

CENSURAS EN LA PINTURA COLONIAL VENEZOLANA: EL CASO DE UNA TRINIDAD TRILLIZA

Janeth Rodríguez Nóbrega

Escuela de Artes
Universidad Central de Venezuela

RESUMEN: En esta ponencia se analiza la censura de una pintura de la Santísima Trinidad, durante el siglo XVIII en Venezuela. Con la intención de demostrar que no existió ninguna prohibición que justificara la proscripción de esta imagen, evidenciando con ello la política ambivalente de la Iglesia católica con respecto a la imagen religiosa. El texto es una síntesis de un capítulo más extenso, que forma parte de una investigación en curso: «Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el periodo colonial.»

PALABRAS CLAVE: Imagen, Arte barroco, Iconografía religiosa, Pintura colonial, Santísima Trinidad, censura.

ABSTRACT: This paper analyzes the censoring of a painting of The Blessed Trinity during the XVIII century in Venezuela. The purpose of this analysis is to show that there never was any prohibition that justified the proscription of this image. This fact, reveals the Catholic Church's ambivalent politics with regard to the religious image. The text is an extract of an investigation on course, titled as follows: «Expurgated images: religious art censure in the colonial period.»

KEY WORDS: Image, Baroque Art, Religious Iconography, Colonial Painting, Blessed Trinity, Censure.

La Iglesia católica postridentina acogió el inmenso poder de la imagen como un vehículo de educación y persuasión emotiva, útil en su necesidad de contener la onda expansiva del protestantismo en una Europa sacudida por la desintegración religiosa; pero también extremadamente conveniente en la evangelización de las almas indígenas americanas. Ante tan complejo panorama signado por la crítica despiadada luterana, la Iglesia reafirma con fuerza los dogmas cuestionados, y por ello exige del arte el apego fiel a la tradición iconográfica instaurada. En este sentido, las imágenes que por alguna razón eran consideradas contrarias a la ortodoxia debían ser destruidas a fin de evitar la difusión de sus errores. No obstante, en ocasiones podían salvarse con algunos cambios que eliminaban aquellos elementos considerados heterodoxos permitiendo la continuidad del culto público. Estas imágenes censuradas sufrieron alteraciones en su composición original, bien sea suprimiendo figuras y/o leyendas, modificando su vestimenta, color o ubicación espacial, por orden de un obispo o de algún funcionario de la Santa Inquisición.

En la pintura colonial venezolana sólo hemos hallado tres iconografías que sufrieron censuras, se trata de las imágenes de la Madre Santísima de la Luz, la Virgen de la Leche y la Santísima Trinidad, en su tipología trilliza o isomorfa. En este texto presentamos un avance de nuestro estudio sobre este último caso.

LA ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD TRILLIZA ¿HETERODOXA O DESUSADA?

En la Iglesia de santa Bárbara en la ciudad de Maracaibo (Estado Zulia) se encuentra un lienzo de grandes proporciones que representa a la Santísima Trinidad (Fig. 1). La imagen muestra la iconografía tradicional que representa a Dios Padre, acompañado de su Hijo, y volando entre ambos, la paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo. El primero porta un cetro rematado con la flor de lis, y viste túnica blanca con manto rojizo. A su lado diestro, Jesús lleva túnica oscura, la cruz de su sacrificio y sobre su pecho la imagen del cordero,



Figura 1

además de los estigmas de la Pasión, como la herida en el costado que se puede detallar a través de la ropa. Ambos se encuentran sentados sobre troncos de nubes y a sus pies se distribuyen cabezas de querubines y la esfera del mundo. En el centro del lienzo, la paloma realiza un extraño escorzo con su cabeza.

Sin embargo, la imagen captura de inmediato nuestra atención al observar a simple vista que bajo la figura de la paloma se adivina una presencia humana. Esta se origina a consecuencia de un mal repinte, en el cual el pigmento se ha transparentado, revelándonos la iconografía original de la obra. Se trata de una imagen conocida como la *Trinidad trilliza o isomorfa*, que representa el dogma trinitario bajo tres figuras humanas idénticas, de la misma edad y apariencia. Este repinte no consistió solamente en cubrir la imagen antropomorfa

del Espíritu Santo, y sustituirlo por una paloma, sino que también se extendió a teñir con colores blancos la barba y cabellos de Dios Padre, a fin de convertirlo en un anciano. Esta modificación posterior a la creación de la obra constituye una censura a la iconografía representada. ¿Pero por qué se censura esta pieza?

Para responder a esta interrogante tendremos que cubrir varios aspectos históricos, iconográficos y teológicos. Comencemos por conocer los orígenes de la pieza en cuestión. La iglesia de santa Bárbara era en 1747 una primitiva ermita abandonada, que es rescata por el capuchino fr. Justo de Valencia, quien se hace cargo de concluir su edificación y agregar el retablo del altar mayor (Domínguez 1993:92).

Para la fecha de la visita pastoral del obispo Mariano Martí, la iglesia se hallaba contigua al hospicio de los misioneros capuchinos de la Provincia de Navarra, por lo cual el prefecto o procurador de las misiones en la provincia de Maracaibo hacía el papel de capellán (Martí 1998:253). Para el 15 de septiembre de 1774 el obispo Martí visita la iglesia pero no hace referencia al cuadro en cuestión en su celebre inventario, ni tampoco a unas imágenes de San José y San Francisco de Asís que forman parte de la colección del templo, omisión que induce a pensar que las piezas fueron adquiridas posteriormente.

