño de pureza sale otro que cae hasta sus pies. La paloma del Espíritu Santo, tal como la colocó Durero, con las alas extendidas, emergiendo de un haz luminoso, corona la escena de este **Compassio Patris**. Un grupo de ángeles rodean a las Divinas Personas; dos de ellos lucen cirios encendidos a cada lado de la Trinidad, como si fueran verdaderos portaestandartes.

²¹ Salvador Gómez Eichelmann, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, T-I, p. 26



18. Lienzo de Alfonso de Zárate en la Casa de la Cultura de San Luis Potosí. S.XVII.

En la obra del grabador alemán éstos sostienen los símbolos de la Pasión; la cruz, el hisopo y la columna, por su verticalidad, sirven para enmarcar aún más la escena divina.

Puede decirse que la pintura novohispana corresponde a la moda de su tiempo en cuanto al manejo del claroscuro, que se acentúa más al destacar con mayor luminosidad el cuerpo de Jesucristo, el que por cierto, no fue tratado acertadamente en cuanto a su colocación que parece fuera a “desprenderse” de las manos del Padre. Es evidente que el pintor novohispano no tuvo la suficiente capacidad para tratar correctamente este detalle de la composición, porque pudo haber copiado de otra pintura que a su vez se había inspirado en el grabado de Dureró.

Cabe señalar que hemos encontrado cerca de cinco lienzos más de poca calidad pictórica, que debieron inspirarse en el mismo modelo, sólo que la composición se simplifica, de manera que los ángeles se reducen en número, aunque prevalecen los dos que enmarcan la escena trinitaria portando cirios encendidos; o bien, como en el caso de la pintura que se encontró en la iglesia de **San Bernardino en Taxco**, donde entre los ángeles pasionarios se destaca uno que recoge en un cáliz la sangre que mana del costado de Jesús. ¡Curiosa manera de interpretar este pasaje de la Pasión en el tema trinitario, donde se mezcla al Cristo moribundo en la cruz que aún sangra y al Cristo ya desfallecido que reposa en el regazo del Padre!



Fig. 19

En cuanto al tema del **Compassio Patris**, asociado a otros asuntos, en la iglesia de Milpa Alta, en el Distrito Federal, en el presbiterio hay un lienzo de grandes proporciones, de autor desconocido, que debió ser ejecutado en la segunda mitad del siglo XVIII y que trata sobre los capítulos IV y V del *Apocalipsis*. Lo insólito de esta obra es que el lugar central de la composición, no sólo lo ocupa el “trono de Dios”, sino que el pintor trató el tema de la **Santísima Trinidad** en su configuración del **Compassio Patris**, recreando así libremente y de acuerdo a su personal manera de interpretar, estos pasajes de las Revelaciones.



Fig. 20

Al centro de la composición se observa al Padre Eterno sentado en su trono, vestido de pontifical, con la tiara papal y sobre su regazo, con sus manos sostiene el cuerpo inerte de Jesucristo, mientras que la paloma del Espíritu Santo sobrevuela la escena, a la derecha del Padre, a la altura de su rostro. A los pies de Jesús, aparece el libro abierto y el Cordero



19. Lienzo anónimo en la iglesia de San Bernardino en Taxco, Guerrero. S.XVIII.



20. Lienzo anónimo en la iglesia de Milpa Alta, D.F. S.XVIII.

leyendo: "Vi en medio del trono y de los cuatro vivientes y en medio de los ancianos, un Cordero... Vino y tomó el libro de la diestra del que estaba señalado en el trono." (Ap 5, 6-7) Asimismo también se distinguen los "cuatro vivientes": el águila, el ángel, el toro y el león.

Alrededor del trono, el artista anónimo, siguiendo las Escrituras, pintó a los veinticuatro ancianos que: "cayeron delante del Cordero, teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos." (Ap 5, 8) Por último, en la esquina izquierda del espectador se ve al apóstol san Juan, contemplando la visión apocalíptica, en tanto que en la parte superior, un coro de ángeles músicos completan la composición.

Para terminar con el comentario de esta pintura, quiero insistir en su carácter novedoso, ya que si se analizan otros trabajos novohispanos que abordaron el tema del Apocalipsis, como el lienzo de Juan Correa desaparecido desafortunadamente en el incendio del coro de la Catedral de México, se observará que este pintor del siglo XVII, si se apegó al dictado apocalíptico, ya que sólo pintó al Padre Eterno entronizado con la paloma del Espíritu Santo sobre su pecho, por lo tanto, puede pensarse que el artista de Milpa Alta, o bien se basó en algún modelo que incluía al *Compassio Patris*, o fue una creación de este pintor desconocido.

También se hicieron trabajos escultóricos con el tema del *Compassio Patris*, aunque debo decir que en relación a las pinturas que se analizaron, sólo he conocido tres ejemplos completos, ya que también localicé esculturas de Dios Padre entronizado, con los brazos en posición de haber sostenido la imagen de Jesucristo, misma que ha desaparecido. Principiaré con el relieve central de la fachada de la iglesia de la *Santísima Trinidad* de la Ciudad de México, que fue la sede de la Archicofradía que propiciaba esta devoción; sus objetivos eran los siguientes: "... tributar los más reverentes cultos al adorable misterio de la Trinidad Beatísima y ser útil a los fieles vivos y difuntos; lo que consiguen ejercitando, a imitación de la de Roma, estas cuatro obras de misericordia: enterrar a los muertos, visitar a los enfermos, redimir al cautivo y dar posada al peregrino."²²



²² Para mayor información sobre la historia de la iglesia de *La Santísima*, se puede consultar el trabajo de Cristina Montoya editado por la U.N.A.M. en 1984.

La importancia de esta agrupación fue tan grande que llegó a congregarse al mayor número de cofradías gremiales, como las de los sastres, jubeteros, calceteros, zapateros, cirujanos, dueños de mesones y otros por lo cual le otorgaron un *status* al que pocas archicofradías podían aspirar. Los estudios que se han hecho al respecto de estas asociaciones, evidencian su trascendencia social y económica durante la segunda mitad del siglo XVIII.²³

La historia de la edificación actual está llena de contratiempos y a pesar de que su reconstrucción fue autorizada en 1754, no fue sino hasta 1783 que pudo ser bendecida por el arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta. En el segundo cuerpo de la calle central de su magnífica fachada barroca, se observa el relieve de un *Compassio Patris* rodeado por un marco mixtilíneo de gruesas molduras. La composición arquitectónica de esta fachada, recuerda mucho la de Santa Prisca de Taxco, que ya tratamos en el capítulo tercero de este trabajo, cuando se analizó su relieve central que aborda el tema del Bautismo de Cristo.

En la talla de La Santísima se muestra al Padre Eterno sentado —aunque no queda visible el trono— con sus pies apoyados en una peana que simula un cojín, sobre el que descansa el cuerpo desfallecido de Jesucristo. Sobresale la rigidez de Dios Padre el que, como se ha visto en las anteriores obras de este tipo de iconografía, guarda una postura totalmente frontal, que contribuye a la severidad de su apariencia; viste de pontifical y va tocado con la tiara papal. El cuerpo de Cristo descansa sobre el regazo del Padre, apoyando ambos brazos sobre sus piernas. Su cabeza se inclina y la minuciosa talla del rostro, permite apreciar sus rasgos faciales, así como la corona de espinas sobre su cabeza. El escultor talló con sumo cuidado el tórax desnudo con las costillas aparentes. Sobresale el paño de pureza por el amplio moño que lo remata, muy semejante por cierto, al que llevan las representaciones del Cristo de Santa Teresa.

La paloma del Espíritu Santo rodeada de un resplandor, se posa en el hombro izquierdo de Dios Padre; dos querubines en la parte superior del conjunto, nos recuerdan que estamos contemplando la visión celestial de la Santísima Trinidad. Cabe señalar que las imágenes que complementan la fachada son los doce Apóstoles en los cubos de los estípites, así como diversos santos obispos y papas que, al decir de Cristina de Montoya, permiten la siguiente lectura: “La portada principal de la Santísima contiene en esencia dos temas

²³ Alicia Bazarte, “Las limosnas de las cofradías: su administración y destino,” pp. 68-70

religiosos que se presentan estrechamente vinculados entre sí; por una parte, el misterio de la Santísima Trinidad que es dogma fundamental del cristianismo y por otra, la jerarquía eclesiástica, defensora y apoyo intelectual de dicho misterio.”²⁴

En resumen, este relieve trinitario reviste una doble importancia para este estudio, ya que además de presidir la fachada del templo dedicado a su culto, es un ejemplo sobresaliente de la talla que caracterizó las fachadas barrocas de este tipo, en las que se aprecia una preferencia por la escultura exenta, de volúmenes prominentes y cuando se usa el relieve, éste sobresale de manera evidente de su plano original, tal y como Cristina Montoya afirma: “... en las fachadas de la Santísima predomina la talla modelada, la cual se destaca en las numerosas representaciones animadas...”²⁵ como en el caso de las figuras humanas y angélicas.

Para este estudio se tuvo la oportunidad de revisar algunos retablos dedicados a la Santísima Trinidad, tal es el caso de uno de los altares de la iglesia conventual de **Santo Domingo** en la población de **San Cristóbal de las Casas**, en Chiapas, donde se rinde culto a la Santísima Trinidad en su configuración de **Compassio Patris**. Se trata de una talla barroca en madera policromada y estofada, de gran formato, que sobresale por el magnífico trabajo escultórico, especialmente de la imagen de Jesucristo, así como por la labor del estofado de la capa pluvial del Padre Eterno. Tiene todas las características de los trabajos escultóricos guatemaltecos, así lo anotó el eminente historiador de arte novohispano Francisco de la Maza, en uno de sus estudios sobre Chiapas, en el que se refiere a este conjunto:

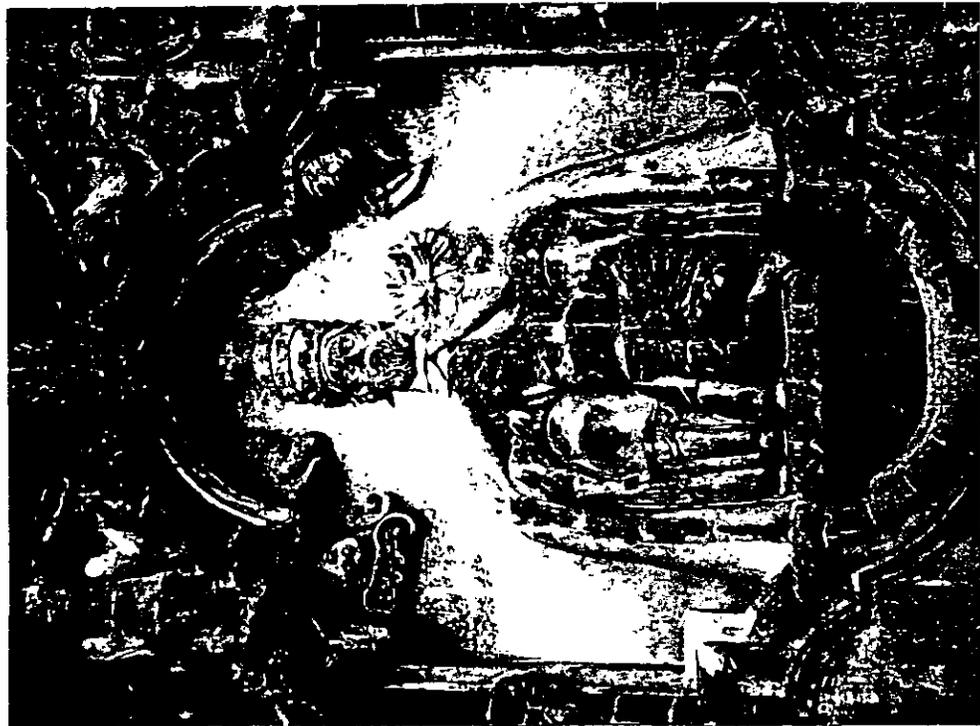
Fig. 22

“Es una solemne Trinidad casi de tamaño natural. Está el Padre dignísimo anciano lleno de vigor con tiara en la cabeza. Su mirada se pierde en el espacio, pero sus manos detienen amorosamente al Hijo, desclavado de la cruz... La diáfana limpieza de su cuerpo no se mancha de sangre como es costumbre en otras regiones de México... El Espíritu Santo brota del ceño del Padre posado en un haz de rayos ondulantes. Nubes y querubines en el escabel de esta Trinidad maravillosa.”²⁶

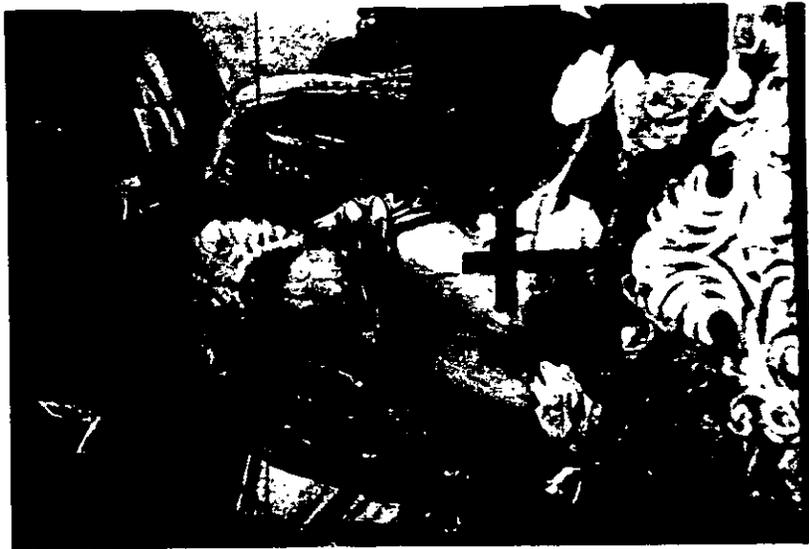
²⁴ *Ibidem*, p. 106

²⁵ *Ibidem*, p. 99

²⁶ Francisco de la Maza. “Arte Colonial en Chiapas” en *Ateneo*, No. 6 p. 87



21. Relieve central de la fachada de la iglesia de la Santísima Trinidad de la ciudad de México. S. XVIII.



22. Escultura en un retablo lateral de la iglesia de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. S. XVII

Como dice De la Maza, esta Trinidad tiene la peculiaridad de su talla refinada, destacada especialmente en el cuerpo de Jesucristo que reposa suavemente sobre las piernas del Padre. La encarnación de tonos pálidos contribuye al realismo del cuerpo desangrado del Salvador, aunque cabe advertir que su bello rostro muestra los labios y los ojos entreabiertos, a diferencia de la mayoría de los ejemplos que hasta ahora se han estudiado, que tienen los ojos y la boca cerrados. El estofado de la capa de Dios Padre tiene las características del estofado guatemalteco; predomina el oro sobre el color; los diseños florales se organizan en la superficie y la peana que, en este caso está tallada a manera de nubes entre las que se asoman los rostros de querubines, fue trabajada con plata; bien dicen los estudiosos guatemaltecos lo siguiente:

"La mayoría de las imágenes van montadas sobre apoyos que recibieron diferentes soluciones... Las peanas aéreas, que representan pequeños cúmulos de nubes con volutas fuertes y redondeadas de color blanco, gris y celeste, muestran pequeñas cabezas de angel..."²⁷

* * *

Después de analizar las anteriores representaciones trinitarias, creo necesario hacer hincapié en ciertas consideraciones importantes. Si bien es cierto, en Europa pudo establecerse una secuencia cronológica entre la aparición del **Trono de Gracia** y del **Compassio Patris**, en el arte novohispano conviven ambos modelos desde el siglo XVI, y aunque en la muestra que se analizó sólo se encontró un ejemplo de pintura mural conventual, es muy posible que haya habido más obras con estos temas.

Resulta difícil delucidar cuáles fueron los modelos europeos que inspiraron las Trinidades novohispanas, aunque puedo decir que la obra de Durero --sus grabados y la pintura del **Trono de Gracia**-- se ven reflejadas en las pinturas de Tlaxcala que tratan sobre el bautismo de los Señores Tlaxcaltecas, así como en el lienzo de Sárate (Zárate) que actualmente se exhibe en la Casa de la Cultura de San Luis Potosí. Es posible también que los escultores se hayan valido de los mismos antecedentes para la ejecución de sus imágenes, ya que no se aprecian sensibles modificaciones.

²⁷ Luis Luján, *Imágenes de oro*, p. 130



Imágenes modernas del Compassio Patris.

También se localizaron imágenes de vestir con esta iconografía, las que por cierto copian exactamente el atuendo papal que se representa en las pinturas: alba, pluvial y mitra. En general, estas imágenes talladas no son de tan buen oficio, aunque las partes descubiertas parecen repintadas, por lo que no resultaría difícil que estos conjuntos, como el de la capilla de La Santísima de Taxco, Gro., originalmente hayan sido esculturas talladas y policromadas --quizás hasta estofadas-- y que la devoción popular se haya encargado de convertirlas en imágenes de vestir.

Puede decirse que los dos tipos iconográficos que se estudiaron en este capítulo, tuvieron la misma acogida en la sociedad novohispana, seguramente porque ambos se asocian con el sacrificio de Jesucristo y por consiguiente, con la redención del género humano. En realidad son representaciones "fáciles" de comprender, especialmente el **Compassio Patris** que se asemeja a la Virgen de la Piedad. devoción mariana de gran difusión en la religiosidad universal.

Por último, resulta admirable que estos modelos novohispanos continúen inspirando imágenes que hoy en día tienen un culto particular, como lo testimonian los ejemplos actuales que acompañan este texto.

CAPÍTULO VI

Trinidad Terrestre - Celeste Los Cinco Señores

*"Creación, redención y santificación
son obras del amor de Dios, amor
que, a su vez, no es sino la misma
vida intratrinitaria".*

JOHANN AUER

CAPITULO VI

TRINIDAD TERRESTRE-CELESTE LOS CINCO SEÑORES

La devoción a la Sagrada Familia fue una de las más entrañables para la sociedad novohispana, y aunque no se pudieron encontrar referencias documentales que indiquen, de qué manera los misioneros del siglo XVI inculcaron esta práctica piadosa, hay que recordar que en los retablos de las iglesias conventuales de esta época, las pinturas tabulares abordan casi siempre el ciclo de la infancia de Jesús.

Este tema fue tratado de muy diversas maneras por los artistas novohispanos; en este capítulo se analizarán especialmente aquellas obras que añadieron a los tres personajes sagrados, las imágenes de Dios Padre y el Espíritu Santo, de ahí que a estas representaciones se les conozca como **Trinidad terrestre-celeste**.

1. Los antecedentes escriturales y los tratadistas

En los Evangelios de san Mateo y san Lucas, se narran los siguientes hechos sobresalientes de la infancia de Jesús: su nacimiento, la adoración de los pastores y su manifestación a los Magos; la circuncisión y su presentación en el templo; la huida y el regreso de Egipto y por último, cuando los padres del Salvador --quien tenía doce años-- lo encuentran en el templo sentado, en medio de los doctores "oyéndolos y preguntándoles", significando con ello su divina sabiduría. San Lucas, termina la narración sobre la infancia de Jesús con estas palabras:

"Bajó con ellos y vino a Nazareth, y les estaba sujeto, y su madre conservaba todo esto en su corazón. Jesús crecía en sabiduría y edad y gracia ante Dios y ante los hombres." (Lc 2, 50-52)

Los versículos anteriores sugieren que el Mesías vivió con san José y la Virgen María como hijo de familia. Los *Evangelios Apócrifos* también inspiraron a los artistas para mostrar al niño Jesús en diversos momentos de su vida diaria. Sin embargo, ciertos

tratadistas como Interián de Ayala, no aceptaron estas representaciones, pues según él, algunas escenas eran “meras necedades y bagatelas.”

Con respecto a las obras que muestran a Jesús en el taller de Nazareth dice: “... el que se pinte al mismo Cristo en su Infancia, o al menos en edad muy pueril, manejando la sierra, o el barreno, ayudando en su oficio a su Padre putativo S. Joseph, no me atrevo a condenarlo de error, pero sí de una simpleza pueril y poco creíble.”¹ Asimismo, este escritor tampoco aceptaba imaginarlo como cualquier niño, como en aquellas pinturas que lo muestran:

“... jugueteando con su Primo, según la carne el Santo Precursor Bautista. A lo mismo digo: sino que esto, además de ser una ligereza ridícula, envuelve también un error bastante manifiesto...”²

El escritor mercedario continúa sus observaciones diciendo que históricamente es difícil pensar en la convivencia entre Jesús y Juan el Bautista, ya que es muy probable que hayan vivido en ciudades diferentes y distantes en este periodo de sus vidas; además, opina que ambos tenían “cosas mucho más importantes que hacer” y termina diciendo que, a pesar de que pintores famosos como Miguel Angel, Tiziano y Rafael, abordaron en sus obras estas escenas de la infancia de Jesús: “... no es cosa que se pueda alabar, ni disimular...”; a la vez, habla de aquellos artistas de menos importancia que los imitan “por falta de conocimiento.”³

Lo cierto es que, a pesar de estas observaciones, este tipo de representaciones fue muy aceptada por los fieles creyentes, especialmente a partir del Renacimiento. A través de ellas no sólo se fomentaba el ejemplo de la **Sagrada Familia**, sino que también se exaltaba la maternidad de la Virgen María, la milagrosa Encarnación del Verbo de Dios.

2. La Trinidad terrestre-celeste en la pintura española

Los ejemplos más antiguos que encontré se refieren a pinturas españolas de la primera mitad del siglo XVII. Se trata de la **Trinidad de la Tierra de Sebastián de Herrera Barnuevo** (1619-1671) que se encuentra en la Catedral de Madrid y de la cual, el especialista en la pintura española, Alfonso Pérez-Sánchez dice lo siguiente:

Fig. 1

¹ Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, p. 250

² *Ibidem*, pp. 243-246

³ *Ibidem*, pp. 248-249



1. La Trinidad de la Tierra de Sebastián Herrera Barnuevo en la Catedral de Madrid. S.XVII.

"La gran Trinidad de la Tierra del Colegio Imperial (hoy Catedral de San Isidro) es una obra más singular, en la que utiliza ya, de modo bien libre, una estampa de Rubens, fundiéndola con los tipos humanos de Cano, con un ímpetu decididamente barroco y un muy personal sentido del color..."⁴

Sobresale de este comentario el que Pérez Sánchez haya identificado la iconografía de Herrera Barnuevo con uno de los grabados de Rubens (1577-1640), por lo tanto se puede inferir que este pintor de arraigo flamenco, nacido en Alemania, influyó con esta representación de la Sagrada Familia, en ciertos pintores españoles del período barroco.

Contemporáneo a Herrera Barnuevo, fue el famoso pintor sevillano **Bartolomé Esteban Murillo** (1618-1682). Él ejecutó el tema de Las Dos Trinidades en dos obras; una de ellas se localiza en el Museo Nacional de Estocolmo y la otra en la National Gallery de Londres. Su biógrafa, Nina Ayala Mallory dice lo siguiente sobre estos dos trabajos:

Fig. 2

Fig. 3

"La pintura que ahora se encuentra en Londres es una obra mayor, de sus últimos años, pintada probablemente para Cádiz, donde estaba a comienzos del siglo XVIII."⁵

Al analizar estas tres obras, se aprecia una diferencia sustancial en la de Murillo que se localiza en Londres, pues mientras que en ésta se ve a la Sagrada Familia en una actitud estática, como si la Virgen María y san José presentaran a su Divino Hijo al espectador, en las otras dos pinturas --la de Herrera Barnuevo y la de Murillo que está en Estocolmo-- los muestran de pie, como si caminaran en un espacio abierto, tal como los representó Rubens en la estampa que comenta Pérez Sánchez.

El otro pintor español que al parecer se inspiró en este modelo fue **Claudio Coello** (1642-1693) artista madrileño que trabajó mucho para las iglesias y conventos de su ciudad natal. Según el historiador mencionado, la Trinidad de la Tierra que se localiza en el Museo de Budapest: "... es un tributo personal de admiración a la de Rubens a través de la magistral estampa del repetidísimo Schelte a Bolswert."⁶

Fig. 4

Fig. 5

⁴ Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, pp. 303-306

⁵ Nina Ayala Mallory, *Bartolomé Esteban Murillo*, pp. 65 y 66

⁶ Alfonso Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, p. 92



2. La Sagrada Familia de Murillo en el Museo Nacional de Estocolmo. S. XVII.



3. La Sagrada Familia de Murillo en la National Gallery de Londres. S.XVII.



4. Grabado Schelte A. Bolswert sobre composición de Rubens. S.XVII.



5. Pintura de Claudio Coello inspirada en la obra de Rubens en el Museo de Budapest. S.XVII.

En estas pinturas se observa al Padre Eterno en un rompimiento de gloria, en tanto que la paloma del Espíritu Santo, en un plano intermedio, parece unir el cielo y la tierra como si el mensaje fuera que el Niño Jesús es el Verbo encarnado en el vientre de María Santísima, el Hijo de Dios hecho hombre para la redención de los hombres; por ello considero apropiada la denominación de Trinidad terrestre-celeste a este tipo de iconografías.

3. La Trinidad terrestre-celeste en la pintura novohispana

Como ya se vio en el apartado anterior, los ejemplos españoles más antiguos que logré localizar a través de la revisión bibliográfica, se refieren a pinturas ejecutadas durante las primeras décadas del siglo XVII, por lo tanto no me fue posible establecer cuál pudo ser el modelo que pudo servir de fundamento a los primeros trabajos novohispanos, ya que las obras más tempranas han sido atribuidas a **Baltasar Echave Orio** (ca. 1548-ca. 1623) y a **Luis Juárez** (ca. 1585-1639), lo cual indica que fueron anteriores a las composiciones españolas ya señaladas.

Fig. 6

La pintura de Echave Orio se encuentra en la iglesia de **La Profesa** de la Ciudad de México. Según José Guadalupe Victoria esta tabla pudo formar parte del retablo mayor que hizo el artista español para este templo jesuita.⁷

Debo decir que este trabajo ha merecido diversas adjudicaciones además de la del investigador mencionado. Por su parte, Guillermo Tovar de Teresa piensa que es del hijo de Echave Orio, Baltasar de Echave Ibía y así lo comenta:

“... La Sagrada Familia en la Profesa, la cual el que esto escribe tuvo la oportunidad de identificar y donar a ese templo, donde estuvo en los años anteriores a la desamortización de los bienes del clero.”⁸

En cuanto a que fuera obra de Luis Juárez, Rogelio Ruíz Gomar, después de hacer un análisis minucioso de la obra concluye: “Por ahora contentémonos con saber que no es de Luis Juárez.”⁹

⁷ José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Ario*, p. 121

⁸ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1640)*, p. 147

⁹ Rogelio Ruíz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, p. 306



6. Pintura atribuída a Baltazar Echave Orio en la iglesia de La Profesa. S.XVII.

Varias son las características que observó Victoria y que le permitieron atribuir la pintura al pintor vasco. En cuanto al colorido, afirma lo siguiente:

“... el cuadro muestra la paleta de Echave Orio con cierta preferencia por tonalidades frías atemperadas por los amarillos y cafés, especialmente en el rompimiento de gloria.”¹⁰

Echave Orio ubicó a los sagrados personajes en un recinto cerrado, así lo dejan ver la arquitectura del fondo y la alfombra policromada. Como suele acontecer en estas composiciones, el plano superior está presidido por el Padre Eterno que, vestido de pontifical, portando la tiara papal, extiende sus brazos como si presentara a su Hijo divino. Unos angelillos sostienen la filacteria que enfatiza el tema de la obra: “*Tres sunt qui testimonium dan in coelo.*” Entre Dios Padre y el Niño Jesús, en medio de un círculo de nubes, aparece la paloma del Espíritu Santo. Bien dice el historiador citado que Echave Orio trató de “crear cierto ambiente a medio camino entre lo celestial y lo divino.”¹¹

Las vestimentas de Jesús, José y María tienen la típica apariencia de los personajes de otras obras de este pintor; las telas pesadas caen en líneas rectas y quebradas, esto se aprecia especialmente en el manto ampuloso de la Virgen bordeado por un rico galón dorado.

Un detalle novedoso que no aparece en las obras europeas analizadas y que después fue imitado por otros pintores novohispanos, se encuentra en el rompimiento de gloria. Se trata de las coronas simbólicas que parecen bajar del cielo, sobre las cabezas de la Sagrada Familia. Mientras que la paloma del Espíritu Santo sostiene la corona de espinas, como anuncio premonitorio de la Pasión de Jesús --que se acentúa aún más con la pequeña cruz que Éste sostiene en su mano izquierda-- un ángel baja la corona de la Virgen como Reina del Cielo. Por su parte, san José recibe la suya de otro mensajero celestial, por cierto más pequeña, dada su humilde tarea como padre adoptivo del Redentor.

En resumen, en esta composición no sólo se ensalza el grato tema de la Sagrada Familia sino que además de que se acentúa la doble Trinidad con las imágenes del Padre, del Espíritu Santo y del pequeño Niño Jesús, se evoca su Pasión a través de la corona de su sacrificio.

¹⁰ José Guadalupe Victoria, *Op. cit.*, p. 122

¹¹ *Ibidem*

En la Ciudad de Puebla, en la sacristía de la iglesia de La Compañía, existe una pintura de Juan de Villalobos, que parece inspirada en la obra de Echave Orió. Este artista poblano que casó en 1687 y murió en 1724, llamó la atención del escritor Francisco Pérez de Salazar, de tal manera que en su *Historia de la Pintura en Puebla*, dice que es extraño que nadie se haya fijado en la producción del pintor, pues, "... sus pinturas abundan y su mérito es superior al de muchos de sus contemporáneos."¹² Por su parte, Manuel Toussaint, afirma que si bien en algunas obras "... alcanza todavía algo del esplendor de nuestra buena pintura, en otras llega a la decadencia..."¹³

Fig. 7

La pintura que nos ocupa, hace pareja con otra en la que el artista recreó, de forma muy similar, el tema de la Virgen Niña, entre sus padres san Joaquín y santa Ana; ambos lienzos están colocados juntos en el testero de la sacristía jesuita. En cuanto al trabajo de Villalobos sobre la Trinidad, se puede decir que es una pintura de muy buen oficio en la que pueden apreciarse el buen dibujo y su destreza en el manejo del color.

El pintor colocó a la Sagrada Familia caminando en un espacio abierto, en el que contrastan los tonos oscuros de la tierra, con el plano luminosos intermedio en el que aparece la paloma del Espíritu Santo rodeada por cabecitas de querubines. En el plano superior, entre un juego de luces y sombras; se observa al Padre Eterno acompañado por un conjunto abigarrado de ángeles. Sobresale de la rica policromía, el rojo de la vestimenta de la Madre de Dios. Las imágenes de la Sagrada Familia se distinguen por sus cuerpos alargados, de tal manera que sus cabezas lucen ligeramente desproporcionadas, aunque el dibujo fino de sus rostros, permite apreciar la delicada dulzura de sus expresiones.

Villalobos también le dio a su obra un significado premonitorio. En este lienzo sólo está la corona de espinas, que sostiene la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza de Jesús. El resto de los símbolos pasionarios los sostienen los ángeles, así se observa el paño de la Verónica, la columna, los clavos y la cruz y así también --aunque la composición se caracteriza por su ternura-- a la vez, invita a la reflexión sobre el sacrificio del Redentor.

¹² Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, p. 44

¹³ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, p. 124



8. Pintura anónima en el Museo de El Carmen. S.XVII.



7. Pintura de Juan de Villalobos en la sacristía de la iglesia de la Compañía, Puebla. S.XVIII.

Del siglo XVII es una pintura anónima que siguiendo la misma composición de las anteriores, custodia el Museo de El Carmen de la capital mexicana. De menor calidad que las pinturas anteriores, este trabajo presenta la misma intención iconográfica: es una **Trinidad terrestre-celeste** que une a su significado, el mensaje premonitorio de la Pasión de Jesucristo.

Fig. 8

En esta composición san José --que eleva su mirada al cielo-- lleva entre sus brazos al Niño Jesús. Éste sostiene los clavos de la crucifixión en su mano izquierda, en tanto que con la derecha muestra una pequeña cruz a su madre que parece recibirla. En el rompimiento de gloria se ve a Dios Padre con los brazos abiertos, mientras que la paloma del Espíritu Santo, rodeada de un círculo de luz, lleva la corona de espinas. Un ángel coronado de flores porta la corona de la Reina del cielo, en tanto que otro, sostiene una más de flores, para san José.

La obra de Echave Orio continuó inspirando a los artistas barrocos del siglo XVIII, prueba de ello es el lienzo de **José de Alcívar** (?-1803) que remata uno de los retablos del crucero de la **Catedral de Saltillo**.¹⁴ Este pintor poco estudiado, cuyas obras según Manuel Toussaint, van de 1751 a 1801, colaboró en 1752 con Miguel Cabrera para sacar tres copias de la imagen de la Virgen de Guadalupe, una de las cuales fue enviada al papa Benedicto XIV, quien por cierto, como se verá en el capítulo siguiente, estuvo muy relacionado con las representaciones trinitarias de su época.¹⁵

Fig. 9

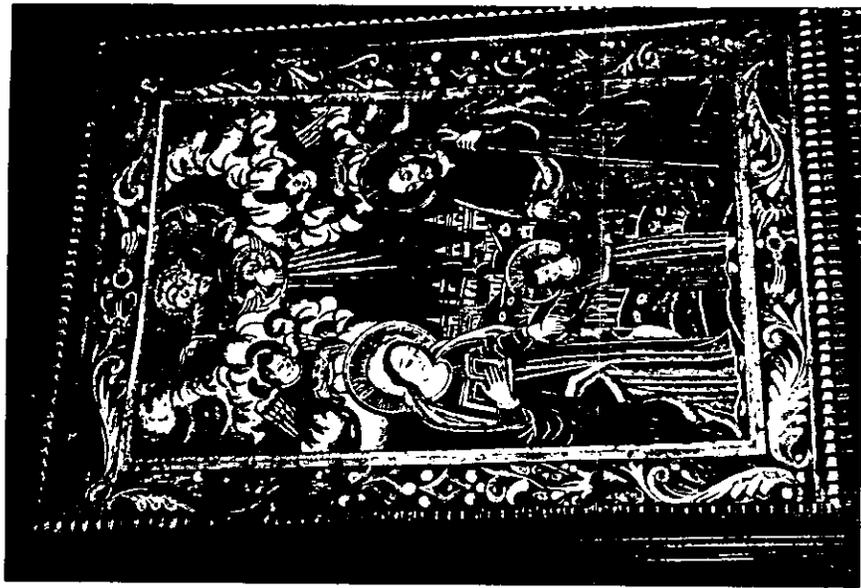
La obra de Alcívar, copia casi totalmente el modelo echaviano: los sagrados personajes están en un recinto cerrado, parados sobre una alfombra multicolor. En el rompimiento de gloria unos angelillos llevan la vara de azucenas de la Virgen María y la del almendro florecido de san José. El Padre Eterno, entre las nubes, remata la composición y como fue usual, en el mismo eje están el Niño Dios, y la paloma del Espíritu Santo, portando la corona de espinas; mientras que un ángel baja el tocado mariano, otro más sostiene el de san José. Puede decirse que esta pintura no es uno de los mejores trabajos de Alcívar; el asunto trinitario está tratado de manera simple, convencional, sin mayor preocupación por crear una obra original. Tal vez lo que vale la pena rescatar es el manejo de los palos de la

¹⁴ Esta información la dio un sacerdote; no se pudo corroborar por estar colocado en un lugar inaccesible.

¹⁵ Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p. 169



9. Lienzo de José de Alcibar en la Catedral de Satitillo. S.XVIII.



10. Obra en plumaria en la capilla El Ochoavo de la Catedral de Puebla. S.XVI.

vestimenta de la Virgen, los que caen suaves y volátiles, con el movimiento característico de las obras del barroco de su tiempo.

Enseguida se analizarán tres trabajos más que se caracterizan por tratar este tema trinitario de manera semejante a los modelos ya señalados. Empezaré con un bello trabajo de plumaria que se localiza en la **Capilla del Espíritu Santo**, mejor conocida como **El Ocho** por su peculiar traza arquitectónica. Entre todas las obras que engalanan este reciento incomparable, sobresalen las pinturas de Villalpando y Tinoco, pero además de ellas, existen pequeños cuadros de plumaria, técnica de origen prehispánico, tan estimada por los españoles quienes --como se sabe-- con gran acierto, aprovecharon la destreza de los naturales para que se realizaran obras de plumaria con modelos cristianos. Esta técnica que produjo trabajos sobresalientes desde los inicios de la evangelización, se continuó empleando a lo largo del siglo XVII, prueba de ello es la **Trinidad terrestre-celeste** que se va a analizar.

Fig. 10

El artista anónimo reprodujo a la Sagrada Familia en un espacio abierto, con una ciudad al fondo que pudiera ser Nazareth. Con inigualable destreza el "amante" utilizó las finas plumas del colibrí para el fondo celestial y las vestimentas de los sagrados personajes. Nuevamente el eje vertical de la composición se marca, en el plano terrenal con el Niño Jesús, en tanto que en el celestial, se observa la paloma del Espíritu Santo emanando rayos de luz y la figura del Padre Eterno enmarcado por un círculo con los colores del arcoiris que recuerda la unión y el perdón de Dios y los hombres; también el arcoiris simboliza el trono del Padre Eterno.¹⁶ Dos angelitos sostienen las coronas de la Virgen María y de san José. En este trabajo no aparecen los símbolos pasionarios, en su lugar, la Madre de Dios sostiene un libro abierto que puede significar que "Ella" es ese libro sobre el que Dios escribió el futuro de la humanidad a partir del sacrificio de su divino Hijo; a la vez el libro puede aludir --aunque no todos los tratadistas lo acepten-- que María fue la "maestra" de su pequeño Hijo. Una cenefa con motivos vegetales, también ejecutada con pequeñas plumas, complementa de manera magnífica esta verdadera joya del arte novohispano.

En un lienzo que se encuentra actualmente en la iglesia dieguina de Aguascalientes, el artista del siglo XVII, **Juan Correa**, pintó también a la Sagrada Familia como peregrinos. Así lo indican la edad del Niño Jesús, los sombreros de la Virgen María y san José, así como

Fig. 11

¹⁶ J.A. Pérez-Rioja, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, p. 75



11. Lienzo de Juan Correa en la iglesia dieguina de Aguascalientes. S.XVII.

el borriquillo que se asoma a la escena, conducido por el padre adoptivo de Jesús. Éste también lleva un báculo y un bulto, que simula los enseres necesarios de su viaje. Es innegable que el famoso pintor mulato representó aquí el **Regreso de Egipto** que sólo aparece mencionado en el **Evangelio de San Mateo**:

“Muerto ya Herodes, el ángel del Señor se apareció en sueños a José en Egipto y le dijo: ‘Levántate, toma al niño y a su madre y vete a la tierra de Israel, porque son muertos los que atentaban contra la vida del niño.’ Levantándose, tomo al niño y a la madre y partió para la tierra de Israel.” (Mt 2, 19-20)

Sin embargo, por estar claramente aquí representado el tipo trinitario que nos ocupa, con las imágenes del Padre Eterno, la paloma del Espíritu Santo y el Niño Jesús, se ha incorporado esta pintura al grupo específico de este capítulo. Ésta no es una de las mejores obras de Correa. Tiene ciertos rasgos distintivos que aparecen en otras de sus pinturas: los rostros estereotipados como el de san José que bien puede encontrarse en algunos de sus apóstoles o santos. El Niño Dios, con sus facciones peculiares, especialmente la nariz, y el cabello que repite los tonos castaños de casi toda su pintura. Igualmente puede decirse del rompimiento de gloria, donde surge el Padre Eterno entre unas nubes grisáceas, con el manto volátil, muy a la manera de sus “Anunciaciones”. Puede decirse que en esta obra el pintor sólo se atuvo a la reproducción de un modelo, sin preocuparse por crear una obra original.

En la **Catedral de Aguascalientes**, existe un lienzo de autor anónimo del siglo XVII que guarda particular importancia para nuestro estudio. Se trata de una composición que presenta idénticas características a la llamada **Trinidad de la Tierra** de Rubens, que después fue reproducida por el grabador Schelte a Bolswert y copiada por Claudio Coello. Puede decirse que el artista novohispano --posiblemente **Juan Correa**-- copió fielmente el grabado que repetía la composición de Rubens, hasta en los mínimos detalles. La Sagrada Familia aparece caminando en un espacio abierto: La Virgen María vestida con túnica roja, lleva su mano derecha al pecho para sujetarse el manto azul; al centro, el Niño Jesús, voltea para ver a su Madre, mientras le da su mano derecha. San José, ligeramente inclinado, sostiene el brazo izquierdo del divino Niño, a la vez que contempla la escena; el báculo que le sirve de apoyo en la obra de Rubens, se suple en el cuadro novohispano por la rama de almendro florecido.

Fig 12



12. Lienzo atribuido a Juan Correa en la Catedral de Aguascalientes inspirado en Rubens y Coello. S.XVII.

En el tercio superior, entre nubes y ángeles, surge la figura del Padre Eterno y al igual que en el grabado europeo, sostiene la esfera del mundo con ambas manos sobre sus piernas; la única diferencia es la postura que guarda esta figura, ya que en la obra novohispana Dios Padre voltea sobre su izquierda, en tanto que en el grabado, lo hace hacia su derecha. Bajo esta imagen divina y sobre la cabeza del Niño Jesús, bate sus alas la paloma del Espíritu Santo en medio de un halo luminoso, como se ha visto en las composiciones anteriores, sólo que en este lienzo llama la atención la envergadura de las alas. ¡Hasta en este detalle se parecen la obra rubeniana y la novohispana! Puede decirse entonces, después de analizar ambas obras que, si bien el pintor colonial no aportó una iconografía novedosa, sí demostró su destreza para interpretar con fidelidad un modelo, a la vez que es innegable su buen oficio, destacando su manejo del dibujo en los palos de las vestimentas, así como en el juego de luces y sombras de toda la composición.

Ahora bien, como se recordará, en los párrafos anteriores se habló de la otra obra de Murillo que, con el mismo tema, aunque con intención diferente, se localiza en la **National Gallery** de Londres. Se trata de una composición en la que la Virgen María y san José, presentan al Niño Dios que aparece en un plano ligeramente superior al de sus padres. Haciendo la vertical con Él, aparecen el Espíritu Santo y la imagen de Dios Padre. De las obras novohispanas analizadas, la más cercana al modelo sevillano es la firmada por **Mariano Guerrero**, hoy custodiada por el **Museo Regional de Guadalajara**.



Poco se conoce de este pintor; la única referencia encontrada es la que da Manuel Toussaint quien dice que las pinturas que conoció de este artista, corresponden a las últimas décadas del siglo XVIII. Por mi parte, conozco un retrato que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato firmado por este pintor en 1797; se trata de fray Benito de Jesús, monje carmelita al que según la inscripción del cuadro, Guerrero lo retrató “seis horas después de su muerte”.¹⁷

En relación al lienzo que nos ocupa de la **Trinidad terrestre-celeste**, éste presenta en lo fundamental, las mismas características de la obra de Murillo que se localiza en el museo londinense. En primer lugar, la Sagrada Familia no aparece como en las obras anteriores, “itinerante”, sino que ahora se nos muestra estática, como si María y José,

¹⁷ El mencionado lienzo fue estudiado por Manuel Toussaint en el Museo de Historia. Actualmente está bajo la custodia del Museo Nacional del Virreinato. Cfr. *Pintura Novohispana. Catálogo*, T-III, p. 178 y al decir de Rogelio Ruíz Gomar, actualmente se conocen tres versiones de este retrato.



13. Lienzo de Mariano Guerrero en el Museo Regional de Guadalajara inspirado en la pintura de Murillo. S.XVIII.

sentados presentaran al Niño Jesús que luce de pie. La Madre de Dios viste túnica roja y manto azul, en tanto que el padre adoptivo de Jesús, lleva túnica verde y manto ocre oscuro; por su parte, Jesús, lleva túnica rosa; con idéntica policromía presenta el pintor sevillano a los sagrados personajes.

Mientras que Guerrero desarrolla la composición en el interior de un recinto --así lo indican la cuadrícula del piso y la mesa sobre la que aparece de pie el Niño Dios-- por el contrario, Murillo coloca a los sagrados personajes en un espacio abierto donde la mesa se suple por restos de arquitectura sobre los que se posa Jesús. ¿Será que el pintor sevillano quiso significar con esto, la tradicional propuesta del triunfo del cristianismo, sobre el mundo antiguo del paganismo?

Por otro lado, en la obra novohispana el fondo neutro no define el rompimiento de gloria sino hasta el nivel superior donde, entre las nubes, surge la figura de cuerpo entero del Padre Eterno; así como también se ve la paloma del Espíritu Santo. Murillo en cambio, juega con el claroscuro, destacando especialmente a las dos Divinas Personas abriendo entre las nubes un fondo luminoso que baja hasta la cabeza del Niño Jesús, de esta forma se delata claramente la vertical de la Trinidad celeste.

La escena está impregnada, como en los casos anteriores, de un sentimiento de ternura. En general no es una obra de gran oficio; quizá la figura más lograda es la del padre adoptivo de Jesús, las demás son estereotipadas, especialmente la de la Virgen; su rostro inexpresivo y su vestimenta, dejan ver poca precisión en el dibujo y los colores se aplicaron casi sin sombras, por lo que no se consiguen los volúmenes, posiblemente esto anuncie ya la entrada de la tradición monocromática de la Academia.

Para terminar con este tema analizaré una composición que presenta la variante de mostrar al Niño Jesús entronizado en medio de sus padres. Rogelio Ruiz Gomar atribuye dos pinturas con idénticas características a Luis Juárez; una de ellas se encuentra en la iglesia del convento agustino de la ciudad de Zacatecas y la otra, la registra el mismo historiador en una colección privada,¹⁸ por lo tanto me concretaré al análisis de la obra zacatecana.

Fig. 14

¹⁸ Rogelio Ruiz Gomar, *Op. cit.*, pp. 165-168



14. Pintura atribuida a Luis Juárez en el exconvento agustino de Zacatecas. S.XVII.

Sobre el trabajo en cuestión, dice Ruiz Gomar en cuanto a su posible procedencia que: "... conviene recordar que los jesuitas le encargaron a Luis Juárez la hechura de las pinturas del retablo que hacia 1625 se hacía para su casa en la mencionada ciudad.¹⁹

Juárez desarrolla su composición en un espacio ambiguo: por un lado parece un recinto interior, así lo hace ver el dibujo del piso; sin embargo, también es la Gloria, donde los ángeles le acompañan portando los símbolos de la Pasión. La **Trinidad terrestre** aparece sentada, cada personaje en su trono, siendo el trono de Jesús el preeminente, no sólo por la altura, sino porque casi asemeja un nicho. Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo, marcan el eje vertical de la Trinidad celeste con Jesús, situados como corresponde en la Gloria. El Niño Dios dirige su mirada a la corona de espinas que sostiene la paloma; lleva la cruz y los clavos en sus manos; apoya sus pies en una calavera y en una cabeza degollada con terrible expresión, a manera de escabel. Ambos elementos pueden representar la muerte y el mal.

Este bello trabajo de Luis Juárez deja ver su mano diestra en cada uno de los detalles: la dulzura de los rostros de los personajes sagrados, especialmente el de la Virgen María. Las vestimentas tratadas con toda la intención de mostrar las texturas de las telas y como afirma Ruiz Gomar: "Lo más singular en ellas es, sin embargo, el empleo de brillos e iridiscencias zigzagueantes de efecto metálico o eléctrico que contribuye a reforzarles esa apariencia dura y lustrosa."²⁰ El mismo autor manifiesta que el dibujo cuidadoso puede apreciarse especialmente en los rostros, pies y manos.

LOS CINCO SEÑORES

La devoción de los **Cinco Señores** o de la **Sagrada Familia "ampliada"**, surgió también en el periodo postridentino con la clara intención de honrar a la parentela de Jesús.

En primer lugar, quisiera comentar aquí lo que señala Jean Chevalier en cuanto al significado del número cinco:

¹⁹ *Ibidem*, p. 164

²⁰ *Ibidem*, p. 119

“El número cinco extrae su simbolismo de ser, por una parte, la suma del primer número par y del primer número impar... Es signo de unión... número del centro, de la armonía, del equilibrio ... finalmente, símbolo de la voluntad divina que no puede desear más que el orden y la perfección.”²¹

Me llamaron la atención estos conceptos, pues bien pueden aplicarse a las representaciones que se van a analizar. Por un lado, el centro y signo de unión sería el Niño Jesús, de Él viene el orden y la perfección, en tanto que a sus padres y a sus abuelos, san Joaquín y santa Ana, correspondería el equilibrio, la armonía, para que el género humano apreciara en esta Sagrada Familia el ejemplo a seguir en sus propias vidas.

Ahora bien, según Réau, el antecedente de esta iconografía está en las representaciones del árbol genealógico de Jesús. Además de Él y su Madre, la otra figura importante es santa Ana, a quien Santiago de la Vorágina, le dedica estas exaltadas frases:

“¡Bendita entre las demás mujeres y bienaventurada entre las otras madres, puesto que de sus entrañas procedió la que fue Templo divino, Sagrario del Espíritu Santo, Madre de Dios e iluminadora del mundo! ¡Cuan acertado su nombre de Ana! porque Ana significa ‘gracia de Dios’ y gracia de Dios es la denominación más adecuada para designar a la mujer que engendró a María; ‘la llena de gracia’.”²²

Lo cierto es que este tema tuvo una gran acogida en la Nueva España desde las últimas décadas del siglo XVI. En esta ocasión se han seleccionado algunas de las obras donde, como se vio en los párrafos anteriores, además de la parentela de Jesús, aparecen Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo completando la escena familiar.

4. Las representaciones novohispanas

El trabajo más antiguo que se ha localizado con el tema que nos ocupa, es la tabla de **Andrés de Concha** que se encuentra en la **Capilla de Nuestra Señora de la Soledad**, de la Catedral de México. La composición está formada por dos ejes muy claros: el horizontal con los sagrados personajes, san José, la Virgen María, santa Ana, san Joaquín y en medio de ellas dos, el pequeño Niño Jesús que dirige la mirada a su abuela. El eje vertical queda señalado con la figura del Padre Eterno y la paloma del Espíritu Santo que surgen entre las nubes luminosas, en contraste con la oscuridad del fondo.

Fig. 15

²¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, p. 291

²² Santiago de la Vorágina, *La Leyenda dorada*, 2, p. 955



15. Los Cinco Señores de Andrés de la Concha en la Catedral de México. S.XVI.

Es innegable que el centro de la obra lo hacen santa Ana, la Virgen y el Niño; en cambio san José y san Joaquín, fueron colocados en un segundo plano y semiocultos, lo cual les resta importancia en esta composición. Madre e Hija se encuentran sentadas en un amplio trono de piedra que asemeja un gran nicho. Ambas se unen en un cariñoso abrazo, a la vez que también acogen al Niño Dios, tal parece que se entrelazan en un amoroso círculo en el que predomina, por sus dimensiones, la figura de santa Ana, de tal manera que las tres imágenes de la Virgen, santa Ana y Jesús, recuerdan mucho la famosa iconografía de la “Santa Ana triple”.

Con respecto a estas representaciones, el mariólogo hispano Manuel Trens dice:

“Otro sistema, en fin, para expresar indirectamente la concepción pasiva de María, es decir, la manera sobrenatural como fue concebida, consistió en ensalzar a su madre santa Ana, en cuyo seno se consumó aquel gran misterio. La liturgia, en el evangelio del día de la fiesta de la Santa, habla de un tesoro escondido en el campo. El campo es santa Ana; el tesoro es María.”²³ (Mt 13, 44)

Por lo tanto, es posible pensar que en esta tabla de **Los Cinco Señores**, el excelente pintor **Andrés de Concha** haya pretendido exaltar el culto a santa Ana. En cuanto a la calidad pictórica de la obra puede decirse que el maestro español deja ver su destreza en cada uno de los detalles. Su dibujo acertado permite apreciar la anatomía bajo los palos de las vestimentas. Los pliegues angulosos sobresalen en la túnica de la madre de María; igualmente se distingue la toca de santa Ana que acentúa su carácter senil. En los rostros prestó particular atención para distinguir las edades de los personajes. Sin embargo, bien dice Amada Martínez en su estudio sobre esta obra: “... es justo en el tratamiento de las manos donde se observa cierta torpeza de ejecución, palpable sobre todo en las manos, de la figura de Santa Ana, cuyas posiciones forzadas se alejan de lo natural.”²⁴

El manejo del color en esta pintura es excelente. El juego de luces y sombras se acentúa en el trono marmóreo de los personajes principales, así como en el fondo oscuro de la composición en el que resalta el centro, con el rompimiento de gloria luminoso del que

²³ Manuel Trens, *María*, T-I, pp. 118-119

²⁴ Amada Martínez, “Los Cinco Señores: Una pintura del siglo XVI” en *Estudios acerca del arte novohispano*, p. 80

surgen, la imagen de Dios Padre que lleva el orbe en una mano y la paloma del Espíritu Santo que se posa entre las cabezas de María y su madre.

Puede decirse que esta obra deja ver el espíritu manierista de su autor. Los personajes parecen “animados” debido a las actitudes de sus cuerpos, especialmente esto se observa en santa Ana, la Virgen y el Niño Dios que se inclinan para comunicarse. Por otra parte, también san José, en una postura francamente escorzada los contempla, en contraste con el padre de María que dirige su mirada al frente.

Otro lienzo con el tema de **Los Cinco Señores** es el de Juan Correa que se conserva en el **Museo de San Carlos** en la Antigua, Guatemala. Se trata de una composición en la que nuevamente se privilegia a santa Ana, a la Virgen María y al Niño Jesús. Ellos ocupan el centro del lienzo y aparecen en un plano ligeramente superior con respecto a san José y a san Joaquín quienes se apoyan en la rama del almendro florecido y en un báculo, respectivamente.



Por desgracia, la pintura está muy deteriorada por lo que no se aprecia bien la policromía. El rompimiento de gloria sobresale del fondo oscuro de la composición de las figuras del Padre Eterno y de la paloma del Espíritu Santo, aparecen rodeadas por ángeles y querubines y como suele apreciarse en este tipo de iconografías, el eje vertical de la Trinidad celeste culmina con la imagen del Niño Jesús que se encuentra entre su Madre y su abuela santa Ana. Correa imprimió a su obra cierto carácter premonitorio al poner en la mano derecha del Niño Dios una pequeña cruz de madera que le ofrece a santa Ana; de esta manera el artista también resalta la figura de la madre de la Virgen María.

En la **Catedral de Saltillo** se localiza una pintura anónima del siglo XVIII con el tema de los **Cinco Señores**. Presenta las características de dibujo y policromía que recuerdan las obras de Cabrera y de Ibarra. La escena se desarrolla en el interior de un aposento donde los sagrados personajes aparecen sentados. La Virgen María y santa Ana en el primer plano, se enlazan con la figura del pequeño Niño Dios que pasa de los brazos de su Madre, a los de su santa abuela. San José y san Joaquín se ven en un plano secundario, situados ligeramente atrás de las santas mujeres. De esta forma el artista anónimo dio preferencia a las figuras femeninas que, al sostener a Jesús, quedan unidas al eje central de la





16. Lienzo de Juan Correa en el Museo de San Carlos en Antigua, Guatemala. S.XVII.



17. Pintura anónima del siglo XVIII en la Catedral de Saltillo.

composición que culmina, como siempre, con las imágenes del Espíritu Santo y del Padre Eterno que surgen entre las nubes del rompimiento de gloria.

A pesar de que la composición es estática, el artista imprimió cierta acción en las posturas y actitudes de los personajes. Así se observa al padre adoptivo de Jesús, al fondo elevando su rostro extasiado ante la visión de Dios Padre; en cambio, san Joaquín, parece dirigir su mirada a los espectadores. Por su parte, María con rasgos, francamente de adolescente, complacida dirige también su mirada a la gloria celestial, en tanto que santa Ana, se inclina ligeramente para acoger en un amoroso abrazo al Niño Jesús. El buen oficio de este pintor se precia también en la caída de los paños de las vestimentas, los que se acomodan suavemente a los cuerpos de los personajes; se destaca especialmente el buen tratamiento del manto azul de la Virgen María.

Por último, se analizará la obra de **Cristóbal de Villalpando** que custodia el **Museo de Guadalupe** en Zacatecas ya que guarda una composición distinta a las pinturas descritas en párrafos anteriores. Este gran pintor contemporáneo de Correa, abordó el tema de los **Cinco Señores** distribuyendo a los personajes de la Sagrada Familia en tres planos, de manera que la composición vertical culmina en un cuarto nivel, con la gloria celestial en la que surgen, la consabida imagen del Padre Eterno y la paloma del Espíritu Santo. Bien dice Francisco de la Maza que este artista:

Fig. 18

“... logra aquí un hábito de novedad en la colocación de las figuras, como en un escaparate. Llevan su posición jerárquica: Jesús el más alto; a sus lados José y María, abajo Joaquín y Ana.”²⁵

De esta manera ingeniosa, Villalpando repartió a los personajes en un estrado de tres niveles, destacando el trono del Niño Jesús por su altura. Sentó a la Virgen y a santa Ana a su derecha, en tanto que a su izquierda, colocó a san José y a san Joaquín. Los padres de la Virgen, en el primer nivel enmarcan el árbol genealógico de Jesucristo que aparece dentro de una cartela de trazos barrocos. Según De la Maza, el pintor utilizó este elemento: “... para llenar el espacio del estrado...”²⁶ sin embargo, creo que el artista lo hizo con la clara intención de recordar a los antecesores de Jesús de manera que sus “abuelos”, que están en

²⁵ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, p. 204

²⁶ *Ibidem*



18. Lienzo de Cristóbal de Villalpando en el Museo de Guadalupe Zacatecas. S.XVII.

el plano inferior señalando hacia el Árbol de Jesé, significan la rama inmediata de la que proviene el Salvador.

El eje vertical de la Trinidad se acentúa aún más con la figura de Dios Padre que, con su mano derecha parece señalar a su Divino Hijo desde el cielo; un grupo de ángeles músicos, casi “desdibujados” a la manera de Villalpando, acompaña la escena. Como suele acontecer con los buenos pintores que abordaron el tema de los **Cinco Señores**, los padres de la Virgen se muestran como ancianos, no sólo en cuanto a sus rostros y cabellos y barba canosos en el caso de san Joaquín, sino que en sus atuendos, aquí santa Ana nuevamente luce su cabeza cubierta con la toca que la dignifica. En cambio María y José lucen como en otras obras del pintor: son figuras amables y suaves con rostros convencionales.

Cabe señalar también la imagen del Niño Jesús que, a diferencia de las obras anteriores donde ocupa el lugar principal, junto con su abuela santa Ana, en esta pintura Villalpando le da un lugar preeminente sobre el resto de los personajes sagrados, no sólo por el sitio en el que aparece, sino que además, los atributos que suelen distinguir a Dios Padre, como son el orbe y la mano derecha en señal de bendición, se han transferido al pequeño Niño Dios quien así se muestra.

* * *

La devoción a la Sagrada Familia adquirió especial relevancia a raíz de las disposiciones tridentinas, ya que a través de la representación de los tres personajes sagrados se exaltaba también la maternidad milagrosa de la Virgen María.

