

## Del establecimiento de la fiesta de la santissima e incomutable Trinidad.



Se celebra  
ua en los tiẽ-  
pos antiguos  
en la yglesia fiesta de  
la Trinidad en dia es-  
pecial como agora se  
celebra. y la razon de  
esto es porqẽn todos  
los dias y fiestas del  
año es singularmen-  
te esta santissima Tri-  
nidad bõrada y glo-  
rificada en sus san-  
tos, por todos los fie-  
les christianos. Mas  
como despues se le-

uantassen muchas heregias y errores cõtra la vni-  
dad y essencia, y distincio de las diuinas personas:  
ordenaron los santos padres de hazer alguna me

Fig.1. Pedro de Vega .Flos Sanctorum. 1541, fol. CXXXv.

# Trinidad trifacial: fuentes grabadas y problemas historiográficos

José Gabriel Alegría Sabogal

Artista Plástico

Pontificia Universidad Católica del Perú

*josegabrielalegría@gmail.com*

Lima - Perú

## Resumen

La Trinidad trifacial se ha perfilado como una de las iconografías más destacadas del arte virreinal peruano y del arte colonial en general. Sin embargo, aún existe mucha desinformación sobre el tema e incluso publicaciones académicas han llegado a descontextualizar el motivo y hacer especulaciones infundadas. Estas distorsiones frecuentes han sido la de considerarla un motivo "medieval", una imagen herética o heterodoxa y, en el caso americano, la posibilidad de que estuviera motivada por contenidos precolombinos. El presente artículo busca realizar una revisión puntual de sus posibles fuentes grabadas, tomando en cuenta sus contenidos y contextos, para así ayudar a disipar algunas de estas nociones confusas.

**Palabras clave:** Trinidad, Trinidad trifacial, heterodoxia, fuentes grabadas, arte peruano virreinal.

## Abstract

*The Three-Faced Trinity has been outlined as one of the most outstanding iconographies both in viceregal Peruvian art in particular and in colonial art in general. However, there is still much misinformation on the subject and even academic publications have gone so far as to decontextualize the motive and make unfounded speculations. These frequent distortions have consider it a "medieval" motif, a heretical or heterodox image and, in the Latin American case, the possibility that it was influenced by pre-Columbian contents. This article seeks to carry out a punctual review of its possible engraved sources, taking into account their contents and contexts, in order to help dispel some of these confusing notions.*

**Keywords:** Trinity, Three-Faced Trinity, heterodox, engraved sources, Peruvian Viceroyal Art

Lo más probable es que la Trinidad trifacial llegó a América en las ediciones españolas del *Flos Sanctorum* del s. XVI, particularmente la de Pedro de Vega de 1541 que aquí reproducimos. En los estudios modernos se han difundido, para indicar su origen, las versiones del *Libro de Horas (Hore dive virginis Marie)*, editado por Thielmann Kerver en 1522, pero aparentemente, la versión grabada más temprana se encuentra en el *Thesoro de la Passion Sacratissima de nstro Redentor*, publicado en Zaragoza en 1494.

En estos ejemplares vemos la consolidación y difusión extensa y reiterada del modelo de la Trinidad trifacial sosteniendo el escudo de la Trinidad o *scutum fidei*, este diagrama medieval aparecería alrededor del s. XII e ilustra el credo de Atanasio. Pero los precedentes medievales de la Trinidad trifacial, además de ser escasos, no suelen encontrarse en conjunto con este triángulo. La mayor difusión pictórica del rostro trifacial y trinitario se daría

en el renacimiento italiano, entre pintores como Filippo Lippi, Donatello, Andrea del Sarto o fray Bartolomeo, quienes sin embargo, hacen uso de un modelo que podríamos llamar de “rostro solar”, donde una cabeza trifacial se muestra aislada. De modo que el modelo trifacial que sostiene el escudo de la Trinidad parece haberse difundido principalmente en fuentes grabadas del s. XVI.

Sin embargo, la Trinidad trifacial es una de las imágenes que, constituyen la “huella de la edad media” en el arte colonial americano (Gisbert, 2012, pp.105-134), del mismo modo se la considera entre los “síntomas medievales del barroco americano” (Statsny,1994) y al mismo tiempo Baltrusaitis (1983) la incluye como parte de la “Edad Media Fantástica”.

Proponemos que esta reiterada asociación, que no se limita a estos autores, se trata de una distorsión historiográfica en la cual se considera “medieval” a todo lo que a ojos modernos es irracional o curioso; idea que no es posible sostener si revisamos las fechas y características de los modelos que pudieron ser responsables de su difusión.