Se conoce la existencia de un pleito por la titularidad de la ermita, que era disputada por la Cofradía de santa Bárbara y los padres capuchinos. Los primeros impulsaban el culto a la santa medieval y los segundos a la Inmaculada Concepción apoyados por los miembros de la Confraternidad de la Purísima Concepción, que se había establecido en la iglesia en 1750 con autorización del papa Benedicto XIV. La confraternidad estaba constituida por personajes adinerados que podían encargar piezas artísticas a la Nueva España. Eso explicaría la presencia de un lienzo de la *Sagrada Familia* firmado por el pintor mexicano José de Páez. Por ende, para la historiadora del arte Mónica Domínguez, la imagen de la Santísima Trinidad, al igual que los otros lienzos mencionados, muy posiblemente son novohispanos, porque

todos los lienzos presentan características plástico-formales similares, en especial las imágenes de san Francisco y san José: en ellas se utiliza un mismo formato ovalado, los mismos tonos y hasta casi las mismas fisonomías. Esta última característica se repite en el rostro ovalado del Cristo de la Santísima Trinidad. Todo ello nos hace pensar que salieron de un mismo taller, e incluso, con alguna probabilidad, de un mismo pincel. (Domínguez 1993:93)

Más adelante afirma que la iconografía de la *Trinidad trilliza* era muy popular en el virreinato de la Nueva España lo cual podría confirmar su origen mexicano. Creemos que el repinte pudo ser realizado en Maracaibo, de allí el proceso de transparencia sufrido por los pigmentos, al tratarse de otros distintos a los usados en la ejecución de la pintura, y muy posterior a la finalización de la misma. Sólo un detallado análisis de laboratorio que se base en un corte estratigráfico de la pintura podría esclarecer con mayor seguridad la naturaleza del repinte. Pero hasta tanto no contemos con los recursos para ese tipo de estudios debemos partir de lo que la vista nos ofrezca.

Aunque otros historiadores locales jamás mencionan la existencia de esta obra, si se han ocupado de piezas con la misma temática. En la década de los sesenta Alfredo Boulton al analizar un lienzo con esta iconografía -no censurado- elaborado por el caraqueño Francisco Contreras (n. 1762-act. 1819), en 1819 (Fig. 2), explica lo siguiente:

En este preciso caso interesa anotar que el tipo de fórmula que en él se observa, en el que se repite por tres veces la misma imagen de un prototipo determinado para representar al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo fue expresamente *prohibido en varias constituciones sinodales* desde mediados de la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que se debe juzgar que Contreras para pintar este cuadro utilizaría una imagen muy anterior a su época. (Boulton 1975:236)¹

Es útil recordar que la única constitución sinodal que se aprueba en la Provincia de Caracas durante el siglo XVIII data de 1761, la

¹ Las cursivas son nuestras. La pieza se encuentra en la colección de la Fundación John Boulton.



Figura 2

cual no es otra que la aprobada en 1689, y que es refrendada a solicitud del obispo Diego Antonio Diez Madroñero (act.1756-1769). En este sínodo no se menciona ninguna prohibición iconográfica específica, sólo se señalan las disposiciones tridentinas sobre el culto a las imágenes. Esta constitución será la única vigente en el territorio venezolano actual, ya que también fue adoptada por los otros obispados de Mérida y Guayana después de su creación.

Por su parte, Carlos F. Duarte en una de sus últimas publicaciones, insiste en afirmar la misma idea, obviamente parafraseando a Boulton, así indica refiriéndose a una pieza atribuida al caraqueño Juan Pedro López (1724-1787), que representa esta Trinidad, lo siguiente (Fig. 3):

La Santísima Trinidad está representada aquí según el símbolo Quicumque: *Talis Pater, talis Filius, talis Spiritus Sanctus* representación que hizo su aparición a partir del siglo XV. Esta iconografía que repite por tres veces la misma imagen de un prototipo determinado de un hombre de mediana edad, con rostro barbado y bigote incipiente, fue



Figura 3

expresamente prohibida en varias Constituciones Sinodales desde mediados de la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que este tipo de lienzo puede ubicarse entre 1770 y 1775. (Duarte 1996:271)²

Tanto Boulton como Duarte han atribuido la prohibición a varios concilios sinodales del siglo XVIII, sin fundamentar tal afirmación o al menos identificar el sínodo preciso en el cual surge tal condena.

² Véase también: Duarte 1978:114. La pieza se halla en la colección Carmen García de Dearden, Caracas.

Por nuestra parte, hemos hallado una referencia explícita a esta iconografía en el concilio provincial de Santafé de Bogotá de 1774. En este se señala que:

... prohibimos expresamente la pintura o pinturas de las tres personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, estando esta tercera en figura corporal de hombre y no de paloma, y del mismo modo las imágenes de escultura e impresas en la forma referida. (Groot 1957:594)

Cabría recordar aquí que este concilio no llegó nunca a tener vigencia debido a dificultades experimentadas durante su convocatoria, que limitó la presencia de representantes de todo el territorio. No obstante, al crearse la diócesis de Mérida y hacerla sufragánea de Bogotá en 1778, alguno de los obispos que la gobernaron pudieron aplicar la censura a la pieza de la iglesia de Santa Bárbara, siguiendo las orientaciones del infructuoso concilio provincial bogotano. El primer obispo de la diócesis merideña fue el español fray Juan Ramos de Lora (1722-1790), quien asumió su labor en 1783, pero se conoce que siguió los decretos del concilio sinodal caraqueño de 1689 (el cual no posee ninguna referencia a prohibiciones iconográficas) por considerarlo el más adecuado a las necesidades locales. A esto se suma su labor como misionero en la Sierra Gorda y en la Baja California (Nueva España), en donde actuó como edificador de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol (1761-1767). Tal labor lo habría puesto en posible contacto con esta iconografía, de extrema popularidad en la Nueva España y muy especialmente en las misiones, por su utilidad gráfica para explicar el dogma a los indígenas recién convertidos; por lo cual difícilmente el franciscano Ramos de Lora sería el promotor de este repinte.

Podríamos especular entonces, que su sucesor el obispo fray Manuel Cándido Torrijos (1735-1794) nombrado en 1793, pudo ser el autor intelectual de la censura en sus días de regencia. Cándido Torrijos había nacido en territorio colombiano, se había formado en

el convento de Nuestra Señora del Rosario en Santafé, fue prior del convento de Tunja y provincial en 1777. Aunque no figura entre los participantes del concilio pudo tener conocimiento de los decretos emitidos y de allí la aplicación de la censura. Podríamos considerar entonces que la pieza fue censurada a partir de 1793. Pero ¿estaba realmente prohibida la imagen de la *Trinidad trilliza* por la Iglesia Católica?