Más adelante, a esta iconografía se añadieron las imágenes de Dios Padre y de la paloma simbólica del Espíritu Santo, de ahí que se le denomine las **Dos Trinidades** o la **Trinidad terrestre-celeste**. También, hubo artistas que quisieron imprimir a ciertas obras un mensaje premonitorio, agregando algunos elementos pasionarios que simbolizaban el sacrificio de Jesús por la redención de los hombres.

En el acervo novohispano que se pudo estudiar, la pintura atribuida a Baltasar Echave Orio es la más antigua, por lo que podría pensarse que este artista español trajo a estas tierras esta iconografía y que a partir de él y de Luis Juárez, los artistas barrocos siguieron con esta tradición iconográfica.

Por último, hay que destacar el culto especial que se rindió a la “Señora Santa Ana”, ya que en casi todas las obras analizadas con el tema de los **Cinco Señores**, ella recibe un tratamiento preferente, pues además de que ocupa el lugar central de la composición, es con ella que se “comunica” el Niño Jesús, inclusive es a su abuela a quien le muestra o entrega el símbolo de su crucifixión. De esta forma a través de estas obras, no sólo se propiciaba el culto a la Sagrada Familia, sino que además, al unir el “cielo con la tierra” con las imágenes de Dios Padre y del Espíritu Santo, se confirmaba el dogma de la Santísima Trinidad.



Detalle del mosaico de Sanvitale con la Santísima Trinidad.

Según se lee en los anteriores versículos, a pesar de que en la visión de Abraham aparecieron tres personajes masculinos, éste se dirigió a ellos como si saludara a una sola persona a la que nombra Yavé.

2. Interpretación teológica

A lo largo del tiempo, algunos teólogos, especialistas en la explicación de los dogmas, se han empeñado en interpretar este pasaje bíblico, tal es el caso de **san Agustín** (354-430), el más célebre de los padres de la Iglesia latina, quien en su tratado "*De Trinitate*" da la siguiente explicación:

"... no consta con evidencia si se le apareció a Abraham una de las personas de la Trinidad o el Dios Trinidad, del cual está escrito: Al Señor, tu Dios, adorarás y a Él solo servirás. Bajo la encina de Mambré vio tres jóvenes, a quienes brindó hospedaje y les sirvió de comer. Al narrar este episodio, no dice la Escritura: Se le aparecieron tres varones, sino. Se le apareció el Señor..."

El obispo de Hipona continúa su interpretación valiéndose específicamente de las palabras usadas por Abraham ante la visión de los tres personajes:

"Invita, lava los pies y al despedirse, les acompaña como si fueran hombres; más al hablar lo hace como si conversase con el Señor Dios..."

Para san Agustín, la interrogante mayor gira alrededor de la presencia humana de Dios:

"¿Cómo antes de su encarnación fue visto en condición de hombre, si es que le fueron lavados los pies y tomó parte en banquetes humanos? ... ¿Cómo pudo antes de haberse humanado aparecerse a Abraham en humana figura? ¿Acaso aquella apariencia no era verdadera?"

Y enseguida de estas disquisiciones, expresa su conclusión:

"Todas estas cosas cabría preguntar si se hubiera aparecido al patriarca Abraham un hombre solo y éste fuera el Hijo de Dios. Más habiéndosele aparecido tres mancebos y ninguno de ellos era superior a los demás en porte, edad o poder. ¿por qué no ver aquí visiblemente insinuada, mediante la

CAPÍTULO VII

La Trinidad Antropomorfa

*"Bajo la encina de Mambré vio tres
jóvenes a quienes brindó hospedaje y
les sirvió de comer.*

Al narrar este episodio, no dice la

*Escritura: Se le aparecieron tres
varones sino: Se le apareció el Señor"*

SAN AGUSTÍN

CAPITULO VII

LA TRINIDAD ANTROPOMORFA

En los capítulos anteriores se han analizado diversas obras que se caracterizan por mostrar a la Santísima Trinidad bajo la configuración de tres imágenes diferentes: el Padre, como un anciano venerable, el Hijo, tal y como los hombres lo conocieron, como un adulto de treinta años y el Espíritu Santo, como la blanca paloma que se manifestó en el bautismo de Jesús.

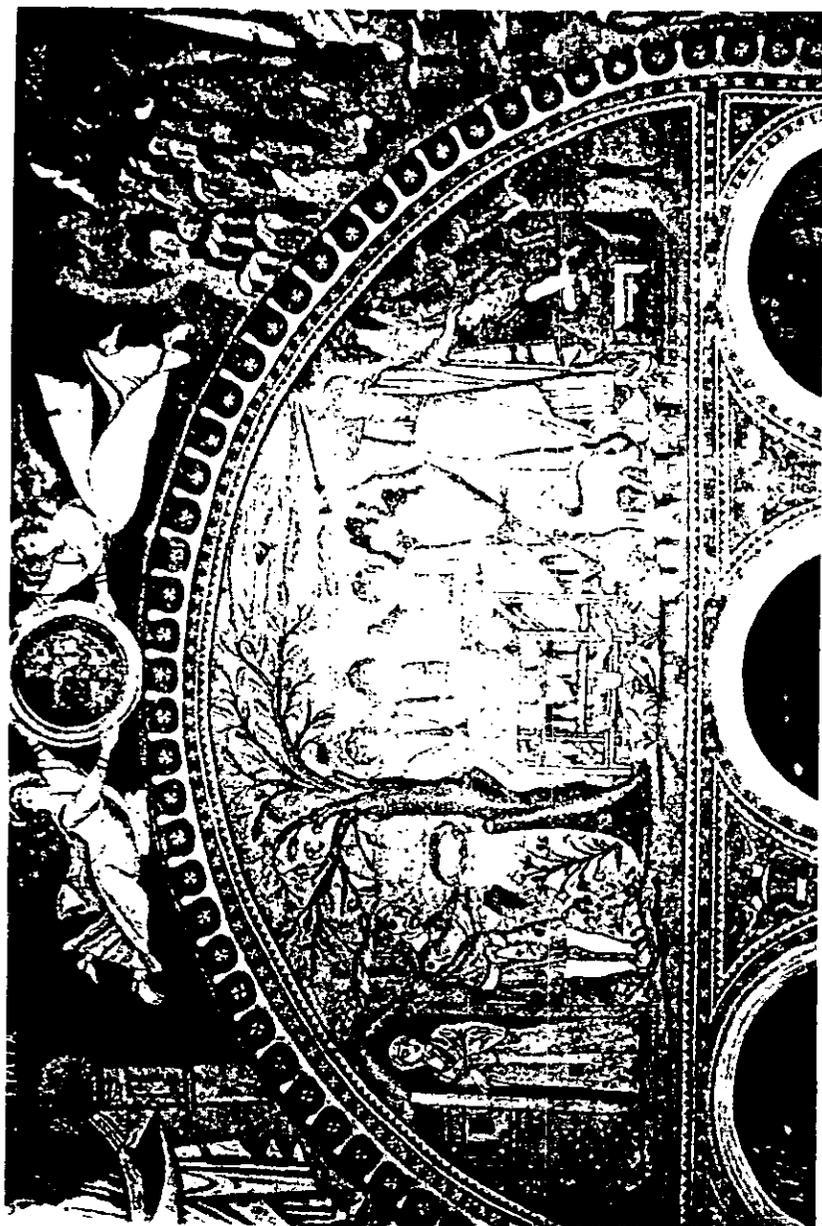
En este apartado se abordará una de las representaciones más abundantes del repertorio trinitario novohispano. Se trata de la iconografía que muestra a cada una de las tres divinas Personas con la efigie usualmente utilizada para mostrar a Jesucristo; especialmente se figura al Espíritu Santo como una persona humana, de ahí que se denomina a esta iconografía como “antropomorfa.”

1. Fundamentación Escritural

Si bien es cierto que la base Escritural para la representación de la Trinidad tradicional, es el relato neotestamentario del Bautismo de Cristo, para la figuración antropomorfa, se toma la referencia del *Antiguo Testamento* que se encuentra registrada en el *Génesis* bajo el nombre de *Teofanía de Mambré*, y que también se le conoce como la “Hospitalidad de Abraham”.

Fig. 1

“Aparecióse Yavé un día en el encinar de Mambré. Estaba sentado (se refiere a Abraham) a la puerta de la tienda a la hora del calor, y alzando los ojos, vio parados cerca de él a tres varones. En cuanto los vio, salióles al encuentro desde la puerta de la tienda y se postró en la tierra, diciéndoles: Señor mío, si he hallado gracia a tus ojos, te ruego que no pases de largo junto a tu siervo; haré traer un poco de agua para lavar vuestros pies y descansareis debajo del árbol, y os traeré un bocado de pan y os confortareis; después seguiréis. pues no en vano habéis llegado hasta vuestro siervo. Ellos contestaron: Haz como has dicho.” (Gn 18, 1-5)



1. Mosaico en Sanvitale en Ravenna con la teofania de Mambre. S.VI.



Detalle del mosaico de Sanvitale con la Santísima Trinidad.

Según se lee en los anteriores versículos, a pesar de que en la visión de Abraham aparecieron tres personajes masculinos, éste se dirigió a ellos como si saludara a una sola persona a la que nombra Yavé.

2. Interpretación teológica

A lo largo del tiempo, algunos teólogos, especialistas en la explicación de los dogmas, se han empeñado en interpretar este pasaje bíblico, tal es el caso de **san Agustín** (354-430), el más célebre de los padres de la Iglesia latina, quien en su tratado "*De Trinitate*" da la siguiente explicación:

"... no consta con evidencia si se le apareció a Abraham una de las personas de la Trinidad o el Dios Trinidad, del cual está escrito: Al Señor, tu Dios, adorarás y a Él solo servirás. Bajo la encina de Mambré vio tres jóvenes, a quienes brindó hospedaje y les sirvió de comer. Al narrar este episodio, no dice la Escritura: Se le aparecieron tres varones. sino: Se le apareció el Señor..."

El obispo de Hipona continúa su interpretación valiéndose específicamente de las palabras usadas por Abraham ante la visión de los tres personajes:

"Invita, lava los pies y al despedirse, les acompaña como si fueran hombres; más al hablar lo hace como si conversase con el Señor Dios..."

Para san Agustín, la interrogante mayor gira alrededor de la presencia humana de Dios:

"¿Cómo antes de su encarnación fue visto en condición de hombre, si es que le fueron lavados los pies y tomó parte en banquetes humanos? ... ¿Cómo pudo antes de haberse humanado aparecerse a Abraham en humana figura? ¿Acaso aquella apariencia no era verdadera?"

Y enseguida de estas disquisiciones, expresa su conclusión:

"Todas estas cosas cabría preguntar si se hubiera aparecido al patriarca Abraham un hombre solo y éste fuera el Hijo de Dios. Más habiéndosele aparecido tres mancebos y ninguno de ellos era superior a los demás en porte, edad o poder. ¿por qué no ver aquí visiblemente insinuada, mediante la

criatura visible, la igualdad suma de la Trinidad y en las tres personas una misma naturaleza?"¹

Con estas palabras, el gran teólogo y Doctor de la Iglesia favoreció con su interpretación la representación de la Santísima Trinidad con tres personas iguales. Sin embargo, como se verá más adelante, este tipo de iconografía trinitaria fue motivo de serias discusiones, ya que hubo quien la impugnó en sólidos fundamentos. Lo cierto es que, a pesar de la dificultad de su interpretación, desde épocas tempranas también tuvo aceptación, prueba de ello son las obras que aún se conservan y que son un claro testimonio de la preferencia por este tipo de imágenes.

3. Las primeras imágenes europeas

Al parecer, la representación más antigua de una Trinidad antropomorfa se encuentra en un sarcófago del siglo IV, localizado en los cimientos de un altar en la basílica de **San Pablo Extramuros**, en 1838. De allí fue trasladado al Palacio Lateranense donde estuvo hasta 1963, año en que fue reubicado, junto con otras piezas sobresalientes del período paleocristiano, en el **Museo Pío Cristiano** del Vaticano.

Fig. 2

La obra que nos ocupa forma parte de la colección de sarcófagos cristianos más importante que se conserva hoy en día. Se le ha denominado "dogmático" por los temas abordados en los relieves que cubren el frontis, único lado decorado.² Los asuntos se dispusieron en dos registros horizontales, entre los cuales se distinguen temas del Antiguo y del Nuevo Testamento. La franja superior se inicia con la creación de Eva por la Santísima Trinidad, la que aparece representada por tres figuras masculinas iguales, de rostro barbado, con vestimenta de túnica y manto; la imagen central --que podría correspondender a la de Dios Padre-- aparece entronizada, bendiciendo a Eva, mientras que de pie y frente a esta imagen sedente, se observa otra persona que coloca su mano derecha sobre la cabeza de la primera mujer la que, por cierto, tiene una dimensión pequeña, tal vez para significar su reciente creación. Por último, la tercera Persona se encuentra tras el trono, observando la escena, mientras que Adán yace dormido en el suelo.

¹ *Obras completas de San Agustín. La Trinidad*, pp. 203-211

² Fabrizio Mancinelli, *Catacumbas de Roma Origen del Cristianismo*, pp. 60-61



2. Sarcófago del siglo IV con la creación de Adán y Eva por la Santísima Trinidad.

Además de este ejemplo, sólo he sabido de dos obras más del período bizantino: un mosaico en la basílica de **Santa María la Mayor** en Roma y otro más, en la iglesia de **San Vitale** en Ravena, que corresponden a los siglos V y VI respectivamente; en ambos se abordó el tema de la **Teofanía de Mambré**. Después de esas obras parece haber un vacío, hasta los siglos XI y XII que se vuelven a tratar diversos temas con la inclusión de la **Trinidad Antropomorfa**.

Resulta interesante recordar que la carencia de trabajos con esta iconografía coincide justamente con la época más difícil de discusiones y herejías en contra del dogma trinitario. Según se apuntó en el primer capítulo de esta tesis, los concilios ecuménicos convocados para tal efecto, como el **I de Constantinopla** (381), el de **Efeso** (431), el de **Calcedonia** (451), el **II de Constantinopla** (553), el **III de Constantinopla** (680), el **II de Nicea** (787) y el **IV de Constantinopla** (869), abordaron de alguna u otra manera el misterio de la **Santísima Trinidad**, especialmente para defender los atributos de cada una de las tres divinas Personas. Es posible que por estas circunstancias se haya preferido representar más bien a Cristo Pantocrator pues como afirma Réau:

“El arte bizantino ha creado un híbrido de Dios todopoderoso donde se confunden el Padre y el Hijo, el Creador y el Redentor, representado en busto en los ábsides o en el remate de las cúpulas.”³

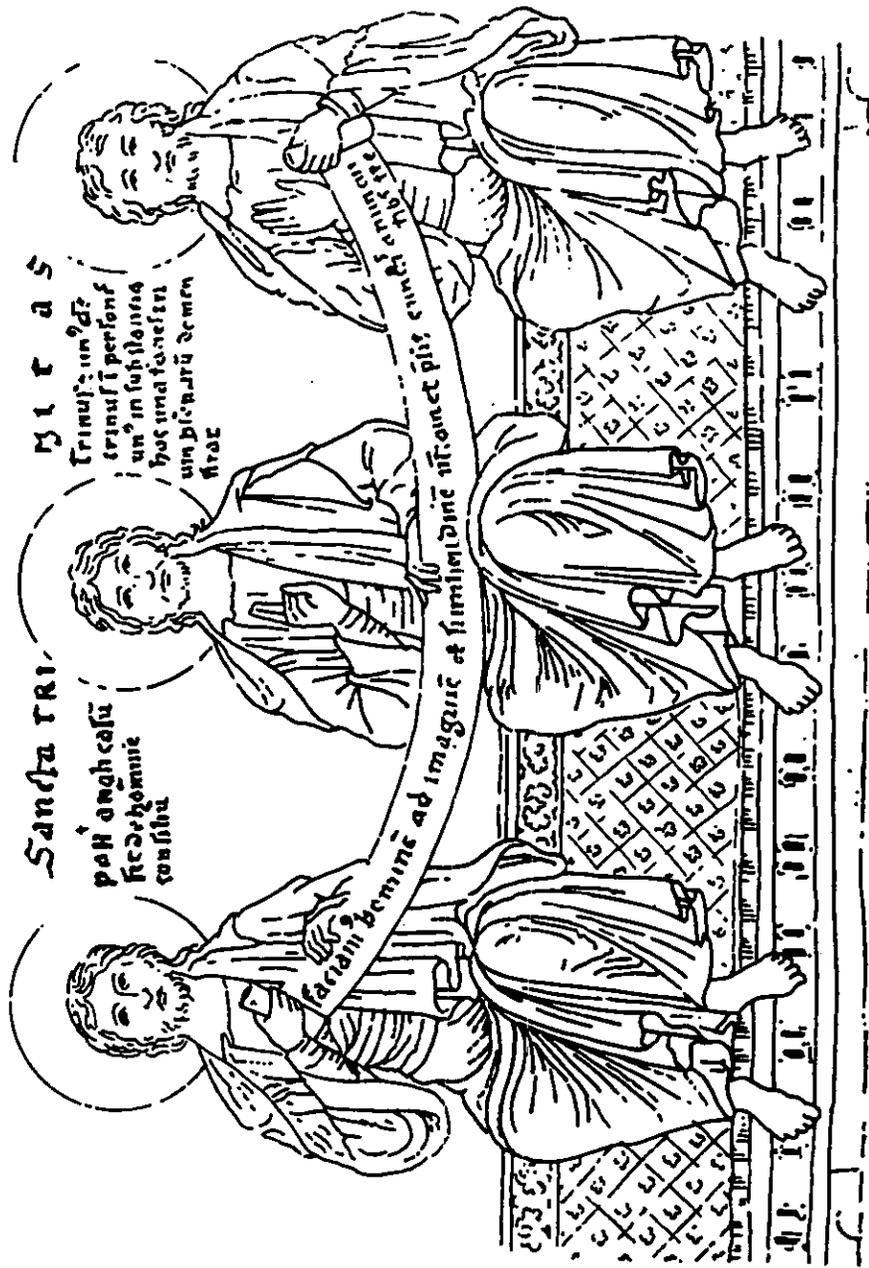
En cuanto a las representaciones medievales, sólo comentaré que se han localizado en ilustraciones de *Biblias* y libros de meditaciones como el *Hortus Deliciarum* (s. XII) de Herrad de Landsberg y el *Libro de las Horas* de Etienne Chevalier; en estos trabajos se muestra ya la **Trinidad antropomorfa** como tema aislado, o bien asociado a temas del Antiguo Testamento, como la **Creación** y la **Caída de los Angeles**.

Fig. 3

4. La Trinidad antropomorfa y los Tratados de Iconografía

Como es bien sabido y reiterando lo que se ha dicho en los capítulos anteriores, fue a partir del **Concilio de Trento** que se establecieron las normas fundamentales para la iconografía de las imágenes sagradas. El tema de la **Trinidad antropomorfa** fue, sin duda alguna, uno de los más controvertidos y a pesar de que se empezó a representar en los

³Louis Réau, *Op. cit.*, p. 31



Sancta tri-

mitas

pan' angh casū
 fice de hominē
 con sibi

trinitas un' de
 trinitas personā
 un' in substantia
 hoc una fons et
 un' p'nciparū de men
 strae

faciam benigne ad imaginē et similitudinē informet piet. sancti spiritus

3. Libro de meditaciones Hortus Deliciarum de Herrad de Landsberg. S. XII.

tiempos más tempranos del cristianismo, fue en el período postridentino cuando se puso en tela de juicio su figuración con tres hombres idénticos.

De las tres divinas Personas, la imagen que causó más conflicto para ser aceptada fue la del Espíritu Santo, ya que nunca se había manifestado como un ser humano, sino como paloma o como lenguas de fuego. Esta polémica persistió hasta el siglo XVII y fue abordada por algunos de los teólogos y especialistas en iconografía, cuyos comentarios sirvieron de fundamento a los artistas para la producción de sus obras; por ello se han seleccionado algunas de estas opiniones, especialmente aquéllas que influyeron de una forma más determinante en la Nueva España.

4.1 Juan de Molano. *De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero erarum usus contra abusus*, 1570.

En el segundo libro de su obra, este eminente tratadista de Lovaina dedica un apartado al dogma en cuestión bajo este subtítulo “Se defienden y explican las imágenes de la Sacrosanta Trinidad.”⁴ El autor inicia su escrito comentando que, antes de referirse a las representaciones de los santos, abordará el tema de la Santísima Trinidad basándose en lo que estipuló el Concilio de Trento:

“... se deduce en primer lugar, que la Divinidad no puede pintarse por alguna figura o alguna imagen según lo que se dice del Señor en los escritos de Isaias...”

En este sentido hay que recordar que las creencias judías prohibían cualquier figuración de Dios. En los versículos que el profeta dedica a la “Vanidad de los ídolos”, así lo sentencia:

“¿A quién, pues, compareis vuestro Dios, qué imagen haréis que se le asemeje? El ídolo es fundido por el fundidor, el orfebre le reviste de oro y le adorna con cadenas de plata.” (Is 40, 18-19)

⁴ Para este trabajo se utilizó la traducción al castellano de este apartado del padre Molano realizada por Angeles Ocampo. Juan de Molano, *De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero erarum usus contra abusus* que en español quiere decir: *Acerca de la historia de las santas imágenes y de las pinturas en la defensa del verdadero uso de éstas contra los abusos*. Lovaina, Tipografía de la Academia

Sin embargo, Molano parece darse cuenta que el ser humano requiere para su mejor comprensión, “figurar” a Dios aunque insiste en que antes que nada debe “instruirse” para acercarse a El; para ello toma como base las ideas de Tomás Waldensis:

“Lo que hace la Escritura con las palabras, ¿por qué no lo hace el artífice con las imágenes? ¿Acaso el pincel incurre más pecado sobre este asunto, que la pluma? Es decir, ¿la imagen que la letra? Pues por otros se ve como si fuera una sentencia diversa y contraria de quienes en su totalidad fueron examinados por esto...”

Más adelante se manifiesta en desacuerdo con la opinión de Nicéforo Calisto, escritor bizantino que negaba la posibilidad de representar al Padre y al Espíritu Santo:

“Aunque más fácil habrá de creer que nadie a tal grado sea tan ignorante que crea que la Divinidad se imite a semejante imagen. Pues bien nadie piensa que se compara contra la religión de Dios y contra ley alguna cuando se pinta con imágenes alguna Persona de la Santísima Trinidad, las cuales han aparecido tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento.”

Continúa expresando su favorable opinión sobre mostrar al Padre Eterno como un “anciano de gran edad”, sentado en su trono, ante quien “los libros se abrieron”, señal inequívoca de su divina sabiduría. Sobre la representación antropomorfa de la Santísima Trinidad, Molano expresa lo siguiente:

“Para que asimismo no carezcan de fundamento de autoridad quienes reproduzcan a la Trinidad con las imágenes de tres hombres. Pues Dios le confió a Abraham la visión de la Trinidad, en semejanza de tres varones. De donde Agustín en el libro II de la Trinidad, capítulo 14 menciona. Si un varón se le hubiese mostrado a Abraham y al mismo tiempo el hijo de Dios fuera entregado. Cuando en verdad se vieron tres y nadie, en estos mencionó que fuesen mayor que los demás, ya en imagen, ya en edad. ¿Por qué aquí no recibimos la igualdad introducida a través de la creatura visible de la Trinidad y la sustancia en las tres Personas y al mismo tiempo una?”

De las anteriores líneas se desprende la benevolencia con la que el teólogo belga acepta esta iconografía, basándose en la Teofanía de Mambré que ya se ha comentado; a la vez es importante recalcar cómo para Molano no hay inconveniente en mostrar a la Santísima Trinidad con tres personas iguales, ya que el propio san Agustín así lo admite. En el siguiente capítulo de su obra, Molano se refiere a las imágenes trinitarias rechazadas, como la “trifacial”, misma que será abordada en esta tesis posteriormente.

4.2 Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*, 1649.

El pintor y tratadista español, a quien tantas veces hemos citado a lo largo de esta tesis, en la sección que dedica la Santísima Trinidad, también aborda el tema de la representación antropomorfa:

“Otra pintura deste misterio es poner tres figuras sentadas con un traje y edad, con coronas en las cabezas y cetros en las manos, con que se pretende manifestar la igualdad y distinción de las Divinas Personas. Y aparece que está favorecida esta imagen en la aparición de los ángeles en forma de peregrinos al santo Patriarca Abraham, cuando, viendo tres, adoró uno sólo; y aunque la admite el P. Martín de Roa por significar la Divinidad solamente, todavía me parece que no satisface del todo a los ignorantes, pues necesita de particular señal de atributo en que se conozca cada persona y de la colocación de los lugares y si ha de estar el Espíritu Santo en medio.”⁵

Como se aprecia, Pacheco parece no aprobar del todo la representación ya que se requería, según él, identificar cada uno de las tres divinas Personas con un atributo, a la vez que señala la posibilidad de que cada una de Ellas guarde un lugar específico en la representación. Es evidente que el autor español se refiere a la colocación horizontal típica de la Trinidad antropomorfa, en la que, como se verá en los ejemplos novohispanos, lo más común fue que el Padre Eterno ocupara el lugar central, aunque por las palabras de Pacheco se aprecia que también se discutió el que el Espíritu Santo estuviera en dicho sitio.

Lo cierto es que Pacheco menciona a Molano pero sólo para reconsiderar la postura sobre si era lícito o no figurar a Dios --tal como se mencionó líneas atrás-- y no registra lo que este tratadista comenta sobre la representación antropomorfa. Seguramente esto se debe a que --como ya se vio-- Molano no estuvo en contra de estas imágenes.

4.3 Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, 1654

Otro de los tratadistas que estudia este tipo trinitario es fray Juan Interián de Ayala. En el capítulo III de su tratado, se dedica al análisis iconográfico de las diversas figuraciones de Dios. Como ya se vio en el apartado correspondiente de esta tesis, menciona cuáles son

⁵ Francisco Pacheco, *El arte de la Pintura*, p. 563

las pinturas que deben servir de ejemplo a los artistas y desde luego, expresa su opinión sobre las que nunca deben ser imitadas por tratarse de obras erróneas.

Con respecto a la Trinidad antropomorfa expresa su juicio de esta manera:

“Hemos visto también otro modo de pintar a la Santísima Trinidad. Véanse pintados en una tabla tres hombres con los semblantes muy parecidos, de una misma estatura y en los colores, vestidos y lineamientos del todo semejantes e iguales. Esta pintura, aunque ni con mucho es tan exótica y absurda como la primera; con todo no parece bien. Pues, aunque de este modo, se guarde la igualdad y coeternidad de las tres Personas Divinas, falta sin embargo, el carácter y distintivo (por decirlo así) de cada una de las Divinas Personas: además, que en estas cosas, que por su dignidad y excelencia son tan respetables, se ha de procurar evitar y huir todo género de novedad.”⁶

Varias cuestiones pueden comentarse del párrafo anterior. En primer lugar, el fraile mercedario alude a los “colores” con que suele identificarse a cada una de las tres divinas Personas ya que fue común representar al Padre Eterno con vestimenta blanca; al Hijo, con túnica y manto azules y al Espíritu Santo con atuendo rojo. Por sus palabras “con todo no parece bien”, es evidente que no aprueba del todo esta práctica, la que por cierto fue de común preferencia entre los artistas novohispanos, como se verá en los siguientes apartados.

Por otro lado, el tratadista tampoco está de acuerdo con utilizar elementos materiales para lograr una mejor comprensión del misterio de la Trinidad. Bien dice André Grabar que ningún recurso iconográfico fue suficiente y preciso, para expresar nociones teológicas, especialmente aquéllas que se referían al dogma trinitario.⁷ Sobre todo, era difícil que los especialistas en el análisis de estas imágenes, empeñados en seguir los lineamientos tridentinos, aceptaran fácilmente estos recursos.

Sin embargo, quiero recalcar que Interián de Ayala, no condena la Trinidad antropomorfa --como lo hace con la trifacial!-- que la juzga “exótica y absurda”, simplemente anota, que hay que “procurar evitar y huir de todo género de novedad”, es decir, se inclina por la típica representación de Dios Padre como anciano venerable, Dios Hijo, como Cristo triunfante con las huellas de su crucifixión y la paloma simbólica del Espíritu Santo.

⁶ Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, T-I, p. 111

⁷ André Grabar, *Christian Iconography*, p. 121

5. Los ordenamientos pontificios

Además de los teólogos e iconólogos, algunos pontífices se manifestaron en torno al uso de este tipo de iconografía trinitaria. Esto nos sugiere la popularidad que debió alcanzar la imagen antropomorfa después del Concilio de Trento. Los argumentos pontificios adquieren singular relevancia para esta investigación, ya que la abundancia de estas representaciones en la imaginería religiosa novohispana, coincide con la época en que se dan a conocer estos ordenamientos.

5.1 Urbano VIII (1623-1644), “Decreto sobre las imágenes sagradas”, 1642

Desgraciadamente no he podido consultar este texto completo, ya que sólo he tenido acceso a un fragmento traducido al castellano.⁸ Sin embargo, en los párrafos transcritos se percibe la preocupación de Urbano VIII por acatar las disposiciones tridentinas con respecto a las imágenes que pudieran mostrar “algo desordenado o descompuesto o profano” porque “pudiera producirse grave escándalo.” El texto ordena que:

“... (nadie) pueda, de modo diverso del que la Iglesia Católica y Apostólica acostumbró desde los tiempos más antiguos, esculpir o pintar o hacer esculpir y pintar las imágenes de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen María Madre de Dios, de los ángeles, apóstoles, evangelistas y cualesquiera otros santos y santas, ni retener o exponer a la vista pública ese género de imágenes con anterioridad esculpidas o pintadas o de cualquier modo expresadas, ni vestir las con diverso hábito o con diversa forma... Ordenamos además que las imágenes pintadas o esculpidas de modo diverso son retiradas de las iglesias, o destruidas o bien sean reducidas o readaptadas al modo y a la forma acostumbrada en la Iglesia Católica...”⁹

He querido trasladar aquí estas líneas ya que el ordenamiento pontifical es muy riguroso con respecto a la producción de cualquier imagen religiosa. Llama la atención la frase que advierte que todas las imágenes deben ejecutarse conforme “la Iglesia Católica acostumbró”, quizá lo que pretendía el pontífice era evitar innovaciones que fueran en contra de la “decencia y honestidad” de las pinturas y esculturas que representaban las diversas devociones necesarias para el culto.

⁸ Juan Plazaola, *El arte sacro actual*, p. 512-513

⁹ *Ibidem*, p. 512

Desgraciadamente, no se encontró alguna mención específica a la iconografía trinitaria que se analiza en este capítulo, por lo tanto, desconozco si existió alguna prohibición específica para su representación, en cambio, como se verá en el documento que a continuación se va a analizar, Urbano VIII sí emitió una clara sanción en contra de la iconografía de la **Trinidad trifacial**.

5.2 **Benedicto XIV, “Sollicitudini Nostrae”, 1745.**

Particular importancia guarda el documento que se estudiará, ya que se refiere específicamente al problema iconográfico de la representación individual del Espíritu Santo como persona humana. A lo largo de este capítulo hemos visto cómo, desde los primeros tiempos del cristianismo, surgieron representaciones trinitarias de carácter antropomórfico, plenamente justificadas a partir del pasaje bíblico de la Teofanía de Mambré. Sin embargo, conforme se fue desarrollando una tradición iconográfica cristiana, este tipo de imágenes fueron más bien utilizadas por los cristianos bizantinos, por aquellos que habían discutido la “procesión del Espíritu Santo”. Puede decirse que los ejemplos medievales que han llegado a nuestros días, están inspirados en dichos modelos.

Ahora bien, a raíz del Concilio de Trento se había confirmado de manera rotunda la importancia del uso de las imágenes para ser utilizadas en las prácticas piadosas, especialmente en contra de los dictados luteranos que las negaban y las destituían de sus cultos. Fue precisamente en una de las regiones donde más habían prendido las ideas protestantes, que surgió la controversia sobre la validez de mostrar como hombre, a la tercera Persona de la Santísima Trinidad.

Los argumentos que a continuación se comentarán son de suma trascendencia para esta tesis, ya que a través de los párrafos de este documento pontificio, se pretende confirmar la aceptación que tuvo la representación de la **Trinidad antropomorfa** dentro de la iconografía cristiana; especialmente pretendo justificar con ello la proliferación de imágenes de este tipo en el inmenso acervo artístico novohispano del período barroco. El libro de François Boesflug, *Dieu dans l'art*, fue fundamental para este capítulo, ya que en

él se reproduce completo el texto en latín y en francés del breve¹⁰ de Benedicto XIV titulado “*Sollicitudini Nostrae*” el que a su vez fue extraído del *Codicis Luns Cononici Fontes*, T-I, Roma, 1926.¹¹

Fig. 4

Los motivos por los que el pontífice dirige esta carta al obispo José de Augsburg, son expuestos someramente por el escritor francés en la introducción de su libro. Según su análisis, la primera razón gira alrededor de la causa de beatificación de una monja franciscana que había causado revuelo en Alemania y sus alrededores. Se trata de la hermana Crescencia Hoss de Kaufbeuren, la que por cierto fue beatificada por el papa León XIII en octubre de 1900.

Fig. 5

En segundo lugar, Benedicto XIV expone a lo largo de veintinueve premisas, qué tan lícito es representar al Espíritu Santo como un joven imberbe, ya que la monja así lo había visto en sus frecuentes arrebatos místicos. Al final de su escrito, el papa examina los objetos de devoción asociados a la reputación de la santidad de la monja alemana.

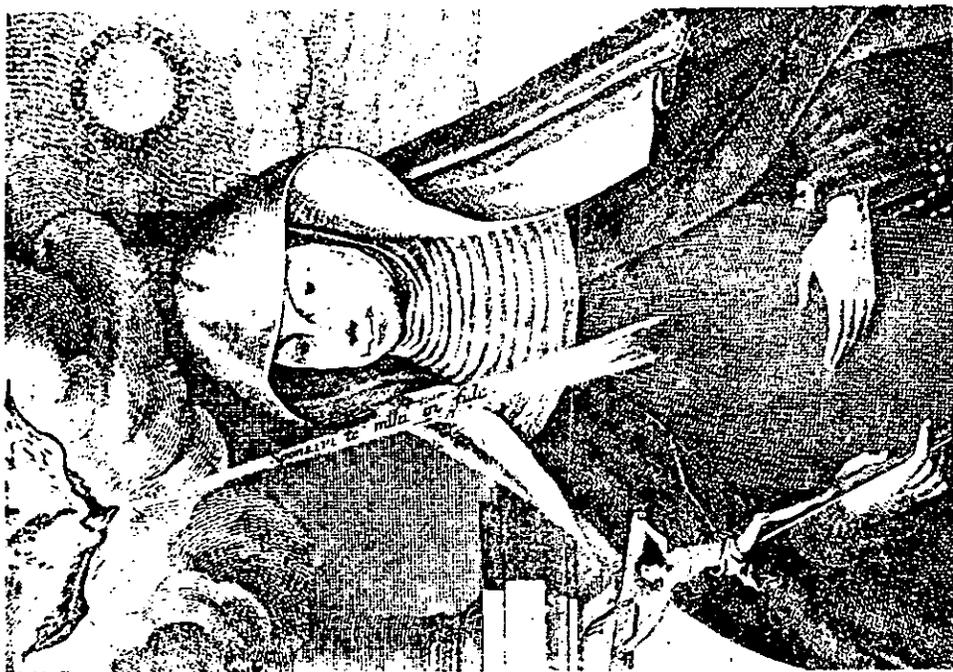
Para nuestro estudio se utilizarán específicamente los apartados referentes a las visiones del Espíritu Santo, ya que a través de estos comentarios se aclara cuál es la postura del papa con respecto a la iconografía de la Santísima Trinidad. En el octavo párrafo, Benedicto XIV dice lo siguiente sobre la proliferación de unas imágenes basadas en las visiones de sor Crescencia:

Fig. 6

“... vosotros me escribís de la publicación y la vasta difusión de ciertas imágenes en donde figura el Espíritu Santo bajo la forma de un joven apuesto, con la leyenda: ‘Veni Sancte Spiritus’. En la medida en que estas imágenes se han multiplicado y se han dispersado un poco por todos lados, sobre todo hay dos asuntos por aclarar: el primero, si es la hermana Crescencia quien las inició, las divulgó o las aprobó; el segundo, si haciendo caso omiso de rastrear al autor, el uso, la producción y la veneración de este tipo de iconos puede admitirse en el interior o en el exterior de las iglesias.”

¹⁰ Un “breve” es un documento pontificio, menos solemne que una bula, en el que se dictan resoluciones concernientes al gobierno y disciplina de la Iglesia.

¹¹ François Boespflug, *Dieu dans l'art*, pp. 22-59. La traducción del francés al castellano fue realizada por Ma. Teresa Nava, en tanto que la del latín al castellano se debió a Elvia Carreño. El texto completo del Breve aparece en el apéndice de esta tesis.



5. Grabado de J. Gatz de Sor Crescencia de Kaufbeuren.



4. Retrato anónimo de Benedicto XIV. Museo Nacional del Virreinato, S. XVIII.



6. Sor Maria Crescencia con la imagen antropomorfa del Espiritu Santo sobre su cabeza.

Según se apreciá, la preocupación del pontífice estriba en la nueva forma de mostrar a la tercera Persona de la Santísima Trinidad, como “un joven apuesto”; asimismo le preocupa la amplia difusión que dicha imagen ha tenido entre los fieles devotos.

Fig. 7

Continúa alabando la reacción del obispo de la región, ya que lejos de aceptar estas imágenes y temeroso de que realmente confundieran a los creyentes, las mandó quitar de todos los sitios donde se exhibían. Se plantea qué tanto están permitidas las figuraciones de Dios. Al igual que Urbano VIII, insiste que es un “error impío y sacrilego, e indigno de la naturaleza divina” pensar que se puede representar con colores al mismo Dios. Recuerda también a los antropomorfistas que pretenden atribuirle a Dios cualidades humanas como si estuviera dotado de “una figura corporal con miembros.” Menciona también a los que han negado cualquier posibilidad de mostrar a Dios con imagen corporal, como Jean Hessels que afirmaba “sólo los doctos debieran verlas”, si se exponen a los ojos de los ignorantes o de los incultos, se propicia que ellos crean mal “sobre el tema de Dios”.

En el siguiente apartado, Benedicto XIV habla de los teólogos que admiten representar a Dios tal como Él se ha mostrado a los hombres en forma “visible”. Recurre a Molano, llamándole “gran sabio” y a otros personajes de la Iglesia que lo aceptan de la misma manera, como Suárez y el cardenal jesuita Roberto Bellarmino. Desde luego, basándose en las disposiciones tridentinas de la famosa Sesión XXV, afirma que las imágenes que representan a Dios no pueden ser condenadas; hace hincapié en que los obispos deben enseñar a los fieles a “guardar y cultivar asiduamente los artículos de fe”, a través del uso de las imágenes y que si alguna persona, “se atreve a reprobar el uso de las imágenes de este tipo, cae bajo el golpe de una sentencia eclesiástica.”

Insiste que si en las “Letras Sagradas” se lee que Dios mismo “se deja ver por los hombres de tal o cual forma, ¿por qué entonces no estará permitido pintarlo bajo estas mismas formas?” De esta manera el Papa se pronuncia claramente a favor de las imágenes que muestren a Dios conforme lo señalan las Sagradas Escrituras. Continúa su escrito señalando la forma como debe figurarse al Espíritu Santo:

“Habiéndose planteado estos principios poco dudosos, se captará fácilmente de qué manera la imagen del Espíritu Santo debe ser trazada por los pintores, cuáles imágenes deben aprobarse y cuáles desaprobarse.”



7. "...no es lícito para nada representar al Espíritu Santo como un adolescente..." Benedicto XIV. Grabado de la visión de Sor Crescencia en el libro de Francois Boespflug.

Se refiere a los evangelistas que narran el bautismo de Jesucristo: "... se lee que el cielo se abrió y que el Espíritu Santo descendió sobre Él bajo una apariencia corporal, como paloma." Afirma que la tercera Persona de la Santísima Trinidad tomó esa apariencia: "Para enseñarnos que Aquél que lo envió recibió Él mismo a Aquél que lo envió"; de igual manera "Noé envió una paloma y después la recibió." Termina confirmando la procedencia del Espíritu Santo:

"... debemos comprender que el Espíritu Santo es coeterno a Cristo y lo que Él tenía, Cristo nos lo ha dado, compartiéndolo y extendiéndolo en toda carne de los creyentes, porque El es Dios y Señor, Aquél que nos comparte su sangre y su espíritu."

Posteriormente, el documento papal hace mención de la otra forma cómo se apareció la Persona divina el día solemne de Pentecostés:

"... se le aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos, y fueron todos llenos del Espíritu Santo..."

Por lo anterior, Benedicto XIV confirma que:

"... está permitido a los pintores representar a los apóstoles con todos los que estaban reunidos con ellos en el Cenáculo, así como las llamas de fuego en forma de lenguas bajando del cielo y cayendo como lluvia sobre todas las cabezas."

En el apartado veintidos reitera que:

"... no es lícito para nada representar al Espíritu Santo como un adolescente o como un hombre apuesto que no se descubre en ninguna parte dentro de la Sagrada Escritura que se haya aparecido a los hombres bajo esa forma."

Posteriormente insiste que la imagen en cuestión:

"... además de insólita, pudiera todavía provocar en el alma de aquéllos que la miran el surgimiento de un error impío y condenado por los Padres, a saber el error de los que pretendieron que la Persona del Espíritu Santo hubiera asumido la naturaleza de la condición humana."

Claramente, en el apartado veintiseis se refiere a los artistas que abordan el tema trinitario: "... está absolutamente excluido dejar que los pintores representen a la Santísima Trinidad bajo cualquier forma, al gusto de su capricho y de su audacia." Para ello se apoya especialmente en lo estipulado por el cardenal Bellarmino con respecto a la imagen de la **Trinidad trifacial**, calificándola de "monstruosa"; sobre este particular se abundará en el capítulo siguiente de este estudio.

Benedicto XIV dedica seis apartados a la representación de la Trinidad antropomorfa. En el veintinueve, el pontífice recuerda los juicios de Tomás Waldensis, Molano e Interián de Ayala, subrayando que este último, como ya vimos en páginas anteriores, no la acepta del todo. En el siguiente apartado retoma el pasaje bíblico de la Teofanía de Mambré, admitido por san Agustín para justificar esta representación plástica. Sin embargo, también reconoce que no todos han acogido esta iconografía plenamente.

“Si el uso de la imagen correspondiente no es canónico, si la interpretación de la aparición como figurando el misterio de la Trinidad no está garantizado, ni sostenido por pruebas sólidas, tampoco está permitido para nada sostener como algo seguro, a partir de bases tan frágiles y dudosas, que sea lícito mostrar la imagen del Espíritu Santo bajo la forma de un hombre o de un joven.”

Ahora bien, en el apartado treinta y cuatro, el pontífice establece sus puntos de vista sobre la iconografía que nos ocupa, distinguiendo la figuración antropomorfa del Espíritu Santo ya bien sea, cuando forma parte de la representación de la Santísima Trinidad, o cuando se le muestra como un ser humano, pero sólo, aislado de las otras dos divinas Personas:

“... era canónico, legítimo y aprobado por la Iglesia, y completamente segura la opinión referida según la cual la aparición de tres ángeles a Abraham significaría el misterio de la adorable Trinidad, no se podría inferir otra cosa que el carácter lícito y tolerable de esta forma de representar a la Trinidad por tres hombres del mismo aspecto y con la misma cara; no se podría en ningún caso concluir con razón de estas premisas que es lícito representar al Espíritu Santo como hombre o como joven, pintado independientemente de las otras dos Personas.”

Y de manera contundente reitera la prohibición de la iconografía del Espíritu Santo como una figura humana aislada: “En definitiva, la imagen del Espíritu Santo en cuestión, es insólita y totalmente inadmisibile...”

En cambio insiste que sí puede representarse al Padre solo:

“... independientemente de las otras Personas, porque Adán escuchó la voz del Señor Dios al pasearse en el Paraíso... porque se mostró a Jacob en el extremo de la escalera celestial... porque se hizo ver la forma admirable por Moisés... así como a Isaías como un Rey sentado en su trono... y en Daniel un anciano vestido de blanco...”

De igual manera, el Hijo puede mostrarse individualmente:

“... porque se hizo hombre, porque vivió entre los hombres en los días de su carne mortal... Se le representa también fijado a la cruz que soportó por nosotros.”

Por último, a manera de conclusión expresa lo siguiente:

“Así la fuerza del argumento desarrollado más arriba permanece intacto: a saber que aún cuando hubiera sido la divina Trinidad el significado de los tres ángeles aparecidos a Abraham, no seguiría de ello que el Espíritu Santo pudiera pintarse independientemente de las otras dos Personas bajo forma humana, ya sea de hombre o de joven.”

Se hace necesario ahora, después de presentar algunos de los postulados más notables de este breve pontificio, tratar de entender a la luz de esta discusión, cuál es en concreto la postura de Benedicto XIV en relación a la representación de la Trinidad antropomorfa. Si bien es cierto que a lo largo del escrito se señala de manera contundente cuáles son las imágenes más aceptadas y que corresponden a las que se han estudiado en los capítulos que anteceden, es un hecho que Benedicto XIV no prohibió la representación antropomorfa de la Trinidad, siempre y cuando aparecieran las tres divinas Personas juntas, en cambio se muestra inalterable su punto de vista cuando niega la posibilidad de mostrar al Espíritu Santo como un ser humano, aislado, sin la compañía de las otras dos divinas Personas.

6. La Trinidad antropomorfa en el arte español

Principiaré con los ejemplos citados por el estudioso del tema, Germán de Pamplona, quien por cierto inicia su libro con este tipo de iconografía pues según él, esta representación fue la primera “... en aparecer en el arte, si se prescinde de las representaciones meramente simbólicas.”¹² De acuerdo a sus investigaciones, registra pocos ejemplos, “algunos de gran valor iconográfico, predominando entre ellos los trabajos escultóricos. Además dice este autor que el arte hispano “llegó algo tardío a la figuración de la Trinidad antropomorfa”, ya que las obras más antiguas que conoció datan del siglo XII y no hay que olvidar que este tipo de iconografía surgió entre los cristianos bizantinos desde el siglo X.

Entre los ejemplos españoles que cita, llaman la atención dos relieves, uno en la **Catedral de Tudela** y otro en **San Pedro de Olite**, en Navarra, ambos fueron ejecutados

¹² German de Pamplona, *Op. cit.*, p. 13

Fig. 8

según Pamplona, en la primera mitad del siglo XV. Estas esculturas se caracterizan por mostrar a las tres divinas Personas de pie, de cuerpo entero, conformando un verdadero tronco, ya que sus cuerpos aparecen unidos entre sí, destacando al centro la imagen del Padre. A sus lados, el Hijo y el Espíritu Santo, “asoman” sus cuerpos que se observan de tres cuartos de perfil.¹³ Cabe mencionar desde este momento, que no se ha encontrado ningún ejemplo similar en el acervo novohispano. También del siglo XV son, una pintura de Miguel Jiménez y un grabado en cobre que debió servir para inspirar la obra del artista aragonés. En ambos trabajos se observa a la Trinidad antropomorfa sedente, con la imagen de Jesucristo en el centro, desclavado de la cruz y sostenido por el Padre y el Espíritu Santo que aparece con sendas alas, como figura angélica. El propio Pamplona opina que ésta es una “singular variante” de la tercera Persona que no se observa en otras representaciones;¹⁴ por mi parte, no he encontrado algo semejante en la muestra mexicana que se analizó.

Otro ejemplo español es el trabajo escultórico del retablo mayor de la **Cartuja de Miraflores**, en Burgos, ejecutado a finales del siglo XV por **Gil de Siloe** y **Diego de la Cruz**. Al centro del relieve predomina la imagen de Cristo crucificado, cuya cruz parece estar sostenida por Dios Padre y Dios Espíritu Santo, a la derecha y a la izquierda respectivamente.¹⁵

Fig. 9

En la **Seo de Zaragoza**, en el remate del retablo de alabastro de la capilla de San Bernardo, erigido por el maestro **Pedro Moreto** en la década de los cincuentas del siglo XVI, el investigador hispano localizó un relieve trinitario que se distingue por mostrar a las tres divinas Personas sedentes, casi yuxtapuestas, con predominio de la figura del Padre quien, al centro de la composición, sostiene el clásico triángulo simbólico que también es señalado por el Hijo y el Espíritu Santo.¹⁶

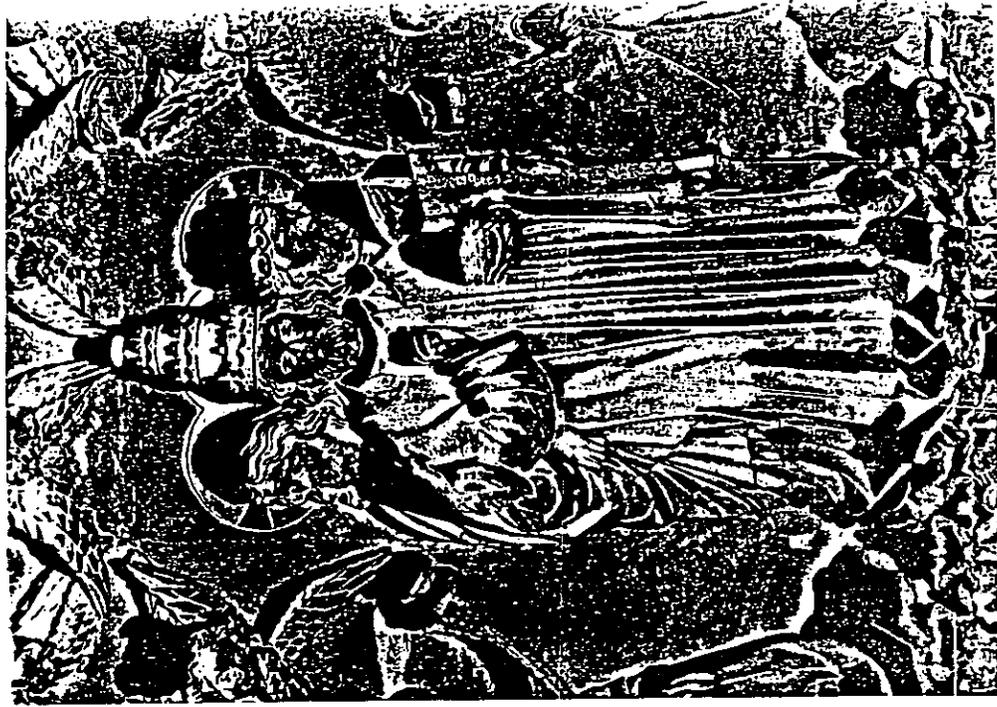
Los ejemplos abordados en buena medida son ajenos al repertorio novohispano, no así los dos siguientes que cita Pamplona. Se trata de una pintura del siglo XVI que se localiza en el convento carmelita de la **Santisima Trinidad**, en Soria y un conjunto escultórico del siglo XVIII en el altar mayor de la iglesia del Real Seminario de **San Carlos**

¹³ *Ibidem*, pp. 19-22

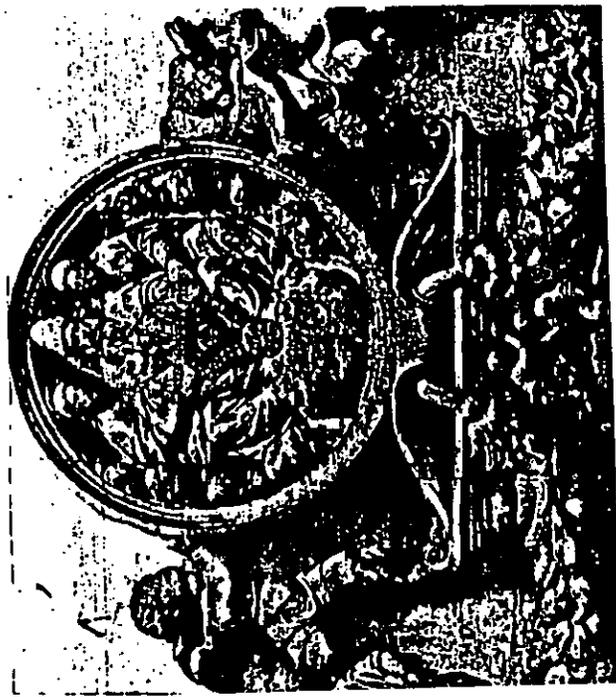
¹⁴ *Ibidem*, pp. 20-22

¹⁵ *Ibidem*, pp. 22-23

¹⁶ *Ibidem*, p. 24



8. Relieve en San Pedro de Oñite, Navarra. S.XV.



9. Relieve en alabastro. Capilla de San Bernardo en la Catedral de Zaragoza. S.XVI.

Borromeo, en Zaragoza.¹⁷ La primera muestra a las tres Personas sedentes, con fisonomía diferente: el Padre es un anciano barbado, vestido de pontifical que eleva la mano derecha para bendecir. Jesucristo a su derecha, apoya la cruz en su pecho y el Espíritu Santo es un joven imberbe que lleva en su mano izquierda la clásica paloma.

En cuanto a las esculturas de Zaragoza, puede decirse que tienen gran parecido con algunas obras novohispanas. Las tres figuras fueron tratadas con idéntica fisonomía, con el rostro de Cristo. Al centro, el Padre empuña el cetro y bendice con su mano derecha; a su izquierda el Espíritu Santo ostenta la paloma en su seno; por último, la imagen de Jesucristo, a la diestra del Padre, muestra el torso desnudo y sostiene la cruz de su sacrificio.

Además de las obras registradas en el libro del historiador Pamplona, he tenido noticia de otras más que me parece interesante describir. La revisión bibliográfica aportó algunos ejemplos, entre ellos, una pintura de **Juan Fernández Navarrete** (?-1579) con el tema de Abraham y los tres ángeles que se encuentra actualmente en la **Galería Nacional de Irlanda**, en Dublín y de la cual no tuvo conocimiento Pamplona, inclusive él asienta en su libro que: "No conozco en España ninguna representación antropomorfa en relación con la **Visión de Mambré...**"¹⁸

Fig. 10

La obra de Fernández Navarrete se encuentra consignada en el libro del especialista hispano Alfonso E. Pérez Sánchez: *La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Este artista, conocido también como "El Mudo" por haber quedado sin habla a consecuencia de una enfermedad en su niñez, se formó en Italia y fue el primer maestro de El Escorial y de acuerdo al investigador mencionado, este pintor: "...formula las reglas de esa pintura nacional y piadosa de doble apoyo en Flandes e Italia del Norte."¹⁹ Al parecer este artista se inspiró en un grabado del artista alemán **Hans Holbein** (ca. 1497-1543) para hacer su obra. En el libro ya citado de François Boespflug, hay una pequeña reproducción del mencionado trabajo del grabador que forma parte de las estampas de una *Biblia*. Con el título de **La hospitalidad de Abraham**, ésta es una de las cuarenta y cinco ilustraciones que acompañan los textos de esta obra que fue traducida del latín al francés por los doctores de la Universidad de Lovaina en 1959.²⁰

Fig. 11

¹⁷ *Ibidem*, pp. 25-26

¹⁸ *Ibidem*, p. 17

¹⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, pp. 20-22

²⁰ François Boespflug, *Op. cit.*, p. 290



11. Grabado de Hans Holbein que debió inspirar la obra de Fernández de Navarrete. S.XV.



10. La "Hospitalidad de Abraham" de Juan Fernández de Navarrete en la Galería Nacional de Irlanda. S.XVI.

La pintura española conserva las mismas características compositivas del grabado alemán, Abraham se arrodilla ante la visita de los tres personajes que lucen igual fisonomía. En el extremo izquierdo, en el interior de un portal, se ve una mujer que debe ser su esposa Sara: “Y se apresuró Abraham a llegarse a la tienda donde estaba Sara y le dijo: Date prisa: amasa tres seas de flor de harina y cuece en el rescoldo unos panes.” (Gn 18, 6)

Lo que podría discutirse es si Holbein, para hacer su grabado, tomó como ejemplo alguna de las obras del periodo bizantino, como el mosaico de la Basilica de San Vitale en Ravena donde, en el luneto del presbiterio, se aprecia el pasaje del Génesis de la “Teofanía de Mambré”; en ella, la composición guarda los mismos elementos que la obra alemana y por lo tanto, que la pintura del pintor español del siglo XVI.

Otra pintura con el tema de la Trinidad antropomorfa, fue localizada en Sevilla, en la población sevillana de **Las Cabezas de San Juan Bautista**. Desgraciadamente, no ha sido posible conocer quién fue el autor de la obra, aunque parece ser se trata de una pintura ejecutada en la segunda mitad del siglo XVIII.²¹ La obra en cuestión muestra a la Santísima Trinidad adorada por la Virgen María y san Francisco de Asís quienes aparecen arrodillados en el plano inferior. Sentadas sobre un banco de nubes, aparecen las tres divinas Personas con la misma fisonomía de Cristo. Las tres visten túnica y manto blancos y sostienen entre sus manos los atributos que las identifican: Al centro, el Espíritu Santo, eleva su mano derecha al cielo, mientras que con la izquierda muestra su corazón en el pecho. A su derecha se ve a Cristo, quien también eleva su mano derecha y con la izquierda sostiene la cruz de su sacrificio. Por último, Dios Padre, a la izquierda del Espíritu Santo, apoya su mano izquierda en el mundo y a la vez sostiene el cetro; al igual que las otras dos Personas, su mano derecha señala las alturas. Un conjunto de angelitos “juguetea” entre Ellas y los santos personajes.

Fig. 12

El investigador José Carlos Agüera, de la Universidad de Murcia, en su artículo “Varios cuadros de alegorías dogmáticas”, comenta que en la iglesia de **San Nicolás** existe un lienzo anónimo que fue donado por un particular durante la posguerra.

Fig. 13

²¹ Agradezco la comunicación del Dr. Rafael Cómez quien amablemente me hizo llegar el material. De la misma forma agradezco el apoyo del Dr. Germán Ramallo Asensio por la fotografía de la iglesia de Murcia.

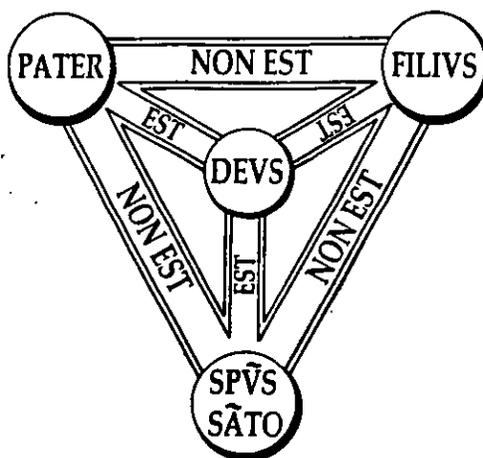


12. Trinidad antropomorfa en la iglesia sevillana de la población de Las Cabezas de San Juan Bautista. S.XVIII.



13. Trinidad antropomorfa en la iglesia de San Nicolás en Murcia. S.XVII.

Se trata de un óleo que muestra a la Trinidad antropomorfa representada con tres figuras idénticas con la fisonomía de Jesucristo. Al centro el Padre sostiene el triángulo alusivo al misterio trinitario con el sol sobre su pecho.²²



Como es costumbre, a la derecha del Padre está Jesucristo, luce el cordero en su pecho y con su mano derecha sostiene la cruz. Por su parte, el Espíritu Santo ostenta la paloma y eleva su mano izquierda rodeada de un círculo en llamas, símbolo del amor divino. Sus cabezas están enmarcadas por el nimbo triangular y para hacer hincapié en cada una de las divinas Personas, asienta el investigador Agüera Ros (en la fotocopia esto no se percibe) que: "...en las orlas del cuello se lee en correspondencia *Pater luminum, Candor lucis e Ignis divinum* que constituyen detalles figurativos complementarios para resaltar su unidad en lo diverso, como lo explicita aún más y al pie del lienzo un versículo de la Epístola de san Juan (5,8) *Hi tres unum sunt* o los tres son Uno."