Fr. António-José de Almeida reproduce cinco versiones grabadas: la del ya mencionado *Thesoro de la Passion* de 1494, la de *La vida y pasión de nuestro señor Jesu Cristo* de 1516, la del Libro que es llamado vida de Jesu Cristo y de sus sanctos de 1540, un *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega de 1548 y otro de Alonso de Villegas de 1585 (Almeida, 2009, pp. 109-158).

En total se pueden contar siete versiones identificadas en un lapso de alrededor de 90 años (desde 1494 hasta 1585), cuatro de ellas impresas en Zaragoza. Así, Pedro de Vega repetiría esta estampa en publicaciones de 1540, 1541 y 1548. Es visible que la misma iconografía fue grabada por distintas manos en las tres versiones, de modo que queda claro que el impresor no se encontraba repitiendo la imagen por error o para economizar esfuerzos.

Santa Teresa de Jesús indica explícitamente, en sus *Constituciones* de 1567, que el *Flos Sanctorum* debía estar presente en todo monasterio carmelita “porque es en parte tan necesario este mantenimiento para el alma, como el comer para el cuerpo”.<sup>1</sup>

Como mencionamos, los estudios que tratan esta iconografía, tienden a aislarla y en ningún caso revisan el texto en el que se presentan, pues aparentemente no van a la fuente primaria. Hemos emprendido esta tarea y lo que resulta impresionante son lo genéricos que son los textos en los que se inserta. Claramente, no está adjunta a un único texto, pues varios contienen epígrafes distintos, aunque en todos estos no haya realmente nada, a nuestros ojos, de extraño o heterodoxo. Se encuentran a nivel textual perfectamente dentro de la normativa católica de su tiempo.

Hacemos énfasis en esto debido a que otra importante confusión alrededor de esta imagen es la de su supuesta heterodoxia.<sup>2</sup> Dadas las fechas, es muy probable que el libro al que se refería santa Teresa incluyera precisamente una de estas xilografías, que además fueron reutilizadas varias veces, como ya hemos visto.

El *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega de 1541, la incluye encabezando el capítulo “Del establecimiento de la fiesta de la santissima e inmutable Trinidad” (fol. CXXX v) y critica específicamente a las “nuevas herejías y errores contra la unidad y esencia, y distinción de las divinas personas”, proponiendo implícitamente a la imagen de la Trinidad trifacial

1 “Tenga cuenta la priora con que haya buenos libros, en especial *Cartujanos, Flos Sanctorum, Contemptus Mundi*, Oratorio de Religiosos, los de fray Luis de Granada y del padre fray Pedro de Alcántara; porque es en parte tan necesario este mantenimiento para el alma, como el comer para el cuerpo”.

2 Si bien no ahondaremos aquí en este tema, pues consideramos que la sola presentación de los grabados lo refuta, algunos casos en los que estas especulaciones se han dado se pueden encontrar en Deswarte-Rosa, S. (2013). “La Trinité Trifrons en France dans le sillage de Savonarole” En *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIIIe-XVIIe siècle)* (pp. 235-248). Roma: Ecole Française de Rome; y en Martínez, F. S.. “Trinidad trifacial y milenarismo joaquinita”. En *Acta/Artis. Estudios d'Art Modern*, Nº1, pp. 51-67, 2013.

como correcta. De este modo, tomando este ejemplar como fuente de su difusión americana, podemos deducir que quienes copiaron la estampa lo hicieron convencidos de su legitimidad doctrinal.

Si bien los epígrafes a través de los ejemplares impresos varían y las versiones pictóricas americanas no siguen ninguno de estos al pie de la letra, queda en ellas la constante de incluir considerables cantidades de texto en los lienzos, lo cual puede interpretarse como un aspecto particular que se daba al trasladar la estampa de un libro a una pintura.

En el *Thesoro de la Passion* de 1494 se muestra la Trinidad trifacial como una contemplación elevada en la que el “cristiano y penitente devoto (...) puesto de rodillas: contemplara el profundo misterio dela sanctissima trinidad: y con gran reuerencia adorara el padre/hijo/y spiritu sancto” (Fig. 2). Hay en este libro cierto tinte escatológico, puesto que la xilografía del folio siguiente es la de un Cristo apocalíptico entronizado portando una espada. De modo que se trataría de visiones atemporales, que son construcciones teológicas para cristalizar una doctrina, pero que no están basadas en episodios bíblicos o históricos concretos.

Tal parece ser la actitud de santa Teresa de Jesús (1560, p. 33), quien además se referiría directamente a la Trinidad trifacial en una carta privada recogida en el volumen de sus *Relaciones*:

A las personas ignorantes parécenos que las Personas de la Santísima Trinidad todas tres están –como lo vemos pintado– en una Persona, a manera de cuando se pinta en un cuerpo tres rostros; y así nos espanta tanto, que parece cosa imposible y que no hay quien ose pensar en ello, porque el entendimiento se embaraza y teme no quede dudoso de esta verdad y quita una gran ganancia.