Ante un rastreo por la pintura novohispana resulta sorprendente la gran cantidad de ejemplares de esta iconografía realizados por artistas ilustres de la época, como Francisco Martínez (act.1718-1754), Miguel Cabrera (ca.1695-1768), José de Ibarra (1685-1756) y José de Páez (1720-ca.1790), lo que evidencia cierta complacencia del clero mexicano por este modelo, que incluso aparece también en representaciones de la *Coronación de la Virgen*. Esta abundancia llevó al historiador español José Moreno Villa (1948) a creer que se trataba de una innovación iconográfica mexicana, hasta que halló un grabado inserto en el tratado *Pintura Sabia* (1659-1662) del artista y fraile benedictino Juan Rizzi (1600-1681) (Moreno 1986:105). Para Moreno Villa esta iconografía era heterodoxa y ello le permitía explicar su supuesta ausencia en el arte español, que no es tal, ya que podemos referir un lienzo del artista Francisco Camilo (1615-1673), *San Benito ante el misterio de la Trinidad* (1663) en el convento de la Concepción Benedictina en Toledo, que repite esta iconografía, y que se halla precisamente en la ciudad que ostentaba el título de sede primada y cabeza de la Iglesia española, y por ende líder de la ortodoxia doctrinal.

En nuestro país se hallan las ya mencionadas piezas atribuidas a Juan Pedro López y Francisco Contreras, además de media docena de obras anónimas de manufactura más artesanal.³ De igual modo en territorio peruano la imagen se convirtió en una iconografía muy popular. Se conoce la versión de Gaspar Miguel de Berrío (1706-1761) *La Coronación de la Virgen*, (Museo Nacional de Arte, La

³ Véase sus reproducciones en Duarte 1978:115-117 y 224; Duarte 1996:241.

Paz), con un fino sobredorado tan común en la pintura potosina; además de varias anónimas.

Ahora bien, para responder a la interrogante debemos remontarnos un poco en la historia de la iconografía trinitaria. Tres personas un solo Dios, es ciertamente una idea difícil de llevar a la imagen y hacerla inteligible. Por esta razón se experimentó con algunos ideogramas como el triángulo equilátero, tres círculos entrelazados, un trébol, etc. Pero tales imágenes por su complejidad y abstracción, no lograban satisfacer a los devotos y a las autoridades eclesiásticas.

A ello debemos sumar las polémicas surgidas alrededor de la representación figurada de Dios y del Espíritu Santo. Los Padres y escritores griegos siguiendo el pensamiento anicónico de los primeros tiempos de la cristiandad, negaban la posibilidad de su representación artística. Entre éstos, solamente san Juan Crisóstomo aceptaba la imagen de Dios basándose en la exégesis bíblica del texto de la visión del profeta Daniel (Dan 7,9-14). Por su parte, la imagen de Cristo fue representada durante los primeros tres siglos bajo figuraciones alegóricas como la cruz, el buen pastor, el pez, el cordero, etc. Durante la controversia iconoclasta san Juan Damasceno (s. VIII) no hallaba inconveniente alguno en la imagen de Cristo en forma humana, por su encarnación histórica, y así se recoge en el Concilio de Nicea II (787 d.C), pero no se refiere a las otras personas de la Trinidad.

Por su parte, los Padres y escritores latinos medievales aceptaron con mayor amplitud las teofanías bíblicas como bases dogmáticas para la representación de las tres divinas personas. Sin embargo, el aniconismo alrededor de las figuras del Padre y del Espíritu Santo se mantuvo con cierta discontinuidad hasta el siglo IX, cuando comienza a representarse a Dios como un anciano en los códices anglosajones y carolingios.

En el siglo II, concretamente en las catacumbas de San Calixto (Roma), se registra la primera imagen que podría interpretarse como una alusión trinitaria. En ésta se representa el bautismo de Cristo,

escena que está descrita en el Nuevo Testamento sin muchas variaciones: «Bautizado Jesús, al instante que salió del agua, se le abrieron los cielos, y vio bajar al Espíritu de Dios a manera de paloma y posar sobre él. Y oyóse una voz del cielo que decía: Este es mi querido Hijo, en quien tengo puesta toda mi complacencia.» (Mt 3,13-17 y Mc 1,10-11; Lc 3,22; Jn 1,32). La representación de este pasaje en el arte, se inicia mostrando a Cristo sumergido en el río Jordán, con el Espíritu Santo en forma de paloma sobre su cabeza, mientras la figura de Dios Padre se reduce a unos tímidos símbolos como un rayo de luz o una mano diestra que entre celajes aparece y que tendrá su vigencia desde el siglo IV hasta el XII. Una vez vencidos los prejuicios en contra de la representación figurada de Dios Padre, se comenzó a mostrar como un anciano vestido de blanco, basando tal imagen en las visiones del profeta Daniel, la cual le otorgaba cierta dignidad y propiedad. Como bien explicaba el artista y tratadista Vicente Carducho en 1633, al explicar que «pintase a Dios Padre en forma de hombre anciano, porque no hay otro modo más eficaz y propio para significar, a nuestro entender, su eternidad» (Calvo 1981:317).

Por su parte, la iconografía de la *Trinidad trilliza*, es una de las más antiguas ya que se hallan vestigios de su presencia en un sarcófago en la basílica romana de san Pablo Extramuros (siglo IV), en el que se muestra «la creación de Adán y Eva por la Trinidad, representada por tres figuras masculinas iguales de rostro barbado, vestidas con túnica y manto» (Maquívar 1998:204). El origen de esta manera de representar el misterio trinitario se halla en el Antiguo Testamento (Gen. 18, 1-5), en la escena de la teofanía de Mambré, en la cual Abraham recibe la visita de tres personajes masculinos, pero rinde su saludo a uno sólo de ellos como puede verse:

Aparecióle el Señor en el valle de Mambré, estando él sentado a la puerta de su tienda en el mayor calor del día. Sucedió, pues, que alzando los ojos, vio cerca de sí parados a tres personajes: y luego que los vio, corrió a su encuentro desde la puerta del pabellón, y les hizo reverencia hasta el suelo. Y dijo: Señor, si yo he hallado gracia en tu presencia, no

pases de largo a tu siervo, mas yo traeré un poco de agua, y lavaréis vuestros pies, y descansaréis a la sombra de este árbol.

San Agustín (354-430) interpretó este pasaje como un testimonio de la Trinidad. Basándose en esta exégesis se generó otra variante iconográfica conocida como la *Trinidad antropomorfa*, en la cual las tres personas se representan con figuras humanas pero con edades distintas: el Padre anciano, el Hijo de 33 años y el Espíritu Santo más joven e imberbe.