²² El investigador español Santiago Sebastián (q.e.p.d.) me hizo llegar fotocopia de este artículo que apareció en *Lecturas de Historia del arte*, 1990; desgraciadamente no consigo la ficha bibliográfica completa.

Fuera de estos ejemplos, las demás pinturas que abordan esta iconografía y que se encuentran en territorio español, son pinturas mexicanas que fueron trasladadas tal vez, en el mismo periodo del virreinato novohispano, por ello serán estudiadas en el siguiente apartado de este capítulo.

Con respecto a imágenes esculpidas localizadas en España, con la representación antropomorfa, sólo he tenido noticia de una que se encuentra en el museo de la iglesia de *Nuestra Señora de la Asunción*, en la provincia de Santander, en la población de Laredo. La Guía de la ciudad presenta una fotografía del conjunto tallado en madera al que califica de "excepcional" por su iconografía.²³ Las tres divinas Personas se encuentran sentadas sobre un banco de nubes; sobresale la actitud hierática, sin la mínima expresión en los rostros. El conjunto se ve deteriorado --el trío de imágenes ha perdido las manos-- a la vez que se aprecian huellas evidentes de ataque de carcinoma. Además parece estar repintado; los colores que luce no corresponden para nada a los que suelen identificar a cualquiera de las divinas Personas. La obra resulta interesante por estar en España, creo que pudo formar parte del remate de algún retablo; las tres imágenes muestran el rostro de Cristo y carecen de símbolos individuales.

Fig. 14

La escasez de obras españolas pudiera deberse a que no tuve acceso a suficiente información, sin embargo, parece justificada la opinión, de que fue en Hispanoamérica donde hubo preferencia por este modelo, prueba de ello son los comentarios expresados por José Moreno Villa en su libro *Lo mexicano en las artes plásticas*, editado por primera vez en 1948:

"En las iglesias, en las casas particulares y en el Museo de San Carlos hay unos lienzos que resultan extraños al visitante europeo. Representan el misterio de la Santísima Trinidad, pero en una forma rara... ¿Es que nos encontramos ante un caso heterodoxo? ... ¿Se trata de un invento mexicano?"²⁴

Esta referencia evidencia que Moreno Villa no conoció en su tierra, ninguna pintura o escultura con este tipo de iconografía. Comenta además, que las obras que analizó en México, parecen obra de "pintores secundarios" como Miguel Cabrera:

²³ Gracias al Dr. Rafael Cómez y a la Lic. Faustina Torre conocí esta obra a través de la Guía: *Todo Santander y Cantabria*, p. 59

²⁴ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, pp. 105-111



14. Talla en madera policromada en el museo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Laredo Santander. S.XVIII.

"Todos son flojos, pictóricamente hablando... El Divino Ser, Trino y Uno, es un mancebo blando, de dulce mirada y barbas poco recias. Instantáneamente se piensa en las imágenes de Cabrera."²⁵

Por lo visto conoció alguna obra de este artista --no especifica cuál-- sin embargo, después encontró una reproducción de la Trinidad antropomorfa del artista español fray Juan Rizi (1600-1681), por lo que cambió su primera opinión y dijo:

Fig. 15

"En su *Tratado de pintura sabia...* se puede ver esa misma representación de la Trinidad adoptada luego por Cabrera y sus imitadores. Este dato viene a desvanecer aquel deseo primero de que fuese invento mexicano."

Desde ese momento debo indicar que, efectivamente en la revisión que hice de pinturas novohispanas con este tema trinitario, encontré varias firmadas por Miguel Cabrera lo cual indica que este artista tuvo, al igual que otros, especial predilección por este asunto pictórico. Por otra parte, es necesario advertir que no me fue posible definir cuáles fueron los modelos españoles que inspiraron a los artistas novohispanos, ya que como se vio, fueron muy pocas las obras que se pudieron analizar en el acervo peninsular.

7. La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano: Las disposiciones eclesiásticas

En primer lugar debo advertir que no encontré ninguna prohibición eclesiástica para representar a la Santísima Trinidad en su configuración antropomorfa, anterior al dictamen del IV Concilio Provincial Mexicano de 1771, que aborda ciertos ordenamientos con relación al uso de ciertas imágenes.

Es un hecho conocido que el último sínodo provincial del periodo virreinal, no tuvo la aprobación eclesiástica correspondiente, ya que su principal finalidad fue satisfacer las demandas del monarca español Carlos III. Entre los asuntos que se abordaron, como el de la expulsión de la Compañía de Jesús de los territorios bajo el dominio hispano, se formularon las "Reglas que deben observar los pintores cristianos para evitar todo abuso en las sagradas imágenes" las que, en relación a la Trinidad antropomorfa, en el Diario

²⁵ *Ibidem*, p. 109



15. Grabado de la Trinidad antropomorfa en el Tratado de Pintura de fray Juan Rizi. S.XVIII.

levantado por Vicente Antonio de los Ríos,²⁶ en la sesión del 17 de enero de lee lo siguiente:

“Entróse a la siete y media y la proposición del arzobispo se puso en consulta de los teólogos nombrados... si debían permitirse la pintura de la S.A.A. Trinidad en tres varones o jóvenes. La de la Virgen de la Luz. la de los Cinco Corazones de los Cinco Señores y sobre cualquier otro abuso de los pintores.”

El diario registra que en esa misma sesión se acordó que se tratase de “separar de los indios, las imágenes deformes que usan en sus iglesias y oratorios públicos y privados.” Se deduce de estas líneas que la iconografía de la Trinidad antropomorfa podría ser mal interpretada por los naturales pero a la vez, ¿qué tanto este tipo de representación podría también confundir al resto de la población novohispana? Los eclesiásticos del concilio no hablan nada al respecto, sin embargo, en la sesión del 7 de febrero se estipula lo siguiente:

“Asimismo votaron que de aquí en adelante sólo se pinte la Santísima Trinidad representando al Padre en figura de un anciano al lado derecho y al siniestro al Hijo en la de un joven; y en medio el Espíritu Santo en figura de paloma, como la pintura más recibida y conforme a la Escritura divina y santa Teología y que se permitan las otras pinturas que no contienen error.”

De las anteriores líneas se puede concluir, en primer lugar que sólo aceptaron la representación de la Trinidad tradicional y curiosamente la descripción que se da en cuanto a la colocación de cada Persona divina a la “derecha o izquierda”, está considerada a partir de como la ve el espectador, no de como suele tomarse según lo dicen las Escrituras “a la derecha del Padre.” Por otro lado, no se aclara cuáles son las imágenes “que no contienen error y que pueden ser exhibidas”, es posible que se refieran al Trono de Gracia y al Compassio Patris y desde luego, a la iconografía tradicional.

Como se ve, no se refiere el documento a la Trinidad trifacial --lo cual resulta sorprendente-- ya que esa representación fue sancionada y prohibida por los pontífices, desde el siglo XVII. Es posible que esta omisión se deba a que los asistentes al concilio no tuvieron oportunidad de conocer ninguna obra de este tipo, seguramente porque los pocos ejemplos que debieron subsistir para esas fechas, quedaron fuera de su alcance, en cambio, la abundancia de imágenes antropomorfas, los hizo reflexionar al respecto. Por último, si a lo anterior se añade el hecho de que nunca se publicaron estas actas conciliares, porque no

²⁶ *Diario del cuarto Concilio Mexicano. s/p*

contaron con la confirmación del papa Clemente XIV, se entiende que se hayan continuado ejecutando obras con esta iconografía durante las primeras décadas del siglo XIX.

Lo cierto es que estas imágenes siempre fueron discutidas, creo que en buena medida se debió a una errónea interpretación de los dictados pontificios, prueba de ello son los documentos inquisitoriales que se tratarán a continuación y que han sido estudiados por el historiador Renato González Mello.²⁷ El documento, firmado por el fraile carmelita Juan de los Mártires, denuncia unas “estampas” con la Trinidad antropomorfa en 1789 y afirma que al Espíritu Santo sólo se le puede mostrar en forma de paloma. La respuesta a esta denuncia la da el padre dominico Domingo de Gandarias, quien era maestro calificador del Santo Oficio y es en ella donde se aprecian importantes consideraciones. En primer lugar, el doctor dominico habla de cuáles son las imágenes seguras y aprobadas o sea las que en esta tesis se han denominado “tradicionales”. En tanto que llama “reprobadas y condenadas” a las trifaciales, que son representaciones con “una figura humana con tres caras o cabezas, o dos caras y en medio una paloma, que más son monstruos que imágenes de la Santísima Trinidad.”

Continúa con su comentario y dice que respecto a la denuncia de las representaciones antropomorfas está: “medio entre las expresamente aprobadas y las expresamente reprobadas.” Retoma el Breve de Benedicto XIV y analiza algunos de sus artículos --mismos que ya se estudiaron en su debida oportunidad-- para dar su conclusión:

“... vengo a decir que no debe prohibirse la imagen de la Santísima Trinidad en cuestión pues aunque fuera más acertado y más seguro pintarla del modo expresamente aprobado por la Iglesia, esta otra no está aún reprobada, y donde Benedicto XIV aún como autor privado no la reprueba, sería temeridad reprobársela nosotros, máxime estando fundada en un San Agustín y defendida por autores católicos...”

Finaliza llamando la atención a la proliferación de imágenes trinitarias antropomorfas, añadiendo que sería motivo de mayor escándalo y perturbación su prohibición:

“... en esta Ciudad y Reyno, en donde, si bien hay algunas efigies y pinturas de la Santísima Trinidad del modo aprobado expresamente por la Iglesia, pero las más comunes son según el modelo de la estampa denunciada y sería muy ruidosa dicha prohibición por haberse de reformar casi en todas las iglesias las tales imágenes, en las que (además) no hay representación de falso dogma, ni ocasión de error peligroso...”

²⁷ Renato González Mello, *Arte e Inquisición*, pp. 19-26

El juez calificador termina diciendo que la imagen que no está permitida es la del Espíritu Santo como persona, aislada del Padre y del Hijo, tal y como lo había estipulado el papa Benedicto XIV.

Por último el expediente se cierra con el dictamen del inquisidor fiscal. Reprende al fraile carmelita que hizo la denuncia “quien debió sosegar su escrúpulo” y le dice que para otra ocasión “estudie y reflexione con más cuidado para no embarazar las justas y graves causas del Santo Tribunal.” Con respecto a la iconografía discutida, afirma que dichas imágenes que se encuentran en “iglesias y casas particulares” no tienen nada que sea contrario a las determinaciones de la Iglesia Católica. El documento se cierra en febrero de 1790.

De particular importancia para esta tesis fueron estos expedientes ya que a través de ellos se percibe la total aprobación a este tipo de representaciones, a la vez resulta interesante confirmar que esta iconografía trinitaria tuvo una especial preferencia en la sociedad barroca.

8. La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano

Lo extenso de la muestra que se analizó para este apartado de la tesis, me obligó a hacer una selección bajo los criterios siguientes: en primer lugar busqué las que presentaban rasgos comunes que permitían definir las características típicas de esta iconografía. Asimismo se eligieron aquéllas que tenían elementos novedosos en su composición y finalmente, se tuvo preferencia por las obras firmadas que permitieron llegar a ciertas conclusiones de época y autores.

8.1 Colores y símbolos en las representaciones antropomorfas

Antes de iniciar el análisis individual de algunas de las obras, se hace necesario abordar un asunto singular y a la vez común en este tipo de representaciones trinitarias: los colores de las vestimentas de las divinas Personas. Tanto en los tratadistas, como en los

documentos pontificios, siempre se hizo hincapié en la “no conveniencia” de distinguir con colores a Dios, no obstante, a lo largo de los tiempos ésta fue una práctica frecuente en el arte cristiano.

Según Chevalier, el primer carácter del simbolismo de los colores es su universalidad, aunque las interpretaciones puedan variar según las áreas culturales, o su simbolismo biológico, ético o religioso. Afirma también que los artistas cristianos son los más sensibles a este fenómeno ya que el color “es una participación de la luz creada e increada.”²⁸ Añade que: “El arte cristiano ha terminado poco a poco, sin hacer de ello regla absoluta, por atribuir el blanco al Padre, el azul al Hijo y el rojo al Espíritu Santo.”²⁹

Fig. 16

Efectivamente estos colores, el blanco, el azul y el rojo se han encontrado en todas las obras. Aunque para muchos esta característica es por demás conocida, se hace indispensable retomar en este momento lo que se ha dicho sobre cada uno de ellos. El blanco significa la ausencia o la suma de los colores. “En su acepción diurna se convierte en el color de la revelación de la gracia, de la transfiguración que deslumbra despertando el entendimiento y al mismo tiempo trascendiéndolo: es el color de la teofanía.”³⁰ Cirlot también expresa en ese sentido que el color blanco simboliza el “estado celeste” y añade que “el blanco es asimilado al andrógino, al oro y a la deidad.”³¹

En cuanto al azul Chevalier dice que es el más profundo de los colores, a la vez que es el más inmaterial; es el más frío y en su valor absoluto el más puro, aparte del vacío total del blanco. Sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana o inhumana, y afirma también que “la simbólica cristiana lo convirtió en el manto que cubre y vela la divinidad.”³² Con este color se viste a Jesucristo en alusión a su naturaleza divina y a pesar de “haberse hecho hombre”, bien se sabe que su naturaleza humana, nunca sobrepasó a su divinidad. Por último, el rojo, es bien sabido que es el color del fuego, de la sangre y del amor liberado, de ahí que se distinga con este color al Espíritu Santo.

²⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 319

²⁹ *Ibidem*, p. 320

³⁰ *Ibidem*, p. 192

³¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 101

³² Chevalier, *Op. cit.*, p. 164



16. Detalle de la Trinidad antropomorfa de Miguel Cabrera en el Museo Soumaya. S.XVIII.

En el conjunto de obras que se analizó se pudo apreciar que no siempre se manejaron estos colores para individualizar a cada Persona, aunque hay que decir que un buen número sí aparece con esa indumentaria. A continuación se explica cuáles fueron las formas varias como se pudieron clasificar las obras:

Fig. 17

- Cada Persona viste diferente color: el Padre de blanco, el Hijo de azul y el Espíritu Santo de rojo.
- Las tres Personas visten con túnica roja y manto azul.
- Las tres Personas visten de blanco.
- Las tres Personas visten con túnica blanca y manto rojo.
- Las tres Personas visten con túnica azul y manto rojo.

Además de los colores, las divinas Personas suelen llevar un atributo particular sobre su pecho, tal es el caso de la paloma que distingue al Espíritu Santo y de la cual se abundó sobre su significado en el Capítulo IV de esta tesis. Por su parte, Dios Padre suele llevar un sol, elemento significativo en la mayoría de las religiones. Simboliza la fuente de la vida; lo inmutable, la realidad de las cosas. Expresa la inmortalidad, la inteligencia cósmica; es en suma, la representación de la divinidad.³³ Es la fuente de la luz y del calor, y añade Chevalier: “Además de que vivifica, la radiación del sol manifiesta las cosas... El sol está en el centro del cielo, como el corazón en el centro del ser.”³⁴

Fig. 18

Finalmente, cuando Jesucristo viste igual que las otras dos personas, esto es cuando no muestra su torso desnudo con la huella de la lanzada, sobre la túnica, a la altura de su pecho, suele aparecer el cordero. Este animal es, por excelencia, el símbolo del sacrificio; su color blanco, su gracia y su juventud, son atributos que lo señalan así en casi todas las religiones.

Desde los relatos del *Génesis* que hablan del cordero que ofreció Abel en el ara del altar, hasta las profecías que anuncian la muerte de Jesús, la figura del cordero aparece de continuo. Isaías así lo predice: “Maltratado y afligido, no abrió la boca, como cordero llevado al matadero, como oveja muda ante los trasquiladores” (Is 55, 7). También el profeta Jeremías toma al cordero como prefigura del Redentor: “Estaba yo entre ellos como inocente cordero que sin saberlo era llevado a la muerte...” (Jr 11, 19)

³³ Jose Luis Morales Marin, *Diccionario de iconología y simbología*, p. 308

³⁴ Chevalier, *Op. cit.*, p. 950



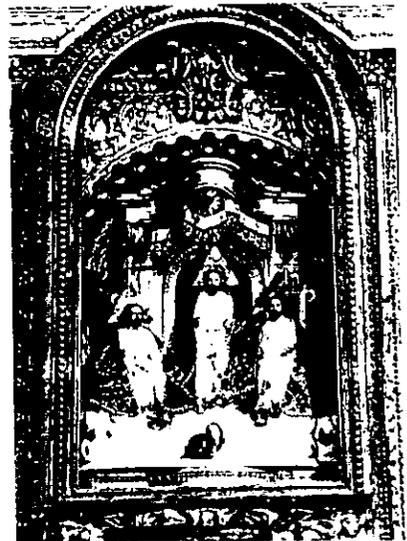
17. Anónimo del siglo XVIII. Misión de San Francisco de Asis
San Francisco, California.



Anónimo del siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, San Luis
Potosí.



Lienzo de José de la Vega, siglo XVIII. Museo de Bellas Artes, Toluca.



Esculturas de la Santísima Trinidad en la Capilla
del mismo nombre. Cholula, Puebla.



18. Detalle de la pintura de Andrés de Islas. S. XVIII. Museo Soumaya.

Más tarde, en el Nuevo Testamento será Juan el Bautista el que nombre a Cristo como el "Cordero de Dios", de ahí que ese será por siempre el atributo que identifique al Precursor y primo de Jesús. El otro Juan, el evangelista, en su visión narrada en el *Apocalipsis*, hace referencia nuevamente al Cordero de Dios, en su sentido de víctima propiciatoria y expiatoria:

"Vi en medio del trono y de los cuatro vivientes, y en medio de los ancianos, un Cordero, que estaba en pie como degollado, que tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios..." (Ap 5. 6)

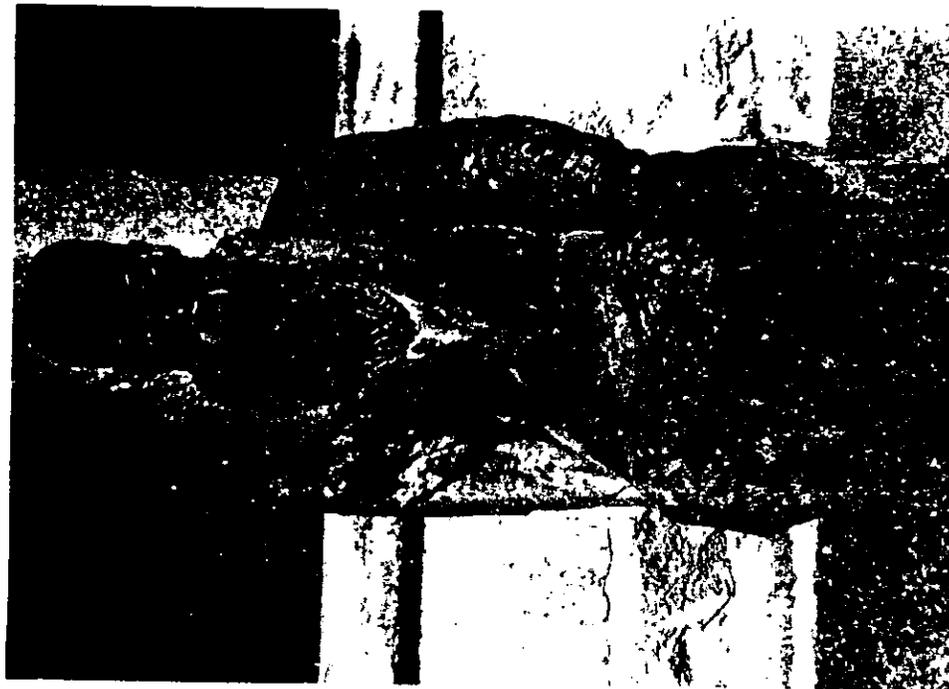
9. La Trinidad antropomorfa en la escultura novohispana

He querido iniciar el análisis de las obras con los trabajos escultóricos que se han encontrado porque, además de que son pocos los ejemplos hallados, es posible que uno de ellos --el que abre este apartado-- sea el más remoto de todo el acervo de configuración antropomorfa.

Se trata del conjunto de esculturas talladas en piedra, que se encuentran en el patio del claustro del exconvento franciscano de **Zinacantepec**, en el Estado de México y cuya procedencia nadie conoce. Las autoridades del Museo me comentaron que sólo saben que llegaron de Toluca. Yo pienso que pudieron servir de remate de fachada del siglo XVII, seguramente en alguna iglesia del Estado de México.

Fig. 19

Las tres imágenes sedentes, fueron talladas por separado en grandes bloques de piedra, de manera tal, que se percibe muy bien el cubo del que se extrajeron las piernas, en tanto que el bloque del tórax se desbastó para conformar los brazos. Las cabezas presentan el mismo tratamiento masivo y frontal, aunque cabe advertir que es en esta sección donde el escultor puso mayor cuidado para lograr los detalles de las facciones del rostro y de la cabellera. Cada una de las divinas Personas puede identificarse, pues aunque las tres visten de túnica y manto y carecen de policromía, presentan diferencias en cuanto a la actitud del cuerpo y a sus rasgos faciales; a la vez hay que advertir que el Espíritu Santo sostiene entre sus manos la clásica paloma.



19. Imagen tallada en piedra de Dios Padre. S. XVII. Museo de Zinacantan, Edo. de México.

La figura del Padre Eterno ha perdido el brazo derecho, en tanto que la mano izquierda la apoya sobre su regazo. Su rostro con grandes ojos almendrados --que por cierto conservan algo de policromía la que contribuye a dar cierta expresión-- está enmarcado por su cabellera rizada recogida hacia atrás, así como por su luenga barba que cae hasta la mitad del pecho.

La imagen de Jesucristo pudo identificarse porque sus dos brazos, apoyados sobre su regazo, presentan ambas manos con las palmas hacia arriba, como si mostraran las huellas de los clavos, tal como aparece en la mayoría de las pinturas. También el rostro de esta figura tiene grandes ojos almendrados, las cejas ligeramente curvadas permiten cierta expresión, al igual que los labios que parecen esbozar cierta sonrisa; en este caso, la cabellera cae a manera de madejas sobre los hombros, en tanto que el bigote y la barba recortada pretenden indicar menor edad que en la figura de Dios Padre.

Fig. 20

Por último, el Espíritu Santo lleva los brazos cruzados sobre el pecho y las manos sostienen la paloma con las alas desplegadas, la que por cierto ha perdido la cabeza. Al igual que la escultura de Cristo, su rostro va enmarcado por la cabellera que cae en madejas sobre sus hombros; la barba de largo regular está dividida en dos secciones. En esta imagen hay que destacar el movimiento que se insinúa con los pliegues del manto que cae sobre el hombro derecho, envolviendo su brazo en una curva pronunciada que se desvanece en su regazo. Me atrevo a decir que estas tallas fueron ejecutadas por alguna mano diestra y que el hieratismo que las caracteriza está más bien ligado al tema iconográfico y a la ubicación original que debieron tener, lejos de la vista del espectador.

Fig. 21

También del siglo XVII es un relieve que se custodia en el **Museo Franz Mayer**. En forma de tondo este trabajo escultórico presenta a la Santísima Trinidad enmarcada por un conjunto de querubines, cuyos rostros entreverados con las pequeñas alas, aparecen curiosamente cubiertos y encontrados entre sí.

Fig. 22

Las figuras pueden identificarse por los símbolos que aparecen en sus pechos a manera de medallones. El Padre, al centro, lleva el sol; el Hijo, a su diestra, luce el cordero, en tanto que el Espíritu Santo, ostenta la paloma. Sus rostros son idénticos y llevan las cabezas enmarcadas por el nimbo triangular. El Espíritu Santo señala con su mano derecha



20. Imagen de Jesucristo en piedra tallada. S.XVII Museo de Zinacantanpec



21. Imagen del Espiritus Santo en piedra tallada. S.XVII Museo de Zinacantanpec



22. Relieve en madera policromada y estofada. S.XVII. Museo Franz Mayer.

al Padre y Éste hace lo mismo con el Hijo. Por último, Cristo muestra sus manos con las palmas hacia arriba, señalando las huellas de su crucifixión.

Las vestimentas presentan la mejor talla del conjunto, los pliegues de las túnicas y los mantos caen casi rectos, con ligeras curvas, de manera que bien pueden ubicarse como tallas barrocas del primer tercio del siglo XVII. El trabajo del estofado deja ver la policromía del rojo y el azul como colores predominantes. Puede decirse, en general, que este trabajo escultórico, ejecutado tal vez para algún retablo, pretendía mostrar la trascendencia del dogma trinitario, a través de la actitud de las manos, así como en la igualdad de los tres rostros: un sólo Dios, en tres Personas, identificadas por sus atributos individuales.

Una escultura más del siglo XVII, completa el grupo de los trabajos más antiguos del tema que nos ocupa. Se trata de una media talla que forma parte de la colección de esculturas del Museo Nacional del Virreinato. En este trabajo no pueden identificarse plenamente las tres Personas ya que, por un lado, las tres han perdido las manos --señal inequívoca de que fueron talladas aparte del bloque original-- a la vez que no llevan los símbolos que suelen distinguirlos.



Este conjunto escultórico, que debió formar parte de un retablo, se caracteriza por la calidad de su trabajo en la talla y en el estofado. Fue realizado desbastando los tablones sólo por el frente, de manera que así se aligeraba la carga del retablo. Posan sobre el mundo que les sirve de escabel; cinco cabecillas de querubines que son sus alas desplegadas, recrean el ambiente celestial. La talla de las vestimentas deja ver la maestría del artista, ya que los pliegues ondulantes son los únicos indicadores del ligero movimiento que contribuye a contrarrestar el estatismo del conjunto que debió ejecutarse en la segunda mitad del siglo XVII.

También el Museo Franz Mayer conserva un pequeño relieve en madera que pudo servir como puerta de un sagrario de altar, con la efigie de la Trinidad antropomorfa. Es posible que se trate de un trabajo ejecutado en los últimos años del siglo XVIII. En medio de un gran resplandor, se observan las tres imágenes identificadas plenamente por los clásicos símbolos en el pecho. Dios Padre, al centro, eleva su mano derecha para bendecir, en tanto que con la izquierda sostiene el cetro, mismo que también es tomado por las manos derechas del Hijo y del Espíritu Santo, en clara alusión al misterio de las tres divinas





23. Escultura en madera policromada y estofada. S.XVII. Museo Nacional del Virreinato.



24. Pequeño relieve en madera policromado y estofado. S.XVIII. Museo Franz Mayer.

Personas en un Dios verdadero. Ángeles y querubines sirven de escabel a la Trinidad; cuatro pequeños querubines complementan esta obra que se distingue por la buena factura de la talla y la policromía.

Dos trabajos más debo abordar, aunque creo que se trata de obras guatemaltecas, sin embargo, dada la estrecha vinculación que hubo entre ambas regiones --Guatemala y México-- durante el virreinato, considero necesario analizarlas en este apartado. El primero es un pequeño conjunto escultórico elaborado en alabastro que también forma parte de las colecciones del Museo Franz Mayer.

Fig. 25

Por el tipo de talla y por su policromía y estofado, pienso que bien pudieran ubicarse como trabajos ejecutados en las últimas décadas del siglo XVII o primeros años del siglo XVIII. Pienso en la posibilidad de que sean trabajos guatemaltecos, ya que las esculturas talladas en tecali mexicano no alcanzan la finura de estas piezas que miden escasos 21 cm. de alto. Las imágenes fueron trabajadas cada una individualmente y tienen, como siempre, idéntica fisonomía; a la vez, no presentan los atributos individuales que las identifican. Sin embargo, fue posible distinguir las gracias a las actitudes de sus cuerpos y a la policromía de sus vestimentas, así tenemos que Dios Padre, lleva túnica blanca y manto rojo y sus brazos abiertos. Dios Hijo luce manto azul y también deja ver sus brazos abiertos, con las palmas de las manos hacia arriba; por último, el Espíritu Santo, se lleva la mano izquierda al pecho, en tanto que la derecha se ha perdido. Las tres pequeñas figuras aparecen sedentes, sobre un banco de nubes entre cuyos roleos se observan, al frente, dos rostros de querubines que en parte contribuyen a acentuar la frontalidad de este conjunto bellamente trabajado.

El otro trabajo guatemalteco fue localizado en una **colección particular**.³⁵ Se trata de un conjunto de excelente calidad escultórica ejecutado en madera, policromado y estofado, con las características típicas de la escultura barroca del siglo XVIII. Las reducidas dimensiones del conjunto hacen valorar aún más este trabajo que en sus detalles llega al preciosismo. Las tres pequeñas figuras fueron elaboradas aisladas; cada una está sentada sobre un banco de nubes que le sirve de trono. Entre los roleos de las mismas se destacan las cabecitas de algunos querubines que adoptan diversas posturas.

Fig. 26

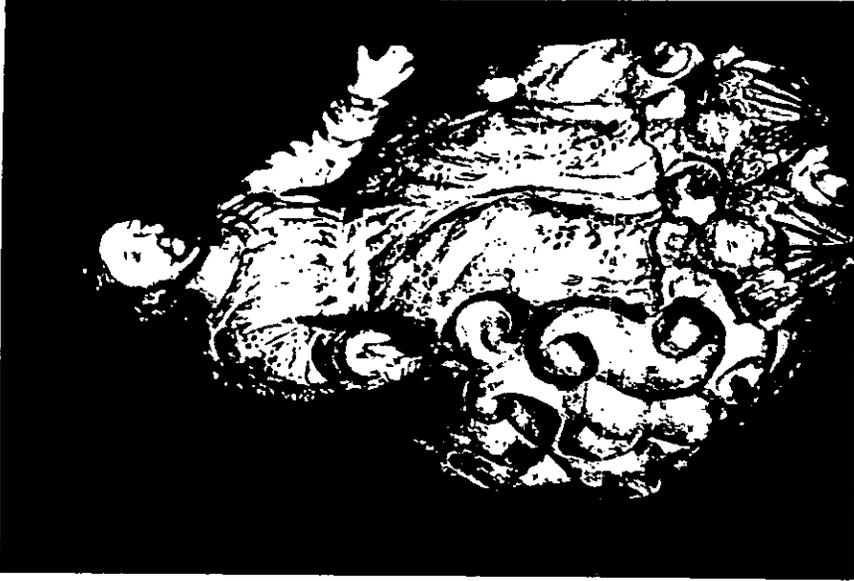
³⁵ Agradezco a la Mtra Elena I. Estrada de Gerlero la comunicación y el contacto con los propietarios de estas piezas para que pudieran ser estudiadas estas imágenes y otras de su propiedad.



25. Conjunto escultórico en alabastro policromado. S.XVIII. Museo Franz Mayer.



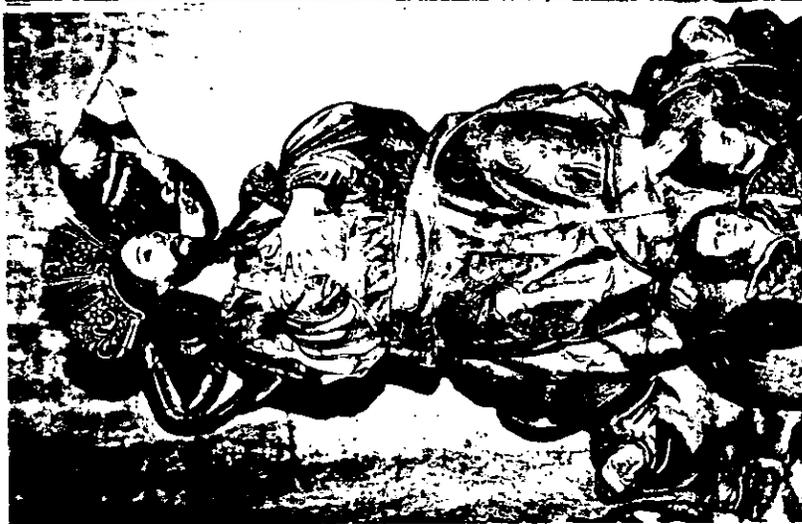
, Dios Padre



Detalles de Dios Hijo



Dios Espiritu Santo



26. Conjunto guatemalteco en madera policromada y estofada. S.XVIII. Colección particular.

Cada imagen puede identificarse por la actitud de sus cuerpos, el color de las vestimentas y los símbolos individuales de plata que ostentan sobre su pecho: el Padre viste con túnica blanca y manto blanco con verde --lo cual resulta novedoso-- lleva el sol, y mientras que su mano derecha se eleva para bendecir, la izquierda la lleva a su pecho, como si indicara que El es Dios, el origen de las cosas. El Hijo lleva manto azul, luce el cordero y muestra sus manos con las heridas de su crucifixión. Por último, el Espíritu Santo viste de blanco y rojo, lleva la paloma y cruza sus manos sobre su corazón, indicando así su amor divino. A pesar de su postura sedente, el artista imprimió movimiento al conjunto a través de inclinar suavemente las cabezas y sobre todo, en los vuelos del manto que ondea atrás de cada figura.

Cabe resaltar también la labor del pintor en el estupendo tratamiento de la policromía y el estofado. Las figuras fueron complementadas con ojos de vidrio y elementos de plata, como los símbolos y los resplandores que lucen sus menudas cabezas, tal como se usó en el barroco, a partir del siglo XVII, para dar mayor realismo a las esculturas, ya fueran de grandes dimensiones para los retablos o pequeñas, como este ejemplo sobresaliente de imaginería doméstica.

Otra obra más que vale la pena destacar, es un interesante relieve en madera del primer tercio del siglo XVIII, que se conserva en una **colección privada**. El bello conjunto policromado y estofado muestra a las tres divinas Personas vestidas con túnica azul y manto rojo, sentadas en un conjunto abigarrado de nubecillas entre las que se asoman angelitos y querubines. Al centro del conjunto luce el Espíritu Santo --hecho poco frecuente como ya se dijo-- identificado por una llama de fuego en su mano izquierda, en tanto que la derecha se eleva para bendecir. Dios Padre, a la izquierda de la tercera Persona, sostiene el globo del mundo y el cetro y por último, Jesucristo, se lleva su cruz contra el pecho, el que por cierto muestra la herida de su sacrificio.

Fig. 27

El trabajo escultórico es de gran calidad, así como el del estofado, ya que a pesar de las reducidas dimensiones del conjunto, el artista tuvo buen cuidado en la ejecución de los detalles, de manera que puede calificarse como un trabajo preciosista, especialmente en los rostros de cada una de las imágenes.



27. Relieve tallado en madera policromado y estofado del siglo XVIII. Colección particular.

Me referiré ahora a los trabajos escultóricos que he localizado en algunas fachadas, con el tema de la Trinidad antropomorfa. Es un hecho frecuente que tanto en los retablos como en las fachadas se observe la imagen de Dios Padre o de la Trinidad en la cúspide, en clara alusión al Dios todopoderoso, del que viene la vida y al que retorna y aspira el hombre mismo.

Encontré varios ejemplos entre los que destaca el conjunto trinitario que remata la fachada de la iglesia de la misión de **Concá** en la Sierra Gorda queretana que fuera ya estudiado por Monique Gustin,³⁶ quien por cierto escribe que esta iconografía fue “reprobada por los autores españoles”, comentario que no deja de llamar la atención y que desconozco en qué escritos está fundamentado. El conjunto luce majestuoso recortado sobre el cielo. Las tres imágenes aparecen de pie, apoyadas sobre la esfera del mundo, como es común observarla en las pinturas. Desgraciadamente por su ubicación, ha sufrido los embates de la erosión, por lo que se han perdido detalles de la talla. Al parecer este ejemplo resulta único en su género, especialmente por sus dimensiones que le confieren al conjunto de la fachada de Concá una singular apariencia.

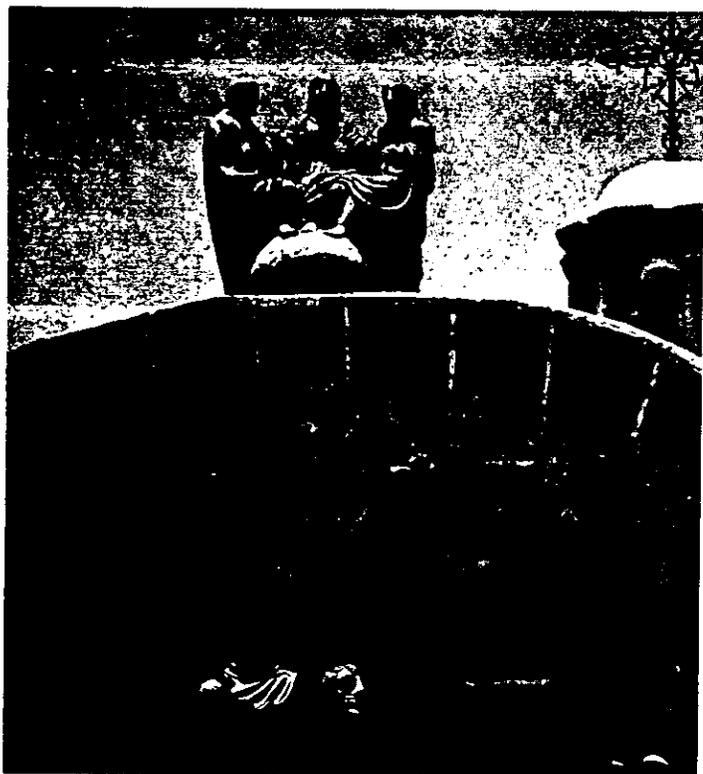
Fig. 28

Con respecto a otras fachadas que ostentan este asunto trinitario, están tres más en el Estado de Guanajuato. Se trata de los relieves que presiden las fachadas de la iglesia de **La Compañía**, la de **San Cayetano** en **La Valenciana** y la del templo del **Mineral de Cata**. Podría pensarse que las dos últimas se inspiraron en la obra que hiciera Felipe de Ureña para la Compañía de Jesús, en la década de los sesentas del siglo XVIII.

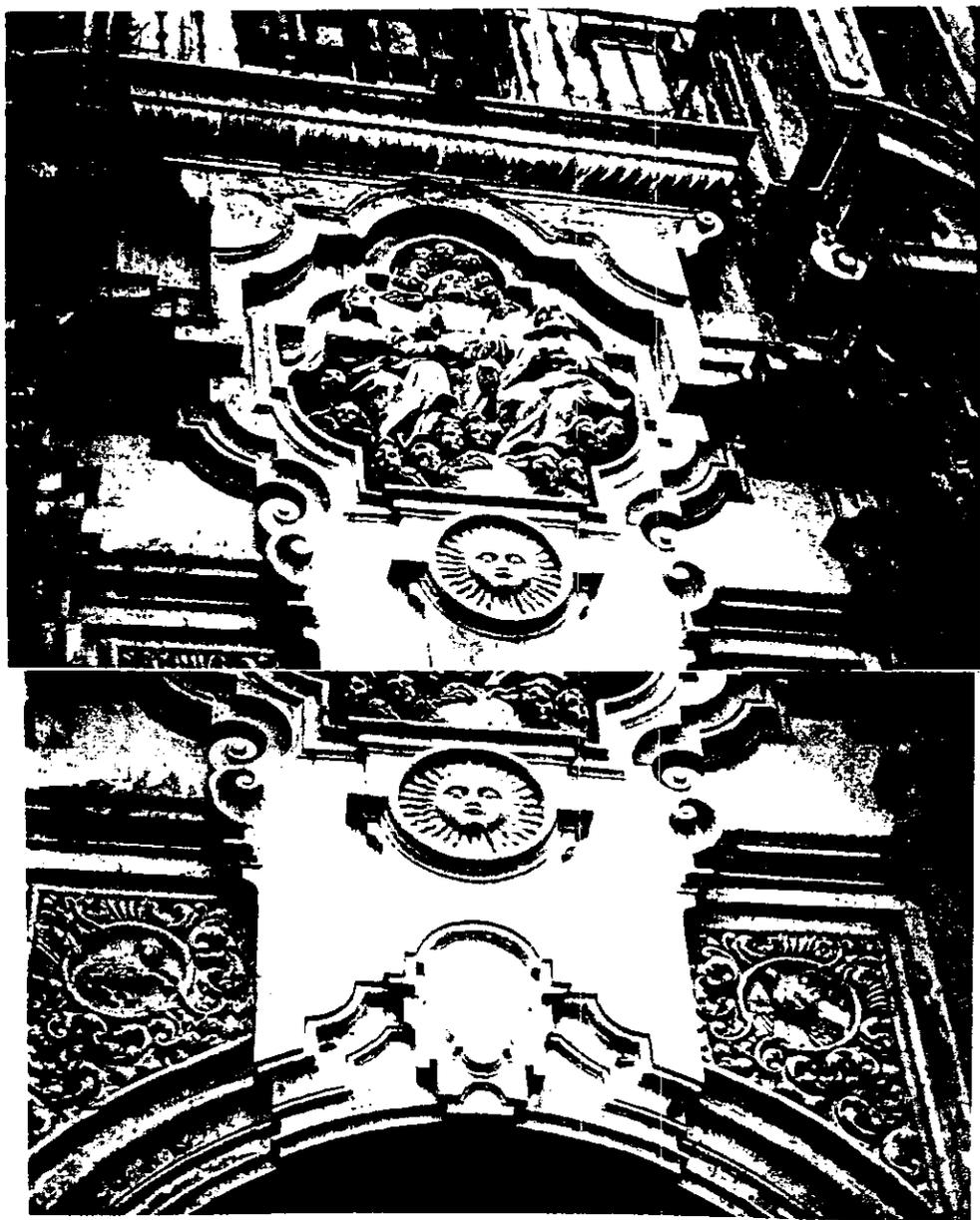
Fig. 29

La Santísima Trinidad aparece al centro de un gran enmarcamiento barroco. Su aspecto formal es el convencional: las tres imágenes sedentes sobre un banco de nubes rodeadas por cabecillas de querubines. Al centro se aprecia, como siempre, la figura del Padre sosteniendo el cetro, flanqueado por el Hijo y el Espíritu Santo; los tres llevan sus cabezas enmarcadas por el nimbo triangular. En este caso no llevan los símbolos sobre el pecho sino que estos aparecen aislados, abajo del relieve: al centro el sol, a su derecha el cordero y la paloma del Espíritu Santo a la izquierda; los tres emblemas se colocaron formando un triángulo --acentuando así el mensaje trinitario-- circunscritos por medallones, corroborando el misterio de Dios, uno y trino.

³⁶ Monique Gustin, *El barroco en la Sierra Gorda*, pp. 167-169



28. Remate de la fachada de la iglesia de la Misión de Concá en Sierra Gorda, Querétaro. S. XVIII.



29. Relieve central de la fachada del templo de La Compañía en Guanejuato donde se aprecia la Trinidad antropomorfa y en los medallones los símbolos de las Tres Divinas Personas. S.XVIII.

El templo de La Valenciana repite el mismo mensaje iconográfico en su fachada estípite; las imágenes aparecen distribuidas de manera idéntica al modelo jesuita, formando un triángulo en cuyos vértices están cada una de las figuras simbólicas. En cambio, en el Mineral de Cata, la composición se simplificó y sólo se dejó el relieve trinitario, omitiendo el sol, el cordero y la paloma.

Fig. 30

Fig. 31

También en el Estado de Puebla, donde proliferan las fachadas multicolores de piedra, azulejo y argamasa, encontramos un interesante relieve con la Trinidad antropomorfa rematando la portada de San Francisco Acatepec.

Fig. 32

En cuanto a los relieves escultóricos trinitarios que rematan algunos retablos, sobresale el de configuración antropomorfa que corona el altar principal de la iglesia de La Enseñanza de la Ciudad de México, la que formó parte del convento del mismo nombre y que fuera fundado por las monjas de la Compañía de María, encabezadas por la madre María Ignacia de Azlor y Echeverz en 1757. El templo actual ha sido atribuido a Francisco de Guerrero y Torres y fue edificado entre los años de 1772 y 1778.³⁷

Fig. 33

El retablo mayor está dedicado a los santos relacionados con los ideales espirituales de la orden, así se observa a san Benito de Nursia y a san Ignacio de Loyola quienes inspiraron la regla de éstas cuyo objetivo principal era subsanar “la falta de instrucción religiosa e ignorancia de las niñas novohispanas, por faltarles una educación conveniente.”³⁸

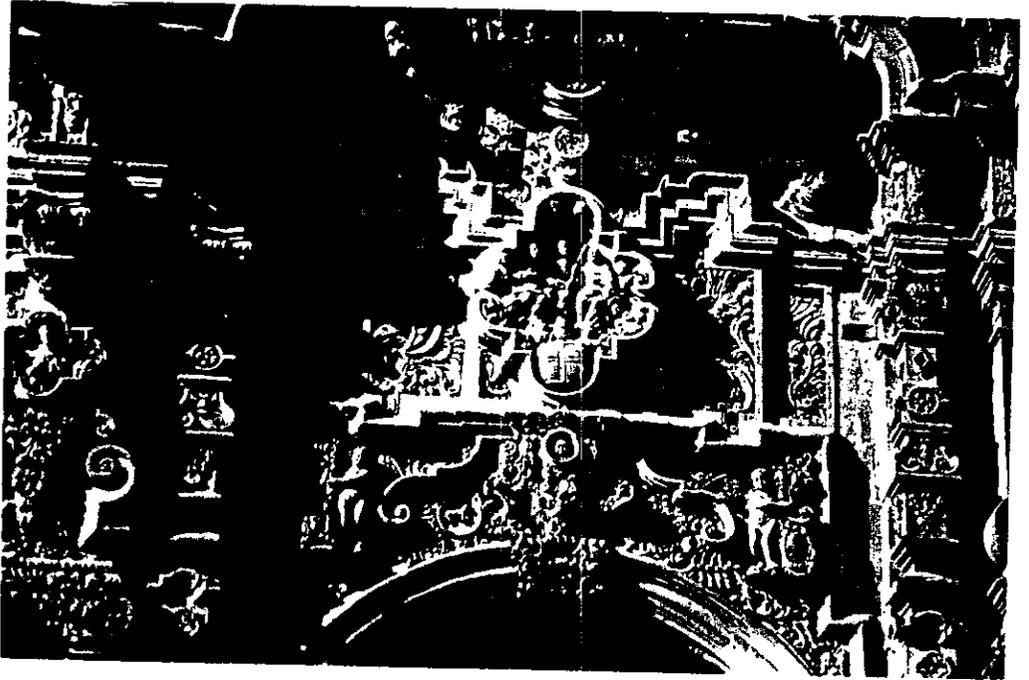
Arquitectónicamente, el conjunto se distingue por su carácter “anástilo geométricista, en el que casi desaparece la ornamentación simbólica, y queda sólo un mueble con molduraciones superpuestas.”³⁹ Es bien sabido también que, para aligerar la carga, las esculturas exentas fueron hechas a base de telas encoladas, con excepción de sus rostros y manos que se tallaron en madera.

En la cúspide del conjunto, se destaca el relieve en madera tallada, policromada y estofada, de la Trinidad antropomorfa; está circundado por un bello enmarcamiento barroco hecho a base de roleos y hojas de acanto. Las divinas Personas visten con túnica roja y

³⁷ Ma. Concepción Amerlinck, et. al., *Conventos de Monjas*, pp. 139-140

³⁸ *Ibidem*, p. 134

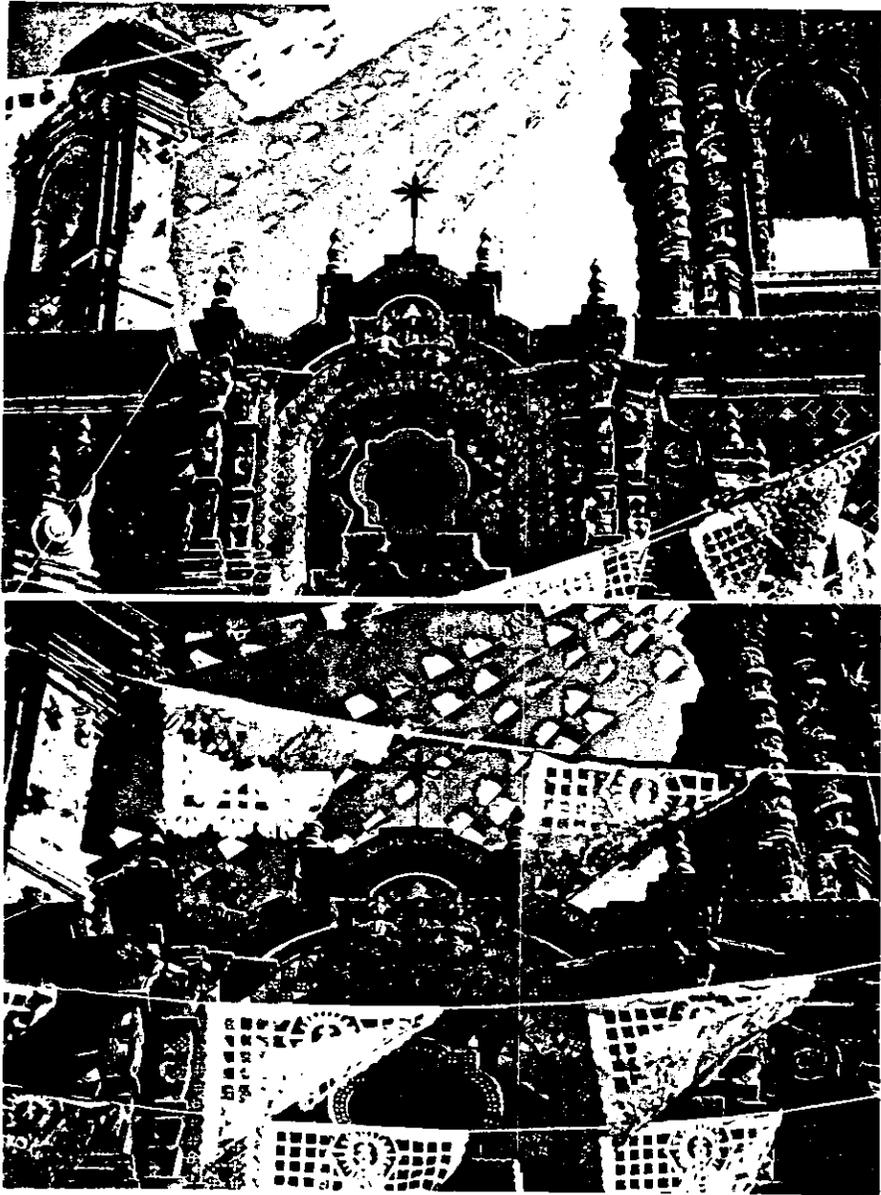
³⁹ Elisa Vargashugo, *México barroco*, p. 120



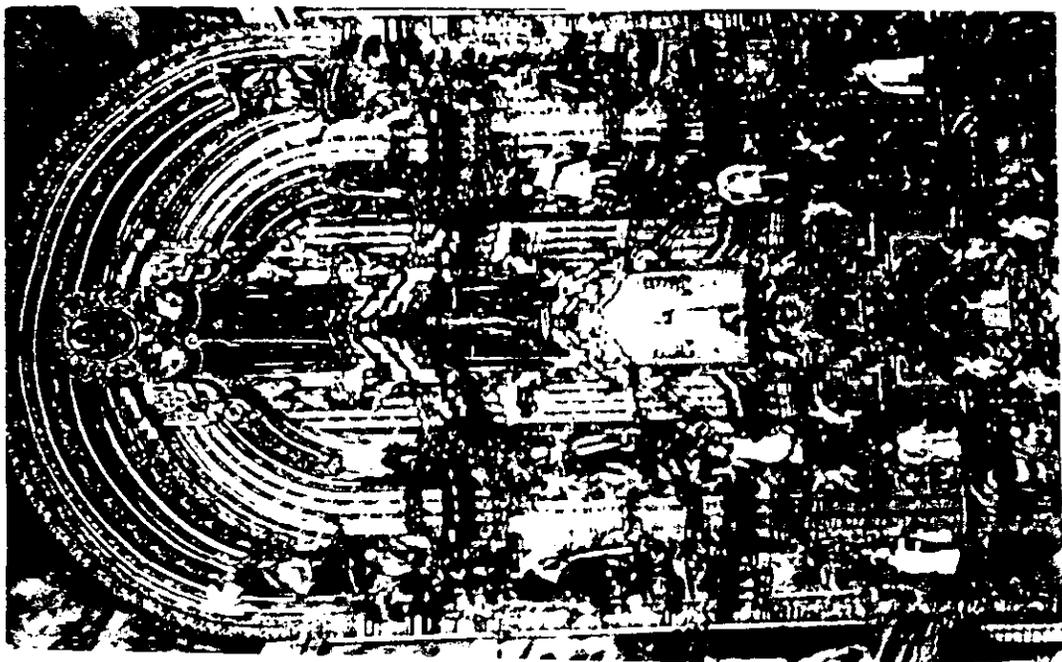
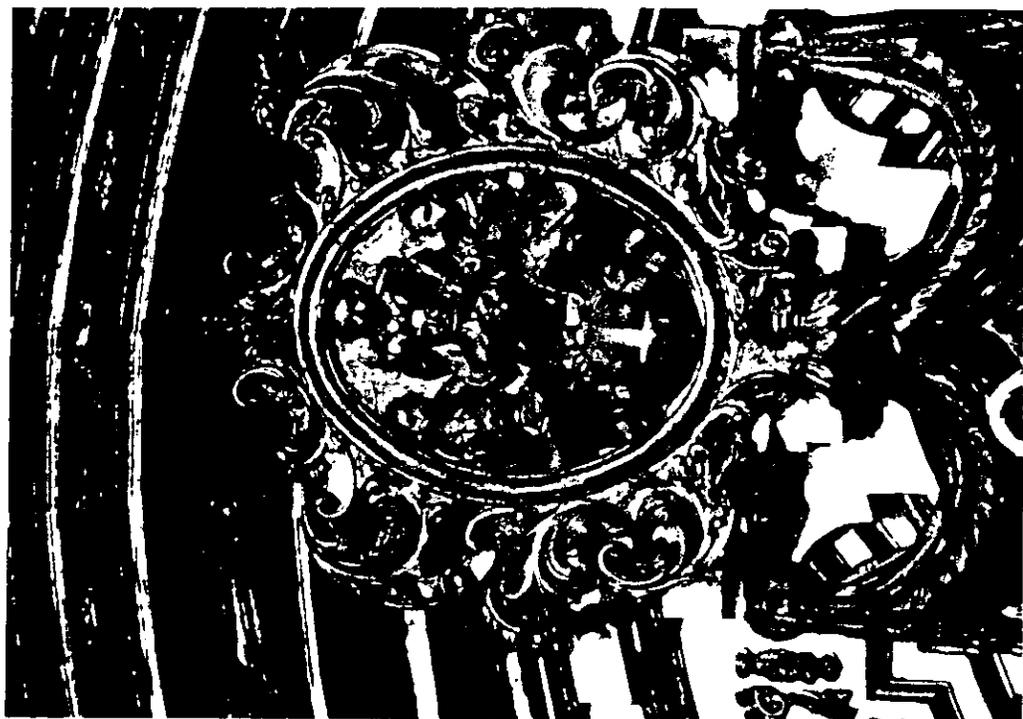
30. Detalle de la Trinidad en la fachada de el templo de La Valenciana, Guanajuato. S.XVIII.



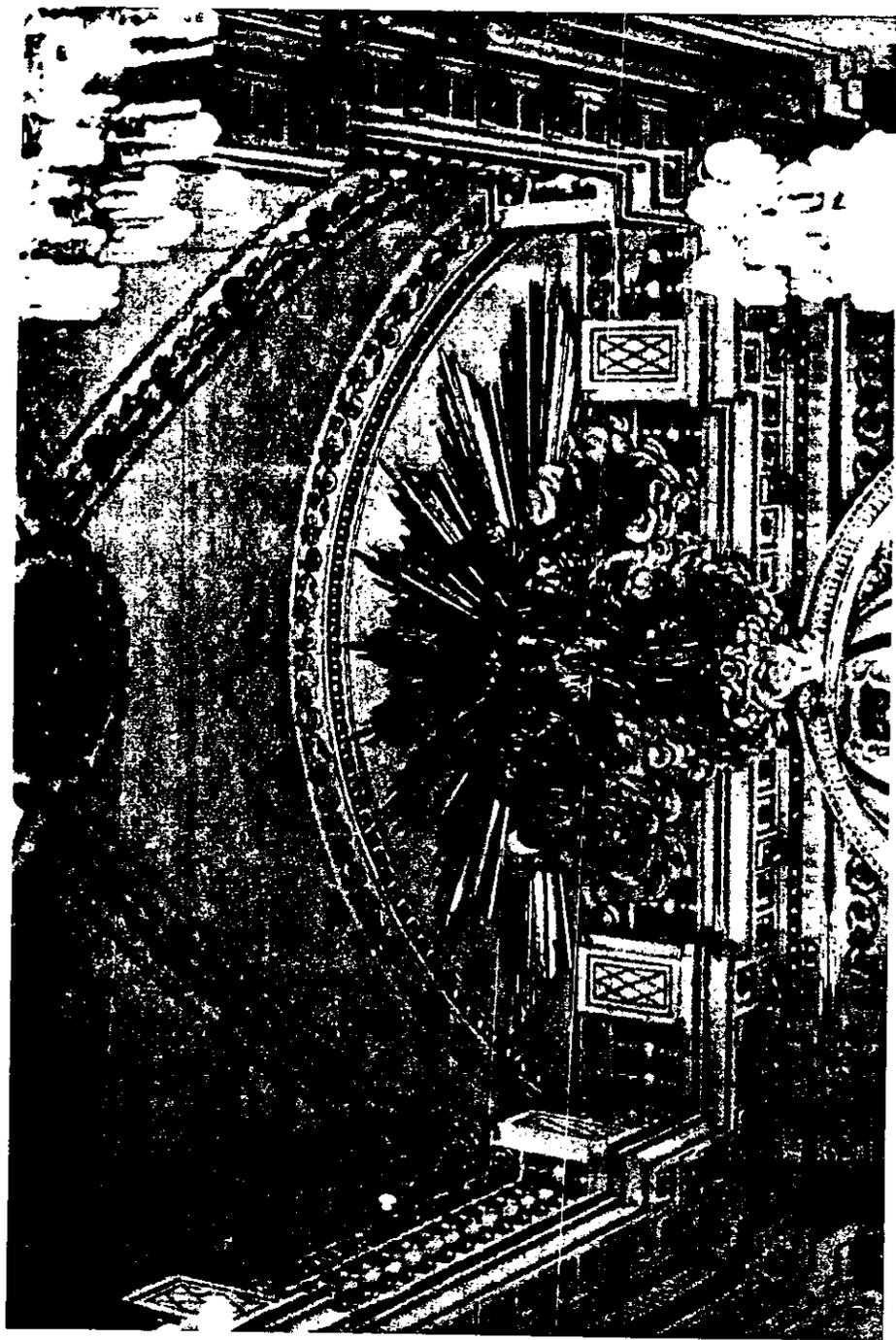
31. Relieve de la Trinidad antropomorfa en la fachada del templo del mineral de Cata, Guanajuato. S.XVIII.