Mención que no deberíamos interpretar como puramente desaprobatoria si consideramos que un cierto horror piadoso ante lo sagrado, abundaría en las experiencias de los místicos y se desarrollaría con tintes característicos durante el barroco.

La versión de las *Hore dive virginis Marie* de Thielmann Kerver (Fig. 3) contiene al pie una antífona dedicada a la Trinidad y en la cara siguiente, una oración a la misma con una imagen de Cristo con el globo del mundo. Así, en todos estos casos la imagen busca representar la noción más inefable de la divinidad cristiana. Podemos por ello afirmar que, si de algo peca la imagen, es de ser tal vez demasiado explícita. De revelar en demasía algo que en todas sus apariciones se menciona como el más elevado misterio y el corazón de la fe; de mostrar algo que tal vez debía permanecer oculto: “Ciertamente moriremos, porque hemos visto a Dios” (Jueces, 13:22).

Por ende, quienes reprodujeron este modelo en la América virreinal, bien pudiera ser que lo hicieran precisamente para declararse *cristianos penitentes y devotos* que estaban en



Fig.2. Andrés de Eli.*Thesoro de la Passion*. 1494, fol. Vv.



Fig.3. Thielmann Kerver. *Hore dive Virginis Marie*. París, 1522.

contra de las *herejías* y *errores*. La imagen parece haber tenido una permanencia en dos ámbitos simultáneamente: el conventual, probablemente debido a la afinidad que ésta podría despertar entre los místicos, y el civil, donde pudo haber despertado cierto interés para la sensibilidad andina.

Para acercarnos al contexto peruano, el *Catecismo de la Doctrina Cristiana del Tercer Concilio Limense* de 1583 declara que “[d]e la Trinidad. Que este Dios es Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres personas y tienen un mismo ser. Y, así, no son tres dioses, sino uno solo”, afirmación que podría responder a la forma en que los evangelizadores percibían a los nativos, como inherentemente politeístas, reimaginados, tomando como modelo a los pueblos paganos de la antigüedad clásica o los idólatras descritos en el Antiguo Testamento. Por ello hubiera sido necesario enfatizar que no eran *tres dioses, sino uno solo*. Pero los ejemplares que la presentan en el arte virreinal, lejos de ser didácticos y simples, serán en muchos casos piezas lujosas que hacen gala de la erudición del comitente.

De modo que nos oponemos a la hipótesis de una difusión con fines didácticos, que ha sido también otra explicación recurrente. La *Solicitudini Nostrae* de 1745, de Benedicto XIV, donde se prohíbe oficialmente a la Trinidad trifacial, así como numerosos tratadistas que ya intentaban censurarla desde san Antonio de Florencia en su *Summa Theologica* (1456), parecen indicar más bien que sería antipedagógica, al carecer de base bíblica y confundir a los fieles.

El ejemplar del Museo de Arte de Lima (MALI) (Fig. 4) es, en efecto, una obra erudita que presenta a sus pies una cita latina de la Homilía 60 de san Juan Crisóstomo y constituye



Fig.4. Anónimo cusqueño. *Trinidad trifacial*. 1750-1770. Museo de Arte de Lima.



Fig.5. Anónimo. *Trinidad trifacial.*, s. XVIII. Colección Javier Layme Alvarado.

un lienzo de gran calidad y formato (182 x 124 cm). Realizada al parecer algunos años después de la prohibición de 1745, está datada entre 1750 y 1770. Pero la tiara papal a los pies de la Trinidad nos indica que se hizo con la más expresa voluntad de ortodoxia. De modo que la mera existencia de esta célebre pieza no permitiría aventurar hipótesis didácticas o de heterodoxia.

Sin embargo, se darán también ejemplares de pequeño formato y de factura popular que podemos atribuir a la segunda mitad del s. XVIII, tales como el conservado en la colección Javier Layme Alvarado (34 x 39cm) (Fig. 5), y que podrían evidenciar cómo esta imagen pasó de ser parte de un gusto místico o erudito a convertirse en una devoción popular andina.

Por este último punto, Gisbert (1980) asociaría estas representaciones con las trinitades precolombinas mencionadas

en las obras de Garcilaso de la Vega, Antonio de la Calancha o José de Acosta, especialmente con una divinidad triple presuntamente adorada en Chuquisaca y conocida como Tanga-Tanga. Todas estas nociones se mezclan en la devoción actual al Señor del Gran Poder de la Paz, un ícono que fuera inicialmente una Trinidad trifacial del s. XVIII. En su culto y en los estudios alrededor del mismo, lo precolombino, las crónicas tempranas y el barroco se han fundido profundamente hasta crear una mitología moderna.