La iconografía de la Trinidad, en su versión trilliza, parece surgir como un arma en contra de la herejía arriana del siglo IV. Arrio (256-336), un presbítero de Alejandría inició una fuerte polémica sobre la Trinidad en el año 319. Para éste sólo Dios Padre era eterno y sin origen, Cristo era una criatura creada y subordinada e inferior al Padre. Por consiguiente se negaba su divinidad, el Logos encarnado, y su atributo de Rey de reyes. Bajo estas premisas, los teólogos arrianos fortalecieron la idea de que el sólo el emperador era el heredero del Logos eterno, menoscabando el papel de los obispos. De esta controversia se generaron dos teologías políticas opuestas: una que somete a la Iglesia al poder secular como afirmaba Arrio, y otra que subordina el poder imperial a la autoridad espiritual, como defendió Roma (Mujica 2002:274). La Iglesia romana, preocupada por defender sus derechos como representante de Cristo en la tierra, y por ende exenta de cualquier subordinación a los poderes seculares, no sólo reivindicó el papel de Cristo como el único rey eterno, sino la renovación permanente de su alianza a través de la Eucaristía, que los obispos sucesores de los apóstoles otorgaban a los fieles.

De esta manera la iconografía habría sido especialmente configurada para luchar contra el arrianismo, al presentar a las tres personas con el rostro de Cristo entronizadas, para remarcar su igualdad, divinidad y grandeza sobre los poderes temporales. Rasgo que se refuerza al representarlas con sus pies sobre el orbe, como señal de dominio. Pero además portaban tiaras papales, lo que

implicaba el reconocimiento de la Iglesia como única vicaria de Cristo. En algunas imágenes se sustituyen las tiaras por coronas imperiales, lo que igualmente combatía al arrianismo al reconocer a la divinidad como única monarca a la que debían someterse todos los imperios seculares. Tales ideas pudieron servir de plataforma doctrinal para los numerosos ejemplos que se hallan a lo largo de la Edad Media, como en la basílica de santa María la Mayor (s. IV) en Roma y en la iglesia de San Vitale en Rávena (s. VI). Posteriormente se vuelven a encontrar ejemplos entre los siglos XI y XII, como los frescos de la iglesia de san Marcos en Venecia y en manuscritos iluminados y biblias. Testimonios que nos prueban que se trata de una imagen que gozó de una cierta aceptación desde fechas muy tempranas, pese al aniconismo vigente en torno a las imágenes divinas.

Pero el arrianismo no fue la única herejía relacionada con la Trinidad que motivó la actuación de la Iglesia y su fortalecimiento dogmático. Entre los numerosos grupos heréticos que cuestionaron la naturaleza trinitaria o de alguna de sus personas, se destaca el triteísmo (s. III), que consideraba la existencia de tres dioses, sustancialmente distintos; condenándose su doctrina por el papa san Dionisio (259-268) en el 260, y con nuevos brotes proscritos en el concilio de Soissons (1092), en el concilio de Reims (1148), y en el IV de Letrán (1215) (Esteban 1998:203). Los continuos brotes de esta corriente herética pudieron favorecer la difusión de este modelo iconográfico.

Con la llegada de la Contrarreforma y el impulso por sistematizar la iconografía cristiana, el tratadista flamenco Juan de Molanus (1570) defiende esta imagen citando a san Agustín y al carmelita inglés Thomas Netter (1375-1430), teólogo conocido como el Waldensis.

Thomas Netter defiende muy sabiamente la imagen -es decir la reproducción- de la Trinidad tres veces santa, cuando señala el punto citado: aquellos que reproducen la Trinidad bajo la apariencia de tres hombres no les falta apoyo de la autoridad. Pues es de fe que Abraham vio a Dios en la figura de tres hombres (Gen. 18,2). De donde San

Agustín en el libro II de *La Trinidad*, cap. 14: Si un solo hombre se le apareció a Abraham, se creería que es el Hijo de Dios. Puesto que son tres hombres, y que ninguno dice ser superior a los otros, ni por el tamaño o la edad, entonces, por qué no haríamos nuestra lo que la vista nos sugiere por medio de una criatura visible: la igualdad de la Trinidad, y en las tres personas, la misma y única sustancia? (Molanus 1996:131).⁴

Por su parte, Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) tampoco muestra aversión a esta iconografía. Retoma los argumentos de Molanus, y del jesuita Martín de Roa en su célebre *Antigüedad veneración y fruto de las Sagradas imágenes y reliquias*, (Sevilla, 1623), para comentar al respecto que,

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 parece 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. (Pacheco 1990:561)

Asimismo, fray Juan Interián de Ayala en su obra *El pintor christiano y erudito* (traducción de 1782) mantiene una posición neutral, sin criticarla pero sin aprobarla abiertamente. En lo que sí serán enfáticos todos los tratadistas, es en indicar que cada persona debe portar su correspondiente atributo a fin de facilitarle al fiel la identificación de cada entidad. El Padre podrá portar un sol (como Luz del mundo), un cetro (como autoridad espiritual), un globo terráqueo (como el creador); el Hijo se identifica por el cordero, la cruz y los estigmas; y el Espíritu Santo por la paloma o una lengua de fuego pentecostal. Estos atributos pueden estar sobre sus pechos, portándolos en sus manos, o adjuntos a sus figuras. Los tres visten túnicas blancas, portan coronas o tiaras papales, y ocasionalmente

⁴ Traducción de Jimena Guerrero.

pueden llevar mantos rojos. En algunas piezas las vestimentas cambian de color, encontrándose al Padre con túnica blanca, al Hijo con una azul y al Espíritu Santo con una roja. Los tres individuos aparecen retratados como adultos de treinta años, con cabellos oscuros y barbas.