32. La Trinidad antropomorfa en la fachada de la iglesia poblana de San Francisco Acatepec. S.XVIII.



33. Relieve que remata el rebabio mayor del templo de La Enseñanza. S.XVIII.



34. Conjunto escultórico en el coronamiento del altar principal de El Carmen de Toluca. S. XVIII-XIX.

manto azul y como suele acontecer, descansan sus pies descalzos sobre la esfera del mundo que hace las veces de escabel.

El trabajo escultórico está bien logrado; el artista se esmeró en cada uno de los detalles, como las facciones de los rostros y los símbolos que lucen sobre sus pechos, los que parecen desproporcionados en relación al tamaño de las imágenes, pero que sin duda, fueron elaborados así deliberadamente para que pudieran observarse a larga distancia.

Desde luego no es éste el único ejemplo, también en el templo de El Carmen de la ciudad de Toluca, arriba del ciprés neoclásico en el que se honra a la patrona del lugar, en medio de un abigarrado grupo de nubes de argamasa, se observa a la Trinidad antropomorfa con la Purísima Concepción; al parecer las imágenes son de madera policromada, por lo que se destacan sobre el blanco del fondo; es posible que este conjunto haya sido realizado durante las últimas décadas del siglo pasado.

Fig. 34

10. La Trinidad antropomorfa en la pintura novohispana

Pasaremos ahora al análisis de las pinturas, las que abarcan un periodo de más de un siglo (últimas décadas del siglo XVII y primeras del XIX) lo cual nos indica la especial preferencia de esta iconografía por el clero y la sociedad civil novohispanas. Quiero advertir que me resultó difícil fechar muchas de las obras anónimas, especialmente aquellas que sólo muestran a las tres Personas sin otro tema que las acompañe, ya que las actitudes pasivas de los cuerpos y los rostros idénticos y convencionales dificultan la tarea; sin embargo, en algunos casos se intentó llegar a definir la autoría de las obras.

El siguiente cuadro pretende destacar a los pintores cuyos autógrafos o autoría están confirmados. De esta forma puede apreciarse quiénes fueron los artistas que tuvieron mayor preferencia por esta iconografía.

Segunda mitad del siglo XVII

Cristobal de Villalpando (ca. 1649-1714)

Una pintura

Primera mitad del siglo XVIII

1.	José Aguilar (?)	Dos pinturas
2.	Tomás Benitez (?)	Una pintura
3.	Luis Berrueco (Vive cuatro matrimonios 1717-1728)	Una pintura
4.	Diego de Cuentas (? - 1747)	Una pintura
5.	Francisco Martínez (1685-1757)	Tres pinturas
6.	Gabriel de Ovalle (Activo en la década de los cuarentas)	Una pintura

Segunda mitad del siglo XVIII

1.	Miguel Cabrera (1695-1768)	Trece pinturas
2.	Andrés de Islas (Activo 1768-1773)	Una pintura
3.	José de Paez (1720-ca. 1790)	Siete pinturas
4.	Mariano Guerrero (Activo década de los noventas)	Una pintura
5.	Andrés López (Activo 1763-1811)	Una pintura
6.	Tiburcio de León (Activo década de los noventas)	Una pintura
7.	Berbén (?)	Una pintura
8.	Manuel de Arburu (?)	Una pintura

Primera mitad del siglo XIX

1.	José de la Vega (?)	Una pintura
2.	Juan de Saenz (?)	Una pintura
3.	Francisco Borja (?)	Una pintura
4.	Ignacio Verduzco (?)	Una pintura

Cabe señalar que del acervo analizado --más de un centenar de pinturas-- sólo se pudo detectar una quinta parte de las firmas, por lo que resulta significativo que las obras de Miguel Cabrera y de José de Paez representen casi la mitad del conjunto autografiado.



10.1 Características generales de las obras que presentan la Trinidad antropomorfa como tema único.

Las divinas Personas aparecen sedentes en un ambiente celestial, acompañadas por ángeles y querubines. Las tres suelen tener sus cabezas enmarcadas por el nimbo triangular



35. Tres láminas de José de Páez en el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana, Cuba. S. XVIII

y en ocasiones, como en el lienzo de **Miguel Cabrera** que se encuentra en la **Parroquia de Tlaxcala de San Luis Potosí**,⁴⁰ los mismos querubines fueron agrupados en triadas sobre las cabezas de la Trinidad para reiterar el misterio del dogma. Casi siempre, la gran esfera del mundo aparece en sus pies como escabel; cuando no, es Dios Padre quien lo sostiene junto con el cetro.



En la mayoría de estas obras, cada una de las tres Personas luce sobre el pecho el atributo individual que las identifica: el sol, para Dios Padre; el cordero para Dios Hijo y la paloma para el Espíritu Santo. Sólo se encontró un bello lienzo, de las primeras décadas del siglo XIX, que se encuentra en el **Museo Nacional del Virreinato**, en el que el pintor anónimo colocó el cordero sobre los hombros de Jesús, en tanto que en su pecho se observa su sagrado corazón.



En cuanto a las actitudes, el Padre, quien generalmente está al centro de la composición, eleva su mano derecha en señal de bendecir, en tanto que, con su mano izquierda sostiene el cetro. El Hijo, a la derecha del Padre, muestra las palmas de las manos con los estigmas de la crucifixión, como la pintaron **Andrés de Islas** en una lámina de cobre que se encuentra en el **Museo Soumaya** y **Miguel Cabrera** en otra que se conserva en una colección privada.




Puede ser también, que Cristo se lleve la mano izquierda a su pecho, como si indicara que Él es el **Cordero inmolado** por la redención del género humano; en estos casos, su mano derecha señala a las otras dos Personas, como en el lienzo anónimo que se conserva en el sotocoro de la iglesia de **San Diego**, del exconvento franciscano de Churubusco, en la Ciudad de México o en la pintura atribuida a **Cabrera** que se localiza en la **Catedral de Chihuahua**; cabe destacar que en esta obra, las tres Personas sostienen el cetro, significando con ello que son un sólo Dios. El mismo **Cabrera** así pintó a la Trinidad en una bella lámina de cobre que tiene además la particularidad de mostrar a Cristo con el torso descubierto.




Creo oportuno destacar en este momento la gran semejanza que hay entre estas dos pinturas. La iconografía de ambas es casi idéntica, aún en las posturas de los angelillos sólo

⁴⁰ La obra aparece consignada como de Miguel Cabrera en: *Tres siglos de Pintura Religiosa en San Luis Potosí*, p. 200



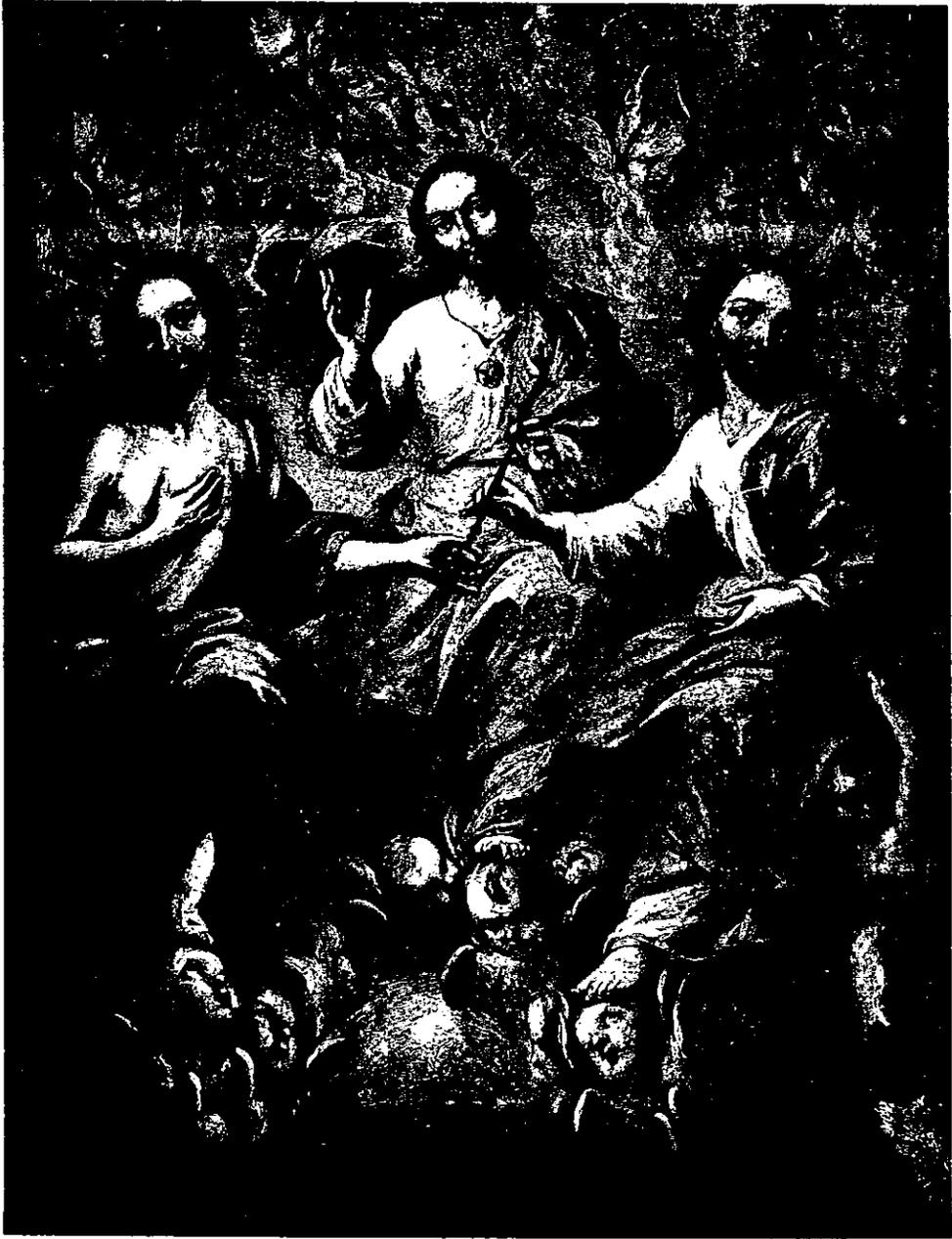
36. Lienzo de Miguel Cabrera en la parroquia de Tlaxcala de San Luis Potosí. S.XVIII.



37. Lienzo anónimo del siglo XIX. Museo Nacional del Virreinato.



38. Óleo sobre lámina de Andrés de Islas. S.XVIII. Museo Soumaya.



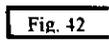
39. Óleo sobre lámina de Miguel Cabrera. S.XVIII. Colección particular.



40. Lienzo anónimo en la iglesia de San Diego del exconvento franciscano de Churubusco, México D.F., 41. Lienzo atribuido a Miguel Cabrera en la catedral de Chihuahua, S.XVIII.

mínimos detalles las diferencia, como la corona y los Sagrados Corazones de Jesús y de María que aparecen en la Catedral. Inclusive, el color castaño claro de las barbas y las cabelleras se observa en las dos obras. Si la de Chihuahua está atribuida y con acierto a Miguel Cabrera, podría pensarse que la de Churubusco también fuera de su mano, o por lo menos de su taller.

Con respecto a la actitud del Espíritu Santo, quien rara vez ocupa el lugar central de la composición, como en el tondo que custodia el Museo de Santa Mónica en Puebla, suele llevar las manos cruzadas sobre el pecho, aludiendo al amor y a la caridad que los teólogos han atribuido a esta divina Persona.


 Fig. 42

10.2 Rasgos singulares en las pinturas que presentan la Trinidad antropomorfa como tema único

En algunas de las obras, los artistas hicieron hincapié, con diferentes elementos, en los atributos de cada una de las divinas Personas. Tal es el caso de las pinturas que muestran a Cristo con la herida del pecho abierta y manando sangre. Así aparece en los lienzos anónimos del exconvento de monjas agustinas de Santa Mónica en Puebla. Se trata de dos pinturas iguales; es evidente que una inspiró a la otra. La de mayores dimensiones, es un medio punto que cubre el muro de la celosía del coro bajo. La Trinidad está representada con tres jóvenes imberbes de cabellera rubia, que visten con túnicas azules y mantos rojos; único caso que se encontró en el conjunto que se estudió.


 Fig. 43

En estas pinturas, el Espíritu Santo ocupa el lugar central; a su derecha está Cristo, lleva el cordero en el pecho y con su mano izquierda sostiene el libro de los siete sellos:

“Digno eres de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu sangre has comprado para Dios hombres de toda tribu, lengua, pueblo y nación.” (Ap 5, 9)

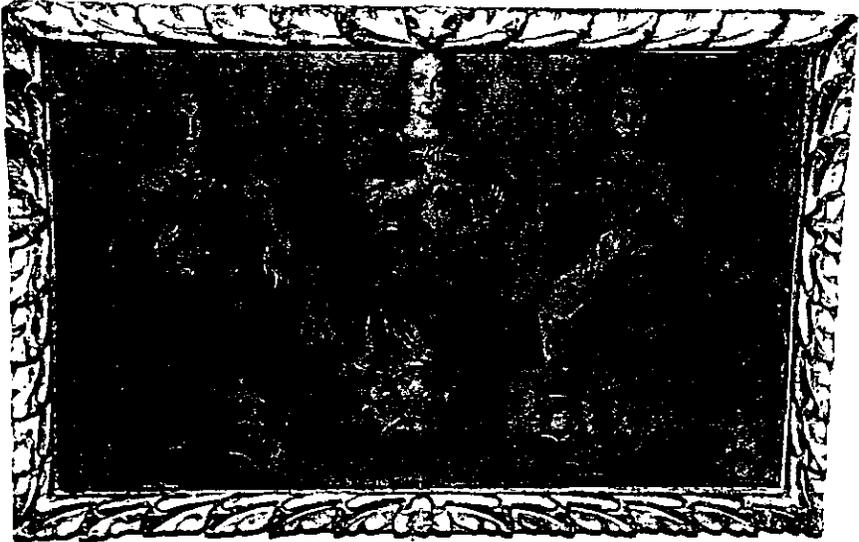
La mano derecha de Jesús señala la herida de la lanzada, de la que brota su sangre hasta un mundo que aparece a su lado, en él se observa una pequeña escena con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Es evidente que el mensaje de estas figuras está basado en las



42. Obra anónima en el Museo de Santa Mónica en Puebla. S.XVIII.



43. Lienzos en el exconvento de Santa Mónica en Puebla en el coro y en el museo. Anónimos. S.XVIII.





Detalles de cada una de las Tres Divinas Personas.

palabras del *Apocalipsis* cuando se refiere al Cordero inmolado por la redención del género humano.

La imagen de Dios Padre, a la izquierda del Espíritu Santo, lleva el cetro y se apoya en el otro mundo en el que se ven insinuados unos ángeles y un caserío, puede ser que también con estos elementos se pretenda recordar las palabras del *Apocalipsis* que dicen:

“Al que está sentado en el trono y al Cordero, la bendición, el honor, la gloria y el imperio, por los siglos de los siglos.” (Ap 5. 13)

Bien apuntan Nácar y Colunga con respecto a esta visión apocalíptica: “La asociación del Cordero a esta glorificación de Dios creador es la expresión de la consubstancialidad de las divinas Personas...”⁴¹

La otra pequeña pintura que aborda casi de manera idéntica este tema, se encuentra en el Museo del mismo convento agustino. En esta obra de oficio ingenuo, se hace hincapié en el dogma trinitario trazando una línea que une al cordero, la paloma y el sol, formando el clásico triángulo trinitario.

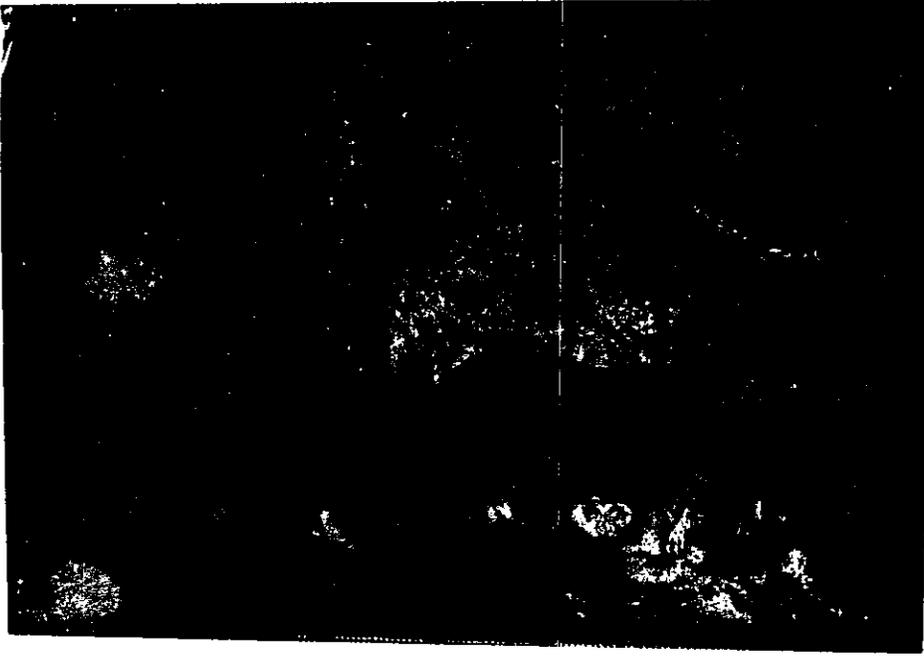
Esta misma intención se aprecia en la pintura que se localiza en la iglesia poblana del exconvento de **Santo Domingo**. En ella también se muestra a Cristo sosteniendo su cruz y con la herida abierta, la que mana la sangre redentora que cae al mundo sobre el que se apoya la Trinidad; de igual manera las tres Personas están unidas por el triángulo que señala los símbolos de cada una.

Fig. 44

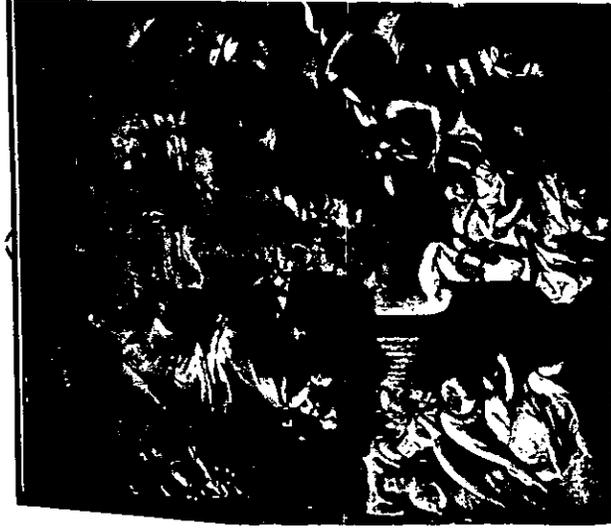
Otra pintura que vale la pena analizar por su carácter simbólico, es un lienzo anónimo del siglo XVIII que se localiza en la casa parroquial de **Huichapan, Hgo.** La composición está dividida en dos niveles “celestiales”. En el superior se observa la Trinidad antropomorfa vestida de blanco, con sus atributos individuales sobre el pecho. El Espíritu Santo está en el centro, a su derecha Jesucristo en actitud de señalar a las otras dos Personas; finalmente, Dios Padre lleva el cetro, simbólicamente inclinado entre Ellas; a su izquierda se ve la esfera del mundo. Un grupo de querubines rodea a la Santísima Trinidad. En el nivel inferior, un conjunto de ángeles cantan y tocan diversos instrumentos musicales mientras que otro más, en el primer plano, se arrodilla en amorosa adoración. Al centro y en

Fig. 45

⁴¹ Nota al versículo trece del Capítulo V del *Apocalipsis* de la *Sagrada Biblia* de Nácar y Colunga.



44. Lienzo anónimo en la iglesia de Santo Domingo de Puebla. S.XVIII.



45. Pintura anónima del siglo XVIII en la parroquia de Huichapan, Hidalgo.

medio de ambos niveles, se destaca un corazón que alude a la Madre de Dios, ya que va coronado por un ramo de azucenas, a la vez que lo atraviesa un puñal; alrededor, la leyenda "*Verbum caro factum est*", elementos que recuerdan la pureza y castidad de la Virgen María así como su sufrimiento por la crucifixión de su Hijo Jesucristo.

Como se comentó líneas arriba, en España --específicamente en **Puente de la Reina**, en **Navarra**-- desde el siglo XIX, ya se mencionaban dos pinturas con la iconografía de la **Trinidad antropomorfa**, que habían llegado desde estas tierras mexicanas, durante el virreinato. El propio Germán de Pamplona, cuando se refiere a los pocos ejemplos peninsulares, habla de "dos notables cuadros barrocos" que datan según su parecer, del siglo XVIII. Dice que confirmó en el archivo de la **Parroquia de San Pedro** que procedían de un "taller mexicano por encargo de un nativo puentesino, Miguel Francisco Gambarte, vecino de la Ciudad de México cuyo nombre aparece en la inscripción al pie del cuadro"; por esta razón él no los incluyó en su libro de las Trinidades españolas. Termina diciendo que las dos obras --la otra se localiza en la **Parroquia de Santiago** de la misma ciudad-- son tan parecidas "... a otra Trinidad coetánea del artista mexicano Miguel Cabrera, que podemos atribuirlos con gran probabilidad a su taller de la ciudad de México."⁴²

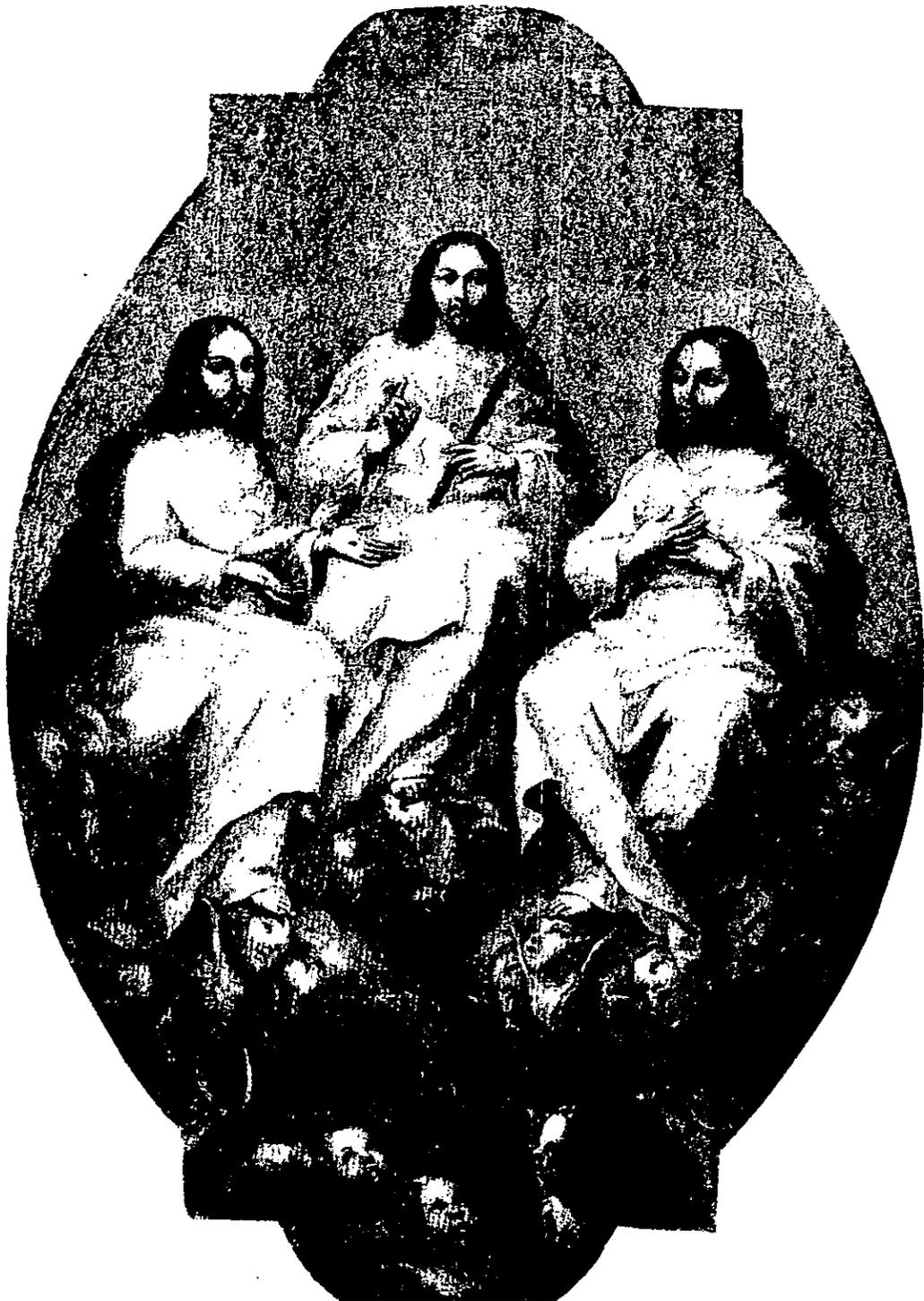
Fig. 46

Fig. 47

Resultan interesantes estos comentarios porque como vimos al principio de este capítulo, el estudioso Pamplona ya menciona en su libro que son de Miguel Cabrera, lo único que no aclara es si la fecha de 1768 está en el lienzo o si la encontró consignada en los documentos parroquiales españoles. Si esta información es correcta, estas obras podrían considerarse como de sus últimos trabajos, ya que el testamento que se conoce de Cabrera está fechado ese mismo año. Por cierto, al leer este documento, uno descubre a un hombre piadoso, fiel devoto de la Santísima Trinidad:

"En el Nombre de Dios Nuestro Señor todo Poderoso Amen. Sea notorio a los que el presente vieren como yo Don Miguel Cabrera Profesor del Noble Arte de la Pintura. Natural de la ciudad de Antequera en el Valle de Oaxaca, vecino desta Corte de México... creyendo y que ante todas cosas firme y verdaderamente creo, y confieso el Altísimo, Ynefable e incompreensible Misterio de la Santísima, Amabilísima y siempre misericordiosísima trinidad Dios Padre Dios Hijo, y Dios Espíritu Santo, tres personas realmente distintas y una Sola Divina, indivisa, consustancial, coeterna Esencia, todos los demás

⁴² Pamplona, *Op. cit.*, p. 27 Estas obras aparecen mencionadas también en el libro: *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España I*, pp. 294-297 donde, por cierto, erróneamente se les sigue considerando "heréticas".



46. Óleo sobre tela atribuido a Miguel Cabrera en la parroquia de Santiago, Puente de la Reina, Navarra. S.XVIII.



47. Lienzo de Miguel Cabrera en la parroquia de San Pedro en Puente de la Reina, Navarra. S.XVIII.

misterios. Arcanos y Sacramentos que tiene. cree. confiesa nuestra Santa Madre Yglesia..."⁴³

No es difícil suponer que ésta sea una de las razones por las que Cabrera se destaca, en la nómina de pintores que se estudiaron en esta tesis, con dieciseis obras dedicadas a honrar al dogma más trascendental del catolicismo.

De las pinturas que se localizan en España, la que se encuentra en la parroquia de **Santiago**, muestra a la Trinidad antropomorfa en un óvalo mixtilíneo, muy semejante a otros lienzos de Cabrera, como el que se conserva en la iglesia de **Guadalupito**, Zacatecas y que perteneció a uno de los altares laterales del templo de **La Compañía** --hoy de Santo Domingo-- en la capital zacatecana.⁴⁴

Fig. 48

En cuanto a la otra pintura que se localiza en la parroquia española de **San Pedro**, también en el poblado de Puénté de la Reina, muestra como diferencia el que Cabrera haya añadido las imágenes de dos santos jesuitas: Ignacio de Loyola y Francisco Javier. Ambos aparecen en el nivel inferior del lienzo, mientras que las tres divinas Personas lucen con vestimentas del color que suele identificar a cada una y con sus atributos individuales sobre el pecho. Hay que comentar que en estas obras se aprecian las características del pincel de Cabrera: dibujo fino, amplia pincelada, suave colorido y la peculiar dulzura de los rostros que recuerdan muchas obras más del pintor novohispano, como el lienzo --también de formato mixtilíneo-- que se conserva en la sacristía de la parroquia de la **Santa Cruz y la Soledad de Nuestra Señora** en la Ciudad de México.

Fig. 49

En el **Museo de Guadalupe**, Zacatecas, existen dos grandes pinturas que recuerdan mucho las características del pincel cabreriano, inclusive una de ellas ya fue atribuida al artista por su primer biógrafo, Abelardo Carrillo y Gariel quien la registra como de la "escuela de Cabrera."⁴⁵ Las tres Personas lucen con los atributos ya señalados en otras obras y van colocadas como suele ir: el Padre al centro, el Hijo a su derecha y a su izquierda el Espíritu Santo.

Fig. 50

⁴³ Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, I.N.A.H., 1966

⁴⁴ Información proporcionada personalmente por don Federico Sescosse

⁴⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, p. 134, lámina 89



48. Lienzo de Miguel Cabrera en la iglesia de Guadalupto, Zacatecas. S.XVIII.



49. Lienzo de Miguel Cabrera en la parroquia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora, México, D.F.
S.XVIII.



50. Lienzo anónimo del siglo XVIII en el Museo de Guadalupe Zacatecas. S.XVIII.

El otro lienzo que también se exhibe en el mencionado museo, técnicamente presenta ciertas diferencias. Puede decirse que el dibujo es más duro, hay menos soltura en algunos trazos, como en los palos de las vestimentas, aunque los rostros dulzones también recuerdan a los de Cabrera. Esta pintura tiene la particularidad de mostrar a la Trinidad con un fondo de innumerables rostros angelicales a manera de nubecillas.

Mención especial merece el pequeño lienzo que se conserva en una colección particular en la ciudad de Zacatecas. En la parte posterior se lee la firma de Miguel Cabrera, lo cual nos parece extraño, dado que siempre este pintor dejó su autógrafo en la cara visible de las obras. Lo cierto es que se trata de una pintura de buena calidad, en la que pueden apreciarse, el acertado dibujo y el excelente manejo de las luces y sombras. La correcta proporción de los cuerpos de las figuras, el movimiento de los paños de las vestimentas, el colorido, así como los rostros dulces de las divinas Personas, son efectivamente cualidades de la pintura de Cabrera.

Fig. 31

El pintor identifica plenamente a cada una de las tres Personas: el Padre, es el anciano venerable, de cabellera y barba blancas y viste de blanco. El Hijo va de azul, con los rasgos faciales típicos de Cristo y con la cruz a su costado; tanto Dios Padre como Dios Hijo, señalan su corazón inflamado con llamas rojas y blancas. El Espíritu Santo, al centro, viste de rojo, es un joven imberbe de cabellos rubios y rostro afeminado; sobre su pecho, la paloma con las alas desplegadas, no permite dudas sobre su significado. Alrededor de su cabeza, se observan siete llamas de fuego que seguramente aluden a sus siete dones: sabiduría, inteligencia, consejo, fortaleza, ciencia, temor de Dios y piedad.⁴⁶ La Santísima Trinidad se posa sobre el mundo en el que se observa nuevamente la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Una pléyade de ángeles enmarca a las tres Personas.

Es precisamente la imagen del Espíritu Santo la que le confiere particular importancia a este cuadro, ya que es muy semejante a las imágenes que proliferaron en Europa a raíz de las visiones de la monja Crescencia de Kaufbeuren y que, como se vio en los párrafos anteriores, mereció la sanción del papa **Benedicto XIV** a través del "*Breve Sollicitudini Nostrae*" en 1745. Tal parece que el pintor novohispano tuvo acceso a estas estampas y reprodujo la tercera Persona con las mismas características.

⁴⁶ La Iglesia sostiene que estos dones son disposiciones permanentes creadas en el hombre por Dios para hacerlo dócil a los impulsos del Espíritu y permitirle el ejercicio de las virtudes.



51. Lienzo de Miguel Cabrera en colección particular que reproduce la imagen del Espíritu Santo según las visiones de Sor María Crescencia de Kaufbeuren.

El cuerpo "volátil" del Espíritu Santo, quien aparece al centro de la composición cabreriana, está dispuesto de idéntica forma: con los brazos desplegados, las palmas de las manos hacia arriba, las piernas flexionadas y en posición de elevarse a las alturas. La semejanza se hace más palpable en el rostro. De facciones finas y delicadas, con dulce expresión, aparece enmarcado por la rubia cabellera y las siete llamitas de los dones ya mencionados. Dicha estampa fue sacada de la pintura que mandó ejecutar la monja Jeanne Altwöger, quien fuera superiora del convento donde vivía la madre Crescencia de Kaufbeuren.

Desde 1710, la comunidad franciscana supo de las visiones de la susodicha monja y en 1727, la supervisora llamó a un pintor de Munich llamado Rufin, para que Crescencia le dictara cómo veía al Espíritu Santo. Se dice que esta tarea a ella no le gustaba, porque pensaba que era un acto de soberbia, sin embargo aceptó por obediencia y fue así que, a través de varios días, el cuadro estuvo listo. De esta pintura, la monja superiora mandó hacer esculturas y una serie de grabados sobre cuero y madera, en la ciudad alemana de Augsburg, que llegó a ser en su tiempo, la capital de la estampa religiosa.⁴⁷

Con respecto al cuadro zacatecano, debo advertir que tiene una diferencia importante: el artista novohispano identifica esta imagen del grupo trinitario con la clásica paloma sobre el pecho, inclusive puede decirse que tiene un tamaño más allá del normal que suele tener este signo en los otros ejemplos que se han analizado. Puede pensarse que de esta forma, no se comprometía el pintor ante los dictados pontificios, pues aunque se había inspirado en la estampa europea, en primer lugar, el Espíritu Santo no estaba representado aislado, sino que formaba parte del conjunto trinitario y en segundo lugar, quedaba plenamente identificado con la consabida paloma.

10.3 La Trinidad antropomorfa y la Virgen María

Como ya se vio en el Capítulo IV de este trabajo, uno de los temas marianos en los que es imprescindible la iconografía trinitaria es el de la **Asunción-Coronación**. Las figuras

⁴⁷ François Boespflug, *Op. cit.*, pp. 143-145

que se manejan indistintamente son la tradicional y la antropomorfa, ya que las otras dos: el **Trono de Gracia** y el **Compassio Patris**, tienen más bien carácter pasionario y redentorista.

Numerosos lienzos se encontraron con este tema mariano, por lo que se seleccionaron los más interesantes por su factura o iconografía. En **Oaxaca**, en la iglesia del que fuera convento agustino se conserva el retablo original de finales del siglo XVII, ejemplo sobresaliente del barroco salomónico. Al centro, en la calle principal, se destaca el lienzo de la Coronación de María, obra anónima de muy buena factura (posiblemente de la primera mitad del siglo XVIII) en la que sobresale por sus dimensiones el tema trinitario. Las tres Personas lucen túnicas blancas y mantos rojos, con excelente tratamiento en los pliegues de los paños que imprimen el único movimiento de la composición. La Trinidad sostiene la corona de la Virgen, quien arrodillada espera recibirla. El artista anónimo deja ver su habilidad en el buen trabajo decorativo de los mantos, tanto los de la Trinidad como el de la Virgen, de manera que los motivos dorados recuerdan la labor del estofado de las imágenes esculpidas.

Fig. 52

Francisco Martínez (ca. 1685-1757) abordó este tema mariano con la Trinidad antropomorfa, por lo menos, en tres lienzos. Se piensa que es precisamente el gran lienzo apaisado de la sacristía de la iglesia de **Tepeji del Río**, firmada en 1718, una de sus obras más tempranas.⁴⁸ La Virgen María luce al centro de la composición en el momento de su **Asunción**, rodeada por los símbolos de la letanía lauretana. La Santísima Trinidad preside esta escena celestial, en tanto que san Miguel Arcángel, san José y sus padres, san Joaquín y santa Ana, parecen mirarla complacidos. Como siempre, una serie de ángeles y querubines complementan la composición. En esta pintura, Francisco Martínez se deja ver como un buen artista que sabe manejar los espacios; destaca el movimiento que imprime a los paños del manto de la Virgen, que simulan su “llegada” al cielo.

Fig. 53

También de Martínez es la obra de la Coronación que conserva la **Pinacoteca Virreinal** del exconvento de San Diego. En ésta, la Santísima Trinidad viste de rojo y azul, la Virgen se arrodilla sobre la esfera del mundo, para ser coronada por las divinas Personas. Como es común en las pinturas que abordan este tema, para significar que las tres Personas son un sólo Dios, las tres colocan sus manos en la corona. Alrededor de la imagen de María

Fig. 54

⁴⁸ Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p. 152: “Firma como notario de la Inquisición en 1718 un gran cuadro que existe en el Sagrario de la iglesia de Tepeji del Río en el Estado de Hidalgo.”



52. Pintura anónima en la iglesia del convento agustino de la ciudad de Oaxaca. S.XVIII.



53. Pintura de Francisco Martínez en la sacristía de la iglesia de Tepeji del Río. S.XVIII.



54. Lienzo de Francisco Martínez en la Pinacoteca Virreinal. S.XVIII.



55. Lienzo de Francisco Martínez en la iglesia conventual de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro. S.XVIII.



56. Pintura anónima en la iglesia de Zaacapu, Michoacán. S.XVII.

se destacan las figuras de cinco santos: a la altura de la Virgen, san Francisco de Asís y san Antonio de Padua, en tanto que en el nivel inferior se aprecian dos personajes arrodillados que llevan los nombres de san Hemeterio y san Celedonio; al centro un brazo que señala a la Virgen, lleva el nombre de san Germán, que debe aludir a Germán de Constantinopla quien fuera uno de los grandes defensores del culto de las imágenes. Cuando ocupó este personaje el solio pontificio en el siglo VIII, defendió en sus sermones las dos naturalezas de Cristo, así como también se le recuerda por los que aludian a la Asunción corporal de la Virgen María.⁴⁹ En esta pintura novohispana bien pueden destacarse estos asuntos por lo que se puede inferir que, el que encargó esta obra, lo hizo con esa doble intención.

La tercera obra de Francisco Martínez con este tema mariano, se encuentra actualmente en la sacristía de la iglesia conventual de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro. En esta pintura Francisco Martínez aborda nuevamente el tema de la Asunción-Coronación con gran habilidad. La bella composición muestra a la Trinidad antropomorfa, vestida de blanco, en el momento de recibir a la Virgen María para ser coronada como Reina del Cielo. Un conjunto de ángeles y querubines "ayuda" a la Virgen en su ascensión y otro más sostiene la media luna, que en esta pintura no está como suele mostrarse, haciendo eje con la imagen mariana, sino que aparece a un lado, bajo uno de sus pies.

Fig. 55

El artista novohispano manejó diversos planos a partir de la policromía, así vemos que en la región más luminosa del cuadro, apenas si se vislumbran los ángeles etéreos, en cambio hay otros, en el primer plano con ropajes vivos en rojo y azul. Asimismo, el pintor realizó una labor casi preciosista en la joyería de los medallones que engalanan la figura de María, especialmente el que lleva sobre su pecho. No cabe duda que este lienzo, junto con el de Tepeji del Río, son de los mejores cuadros que se analizaron para este capítulo, no sólo por la calidad del dibujo, sino por la forma como se imprimió el movimiento a las figuras, especialmente a la imagen mariana, donde el ampuloso manto parece realmente agitarse con los efectos del viento.

En la parte inferior del lienzo se lee la leyenda en latín: "*Meliflui facti sunt Coeli Dum manu Domini fabricata est mater tanti Dei*": Los cielos se hicieron suaves y dulces como la miel, la Madre de Dios fue elaborada con sus manos, así como la firma del autor: Francus Martínez Notarius a St. Offio Fa. anno 1738.

⁴⁹ *Año Cristiano*, T-II, pp. 316-318

Se encontraron varias obras anónimas que abordan el tema en cuestión, como el de la iglesia de **Zacapu**, Michoacán, donde la Virgen aparece acompañada por san Joaquín, santa Ana y san José. En este lienzo de mediana calidad sobresale la poca edad con la que el pintor imaginó a la Virgen María.

Fig. 56

Otra obra más se encuentra en la iglesia de **Las Monjas** del que fuera convento dominico en la capital michoacana. En este lienzo, que por cierto presenta ya serios deterioros, además de los sagrados personajes arriba mencionados, el artista añadió a santa Rosa de Lima, nada extraño si se toma en cuenta que fue terciaria dominica. En **Papalotla**, en la iglesia de **santo Domingo** de Puebla y en uno de los retablos laterales del **Santuario de Mapethé**, en **Hidalgo**, también se encontraron pinturas con esta iconografía, aunque no ameritan ser tratadas individualmente por no presentar rasgos sobresalientes.

Fig. 57

A continuación se tratarán las pinturas localizadas con la firma de **José de Páez** (ca.1720-1790) en las que también aparece la Trinidad antropomorfa asociada al tema mariano. Ya se vio en páginas anteriores, cómo sobresalen en número las obras de este pintor, quien junto con Miguel Cabrera deja ver --al menos en esta muestra-- una especial predilección por esta iconografía.

Tres de las obras estudiadas están fuera de México, dos en la ciudad de **La Habana** y una en la **Gran Canaria**, en España; la cuarta pintura se encuentra en la **Casa Humboldt**, en **Taxco**, Guerrero. La movilidad de las obras de Páez no ha podido explicarse aún; ya Manuel Toussaint lo advierte en su libro: "Ignoro si este artista pasó a SudAmérica o sus obras fueron enviadas desde México pues se dice que éstas abundan en Venezuela". También Xavier Moysén anota otras pinturas que se han localizado en Guatemala y Perú.⁵⁰

En uno de los lienzos que se encuentran en Cuba se lee una inscripción que refiere cómo, entre 1770 y 1778 fue expuesta a la veneración de los fieles gracias al empeño del obispo de este entonces: "... Santiago Joseph de Hechavarria y Eguezua Dignissimo Sr. Obispo de esta Diocesis de Cuba..." Según Rogelio Ruiz Gomar este personaje eclesiástico

⁵⁰ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, pp. 178 y 269



57. Pintura anónima en la iglesia de Las Monjas, Morelia. S.XVIII.

vino después a la diócesis de Puebla⁵¹, por lo tanto esta obra debió llegar a Cuba en vida del pintor.

Las pinturas de Páez que están en el extranjero tienen casi la misma composición: La Virgen María es subida al cielo por los ángeles, mientras la Santísima Trinidad la espera con la consabida corona. En uno de los lienzos de la isla antillana, la Virgen está enmarcada por los arcángeles san Miguel y san Rafael, en cambio en el que se encuentra en la Casa de Colón de la isla española, las figuras angelicales son suplidas por santa Ana y san Juan evangelista. En general, estas pinturas tienen buena factura, aunque con el carácter dulzón que caracteriza las obras de este artista. Tal vez la que destaca más es la que fue promovida en Cuba por el obispo, el juego de luces y sombras, su finura de trazos así como el movimiento de los cuerpos de los ángeles y de la Virgen, la hacen una pintura de calidad.

Fig. 58

Con lo que respecta al lienzo de Páez que pertenece a las colecciones de la Casa Humboldt en Taxco, puede decirse que es la que presenta mayor riqueza iconográfica. El tema de la Purísima Concepción se ve complementada, en el nivel inferior, con sus padres san Joaquín y santa Ana, de cuyos pechos brota la flor de azucena, de la cual surge la Virgen María.⁵² En el nivel medio aparecen, a su derecha el Niño Jesús y a su izquierda san José; por último, coronando la composición, la Trinidad antropomorfa con los atuendos del color que identifica a cada Persona. En esta obra es notable el sol que se deja ver tras el cuerpo de María, como acontece en otros lienzos con el tema de la Purísima Concepción. Con él se quiere significar que fue concebida por Dios, sin pecado original, porque era la elegida para que de ella naciera Jesucristo, el Salvador de los hombres.

Fig. 59

Del conjunto de obras que se analizaron con el tema de la Asunción-Coronación, se distingue por sus grandes dimensiones y excelente factura, el que se localiza en la iglesia de Santa Clara en Atlitxco, Pue., firmado por Luis Berruenco. Las pocas noticias que hay sobre este pintor poblano las registran Francisco Pérez de Salazar, Manuel Toussaint y Elisa Vargaslugo. Esta última investigadora sostiene que la obra de Berruenco se produjo de 1717 a 1750, por lo que puede pensarse que nació hacia 1683-1684.

Fig. 60

⁵¹ *México en el mundo de las colecciones de arte*. Nueva España, T-I, p. 291

⁵² Mayor información sobre esta iconografía se encuentra en el Cap. VI de esta tesis.



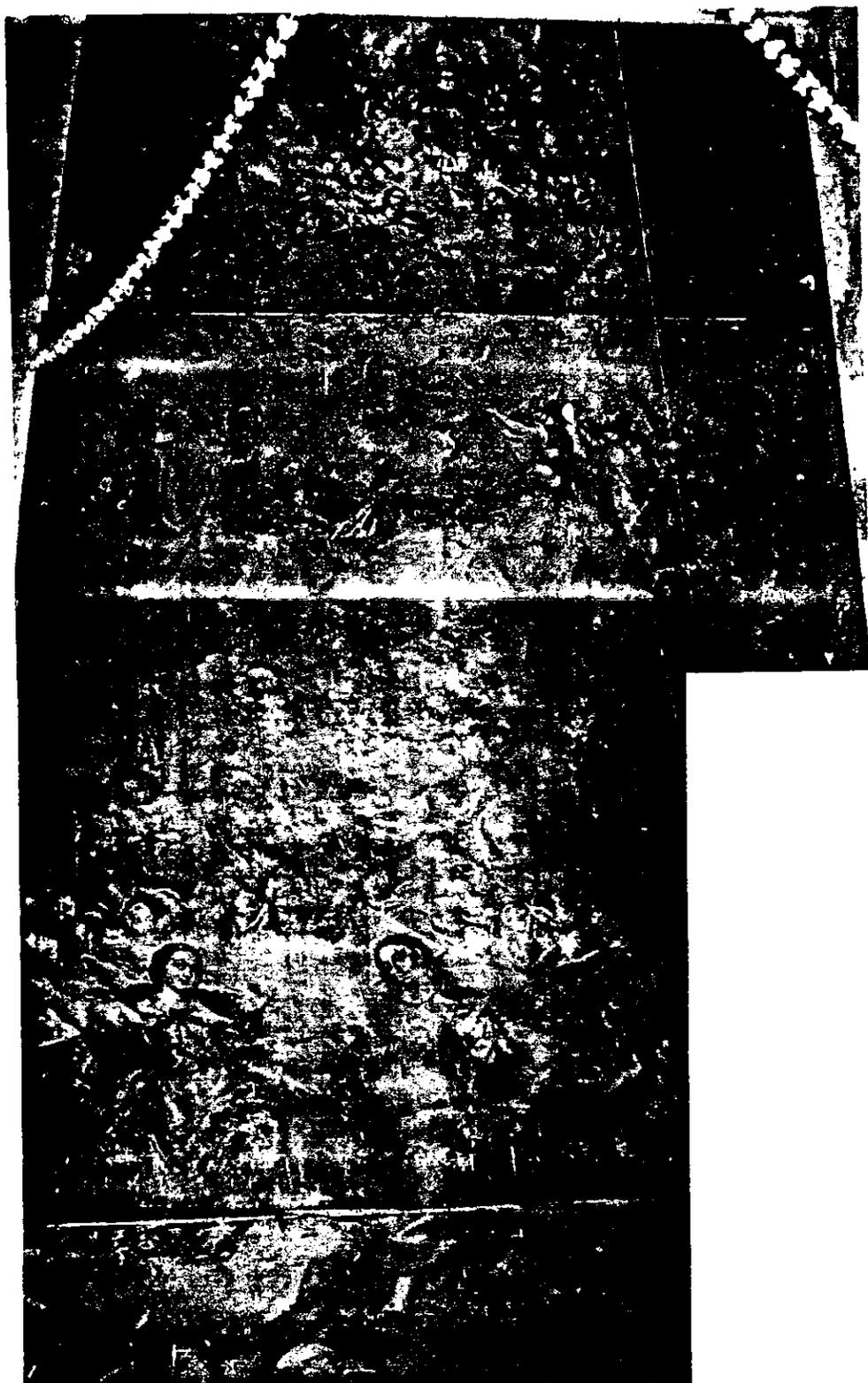
58. Pintura de José de Páez en el Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana S. XVIII



58. Pintura de José de Páez en la Casa de Colón, Las Palmas, Gran Canaria. S.XVIII.



59. Pintura de José de Páez en la Casa Humboldt, Taxco, Guerrero. S.XVIII.



60. Asunción-Coronación de Luis Berrueco en la iglesia de Santa Clara en Atlixco, Puebla. S XVIII

En cuanto a las características de su pintura esta autora comenta: "... cabe perfectamente la posibilidad, desde el punto de vista cronológico, de que Luis Berrueco hubiera sido discípulo de Juan Correa. Posiblemente Berrueco vivió en México la temporada de su aprendizaje en el taller de Correa..."⁵³ La pintura en cuestión presenta una composición que recuerda en parte el gran lienzo que pintara **Juan Correa**, con el mismo tema, para la sacristía de la **Catedral de México** en 1689. Podría pensarse que Berrueco se inspiró en el trabajo del pintor mulato, o que ambos copiaron la misma estampa, aunque cabe anotar que el lienzo de Correa es mucho más rico en elementos iconográficos, como los espesos bosques en los que se observan diversos animales; asimismo la obra del pintor poblano no tiene la pléyade de ángeles que engrandece tan significativo suceso.

Berrueco dividió la composición en dos niveles. En el inferior, la escena terrenal, donde como siempre suele acontecer en este tipo de iconografías marianas, se observa el sepulcro vacío de la Virgen María. Alrededor del mismo, están una serie de personajes entre los que se destacan los apóstoles y algunas piadosas mujeres. Todos lucen sorprendidos ante el maravilloso acontecimiento que tienen ante sus ojos; elevan sus brazos y miradas para contemplar a la Madre de Dios en su camino al cielo y el encuentro con su Hijo, quien ha "bajado" de su trono para recibirla.

Sólo hay un personaje, en la esquina inferior del cuadro, que no participa del evento, por el contrario, cruza los brazos sobre su pecho y parece meditar sobre tan gran misterio. Se trata de san Francisco de Asís; no hay que olvidar que la pintura fue ejecutada para un convento de monjas franciscanas.

El nivel superior del cielo está presidido por las figuras humanas de Dios Padre y Dios Espíritu Santo sentados en sus respectivos tronos; visten de rojo y azul, al igual que Jesucristo que ha dejado su trono para recibir a su Santísima Madre. Las tres Personas llevan sus respectivos símbolos en el pecho y sus cabezas van circundadas por el nimbo triangular. Una pléyade de ángeles, ángeles músicos y querubines rodean a la Santísima Trinidad. Por último, hay que destacar la presencia de una serie de personajes que aparecen a cada lado de Jesucristo y la Virgen María, mismos que no existen en el lienzo de Correa. Así vemos que del lado del Salvador, encabeza san Juan Bautista, "el precursor" del Mesías

⁵³ Elisa Vargaslugo, "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 44, p. 68

en tanto que el otro grupo principia con Adán y Eva, quienes arrodillados contemplan la escena; diversos santos y santas complementan el conjunto.

No cabe duda que Berrueco se muestra en esta obra como un artista hábil y refinado, conocedor del buen oficio de pintor. Así lo deja ver el dibujo acertado de las figuras, las facciones del rostro y su acertado manejo del espacio y de la perspectiva. A lo anterior hay que añadir su habilidad para imprimir movimiento a las imágenes, especialmente las de María y Jesucristo cuyos cuerpos dinámicos y a la vez, “suspendidos” en el espacio celestial, dan buena cuenta del milagroso acontecimiento. Sólo resta decir que el color original se ha perdido porque la obra está muy deteriorada, sin embargo, se perciben los juegos de luces y sombras característicos de la pintura barroca de esta época.

También se encontraron otras advocaciones marianas asociadas a la Trinidad antropomorfa, como la **Virgen de Guadalupe**, la **Virgen de Loreto** y la **Virgen del Refugio**. En el primer caso está el lienzo atribuido también a **José de Páez** que se encuentra en **Tacoronte, Tenerife, España**. Es un óleo que muestra a la guadalupana al centro, con las cuatro apariciones en las esquinas y una escena de la Huida a Egipto, a los pies de la composición. La Santísima Trinidad, de medio cuerpo, preside esta tela, que además lleva seis angelillos portando algunos símbolos de la letanía lauretana.

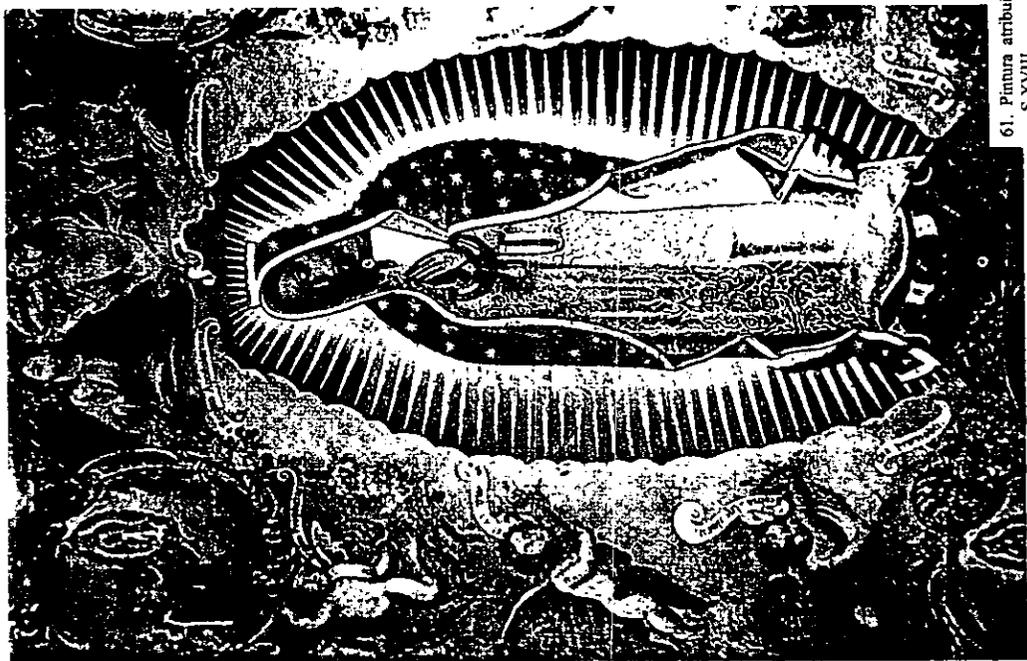


Otra tela guadalupana fue localizada en el pequeño poblado de **San Mateo**, en el **Estado de México**. Es un lienzo rico en elementos iconográficos y sobre todo, rico en ornamentación y colorido. Como siempre, la Virgen de Guadalupe luce al centro de la composición. En las esquinas los medallones de las cuatro apariciones, enmarcados por motivos florales en dorado; también en esta obra se hizo un medallón más a los pies del querubín guadalupano, con la Huida a Egipto. A los lados de la Virgen, san Joaquín y santa Ana, de cuerpo entero, se ven desproporcionados con relación a la imagen mariana. La trinidad antropomorfa corona esta pintura de gran sabor “popular” en la que los errores de proporción y dibujo se pierden entre la exuberancia del color y del dorado.

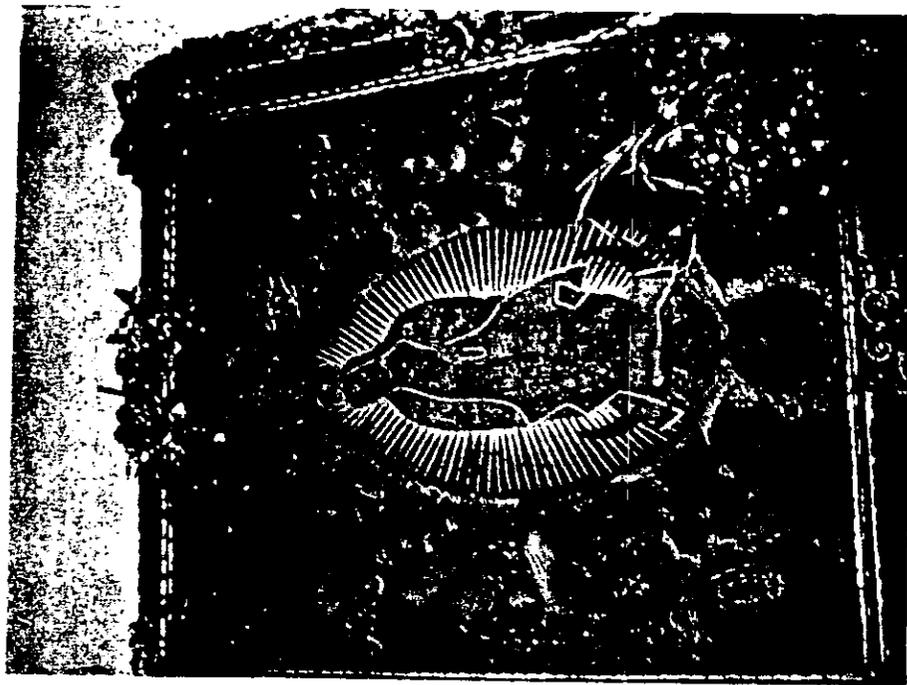


Sin embargo, considero que la pintura más importante del grupo guadalupano, es el magnífico lienzo que celosamente guardan los habitantes del pueblo de **San Juan Tilapa**, en el Estado de México y que puede relacionarse iconográficamente con tres lienzos más que ya se trataron en el capítulo que aborda la Trinidad clásica. La pintura mexiquense se





61. Pintura atribuida a José de Páez en la iglesia de Santa Catalina de Alejandria, Tacoronite, Tenerife. S.XVIII.



62. Lienzo arónimo en la iglesia del poblado de San Mateo S.XVIII.



63. Pintura anónima en San Juan Tilapa, Edo. de México. S. XVIII.

caracteriza por su buena factura y bella composición. El tema central es el de la Santísima Trinidad pintando el milagroso lienzo en el que se muestra a la Virgen de Guadalupe. La escena celestial se desarrolla en medio de los ángeles, quienes cual aprendices de un "singular taller gremial", colaboran preparando los colores y las hojas de oro para que el divino pintor: Dios uno y trino, ejecute el lienzo sinigual; los arcángeles san Miguel y san Gabriel enmarcan la escena.

Las tres Personas aparecen sentadas. El Padre en el extremo derecho, se identifica plenamente por su figura de anciano digno, con su cabellera y barba blancas; viste con la capa pluvial y lleva en su mano izquierda el globo terráqueo y el cetro. Jesucristo, en el extremo contrario, le ayuda al Padre a sostener la tela; viste de morado y azul y en sus manos se observan las heridas de su crucifixión. El Espíritu Santo, al centro, es el maravilloso pintor. Viste de blanco y sus facciones son idénticas a las de Jesucristo; su rostro se voltea ligeramente, como si buscara a la Madre de Dios para "copiarla" con sus diestros pinceles que aún no han culminado la tarea.

¿De dónde obtuvo este artista desconocido la idea de esta pintura tan original? No ha sido posible delucidar cuál fue la obra que dio pie a esta iconografía que sin lugar a dudas es novohispana. Como dijimos en el capítulo correspondiente, estos lienzos en los que la Santísima Trinidad, es la "divina ejecutante", corroboran la importancia que tuvo este culto guadalupano entre la sociedad novohispana del siglo XVIII.