Pero con una mera revisión de las fuentes grabadas se evidencia cómo esta imagen estuvo perfectamente integrada en la ortodoxia católica. La incógnita que queda abierta es el motivo de su permanencia tras la prohibición.

Respecto a esto, consideramos que la Trinidad trifacial en los Andes no se trataría de un sincretismo visible, pues la imagen ha permanecido fiel a su modelo europeo con variaciones mínimas. De modo que no hay forma de pretender que se trate de una hibridación simbólica visual. Tampoco creemos que esta imagen tenga una verdadera continuidad con las supuestas trinitades precolombinas. Estas fueron en buena medida proyecciones cristianas y fabulaciones de la imaginación humanista. La idea de que una imagen cristiana pueda esconder un ídolo o *huaca*, por su parte, era promovida por extirpadores de idolatrías, tales como Francisco de Ávila, con el visible propósito de evitar la completa asimilación del indígena al catolicismo.<sup>3</sup> Por el contrario, proponemos que esta imagen no enmascara a ningún ídolo ni heterodoxia y que se trata de una expresión sincera del catolicismo andino, que ha generado una transformación iconológica. No está motivada por un contenido precolombino puntual, sino por una sensibilidad propia.

3 Estenssoro trata el tema de “las paradojas del extirpador” analizando cómo se dieron actitudes contradictorias y regresivas entre los extirpadores de idolatrías. Al destruir imágenes católicas ortodoxas por creerlas poseídas por un ídolo o *huaca*, Francisco de Ávila se encontraba esencializando al indígena como idólatra, y veía el sincretismo como obra demoníaca. De este modo, el extirpador luchaba una guerra que nunca podía concluir, cuya consecuencia era que siempre se desconfiara del indígena como potencialmente idólatra o pagano, garantizando su exclusión. Esto por supuesto es contrario a las actitudes de la primera evangelización, donde se idealizaba la pureza del nativo y se veía en ésta virtudes cristianas. Véase: Estenssoro, 2003, pp. 335-336.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

S/A. *Catecismo de la Doctrina Cristiana del Tercer Concilio Limense Santo Toribio de Mogrovejo (1583)*. Edición conmemorativa en el IV Centenario de la muerte del Santo. Lima: PUCP, 2005.

Eli, A. *Thesoro de la Passiõ Sacratissima de nstro Redentor*. Zaragoza: Paulo Hurus, 1494.

Florencia, A. *Summa Theologica*. Venecia: Nicolaus Jenson, 1456.

Kerver, T. *Hore dive virginis Marie*. Paris: Edición del autor, 1522.

Ocaña, G. *La vida y pasión de nuestro señor Jesu Cristo*. Zaragoza: Jorge Coci, 1516.

Teresa de Jesús. *Constituciones*. 1567. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com>.

Teresa de Jesús. *Relaciones Espirituales de Santa Teresa de Jesús*. 1560. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com>.

Vega, P. *Flos Sanctorum*. Zaragoza: Bartolome de Nágera, 1541.

Vega, P. *Libro que es llamado vida de Jesu Cristo y de sus sanctos*. Sevilla: Juan Cromberger, 1540.

Villegas, A. *Flos Sanctorum*. Zaragoza: Simón de Portinariis. 1585. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com>.

Museo Nacional de Arte de La Paz. *Los misterios del Señor del Gran Poder* [Catálogo de exhibición]. La Paz: Museo Nacional de Arte, 2010.

Maquivar, M. C. *De lo permitido a lo prohibido: Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa/INAH, 2006.

Maquivar, M. C. *La Santísima Trinidad en el Arte Novohispano: Un estudio iconográfico* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1998.

Martínez, F. S. "Trinidad trifacial y milenarismo Joaquinita". En: *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, Nº 1, pp. 51-67, 2013.

Statsny, F. *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: IEP, 1994.

Recibido el 13 de septiembre del 2019.  
Aceptado el 24 de septiembre del 2019.

### Fuentes secundarias

Albo, X. *Los Señores del Gran Poder*. La Paz: Taller de Observaciones Culturales del Centro de Teología Popular, 1986.

Almeida, A. J. "Vidas e ilustracoes de Santas penitentes desnudas, no deserto e em peregrinacao, no Flos Sanctorum de 1513". En *Revista Via Spiritus*, Nº 16, pp. 109-158, 2009.

Baltrusaitis, J. *La Edad Media Fantástica*. Madrid: Cátedra, 1983.

Deswarte-Rosa, S. "La Trinité Trifrons en France dans le sillage de Savonarole" En *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIIIe-XVIe siècle)*, pp. 235-248. Roma: École Française de Rome, 2013.

Estenssoro, J. C. *Del Paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo (1532-1750)*. Lima: IFEA, 2003.

Gisbert, T. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Libreros, 1980.

Gisbert, T. *El Paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural editores, 2012.