Otro tipo de iconografía trinitaria con cierta popularidad en el continente europeo será la denominada *Trifacial*. Esta consiste en la representación de tres rostros unidos, formando un extraño personaje de cuatro ojos, tres narices y tres bocas. O bien un personaje con tres cabezas idénticas unidas en un mismo cuello. Se trata de una imagen muy antigua, ya que se han hallado ejemplares en los «sarcófagos de las catacumbas de San Calixto, San Sebastián, Santa Priscilla y Santa Domitila (todas en Roma, excavadas entre los años 150 y 450), [...] ubicadas en las esquinas a modo de ornamento» (Esparza 2000:49). La imagen tricéfala (o *Vultus Trifons*) posee una larga historia en la mitología de la Antigüedad clásica, como símbolo de la omnisciencia, así se representa a Hécate y a Cerbero, el perro guardián del infierno, mientras Jano es bifronte. Durante la edad media las figuras tricéfalas aparecen por lo general encarnando demonios. Será a partir de 1419 con el hallazgo de los *Hieroglyphica* de Horapolo, que despiertan una verdadera pasión por la emblemática durante los siglos XVI y XVII, cuando la figura tricéfala adquiere un significado alegórico. Tal es el caso de la *Alegoría de la Prudencia* (ca. 1560-1570) realizada por Tiziano Vecellio (ca. 1490-1576), imagen que simboliza la tripartición del tiempo expresada en los tres rostros del pasado, presente y futuro (Panosfy 1991:171).

El cristianismo retomará la tricefalia para expresar la unidad de las tres personas, pero durante la edad media la iconografía comenzará a ser vista con malos ojos, por teólogos como Jean Gerson (1363-1429), rector de la Universidad de París, quien considera que la belleza de la divinidad no se expresaba en una imagen deforme. «Siendo Dios un Dios de vida, plenitud y belleza eternos, todo lo que es desproporción, incongruencia y anormalidad se asocia a la muerte, la noche y las tinieblas: los dominios del diablo.» (Esparza

2000:50) Por su parte, san Antonio de Florencia (1389-1459) la condenaba por ser «algo monstruoso en la naturaleza de las cosas» (Camille 2000:223). Bajo esta idea la tricefalia a partir del siglo XII comenzará a caracterizar a las imágenes de los demonios; no olvidemos que así describe Dante Alighieri (1265-1321) a Lucifer en *La divina comedia*.

A pesar de estas consideraciones la iconografía trinitaria trifacial encontrará aún espacios en el arte hasta el siglo XVI, y un buen ejemplo será un fresco de Andrea del Sarto (1486-1531) para el refectorio del convento de San Salvi en Florencia (1511) que representa esta iconografía con tres rostros de Cristo unidos. Posteriormente cruzará el Atlántico para continuar explicando gráficamente el misterio más difícil de comprender del cristianismo, como puede verse en un anónimo novohispano que representa esta *Trinidad trifacial*, actualmente en el Museo Nacional del Virreinato en México o la anónima cusqueña *Trinidad como un Cristo trifacial* en el Museo de Arte de Lima. Francisco Stastny refiere la llegada al territorio andino de un grabado inserto en un *Libro de horas*, editado por Thielman Keiver en París en 1517-1526, que pensamos podría ser el modelo para la última imagen mencionada (Stastny 1994:16).

El 11 de agosto de 1628 el papa Urbano VIII (1623-44) condena la imagen de la trinidad trifacial, ordenando quemar algunas pinturas con esta temática. Posteriormente, en 1642 el pontífice vuelve al ataque expidiendo un *Decreto sobre las imágenes sagradas*, en el que señala la importancia de acatar las disposiciones de Trento, pero no indica ninguna otra prohibición sobre la iconografía trinitaria. En 1745 Benedicto XIV (1740-1758) también reprueba esta imagen (Mujica 2002:37).

Ciertamente de todas las iconografías la trifacial resultaba ser la más polémica. No sólo por su representación anormal -totalmente ajena a la Naturaleza y contraria a los ideales de mimesis postulados desde el Renacimiento- sino también por el uso de este tipo de deformaciones en la iconografía demoníaca y por sus reminiscencias paganas. Los tratadistas barrocos se sumarán a las condenas, así

Francisco Pacheco aunque desconocía la prohibición papal, expone su rechazo explicando que:

...el P. Martín de Roa reprehende una imagen del, en que se representa un hombre con tres rostros, o cabezas, a la manera de Jano o Gerión, con que se escandaliza la gente cuerda y hace errar a los ignorantes. Pero, Juan Molano la afea mucho más, llamándola a esta pintura ficción diabólica, y cuenta que se apareció el demonio en esta forma a un Santo religioso, año de 1221, asegurándole que era la Santísima Trinidad, mas, él, con luz del cielo reconoció el engaño y, maldiciéndolo, lo echó de sí. (Pacheco 1990:562)

Asimismo Vicente Carducho en 1633 reprendía la imprudencia de algunos pintores que habían osado «pintar la Santísima Trinidad disformemente, y con monstruosidad, haciendo un rostro con cuatro ojos, tres narices y tres bocas, que a mi entender es nada significativo, ni majestuoso, ni devoto, ni de respeto, antes de horror» (Calvo 1981:318). Posiciones semejantes las encontramos aún en el siglo XVIII, cuando Interián de Ayala citando al cardenal Roberto Belarmino, explica que:

Mejor se diría, que esta no era imagen de la Sacratísima Trinidad, sino un monstruo horrible, disforme, y digno de las mayores execraciones. Pero oigamos a un Varón recomendable por su literatura, y dignidad, el qual docta, y eruditamente trata este punto: Es cosa que no puede tolerarse, que los pintores se atrevan por su capricho, ó antojo á fingir Imágenes de la Santísima Trinidad; por exemplo, quando pintan á un hombre con tres caras, o con dos cabezas y en medio de ellas á una paloma. Esto parece cosa monstruosa, y que más ofende con su deformidad, de lo que puede servir de utilidad con tal semejanza. Por esto los protestantes de Ungría en su obra que escribieron contra la Trinidad, en el lib. 1, cap. 4. juntaron muchas maneras de Imágenes de la Trinidad, y las propusieron como monstruos irrisibles, dándoles el nombre de Cerberos, de Geryones, de Janos de tres frentes, de monstruos, y de ídolos: nuestros pintores son los que dieron ocasión á que prorrumpiesen en semejantes blasfemias. (Interián 1782:110)

A pesar de estas consideraciones aún podemos hallar algunas muestras de esta iconografía incluso en territorio americano, lo que

demuestra que la imagen burló las prohibiciones, quizás por el desconocimiento de las mismas o por la negligencia de las autoridades inquisitoriales y episcopales. En cualquier caso, las pocas imágenes que han sobrevivido pudieron haber escapado a la supervisión, mientras otras fueron destruidas. Es notorio, que las pocas piezas halladas en América que representan esta iconografía son anónimas y con facturas más artesanales, lo que pondría en evidencia una red de creencias populares que se mantiene al margen de las disposiciones pontificias y de los tratados europeos.