Otra de las iconografías trinitario-marianas es la de la **Virgen de Loreto**, devoción introducida por los jesuitas, a la Nueva España en el siglo XVII. En la capilla de **San Rafael**, en el poblado de **San Miguel Allende**, Guanajuato, existe un lienzo que presenta la novedad de que la Virgen está coronada por la Santísima Trinidad, inclusive la corona es más bien una tiara papal, con lo que seguramente se quiso significar que María es la Madre y Reina de la Iglesia. En el nivel inferior se observan las figuras de san José y san Juan evangelista.



Una obra más, que considero interesante tratar aquí, es el lienzo anónimo que se conserva en el **Museo Nacional de Virreinato** y que bien puede relacionarse con las obras de Miguel Cabrera. Su riqueza iconográfica salta a primera vista: La Purísima Concepción, va coronada y lleva un manto azul cubierto de flores rojas. Parada sobre una peana de





64. Pintura anónima en la capilla de San Rafael en San Miguel Allende, Guanajuato. S. XVIII.



65. Pintura atribuida a Miguel Cabrera. Museo Nacional del Virreinato. S. XVIII.

querubines que a su vez está dentro de una barca, nos recuerda que María es la Reina del Cielo y de la Iglesia, simbolizada por esta sencilla embarcación.

En el anverso del lienzo, se lee en una inscripción que, un arzobispo de Toledo concedió indulgencias a quien rezare frente a esta imagen a la que denomina Nuestra Señora de la Barca.⁵⁴ Sin embargo, bien pudiera también llamarse Reina de los Ángeles, ya que a sus lados están los siete arcángeles: a su derecha y en el nivel inferior, se observa a san Miguel, quien luce de mayor tamaño con respecto a los otros seis, es evidente que se quiso enfatizar su importancia como “Príncipe de las huestes celestiales”. Le sigue san Rafael, con su atuendo de peregrino y el típico pescado; Baraquiél, recoge flores en un paño blanco.

A la izquierda de la Virgen, frente a san Miguel, se ve a san Gabriel, vestido de blanco y con la azucena en su mano, el ángel de la Anunciación ocupa también un lugar sobresaliente en este lienzo mariano; enseguida Jehudiel con cetro y corona, en tanto que Uriel lleva la espada; por último, Satiel, el ángel de la plegaria, ahora lleva un incensario. Remata la composición la Santísima Trinidad con sus atuendos blancos y con los símbolos característicos sobre el pecho. Se evidencia que el pintor de esta obra tenía un manejo excelente del color, prueba de ello son los diferentes blancos, desde las nubecillas que sirven de fondo a la escena celestial, hasta los blancos luminosos de las vestimentas de Dios y de san Gabriel. Asimismo, el correcto dibujo y el buen uso del reducido espacio, logrando figuras proporcionadas, nos indica que este pintor del siglo XVIII conocía realmente su oficio.

Otra pintura que merece comentario, es la que custodia el Museo Regional de Guadalajara bajo el nombre de **Virgen del Refugio**. Es un lienzo de formato casi cuadrado, de autor anónimo, en el que se observa la imagen de la Madre de Dios de medio cuerpo. Viste túnica rosa y manto azul; lleva el cabello suelto sobre los hombros y va coronada; hasta aquí son las características formales que podrían recordar la advocación mariana mencionada ya que, en lugar de que sobre el manto vayan los monogramas de Jesús y de María, en este caso, va tachonado de estrellas y el Niño Dios que suele llevar cargado, fue suplido por una vara de azucena.

Fig. 66

⁵⁴ *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, T-II, p. 96*



66. Obra anónima en el Museo Regional de Guadalajara. S.XVIII.

Por otro lado y lo más importante para nuestro estudio, el pintor colocó a la Santísima Trinidad distribuida formando un triángulo: Dios Padre está en la esquina superior derecha; Dios Hijo, está en la izquierda y el Espíritu Santo humanizado, luce en el pecho de la Virgen, lo cual resultaría “poco ortodoxo” para algunos tratadistas, sin embargo, es evidente que a través de esta iconografía se pretendió exaltar el misterio de la maternidad de María “por obra y gracia del Espíritu Santo”. Por último quiero hacer hincapié en la factura del cuadro, ya que si bien no puede calificarse como de excelente factura porque especialmente en las imágenes de la Trinidad hay errores de proporción anatómica, puede destacarse la bella figura de la Virgen, sus delicadas facciones y especialmente el rico tratamiento del dorado que algunos pintores novohispanos del siglo XVIII, gustaron de aplicar en sus obras.

En el **Philadelphia Museum of Art** se custodia una lámina de cobre del siglo XVIII, de autor desconocido, que está catalogada bajo el título de **Santísima Trinidad, la Virgen y Santos**.⁵⁵ Se trata de una pintura en la que a todas luces se percibe la carencia de formación técnica del pintor, así como de información iconográfica, ya que presenta una simbología que, si bien no estuvo “prohibida”, si hubiera sido sancionada tal vez por “incorrecta” o “irrespetuosa”, por ende, para este estudio, es una obra por demás interesante.



La composición está hecha a partir de tres ejes. El central está presidido por la imagen de Dios Padre quien lleva el sol en el pecho y el cetro en la mano izquierda, la mano derecha se la lleva a la cabeza, indicando así su “divina sabiduría”; arriba se observa, casi desdibujada y adentro de un medallón, la pequeña imagen de la Purísima Concepción y dos palabras “idea” y “divina”, así como una inscripción latina que sale del pecho de Dios Padre: “*In cristalo entis mei intactam te esse labe preparo*” que significa “en mi cabeza yo te preparo intacta, sin mancha.” Bajo la imagen del Padre, está santa Ana, con las manos juntas. Es una figura de tres cuartos de tamaño que a la altura de su vientre lleva otro medallón, idéntico al anterior, con la imagen de la Virgen.

Enseguida se encuentra María Santísima con las doce estrellas rodeando su cabeza, también lleva las manos juntas y en su vientre se observa un medallón con la figura del Niño Jesús. A la derecha del Padre, en el nivel medio de la composición está Jesucristo quien se

⁵⁵ Agradezco a la Dra. Elisa Vargaslugo el haberme proporcionado este material.



67. Lámina de cobre del siglo XVIII. Anónima. Museum Philadelphia Museum of Art.

lleva la mano izquierda al pecho para señalar al Cordero, en tanto que la derecha la dirige hacia santa Ana. De la llaga de esta mano sale un rayo de luz que va justamente al pequeño medallón que muestra la imagen de María.

Abajo de Jesús, se aprecia a san Joaquín arrodillado, eleva su mirada al nivel superior y con su mano derecha señala la rama de azucenas que brota de su pecho, simbolizando con ello ser el padre de María. Finalmente, el eje que preside el Espíritu Santo. Mientras que su mano derecha hace la típica señal de la bendición de Dios, con la izquierda muestra la paloma sobre su pecho y un rayo de luz, que, en este caso se dirige a la Virgen, simbolizando su maternidad milagrosa, gracias a la acción de esta tercera divina Persona. Abajo del Espíritu Santo está la figura de san José, arrodillado, sosteniendo la vara de almendro florecido, que recuerda como siempre la voluntad de Dios que lo escogió para esposo de María y padre adoptivo de Jesús.

De acuerdo a lo estipulado por el fraile mercedario Interián de Ayala, esta pintura es de las que “necesitan de corrección y enmienda”, pues tal como dice en el apartado sobre las representaciones de la Purísima Concepción:

“Mas ocasión de tropiezo puede ser, lo que yo mismo he visto también alguna vez: a saber, pintada a la Virgen en este Misterio, juntas las manos ante el pecho sí; pero llevando en su vientre virginal al Niño Jesús...”

Continúa diciendo el tratadista que aunque para algunos estas pinturas “respiran piedad”, para él no debe de aceptarse porque:

“... salvo el juicio de los demás, juzgo, que absolutamente no se puede admitir: no solo por precaverse, y alejarse más de este modo algunos incautos y necios pensamientos; como por contener dicha pintura una novedad insólita, la que siempre debe huirse...”⁵⁶

Como se ve, el escritor mercedario estaría en contra de la pintura en cuestión, más que nada porque presenta una “novedad insólita de la que debe huirse” y aunque no menciona que esta iconografía contenga algún error de fondo, es evidente que su opinión iría en torno más bien a que esta representación es vulgar y de mal gusto. No hay que olvidar que para esta época aún no se definía como dogma la Purísima Concepción de María y que

⁵⁶ Fray Interián de Ayala, *Op. cit.*, T-II, pp. 12-13

seguían suscitándose controversias aun dentro de la misma Iglesia, por lo tanto, debieron cuidar mucho que este tipo de “libertades artísticas” no confundieran a los fieles devotos. Asimismo, para el fraile mercedario resulta poco aceptable el mostrar al “Verbo encarnado” en el vientre de María, por lo tanto, este cuadro sería inadmisibile para el tratadista.

Por todo lo anterior, me atrevo a insistir que el pintor que realizó esta lámina, además de que se deja ver como un artista con poca formación, --prueba de ello son los desaciertos en el tratamiento de los paños de las vestimentas, especialmente en los de la Virgen que son tan ampulosos y tiesos que casi se pierde su menudo cuerpo entre ellos-- no debió estar enterado de todos los dictados iconográficos, sin embargo, quien le mandó hacer esta lámina --o tal vez él mismo-- sí conocía lo que la Iglesia había determinado, ya que la pequeña obra no representa errores de fondo dogmático.

10.4 La Trinidad antropomorfa en otros temas

Una de las evidencias que muestra la preferencia de la sociedad novohispana por la iconografía de la Trinidad antropomorfa, es la abundancia de temas religiosos en los que se le ve incluida --podría decirse que aparece en todos-- prueba de ellos son las obras que ya se analizaron, además de las que a continuación se comentarán.

En primer lugar, creo conveniente hablar de una pintura sobre lámina de **Cristóbal de Villalpando** que forma parte del conjunto de obras que engalanan el magnífico recinto de la **Capilla del Ocho**, en la **Catedral de Puebla** y que se piensa la pudo haber ejecutado en 1689,⁵⁷ tal como aparece en las otras dos láminas que complementan esta bellísima triada.

Fig. 68

La lámina en cuestión tiene carácter narrativo y aborda el pasaje del *Génesis* que refiere, desde la creación de Adán y Eva, hasta su expulsión del Paraíso. La secuencia de imágenes principia justamente con la creación de Adán por la Santísima Trinidad figurada como antropomorfa. Villalpando colocó en un segundo plano las escenas con las que principia la narración y por lo tanto las figuras son de menor tamaño, mientras que en el

⁵⁷ Juana Gutiérrez, et. al., *Cristóbal de Villalpando*, p. 238 Apud. Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, p. 107



68. Lámina de Cristóbal de Villalpando en la capilla del Ochavo, Puebla. S.XVII.

primer plano se destacan aquéllas con las que culmina el relato de la Creación y la infidelidad de Adán y Eva.

En cuanto a la Santísima Trinidad, puede decirse que ésta sería tal vez una de las más antiguas representaciones en su tipo antropomorfo. Villalpando distingue a cada una de las divinas Personas: el Padre al centro, con el rostro barbado, a su derecha Dios Hijo, viste de rojo y azul, en tanto que el Espíritu Santo, lleva túnica y manto blancos; los tres lucen el nimbo triangular el que por cierto se ve desproporcionado enmarcando las pequeñísimas cabezas.

El porqué eligió el pintor a la Santísima Trinidad para representar el momento de la creación del primer hombre, se sustenta seguramente en las propias palabras de las *Sagradas Escrituras* --tal como ya lo había apuntado Francisco de la Maza-- esto es: “**Hagamos** al hombre a **nuestra imagen y semejanza.**” Se utiliza el plural como señalan Nácar y Colunga; “La solemnidad de la fórmula indica claramente que se trata de la obra más importante, Dios entra en consejo consigo mismo, e invoca la plenitud de su ser del cual es revelación la **Trinidad.**” Este asunto de la creación del hombre por la Santísima Trinidad en su forma antropomorfa, sólo lo encontré en las obras europeas, específicamente en el sarcófago del siglo IV que custodian las colecciones vaticanas y que se trató en el inicio de este capítulo.

Como consideración final, cabe decir que la sinigual lámina se distingue por la labor preciosista del afamado pintor novohispano. Los recientes estudios sobre Villalpando han profundizado acertadamente sobre el estilo del artista y las características de sus obras, así que tomaré algunas de estas opiniones:

“Las tres láminas (se refieren a las de El Ochoavo: **El Paraíso, El Diluvio y el martirio de Santa Catalina**) son de estirpe flamenca, con ciertos detalles italianizantes y aun ciertos arcaísmos como el de **repetir** en El Paraíso, a los personajes para desarrollar la narración en cadena...”⁵⁸

De particular importancia para este análisis, son las dos pinturas que se han localizado con el tema de la *Última Cena*. En ellas se abordó el histórico suceso, tal como es costumbre, sólo que se añadió a Dios Padre y Dios Espíritu Santo como persona, formando el clásico triángulo con la figura de Jesucristo que preside la mesa.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 85

Las pinturas en cuestión se encuentran: una, en el **Museo de Filadelfia**, en la Colección Lamborn, mientras que la otra se localiza en el **Santuario de Guadalupe** de la Ciudad de Puebla. Ambas obras son anónimas del siglo XVIII y sólo presentan como elemento común desde el punto de vista iconográfico, la inclusión del Padre y del Espíritu Santo conformando la Trinidad antropomorfa.

Fig. 69

La primera obra muestra una composición dividida en dos niveles: el superior con el rompimiento de gloria donde surgen Dios Padre y Dios Espíritu Santo, vestidos de azul y señalándose mutuamente. La visión celestial se complementa con un grupo de ángeles músicos y querubines que apenas se insinúan entre las nubes.

El segundo nivel de este lienzo novohispano muestra a Jesucristo en el instante que narra el evangelista: "Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y dándoselo a los discípulos dijo: Tomad y comed, éste es mi cuerpo." (Mt 26, 26) Alrededor de una mesa ovalada se ven los doce apóstoles y una persona más que como dice Clara Bargellini: "¿Acaso estaría presente también san Pablo a alguno de los profetas?"⁵⁹ Vale la pena destacar que, a los pies de la mesa se observan unos recipientes que aluden al momento previo de la institución de la Eucaristía cuando Jesucristo lavó los pies a sus apóstoles.

En el lienzo de la colección Lamborn, se observa una novedad más: a los lados del Padre y del Espíritu Santo, a manera de "cuadros dentro del cuadro", se aprecian tres escenas relacionadas con la comunión de los personajes sagrados, como la Virgen María, el profeta Elías (que luego es arrebatado a los cielos) y otro personaje que parece recibir la comunión del propio Cristo. No cabe duda que esta obra, a la vez que recrea uno de los momentos históricos más trascendentales de la vida de Jesucristo, presenta innovaciones que le confieren un carácter único desde el punto de vista iconográfico.

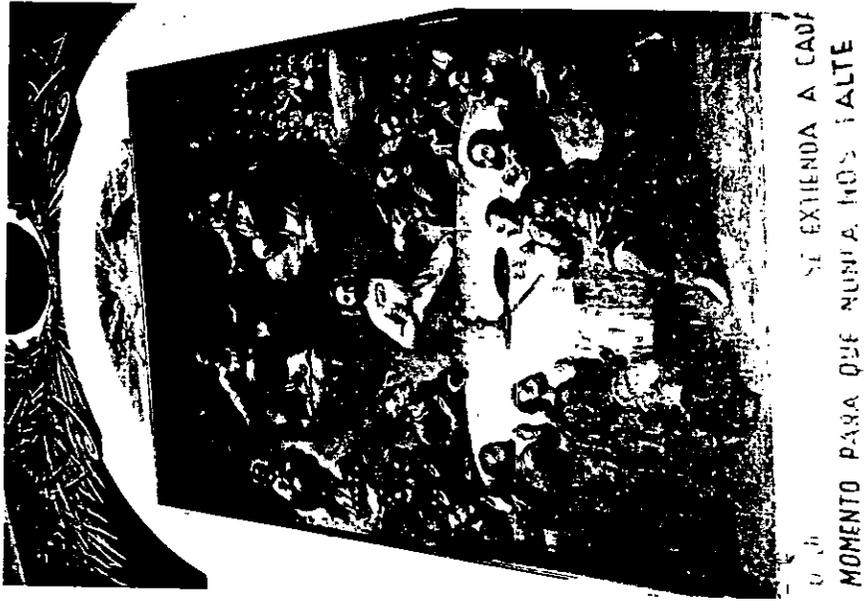
Con respecto a la pintura que se localizó en la iglesia poblana, puede decirse que narra exactamente el mismo instante que la obra del Museo de Filadelfia, sólo que ahora los doce apóstoles ya sostienen en su mano el fragmento del pan simbólico. El artista dio especial énfasis a la Trinidad antropomorfa: Cristo al centro de la mesa, viste con túnica blanca y manto rojo, al igual que las otras dos divinas Personas que aparecen inscritas en un

Fig. 70

⁵⁹ Clara Bargellini, *El coleccionismo estadounidense*, p. 280



69. Pintura anónima en el Philadelphia Museum of Art. S.XVIII.



70. Lienzo anónimo en el Santuario de Guadalupe en la ciudad de Puebla. S.XVIII.

gran sol. El Padre, lleva el símbolo consabido en el pecho y sostiene una llama de fuego. A los lados del sol se observa una pequeña imagen de la Purísima Concepción y un grupo de ángeles que arrodillados adoran al Santísimo misterio. Una serie de inscripciones se observan en varias secciones del cuadro, sin embargo, no ha sido posible transcribirlas por la altura donde se ubica el cuadro.

Las pinturas que se han comentado resultan interesantes por su iconografía novedosa, no así por sus cualidades pictóricas, aunque es justo decir que la factura de la obra de la colección estadounidense, tiene mejor calidad, especialmente ésta se percibe en los rostros de los personajes y en ciertos detalles de los recipientes que aparecen al frente de la composición.

Otro de los temas en los que es frecuente encontrar la figuración de la Santísima Trinidad antropomorfa, es el de las **Ánimas del Purgatorio**. Según Jacques Le Goff: "El Purgatorio triunfó en el siglo XIII en la teología y en el plano dogmático. Se da por cierta su existencia, se convierte en una verdad de fe de la Iglesia."⁶⁰

Al mismo tiempo sostiene que las primeras representaciones se dieron en el siglo XIII y cabe recordar que el Concilio de Trento defendió la existencia del mismo, por lo cual, a partir del Renacimiento, se difundió ampliamente esta iconografía:

"Puesto que la Iglesia Católica, ilustrada por el Espíritu Santo apoyada en las Sagradas Letras y en la antigua tradición de los padres, ha enseñado en los sagrados Concilios y últimamente en este ecuménico Concilio, que existe el Purgatorio y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragos de los fieles y particularmente por el sacrificio del altar."⁶¹

Por su parte, la *Leyenda Aurea* que, como bien sabemos fue escrita justamente en el siglo XIII por **Santiago de la Vorágine** y complementada a lo largo del tiempo, hasta que a mediados del siglo XIX se hizo la traducción al castellano tal y como se lee en la actualidad, dedica un espacio a la explicación del Purgatorio. El dominico genovés lo explica de manera sencilla:

"... quienes mueren sin haber concluido de pagar sus débitos y sin constricción suficiente para liquidarlos mediante ella, son severísimamente castigados con el fuego del purgatorio, a no ser que otras personas desde la tierra por motivos de caridad, se encarguen de satisfacer por ellos..."⁶²

⁶⁰ Jacques Le Goff. *El nacimiento del purgatorio*. p. 331

⁶¹ Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, p. 277 (1983)

⁶² Santiago de la Vorágine, *La Leyenda dorada*, p. 705, T-II

Podría ampliarse mucho más el comentario sobre este tema, uno de los más discutidos a lo largo de la historia del cristianismo, sin embargo, sólo quiero puntualizar algunos aspectos que se reflejan siempre en las obras pictóricas, especialmente en las que se han analizado para este apartado.

En primer lugar se habla del Purgatorio como de un sitio específico, donde van las **almas** que aún no son merecedoras de la Gloria del Padre. Se menciona también que son castigados por el fuego; asimismo, de las oraciones de los fieles --sufragios-- que les ayudarán a expiar sus culpas. Por último, se insiste en la trascendencia del oficio de la misa --sacrificio del altar-- ofrecido por ministerio del sacerdote para gloria de Dios y salvación de los hombres.

Se encontraron varias pinturas que abordan el asunto, con representación de la Trinidad antropomorfa, sin embargo seleccioné solo cinco por su peculiar composición pictórica o por ser obra de algún artista sobresaliente. Así tenemos el gran lienzo, que **Miguel Cabrera** pintara para el altar de Ánimas, en la Capilla del Padre Jesús, en la iglesia de **Santa Prisca** de Taxco. Una pintura anónima que se encuentra en el templo de **La Compañía**, en Guanajuato, así como los que se localizan en la iglesia del que fuera convento agustino en **Salamanca**, también en el Estado de Guanajuato. Los otros dos están en la iglesia de **San Diego de Alcalá** de Huejotzingo, en Puebla y en la **Capilla de Guadalupe**, en Real de Catorce. Las obras en cuestión son del siglo XVIII, con excepción de la última, que está fechada en 1820.



En estos lienzos hay elementos comunes que vale la pena destacar, así como otros que les confieren particular importancia. En ellos siempre se distinguen dos niveles: el inferior, marcado propiamente por el purgatorio, caracterizado por los cuerpos inmersos en las llamas y el superior, donde destaca en su figuración antropomorfa, la Santísima Trinidad. Se usan los colores que se han comentado, con las diversas combinaciones señaladas.

En cuatro de las obras se destacan las imágenes de la Virgen María y diversos santos, así como el arcángel San Miguel, quien en dos de ellas forma el eje central de la composición. Sólo en el lienzo de **Huejotzingo**, la distribución de los sagrados personajes es por demás novedosa, de ahí que se comentará separadamente.



71. Lienzo de Miguel Cabrera en la Capilla del Padre Jesús en Santa Prisca, Taxco. S.XVIII.



Detalle de la Trinidad

La razón por la que San Miguel ocupa un sitio preeminente, como en la obra de Cabrera del retablo de *Ánimas de Santa Prisca*, se debe a que la tradición refiere, a partir del *Apocalipsis*, que el “Príncipe de las Huestes celestiales”, presidirá con Jesucristo el Juicio Final, de ahí que en esta iconografía suele llevar en su mano la balanza, con la que “pesará” las almas de los hombres.⁶³ Alrededor de la composición, se distribuyen las figuras de la Madre de Dios y de los santos, significando su intercesión ante las tres divinas Personas; las plegarias que los fieles creyentes les dirigen para que las ánimas gocen pronto de la Gloria celestial.

Hay que mencionar que es común que los artistas identifiquen a las ánimas sufrientes --así lo indican las expresiones de sus rostros-- de manera que se distinguen los hombres y las mujeres, así como los jerarcas civiles y religiosos con sus mitras, coronas o tiaras, tal como se observan en el gran lienzo de la iglesia de Salamanca. Asimismo, con diferentes tonos en la piel, pueden identificarse a los españoles de los indígenas y negros; así los pintó Cabrera y el artista anónimo que ejecutó el lienzo de la iglesia jesuita de Guanajuato. De esta forma singular, se significa que todos los hombres sin importar su sexo, condición social o jerarquía, tendrán que expiar sus culpas antes de gozar la visión beatífica de Dios.

Particular importancia tiene la obra de **Huejotzingo**, ya que no se ajusta a la tradición iconográfica de la mayoría de los lienzos de *Ánimas novohispanos*. Al igual que en las otras obras, la Trinidad antropomorfa remata la composición y en el nivel inferior se observan las almas desnudas, de medio cuerpo, entre las llamas del Purgatorio. El asunto que más llama la atención son los tres santos que se observan al centro de la composición. Se trata de santo Domingo de Guzmán, san Antonio de Padua y san Francisco de Asís, quienes sobresalen por sus dimensiones. Los tres se posan sobre las ramas de un gran árbol que surge de las llamas del Purgatorio, curiosa interpretación que puede deberse a la creatividad del artista o al modelo que sirvió de inspiración.



Los santos lanzan su cinturón y cordones del hábito a las almas, tres de ellas están ya asidas a este símbolo de salvación. El mensaje de la pintura está en estrecha relación al decreto tridentino que habla del papel que juegan los santos en la vida de la Iglesia:

⁶³ Ma. del Consuelo Maquívar, *Ángeles y arcángeles*, p. 65



72. Lienzo anónimo en la iglesia de San Diego de Alcalá en Huejotzingo, Puebla. S. XVIII

“Que les enseñen cómo los santos que reinan juntamente con Cristo, ofrecen a Dios sus oraciones a favor de los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente; y recurrir a sus oraciones, a su ayuda y protección, para impetrar los favores de Dios, por medio de su Hijo, nuestro Señor Jesucristo que es nuestro único Redentor y Salvador.”⁶⁴

Con estas palabras recordamos cómo las oraciones de los fieles, dirigidas a los santos --los sufragios-- ayudan a que las ánimas del Purgatorio expien sus culpas para alcanzar la Gloria de Dios. Las ramas llevan flores blancas y rojas, símbolo del amor y la pureza. Tres de esas ramas culminan en una gran flor sobre la que se observa: en la roja, Dios Hijo, vestido de azul y con la cruz contra el pecho; en la blanca que es la central, está el Espíritu Santo que viste de rojo y por último, Dios Padre con el mundo y el cetro, viste de blanco y se posa sobre la flor roja. Es posible que esta singular alegoría esté relacionada con los siguientes comentarios expresados por Chevalier:

“Cristo es a la vez sol y árbol. Orígenes lo compara a un árbol. El árbol es escala y es montaña. Árbol y cruz se levantan en el centro de la tierra y sostienen el universo.”⁶⁵

Puede interpretarse que a través de ese “árbol” que se levanta de las profundidades, las almas subirán gracias a la intercesión de los santos a gozar de la Gloria, donde los espera Dios, uno y trino.

En cuanto a la calidad pictórica de este grupo de obras, de manera especial deben destacarse, la pintura de Miguel Cabrera y el lienzo anónimo que se acaba de tratar, de autor desconocido. El impacto visual que causa la obra de la iglesia taxqueña, al centro del conjunto del retablo, no sólo se debe a sus grandes dimensiones, sino a la maestría que caracteriza la mayoría de las obras de Miguel Cabrera. La forma mixtilínea del lienzo --muy del gusto barroco del siglo XVIII y del propio pintor-- atraen de inmediato la atención del espectador. A esto hay que añadir la riqueza de la composición, el colorido y el movimiento que se percibe en las imágenes, especialmente en el “apoteótico”, san Miguel. Bien dice Elisa Vargaslugo: “Es ésta una bella pintura llena de color, muy decorativa, la más brillante y llamativa de los que dejó Cabrera en la iglesia de Taxco.”⁶⁶ De la obra de Huejotzingo

⁶⁴ Justo Collantes, *La fe de la Iglesia Católica*, p. 54

⁶⁵ Chevalier, *Op. cit.*, p. 125

⁶⁶ Elisa Vargaslugo, *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*, p. 248



73a. Lienzo de Ánimas en la iglesia del exconvento agustino de Salamanca, Gto. S. XVIII

pueden alabarse su precisión en el dibujo, su composición equilibrada y la dulzura con que fueron abordados los santos.

En cuanto a los otros lienzos, considero que no fueron ejecutados por maestros reconocidos, sino más bien por artistas que no estaban al tanto de la "ortodoxia" del buen arte pictórico. Sin embargo, no se puede hacer a un lado la peculiar manera de trabajar el lienzo salamantino, donde el pintor, sin manejar con corrección la perspectiva en los diferentes planos de profundidad, ingenuamente "escalona" las escenas, a partir del fuego del Purgatorio y de las nubes "acartonadas" que se ven en el resto de la composición. Sin embargo, puede decirse que la Santísima Trinidad fue tratada con precisión y cuidado, al igual que las demás figuras. Es posible que este trabajo se haya realizado en un taller fuera de las regulaciones gremiales.

Lo mismo acontece con el lienzo de **Real de Catorce** que está firmado por **Francisco Borja** quien es factible haya sido un artista de la región potosina. La pintura adolece de los mismos defectos, aunque su composición es interesante porque sigue el mismo patrón observado en las otras obras, lo cual indica que los modelos barrocos continuaron vigentes en las primeras décadas del siglo XIX.

Fig. 73

Otro de los asuntos en los que se encontró incluida la figuración antropomorfa de la Trinidad, es el de los **ángeles**, lo cual es comprensible, ya que es bien sabido que estos seres espirituales fueron creados por Dios para su servicio:

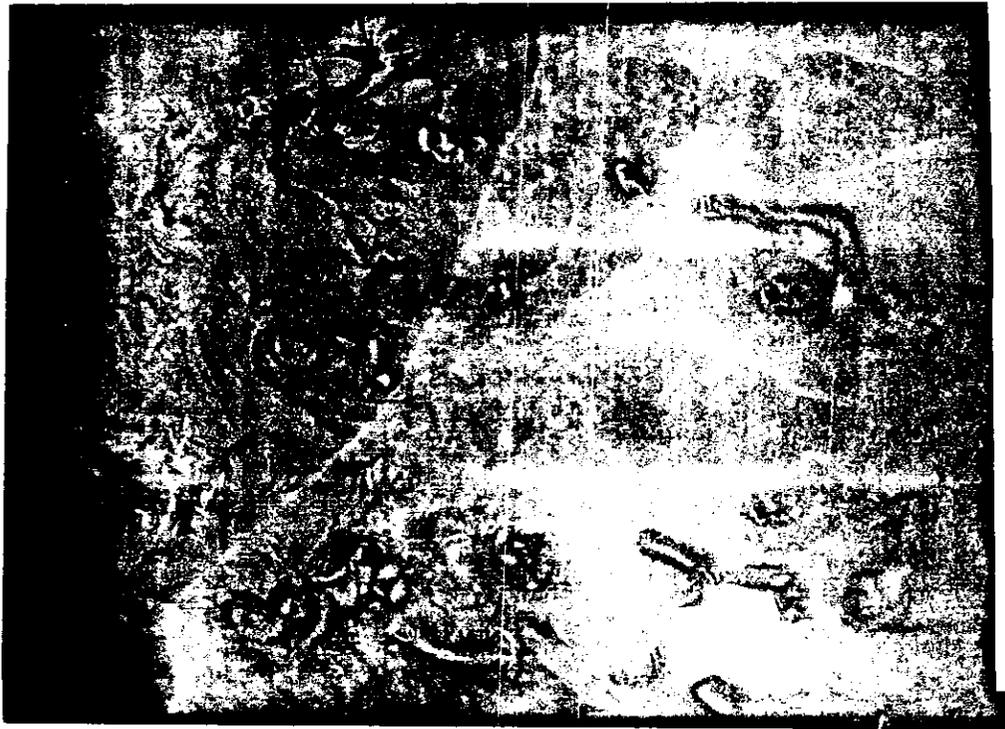
"Los ángeles están al servicio de la Santísima Trinidad. Glorifican por siempre al Padre y ejecutan un sinnúmero de trabajos bajo sus divinos ordenamientos."⁶⁷

En primer lugar sobresale el lienzo firmado por **Diego de Cuentas** que se localiza en el **Museo Regional de Guadalajara**, con el título de Trinidad y los siete arcángeles. El verdadero nombre del pintor era Diego A. Martínez de Sandoval, sin embargo decidió utilizar el seudónimo con el que se conoce, el que a veces suplía por las cuentas de un rosario.⁶⁸

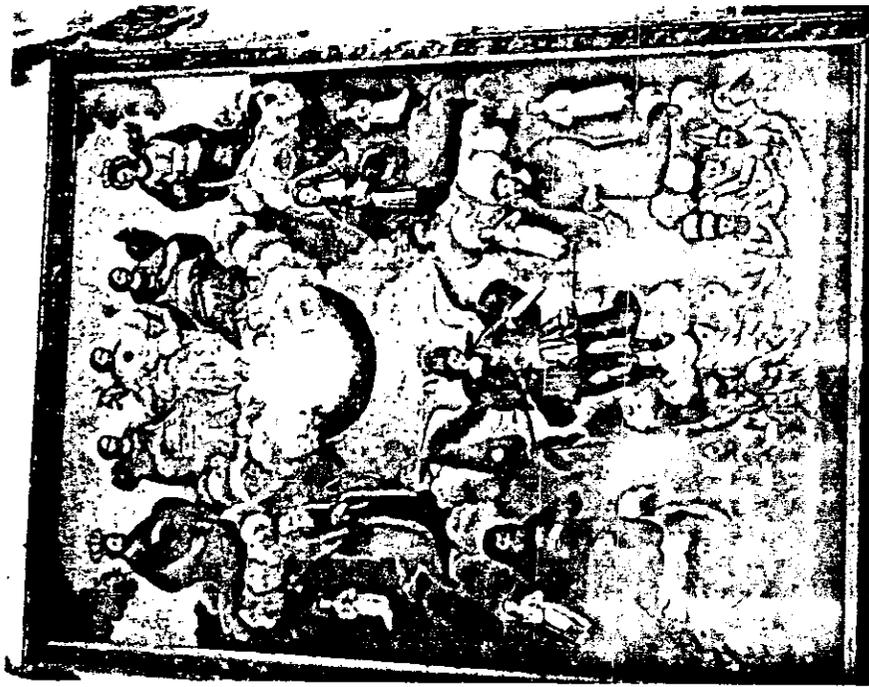
Fig. 74

⁶⁷ Ma. del Consuelo Maquivar, *Op. cit.*, p. 19

⁶⁸ Guillermo Ramírez Godoy, "La Nueva Galicia en la pintura novohispana" en *Cuatro siglos de pintura jalisciense*, p. 37



73. Lienzo de las Ánimas del Purgatorio en la iglesia de La Compañía. Gto. S. XVIII



73. Lienzo de Francisco Borja en la Capilla de Guadalupe de Real de Catorce. S. XIX.

La mayor parte de sus obras se localizan en Guadalajara, aunque se sabe que fue originario de Acámbaro, Gto. Sus pinturas datan de las primeras décadas del siglo XVIII y aunque Manuel Toussaint lo calificó como un pintor desigual, según Guillermo Ramírez Godoy, el último estudioso de su obra: “.. en De Cuentas no predomina la mediocridad, sino la belleza de sus composiciones, cuya gran personalidad creativa y capacidad plástica fue reconocida por sus contemporáneos...”⁶⁹

El cuadro que ejecutó con el tema de los Siete Arcángeles, dista mucho de ser un claro representante de estas cualidades, ya que se percibe en la composición un manejo inadecuado del espacio, pues las imágenes casi se empalman en su nivel inferior, con relación al remate donde se observa a la Santísima Trinidad. Las nubes “acartonadas”, casi con trazos infantiles sirven para que se posen las figuras angelicales y las divinas Personas, cuyos cuerpos se aprecian ligeramente desproporcionados. En esta ocasión, el pintor colocó al Espíritu Santo al centro, con atuendo rojo. A su izquierda, Dios Padre, como anciano, viste de pontifical y luce la tiara papal. Jesucristo, a la derecha del Espíritu Santo, lleva el torso desnudo y se cubre con túnica azul.

Para insistir en el gran misterio trinitario, la tercera Persona, toma de las manos a las otras dos, de manera que se enlazan al centro. Los símbolos del cordero y la paloma aparecen sobre las cabezas de Jesús y del Espíritu Santo, respectivamente, en tanto que el sol se aprecia como parte de la ornamentación de la tiara que corona la cabeza del Padre. En la parte inferior se ven los siete arcángeles, al centro, san Miguel lleva la cruz y va flanqueado por san Rafael y san Gabriel; los siete llevan los atributos que suelen identificarlos. Sus rostros --que lucen infantiles-- se dirigen a la Santísima Trinidad en tierna adoración. Puede decirse que el pintor llevó a cabo un buen trabajo de dibujo, inclusive en ciertos detalles de las vestimentas se aprecian trazos minuciosos y delicados.

En las bodegas del Museo de Santa Mónica, en Puebla, donde fuera el convento de monjas agustinas, se localizó un lienzo de grandes dimensiones que aborda el tema de la **Trinidad, los ángeles y el demonio**. El lienzo de forma apaisada, presenta a la Trinidad antropomorfa vestida de azul y rojo presidiendo la composición. Su fisonomía, como suele suceder, es idéntica, aunque ahora lucen más jóvenes que las que se muestran con el rostro de Cristo. Llevan los símbolos tradicionales en el pecho y para reiterar el misterio de las tres

Fig. 75

⁶⁹ Guillermo Ramírez Godoy, *Op. cit.*, p. 38



74. Pintura de Diego de Cuentas en el Museo Regional de Guadalajara. S.XVIII.



75. Lienzo anónimo en el Museo de Santa Mónica en Puebla. S.XVIII.

Personas en un solo Dios, nuevamente vemos aquí el triángulo simbólico que enlaza al cordero, a la paloma y al sol. Por cierto en esta obra, el pintor anónimo colocó al Espíritu Santo al centro, a su derecha al Hijo y a su izquierda a Dios Padre, quien sostiene el mundo y el cetro. A los lados de la Trinidad, un conjunto de ángeles se arrodilla para adorarlo, en tanto que en el nivel inferior, sobre una roca, el demonio agazapado, aparece sorprendido ante la magnífica visión.

Como es sabido, los demonios son ángeles que han traicionado su naturaleza, por lo cual son arrojados del cielo y precipitados en la tierra. En cuanto a su iconografía, puede ser que se le muestre como serpiente, dragón o figura antropomorfa como en la pintura que nos ocupa. Además, tienen otras características los ángeles malos, como su desnudez --señal de humillación-- los cuernos, la cola de animal y pezuñas en vez de pies. Es común que vayan pintados de rojo o de color pardo, para identificarlos y contraponerlos al color blanco y luminoso de los ángeles buenos. En ocasiones --como en este lienzo-- van alados, pero no con alas de plumas de pájaro, sino similares a las de los murciélagos, por su vida en la oscuridad.⁷⁰

El mensaje trinitario queda aún más explícito con las inscripciones latinas que se leen en cada una de las divinas Personas: El Hijo lleva la palabras "*Genitus*": engendrado; el Espíritu Santo: "*Procedens*": El que procede, y el Padre: "*Ingenitus*": Ingénito, no engendrado. Además, en una filacteria que abarca a la Trinidad, se lee una inscripción más: "*Principium Deus est, tum Sermo, et Spiritus Istis Sungitur tre. Tria sunt Coeva, et tendentia in Unum*": Dios es el principio además la voz (o habla) y el Espíritu se cumplen con éstos: Estos tres son coetáneos y tienden a uno sólo.

Vale la pena observar que, aunque esta pintura no se destaca por la calidad de su trabajo (rostros convencionales, poco volumen en las formas y desacertado manejo de la perspectiva), no sucede lo mismo con su iconografía. Es evidente que esta obra fue dirigida por alguna persona bien informada en el tema de los ángeles y su relación con la Trinidad, tal como lo dejó escrito Dionisio Areopagita:

"... no podemos alcanzar con el pensamiento ni con palabras, al Uno, Incognoscible, Supraesencial, la misma Bondad, la trina Unidad, tres Personas igualmente divinas y buenas. Ni tampoco podemos conocer ni explicar... de

⁷⁰ Ma. del Consuelo Maquívar, *Op. cit.*, pp. 72-73 •

qué manera los santos ángeles se comuniquen con aquella Bondad supraesencial.”⁷¹

Para terminar con este apartado de la Trinidad antropomorfa, se abordarán las obras que presentan este asunto asociado al tema de los Santos. Se han distinguido dos tipos: los que muestran esta iconografía en relación a cierto pasaje de la vida del personaje y el segundo, las pinturas que exaltan a los santos porque merecieron ser canonizados por su amor a Dios y caridad para con los hombres.

Conviene recordar aquí, cuál es el concepto que maneja la Iglesia en relación a la palabra Santo. En el Diccionario del Cristianismo se lee:

“... designa (también) el término de perfección del cristiano en trabajo de adhesión interior más firme, más profunda a Dios y que ha desarrollado en este trabajo las cualidades teológicas y morales necesarias para el desenvolvimiento de la Santidad.”⁷²

Como ejemplos del primer caso está una obra que se refiere a uno de los santos que, a lo largo de su vida, tuvo especial devoción por la Santísima Trinidad: **San Agustín (354-430)**. Este lienzo en forma de tondo --hecho que considero no es casual, pues, hay que recordar la estrecha vinculación del círculo, con la perfección de Dios-- se encuentra en la casa parroquial de **Huichapan, Hgo.** Esta interesante pintura anónima del siglo XVIII, muestra a la Santísima Trinidad entronizada, presidiendo la composición. Al centro Dios Padre, viste de blanco, luce el sol en el pecho, así como la palabra latina *Potent*; cabe aclarar que es posible que haya un error ortográfico y que deba decir *Potens*: **Poderoso**. Sostiene el cetro con la mano izquierda sobre el que se trazó un pequeño triángulo luminoso.

Fig. 76

A su derecha Cristo, viste de azul, apoya la cruz contra su pecho, en el que también se observa al Cordero pascual sobre el libro de los Siete Sellos; debajo de éste la palabra latina *Sapientia*: **Sabiduría**; en sus manos y pie derecho se observan las heridas de los clavos de su crucifixión. Sobre su hombro derecho se observa un pequeño círculo luminoso. Finalmente, el Espíritu Santo, a la izquierda del Padre, viste de rojo; sobre su pecho se ve la consabida paloma con alas desplegadas, bajo la que se lee la palabra: **Amor**. Lleva las dos

⁷¹ *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, p. 137

⁷² *Diccionario del cristianismo*, p. 677



76. Lienzo anónimo en la Casa Parroquial de Huichápan, Hidalgo. S.XVIII.

manos a su corazón, a la vez que sostiene con la derecha, una saeta roja. Sobre su hombro izquierdo se aprecian dos manos unidas.

Alrededor de la imagen trinitaria se ve un conjunto de querubines y ángeles, de los cuales hay que distinguir al que está junto a Cristo, ya que, además de señalarlo, se posa sobre tres libros cerrados. En cambio, junto al Espíritu Santo, otro más junta sus manitas en señal de oración. Una inscripción en latín complementa esta sección del tondo: *Dominus Deus* --a la izquierda-- y sobre la cabeza de cada Persona la palabra *Sanctus*; al final, la leyenda se cierra con *Sabaoth* la cual significa: **Señor Dios, Santo, Santo, Santo.**

En la base del lienzo se observa la imagen de san Agustín de medio cuerpo, quien extiende ambos brazos hacia la Trinidad, como un gesto de adhesión y aclamación; su mirada la dirige hacia Ella, como si contemplara la visión trinitaria. Sobre su hábito oscuro se destaca su corazón en llamas, atributo que lo identifica en recuerdo de su amor y entrega a Dios, tal como ya se vio en el capítulo IV de esta tesis. También en esta sección de la obra se leen dos inscripciones en latín: *Quoniam dilexit multum I quasi serv... tur sanctissime...* Desgraciadamente esta parte del lienzo está dañada y mal restaurada por lo que se ha perdido parte de la leyenda.

Ahora bien, es evidente que la intención principal de este lienzo fue la de exaltar el amor y fidelidad del santo Obispo de Hipona, a quien por sus escritos se le ha denominado, el Doctor de la Trinidad. Los elementos que complementan la composición, reiteran este hecho: los tres libros que sostiene el ángel junto a la imagen de Cristo en cuyo pecho se lee la palabra **Sabiduría**, así como el círculo, nos hablan precisamente de uno de los conceptos agustinianos:

"El Verbo es el Hijo del Padre y su Sabiduría. ¿Qué maravilla pues, si ha sido enviado, no porque sea semejante al Padre, sino porque es una emanación pura de la claridad de Dios?"⁷³

Así se lee en el libro IV del tratado "*De Trinitate*", lo cual nos indica que quien planeó esta composición, estaba bien informado sobre el pensamiento de san Agustín. La imagen del Padre ostenta como siempre la figura del sol y el cetro, sobre éste se ve trazado un triángulo. Todo se puede relacionar con la siguiente frase de san Agustín:

⁷³ *Obras completas de San Agustín. La Trinidad*, p. 322

"... cuando dice el Padre: Que te conozcan a ti, único Dios verdadero, nos vemos obligados a confesar, pues sólo el Padre es Dios verdadero, que en la palabra Dios se comprenden las tres divinas Personas, Padre, Hijo y Espíritu Santo."⁷⁴

Por último, el Espíritu Santo, que sostiene una flecha roja, nos recuerda el amor de Dios confirmado con la palabra que lleva inscrita en el pecho, la que por cierto, está escrita en castellano y no en latín, como el resto de las inscripciones. Así dice el gran teólogo en una de sus meditaciones sobre la tercera Persona de la Trinidad:

"El Espíritu Santo es algo común al Padre y al Hijo, sea ello lo que sea. Mas esta comunión es consustancial y eterna. Si alguien prefiere denominarla amistad, perfectamente; pero juzgo más apropiado el nombre de caridad."⁷⁵

No hay que dejar a un lado la figura de las manos juntas que se aprecian cerca de la imagen del Espíritu Santo. Chevalier dice que: "Ser cogido por la mano de Dios es recibir la manifestación de su espíritu",⁷⁶ por lo cual bien puede relacionarse este símbolo con la tercera Persona.

Como ya se dijo, no se sabe quién fue el autor de esta pintura barroca de tan sugerente iconografía. Puede decirse que es una obra de calidad aunque sin rasgos sobresalientes en el oficio. Los rostros de las imágenes fueron tratadas correctamente, con facciones delicadas que recuerdan al círculo de Cabrera, sin embargo, los palos de las vestimentas no caen suavemente debido a que siguen del todo las posturas de los cuerpos. En suma, este lienzo, aunque por su calidad pictórica no podría considerarse como una obra maestra, por su iconografía resulta importante, pues nos habla de la trascendencia que tuvieron estas composiciones para la sociedad religiosa de la Nueva España.

En cuanto a las obras que representan a los Santos exaltando sus vidas ejemplares y en las que además se muestra a la Trinidad antropomorfa, significando con ello que sus vidas ejemplares merecieron el premio de la gloria celestial y la vida eterna en unión con Dios, se han localizado cuatro obras de este tipo: uno en las colecciones del **Museo Nacional del**

⁷⁴ *Ibidem*, p. 384

⁷⁵ *Ibidem*, p. 378

⁷⁶ Jean Chevalier, *Op. cit.*, p. 684

Virreinato; dos más firmadas por **José Aguilar**, del **Museo Regional de Guadalajara** y el último en el **Album** conmemorativo de las apariciones guadalupanas.⁷⁷ Los cuatro lienzos presentan una composición similar: la Santísima Trinidad al centro, coronando el conjunto, en tanto que el resto de las imágenes se distribuyen en hileras. En algunos se ve mayor riqueza en cuanto al número de personajes que aparecen, así como en el propio diseño del cuadro.

Fig. 77

Fig. 78

En cuanto a la pintura del Museo ubicado en Tepetzotlán, tiene una característica peculiar: Al centro y haciendo eje con cada una de las tres divinas Personas, se colocaron imágenes con temas cristológicos bajo la figura central del Padre; en tanto que siguiendo las del Hijo y del Espíritu Santo, se pintaron diversas advocaciones marianas. Por último, en los extremos, se distribuyeron dos hileras con imágenes de santos varones, exceptuando las dos esquinas inferiores, donde el artista anónimo pintó al “Señor de los Milagros” y al “Cristo de Santa Teresa.”

Fig. 79

Por lo que respecta a las obras que están autografiadas y que se localizan en Guadalajara, puede decirse que en ambas se aprecian iguales características formales, aunque cabe destacar que en éstas se aprecia el oficio de un pintor calificado, lo cual no puede decirse del lienzo del Museo del Virreinato que debió ser ejecutado tal vez por algún oficial, o bien por alguien fuera del gremio. En uno de los lienzos --el de mayores dimensiones-- se observa un trabajo preciosista: en los cuerpos estilizados con sus ropajes pintados con sumo cuidado y en los dulces rostros con delicadas facciones. La Santísima Trinidad, luce las vestimentas con los colores que suelen identificar a cada Persona; llevan los consabidos símbolos y aparecen sentadas sobre un arcoiris, mismo que alude a la paz, a la felicidad, al perdón, “a la promesa cumplida.”⁷⁸ Los pies de las divinas Personas se posan sobre el mundo en el que se lee una inscripción: “Deseo ver a la Sma. Trinidad”, leyenda que resume el triunfo de estos santos, sobre el pecado, de modo que fueron premiados con la Gloria eterna.

Sobre el lienzo guadalupano, puede decirse que, además del santoral que caracteriza estas obras, presenta la modalidad del culto a María a través de la Virgen de Guadalupe que ocupa el centro mismo de la composición. Hace eje con la imagen de Jesucristo crucificado,

⁷⁷ *Album del 450º Aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, p. 179

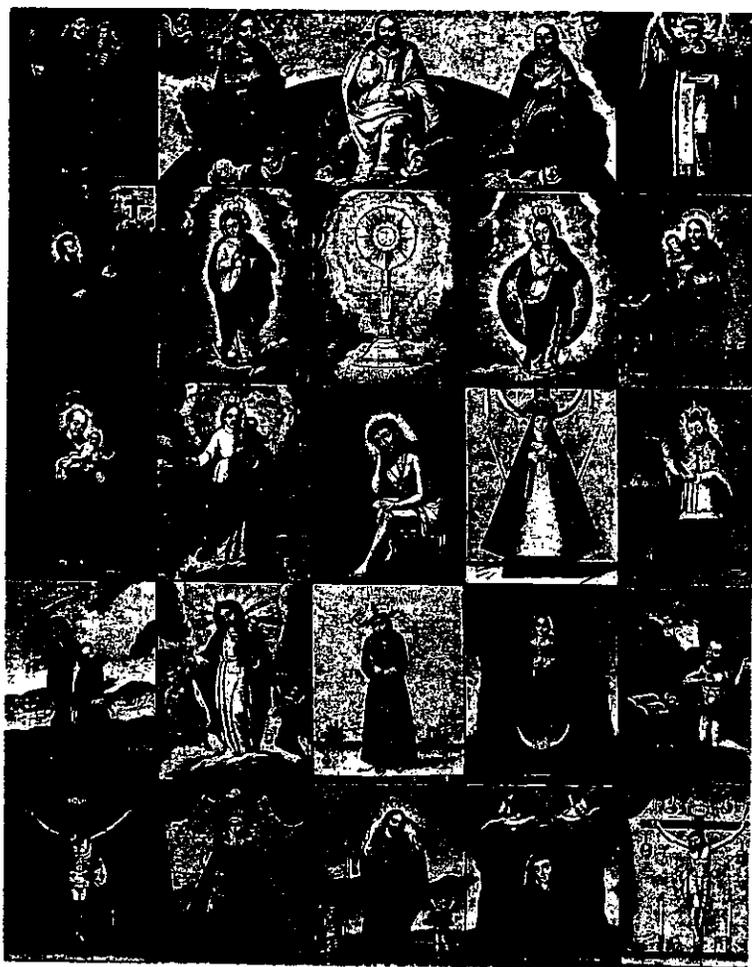
⁷⁸ José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, p. 52



77. Pintura de José Aguilar en el Museo Regional de Guadalajara. S. XVIII.



78. Lienzo anónimo del siglo XVIII.



79. Pintura anónima del siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato.

el arcángel san Miguel, y la Santísima Trinidad. A los lados, diversas imágenes de santos varones aparecen portando los atributos que los identifican. A los pies del lienzo se ve el nacimiento del Niño Jesús, enmarcado también por figuras de otros santos y entre ellos, la única figura femenina del santoral --excluyendo a la Madre de Dios-- santa Bárbara, portando la custodia y la palma del martirio.

Es evidente que estos **Devocionarios** debieron tener especial preferencia entre los fieles devotos de la Nueva España quienes, impulsados, por el clero, verían en las diversas imágenes los ejemplos de pureza y fidelidad a Dios, de entrega al ideal de santidad, que todo buen cristiano debe procurar.

10.5 La Trinidad antropomorfa con el Niño Jesús

En el conjunto de obras estudiadas para este trabajo, se encontraron pinturas que pueden considerarse Trinidades antropomorfas porque el Espíritu Santo está representado como persona, sólo que en estos casos, en vez de que Jesús se muestre como un adulto de 33 años, se le ve como "niño". Tal es el caso de la pintura que custodia la **Pinacoteca Virreinal**, firmada por **Andrés López**. En esta lámina se observa a Dios Padre y Dios Espíritu Santo con el mismo rostro; ambos visten con túnicas rojas y llevan cetro; sobre sus pechos el sol y la paloma, respectivamente.

Fig. 80

Debajo de cada una de las divinas Personas se aprecia a la Virgen María y a san José, en tanto que el eje de la pintura lo marca la figura del Niño Jesús quien sostiene con sus manitas el tradicional paño de la Verónica. En esta composición, donde el Niño Dios lleva uno de los símbolos de la Pasión, tal como suelen representarse en España los "Niños de la Premonición", puede recordarse también el tema de la Trinidad celeste-terrestre, aunque en este caso "ambas" fueron colocadas en un ambiente celestial. Tiene las características de otras obras del mismo autor: dibujo minucioso, rostros finos con facciones delicadas y expresiones tiernas. Cabe destacar que no hay diferencia entre los rostros del Padre, del Espíritu Santo y de san José, tal parece que Andrés López no tuvo intención de distinguirlos. Puede decirse que esta lámina es más original por su iconografía, que por su oficio, pues no hay duda que este pintor barroco del siglo XVIII dejó ver más su maestría en otros trabajos, como los que se conservan en el Museo Nacional del Virreinato.



80. Lámina de Andrés López. Pinacoteca Virreinal. S. XVIII.

De extraordinaria belleza es el gran lienzo que se conserva en la **Capilla del Sagrado Corazón** de la Iglesia de **San Francisco**, en la ciudad de **Puebla**, que aborda la "**Glorificación de san José**." La pintura ocupa todo el muro del brazo del crucero de la Epístola y como suele suceder en estos recintos barrocos novohispanos, la ventana quedó "incluida" casi simbólicamente en la gran composición, que hace pareja con la otra frontera en la que se pintó a la Virgen del Apocalipsis.

Fig. 81

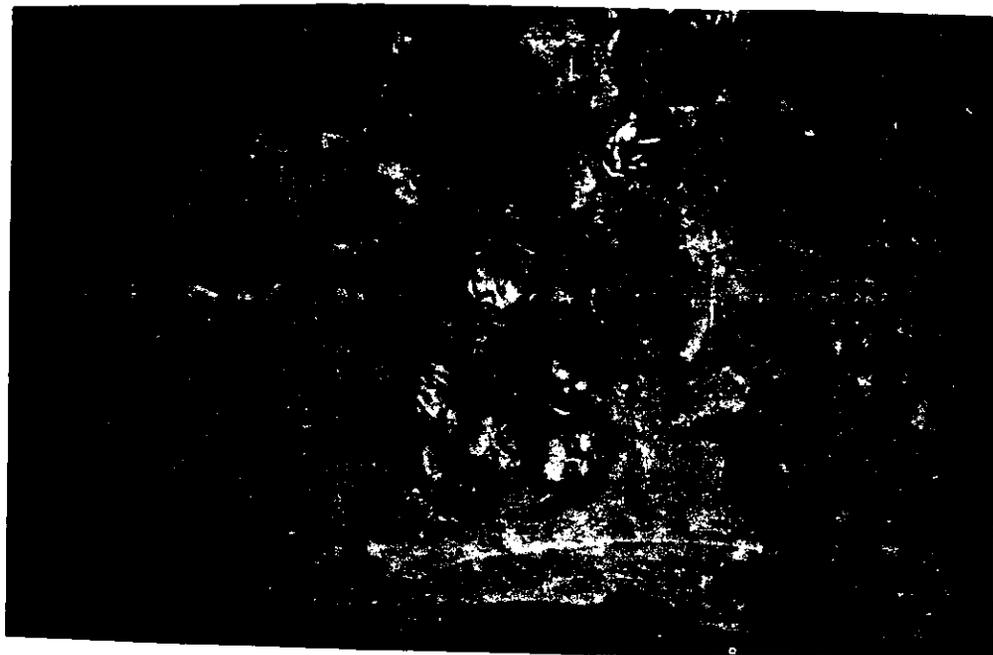
Dadas sus dimensiones, se perciben tres grandes tramos que, al ser unidos, conformaron el conjunto pictórico. En la parte superior, un grupo de ángeles, alrededor de la ventana contribuye a crear la atmósfera celestial. En el eje central de la composición, se observa la dulce imagen de san José que se inclina ligeramente hacia el pequeño Niño Jesús que lleva en sus brazos; viste con túnica verde y manto café y lleva la vara de almendro florecida, en recuerdo de la señal que se se consigna en los *Evangelios Apócrifos*:

"... con esta profecía, mandó que todos los varones pertenecientes a la casa y familia de David, aptos para el matrimonio y no casados llevaran sendas varas al altar. Y dijo que el dueño de la vara, que una vez depositada hiciera germinar una flor y en cuyo ápice se posara el Espíritu del Señor en forma de paloma, sería el designado para ser custodio y esposo de la Virgen."⁷⁹

Las cabezas de Jesús y su padre adoptivo están circundadas por querubines, a manera de una gran aureola celestial; todo ello contribuye a crear una verdadera atmósfera de amor y ternura. A cada lado de san José, así como en el nivel inferior de la composición se observan una serie de personajes, algunos de ellos visten y portan coronas y cetros de reyes, es evidente que la intención del artista fue la de, además de exaltar la figura del santo, recordar su genealogía y con ella la del propio Jesús.

Como es bien sabido, en el *Evangelio de San Mateo* se narra con precisión la ascendencia de Jesús y por su parte; la *Leyenda Áurea*, hace lo propio con la de san José; seguramente éstas fueron las fuentes que inspiraron al autor desconocido de este lienzo sinigual. Cabe destacar que, entre los personajes que se observan en la base de la composición, se ha podido identificar a Jacob, Abraham y David con su arpa.

⁷⁹ *Evangelios Apócrifos*, "Apócrifos de la Natividad", p. 254



81. Lienzo anónimo en la Capilla del Sagrado Corazón de la Iglesia de San Francisco.
Puebla, S. XV III. Detalles de las Divinas Personas.

Ahora bien, para nuestro estudio sobresale de manera especial la presencia de la Santísima Trinidad: El Espíritu Santo, a la derecha del santo, viste de blanco y rojo y lleva la paloma en el pecho; en el mismo nivel, a la izquierda, Dios Padre con idéntica fisonomía, luce el sol y sostiene con su mano izquierda la esfera del mundo y el cetro; su vestimenta es igualmente, blanca y roja. Las tres divinas Personas se ven unidas por el clásico triángulo que parte de los símbolos que ostentan en sus pechos, hasta la imagen del Niño Jesús; además, del emblema del Espíritu Santo también se desprende una llama de fuego. Con ello se quiere corroborar, aquí también, la trascendencia de este dogma trinitario, aunque ahora sea con la imagen del Niño Dios.

La factura de esta bella pintura bien puede recordar, por su excelente manejo del espacio, por su dibujo correcto y suave movimiento de los paños; por sus colores y por sus delicados y finos rostros de expresiones dulces, a las obras de José Rodríguez Carnero quien vivió y ejecutó gran parte de su obra en la ciudad de Puebla, hasta 1725, fecha en que falleció.⁸⁰

11. Dios Padre y Dios Hijo iguales, con la paloma del Espíritu Santo

Aunque los ejemplos que a continuación se van a tratar, no son propiamente **antropomorfos**, (si se toma en cuenta que el término se ha utilizado a lo largo de este capítulo, para denominar así a las obras que representan al Espíritu Santo con figura humana), considero interesante abordarlos en este apartado, ya que su característica principal es que el Padre se muestra con los rasgos físicos de Jesucristo.

La razón por la que en estas obras se trazó la paloma simbólica, se debe tal vez a cierto "temor piadoso" de humanizar al Espíritu Santo. Aún no he encontrado ejemplos similares en el repertorio español, aunque Réau menciona una obra de Rubens con estas características que se conserva en la **Pinacoteca de Munich**.⁸¹ ¿Será que se hizo algún grabado inspirado en este modelo que se conoció en la Nueva España?

⁸⁰ Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p. 113

⁸¹ Louis Réau, *Op. cit.*, p. 47 (traducción castellana)

Las dos obras con estas características están relacionadas con el tema de la Virgen María. Una de ellas se encuentra en el **Museo de Arte** de Querétaro y está firmada por **Diego Sanabria** en 1716. La otra se localiza en el **Museo de Guadalupe**, en Zacatecas y fue ejecutada por **Gabriel de Ovalle**, en 1736.

El lienzo de **Sanabria** deja ver su buen oficio, especialmente en las figuras de santa Ana y la Virgen María. La madre de la Virgen luce entronizada y coronada como reina --la belleza del trono barroco, deja ver la época del pintor. La Virgen María, de pie y abrazada de su madre, está representada como Purísima Concepción, inclusive se ve la luna a sus pies. Sin embargo, Sanabria la pintó como niña, curiosa libertad si se toman en cuenta las recomendaciones de los tratadistas. Un grupo de angelillos derrama flores blancas y rojas sobre ellas, en tanto que san Miguel y san Gabriel se postran a sus pies: cabe mencionar que este último dirige su mirada al espectador. Coronando la composición, entre nubes contrastadas por luces y sombras, el Padre y el Hijo lucen con idéntica fisonomía. Ambos visten de rojo y empuñan un cetro. Entre los dos, con las alas desplegadas, la paloma del Espíritu Santo en medio de un haz luminoso. Por último, cabe anotar que el lienzo fue mandado hacer --según reza la inscripción-- por el "Dr. Dn. Pedro Cortés" quien seguramente guardaba especial veneración por Santa Ana.

Fig. 82

La pintura de Ovalle trata el tema de la Purísima Concepción, quien aparece al centro de la composición vistiendo de blanco y azul, con detalles rojos en el cuello y en las mangas, lo cual le da un colorido particular. El manto cuajado de estrellas es tal vez uno de los detalles que deja ver la calidad de este pintor considerado "mediocre" por Manuel Toussaint.⁸² En este caso disiento del connotado investigador, ya que los vuelos que imprimió a los pliegues del manto que se eleva como impulsado por el viento, muestran la habilidad de este artista; asimismo el rostro dulce de María y el tratamiento general de su figura, permiten apreciar el buen oficio de este pintor de la región zacatecana.

Fig. 83

La Madre de Dios se posa en la serpiente que, haciendo un círculo con la manzana en la boca, sirve para enmarcar una pequeña escena en la que se observa el pecado de Adán y Eva. De esta manera, como en otras obras que ya se comentaron, se alude a María como la "nueva Eva". Alrededor, una serie de angelitos llevan algunos de los símbolos marianos mientras que, otros elementos aparecen a los pies de la composición, simulando el paisaje.

⁸² Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p. 154



82. Pintura de Diego Sanabria en el Museo de Arte de Querétaro. S.XVIII.



83. Lienzo de Gabriel de Ovalle en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. S.XVIII.

Coronan este lienzo, Jesucristo y el Padre figurados con idénticos rasgos; visten de blanco y rojo, sostienen el cetro y sus cabezas están enmarcadas por el nimbo trinagular. La paloma del Espíritu Santo, en medio de un óvalo azul sobre la corona que sostienen dos angelillos, parece atestiguar, al igual que las otras divinas Personas, la coronación de María como Reina del Cielo.

Resulta interesante que los únicos lienzos que encontré con este tipo de iconografía trinitaria hayan sido ejecutados por artistas --poco estudiados a la fecha-- y que se desarrollaron fuera de la capital novohispana.

* * *

A través de las obras que se han comentado en este capítulo ha quedado demostrada la preferencia que tuvo la sociedad novohispana por la representación de la Trinidad antropomorfa. Me atrevo a decir que después de la iconografía clásica, el clero y los fieles laicos tuvieron predilección por este tipo de iconografía.

De particular importancia fue constatar por medio de estos ejemplos que abarcan esculturas y relieves de fachadas y retablos, así como lienzos y láminas que cubrieron infinidad de espacios, que lejos de prohibirse este tipo de representaciones, fueron impulsadas y apreciadas, a lo largo del periodo barroco que va, de la segunda mitad del siglo XVII a las primeras décadas del siglo XIX.

Los documentos que se analizaron, desde los expedidos por los pontífices, hasta los tratados de iconografía, nos han demostrado que, si bien este tipo de imágenes fue motivo de serias discusiones, nunca llegó a prohibirse en definitiva. Por lo tanto, creo que hubo una serie de confusiones que han promovido la incorrecta interpretación de los mismos, confundiendo las sanciones que se dieron con respecto a la figuración trifacial, la cual como se verá enseguida fue prohibida por considerarse "herética".

Lo cierto es que la Trinidad antropomorfa cobra un auge extraordinario en estas tierras --y por lo poco que he visto puede decirse que esto sucedió en Hispanoamérica-- en la época barroca, cuando España ha perdido interés por estos modelos.



Pintura de Manuel de Arburu en la Casa del Obispado de Toluca. S. XVIII



Óleo sobre tela de Juan de Saenz en el Museo de Guadalupe, Zac. S. XIX.

Los pocos ejemplos peninsulares que se pudieron estudiar corresponden, en la mayoría de los casos, a trabajos novohispanos que debieron trasladarse en esa época, seguramente por españoles que vivieron en la Nueva España y conocieron estas obras.

En innegable que el gusto por estas representaciones también se dio entre los propios artistas y que algunos de ellos se distinguieron por su originalidad, de tal manera que aunque es bien claro que los primeros modelos debieron ser europeos, conforme se propagan estas obras, se copian y enriquecen con más elementos, de tal manera que cualquier tema religioso, se ve complementado con esta versión iconográfica.

Ahora sólo resta tratar de encontrar las razones de este preferencia. ¿Por qué fue tan estimada esta representación entre los fieles creyentes de la Nueva España? ¿Cuáles fueron las motivaciones utilizadas por el clero secular y regular, para impulsar estas imágenes al mismo tiempo que lo hicieron con los modelos tradicionales? ¿Por qué algunos artistas se distinguieron más que otros en la ejecución de este tipo de iconografías?

La respuesta no la he podido encontrar aún en ninguno de los escritos consultados, por lo tanto mi hipótesis se basa en la mera apreciación de las obras de los sitios donde algunas fueron encontradas.

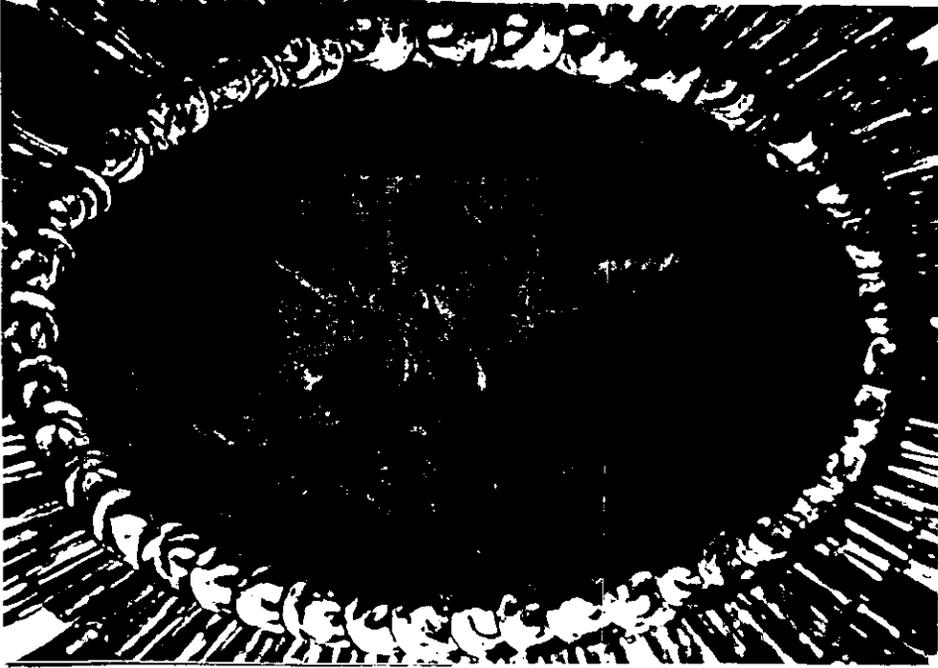
No puedo decir que fue una orden religiosa específica la que impulsó el modelo, ya que se localizaron obras en iglesias y capillas de diversas fundaciones. Lo que sí es un hecho es que fue hasta el período barroco que esta representación cobró auge, lo cual puede indicar que había más apertura hacia las preferencias novohispanas.

Representar al Padre Eterno y al Espíritu Santo con la misma figura humana con la que siempre se había mostrado a Cristo, tal vez les permitía un mayor “acercamiento” a Dios. Es evidente que no es lo mismo orar ante la imagen de un ser, como “uno mismo”, que ante un animal simbólico.

Al configurar a Dios Padre como Jesucristo se recurría a la imagen del Verbo encarnado, quien por su infinito amor a los hombres se había sacrificado hasta la muerte para lograr su redención.



Óleo de Mariano Guerrero en el Museo Soumaya S. XVIII



Lienzo de Tomás Benítez en el Museo Soumaya. S. XVIII



Purísima Concepción de Ignacio Verduzco

en la Basílica de Nuestra Señora de la Salud, Pátzcuaro, Mich. (1851)



Lienzo anónimo en la Basílica de Guadalupe. S. XVIII



Lienzo de Tiburcio de León en Zacatecas, S. XVIII



Pintura de Barbén en Sto. Domingo, en Sombrerete, Zac. S. XVIII-XIX.

En síntesis, al mostrar a las tres divinas Personas con idéntica fisonomía, se concretaba a través de la imagen la esencia misma del dogma: “Tres Personas en un solo Dios.”

CAPÍTULO VIII

La Trinidad Trifacial

"Es necesario subrayar: no se deben multiplicar estas imágenes, ni tolerar la audacia de los pintores que se fían en ellos mismos para fabricar imágenes de la Trinidad y representar por ejemplo un hombre con tres caras..."

SAN. ROBERTO BELLARMINO

CAPITULO VIII

LA TRINIDAD TRIFACIAL

1. Antecedentes europeos

Hasta ahora se han analizado los diferentes tipos trinitarios comunes en todo el arte cristiano y aprobados por la Iglesia, sin embargo, no todas las representaciones trinitarias se ajustaron a las recomendaciones de los teólogos y de los tratadistas de iconografía. Entre ellas sobresale la **Trinidad trifacial**, ya que a pesar de que la Iglesia la sancionó, e inclusive la prohibió a partir del siglo XVIII, se continuaron ejecutando imágenes con este tipo de iconografía, prueba de ello, son los ejemplos que han llegado a nuestros días.

Según Germán de Pamplona, el estudioso tantas veces mencionado a lo largo de esta tesis, afirma que los antecedentes más remotos de estas representaciones están en las figuras "con tres caras o tres cabezas de una divinidad suprema euroasiática de carácter solar y omnividente".¹ Más tarde, afirma este autor, en los siglos XIII y XIV, los artistas quisieron ver en el *Vultus Triformis* a pesar de su aspecto monstruoso, la figura más apta para representar a la Trinidad; lo complementaban con el nimbo crucífero o el triángulo equilátero, que bien sabemos significa la igualdad sustancial de las tres divinas Personas.



Pamplona menciona algunos ejemplos de esta época, a los que nombra "pretrinitarios", localizados en monumentos románicos y del primer periodo del gótico, tal es el caso de un capitel localizado en una de las columnas de la iglesia de la Santa Cruz, en Oloron de Sainte Marie, en los Pirineos franceses.



Parece ser que las representaciones trifaciales tuvieron cierta difusión durante los siglos XIV y XV en Francia, España e Italia, prueba de ello es la pintura al fresco que ejecutó **Andrea del Sarto** para el refectorio del convento florentino de **San Salvi**, en 1511.² Se trata de un tondo en el que el pintor reprodujo a la Santísima Trinidad sólo con tres rostros con la fisonomía de Cristo. Tal parece que el artista italiano quiso simbolizar con



¹ Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval, español*, p. 39

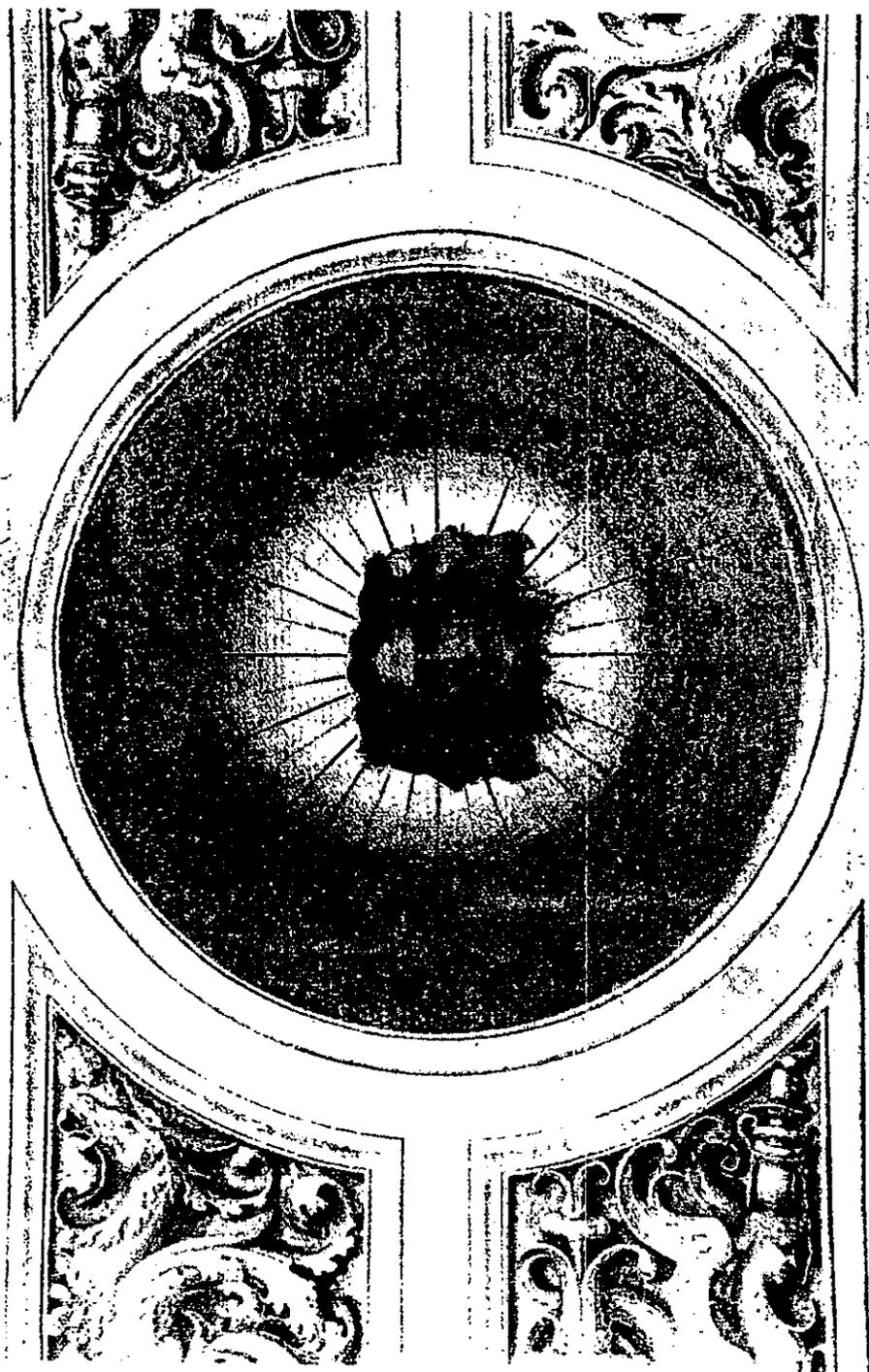
² Antonio Natali. *Andrea del Sarto*, p. 38



1. Divinidad asiática de tres cabezas en las Cuevas de Elephanta, en la India. Dinastía Deccan, S.VIII.



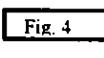
2. Ejemplos pretrinitarios en capiteles románicos. Iglesia de la Santa Cruz, Oloron de Sainte Marie, Francia S.X.



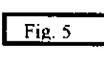
3. Trinidad trifacial en el convento de San Salvi en Florencia, Italia, S.XVI. Obra de Andrea del Sarto.

ello, el tradicional paño de la Verónica, pues en ese mismo recinto se pintó también la Última Cena. La obra de Andrea del Sarto se caracteriza por mostrar un rostro al centro completo, con dos perfiles a cada lado, en medio de un halo policromo con rayos luminosos.

Otro pintor italiano, contemporáneo del anterior, **Filippo Lippi**, también utilizó una Trinidad trifacial en la base de un retablo dedicado al Espíritu Santo. En esta pintura, Lippi representó a san Agustín, con su corazón traspasado por las flechas del amor a Dios, escribiendo uno de sus tratados, es posible que el de la Santísima Trinidad, ya que ésta aparece figurada en medio de rayos luminosos a manera de una visión divina. Ahora sí se muestra con una sola cabeza con tres bocas, tres narices y cuatro ojos. Por cierto, cabe mencionar que el artista florentino no copió el rostro típico de Cristo, sino que dibujó una cara imberbe, distinta a todas las iconografías que se han podido analizar.



En cuanto a los ejemplos españoles, Pamplona, el autor multicitado, refiere que sólo ha detectado cuatro ejemplares, entre ellos, una tabla del siglo XVI localizada en el monasterio de las monjas cistercienses de **Tulebras**, en **Navarra**, donde por cierto la tenían retirada del culto, en la zona de clausura. Esta obra, presenta la imagen de Dios, con la fisonomía de Cristo, de cuerpo entero, con atuendo sacerdotal. Nuevamente nos encontramos con un solo rostro, con cuatro ojos, tres narices y tres bocas; la cabeza va enmarcada por el nimbo cruciforme. Con ambas manos sostiene un triángulo equilátero con una inscripción que reitera el misterio de la Santísima Trinidad, de las tres Personas en un solo Dios. Vale la pena comentar que esta imagen trifacial de Tulebras ha sido tomada por algunos de los estudiosos de los templarios, como el *Bafomet* que fue condenado como demoníaco por la Inquisición.³ Por mi parte no pude confirmar más esta información.

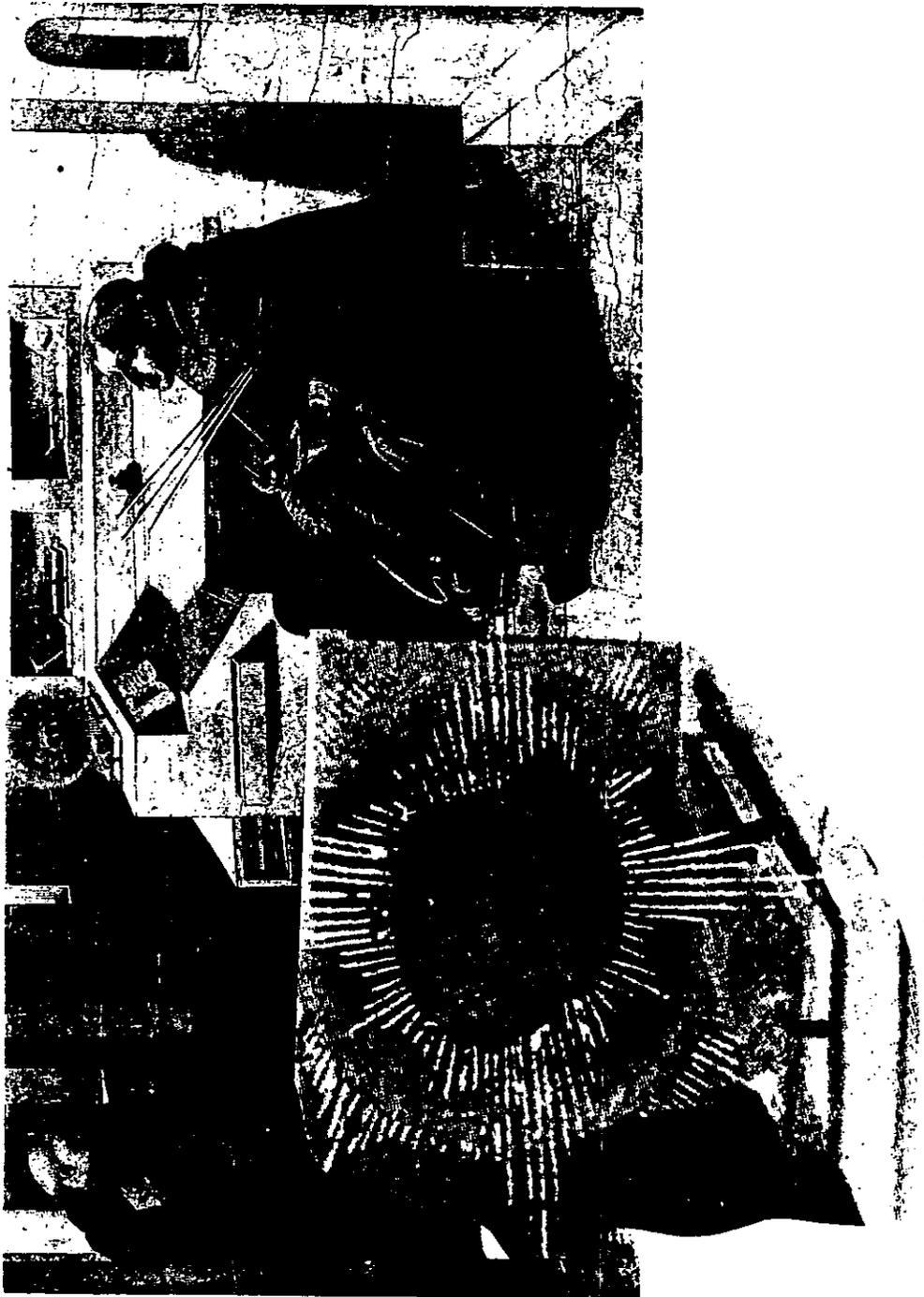


Ahora bien ¿cuál fue la opinión de los tratadistas y de la Iglesia al respecto de esta iconografía trinitaria? Molano habla de esta representación como un "simulacro diabólico" y refiere que en el año de 1221, mientras un religioso meditaba sobre la Trinidad:

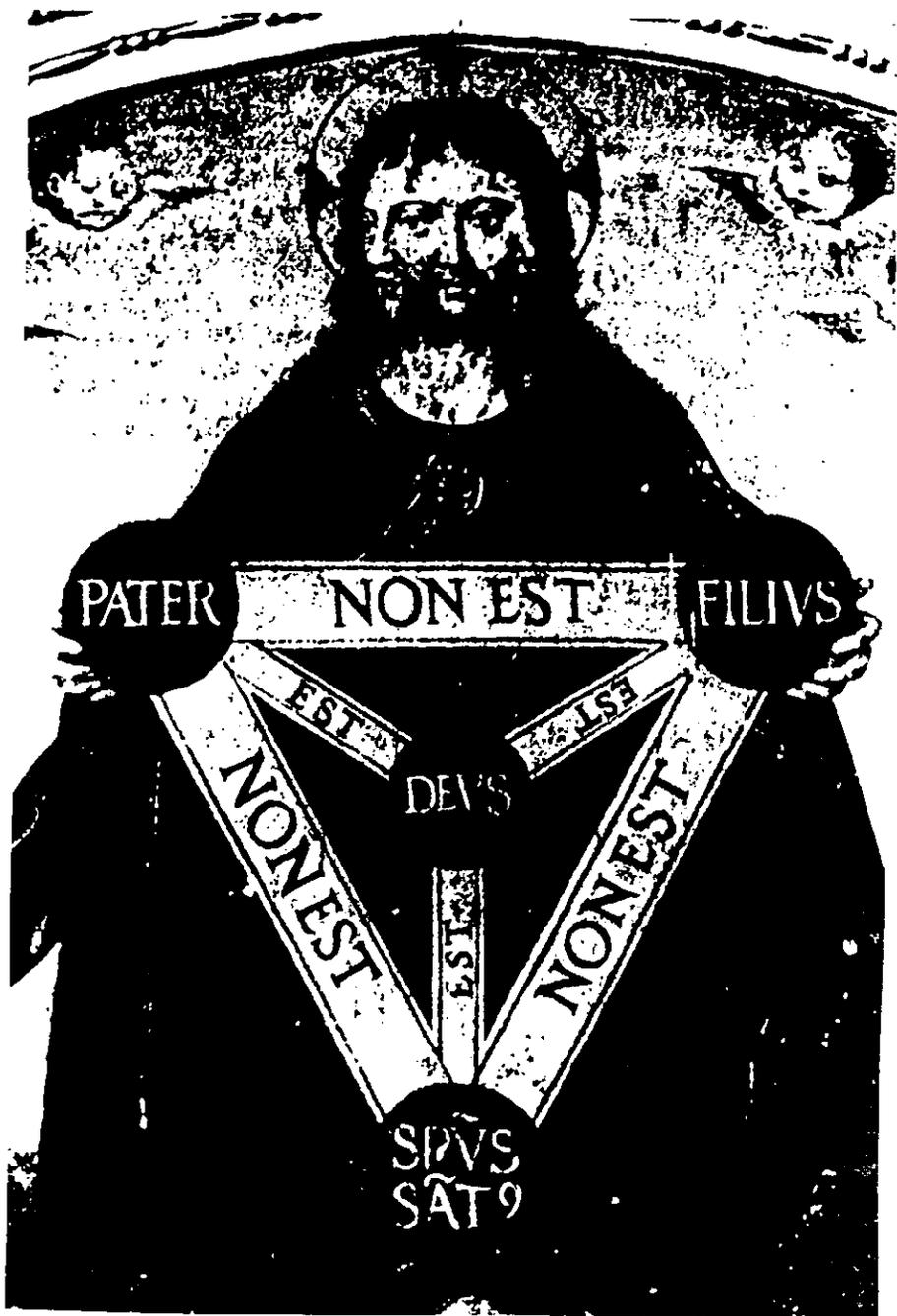
"... el demonio estuvo presente y apareció mostrándole tres cabezas, declarando que él mismo era la Trinidad y afirmando que él era digno por mérito de fe de la visión de la Trinidad. Pero el hermano, reconociendo el engaño del enemigo, reprochándole en voz alta, le obligó que se alejara de él"⁴

³ Rafael Alarcón, *La otra España del Temple*, p. 38

⁴ Juan de Molano, *De Historia Sacrarum Imaginum et picturarum proverum*, s/p



4. Base del retablo dedicado al Espíritu Santo que representa a San Agustín con la visión de la Santísima Trinidad. Galería Uffizi. S.XV. Obra de Filippo Lippi



5. Trinidad trifacial en el Monasterio cisterciense de Tulebras, Navarra. Anónimo. S.XVI.

Por su parte, Interián de Ayala, también se expresa con los más severos adjetivos, cuando da sus recomendaciones sobre cómo debe de pintarse la Santísima Trinidad:

"Ya hice antes mención de una imagen absurdísima y monstruosa que algunos pésimos pintores quieren que sea de la Sacratísima Trinidad; en la cual no habiendo mas que una sola cara, se ven tres narices, tres barbas, tres frentes y cinco ojos. Mejor se diría que ésta no era imagen de la Santísima Trinidad, sino un monstruo horrible, disforme y digno de las mayores execraciones"

Por último, se apoya en la opinión de san Roberto Belarmino, el teólogo jesuita que participó de manera relevante en las reuniones tridentinas, quien dijo que estas imágenes trifaciales se debían al "capricho o antojo" de ciertos pintores que "fingian" así imágenes de la Trinidad. En su escrito, el padre jesuita acusa a estos pintores de haber provocado que:

"Los protestantes de Ungría, las propusieran como imágenes irrisibles, dándoles el nombre de Cerberos, de Geryones, de Janos de tres frentes, de monstruos, de ídolos..."⁵

Una vez más se comparan estas figuras con las paganas del mundo antiguo y sobre todo, se percibe en estas frases su preocupación por evitar cualquier pretexto que les permita a los protestantes atacar a la Iglesia, especialmente en cuanto a las imágenes religiosas, ya que ése había sido uno de los asuntos más debatidos por el Concilio de Trento.

Francisco Pacheco inicia sus recomendaciones sobre la iconografía del arte cristiano, con las representaciones trinitarias y justamente principia con las imágenes prohibidas de la Santísima Trinidad, a partir de lo que había expresado el Padre Martín de Roa, en su obra *Antigüedad veneración i fruto de las Sagradas Imágenes i Reliquias*, en 1623:

"Entenderasse quán inprudentemente pinten algunos para representar a la Santissima Trinidad, un ombre con tres rostros, o tres cabeças, con que se escandalizan la gente cuerda, hazen errar a los ignorantes, ocasionan las calumnias de los Erejes..."

Por otra parte, también habla el P. Roa de la representación antropomorfa y la aprueba con estas palabras:

"Mejor hazen los que la representan en tres personas humanas con un cetro, i una corona: que en otros tantas se mostró ella misma al Patriarca Abraham debajo el traje de peregrinos."⁶

⁵ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, T.I. P. 110

Por lo visto, la Trinidad trifacial tuvo cierta aceptación, entre los fieles creyentes, ya que mereció la atención de dos pontífices. El primero de ellos, **Urbano VIII** (1623 —1644) las prohibió en 1628, y al decir de algunos tratadistas, esto frenó la proliferación de estas imágenes. Sin embargo, después de cien años, el papa **Benedicto XIV**, emitió un *Breve* en 1745 —del cual ya se habló en el capítulo anterior— donde nuevamente abordó este problema iconográfico y apoyándose en sus antecesores, las declaró "proscritas":

"En cuanto a esta figura constituida por un cuerpo humano provista de tres cabezas, un tal Valencia intentó abogar a su favor, declarándola apta para representar a la Santísima Trinidad... pero las imágenes hechas así fueron objeto de una condenación solemne de nuestro predecesor de feliz memoria... el mencionado Urbano VIII dio el orden de quemar ciertas pinturas... el 11 de agosto de 1628..."⁶

Lo cierto es que de todo lo que se ha comentado hasta este momento, se puede concluir que esta iconografía, no sólo era inadmisibile por su reminiscencia con deidades paganas o su carácter diabólico, sino que por los adjetivos que se manejan —especialmente el de monstruoso— creo que también fue rechazada porque su apariencia era fea, antiestética y por lo tanto, indigna para representar con ella a Dios.

2. Los ejemplos novohispanos

Resulta un hecho interesante que, a pesar de todas estas prohibiciones, llegaron a la Nueva España obras y/o estampas que sirvieron de modelos para los artistas de estas tierras, a pesar de que las pocas obras que se han detectado —solamente seis— corresponden al período de más controversia en Europa, esto es el siglo XVIII. Estas pinturas pueden dividirse en dos grupos: Por un lado, están tres que muestran sólo el rostro, a manera de Santa Faz y por el otro, las que fueron hechas de medio cuerpo o de cuerpo entero con cabeza trifacial. Asimismo, sólo en un caso se trazó la Trinidad a semejanza del modelo italiano de Andrea del Sarto, con un rostro de frente y dos de perfil; las demás muestran una sola cabeza, con cuatro ojos, tres narices y tres bocas.

⁶ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 562, *Apud.*, *antigüedad veneración i fruto de las Sagradas Imágenes i Reliquias*, cap. 3 fols. 14r — 14 x

⁷ Francois Boespflug, *Dieu dans l'art*, p. 41 - 43

Con respecto a las obras que muestran la Santa Faz trifacial, puede decirse que dos de ellas tienen semejante factura, por cierto su buen oficio permite recordar los modelos tan característicos de Alonso López de Herrera que bien sabemos, sirvieron de inspiración a los pintores subsecuentes. Los dos lienzos pequeños provienen del acervo de la **Catedral Metropolitana**, aunque uno de ellos se encuentra actualmente bajo la custodia del **Museo Nacional del Virreinato**. Es la Santa Faz, coronada de espinas, con cuatro ojos, tres narices y tres bocas, tal y como se indica en las prohibiciones ya señaladas.

Fig. 6

Fig. 7

Como bien se sabe, la tradición de la Santa Faz o del Divino Rostro de Jesucristo, es meramente legendaria. Para Louis Réau, la primera versión del pasaje que narra cómo quedó plasmado el rostro de Jesús en el paño de la Verónica, apareció por primera vez en una Biblia francesa del siglo XIV y se popularizó a partir de entonces.⁸ Algunos más han relacionado este hecho, con la narración en los escritos complementarios del *Evangelio apócrifo de Nicodemo*, donde se habla de una mujer --la Verónica-- que deseando tener una pintura con el rostro de Cristo, fue agraciada por el mismo Dios, con la impresión milagrosa de su Santa Faz.⁹

Numerosas son las pinturas novohispanas que recrean este pasaje legendario, sin embargo quiero hacer hincapié en el lienzo atribuido a **Miguel Antonio Martínez de Pocasangre** que se encuentra en la Capilla del Calvario del Santuario de Atotonilco en Guanajuato. En él se observa a Jesucristo con la cruz a cuestas, rumbo al Calvario y a la Verónica desplegando el paño con tres rostros de Cristo impresos en una perfecta alegoría trinitaria, la que se complementa con los versos siguientes inscritos en el pilar contiguo:

Fig. 8

"Aquel rostro ensangrentando, limpia con piedad no poca una mujer, y en su toca queda amante retocado. En Triplicado trazado le paga el divino amor, con el pincel del dolor le pinta imágenes tres; y por piadosa esta vez, toca en su toca el favor"

Desconozco si esta iconografía proceda de algún modelo europeo, o si haya sido creación original del singular pintor de Atotonilco.

Una obra más, con la Santa Faz trifacial se encuentra en la pequeña población de **San Juan Tilapa**, en el Estado de México. Se trata de una pintura, de factura popular, que

Fig. 9

⁸ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol II, T. II, p. 19

⁹ Aurelio de los Santos, *Los evangelios apócrifos*, pp. 497 - 498



6. Lienzo anónimo del siglo XVIII de la Catedral de México.



7. Lienzo anónimo del siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato.

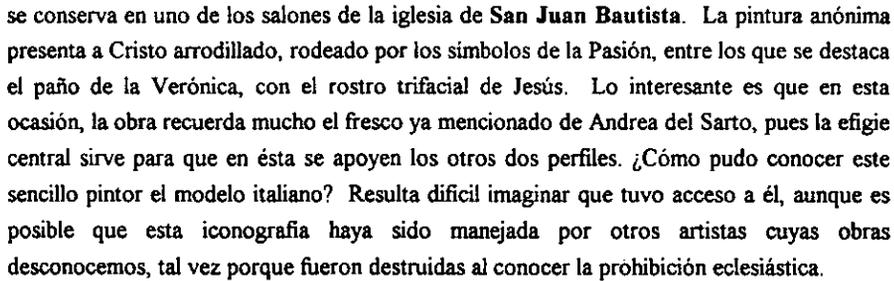


8. Pintura de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre en la Capilla del Calvario del Santuario de Atotonilco, Guanajuato. S.XVIII.



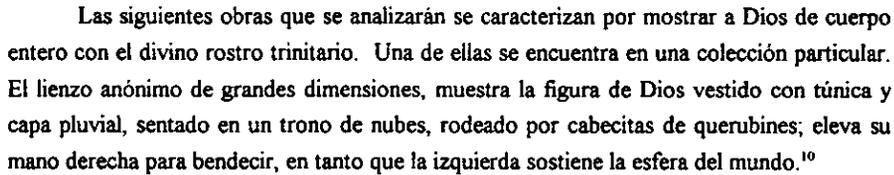
9. Pintura anónima en la iglesia de San Juan Tilapa, Edo. de México. S.XVIII.

se conserva en uno de los salones de la iglesia de **San Juan Bautista**. La pintura anónima presenta a Cristo arrodillado, rodeado por los símbolos de la Pasión, entre los que se destaca el paño de la Verónica, con el rostro trifacial de Jesús. Lo interesante es que en esta ocasión, la obra recuerda mucho el fresco ya mencionado de Andrea del Sarto, pues la efigie central sirve para que en ésta se apoyen los otros dos perfiles. ¿Cómo pudo conocer este sencillo pintor el modelo italiano? Resulta difícil imaginar que tuvo acceso a él, aunque es posible que esta iconografía haya sido manejada por otros artistas cuyas obras desconocemos, tal vez porque fueron destruidas al conocer la prohibición eclesiástica.

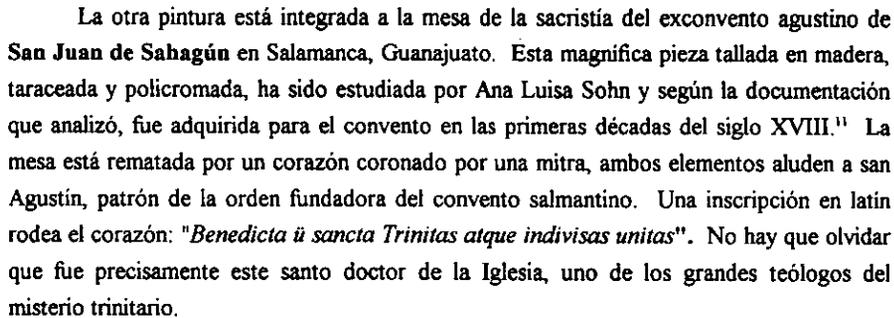

 FIG. 10

Las siguientes obras que se analizarán se caracterizan por mostrar a Dios de cuerpo entero con el divino rostro trinitario. Una de ellas se encuentra en una colección particular. El lienzo anónimo de grandes dimensiones, muestra la figura de Dios vestido con túnica y capa pluvial, sentado en un trono de nubes, rodeado por cabecitas de querubines; eleva su mano derecha para bendecir, en tanto que la izquierda sostiene la esfera del mundo.¹⁰

Se trata de una pintura de poco oficio, en la que tal vez, la sección mejor tratada es la de la Santa Faz trifacial, que guarda los mismos rasgos de las anteriores, con excepción de la corona de espinas y la policromía de la sangre, ya que se trata de la imagen gloriosa del Dios, uno y trino.


 FIG. 11

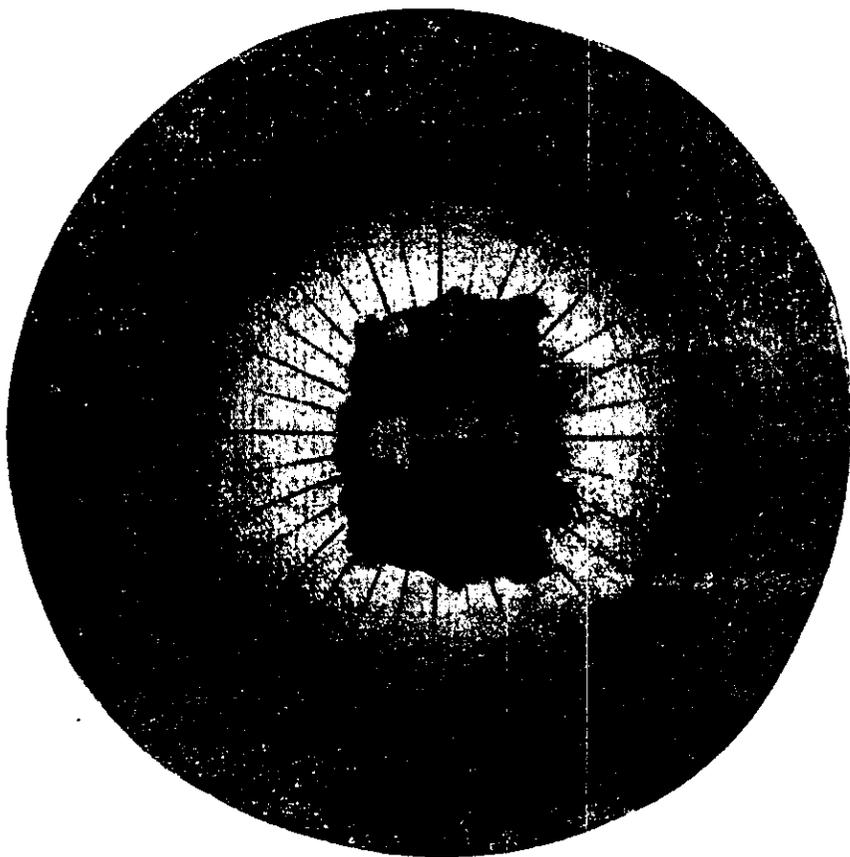
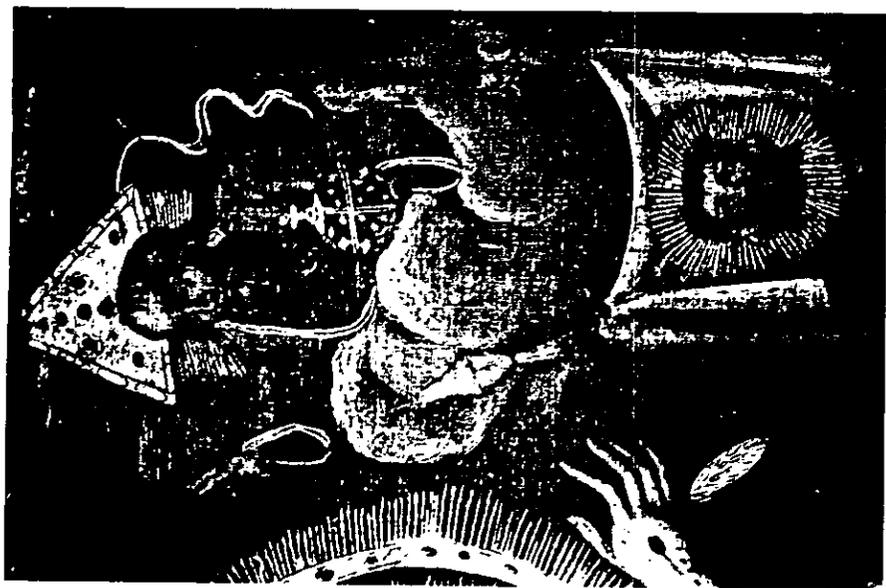
La otra pintura está integrada a la mesa de la sacristía del exconvento agustino de **San Juan de Sahagún** en Salamanca, Guanajuato. Esta magnífica pieza tallada en madera, taraceada y policromada, ha sido estudiada por Ana Luisa Sohn y según la documentación que analizó, fue adquirida para el convento en las primeras décadas del siglo XVIII.¹¹ La mesa está rematada por un corazón coronado por una mitra, ambos elementos aluden a san Agustín, patrón de la orden fundadora del convento salmantino. Una inscripción en latín rodea el corazón: "*Benedicta ù sancta Trinitas atque indivisas unitas*". No hay que olvidar que fue precisamente este santo doctor de la Iglesia, uno de los grandes teólogos del misterio trinitario.


 FIG. 12

La figura de Dios-Trinidad, viste con túnica roja, alba y capa pluvial morada. Entre sus manos sostiene el triángulo simbólico con las inscripciones alusivas a este gran misterio

¹⁰ Agradezco al Sr. Boland su colaboración para que pudiera yo estudiar esta obra

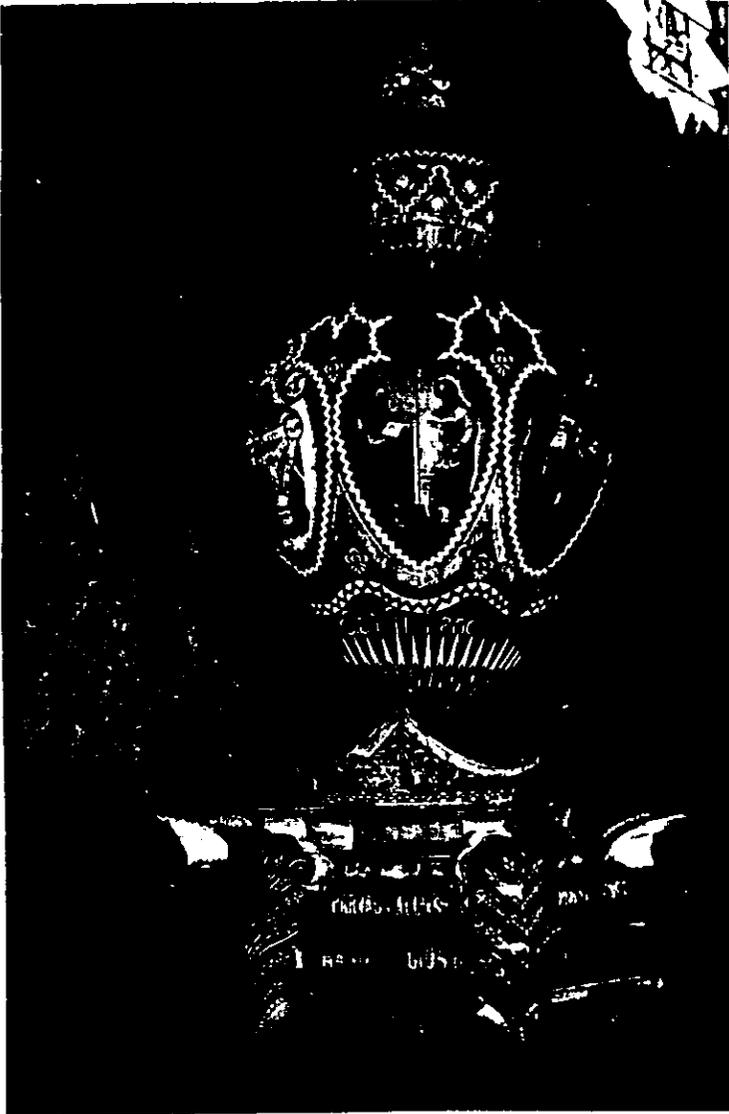
¹¹ Ana Luisa Sohn, *El conjunto conventual de San Juan de Sahagún, Salamanca*, p. 267



10. Similitudines entre la Trinidad trifacial de Andrea del Sarto y el lienzo anónimo de San Juan Tilapa.



11. Lienzo anónimo del siglo XVIII. Colección particular.



12. Pintura en la mesa de la sacristía del exconvento agustino de San Juan de Sahagún en Salamanca. Guanajuato. S.XVIII.



Detalle de la Trinidad

que se ha señalado ya en otras obras y que nos recuerdan uno de los argumentos de san Agustín:

"...el Hijo no es el Padre; y aunque el Hijo es engendrado por el Padre, el Padre no es el Hijo; y el Espíritu Santo no es ni el Padre ni el Hijo, sino el Espíritu del Padre y del Hijo, al Padre y al Hijo coigual y perteneciente a la unidad trina"¹²

La imagen de la Trinidad está coronada por cuatro medallones con los símbolos del tetramorfos, por lo que es posible que el pintor de esta mesa se haya inspirado en ciertas obras españolas que tienen idénticas características y que se encuentran, según Germán de Pamplona, el escritor ya citado, en Manresa y Tulebras.

Cabe señalar que la figura trinitaria está rodeada por las efigies de los apóstoles que portan los atributos de su martirio, así como por el Cordero apocalíptico que se posa sobre el libro de los siete sellos. Está por demás decir cuán admirable es este trabajo, no sólo por su labor de fina talla, sino por la riqueza de su simbología: Por un lado la Santísima Trinidad como el dogma fundamental del catolicismo; por el otro, los apóstoles, como cimientos de la Iglesia y primeros propagadores del Evangelio de Jesús; todo este mensaje reunido en una mesa que sirve para conservar los implementos litúrgicos utilizados en los servicios religiosos de este convento agustino. Nuevamente surge la interrogante ¿Cómo es posible que se haya realizado en un mueble de tal importancia, una pintura sancionada ya para esta época y cómo fue que se salvó de la destrucción?

Una pintura más se ha localizado con el tema de la Trinidad herética. Se trata de un lienzo triangular --forma en sí misma alusiva-- que se encuentra en el **Wadsworth Atheneum**, en Connecticut.¹³ El artista anónimo del siglo XVIII, pintó solo el busto de la imagen de Dios, con la Santa Faz trifacial enmarcada a su vez por el nimbo triangular. Viste túnica azul y manto rojo; mientras que su mano derecha se eleva para bendecir, la izquierda sostiene la esfera del mundo, de manera semejante a la que ya se analizó de la colección privada de la Ciudad de México. La obra, debió copiarse de alguno de los modelos que se han comentado. Alrededor del lienzo se lee la siguiente inscripción: "*...mi familia Creemos en el misterio Altísimo de la Beatísima Trinidad y Creemos que son tres personas distintas y*

Fig. 13

¹² *Obras completas de san Agustín, La Trinidad, Op. cit., p. 131*

¹³ *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, No. 1, p. 255*



13. Lienzo anónimo en la colección Wadsworth Atheneum. S. XVIII.

un solo Dios verdadero". Resulta interesante destacar que la persona que mandó ejecutar este lienzo, era un laico devoto que se declara creyente del misterio de la Santísima Trinidad.

* * *

Para finalizar, se pueden nuevamente hacer estas preguntas ¿Cómo fue que esta iconografía tan criticada en Europa, pasó a la Nueva España justamente durante la época de su prohibición, esto es a partir del siglo XVII? ¿Cómo pudieron salvarse, las obras que se analizaron, de la quema inquisitorial?

No puedo dar aún respuestas precisas, sin embargo me atrevo a dar las siguientes conclusiones: En primer lugar, queda plenamente confirmado que la única iconografía trinitaria que se tuvo prohibida por la Iglesia, fue la llamada trifacial, por sus reminiscencias paganas y por falsear el significado del dogma.

Se puede inferir que, ni los pintores que las ejecutaron, ni los clientes que las solicitaron, tuvieron la suficiente información iconográfica, o tal vez, no estuvieron al tanto de las disposiciones pontificias. Asimismo, nos damos cuenta una vez más que las acciones inquisitoriales no siempre llegaron a todos los sectores de la sociedad novohispana.

Por último, los pocos ejemplares de Trinidades trifaciales que han llegado a nuestros días nos indican que es posible que algunas más hayan sido destruidas y también, por qué no pensar que este tipo de representaciones no tuvieron mucha demanda, un poco por la prohibición de que fueron objeto y también, porque debido a su misma configuración grotesca, no gozó de la aceptación de los fieles creyentes.

CONCLUSIONES

En suma, durante los primeros novecientos años de vida del cristianismo, la Iglesia fue estructurando la doctrina sobre el dogma de la Santísima Trinidad. En las reuniones ecuménicas se configuró el "símbolo de la fe" en el que se encuentran contenidas las verdades que todo fiel cristiano debe creer.

Como es del conocimiento general, los primeros misioneros que evangelizaron el territorio novohispano, supieron desde el primer momento, que las imágenes eran el vehículo idóneo para transmitir sus enseñanzas, ya que los indígenas estaban acostumbrados a utilizar pictogramas para llevar el registro de sus mitos y tradiciones, así como de los eventos del diario acontecer. Los especialistas han hecho ver la metodología que crearon los frailes para dar a conocer los principios fundamentales del cristianismo, a través de los catecismos ejecutados a manera de pictogramas por los propios tlacuilos indígenas.

Debe destacarse la importancia de esos pequeños libros que constituyeron valiosas herramientas de trabajo y que hoy en día son el más valioso testimonio de la magna empresa de los franciscanos para adoctrinar a los naturales durante la primera fase de la evangelización de la Nueva España. El contenido de estos catecismos demuestra que el dogma de la Santísima Trinidad fue enseñado desde el principio de la catequesis, tanto en las oraciones, como a través de los signos específicos que utilizaron para facilitar su aprendizaje. Ejemplo de ello es el catecismo de fray Pedro de Gante, quien dedicó un apartado especial a este asunto, esencia misma del catolicismo.

Se espera haber demostrado que, tanto en la pintura mural conventual del siglo XVI, como en la tabular de los retablos renacentistas, las imágenes de las divinas Personas, siguieron los patrones iconográficos establecidos en las Sagradas Escrituras así como las recomendaciones de los tratadistas europeos: Dios Padre como el anciano digno, de cabellera y barba blancas, generalmente con vestimenta pontifical; Dios Hijo con túnica y manto, o semidesnudo, glorificado, mostrando las heridas de su crucifixión, y el Espíritu Santo, mediante la paloma simbólica, tal como se apareció en el bautismo de Jesucristo.

En los ejemplos del siglo XVI que se pudieron analizar, esta iconografía clásica aparece como complemento de las composiciones, no como asunto aislado y único. Así se encontraron especialmente pinturas que abordan el Tránsito de la Virgen María y su Asunción-Coronación. Esto no quiere decir que no se hubieran tratado otros temas, de los que desafortunadamente no encontré ejemplos.

El acervo que se estudió (aproximadamente trescientas obras) permitió establecer una clasificación. Se proponen seis tipos iconográficos los cuales están basados en lo general, en los que han manejado los estudiosos europeos, especialmente el español Germán de Pamplona y el francés Louis Réau:

a) **Trinidad clásica.** Las tres divinas Personas, como se dijo líneas arriba, conservan los caracteres propios de las figuras tradicionales utilizadas por los artistas europeos desde los últimos tiempos de la Edad Media. Se encontraron numerosas obras -- especialmente pinturas-- donde el tema se trató de manera aislada. Esta representación también fue utilizada como remate de fachadas y retablos, con la clara intención iconológica de vincular las diversas devociones ubicadas en dichos espacios, con el Principio y el Fin de la vida misma. La presencia de estas imágenes en todos los temas religiosos bien sean marianos, angélicos o hagiográficos, refiere la trascendencia de este dogma para la Doctrina Cristiana. Aunque debe destacarse que en muchas iconografías la representación trinitaria no sería indispensable, sin embargo, seguramente por afanes devocionales se añadía a la composición.

Las imágenes de cada una de las divinas Personas están plenamente identificadas con diversos pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento, sin embargo, en cuanto a la figura de Dios Padre, se introduce una novedad que va a caracterizar las obras europeas y que se copió en los trabajos novohispanos: el atuendo pontifical. A pesar de que no puedo aseverarlo aún, es muy posible, tal como se sugiere en el capítulo IV de esta tesis, que esta representación haya tenido la intención de confirmar la supremacía del primado de Roma, ante los embates de la Iglesia de Oriente.

En el conjunto de obras que se analizó, esta iconografía de Dios Padre vestido de pontifical, se utilizó mucho más durante los siglos XVI y XVII, ya que a lo largo del XVIII fue más común representarlo, con túnica y manto y sin tocado en la cabeza. Es una imagen

más amable, menos rígida, menos suntuosa; es el “Padre” de la humanidad que ha donado a su Hijo para su salvación eterna.

Según mi investigación, las primeras representaciones sobresalientes de la Trinidad clásica, se encuentran en las obras que ejecutó Cristóbal de Villalpando para los recintos poblados de El Carmen y la Catedral, destacan no sólo por su magnífica calidad pictórica, sino por su especial manera de apegarse a los dictados de Pacheco, por lo tanto, no es extraño que los pintores de épocas posteriores hayan imitado estos trabajos, no sólo en cuanto al oficio, sino también en lo que se refiere al modelo iconográfico. Así, es evidente en el lienzo de José Joaquín Magón, así como en otros anónimos que se analizaron en el capítulo IV de esta tesis.

Llama la atención una iconografía que muestra al Padre y al Hijo en actitud de “abrazarse” y de la que sólo se han encontrado tres obras en el Estado de Puebla. En estas pinturas se pone de manifiesto un cambio radical con respecto a los rígidos patrones iconográficos europeos renacentistas mediante una expresión humanizada. Desconozco si en España existen obras de este tipo, por lo pronto, puedo decir que este modelo fue creado por algún pintor poblano de la segunda mitad del siglo XVIII.

De forma semejante podría calificarse la pintura de Xavier Santander de la Asunción de la Virgen. La Madre de Dios es recibida por Jesucristo en el cielo, como si le expresara el saludo más afectuoso cualquier hijo a su madre. Al entrelazarse las manos de ambos nos volvemos a encontrar ante una composición reveladora de una nueva forma de interpretación de los “misterios” más importantes del catolicismo: más humana que divina.

b) Compassio Patris y Trono de Gracia. Ambas representaciones tienen un mismo significado: Dios Padre presenta a su Hijo, al Verbo Encarnado, sacrificado por la redención del género humano. El Espíritu Santo siempre aparece con las dos Personas, bien ya sea entre Ellas, indicando así que “El Espíritu es la misma substancia que el Padre y el Hijo”, o en otros casos se ve sobre el hombro del Padre, en alusión a “su directa procesión del Padre.” También existen otras en las que la tercera Persona aparece coronando la composición, sin estar en contacto con las imágenes del Padre o del Hijo, por lo que he interpretado en este caso, que simplemente se tuvo la intención de mostrar a la Santísima Trinidad, sin otra significación.

Aunque este tipo de representaciones se encontró en diversos lugares, fue en el Estado de Oaxaca, donde se pudo constatar un culto especial --aún en la actualidad-- por esta devoción trinitaria. Asimismo resulta interesante comentar que la mayoría de estas obras son trabajos escultóricos que presiden los retablos de las iglesias oaxaqueñas. Desgraciadamente no me ha sido posible llegar a una conclusión fundamentada sobre el por qué de la predilección por esta representación trinitaria. Hasta ahora sólo puedo especular sobre si fueron los frailes dominicos quienes introdujeron esta iconografía, o si fue el clero secular el que prefirió representar así a la Santísima Trinidad, para “facilitar” su mejor comprensión, ya que mostrando al Padre con el Hijo muerto quedaba más claro, ante los ojos de los fieles, no sólo el mismo dogma, sino el amor y la entrega de Dios para la salvación del género humano. Asimismo, es un hecho palpable que estas dos representaciones conmueven más y adquieren más fuerza, cuando se observan esculpidas que cuando van pintadas en un lienzo. Es como si se materializara el sacrificio del Redentor ante los ojos de los hombres.

c) La Trinidad terrestre-celeste y los Cinco Señores. Esta representación fue muy apreciada en la Nueva España, pues se relaciona con el culto a la Sagrada Familia, promovido por los misioneros desde la evangelización y difundido en el mundo católico a partir de las disposiciones del Concilio de Trento. Son iconografías amables y tiernas, en las que en ocasiones se tuvo la intención de recordar, no sólo que Jesús había nacido de María “por obra y gracia del Espíritu Santo”, sino que a través de símbolos pasionarios premonitorios, que a veces portan los ángeles y/o los personajes sagrados, también se alude a la misión de Jesús en la tierra. Podría pensarse que la obra atribuida a Baltasar de Echave Orio, que se encuentra en el templo de La Profesa, sirvió de modelo a los subsiguientes artistas que abordaron este asunto trinitario-pasionario, tales como los pintores barrocos del siglo XVIII, José de Alcívar y Juan de Villalobos. Mientras no se localicen obras europeas con esta iconografía, puede afirmarse que ésta fue otra de las aportaciones novohispanas.