Otra imagen prohibida en relación con la iconografía trinitaria, es la figura de la Virgen María con la representación de la Trinidad en su abdomen. En 1402 Jean Gerson, había pronunciado un sermón en contra de tal figura, que había observado en varias ocasiones la cual se mostraba «como si toda la Trinidad se manifestara en carne en la Virgen María [...] no existe belleza o devoción en tales obras, y además, pueden convertirse en causa de error, no de devoción» (Camille 2000:251). La imagen cuestionada por Gerson, y desde entonces por numerosos teólogos y tratadistas, era una escultura de María cuyo cuerpo se abría en Viernes Santo en la catedral de Durham, para extraer de la misma una talla de Dios Padre sosteniendo a Cristo en la Cruz; muy semejante a una pieza inglesa conocida como *Virgen abridera*, actualmente en el Germanisches National Museum (Camille 2000:251). La función ritual en la cual se activaba la imagen procuraba enseñar a los fieles el misterio de la encarnación del Salvador, y sólo tenía sentido en el contexto del ritual. Pero para Gerson la imagen difundía la creencia equivocada de que María era la progenitora de la Trinidad, demostrando con ello cómo algunas imágenes lícitas podían volverse ambiguas y peligrosas, una vez que se interpretaban fuera de su contexto, función y significado original. Sin embargo, pese a la prohibición y a las múltiples referencias sobre ese caso que se retoman en la tratadística hispana, encontramos en territorio americano una imagen pictórica que retoma esta iconografía, al representar a la Virgen como templo de la Trinidad, portando en su pecho la versión trilliza en una colección privada peruana (Mujica 2002:277).

ICONOGRAFÍA TRINITARIA «NO DEL TODO REPROBABLE»

En 1745 el papa Benedicto XIV (1740-58) en el breve *Solicitudine Nostrae* señala sus preocupaciones sobre la iconografía de la Trinidad trilliza, y aunque acepta los argumentos de Molanus e Interián de Ayala, señala que:

Así la fuerza del argumento desarrollado más arriba permanece intacto [se refiere a la teofanía de Mambré, apoyada por San Agustín] a saber que aun 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 [...] En definitiva, la imagen del Espíritu Santo en cuestión, es insólita y totalmente inadmisibles conforme al espíritu del Santo Concilio de Trento... (Maquívar 1998:205)

Como bien evidencia el documento citado, el pontífice no prohibió la representación de la Trinidad trilliza, lo que niega es la representación individual del Espíritu Santo como figura humana. Con este documento el Papa buscaba prohibir «la circulación de grabados que reproducían una visión de una monja franciscana alemana quien en sus arrebatos místicos, había visto al Espíritu Santo como un joven imberbe, con su cabeza rodeada de siete llamas de fuego» (Maquívar 1998:205). Estas llamas aludían a los siete dones.

A pesar de ello, algunas dudas sobre la legitimidad de la representación no se hicieron esperar y ante el Tribunal de la Inquisición española se abrieron expedientes en Madrid, Toledo y Canarias en 1786 y 1787, por las imágenes que circulaban con esta iconografía. Se nombraron a tres calificadores de la orden agustina quienes analizaron a profundidad las denuncias. Pero acabaron concluyendo que estas imágenes «no estaban positivamente reprobadas por la Iglesia [...] ni [...] positivamente aprobadas [...] y nos parece que se deben tolerar, ya porque su uso se ha hecho muy común sin que se haya experimentado peligro de error» (Mujica 2002:311).

Otro tanto ocurrió en el Tribunal de la Inquisición novohispano, cuando se presentó una denuncia sobre unas imágenes escultóricas, pictóricas y estampas con esta iconografía por el carmelita fray Juan de los Mártires, el 23 de diciembre de 1789 (González 1991:23).

La denuncia de fray Juan de los Mártires se basaba en una lectura desacertada de las reflexiones del papa Benedicto XIV. Para responder a esta denuncia el Tribunal consultó a dos calificadores, aunque sólo conocemos la opinión de uno de ellos, el dominico fray Domingo de Gandarias, el cual expone sus razonamientos en febrero de 1790 con las siguientes palabras:

Antes de venir a la censura de la estampa denunciada, debo prevenir que las doctrinas que vierte Benedicto 14 en la Constitución 141 al Obispo de Habsburgo, a quien dirige dicha instrucción, *aunque muy sólidas, seguras y dignas de tan sabio Pontífice, no por eso son decisiones dogmáticas de la Iglesia* cuanto en las Pontificias Constituciones insertas en estudios en las horas que le quedaban desocupadas del Apostólico Oficio, [...]. Lo que advierto *para que no se suponga por doctrina infalible de la Iglesia*, cuanto en las Pontificias Constituciones inserta en los bularios se enseña, o se establece. [...] *Otras hay reprobadas y condenadas, como la de 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. La denunciada tiene en ella medio entre las expresamente aprobadas y expresamente reprobadas, y así la califica Benedicto [...]: no del todo aprobadas.* (González 1991:23)⁵

Uno de los primeros señalamientos que realiza el calificador es señalar que las reflexiones de Benedicto XIV no son decisiones dogmáticas de la Iglesia. Aclarado ese punto explica detalladamente las ideas del pontífice sobre este tipo de representaciones, que consideraba «no del todo aprobadas», pero en consecuencia «no del todo reprobables». Prosigue explicando,

Verdad es que tampoco la aprueba, y citando la autoridad del celebre Ayala en su Pintor Cristiano dice que no se pinta del todo bien a la

⁵ Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello quien gentilmente me facilitó este material. En adelante las cursivas son nuestras.