La devoción por la Sagrada Familia se vio fortalecida cuando se introdujeron las imágenes de los “santos abuelos”, de manera que los Cinco Señores --como se les llamó popularmente-- será también una de las representaciones en las que las imágenes de Dios Padre y del Espíritu Santo, sólo complementan la representación trinitaria con la figura del Niño Jesús.

El culto a “Señora Santa Ana” es una clara muestra de la preferencia que tuvo el clero por ciertos temas que favorecían la religiosidad popular. Al mismo tiempo que se hacían presentes a través de las imágenes, los diversos pasajes escriturales, se manifestaba a los ojos de todos no sólo la milagrosa maternidad de la Virgen María, sino también la de santa Ana, la elegida a pesar de su edad, para ser la “abuela” del Redentor. Indudablemente de esta forma se propiciaba un mayor acercamiento de los fieles de todas las edades, hacia la sagrada parentela de Jesús.

Sin duda, la tabla del afamado pintor manierista Andrés de la Concha, en la que aparece la madre de la Virgen, como la gran matrona ocupando el sitio preeminente del cuadro, fue el modelo a seguir por los artistas novohispanos.

d) La Trinidad antropomorfa. Es indiscutible la preferencia que tuvo la sociedad barroca novohispana por este tipo de iconografía trinitaria. Los innumerables ejemplos que han llegado a nuestros días así lo confirman: pinturas murales o sobre lienzo y lámina; relieves en fachadas y retablos, así como imágenes de bulto policromadas y estofadas. Puede decirse que, junto con la representación clásica, la Trinidad antropomorfa gozó de igual aceptación, especialmente durante el siglo XVIII.

Como resultado de esta investigación se concluye que este tipo de iconografía no estuvo prohibida por la Iglesia. Que hubo confusión en la interpretación o comprensión de los decretos pontificios, se prueba con los documentos de la Inquisición que se manejaron en el capítulo VII de esta tesis; sin embargo, ni en los reglamentos de la Iglesia, ni en las recomendaciones de los tratadistas de iconografía, se expresa alguna sanción al respecto. Por lo tanto, resulta lógico que se hayan conservado hasta nuestros días un gran número de pinturas, esculturas y grabados que nos hablan de la preferencia por esta configuración trinitaria. Ha quedado demostrado que los documentos pontificios, especialmente el Breve de Benedicto XIV, cuando sanciona el antropomorfismo en la Trinidad, lo hace específicamente en cuanto a la imagen del Espíritu Santo, y sólo cuando lo muestran aislado, separado del Padre y del Hijo.

Las variantes iconográficas que se encontraron en las representaciones de la Trinidad antropomorfa son: cambio de ubicación de las tres divinas Personas --hay que recordar que

lo común es que Dios Padre vaya al centro y a su derecha, el Hijo-- así como diversidad de colores en las vestimentas y la presencia o ausencia de los símbolos que identifican a cada Persona. Esto indica que símbolos y colores son secundarios, aunque hay que aclarar que los primeros, por su significado, no pueden intercambiarse. En cuanto a los colores blanco, azul y rojo pueden combinarse en cualquiera de las tres Personas.

Reitero que la particularidad de este antropomorfismo radica en la representación del Espíritu Santo como ser humano, aunque hay que destacar el hecho de que en la gran mayoría de los casos, las tres Personas tienen idéntica fisonomía: la de Jesucristo. Cuando esto no se da así, sino que el Padre tiene la apariencia del anciano barbado, o Cristo es suplido por la figura del Niño Jesús, se trata de composiciones en las que el tema trinitario es un complemento dentro del tema principal de la obra.

Por otra parte, resulta sugerente corroborar que este tipo de imágenes fueron ampliamente difundidas en la Nueva España, a pesar de que aparentemente en la Metrópoli ya no satisfacían los intereses devocionales de los peninsulares. A esto se debe añadir, que hubo quienes la rechazaron por "errónea" o "herética", por estar, como se dijo arriba, mal informados. A pesar de todo ello, las Trinidades antropomorfas cubrieron los muros de las iglesias y capillas, coronaron retablos y fachadas y seguramente, fueron objeto de culto en las capillas privadas de las familias novohispanas.

Puedo afirmar que este tipo de iconografía gozó de igual aceptación, tanto por el clero secular, como por el regular, llegando a propiciar que la propia sociedad novohispana gustara de ella. Prueba fehaciente son las obras que se estudiaron *in-situ* y que pertenecen a diversas instituciones religiosas.

Las pinturas que se encontraron autografiadas, indican que el tema fue abordado, tanto por maestros de renombre y alta estima entre el clero y la sociedad novohispanos, como por artistas desconocidos, cuyas obras, aunque no sean de primera calidad tienen particular importancia por su originalidad iconográfica. Sobresalen por su cantidad y calidad, las pinturas de Miguel Cabrera, Francisco Martínez y José de Páez; en ellas se observa buen oficio y riqueza iconográfica. En Cabrera destaca su particular interés por mostrar a la Trinidad antropomorfa aislada; en cuanto a Martínez, gustó de asociarla a los temas marianos.

e) **La Trinidad trifacial.** A pesar de que este tipo trinitario sí estuvo prohibido por la Iglesia, ya que se le relacionaba con los cultos paganos politeístas y a pesar de que, su misma representación no es atractiva desde el punto de vista estético, se encontraron seis ejemplos de esta clase. Surgen varias preguntas: ¿Cómo fue posible que los frailes agustinos del convento salmantino de Guanajuato, seguidores de uno de los teólogos y Doctores de la Iglesia que se distinguió precisamente por sus serias disquisiciones sobre el dogma de la Santísima Trinidad, no supieran que la Trinidad trifacial estaba prohibida por el Sumo Pontífice? ¿Cómo escaparon estas obras del fuero de la Inquisición, siendo que desde el siglo XVII, el papa Urbano VIII las había condenado por heréticas?

La única respuesta posible en cuanto al por qué se hicieron en la Nueva España estas obras en pleno siglo XVIII, cuando había sido reiterada su prohibición, la adjudico a la ignorancia de estos mandatos. Y en cuanto al por qué sobrevivieron a pesar de la vigilancia inquisitorial, puede deberse a que no estuvieron a la vista de quienes realizaban esas inspecciones. A la vez, éste sería un caso evidente de lo mucho que se ha comentado ya, sobre el fracaso de las censuras y la libertad con la que actuaron ciertos sectores de la población novohispana. Por otra parte, creo que estas obras no debieron ser del "gusto estético" de muchas personas, ya que su apariencia no es tan grata a los ojos del espectador, por lo tanto debieron ser pocos los encargos que se hicieron con este tipo de iconografía.

De las obras que se encontraron con esta iconografía, ninguna ostentaba la firma de su autor, a pesar de que dos de ellas --las que muestran la Santa Faz-- tienen calidad pictórica. ¿Sería ésta una omisión deliberada para no comprometerse con el juicio inquisitorial?

Resumiendo: La iconografía trinitaria más apegada a los Evangelios es la del Bautismo de Cristo; tanto en las obras europeas que se pudieron estudiar, como en las novohispanas, no se percibieron innovaciones. Es posible que esto se deba a la trascendencia que guarda este suceso para el cristianismo, ya que no sólo marca el principio de la vida pública del Redentor, sino que fue la única vez que las tres divinas Personas se manifestaron a los hombres, punto de partida para las representaciones de la Santísima Trinidad.

En cambio, la originalidad iconográfica de las obras estudiadas en esta tesis llega a su máxima expresión, cuando los artistas abordan el milagro guadalupano. Al representar a la Santísima Trinidad como los “divinos pintores”, sin importar los convencionalismos que habían regido los modelos anteriores, se pone de manifiesto la libertad creadora que puede caracterizar, en gran medida, a muchas de las obras barrocas del siglo XVIII. Es cierto que se desconoce aún quiénes fueron los autores de estos trabajos, sin embargo en algunos de ellos --como en el lienzo de San Juan Tilapa-- se puede apreciar, además de la novedosa composición, el cuidadoso manejo de la perspectiva, del dibujo y del color. En suma, es una pintura digna de cualquiera de los afamados pintores que aquí se estudiaron.

Es un hecho que en la pintura novohispana, la originalidad iconográfica no va de la mano con la calidad artística. Algunas de las pinturas anónimas que se analizaron por su novedosa iconografía, tienen desaciertos en la ejecución, a tal grado que en su momento se comentó la posibilidad de que fueran obras de artistas “libres” que trabajaban fuera de los ordenamientos gremiales.

Lo cierto es que todos los trabajos que aquí se estudiaron, no sólo son testimonio del gusto artístico de su tiempo, sino que además atestiguan la trascendencia que tuvo el culto de la Santísima Trinidad en todos los ámbitos de la vida de la Nueva España.

APÉNDICE I

Breve de Benedicto XV
Sollicitudini Nostrae

Al venerable hermano José, obispo de Ausburgo, del venerable hermano Benedicto XIV, papa, Salud y bendición apostólica.

Hace algún tiempo se nos había informado, por solicitud nuestra, que en la ciudad imperial de Kaufbeuren, donde conviven ortodoxos y sectarios de la confesión luterana, vivía una religiosa llamada Crescencia, quien tenía fama de santa a tal punto que llegaban hasta ella constantemente todo tipo de personas, algunas de ellas famosas por su virtud o por su nacimiento. Habiendo aprendido también por experiencias repetidas que en ocasiones son vanos fantasmas de una santidad pretendida que se toma como pretexto, al ver que los mismos directores de almas alardean y hacen público, para fines que les son propios y pueden carecer de rectitud, mediante una carta dirigida a vosotros, hermano, fechada el 17 de mayo del pasado año de 1744, hemos confiado a vuestro discernimiento el cuidado de investigar sobre la vida y las costumbres de la mencionada hermana Crescencia, y de informarnos mejor de sus acciones y gestos, sean buenos o malos.

1. Aún cuando la hermana Crescencia había fallecido antes de la llegada de nuestra carta, y que pudiera decirse que el mandato confiado a vosotros, perdió por este hecho su vigencia, vosotros habeis estimado, sin embargo, que era de vuestra competencia pastoral delegar para este asunto a hombres serios y prudentes para llevar a cabo la investigación de las costumbres de la difunta, investigación que deseamos se hubiera llevado a cabo cuando aún estaba viva.

2. Así es como las Actas de esta investigación, y todos los elementos atenuantes, nos fueron entregados con una carta vuestra escrita el 24 de mayo pasado, carta que leímos de inmediato, sopesando con atención todos sus términos. En cuanto a las Actas y los documentos anexos, los transmitimos a unos expertos para que hicieran un resumen; y a pesar de las múltiples tareas y preocupaciones que nos acaparaban al mismo tiempo, no hemos dejado de comparar este resumen con las Actas y los mismos documentos auténticos.

3. En todo este expediente, con seguridad, no hemos encontrado nada que permita acusar a la difunta hermana Crescencia de santidad fingida. Al contrario, nos parece comprender por lo dicho por los mismos testigos (suponiendo que se les pueda otorgar plena confianza, y que no haya ningún motivo justo para sospechar que hayan estado predisuestos a favor de la mencionada hermana) que su vida fue estrictamente conforme a la norma de la rectitud y exenta de pecado grave. Sólo queda decir que no hemos descubierto ninguna virtud heroica, ni ningún signo o milagro que Dios Todopoderoso haya realizado por su intercesión, lo cual refrendamos francamente.

4. Vuestra carta, querido hermano, nos dio a entender que la obra escrita por nosotros sobre el tema de *La Canonización de los santos* no le es desconocida. Después de haber desempeñado por más de veinte años el cargo de promotor de la fe, estimamos oportuno poner todo nuestro cuidado en la elaboración de esta obra; no tanto para recibir el elogio de nuestra doctrina o celebridad de nuestro nombre, sino más bien para transmitir el método seguro y cierto antes de guiar la vinculación de las causas de beatificación y de canonización. Dicha concatenación parecería suficientemente enredada y oscura por el hecho de la diversidad de la información emitida por los autores poco versados en los asuntos de la congregación de los Ritos sagrados, y para que todos puedan constatar con qué prudencia y cuánto celo la sede apostólica se comportaba en el examen de las causas de este tipo.

5. De la misma manera, al observar las reglas expuestas en esta obra --reglas que no fueron ni dictadas ni inventadas por nosotros, evidentemente, sino que se desprenden de la práctica de la congregación aquí nombrada y del uso que de ellas hicieron otros poniéndolas de manifiesto--, usted podrá perfectamente captar que en estos procesos, es bajo la autoridad propia y ordinaria de los obispos u otros presidentes de los ordinarios como se introducen las causas de este tipo. Pero no es necesario que se apresure la solicitud de instrucción de este proceso; al contrario, es aconsejable que se deje un plazo conveniente a partir de la muerte del siervo o la sierva de Dios sobre quien se haya juzgado conveniente llevar a cabo una investigación acerca de sus milagros o sus supuestas virtudes; con mayor razón, que no se proponga nada en ausencia de una verdadera y legítima reputación previa de virtud heroica o de milagro realizado por Dios mediante la intercesión o bajo la invocación de eses siervo de Dios. No hay nada más frecuente, en efecto, después de la muerte de un hombre o de una mujer de fe, que el nacimiento entre la gente de una gran reputación de santidad o de milagros, sobre todo si algunos propagan el rumor con intención deliberada. Pero cuando no está fundada en la verdad, una reputación aparente tiende generalmente a ser acallada y después a extenderse a medida que transcurre el tiempo prescrito; o bien, en el caso en que los artificios de los hombres continúan alimentándola, los designios perspicaces de la Sabiduría divina terminan tarde o temprano por confundirla y nulificarla. Por otro lado, en la instrucción de este proceso, en el que se observa en primerísimo lugar el artículo extremo de la muerte: si nada hay de ilustre, nada tampoco se revela manifiestamente santo y así otras investigaciones resultan superfluas. Además, cuando algún documento haya sido escrito por el difunto o, bajo sus órdenes y con su anuencia, por cualquier otra persona, con objeto de que la preparación de los procesos antes mencionados no involucre gastos inútiles de tiempo o de dinero, no se deberá hacer nada antes de haber valorado estos escritos; investigando activamente si contiene algo contra la fe o contra las buenas costumbres; o si contienen cualquier innovación doctrinal extranjera al espíritu y a la tradición de la Iglesia.

6. En verdad, en el expediente del proceso constituido por vosotros, hermano, y encaminado hasta nosotros, no hemos podido ver una decisión determinada de vuestra parte para dedicaros a promover no importa cuándo la causa de beatificación de la hermana *Crescencia*. Hemos comprendido bien que el objetivo de la investigación efectuada era,

antes que nada, darnos cuenta de las costumbres de la difunta religiosa, y de informarnos sobre el asunto de saber si merecía ser calificada como presunta santa. Pero como bien podría darse el caso de que los sentimientos de vivo afecto animaran todavía a muchas personas en su lugar que os conduzcan a solicitar con insistencia la apertura del proceso, hemos juzgado oportuno traer a vuestra memoria todo lo que anteceda y de indicaros brevemente la manera más segura de actuar. En realidad pensamos que es absolutamente necesario suspender las pesquisas durante un cierto tiempo, y ver mientras tanto de qué manera evoluciona el asunto, si aparece cualquier huella de artificio o de maquinación humana, y finalmente si las condiciones requeridas se reúnen para la apertura futura del proceso destinado a aclarar el juicio de beatificación.

7. Es nuestra opinión, además que este procedimiento conviene mejor al caso de que se trata. En principio porque en esta colección reciente de testimonios procedentes de numerosos hombres y mujeres, así como lo decíamos más arriba, no aparece ninguna prueba manifiesta de virtud heroica ni de milagros, ni ningún indicio patente de santidad a la hora de la muerte de la hermana Crescencia; enseguida porque aquélla ha dejado muchos escritos, que es necesario examinar, antes que nada. Aún cuando el expediente en proceso reunido por el ordinario debería provocar la apertura de la causa de beatificación, sería menos necesario, aparentemente, haceros llegar desde aquí los pasos precisos a seguir para poner en orden el expediente, conforme a lo que nosotros hemos consignado en nuestra obra antes citada, *La Canonización de lo santos*: ya que en el susodicho proceso presentado a nosotros y escrutado por orden nuestra por los expertos, ha sido revelado que los testigos citados fueron interrogados en grupo, sin haber prestado juramento previamente, como hubiera sido conveniente; y que a falta de haber sido examinados según las formas, se limitaron a depositar generalidades, sin contar nada preciso sobre las acciones de la hermana difunta.

8. Estos comentarios deberían ser suficientes en lo que concierne al resumen que vosotros nos habéis hecho de la encuesta confiada a vos; y nuestra carta se detendría ahí si vosotros no hubiéreis declarado en la vuestra desear señalarnos otros puntos, de los cuales el principal es que vosotros me escribís de la publicación y la vasta difusión de ciertas imágenes en donde figura el Espíritu Santo bajo la forma de un joven apuesto, con la leyenda: *Veni Sancte Spiritus*. En la medida en que estas imágenes se han multiplicado y se han dispersado un poco por todos lados, sobre todo hay dos asuntos por aclarar: el primero, si es la hermana Crescencia quien las inició, las divulgó o las aprobó; el segundo, si, haciendo caso omiso de rastrear al autor, el uso, la producción y la veneración de este tipo de iconos puede admitirse en el interior o en el exterior de las iglesias.

9. No nos extenderemos sobre el primero, el cual dejamos enteramente para aquellos que, un día, habrán de conducir la investigación sobre las virtudes de la hermana Crescencia, ya sea que se trate del examen previo a la introducción de su causa de beatificación, o bien, una vez que se haya introducido, a la valoración y reconocimiento de sus virtudes.

10. Sobre la segunda cuestión, lo primero que hay que decir es que elogiamos y aprobamos el celo apostólico con el cual vosotros habeis ordenado, hermano, que fueran quitadas y alejadas las imágenes de este tipo extendidas aquí y allá, que se habían colocado ostensiblemente en el monasterio, la iglesia o el coro. Nosotros os exhortamos, sobre todo, en virtud de la autoridad de la cual estamos revestidos, y os mandamos perseverar con firmeza y constancia en la decisión tomada y vigilar que se impida de cualquier forma la proliferación de esos iconos y, en cualquier lugar que vosotros sepáis que existen, hacerlas desaparecer todas y cada una; empleando el concierto de recursos de la autoridad y los de la prudencia por los que vosotros juzgueis que el objetivo a alcanzar pueda lograrse sin problema ni tumulto.

11. Ciertamente no se le escapa a nadie que sería un error impío y sacrilego, e indigno de la naturaleza divina, imaginarse que se puede representar con colores al Dios Muy Bueno, tal como es El mismo. En efecto, no se sabría pintar y hacer ver Su imagen de ninguna otra forma como la de una substancia material provista de una figura corporal no miembros; si alguien llegara a atribuir esas cualidades a la naturaleza divina, caería de inmediato en el error de los antropomorfos.

12. Sin embargo, Dios es representado de la manera y bajo la forma en que leemos en la Sagrada Escritura que Él se ha dignado aparecer ante los mortales. Aunque esto sea criticado en perjuicio por los escritores heterodoxos, entre los cuales hemos notado al obispo Simon, quien argumenta en sus *Institutiones Theologicae*, l. 4., secc. 2, cap. 10, que no es lícito pintar a Dios, aun bajo la forma que Él se ha mostrado a los hombres; aunque entre los nuestros, además, Durand fue de la opinión que el recurso a tales imágenes no conviene de ninguna manera, y que Jean Hessels, otro católico, parece compartir esta opinión en el cap. 65 del l. 1 de su *Catecismo* cuando dice que estas pinturas serían inofensivas si sólo los doctos debieran verlas, pero en la medida en que deben ser expuestas a los ojos de los ignorantes tanto como de los sabios, sucede desgraciadamente que brindan a los incultos la ocasión de creer mal sobre el tema de Dios.

13. Sucede que en general los teólogos católicos tienen otra doctrina a este respecto. En sus *Dogmata Theologica*, en el l. 15, *De Incarnatione*, cap. 14 en el tit. CI de las *Obras*, Petau demuestra que es lícito pintar a Dios en la forma en que hemos oído decir que El mismo se ha dejado ver: "Con el asentimiento común de los católicos se impuso a la larga la opinión según la cual Dios puede ser figurado con seguridad en la medida en que se ha presentado en forma visible a los hombres bajo cualquier aspecto exterior." Otro gran sabio, Molanus, corrobora esta forma de ver el cap. 3 del libro 2 de su *Historia Sacramum Imaginum*. Otros dos teólogos de gran renombre han dado la luz perfectamente a esta cuestión, a saber Suarez, en su *Comentario* de la III P. de santo Tomás, t. I, cuest. 25, a. 3, disp. 54, sección 2, pág. 793, y Valencia, en el tomo IV de sus *Obras*, pág. 384. A los cuales hay que añadir dos cardenales de la santa Iglesia romana, Bellarmin y Gotti, que hemos citado en otro lugar, en *La Canonización de los santos*, libro IV, 2a parte, cáp. 20, en el no. 2.

14. Las imágenes que representan a Dios de esta forma, no las condena de ninguna forma el santo Concilio de Trento por el *Decreto sobre la invocación la veneración y las reliquias de los santos, y sobre las imágenes sagradas* de su XXV sesión; pero da la misión a los obispos de enseñar a los fieles que por las pinturas de este género el rebaño de Cristo es formado y animado a “guardar y cultivar asiduamente los artículos de Fe”. Cuando, así pues, un simple particular, partiendo de su propia opinión, se atreve a reprobar el uso de las imágenes de este tipo, cae bajo el golpe de una sentencia eclesiástica, como lo notifica la XV de las Propositiones condenadas el 7 de diciembre de 1690 por nuestro predecesor de feliz memoria, el papa Alejandro VIII, la cual enuncia: “Es impio colocar en un Templo cristiano una imagen de Dios Padre sentado.”

15. En efecto, puesto que se lee en las Letras Sagradas que Dios mismo se deja ver por los hombres de tal o tal forma, ¿por qué entonces no estará permitido pintarlo bajo estas mismas formas? “Puesto que si los escritos están autorizados para los que saben leer, y que no obstante los Escritos Sagrados se tienen en gran veneración, ¿por qué no se autorizarían las imágenes?”: estas palabras son de Alfonso de Castro, en el 1.8 de su *Adversus Haereses*. El cardenal Richelieu utilizó a fondo este mismo argumento en su *Tratado que contiene el método más fácil para convertir a los que se han separado de la Iglesia*, 1.3, pág. 439.

16. Habiendo planteado estos principios poco dudosos, se captará fácilmente de qué manera la imagen del Espíritu Santo debe ser trazada por los pintores, cuáles imágenes deben aprobarse y cuáles desaprobarse. En los Santos Evangelios escritos por los bienaventurados Mateo, Marcos y Lucas, en donde se narra el bautismo que Nuestro Señor Jesucristo quiso recibir de Juan, se lee que el cielo se abrió y que el Espíritu Santo descendió sobre El bajo una apariencia corporal, como una paloma. ¿Por qué fue así? Denis de Alejandría lo explica maravillosamente en su carta contra Pablo de Samosate, que se encuentra en la *Colección de los Concilios* de Labbe, tomo I, pág. 867: “¿Por qué entonces el Espíritu Santo descendió bajo la apariencia de una paloma? Para enseñarnos que Aquel que lo envió recibió El mismo a Aquel que lo envió. Igualmente es un hecho, que del Arca, Noé envió una paloma y después la recibió, de la misma manera debemos comprender que el Espíritu Santo es coeterno a Cristo, y lo que El tenía, Cristo nos lo ha dado, compartiéndolo y extendiéndolo en toda carne de los creyentes, porque El es Dios y Señor, Aquel que nos comparte su Sangre y su Espíritu.”

17. No es necesario, aquí, entrar en la controversia en curso entre los críticos eruditos en cuanto a la naturaleza de esta paloma. Hemos debatido en otro tiempo en nuestro *Tratado De Festis Domini Nostri Iesu Christi*, en el párrafo LIV de la edición de Padua. Fue publicado cuando tuvimos conocimiento de una disertación nueva sobre este tema, en la serie de los *Discursus Historico-Critici ad illustrationem veteris et novi Testamenti* editados en las Imprentas de los Condes en La Haya, en el año 1737, pág. 148.

18. Para lo que se refiere a la cuestión que nos ocupa, ya que el Espíritu Santo apareció en otro tiempo visiblemente bajo la forma de una paloma, es ciertamente bajo esta forma que se debe pintar Su imagen. Sobre este punto, la disciplina de la antigua Iglesia

previene sobre el uso corriente de nuestra época. San Paulino, obispo de Nole, a principios del siglo V después de Cristo, testimonia: en una carta a Severo, describiendo las pinturas que existían en ese tiempo ya en la Basílica de San Pedro, compuso estos versos:

La Trinidad centellea con todo su misterio:

Aquí Cristo, de pie, como Cordero; la voz del Padre truena desde el cielo,
Y por la Paloma, el Espíritu Santo se derrama.

19. Igualmente, en el año de Jesucristo DXVIII, el clérigo y los monjes de Antioquía, en una súplica dirigida al patriarca Juan y al Concilio convocado contra Severo, se expresó así: “Las palomas de oro y de plata que representan al Espíritu Santo” (*Concilios de Labbe*, tomo V, pág. 159). En el segundo Concilio de Nicea, que se llevó a cabo en el año del Señor DCCLXXXVII, fue condenado el catécumeno Xenaias por haberse atrevido a sostener que es ilegítimo representar al Espíritu Santo bajo la forma de una paloma: “El decía, entre otras cosas, que es de un alma pueril convertir en un ídolo de paloma al Espíritu Santo tres veces adorable”, como se puede uno dar cuenta en la *Colección de los Concilios* impresa en París en 1644 con el privilegio del Rey, tomo 18, pág. 458, y en el cardenal Baron, en el año de Jesucristo 485.

20. Igualmente, en la obra italiana del senador de Florencia Filippo Buonarroti, titulado *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro...* y tratándose de vasos exhumados de los cementerios de la Ciudad, en la pág. 125, se han reproducido muchas imágenes del Espíritu Santo, que esos nobles fragmentos de la antigüedad sagrada representan a una paloma. Por lo tanto, en la medida en que los disidentes más recientes, Calvino, Lutero, Zwinglio, apuntan a repetir el error de Severo narrada aquí arriba, nadie puede ignorar cómo juzgará la Iglesia sus delirios. Se puede ver ahí un amplio rechazo de Gretser, en el capítulo 9 de su tratado *De Imaginibus*, reproducido en el tomo 17 de la última edición de sus *Obras*.

21. Además se lee en las páginas sagradas del Nuevo Testamento que después de la Ascensión de Cristo al cielo, mientras que los Apóstoles y los Discípulos estaban reunidos con María, la Madre de Jesús, en el día solemne de Pentecostés, “se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos, y fueron todos llenos del Espíritu Santo.” De este misterio, hemos tratado abundantemente en nuestra obra ya citada, el *De Festis Domini Iesu Christi*, en los párrafos 480 y siguientes de la edición de Padua. En el párrafo 492, hemos enseñado que para representar lo que la Iglesia celebra en la fiesta de Pentecostés, “está permitido a los pintores representar a los Apóstoles con todos los que estaban reunidos con ellos en el Cenáculo, así como las llamas de fuego en forma de lenguas bajando del cielo y cayendo como lluvia sobre todas las cabezas”, pues se narra en el capítulo 2 de la Historia sagrada de los *Hechos de los Apóstoles* que es por este signo visible que el Espíritu Santo Paráclito manifestó a los hombres su venida en esta circunstancia. En consecuencia, si alguien quisiera pintar este mismo Espíritu Santo fuera de esta circunstancia, no podría representarlo de otra manera que bajo la forma de una paloma, como lo ha recordado el muy erudito Ayala en un tratado que lleva por título *Pictor Christianus*. En el libro 2, cáp. 3, No. 7, de hecho escribe: “Como el Espíritu Santo vino de

manera para ser representado, no se le debe presentar de otra forma que bajo el aspecto con el que apareció ciertamente en el Jordán, aspecto que el texto divino nos revela en estas palabras: “Y el Espíritu Santo descendió bajo el aspecto corporal como de una paloma.” Y en el *Catecismo* publicado según la voluntad del santo Concilio de Trento, a propósito de este precepto del decálogo: “No tendrás otros dioses sino a mí,” en donde es cuestión de la representación de las Personas divinas, se lee esto: “Las formas de la paloma y de las lenguas de fuego, en el Evangelio y los Hechos de los Apóstoles, simbolizan las propiedades del Espíritu Santo, que no hay necesidad de explicar más, ya que son conocidas.”

22. Pero, se dirá, si la costumbre de representar al Espíritu Santo bajo la forma de una paloma, lejos de estar censurado, se admite sin reticencia, eso aboga de seguro a favor de la posibilidad de representarlo además bajo el aspecto de un hombre, o de un apuesto joven. Al contrario, afirmamos que bien puede uno responder rectamente como sigue. Dado que no es legítimo mostrar a la mirada de los humanos la imagen de una Persona divina diferentemente de la forma que relatan la Sagrada Escritura que esta Persona se dignó en otro tiempo hacerse visible a los hombres, no se desprende solamente que sea lícito pintar al Espíritu Santo, el día de Pentecostés bajo la figura mística de lenguas de fuego descendiendo sobre los Apóstoles, y bajo el aspecto de una paloma en las otras circunstancias, teniendo en cuenta que una y otra manera de pintarlo están fundadas en la narración del texto divino y su autoridad, pero se debe concluir todavía correctamente que no es lícito para nada representar al Espíritu Santo como un adolescente o como un hombre, puesto que no se descubre en ninguna parte dentro de la Sagrada Escritura que se haya aparecido a los hombres bajo esa forma.

23. Con este argumento, hace falta añadir la autoridad del muy santo Concilio de Trento que, en el lugar arriba citado, prohíbe exponer a los ojos de los fieles “alguna imagen portadora de una falsa doctrina y ofrecer a los sencillos la ocasión de un error peligroso”; y de una manera general, prohíbe estrictamente colocar o hacer colocar una imagen desacostumbrada tanto en las iglesias como en cualquier otro lugar. Para volver a la imagen de la que hablamos, además de insólita, pudiera todavía provocar en el alma de aquellos que la miran el surgimiento de un error impío y condenado por los Padres, a saber el error de los que pretendieron que la Persona divina del Espíritu Santo hubiera asumido la naturaleza de la condición humana. San Cirilo de Jerusalén habla de esos impíos en la XVI de sus *Catequesis*, ver en el tomo IV de la *Bibliotheca Maxima S.S. Patrum* impresa en Lyon en 1677, en l pág. 523, y san Isidro de Péluse, libro 1, ép. 243, en el tomo 7 de esta *Bibliotheca*, y también el Autor de las notas sobre el primer Concilio de Constantinopla, en la *Colección de los Concilios* de Labbe, tomo 2, pág. 976.

24. Hemos comprendido en vuestra carta, hermano, que la fuerza de este argumento no era desconocida por aquellos que lograron entablar un debate con vosotros sobre esta cuestión. Se creyeron sin embargo poder obviarlo alegando los ejemplos de imágenes que representan a la Santísima Trinidad por tres hombres de edad y aspecto idénticos en todo. He aquí que se nos da la oportunidad de una segunda investigación, consistente en examinar si es lícito pintar a la Santísima Trinidad con colores; y aún cuando así sea, a ver cuáles

imágenes de la Trinidad están condenadas, cuáles otras no están para nada desaprobadas, y cuáles son las únicas aprobadas y permitidas; y finalmente examinar si se puede sacar de este tipo de pinturas algún argumento capaz de demostrar que la imagen del Espíritu Santo en cuestión es irrefutable.

25. Que se permita pintar a la Santísima Trinidad en colores, ahí también, es la opinión común de los teólogos que lo defienden con fuerza Waldensis, Molanus, Politi, Conrad Braun, Nicolás Sanders, Francisco de Torres, Suarez, Vasquez. Teófilo Raynaud los sigue en su libro titulado *Heteroclitia Spiritualia Coelestium, et Infernorum*, pág. 23 del tomo 15 de sus *Obras*, cuando escribe: “Por el uso de la Iglesia, y por el consenso de los principales teólogos, es justo pintar a la Santísima Trinidad”, en un pasaje donde se acoge a Durand, entre los autores católicos de opinión opuesta. Uno nombrado Thou, en el libro 18, reproduce un decreto donde afirma que d’Espence es el autor: “Para que se quite la efigie de la Santísima Trinidad, aún cuando esté prohibido por los testimonios de la Sagrada Escritura, los Concilios y los Padres antiguos”; y culpa al decano del Colegio Teológico de Paris, Nicolás Maillard, de haber obstaculizado este decreto. Pero Gretser refuta todo lo que se dice de Thou sobre este capítulo, de *Thuanus Pseudo-Theologus*, en la pág. 57 el tomo 17 de la última edición de sus *Obras* en Ratisbona. Cristian Lupus, cuya erudición no es común, en sus *Notae ad Canones septimae Synodi*, de acuerdo con la piadosa costumbre de pintar a la Santísima Trinidad, busca determinar en que época se introdujo; pero reconoce con franqueza no haber logrado señalar puntos de referencia, lo que hemos confesado con la misma sinceridad en el libro 4 de *La Canonización de los Santos*, 2a parte, cap. 20, No. 3.

26. No obstante, está absolutamente excluido dejar que los pintores representen a la Santísima Trinidad bajo cualquier forma, al gusto de su capricho y de su audacia: nuestros teólogos tradicionalmente han acordado sobre este punto. A prueba de las invectivas que se han lanzado contra la indisciplina de los artistas en Vasquez, tomo 1, pág. 676, o de un cardenal Bellarmino, en el tomo 2 de sus *Controversiae*, cap. 8 (*De Imaginibus Sanctorum*), diciendo: “Es necesario subrayar: no se deben multiplicar estas imágenes, ni tolerar la audacia de los pintores que se fían en ellos mismos para fabricar imágenes de la Trinidad y representar por ejemplo un hombre con tres caras, o con dos cabezas y en medio la paloma: ya que son manifiestamente monstruos, y ofenden más por su fealdad que lo que ayudan por su semejanza.” Sylvius enseña lo mismo en su *Comentario de la III Parte* de santo Tomas, (qu. 25, a. 3, qu. 2, pág. 111 del tomo 4 de la edición de Amberes de 1714).

27. Entre las imágenes proscritas de la Santísima Trinidad, se debe ordenar sin discusión aquella a la que se refiere Jean Gerson por diferentes motivos, ver en el tomo 3 de la edición de sus *Obras* en Amberes en 1706, y que narran haber visto en una casa: La Virgen que se mostraba llevando a la Trinidad en su seno, absolutamente como si la Trinidad entera hubiera tomado carne humana de la Virgen. En su *Historia Sacrarum Imaginum*, en el libro 2, cap. 4, Molanus añade que no había logrado percibir claramente lo que había leído en Gerson, hasta el día en que vio esas imágenes de la Santísima Trinidad, colocadas en diversos lugares en los Países Bajos; imágenes que a su vez declaró reprobar y condenar.

28. En cuanto a esta figura constituida por un cuerpo humano provisto de tres cabezas, un tal Valencia intentó abogar a su favor, declarándola apta para representar a la Santísima Trinidad, en el tomo 2 de sus *Obras*, pág. 389. Pero las imágenes hechas así fueron objeto de una condenación solemne de nuestro predecesor de feliz memoria el papa Urbano VIII, así como lo narra Macri en su *Vocabularium Ecclesiasticum*, bajo la palabra "Icona", y Monseñor Sarnelli en sus *Lettere Ecclesiastiche*, en el tomo IV, época 13. Ellos testifican que el mencionado Urbano dio la orden de quemar ciertas pinturas que mostraban a la Santísima Trinidad bajo el aspecto de un hombre dotado de una triple cara: lo cual se hizo "el 11 de agosto de 1628". Pero mucho antes de Urbano y Bellarmino, san Antonio escribía en su *Summa Theologica*, 3a parte, título 8, cáp. 4, en el párrafo 11: "Son reprobables además a saber los pintores, cuando pintan el encuentro de la fe, por ejemplo, esta imagen de la Trinidad como una persona de tres cabezas, lo cual es un monstruo en realidad."

29. Ahora necesitamos ver lo que hay que pensar de la imagen que muestra a la Santísima Trinidad representada por tres personas rigurosamente idénticas en cuanto al tamaño, edad, y todos los otros rasgos. Tomas Waldensis, en el tomo 3 de sus *Obras*, título 19, *De Sacramentalibus*, cáp. 151, no duda en aprobar tal pintura. Y Molanus, *Historia Sacrarum Imaginum*, libro 2, cáp. 3, no lo contradice en absoluto. Pero en su obra ya citada, el *Pictor Christianus*, libro 2, cáp. 3, No. 8, Ayala parece inclinarse por una opinión diferente: "Hemos observado en alguna parte otra forma de pintar a la Santísima Trinidad: tres hombres están representados en el cuadro, con caras absolutamente idénticas, exactamente del mismo tamaño, es más, iguales y rigurosamente semejantes en los colores, los vestidos y los contornos. Eso no está desprovisto de sentido, sin ser no obstante irreprochable: puesto que si esta representación honra bien la igualdad y la coeternidad de las Personas divinas, no dice el carácter y la noción, por así decirlo, de ser Persona divina; sin contar que en este ámbito gravísimo por la eminencia del objeto, se debe evitar la más mínima innovación."

30. Examinemos con un poco más de cuidado los fundamentos respectivos de estas diversas opiniones. La de Waldensis se apoya en la aparición hecha a Abraham, y narrada en el cáp. 18 del Génesis por estas palabras: "Apareciósele Yahveh en la encina de Mambré estando él sentado a la puerta de su tienda"; e inmediatamente después: "Levantó los ojos y he aquí que había tres individuos parados a su vera. Como los vio acudió desde la puerta de la tienda a recibirlos, y se postró en tierra." Después de esto se puede notar que Abraham se dirige únicamente a uno solo: "y dijo: 'Señor mío, si te he caído en gracia, ea, no pases de largo cerca de tu servidor.' Y de respuesta es uno sólo el que responde a Abraham: 'El Señor le dijo a Abraham' etc." Es por lo que san Agustín, en el libro II del *De Trinitate*, cáp. 20, ver pág. 784 del tomo 8 de la edición de los Mauristas, ve en esta aparición la imagen de la Santísima Trinidad: Ya que son tres hombres, y ninguno se dice superior a los otros por el tamaño, la edad o la fuerza, por qué no reconoceríamos, visiblemente significado por medio de una creatura visible, la igualdad de la Trinidad, y en las Tres Personas la misma y única substancia?" La opinión de Agustín ha sido adoptada por Ruperto, lib. V, cáp. 37 de los *Comentaria in Genesim*, por Suarez, *De Angelis*, libro 6,

cáp. 20, Nos. 10 y siguientes, por Cornelio a Lapide y Du Hamel en el cáp. 18 de sus comentarios del Génesis, y por otros más.

31. Sin embargo hay algunos que no hacen suya esta interpretación del santo doctor. Pasemos a la opinión de los Judíos: ellos creen que los tres individuos vistos por Abraham no son otros que los ángeles Miguel, Gabriel y Rafael; el primero, portador de los decretos de Dios, habría venido para preguntar sobre los crímenes de Sodoma y para fijar el justo castigo para la ciudad incriminada; en cuanto a los otros dos, ellos habrían destruido la ciudad por órdenes del primero, y también liberado a Lot, como se narra en el capítulo siguiente del libro del Génesis, el XIX. Tostat y Tirino, al relatar esta opinión de los Judíos, manifiestan que se inclinan a adoptarla, de igual manera que se puede percibir por sus comentarios del capítulo precedente del Génesis, el XVIII. Están lejos de ser raros los santos Padres que han estimado que dos de los tres aparecidos a Abraham eran ángeles, mientras que el tercero era el Hijo de Dios, es decir la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. Esta interpretación, que ha sido reforzada por un número importante de comentaristas, Agustín Calmet piensa que ha sido adoptada por la misma Iglesia. Saca esta conclusión de sus palabras que, por no estar contenidas en el texto sagrado, no dejan de estar en el breviario. *Tres vidit, et unum adoravit*, al referirse a lo que dice Calmet en su Comentario del Génesis, cáp. 18, y, sobre ese mismo pasaje bíblico, en el XVII de los *Discursus Historico-Critici Theologico-Morales in Vetus. et Novum Testamentum* editados en Amberes en 1736, en el tomo II.

32. Es por lo que las imágenes de la Santísima Trinidad que son aprobadas comunmente y que se pueden permitir sin peligro, son las siguientes. O bien aquellas que muestran la Persona de Dios Padre bajo la forma de un anciano, sacada de Daniel, cáp. 7, ver. 9: “y un Anciano se sentó”, teniendo en su seno a Su Hijo Unico, Cristo Dios y Hombre, entre los dos el Espíritu Santo Paráclito bajo el aspecto de una paloma. O bien aquellas que representan a dos Personas separadas por un pequeño espacio, uno de ellos es un hombre de mayor edad, evidentemente el Padre, el otro Cristo, con el Espíritu Santo entre ellos en forma de paloma como anteriormente: “Las imágenes de la Trinidad aprobadas por la Iglesia son aquellas que presentan a Dios Padre bajo la forma de un hombre anciano en cuyo seno se encuentra Cristo, y entre ellos el Espíritu Santo bajo la forma de una paloma; o bien aquellas que representan de un lado a Dios Padre como un anciano, en el otro a Cristo, pero los dos muy cerca uno de otro y entre ellos el Espíritu Santo bajo la forma de paloma.” Así se expresa el cardenal Capisucchi quien, durante años, desempeñó de una manera digna de elogio el cargo de Maestro del Palacio (*Controversiae Theologicae*, en la Controversia XXVI, *De Cultu Sacrarum Imaginum*, párrafo 11 al fin). Se encontrarán conclusiones semejantes en nuestra obra citada *La Canonización de los santos*, en el lib. 4, 2a parte, cáp. 20, No. 3.

Hablando de la primera manera de representar a la Santísima Trinidad, y especialmente la imagen en que figura Cristo como muerto en el seno del Padre, Molanus parece dudar en aprobarla, bajo pretexto de que no se lee en ninguna parte que Cristo se haya aparecido muerto jamás a nadie. Pero fácilmente se puede ver que tal objeción es de

poco peso. Aún cuando no leemos, es cierto, que una aparición de nuestro Salvador muerto se haya producido jamás, se sabe que murió públicamente y expiró ante los ojos de una multitud innumerable. ¿Por qué entonces estaría prohibido pintarlo bajo la forma en la que fue visto antaño por tantos miles de hombres en Jerusalén, si estuviera en el seno del Padre? ¿Y en virtud de qué se negaría proponer esta imagen para la adoración pública de los fieles? En consecuencia, es fácil superar la confusión de Molanus, como lo nota Ayala (op. laud., cáp. 3 del lib. 2 No. 12)

33. Habiendo aceptado esto, teniendo en cuenta que el mejor argumento a favor de la imagen del Espíritu Santo bajo la forma de un joven está en uso en los cuadros que muestran a la Santísima Trinidad mediante tres Personas idénticas en cuanto a dimensiones, fisonomía y contorno, y considerando que la legitimidad de este uso se toma de la aparición de los tres hombres a Abraham según el cáp. 18 del *Génesis*, se hace expedito hacer el razonamiento siguiente.

O bien la costumbre de pintar a la Santísima Trinidad por tres Personas semejantes en todo es canónica, y es recibida con calma en la Iglesia, tan verdadera como la interpretación que ve en la aparición de los tres hombres a Abraham un anuncio del misterio de la Trinidad es suficientemente segura, y apoyada en sólidas razones; o, como piensan algunos, el uso de estos cuadros no es canónico, ni aprobado por la Iglesia, los fundamentos de la interpretación susodicha son frágiles, según la creencia de algunos autores citados más arriba.

Si el uso de la imagen correspondiente no es canónico, si la interpretación de la aparición como figurando el misterio de la Trinidad no está garantizado, ni sostenido por pruebas sólidas, tampoco está permitido para nada sostener como algo seguro, a partir de bases tan frágiles y dudosas, que sea lícito mostrar la imagen del Espíritu Santo bajo la forma de un hombre o de un joven.

34. Aún cuando la costumbre de pintar a la Santísima Trinidad en tres Personas iguales y del mismo aspecto era canónico, legítimo y aprobado por la Iglesia, y completamente segura la opinión referida según la cual la aparición de tres ángeles a Abraham significaría el misterio de la adorable Trinidad, no se podría inferir otra cosa que el carácter lícito y tolerable de esta forma de representar a la Trinidad por tres Hombres del mismo aspecto y con la misma cara; no se podría en ningún caso concluir con razón de estas premisas que es lícito representar al Espíritu Santo como hombre o como joven, pintado independientemente de las otras dos Personas. Puesto que la aparición a Abraham no fue la de un ángel, sino de tres; y en ninguna parte en la Sagrada Escritura se narra que el Espíritu Santo se haya mostrado a los hombres en forma de hombre o de joven, independientemente de los otros dos que representan a las otras dos Personas de la Trinidad. Que cada persona singular de la Santísima Trinidad no puede ser pintada de otra manera que bajo el aspecto como Ella se ha dejado ver por los hombres, lo hemos demostrado ya más arriba. El Catecismo romano, en el lugar ya citado, enseña lo mismo con estas palabras: "Que nadie piense, en consecuencia, que es contrario a la religión o a la ley de Dios representar una de

las Personas de la Trinidad con ayuda de los signos que aparecieron en el Antiguo y en el Nuevo Testamento.”

35. En definitiva, la imagen del Espíritu Santo en cuestión, es insólita, y totalmente inadmisibile, conforme al espíritu del santo Concilio de Trento ya citado y de los concilios provinciales post-tridentinos de donde Thiers ha recopilado los decretos en su *Tratado de las Supersticiones*, tomo 1, lib. 2, cáp. 1, pág. 214.

36. La imagen de la Santísima Trinidad, del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo se pinta representando ya sea al Padre junto al Hijo, o al Hijo en el seno del Padre, y con ellos, cada vez, el Espíritu Santo bajo la forma de una paloma, como lo hemos dicho antes.

Se pinta también al Padre solo, independientemente de las otras Personas, porque Adán escuchó la voz del Señor Dios al pasearse en el Paraíso, Gn cap. 3, porque se mostró a Jacob en el extremo de la escalera celestial, Gn 28, 13; porque se hizo ver en forma admirable por Moisés, Ex 33, 23; así como a Isaías como un Rey sentado en su Trono, Is 6, 1; y en Daniel, un anciano vestido de blanco, Dn 7, 9.

De manera semejante el Hijo eterno se pinta aisladamente del Padre y del Espíritu Santo, porque se hizo hombre, porque vivió entre los hombres en los días de su carne mortal, y, aún después de su resurrección de entre los muertos, porque se manifestó más de una vez a los Apóstoles y a otros. Se le representa también fijado a la Cruz que soportó por nosotros. Esta efigie del Crucifijo, hasta el impio Lutero estimó que no se le podría hacer desaparecer; y cuando Isabel, la hija de Enrique VIII y de Ana Bolena, fue proclamada reina de Inglaterra, aun cuando hubiera declarado la guerra a las imágenes, quiso sin embargo conservar el Crucifijo en su oratorio real, como se puede saber de Bossuet, el anciano obispo de Meaux, en el tomo 2, pág. 137 y 460 de la edición de sus *Obras* hecha en Venecia en 1738. También se tiene la costumbre de pintar al Hijo en forma de cordero: la justificación de esta imagen la ofrece la profecía de Isaías, el testimonio del Bautista, las palabras de los Evangelistas, el Apocalipsis del Apostol Juan y la Primera Epístola de San Pedro. Es por lo que el papa Adriano aprobó esta imagen de Nuestro Salvador en la Epístola a Taraisa que fue leída en la segunda sesión del séptimo concilio. Los ejemplos más antiguos de imágenes de este tipo se encuentran, por otro lado, en los santos comentarios y las basílicas de nuestra Ciudad de Roma.

El Espíritu Santo, finalmente, se pinta ya sea bajando del cielo bajo la forma de lenguas de fuego el día de Pentecostés, ya sea, en otras circunstancias, bajo el aspecto de una paloma, separadamente de las otras Personas divinas también. Es de hecho bajo estas figuras como se hicieron las apariciones que la Escritura conserva como recuerdo. En ninguna parte se podrá encontrar que la Tercera Persona se haya aparecido jamás bajo el aspecto de un hombre o de un joven sin estar acompañado de las otras dos Personas.

Así la fuerza del argumento desarrollado más arriba permanece intacto: a saber que aún cuando hubiera sido la divina Trinidad el significado de los tres ángeles aparecidos a

Abraham, no seguiría de ello que el Espíritu Santo pudiera pintarse independientemente de las otras dos Personas bajo forma humana, ya sea de hombre o de joven.

37. Por lo tanto, hemos cumplido con reunir todos estos elementos mediante nuestras investigaciones privadas, y los hemos sintetizado en la presente carta dirigida a vosotros, hermano, gracias a esas raras horas que nos quedan apenas para consultar nuestra biblioteca personal una vez que se han arreglado los asuntos públicos que surgen de todas partes: para confirmar las medidas tomadas por vosotros para prohibir estas imágenes del Espíritu Santo e interrumpir su uso y circulación. Nosotros no dudamos, en realidad, que en virtud de la reputación tan digna de elogio que os ha valido la excelente gestión de vuestro cargo apostólico, y que en consideración de los motivos de peso sobre los cuales se apoya la condenación de semejantes imágenes, la obediencia debida a vuestros mandatos no haya sido manifestada por todos.

Pero si, por instigación del enemigo del género humano, se produjera lo contrario, os correspondería informarnos de todo ello; nosotros pensamos que entra en nuestras funciones hacer intervenir la autoridad apostólica de la que estamos revestidos para la voluntad de Dios, de tal manera que los desobedientes sean castigados como se merecen y que sean eliminadas completamente las costumbres que están fuera de las reglas para ir al encuentro de la disciplina de la Iglesia y de sus usos establecidos.

38. No hay, sin embargo, ninguna razón para dejar en silencio las otras cuestiones que vosotros abordáis en vuestra carta: a saber que se han extendido y circulan un buen número de retratos de la mencionada hermana Crescencia, así como coronas de oración, cuentas de rosario, cruces, escapularios, oleo, incienso, agua y también manos pintadas o esculpidas en madera, con el pulgar rodeado por el índice y el dedo medio, mucha gente entre los sencillos estima que estas cruces y estas coronas fueron bendecidas por Dios y provistas con indulgencias, y que estas manos de madera son muy eficaces para hacer huir a los demonios, entre otras bagatelas del mismo género utilizadas por aquellos que se dedican a sacar provecho temporal de estas supersticiones y trafican con ellas.

39. Creo que en vuestra carta, vemos perfectamente que existe suficiente sabiduría y prudencia en vosotros para juzgar estas cosas como se debe; y parecería que no nos queda más que exhortaros, querido hermano, a persistir en la vía que habiais tomado, guardándoos de aprobar los delirios inadecuados de los que venimos hablando, y de negarles todo crédito y toda consideración.

40. Para que vos conozcáis de todos modos la opinión y el juicio de esta Sede Apostólica sobre el tema de casos similares --están de acuerdo en todo con vuestro propio juicio y vuestra decisión-- nosotros deseamos que vosotros sepáis de la existencia, por otra parte, de una piadosa sierva de Dios llamada Juana de la Cruz, afamada de gran santidad. Su vida fue escrita por Antonio Daza. Se contaba entre la gente que, por su intercesión, las cuentas de las coronas de oración habían sido bendecidas por Jesucristo y dotadas de muchas indulgencias. En verdad las indulgencias de este tipo han sido declaradas apócrifas

para la Santa Sede, como se puede ver en la obra ya citada de Thiers, *Tratado de las Supersticiones*, tomo 2, cáp. 12, el cual reproduce también el decreto sobre el tema en 1678 por la *Congregación de los cardenales de la Santa Iglesia romana comisionada a las santas Indulgencias*, ver en el mismo tomo 2, cáp. 12, pág 17 y siguientes, especialmente la pág. 25.

Cuando la causa de beatificación de esta sierva de Dios fue introducida y que a causa de sus méritos notorios había avanzado tanto que los auditores del tribunal eclesiástico ya habían redactado el informe, según la regla en vigor en ese tiempo; y cuando debía ser retomada después de los decretos del papa Urbano VIII, esta causa fue prontamente enterrada por razón de las objeciones levantadas a propósito de las famosas cuentas benditas y las pretendidas indulgencias que se le asociaron como lo muestra el decreto pontificio publicado en 1664 y vuelto a transcribir por nosotros en *La Canonización de los santos*, en el lib. 2, cáp. 36, en el No. 18 de la edición de Padua (excepción hecha de las notas consignadas en los registros de la Congregación de Ritos sagrados, no hemos juzgado útil hacer un recuento en este lugar de nuestra obra).

41. Vosotros podeis ver, sin embargo, en esta obra, en el lib. 2, cáp. 8, No. 3, el decreto de nuestro predecesor el papa Urbano V prohibiendo que fueran distribuidas las medallas acuñadas en honor de aquellos que la Santa Sede no hubiera todavía declarado dignos de recibir un culto de beato o de santo.

42. En lo que se refiere precisamente a la expulsión de los demonios fuera de los cuerpos poseídos, entre los numerosos medios recibidos por la Iglesia para este fin, de los cuales se ha levantado cuidadosamente una abundante lista por Martin del Río, *Disquisitiones Magicae*, cáp. 2, sección 3, no hay lugar para este gesto sin derecho y muy inconveniente que expresan las manos mencionadas más arriba. En cuanto a saber si los demonios son susceptibles de ser echados de los cuerpos de los poseídos por virtud de ciertas realidades naturales, nosotros hemos debatido también en nuestra obra frecuentemente citada, *La Canonización de los santos*, en el lib. 4, la parte, cáp. 29, No. 7, donde hemos adoptado la respuesta negativa como la mayoría de los teólogos. A los que hemos citado en este lugar, a los que se puede aumentar Teófilo Raynaud por su libro titulado *Theologia Naturalis*, en el tomo V de sus *Obras*, pág. 55, libro que se nos ha hecho notar mientras dictábamos esta carta.

43. Mientras se trate de exorcisar energúmenos, es importante en alto grado discernir antes que nada, si aquel de quien se afirma que es sede del demonio lo es verdaderamente; ahí donde se hubiera establecido si fuera ese el caso, que el ordinario escoja un sacerdote de piedad comprobada, vida íntegra y lleno de sabiduría; que no use para expulsar al demonio esas manos pintadas o esculpidas, ni tonterías o ineptitudes semejantes; sino que siga escrupulosamente las reglas prescritas en el Ritual romano.

Después de haber comunicado, en el libro aprobado por él, el método correcto y segur para exorcizar, el ilustre obispo de Milán san Carlos Borromeo, desde su cuarto

sinodo diocesano llevado a cabo en 1574, el decreto 18, prohibió a cualquiera utilizar en semejante circunstancia otros exorcismos u oraciones o ritos que no sean los contenidos en este libro: "Que nada sea por él, el exorcista se entiende, añadido, cortado ni transformado." Un tiempo más tarde, en el año del Señor 1614, nuestro predecesor de feliz memoria el papa Paulo V publicó el Ritual romano, que contiene un capítulo especial *De exorcizandis Obsessis*. Y nuestro predecesor de feliz memoria el papa Clemente XI, en una carta encíclica fechada el 21 de junio de 1710, solicitó con gran firmeza que al exorcizar nadie se aparte para nada de la norma prescrita por el Ritual romano.

44. Para terminar, no sabríamos cómo recomendar y elogiar lo suficiente vuestro meritorio proyecto, querido hermano. Según lo que vosotros me habeis escrito, de hecho, vosotros contáis con empeñar vuestros cuidados para que los sacerdotes sometidos a vuestro gobierno, ante el culto de la religión y de la piedad, se mantenga y se desarrolle progresivamente el estudio de las Sagradas Escrituras, mientras que la Historia eclesiástica y la jurisprudencia canónica sean añadidos a la teología escolástica.

He aquí lo que será valioso, para no dudar, no tanto por las restricciones mencionadas que pueden darse en el momento presente, sino por la gloria perpetua a vuestro nombre en los recuerdos de la Iglesia; y que además, adquirirá para vosotros un peso inmenso en méritos ante el príncipe de los pastores. Sin contar con que si vosotros lográis mantener a vuestros sacerdotes instruidos y eruditos en la santa doctrina, no os sucederá fácilmente ser blanco de las contrariedades que, según hemos comprendido de vuestra carta, recientemente han atormentado vuestro espíritu en su adhesión a la verdad y a la integridad de la disciplina eclesiástica.

Sobre esto, hermano, nosotros os abrazamos con un movimiento sincero de caridad, y os otorgamos, así como a todo el pueblo que os ha sido confiado, la bendición apostólica.

Dada en Roma, en Santa María la Mayor, el 1o de octubre de 1745, en el sexto año de nuestro pontificado.



APÉNDICE II

Sermón del padre Juan
Antonio de Oviedo

MOTIVO III

Los Symbolos, que en sus criaturas nos ha puesto Dios de este Mysterio

1. Es oráculo del Apostol San Pablo, que las cosas visibles nos deben servir como de escala para conocer las invisibles. Y quien duda, que aunque no veamos a Dios con los ojos corporales, sin embargo la hermosura, que vemos en los Cielos; lo agraciado de las flores; lo rico y luciente de las persias y demás piedras preciosas; lo suave, y dulce de los manjares nos alientan, y combidan a levantar el pensamiento a reconocer, y amar al Criador de todo. El Sol, que nos alumbra; el fuego que nos calienta, el agua, que nos refresca; el ayre, que nos da la respiración y la vida; el jardín que nos agrada; la música, que nos deleita nos estan diciendo con mudas voces: "Todo lo que tenemos de apacible, y amable a los sentidos, Dios nos lo dio." También es cierto, que aunque todas las criaturas nos mueven a conocer, y amar a Dios en quanto **Uno**, unica fuente, y manantial de todas las perfecciones, que se hallan en ellas: pero ay de algunas, dice San Agustín, en que se descubren huellas para venir con conocimiento de Dios en quanto **Trino**. Porque como suele ser fineza de un amante dar una imagen suya al amado, para que su vista le refresque la memoria, y le conserve el amor; allí ha querido la Santissima TRINIDAD ponernos en algunas criaturas imágenes suyas, que nos sirvan de memoria y estímulo a su amor.

2. Es verdad, que como advierte Tertuliano, siendo Dios en todas sus perfecciones infinito e incomprehensible, es como regalia y propiedad suya que con ninguna cosa criada pueda perfectamente compararse; pero porque buscar en las criaturas alguna semejanza con **Dios Trino y Uno**, aunque no sea al mismo Dios tan conveniente, es a nosotros útil y provechosos, como en la enseña San Hilario, por esso propondre aquí algunos symbolos, que hallamos en las criaturas, que nos guien y levanten al conocimiento, y amor de la Santissima TRINIDAD.

3. No ves el Sol? Dice San Athanasio. Uno es el sol, y en esse Sol, que es uno, y no tres soles, ay el cuerpo Solar, que por su forma circular denota la perfección, y es symbolo de la eternidad, y por uno, y otro es geroglífico del Padre principio de toda perfeccion, y a quien ordinariamente llamamos con el renombre de Eterno. Ay juntamente rayo, que nace del Sol, y por esso symboliza al Hijo: y ay luz, que procede del Sol, y del rayo, y por esso significa al Espíritu Santo, que procede del Padre y del Hijo. No ves el Iris? Dice el Eclesiastico. Pues animate al contemplar su hermosura a rendirle a Dios mil bendiciones. Y porque? Porque aquellos tres vistosisimos colores, que relucen en el arco, que es uno, te representan la TRINIDAD de las Personas en un Dios, en una essencia.

4. Y bajando del Cielo a la tierra, quantas vezes avras visto, dice San Dionysio Alexandrino, un manantial perenne de agua, de la qual se forma un arroyo, y estancandose esta en una hoya, se forma una laguna, y con ser que es una misma agua, ay manantial, ay arroyo, ay laguna. Pues reconoce, y adora el Mysterio de la TRINIDAD Beatissima: en el manantial al Padre, principio de toda perfeccion; en el arroyo al Hijo, que nace del Padre; y en la laguna al Espiritu Santo, que procede del Padre, y del Hijo: y en el Padre, Hijo, y Espiritu Santo es una misma essencia, como en el manantial, arroyo, y laguna una misma agua.

5. Nuestro eruditissimo Theofilo Rainaudo reconoce figurado este Mysterio en la rosa que llaman de Gerico, la qual nace de una planta, que de una raiz brota en tres pimpollos, o ramos, y cada uno de estos en otros tres. Y en otra parte refiere de la misma rosa, que se compone de ciento, y cincuenta hojas, que vienen a ser tres quinquagenas en una flor; y todo representa a las tres Divinas Personas en una essencia. Y aunque nosotros no hemos visto la rosa de Gerico, todos hemos visto y vemos cada dia aquella especie de Tulipan, que en el idioma mexicano se llama **Cacomitl** e hispanizado el vocablo decimos **Cacomite** y muchos la llaman: **flor de la Trinidad**: porque el vastago nace y crece en forma triangular, y la flor se divide, siendo una en tres hojas grandes de color de fuego, y otras tres pequeñas entre hoja, y hoja.

6. Pero que figura ó imagen mas expressiva de la Santissima TRINIDAD, que nuestras propias almas; pues de see sabemos que al formar Dios al hombre en el principio del mundo dixo: **Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza**. En donde es digno de reparar, que hablo Dios en plural, Hagamos hablando, como explica el P. Cornelio; el Padre Eterno con el Hijo, y el Espiritu Santo, como son Personas de una misma naturaleza, poder y voluntad. Y suponiendo, que nuestra alma por ser incorporea, espiritual, inmortal, eterna, libre, capaz de la bienaventuranza, y que sobresale Reyna sobre todas las criaturas corporeas y sensitivas; representa en alguna manera como imagen las perfecciones infinitas de Dios, según el parecer de Origenes, San Agustin, San Ambrosio, y otros Santos Doctores; pero especialmente a las tres Divinas Personas representa: lo primero, porque assi como el Padre conociendose a si mismo produce al Verbo y el Padre, y el Verbo producen el amor de si mismos, que es el Espiritu Santo; assi en su tanto, y a su modo el alma racional conociendose a sí misma produce la intelección, que se llama *Verbum mentis*, verbo, o palabra del entendimiento, y de conocerse a si misma, y su hermosura y perfecciones, nace, que se ame a si misma. Assi explican la semejanza, que el alma tiene con la Santissima TRINIDAD San Agustin, y Santo Thomas. Lo segundo, porque assi como en Dios ay una essencia, y tres Personas, Padre, Hijo y Espiritu Santo el amor, porque lo es del Padre, y del Hijo; assi en El hombre ay obras, con que representa el poder del Padre; ay palabras, con que representa la Sabiduria del Hijo; ay corazon de donde nace el amor, y buenos desseos, con que representa al amor del Espiritu Santo. Por esso el Venerable Padre Pedro Fabro primer Discipulo, y Compañero de nuestro Padre San Ignacio, Varon de Santidad tan eximia, que San Francisco de Sales le llamaba con el nombre de Beato, y San Francisco Xavier lo invocaba con los demás Santos en la Letania, siendo amantissimo de la Santissima

TRINIDAD, y uniendo ambas representaciones, tenia dedicada su memoria, y obras al Padre Eterno, su entendimiento, y palabras al Hijo, su voluntad, corazon, y desseos al Espiritu Santo.

7. Y que felicidad tan grande del hombre, que tenga en si mismo una tan hermosa imagen de la Santissima TRINIDAD! Para que mirandose a si passe de si a conocer, adorar y amar a la Santissima Trinidad de quien es imagen. Y que el reconocer en si essa imagen el sirva de estimulo generoso para no cometer alguna cosa indigna de tal imagen: Y que el reconocer en si essa imagen le sirva de estimulo generoso para no cometer alguna cosa indigna de tal imagen: a la manera de Boleslao Rey de Polonia traia siempre pendiente al cuello una imagen de su Padre; y quando se hallaba assaltado de algun pensamiento, que le incitasse a algun acción menos decente, apretando con presteza contra el pecho aquella imagen, decia: No permitas Dios, o Padre mio, que cometa yo cosa indigna de tu Real Persona y de la mia. Quando el Demonio, pues no inquieta con malas sugestiones, la carne con dulces engañosos alhagos, el mundo con mentidas promessas, todo en orden a precipitarnos a las culpas, acordemonos, que traemos impressa en nuestras almas la imagen de nuestro Padre Dios Trino y Uno y digamos animosos: No permita Dios, que haya yo cosa indigna de quien es imagen de la Santissima TRINIDAD.

8. Y si nuestra alma con sus tres potencias es imagen natural de la TRINIDAD Beatissima, podremos darle como retoque, y hacer aun mas perfecta, y parecida essa imagen, si con nuestro entendimiento no pensaremos en otra cosa sino en Dios, y en lo que es eterno, permanente, y verdaderamente hermoso, como el Padre, que en un pensamiento solo produjo, y produce al Verbo Eterno, que es Dios y la misma permanencia, y hermosura. Y si contemplamos al Eterno Padre como causa, y principio nuestro, y de todo lo que tenemos natural, y sobrenatural, y por esso le glorificamos, y damos las gracias por todo, sea entonces nuestra alma semejante al Hijo, y Verbo Eterno, que recibiendo del Padre todo el ser, y perfecciones infinitas de que goza, es gloria eterna, e inmensa del mismo Padre. Finalmente, si conociendo lo que es Dios, y lo mucho que a Dios debemos, nos abrazamos, y encendemos en amor puro de Dios, sera nuestra alma imagen semejante al Espiritu Santo, que es amor eterno del Padre y del Hijo. Y al contrario, como sera imagen semejante a la Santissima TRINIDAD una alma, que dedica sus pensamientos a las cosas vanas, y caducas del Mundo, a los bienes y riquezas de la tierra, que quando mas duraran hasta la muerte, a las honras, a los aplausos, que no son mas que un poco de oropel ruidoso, y una ojarasca sin solidez, sin substancia, sin consistencia? Como le sera semejantemente una alma soberbia, que se engrie, o con lo que no tiene, o con lo que no es suyo que desprecia a los otros, que a todos se antepone, porque no reconoce, que de todo solo a Dios se debe la gloria, y alabanza? Y como le será semejante una alma, que dedica su voluntad, y amor a una hermosura fragil, y miserable, que mañana será un cadaver hiesto, amarillo, y hediondo, pasto y alimento de gusanos?

APÉNDICE III

**Pintores novohispanos
citados en este trabajo**

RELACION DE PINTORES NOVOHISPANOS CITADOS EN EL TRABAJO

267

No. Progr.	Nombre del Artista	Nombre de la Obra	Epoca	Localización	Tipo Iconográfico	Ubicación en la tesis
1	José Aguilar	Cuadro de devociones Cuadro de devociones	S. XVIII S. XVIII	Museo Regional de Guadalajara Museo Regional de Guadalajara	Antropomorfía Antropomorfía	Cap. VII Cap. VII
2	José de Alcibar	Trinidad terrestre-celeste	S. XVIII	Catedral de Saitillo	Trin. terrestre-celeste	Cap. VI
3	Manuel de Arguru		S. XVIII	Obispado Toluca	Antropomorfía	Cap. VII
4	Tomás Benítez	Santísima Trinidad	S. XVIII	Museo Soumaya	Antropomorfía	Cap. VII
5	Berbén	Trinidad Antropomorfía	S. XVIII-XIX	Sacristía (?) Zac. Sto. Domingo Sombrerete	Antropomorfía	Cap. VII
6	Diego Berruoco	Coronación de la Virgen María	S. XVIII	Iglesia de San José, Puebla	Trinidad clásica	Cap. IV
7	Luis Berruoco	Asunción-Coronación de María	S. XVIII	Iglesia de Santa Clara, Atlixco	Antropomorfía	Cap. VII
8	Francisco Borja	Animas del Purgatorio	S. XIX	Capilla de Guadalupe, Real de Catorce	Antropomorfía	Cap. VII
9	Miguel Cabrera	Patrocinio de la Virgen de Guadalupe Aparición de la Trinidad a san Ignacio de Loyola Visión de la Storta a san Ignacio de Loyola	1765 1756 1756-1757	Museo de Guadalupe, Zacatecas Museo Nacional del Virreinato Museo Nacional del Virreinato	Trinidad clásica Trinidad clásica Trinidad clásica	Cap. IV Cap. IV Cap. IV
		Santísima Trinidad Las Animas del Purgatorio	1767 1756 (?)	Museo Soumaya Parroquia de Santa Prisca, Taxco	Antropomorfía Antropomorfía	Cap. VII Cap. VII
		Santísima Trinidad Santísima Trinidad	S. XVIII S. XVIII	Museo Soumaya Parroquia de Tlaxcala, S.L.P.	Antropomorfía Antropomorfía	Cap. VII Cap. VII
		Santísima Trinidad Santísima Trinidad	S. XVIII S. XVIII	Catedral de Chihuahua Parroquia de San Pedro, Navarra	Antropomorfía Antropomorfía	Cap. VII Cap. VII
		La Virgen de la Barca Santísima Trinidad	S. XVIII S. XVIII	Museo Nacional del Virreinato Parroquia de Santiago, Navarra	Antropomorfía Antropomorfía	Cap. VII Cap. VII
		Santísima Trinidad Santísima Trinidad	S. XVIII S. XVIII	Colección particular, Zacatecas Guadalupito, Zacatecas	Antropomorfía Antropomorfía	Cap. VII Cap. VII

No. Progr.	Nombre del Artista	Nombre de la Obra	Epoca	Localización	Tipo Iconográfico	Ubicación en la tesis
		Santísima Trinidad	S. XVIII	Parroquia de la Sta. Cruz y Soledad de Nuestra Señora, D.F.	Antropomorfía	Cap. VII
		Santísima Trinidad	1749	Colección particular D.F.	Antropomorfía	Cap. VII
		Santísima Trinidad	S. XVIII	Colección particular D.F.	Antropomorfía	Cap. VII
10	Andrés de Concha	Los Cinco Señores	S. XVI	Catedral de México	Los Cinco Señores	Cap. VI
11	Juan Correa	Bautismo de Cristo	1689	Parroquia de Sta. Ana Chiautempan, Tlaxcala		Cap. III
		Bautismo de Cristo	1690	Parroquia de Charcas, S.L.P.		Cap. III
		Bautismo de Cristo	S. XVII	Parroquia de San Pedro, Zapopan		Cap. III
		Bautismo de Cristo	S. XVII	Parroquia del Encino, Aguascalientes		Cap. III
		Bautismo de Cristo	S. XVII	Palacio del Gobernador, Santa Fe, Nuevo México		Cap. III
		Asunción de la Virgen María	1689	Catedral de México	Trinidad clásica	Cap. IV
		Coronación de la Virgen	1703	Museo de la Basílica	Trinidad clásica	Cap. IV
		San Ignacio de Loyola en Manresa	S. XVII	Colegio de las Vizcainas	Trinidad clásica	Cap. IV
		Regreso de Egipto	S. XVII	Iglesia de San Diego, Aguascalientes	Trinidad terrestre-celeste	Cap. VI
		Sagrada Familia	S. XVII	Catedral de Aguascalientes	Trinidad terrestre-celeste	Cap. VI
		Los cinco Señores	S. XVII	Museo de San Carlos, Antigua, Guat.	Los Cinco Señores	Cap. VI
12	Diego de Cuentas	Santísima Trinidad con ángeles	S. XVIII	Museo Regional de Guadalaajara	Antropomorfía	Cap. VII
13	Baltasar Echave Orío	Las dos Trinidades	S. XVI	Iglesia de La Profesa, D.F.	Trinidad terrestre-celeste	Cap. VI
14	Joseph Estrada	Bautismo de Jesús	S. XVIII	Museo Nacional del Virreinato		Cap. III
15	Pedro García Ferrer	Coronación de la Virgen	S. XVII	Catedral de Puebla	Trinidad clásica	Cap. IV
16	Mariano Guerrero	Trinidad terrestre-celeste	S. XVIII	Museo Regional de Guadalaajara	Trinidad terrestre-celeste	Cap. VI
		Santísima Trinidad	1781	Museo Soumaya	Antropomorfía	Cap. VII
17	José de Ibarra	Purísima Concepción	S. XVIII	Colegio de las Vizcainas	Trinidad clásica	Cap. IV
		Coronación de San José	1735	Museo Nacional del Virreinato	Trinidad clásica	Cap. IV

No.	Progr.	Nombre del Artista	Nombre de la Obra	Epoca	Localización	Tipo iconográfico	Ubicación en la tesis
18		Andrés de Islas	Santísima Trinidad	1770	Museo Soumaya	Antropomorfía	Cap. VII
19		Luis Juárez	Trinidad terrestre-celeste	S. XVII	Exconvento de San Agustín, Zac.	Trinidad terrestre-celeste	Cap. VI
20		Tiburcio de León	Santísima Trinidad	1797		Antropomorfía	Cap. VII
21		Andrés López	Trinidades del cielo y la tierra	S. XVIII	Pinacoteca Virreinal	Antropomorfía	Cap. VII
22		José Joaquín Magón	La Trinidad	S. XVIII	Parroquia de Quecholac, Puebla	Trinidad clásica	Cap. IV
23		Francisco Martínez	Asunción de la Virgen	1718	Parroquia de Tepeji del Río	Antropomorfía	Cap. VII
			Coronación de la Virgen	S. XVIII	Pinacoteca Virreinal	Antropomorfía	Cap. VII
			Coronación de la Virgen	1738	Sta. Rosa de Viterbo, Querétaro	Antropomorfía	Cap. VII
24		Gabriel de Ovalle	Coronación de la Virgen	1736	Museo de Guadalupe, Zacatecas	Antropomorfía	Cap. VII
25		José de Paéz	Virgen de Loreto-Guadalupe	S. XVIII	Museo de América, Madrid	Trinidad clásica	Cap. IV
			Santísima Trinidad	S. XVIII	Museo Nacional, La Habana	Antropomorfía	Cap. VII
			Santísima Trinidad	S. XVIII	Museo Nacional, La Habana	Antropomorfía	Cap. VII
			Coronación de la Virgen	S. XVIII	Museo Nacional, La Habana	Antropomorfía	Cap. VII
			Coronación de la Virgen	S. XVIII	Casa de Colón, Las Palmas	Antropomorfía	Cap. VII
			Purísima Concepción	S. XVIII	Casa Humboldt, Taxco	Antropomorfía	Cap. VII
			Virgen de Guadalupe	S. XVIII	Iglesia de Tacoronte, Tenerife	Antropomorfía	Cap. VII
26		Pascual Pérez	Genealogía de María	S. XVII	Museo de Santa Mónica, Puebla	Trinidad clásica	Cap. IV
27		José Rodríguez Camero	Asunción de la Virgen	S. XVII	Capilla del Rosario, Puebla	Trinidad clásica	Cap. IV
			Coronación de la Virgen	S. XVII	Capilla del Rosario, Puebla	Trinidad clásica	Cap. IV
28		Juan de Saenz	Trinidad antropomorfía	S. XIX	Museo de Guadalupe	Trinidad antropomorfía	Cap. VII
29		Diego Sanabria	Santa Ana y la Virgen	1716	Museo de Arte, Querétaro	El Padre y el Hijo iguales	Cap. VII

No. Progr.	Nombre del Artista	Nombre de la Obra	Epoca	Localización	Tipo Iconográfico	Ubicación en la tesis
30	José Sánchez	El Bautismo de los señores tlixcaltecas	S. XVII	Parroquia de San José, Tlaxcala	Trono de Gracia	Cap. V
31	Juan Sánchez Salmerón	Genealogía de María	S. XVII	Museo Nacional del Virreinato	Trinidad clásica	Cap. IV
32	Xavier Santander	Purísima Concepción	1758	Museo de Santa Mónica, Puebla	Trinidad clásica	Cap. IV
33	José de la Vega	La Trinidad	S. XIX	Museo de Bellas Artes, Tohuca	Antropomorfía	Cap. VII
34	Ignacio Verduzco	Purísima Concepción	1851	Basílica Ntra. Señora de la Salud	Antropomorfía	Cap. VII
35	Juan de Villalobos	Coronación de la Virgen Trinidad terrestre-celeste	S. XVIII S. XVIII	Santuario Virgen de Ocotlán, Tlax. Iglesia de la Compañía, Puebla	Trinidad clásica Trinidad terrestre-celeste	Cap. IV Cap. VI
36	Cristóbal de Villalpando	La Trinidad Glorificación de la Virgen Aparición de la Trinidad a san Ignacio de Loyola La Anunciación La Sagrada Familia El Génesis: La Creación	S. XVII 1688 1710	Iglesia de El Carmen, Puebla Catedral de Puebla Museo Nacional del Virreinato	Trinidad clásica Trinidad clásica Trinidad clásica	Cap. IV Cap. IV Cap. IV
37	Martín de Vos	Coronación de la Virgen	S. XVII S. XVII ca. 1689	Museo de Guadalupe, Zacatecas Museo de Guadalupe, Zacatecas Capilla de Ochoavo, Puebla	Alegoría trinitaria Los cinco Señores Antropomorfía	Cap. IV Cap. VI Cap. VII
38	Juan Manuel Villanes	Purísima Concepción	S. XVI	Catedral de Cuautitlán, México	Trinidad clásica	Cap. IV
39	Alfonso de Zárate	La Trinidad	S. XVII	Iglesia de San Francisco, Tlaxcala	Trinidad clásica	Cap. IV
40	Miguel Gerónimo Zendejas	Muerte de san Agustín San Agustín alimentado por Cristo y la Virgen	1677 1777	Casa de la Cultura, S.L.P. Museo de Santa Mónica, Puebla Museo de Santa Mónica, Puebla	Compassio Patris Trinidad clásica Trinidad clásica	Cap. V Cap. IV Cap. IV

BIBLIOGRAFIA

Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962. Edición preparada por Edmundo O'Gorman.

Agüera, José Carlos, "Varios cuadros de alegorías dogmáticas en Murcia" en *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, 1990, pp. 383-387.

Agustín, San, *Confesiones*, México, Edit. Porrúa, 1986, Introducción y notas de Francisco Montes de Oca.

Alarcón, Rafael, *La otra España del Temple*, México, Ed. Martínez Roca, S.A., 1989.

Amerlinck de Corsí, Ma. Concepción y Manuel Ramos, *Conventos de Monjas. Fundaciones en el México virreinal*, México, Grupo Condumex, 1995.

Anunciación, Domingo fray de la, *Doctrina cristiana breve y compendiosa por vía de diálogo entre un maestro y un alumno*, 1565.

Aspe, Virginia et. al., *Andrés López. Pintor Novohispano*, México, Lotería Nacional, INBA, 1994.

Auer, Johann, *Dios, uno y Trino*, Barcelona, Editorial Herder, 1988, T.II, "Curso de Teología dogmática."

Ayala, Interián de, *El pintor cristiano y erudito*, Madrid, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1782.

Ayala Mallory, Nina, *Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Baldini, Humberto, *Felipe Lippi*, Buenos Aires, Editorial Codex, S.A., 1964, "Pinacoteca de los Genios", No. 56.

Bargellini, Clara, "El coleccionismo estadounidense" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Nueva España 2, México, Reproducciones Fotomecánicas, 1944.

Basalénque, Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del Orden de N.P.S. Agustín*, México, Editorial Jus, 1963.

Bauer, Johannes, *Diccionario de Teología bíblica*, Barcelona, Editorial Herder, 1985.

Bazarte, Alicia, "Las limosnas de las cofradías: su administración y destino" en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América Colonial, México, U.N.A.M.*, 1998, pp. 65-74.

Benavente, Toribio fray, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Edit. Porrúa, 1979.

Beristain de Souza, José Mariano, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C., Claustro de Sor Juana, 1981, vol. 2 (Reproducción Facsimilar).

Bizancio, New York, Time-Life, 1967.

Boespflug, François, *Dieu dans l'art, Sollicitudini Nostrae de Benoit XIV (1745) el l'affaire Crescense de Kaufbeuren*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984.

Borges, Pedro et. al., *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.

Brosse, Olivier de la, et. al., *Diccionario del Cristianismo*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

Buchheim, Fides, *Der Gradenstuhl Darstellung der Dreifaltigkeit*, Würzburg, Echter, 1984.

Buendía, Rogelio, *El Prado básico*, Bilbao, Imprenta Industrial, 1981.

The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1961, Vol. 48, No. 4, pp. 58-62.

Calderón Benjumea, Carmen, *Iconografía de santa Ana en Sevilla y Triana*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990.

Carol, J.B., *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*, México, I.N.A.H., 1966.

Catecismo de la Doctrina Cristiana de fray Pedro de Gante, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dir. General de Archivos y Bibliotecas, 1970. Comentarios y notas de Federico Navarro (Reproducción facsimilar).

Catecismo de fray Pedro de Gante, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 1992, Estudio de Justino Cortés Castellanos. (Reproducción facsimilar del original conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid).

La Catedral de México, México, Artes de México, 1960, Núms. 182-183.

Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural, México, SEDUE, Fomento Cultural Banamex, 1986.

Causa; Rafael, *Murillo*, Buenos Aires, Editorial Codex, S.A., 1964, "Pinacoteca de los Genios", No. 45.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Editorial Labor, S.A., 1994.

Collantes, Justo, *La Fe de la Iglesia Católica. Las ideas y los hombres en los documentos doctrinales del Magisterio*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

Concilio III Provincial Mexicano, México, Eugenio Maillefert y Compañía Editores, 1859. Con anotaciones y comentarios de Mariano Galván Rivera.

Cortés, Hernán, *Cartas de Relación*, México, Editorial Porrúa, 1973.

Charbonneau-Lassay, Louis, *The bestiary of Christ*, New York, Arkona, Pneguin Group, 1991. Traducción del francés por D.M. Dooling.

Chavero, Alfredo, *El Lienzo de Tlaxcala*, México, Editorial Cosmos, 1979, Versión facsimilar del original de Alfredo Chavero de 1892.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1988.

Denzinger, Enrique, *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Editorial Herder, 1963.

Diario del Cuarto Concilio Provincial Mexicano (manuscrito) Compuesto por el D.D. Vicente Antonio de los Ríos, México, 1771.

Diccionario del Cristianismo, Barcelona, Edit. Herder, 1986.

Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Real Academia Española, 1984, T. I.

Eicher, Peter, *Diccionario de conceptos teológicos*, Barcelona, Edit. Herder, 1989, 2 vols.

Echeverría, Lamberto de y Bernardino Llorca, *Año Cristiano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, T. II.

Escritos Completos de San Francisco de Asís y Biografías de su Epoca, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.

Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Sra. de Guadalupe de Zacatecas*, México, Edit. Jus, 1957.

Fernández del Castillo, Francisco, *Libros y librerías en el siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Ediciones, Cátedra, 1992.

García Saíz, Ma. Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América (I): La Escuela Mexicana*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

_____, *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

Gerlero, Elena de, "La plumaria, expresión artística por excelencia" en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, 1, México, Reproducciones Fotomecánicas, 1994.

Gómez Eichelmann, Salvador, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado, 1991, T. I

Gonzalbo, Pilar, "Del tercero al cuarto Concilio Provincial Mexicano 1585-1771" en *Historia Mexicana*, 1985, vol. XXXV, No. 137, pp. 5-31.

González Mello, Renato, "Arte e Inquisición" en *El Alcaraván, Boletín*, Oaxaca, Instituto de Artes Gráficas, 1991, pp. 19-26.

Grabar, André, *Christian iconography A study of its origins*, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

Guía actualizada del Prado, Madrid, Ediciones Alfiz, 1996.

Gutiérrez, Juana, et. al., *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

Historia del Arte, México, D.F., Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V., 1976, Tomo 3.

Jedin, Hubert, *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, Edit. Herder, 1992.

Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1987, T.I.

Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1989.

León Portilla, Miguel, *Un catecismo náhuatl en imágenes*, México, Cartón y Papel de México, S.A. de C.V., 1979.

Lopetegui, León y Félix Zubillaga, *Historia de la Iglesia en la América española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

Luján, Luis y Miguel Alvarez Arévalo, *Imágenes de oro, Galería, Guatemala*, Guatemala, Litorama, 1993.

Lorenzana, Francisco Antonio, *Concilios Provinciales, primero y segundo celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México*, México, Imprenta de el Superior Gobierno de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769.

Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano, (Anastasio Machuca Díez), Madrid, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, 1903. Con notas latinas de la edición romana de 1893, otras en castellano aclaratorias, la historia intercalada de ambos concilios y un apéndice con documentos interesantes.

Llorca, Bernardino, *Historia de la Iglesia Católica. Edad Antigua*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990, T. I.

Llorca B. y R.G. Villoslada, *Historia de la Iglesia Católica, Edad Nueva*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, III.

Mancinelli, Fabrizio, *Catacumbas de Roma. Orígenes del cristianismo*, Firenze, Scala, 1981, Traducción, Virginia Vezzoso.

Maquívar, Ma. del Consuelo, "La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano" en *Arte y coerción. Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, U.N.A.M. I.I.E., 1992.

_____, *Angeles y Arcángeles*, México, Mexival-Banpaís, 1993.

_____, et. al., *Museo Nacional del Virreinato y Excolegio de Tepotzotlán. Guía*, México, I.N.A.H., J.G.H. y C.V.S., 1996.

Martínez Reyes, Amada, "Los Cinco Señores: Una pintura del siglo XVI", en *Estudios acerca del arte novohispano Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, U.N.A.M., 1983, pp. 77-82.

Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, I.N.A.H., 1964.

_____, *El pintor Martín de Vos en México*, México, U.N.A.M., 1971.

Mendieta, Jerónimo de fray, *Historia eclesiástica indiana*, México, Editorial Porrúa, 1971.

México en el mundo de las colecciones de Arte. Nueva España 1, México, Reproducciones Fotomecánicas, S.A. de C.V., 1994.

Micheletti, Emma, *Domenico Ghirlandaio*, Florencia, Scala, 1992.

Molano, Juan, *De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Lovaina, Tipografía de la Academia, 1771.

Monreal, Luis, *Obras maestras de la pintura: Galería de los Uffizi, Galería Borghese y Galería Nacional de Capodimonte*, Barcelona, Editorial Planeta, 1983, No. 5.

Montoya, Ma. Cristina, *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, U.N.A.M., E.N.E.P., Acatlán, 1984.

Morales y Marín, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. (1a Edición 1948).

Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala*, México, Publicaciones del Ateneo Nacional de Ciencias y Artes de México, 1947.

Natali, Antonio, *Andrea del Sarto*, Florencia, Cantini Editores, 1989.

Obras completas de san Agustín. Escritos apologéticos. La Trinidad, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Obras completas de San Ignacio de Loyola, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

Obras completas del Pseudo Dionisio Aeropagita, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.

Oviedo, Juan Antonio de, *El devoto de la Santísima Trinidad instruido en muchos Motivos eficaces para amarla*, México, Joseph Bernardo de Hogal, 1735.

Pacheco, Francisco, *El arte de la Pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

Pamplona, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1970.

Pardies, J., *L'art Roman à Oloron Sainte Marie*, s/e

Pérez de Salazar, Francisco, *Historia de la Pintura en Puebla*, México, Perpal, S.A. de C.V., 1990.

Pérez-Sánchez, Alfonso, *Pintura Barroca en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

Pérez Sánchez, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1993.

Palomino de Castro, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, M. Aguilar, 1947.

Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, México, Asociación de Amigos del Museo, 1992, 1994 y 1996. (3 volúmenes).

Plazaola, Juan, *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

Ramírez Godoy, Guillermo, "La Nueva Galicia en la pintura novohispana. Breve panorama histórico" en *Cuatro siglos de pintura jalisciense*, Guadalajara, Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1996, pp. 25-47.

Rand., W.W., *Diccionario de la Santa Biblia*, Miami, Editorial Caribe, s/f.

Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, T-II.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, T.I, vol. 1. Título original *Iconographie de l'art chrétien*.

_____, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. Traducción de Daniel Alcoba.

Resines, Luis, *Catecismos de Astete y Ripalda*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.

Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Rondet, Henri, *Historia del dogma*, Barcelona, Editorial Herder, 1972.

Rubens, P.P. y Jean Baptiste Barbé, *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*. Edición facsimilar. Estudio preliminar: Antonio M. Navas Gutiérrez, Granada, Biblioteca Teológica Granadina, 1993.

Rúbesamen, Hans, *Durero*, México, Editorial Hermes, S.A., 1964.

Ruiz Gomar, Rogelio, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, U.N.A.M., I.I.E., 1987.

_____, "Las Pinturas de la Profesa" en *Ciudad de México IX. Tres Iglesias del Siglo XVIII*, México, Artes de México, 1975. No. 172 pp. 27-46.

Sagrada Biblia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1962. Versión de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga, O.P.

Santos, Aurelio de, *Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.

Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, Argentina, Fundación Tarea, 1992, T. II.

Sohn Raeber, Ana Luisa, *El conjunto conventual de San Juan de Sahagún, Salamanca*, México, U.N.A.M., 1991 (Tesis de posgrado).

Steinberg, Leo, *La sexualidad de Cristo*, Madrid, Hermann Blume, Central de Distribuciones, 1989.

Strauss, Walter L., *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications, Inc., 1973.

Talbot, David, *Art of the Byzantine Era*, London, Thames and Hudson, 1981.

Todo Santander y Cantabria, Edit. Escudo de Oro, S.A., 1995.

Toussaint, Manuel, *Paseos Coloniales*, México, Edit. Porrúa, 1983.

1965. _____, *Pintura colonial en México*, México, U.N.A.M., I.I.E., 1965.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1649)*, México, Grupo Azabache, 1992.
- _____, Miguel Cabrera. *Pintor de cámara de la Reina celestial*, México, Inver México Grupo Financiero, 1995.
- Trens, Manuel Pbro., *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1946.
- Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Pro San Luis Monumental, 1991.
- Tresmontant, Claude, *Introducción a la Teología cristiana*, Barcelona, Editorial Herder, 1978, T. I.
- Un Catecismo náhuatl en imágenes*. Introducción, paleografía, traducción al castellano y notas de Miguel León Portilla, México, Edición privada de Cartón y Papel de México, 1979.
- Valadés, fray Diego, *Retórica Cristiana*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Valdivieso, Enrique, *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, S.L., 1992.
- Vargaslugo, Elisa, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, U.N.A.M., I.I.E., 1974.
- _____, "Historia, Leyenda y tradición en una serie franciscana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, U.N.A.M., I.I.E., 1975, T. 44, pp. 59-82.
- _____ y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*. Tomo II, 2a parte, México, U.N.A.M., I.I.E., 1985.
- _____, *México barroco. Vida y arte*, México, Hachette Latinoamericana, 1993.
- _____, "El bautizo de los Señores de Tlaxcala" en *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Depto. de Historia del Arte Diego Velázquez, 1990, No. 252, pp. 621-632.

_____, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, Tomo IV, Primera parte, México, U.N.A.M., I.I.E., 1994.

_____, "Anunciación" en *Arte y mística del barroco*, México, Ediciones del Equilibrista y Turner Libros, 1994.

_____, "La pintura de enconchados" en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Ediciones Fotomecánicas, 1994.

Victoria, José Guadalupe, *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Orio*, México, U.N.A.M., I.I.E., 1994.

_____, "El bautismo de Cristo" en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*. T.IV, 1a parte, México, U.N.A.M., 1994, pp. 141-146.

Vidal, César, *Enciclopedia de las religiones*, Barcelona, Editorial Planeta, 1997.

Vilanova, Evangelista, *Historia de la teología cristiana*, Barcelona, Editorial Herder, 1987, T. I.

Voragine, Santiago de la, *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 2 vols.

Wilson, Christopher, "Art and the missionary Church in the New World: The legacy of Evangelization in Mexican devotional retablos," en *Mexican devotional retablos from the Peters Collection*, Philadelphia, St. Joseph's University Press, 1994, pp. 17-38.

RELACION DE ILUSTRACIONES

El material obtenido de libros lleva el crédito de los mismos. Los créditos fotográficos de personas e instituciones llevan su nombre correspondiente, con excepción de los siguientes que se señalan con las iniciales que a continuación se describen:

DD Dolores Dahlhaus
CM Consuelo Maquívar
FIIE Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de
la UNAM

Capítulo III

1. Bautismo de Cristo en la cúpula de Baptisterio de los Ortodoxos en Ravena. S.V. (*Historia del Arte*, México, Salvat, vol.3, p.27).
2. Bautismo de Cristo en el Monasterio de Hocios Lucas.S.XI.(*Bizancio*, New York, Time-Life, p.106).
3. Bautismo de Cristo por Andrea Verrochio en la Galería Uffitzi, Florencia. S.XV. (*Obras Maestras de la Pintura*, Vol.5, p.38).
4. Bautismo de Cristo por Domenico Ghirlandaio en Santa María la Novella, Florencia. S.XV. (*Los Grandes Maestros del Arte: Domenico Ghirlandaio*, p.58).
5. Bautismo de Cristo por Juan Fernández Navarrete en el Museo de el Prado, Madrid. S.XVI. (Alfonso Pérez Sánchez, *De pintura y pintores*, fig.9).
6. El Bautismo de Cristo por Bartolomé Esteban Murillo en la Catedral de Sevilla. S.XVII. (Nina Ayala Mallory, *Bartolomé Esteban Murillo*, fig.43).
7. El Bautismo de Cristo en la mitra de plumaria localizada en el Monasterio de San Lorenzo de el Escorial. Siglo XVI. (*México en el Mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España I*, p.87).
8. El Bautismo de Cristo en la pintura mural de la capilla abierta de Tizatán en Tlaxcala. S.XVI. (CM)
9. El Bautismo de Cristo en el retablo de la parroquia de Tecali en Puebla. S. XVI.(Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España*, p.33).
10. Detalle de la Pila Bautismal de Zinacantepec, Estado de México, que muestra el bautismo de Cristo. S.XVI. (DD).

11. Lienzo de Juan Correa con el bautismo de Cristo, en el Seminario Conciliar de Santa Ana Chiutempan, Tlaxcala. S.XVII. (FIIE).
12. El Bautismo de Cristo por Juan Correa en el bautisterio de Charcas en San Luis Potosí. S.XVII. (FIIE)
13. El Bautismo de Cristo en El Encino, Aguascalientes, de Juan Correa. S.XVII. (FIIE).
14. El Bautismo de Cristo por Juan Correa localizado en el Instituto Internacional de Arte Ibérico y Colonial en Santa Fe, Nuevo México. S.XVII. (FIIE).
15. Pintura de Juan Correa en la parroquia de San Pedro Apóstol en Zapopan, Jalisco. S.XVII. (FIIE).
16. Tabla enconchada donde puede apreciarse el bautismo de Cristo, localizada en el Museo de América en Madrid. S. XVII. (María Concepción García Saíz, *La pintura colonial en el Museo de América II*, p.113.)
17. Relieve que preside la fachada de la Iglesia de Santa Prisca en Taxco, Guerrero. S.XVIII. (DD).
18. Bautismo de Cristo en un lienzo de Joseph Estrada del Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII. (DD).

Capítulo IV

1. La Trinidad clásica en un lienzo de Cristóbal de Villalpando de la iglesia del invento carmelitano en la ciudad de Puebla. S.XVII. (DD).
2. Detalle de la cúpula de la catedral de Puebla por Cristóbal de Villalpando. S.XVII. (*Cristóbal de Villalpando*, p.219.)
3. Lienzo de José Joaquín Magón en Quecholac, Puebla. S.XVIII. (FIIE).
4. La Santísima Trinidad en un lienzo anónimo en el templo poblano de Nuestra Señora de la Luz. S.XVIII. (CM).
5. Lienzo anónimo del siglo XVIII en el convento dominico de Coixtlahuaca, Oaxaca. (DD).
6. La Santísima Trinidad en un lienzo anónimo de la Catedral de Tuxtla Gutiérrez. S.XVIII. (Eyra Cárdenas).
7. Lienzo anónimo en la iglesia de San Pedro Apóstol, Puebla. S. XVIII. (CM).

8. Pinturas anónimas en las iglesias poblanas de La Soledad y de San Roque. S.XVIII. (CM).
9. Relieve de la Santísima Trinidad en el Museo Franz Mayer. S.XVII. (CM).
10. Escultura de la Santísima Trinidad en la capilla del mismo nombre en la ciudad de Tlaxcala. S.XVIII. (CM).
11. Asunción-Coronación de la Virgen María en la pintura mural de el exconvento agustino de Yuriria. S.XVI. (CM).
12. Pintura mural en el exconvento de Epazoyucan, Hidalgo. S.XVI. (CM).
13. Asunción de la Virgen María atribuida a Martín de Vos en la catedral de Cuautitlán, Estado de México. S.XVI. (CM).
14. Coronación de la Virgen de José Rodríguez Carnero en la Capilla del Rosario del convento dominico de Puebla. S.XVII.(Convento dominico de Puebla).
15. Asunción-Coronación de la Virgen de Pedro García Ferrer en la Catedral de Puebla. S.XVII (DD).
16. Lienzo de Juan Correa en la Sacristía de la Catedral de México. S.XVII. ("La Catedral de México", *Artes de México*, núm.182-183, p.76).
17. Lienzo de Juan Correa en el Museo de la Basílica de Guadalupe. 1703. (DD).
18. Coronación de la Virgen de Juan de Villalobos en el Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala. S.XVIII. (DD).
19. Coronación de la Virgen por Diego Berrueco en el templo de San José en Puebla. S.XVIII. (CM).
20. Asunción de la Virgen por Xavier Santander en el Museo de Santa Mónica en Puebla. S. XVIII.(CM).
21. Lienzo firmado por Yllanes en la iglesia del convento franciscano de Tlaxcala. S.XVIII (CM).
22. Purísima Concepción de José de Ibarra en el Colegio de las Vizcainas. S.XVIII. (FIIE).
23. Alegoría de la Purísima Concepción de Juan Sánchez Salmerón en el Museo Nacional del Virreinato. S.XVII. (DD).
24. Alegoría de la Purísima Concepción de Pascual Pérez en el Museo de Santa Mónica

- en Puebla. S.XVII. (CM).
25. Alegoría de la Purísima Concepción en el Museo de Santa Mónica en Puebla. Anónimo. S.XVIII. (CM)
 26. Alegoría de la Virgen de Guadalupe en el retablo de la sacristía de la iglesia queretana de la Congregación. Anónimo. S.XVIII. (DD).
 27. Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Anónimo. Museo de la Basílica de Guadalupe. S.XVIII. (DD).
 28. Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Anónimo. Museo Nacional de Arte. S.XVIII. (Museo Nacional de Arte).
 29. Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a los franciscanos de propaganda fide. Miguel Cabrera. Siglo XVIII. Museo de Guadalupe, Zacatecas. (DD).
 30. Árbol genealógico de los franciscanos en el Santuario de Guadalupe de Acámbaro, Guanajuato. Anónimo. S.XVIII. (CM).
 31. Virgen de Loreto-Guadalupe de José de Paez en el Museo de América. S.XVIII. (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1. p.286*).
 32. Purísima Concepción-Virgen de Guadalupe en la Capilla del Pocito. Anónimo. S.XVIII (FIEE).
 33. Muerte de San Agustín por Miguel Gerónimo Zendejas en el Museo de Santa Mónica, Puebla. S.XVIII. (CM)
 34. San Agustín alimentado por Cristo y la Virgen. Miguel Gerónimo Zendejas. Museo de Santa Mónica, Puebla. S.XVIII. (CM).
 35. Visión de la Trinidad a San Ignacio de Loyola. Cristóbal de Villalpando. Museo Nacional del Virreinato. S.XVII. (DD).
 36. Adoración de la Santísima Trinidad por San Ignacio de Loyola de Miguel Cabrera en el Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII. (DD).
 37. Pintura mural de Miguel Cabrera en la Iglesia de San Francisco Javier, Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII. (DD).
 38. San Ignacio en Manresa, atribuido a Cristóbal de Villalpando en el Colegio de Las Vizcainas. Siglo XVII. (FIEE).
 39. Alegoría de la Coronación de San José por José de Ibarra en el Relicario de San José.

Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII. (DD).

40. Alegoría anónima de la Coronación de San José en el retablo de Nuestra Señora del Camino de la Iglesia de Santo Domingo de México. S.XVIII. (FIIE).
41. Pintura mural anónima en la bóveda de la Casa de Loreto del Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII. (DD).
42. San José con el niño Jesús. Lienzo anónimo del siglo XVIII en el convento franciscano de Puebla. (CM).
43. Lienzo anónimo con la Anunciación de la Virgen María. Colección particular. S.XVIII. (DD).
44. Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Lienzo anónimo localizado en la clínica de San Rafael. S.XIX. (CM).
45. Anunciación de la Virgen María por Cristóbal de Villalpando en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. S.XVII. (DD).
46. Alegoría de la Santísima Trinidad en la parroquia de Tenancingo. Anónimo S.XVIII. (DD)

Capítulo V

1. Códice de Deutz. Miniatura del siglo XII. Colonia, Alemania. (*Bulletin of Cleveland Museum of Art*, vol. 48, núm.4, p.59).
2. Estampa de Alberto Durero que pudo inspirar las obras de El Greco y Ribera. S. XV. (*The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Durer*, p.224).
3. Compassio Patris de El Greco en el Museo del Prado. S.XVI. (*El Prado Básico*, p.153).
4. Compassio Patris de José de Ribera en el Museo del Prado. S.XVII. (*Guía actualizada del Prado*, p.55).
5. Panel de un retablo aragonés en Siresa. S.XV. (*Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, fig.60).
6. Pintura de la puerta del órgano de la Seo de Urgel. S.XV. (*Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, fig.61).
7. Grabado de fray Diego de Valadés en la Retórica Cristiana. S.XVI. (*Retórica*

Cristiana, p.471).

8. Trono de Gracia en la iglesia de Tlacoahuaya, Oaxaca. S.XVII. (DD).
9. Trono de Gracia en la iglesia de la Asunción en Tlacolula, Oaxaca. S. XVIII. (CM).
10. Trono de Gracia en la iglesia del poblado de Macuilxóchitl, Oaxaca. S.XVIII. (CM).
11. Alcancía para las ofrendas de la Santísima Trinidad en Macuilxóchitl, Oaxaca. S.XVIII. (DD).
12. El bautizo de los señores de Tlaxcala en la iglesia de Tizatlán, Tlaxcala. Anónimo. S.XVII. (CM).
13. El bautizo de los señores de Tlaxcala en el lienzo de la parroquia de San José, Tlaxcala. Anónimo. S.XVII. (CM).
14. El bautizo de los señores de Tlaxcala en el retablo de la iglesia del exconvento de San Francisco, Tlaxcala. Anónimo. S.XVII. (DD).
15. Pintura del Trono de Gracia de Alberto Durero en el Kunsthistorisches Museum, Viena. S.XVI. (Hans Eckart Rubesamen, *Durero*, fig. XLI).
16. Grabado de fray Diego de Valadés en su Retórica Cristiana. S.XVI, (*Retórica Cristiana*, p.498).
17. Pintura mural en el claustro del convento agustino de Yuriria. Anónimo. S.XVI. (CM).
18. Lienzo de Alfonso de Zárate en la Casa de la Cultura de San Luis Potosí. S.XVII. (CM).
19. Lienzo anónimo en la iglesia de San Bernardino en Taxco, Guerrero. S.XVIII. (CM).
20. Lienzo anónimo en la iglesia de Milpa Alta, D.F. S. XVIII. (CM).
21. Relieve central de la fachada de la iglesia de la Santísima Trinidad de la ciudad de México. S.XVIII. (DD).
22. Escultura en un retablo lateral de la iglesia de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. S.XVIII. (CM).

Capítulo VI

1. La Trinidad de la Tierra de Sebastián Herrera Barnuevo en la Catedral de Madrid. S.XVII. (Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, p.306).
2. La Sagrada Familia de Murillo en el Museo Nacional de Estocolmo. S.XVII. (Nina Ayala Mallory, *Bartolomé Esteban Murillo*, fig.1).
3. La Sagrada Familia de Murillo en la National Gallery de Londres. S.XVII (*Murillo*, Pinacoteca de los Genios, fig.XIV).
4. Grabado Schelte A. Bolswert sobre composición de Rubens. S.XVII. (Alfonso Pérez Sánchez, *De pintura y pintores*, fig.151).
5. Pintura de Claudio Coello inspirada en la obra de Rubens en el Museo de Budapest. S.XVII. (Alfonso Pérez Sánchez, *De pintura y pintores*, fig. 152).
6. Pintura atribuida a Baltazar Echave Orio en la iglesia de La Profesa. S.XVII. (FIIE).
7. Pintura de Juan de Villalobos en la sacristía de la iglesia de la Compañía, Puebla. S.XVIII. (DD).
8. Pintura anónima en el Museo de El Carmen. S.XVII. (FIIE).
9. Lienzo de José de Alcibar en la Catedral de Saltillo. S.XVIII. (DD).
10. Obra en plumaria en la capilla El Ocho de la Catedral de Puebla. S.XVI. (DD).
11. Lienzo de Juan Correa en la iglesia dieguina de Aguascalientes. S.XVII. (FIIE).
12. Lienzo atribuido a Juan Correa en la Catedral de Aguascalientes inspirado en Rubens y Coello. S.XVII. (FIIE).
13. Lienzo de Mariano Guerrero en el Museo Regional de Guadalajara inspirado en la pintura de Murillo. S.XVIII. (CM).
14. Pintura atribuida a Luis Juárez en el exconvento agustino de Zacatecas. S.XVII. (CM).
15. Los Cinco Señores de Andrés de la Concha en la Catedral de México. S.XVI. (FIIE).
16. Lienzo de Juan Correa en el Museo de San Carlos en Antigua, Guatemala. S.XVII. (FIIE).
17. Pintura anónima del siglo XVIII en la Catedral de Saltillo. (DD).

18. Lienzo de Cristóbal de Villalpando en el Museo de Guadalupe Zacatecas. S.XVII. (DD).

Capítulo VII

1. Mosaico en Sanvitale en Ravena con la teofanía de Mambre. S.VI. (John Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, p.130).

Detalle del mosaico de Sanvitale con la Santísima Trinidad.
2. Sarcófago del siglo IV con la creación de Adán y Eva por la Santísima Trinidad. (Fabrizio Mancinelli, *Catacumbas de Roma Origen del Cristianismo*, pp.60).
3. Libro de meditaciones Hortus Deliciarum de Herrad de Landsberg. S.XII.(Francois Boespflug, *Dieu dans l'art*, p.292)
4. Retrato anónimo de Benedicto XIV. Museo Nacional del Virreinato. S. XVIII. (DD).
5. Grabado de J.Gatz de Sor Crescencia de Kaufbeuren. (Francois Boespflug, *Dieu dans l'art*, p.62).
6. Sor María Crescencia con la imagen antropomorfa del Espíritu Santo sobre su cabeza. Grabado reproducido por J.Gatz.(Francois Boespflug, *Dieu dans l'art*, p.131).
7. "...no es lícito para nada representar al Espíritu Santo como un adolescente..." Benedicto XIV. Grabado de la visión de Sor Crescencia en el libro de Francois Boespflug, *Dieu dans l'art*, p.145.
8. Relieve en San Pedro de Olite, Navarra. S.XV.(Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, fig.6).
9. Relieve en alabastro. Capilla de San Bernardo en la Catedral de Zaragoza. S.XVI. (Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, fig.10).
10. La "Hospitalidad de Abraham" de Juan Fernández de Navarrete en la Galería Nacional de Irlanda. S.XVI (Alfonso Pérez Sanchez, *De pintura y pintores*, fig.10).
11. Grabado de Hans Holbein que debió inspirar la obra de Fernández de Navarrete. S.XV.(Francois Boespflug, *Dieu dans l'art*, p. 290).

12. Trinidad antropomorfa en la iglesia sevillana de la población de Las Cabezas de San Juan Bautista. S.XVIII. (Rafael Cómez).
13. Trinidad antropomorfa en la iglesia de San Nicolás en Murcia. S.XVII. (José Carlos Aguera).
14. Talla en madera policromada en el museo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Laredo Santander. S.XVIII. (*Todo Santander y Cantabria*, p.59).
15. Grabado de la Trinidad antropomorfa en el Tratado de Pintura de fray Juan Rizi. S.XVIII (José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, p.109).
16. Detalle de la Trinidad antropomorfa de Miguel Cabrera en el Museo Soumaya. S.XVIII. (DD).
17. Anónimo del siglo XVIII. Misión de San Francisco de Asis, San Francisco, California. (María Eugenia Peña)

Anónimo del siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, San Luis Potosí. (CM).

Lienzo de José de la Vega, siglo XVIII. Museo de Bellas Artes, Toluca. (Museo de Bellas Artes, Toluca).

Esculturas de la Santísima Trinidad en la Capilla del mismo nombre. Cholula, Puebla. (CM).
18. Detalle de la pintura de Andrés de Islas. S.XVIII. Museo Soumaya. (DD).
19. Imagen tallada en piedra de Dios Padre. S. XVII. Museo de Zinacantepec, Edo. de México. (CM)
20. Imagen de Jesucristo en piedra tallada. S.XVII. Museo de Zinacantepec, Edo. de México (CM).
21. Imagen del Espíritu Santo en piedra tallada. S.XVII. Museo de Zinacantepec, Edo. de México (CM).
22. Relieve en madera policromada y estofada. S.XVII. Museo Franz Mayer. (CM).
23. Escultura en madera policromada y estofada. S.XVII. Museo Nacional del Virreinato. (DD).
24. Pequeño relieve en madera policromado y estofado. S.XVIII. Museo Franz Mayer (DD).

25. Conjunto escultórico en alabastro policromado. S.XVIII. Museo Franz Mayer. (DD).
Detalles de Dios Hijo, Dios Padre y Dios Espíritu Santo.
26. Conjunto guatemalteco en madera policromada y estofada. S.XVIII. Colección particular. (CM).
27. Relieve tallado en madera policromado y estofado del siglo XVIII. Colección particular. (DD).
28. Remate de la fachada de la iglesia de la Misión de Concá en Sierra Gorda, Querétaro. S.XVIII (DD).
29. Relieve central de la fachada del templo de La Compañía en Guanajuato donde se aprecia la Trinidad antropomorfa y en los medallones los símbolos de las Tres Divinas Personas. S.XVIII. (DD).
30. Detalle de la Trinidad en la fachada de el templo de La Valenciana, Guanajuato. S.XVIII. (DD).
31. Relieve de la Trinidad antropomorfa en la fachada del templo del mineral de Cata, Guanajuato. S.XVIII. (DD).
32. La Trinidad antropomorfa en la fachada de la iglesia poblana de San Francisco Acatepec. S.XVIII.(CM).
33. Relieve que remata el retablo mayor del templo de La Enseñanza. S.XVIII. (DD).
34. Conjunto escultórico en el coronamiento del altar principal de El Carmen de Toluca. S.XVIII-XIX. (CM)
35. Tres láminas de José de Páez en el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana, Cuba. S.XVIII. (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1.*, p.296).
36. Lienzo de Miguel Cabrera en la parroquia de Tlaxcala de San Luis Potosí. S.XVIII (*Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí*, p.200).
37. Lienzo anónimo del siglo XIX. Museo Nacional del Virreinato. (DD).
38. Óleo sobre lámina de Andrés de Islas. S.XVIII. Museo Soumaya. (DD).
39. Óleo sobre lámina de Miguel Cabrera. S.XVIII. Colección particular. (Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, p.94).

40. Lienzo anónimo en la iglesia de San Diego del exconvento franciscano de Churubusco, México D.F., S.XVIII. (CM).
 41. Lienzo atribuido a Miguel Cabrera en la catedral de Chihuahua. S.XVIII (Alfonso Rodríguez).
 42. Obra anónima en el Museo de Santa Mónica en Puebla. S.XVIII. (CM).
 43. Lienzos en el exconvento de Santa Mónica en Puebla en el coro y en el museo. Anónimos. S.XVIII. (CM)
- Detalles de cada una de las Tres Divinas Personas.
44. Lienzo anónimo en la iglesia de Santo Domingo de Puebla. S.XVIII. (CM).
 45. Pintura anónima del siglo XVIII en la parroquia de Huichapan, Hidalgo. (CM).
 46. Óleo sobre tela atribuido a Miguel Cabrera en la parroquia de Santiago, Puente de la Reina, Navarra. S.XVIII. (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1.*, p.295).
 47. Lienzo de Miguel Cabrera en la parroquia de San Pedro en Puente de la Reina, Navarra. S.XVIII. (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1.*, p.294).
 48. Lienzo de Miguel Cabrera en la iglesia de Guadalupe, Zacatecas. S.XVIII. (CM).
 49. Lienzo de Miguel Cabrera en la parroquia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora, México, D.F. S.XVIII. (CM).
 50. Lienzo anónimo del siglo XVIII en el Museo de Guadalupe Zacatecas. S.XVIII. (CM).
 51. Lienzo de Miguel Cabrera en colección particular que reproduce la imagen del Espíritu Santo según las visiones de Sor María Crescencia de Kaufbeuren. (DD. y F.B., *Dieu dans l'art*, p.145.).
 52. Pintura anónima en la iglesia del convento agustino de la ciudad de Oaxaca. S.XVIII. (CM).
 53. Pintura de Francisco Martínez en la sacristía de la iglesia de Tepeji del Río. S.XVIII. (FIIE).
 54. Lienzo de Francisco Martínez en la Pinacoteca Virreinal. S.XVIII. (FIIE).
 55. Lienzo de Francisco Martínez en la iglesia conventual de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro. S.XVIII. (CM).

56. Pintura anónima en la iglesia de Zacapu, Michoacán. S.XVIII. (FIIE).
57. Pintura anónima en la iglesia de Las Monjas, Morelia. S.XVIII. (FIIE).
58. Pintura de José de Páez en la Casa de Colón, Las Palmas, Gran Canaria. S.XVIII (México en el mundo de las colección de arte. Nueva España 1., p.292).
59. Pintura de José de Páez en la Casa Humboldt, Taxco, Guerrero. S.XVIII. (DD).
60. Asunción-Coronación de Luis Berrueco en la iglesia de Santa Clara en Atlixco, Puebla. S.XVIII. (CM).
61. Pintura atribuida a José de Páez en la iglesia de Santa Catalina de Alejandría, Tacoronte, Tenerife. S.XVIII. (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, 1.* p.284)
62. Lienzo anónimo en la iglesia del poblado de San Mateo en el Estado de México. S.XVIII. (CM).
63. Pintura anónima en San Juan Tilapa, Edo. de México. S.XVIII. (FIIE).
64. Pintura anónima en la capilla de San Rafael en San Miguel Allende, Guanajuato. S.XVIII. (CM).
65. Pintura atribuida a Miguel Cabrera. Museo Nacional del Virreinato. S.XVIII (DD).
66. Obra anónima en el Museo Regional de Guadalajara. S.XVIII.(CM).
67. Lámina de cobre del siglo XVIII. Anónima. Museum Philadelphia Museum of Art. (Museum Philadelphia Museum of Art).
68. Lámina de Cristóbal de Villalpando en la capilla del Ochovo, Puebla. S.XVII. (DD).
69. Pintura anónima en el Philadelphia Museum of Art. S.XVIII. (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2.* p.280)
70. Lienzo anónimo en el Santuario de Guadalupe en la ciudad de Puebla. S.XVIII. (CM).
71. Lienzo de Miguel Cabrera en la Capilla del Padre Jesús en Santa Prisca, Taxco. S.XVIII. Detalle de la Trinidad antropomorfa. (DD).
72. Lienzo anónimo en la iglesia de San Diego de Alcalá en Huejotzingo, Puebla. S.XVIII (Jaime Morera).

73. Lienzo de Francisco Borja en la Capilla de Guadalupe de Real de Catorce. S.XIX. (CM).
74. Pintura de Diego de Cuentas en el Museo Regional de Guadalajara. S.XVIII. (Guillermo Ramírez Godoy, *La Nueva Galicia en la pintura novohispana*, p.37).
75. Lienzo anónimo en el Museo de Santa Mónica en Puebla. S.XVIII. (CM).
76. Lienzo anónimo en la Casa Parroquial de Huichapan, Hidalgo. S.XVIII. (CM).
77. Pintura de José Aguilar en el Museo Regional de Guadalajara. S.XVIII. (Guillermo Ramírez Godoy, *La Nueva Galicia en la pintura novohispana*, p.82).
78. Lienzo anónimo del siglo XVIII. (*Album del 450 Aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, p.179).
79. Pintura anónima del siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato. (DD).
80. Lámina de Andrés López. Pinacoteca Virreinal. S.XVIII. (*Andrés López, pintor novohispano*, p.49).
81. Lienzo anónimo en la Capilla del Sagrado Corazón de la iglesia de San Francisco, Puebla. S.XVIII (CM).

Detalles de las Tres Divinas Personas.
82. Pintura de Diego Sanabria en el Museo de Arte de Querétaro. S.XVIII. (CM).
83. Lienzo de Gabriel de Ovalle en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. S.XVIII. (CM).

Capítulo VIII

1. Divinidad asiática de tres cabezas en las Cuevas de Elephanta, en la India. Dinastía Deccan, S.VIII.(CM).
2. Ejemplos pretrinitarios en capiteles románicos. Iglesia de la Santa Cruz, Oloron de Sainte Marie, Francia. S.X. (J. Pardies y C.Roux, *L'art roman a Oloron-Sainte Marie*, figs.17 y 19).
3. Trinidad trifacial en el convento de San Salvi en Florencia, Italia. S.XVI. (Antonio Natali, *Andrea del Sarto*, p.38).
4. Base del retablo dedicado al Espíritu Santo que representa a San Agustín con la visión

- de la Santísima Trinidad. Galería Uffizi. S.XV. (Humberto Baldini, *Felipe Lippi*, fig.4).
5. Trinidad trifacial en el Monasterio cisterciense de Tulebras, Navarra. Anónimo. S.XVI. (Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad*, fig.23).
 6. Lienzo anónimo del siglo XVIII de la Catedral de México. (*Catedral de México*, p.426).
 7. Lienzo anónimo del siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato. (DD).
 8. Pintura de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre en la Capilla del Calvario del Santuario de Atotonilico, Guanajuato. S.XVIII. (CM).
 9. Pintura anónima en la iglesia de San Juan Tilapa, Edo. de México. S.XVIII. (CM).
 10. Semejanzas entre la Trinidad trifacial de Andrea del Sarto y el lienzo anónimo de San Juan Tilapa.
 11. Lienzo anónimo del siglo XVIII. Colección particular. (CM).
 12. Pintura en la mesa de la sacristía del exconvento agustino de San Juan de Sahagún en Salamanca, Guanajuato. S.XVIII. (DD).
 13. Lienzo anónimo en la colección Wadsworth Atheneum. S.XVIII. (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1.*, p.255).