Santísima Trinidad [...], en figura de tres varones perfectamente iguales en caras, estatura, lineamientos, vestidos y colores, porque aunque se expresa suficientemente la igualdad y caracteres personales: en que se distinguen entre sí las tres Personas: *pero este inconveniente ya está remediado en las modernas pinturas, en las que al Eterno Padre se le pinta en el pecho un sol, o el tetragrámaton como símbolo del poder; al Hijo un cordero, y al Espíritu Santo una Paloma.* (González 1991:23)

El calificador prosigue su disquisición explicando las bases iconográficas en las cuales se asienta esta representación. Menciona con familiaridad tratadistas como Molanus e Interián de Ayala, y argumenta que la preocupación de tales autores se halla en la correcta representación de los atributos que permitan identificar a cada una de las personas de la Trinidad. Al portar tales símbolos ya no existen escrúpulos para negar la imagen. Concluye advirtiendo que

... no debe prohibirse la imagen de la Santísima Trinidad en cuestión, pues aunque fuera más acertado y seguro pintarla del modo expresamente aprobado por la Iglesia, esta otra no está aún reprobada, y donde Benedicto 14 aun como autor privado no la reprueba, sería temeridad reprobarla nosotros, máxime estando fundada en un San Agustín, y defendida por autores católicos, además del escándalo y perturbación que causaría 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, que deba precaverse según manda el [tridentino], aunque con el mismo Benedicto decimos, que lo hubiera en las pinturas en que se pintara al Espíritu Santo en forma de Joven separadamente de las otras dos Divinas Personas, que es el plan principal de dicha constitución 141 del tomo 1 del Bulario. (González 1991:24)

La respuesta del calificador Gandarias es elocuente. Prefiere evitar el escándalo que puede producirse al prohibir una imagen muy popular, que por demás no posee ni falso dogma ni peligro de error. Ante los sólidos razonamientos del calificador, el inquisidor Dr.

Pereda envía su respuesta al denunciante el 10 de febrero de 1790 bajo los siguientes términos:

El inquisidor fiscal ha vuelto a ver este expediente y dice que por el parecer de los dos calificadores *no hay cosa que merezca censura teológica* en la estampa de la Santísima Trinidad denunciada por el padre carmelita Fray Juan de los Mártires, quien debió sosegar su escrúpulo, *advirtiendo que ni son adaptables a la pintura que denuncia las doctrinas en que se funda; ni el uso común de poner a los ojos de todas las gentes el altísimo misterio de la Trinidad con ese símbolo ha sido reprobado por alguno de tantos doctos y celosos prelados que lo han visto en iglesias y casas particulares.* [De] que se servirá vuestra Merced declarar que *dicha estampa nada tiene que sea contrario a determinaciones de la Iglesia Católica*, y sí [tiene] su superior agrado. Que se escriba de orden a dicho Fray Juan de los Mártires diciéndole que se ha visto su denuncia y que [fue] estimada como infundada, y hecha con poca [reflexión], que se le previene que otra vez que se le ofrezca hacer alguna estudie, y reflexione con más cuidado para no embarazar las justas y graves atenciones del Santo Tribunal. [...] Suspéndase este expediente, y téngase presente para en el caso de que ocurra otra denuncia de igual naturaleza. (González 1991:24)

Queda claro por estos documentos citados que la imagen de la *Trinidad trilliza* no estaba prohibida, al menos para la Inquisición novohispana. Ninguno de los autores que se han dedicado a investigar sobre esta iconografía como Maquívar y Esparza, han hallado ninguna disposición que mencione prohibiciones inquisitoriales o episcopales, salvo las dudas del papa Benedicto XIV. No es de extrañar entonces su popularidad en el territorio americano. Prácticamente no hay iglesia de Ciudad de México que no posea una imagen de esta iconografía, y por ello así se representó en el cuadro de la iglesia de Santa Bárbara, de ser afirmativa su procedencia novohispana.

Pero entonces, ¿Por qué la prohibición de nuestra imagen? ¿Qué se pensaba al respecto en el territorio venezolano? Para responder tentativamente a estas interrogantes citemos a un fraile franciscano venezolano, Juan Antonio Navarrete (1749-ca. 1814), quien en su *Arca de letras y teatro universal*, menciona al respecto las observaciones de Benedicto XIV sobre la figura del Espíritu Santo, y enfáticamente explica,

Nunca es lícito pintarlo solo, ni acompañado, en forma humana; ni aún de joven, sino solamente en la forma de paloma según el Evangelio. Y en la forma de fuego, solamente cuando se pinte su venida sobre la Iglesia y no en otra parte. Del Padre y del Hijo, sí concede pintarse solo cada uno en las formas acostumbradas según las Escrituras Santas, y no conforme al capricho de los pintores. (Navarrete 1993:557)

Como podemos apreciar Navarrete sigue las directrices emitidas por el pontífice, aunque sin profundizar en las sutilezas iconográficas antes planteadas.

Por último, conviene acotar que pese a los escrúpulos de algunos jerarcas de la Iglesia, la iconografía de la Trinidad trilliza había llegado al territorio americano durante el proceso de evangelización con una finalidad muy evidente. Era el mejor medio gráfico para explicar el dogma de mayor dificultad cognitiva de la religión cristiana. Francisco Stastny explica la presencia de esta iconografía como una sobrevivencia medieval que se rescata gracias a la necesidad de catequización de las culturas nativas, en un clima de «extraña independencia religiosa y poco sentido humanista por la figura divina» (Stastny 1994:18). De parecido sentir, son las opiniones de José de Mesa y Teresa Gisbert, quienes en diversas publicaciones han sostenido que su presencia en la zona andina obedece a la necesidad de «no representar animales en las iglesias. [...] La imagen del animal [...], recuerda a los indígenas su antigua idolatría» (Mesa 1988:38). En otras palabras, la posible confusión que podía generarse en los indígenas al contemplar en forma de animal al Espíritu Santo, podría llevar a peligrosas equivalencias entre el culto cristiano y las deidades zoomorfas paganas (Gisbert 1980:89). Ante la posibilidad de crear sincretismos que permitieran la continuidad de las idolatrías, la iconografía de la Trinidad trilliza constituye un medio eficaz de explicar el dogma, de allí su representación y persistencia en el arte latinoamericano. En este contexto, las necesidades de evangelización superaron todos los obstáculos iconográficos, y permitieron utilizar una imagen considerada como desusada en Europa, pero que no era del todo reprochable.

Sin embargo, una reciente investigación de Ramón Mujica Pinilla ha puesto al descubierto otra explicación que permite comprender la presencia de Trinidad Trilliza en el territorio americano, soslayando un poco el problema evangelizador. La iconografía cuestionada inicia su presencia en el arte sudamericano con mayor afán desde mediados del siglo XVII, ante el temor del resurgimiento de las antiguas polémicas teológicas arrianas. En España después de la reconquista los moriscos españoles cuestionaron el dogma trinitario y al Cristo histórico, renovando posiciones como las planteadas por Arrio. Por lo que la monarquía hispana defendió la ortodoxia dogmática relativa a la Trinidad y a la Eucaristía, «casi como un asunto de honor nacional» (Mujica 2002:273). Para Mujica Pinilla, una prueba de la existencia de estos conflictos y su traslado al continente americano son algunos sermones antiarrianistas del peruano Juan de Espinosa Medrano (f. 1688), predicados en diversas instituciones del Cusco entre 1656 y 1685, y publicados en 1695 bajo el título de *La novena maravilla*. Tales sermones habrían servido como soporte textual para numerosas imágenes con esta iconografía que se encuentran en el Cusco. Pero además del uso de esta iconografía como un arma en contra del posible resurgimiento de la herejía arriana, es muy factible que también reforzara el imaginario político postulado por los juristas españoles que defendían el Real Patronato, como un privilegio otorgado a la monarquía española por el papado, único representante de Dios en la tierra, como bien atestiguaban las imágenes trinitarias.

Una vez superadas las preocupaciones por las polémicas arrianas y las confusiones de la evangelización, la iconografía sobrevive como parte viva de la devoción americana, obviamente chocando con las mentalidades más ilustradas que vieron en la misma una persistencia de cultos populares y desusados. Por ello algunas piezas con esta iconografía comenzaron a ser censuradas. Como fue el caso de nuestra pieza, y más allá de nuestras fronteras, un lienzo anónimo del siglo XVIII, perteneciente a la colección del Museo Histórico Regional del Cuzco, que representa la *Coronación de la Reyna de los Ángeles por la Trinidad*. En su restauración se encontró un burdo repinte que cubría la imagen del Espíritu Santo y envejecía las facciones de Dios

Padre (Benavente 1995:196). Los escrúpulos de algunas autoridades lucharon por imponer la iconografía tradicional y desterrar a la Trinidad Trilliza al campo de lo desusado.

Esta censura pone en evidencia la acción errática de las autoridades inquisitoriales y episcopales relativa a la imagen sacra. Pese a que la Iglesia era consciente del poder del arte, y la necesidad perentoria de difundir iconografías ortodoxas en todo su sentido, la carencia de un clero sólidamente formado en materias teológicas, así como en las consideraciones de la tratadística, motivó una conducta ambivalente ante determinadas imágenes. A ello se le suma la lentitud de las comunicaciones y el desconocimiento de los edictos promulgados en otras regiones del continente. Así se aceptaba la iconografía en la Nueva España, mientras se cuestionaba en Santafé de Bogotá. La censura era aplicada a veces por mero capricho de la autoridad, en este caso basándose en una opinión emitida por un pontífice en sus escritos personales, pero sin realmente estar asentada en una bula. De allí que en cada región del continente, las autoridades interpretaron de manera distinta los postulados de Benedicto XIV sobre esta iconografía. En suma, la imagen de la Trinidad Trilliza nunca fue una iconografía heterodoxa, si bien fue cuestionada, nunca fue reprobada porque no contenía ningún elemento que atentara contra la esencia del dogma trinitario.

LISTA DE IMÁGENES

1. Anónimo, *Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 167 x 122 cm, Iglesia de Santa Bárbara, Maracaibo. Fotografía de Mónica Domínguez Torres.
2. Francisco Contreras, *Santísima Trinidad*, 1819. Óleo sobre tela, 166 x 109 cm, Fundación John Boulton.
3. Atribuido a Juan Pedro López, *Las Tres Divinas Personas*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 76 x 55 cm, Colección Carmen García de Dearden, Caracas.

BIBLIOGRAFÍA

Benavente Velarde, Teófilo 1995. *Historia del arte cuzqueño. Pintores cuzqueños de la colonia*. Cusco, Municipalidad del Qosqo.

Boulton, Alfredo 1975. *Historia de la pintura en Venezuela, época colonial*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, t. I.

Calvo Serraller, Francisco 1981. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.

Camille, Michele 2000. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, Akal.

Domínguez Torres, Mónica 1993. *Aproximación historiográfica a la pintura del estado Zulia*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, (Tesis de grado).

Duarte, Carlos F 1978. *Pintura e iconografía popular de Venezuela*. Caracas, Ernesto Armitano Editor.

_____ 1996. *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar.

Esparza, Daniel 2000. *La Trinidad heterodoxa en la Venezuela colonial: entre la herejía y la devoción. Un estudio iconográfico-iconológico*. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, (Tesis de grado).

Gisbert, Teresa 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Libreros Editores.

- González Mello, Renato** 1991. «Arte e Inquisición» *El Alcaraván*, 19-26. México, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, vol. II., núm. 7.
- Groot, José Manuel** 1957. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, Ediciones de la Revista Bolívar.
- Interián de Ayala, Fr. Juan** 1782. *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de su Majestad, t.1.
- Esteban Lorente, Juan Francisco** 1998. *Tratado de iconografía*. Madrid, Istmo.
- Maquívar, María del Consuelo** 1998. «La Trinidad trifacial en la Nueva España: una Trinidad herética» Alberto Dallal (edit.), *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Martí, Mons. Mariano** 1998. *Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas, 1771-1784*. (Estudio preliminar y coordinación Lino Gómez Canedo, O. F. M.), (Fuentes para la historia colonial de Venezuela, núm. 95), Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, t.1.
- Mesa, José de** 1988. «La pintura cuzqueña 1540-1821» *Cuadernos de arte colonial*, 5-40. Madrid: Museo de América, Ministerio de la Cultura, núm. 4.
- Molanus, Jean** 1996. *Traité des saintes images*. París, Les Editions du CERF.
- Moreno Villa, José** 1986. *Lo mexicano en las artes plásticas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Mujica Pinilla, Ramón et. al.** 2002. *El barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- Navarrete, Fr. Juan Antonio** 1993. *Arca de las letras y teatro universal*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, t.1.
- Pacheco, Francisco** 1990. *El arte de la pintura*. Madrid, Cátedra.
- Panosfky, Erwin** 1991. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza.
- Stastny, Francisco** 1994. *Síntomas medievales en el barroco americano*. Documento de Trabajo N° 63, Serie Historia del Arte. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Sagrada Biblia*. (1980). Barcelona, Grijalbo.