

La Corposfera divina: la Trinidad trifacial y tricorporal.

Contribución a una TeoSemiótica.¹

José Enrique Finol

Universidad del Zulia

joseenriquefinol@gmail.com

Massimo Leone

Universidad de Turín; Universidad de Shanghai

massimo.leone@unito.it

Resumen.

En el presente trabajo nos proponemos analizar las representaciones trifaciales y tricorporales de la Trinidad cristiana, con énfasis en las realizadas en la Escuela Pictórica Cusqueña. Desde una perspectiva semiótica y en el marco de lo que se ha llamado la Corposfera, nos proponemos analizar las representaciones corporales como expresión de creencias que, de acuerdo con sus contextos históricos y religiosos, son a veces aceptadas y a veces rechazadas por la propia iglesia católica. Además, se analizan los dispositivos para resolver las contradicciones lógicas que implica la representación visual del misterio de la Trinidad y la problemática semiótica que hemos llamado *vacío semiótico*. Finalmente, a partir del análisis, se proponen algunos lineamientos generales de lo que sería una TeoSemiótica como disciplina capaz de dar cuenta de las múltiples formas en las que la divinidad se manifiesta, de sus discursos, mitologías y ritualizaciones, de sus actores, espacios y tiempos.

Palabras clave: Corposfera; Trinidad cristiana; escuela pictórica de Cuzco; representación de dogmas; TeoSemiótica

Abstract.

¹ La actividad de investigación que ha resultado en la publicación de este ensayo se ha desarrollado en el marco del proyecto de Excelencia del Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Turín. Este proyecto ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (acuerdo de subvención N° 819649 – FACETS).

In the present essay we analyze the trifacial and tri-corporal representations of the Christian Trinity, with emphasis on those made in the Pictorial School of Cuzco. From a semiotic perspective, and within the framework of what has been called the “Corposphere”, we concentrate on bodily representations as expressions of beliefs that, according to their historical and religious contexts, are sometimes accepted and sometimes rejected by the Catholic Church itself. In addition, we point out how these pictorial devices seek to solve the logical contradictions implied by the visual representation of the dogma of the Trinity, as well as the semiotic problem that we call “the semiotic vacuum”. Finally, on the basis of such analysis, we propose some general guidelines for a branch of the discipline called “Theo-Semiotics”, meant to account for the multiple ways in which divinity manifests itself, through its discourses, mythologies and ritualizations, its actors, spaces and times.

Keywords: Corposphere; Christian Trinity; Cuzco Pictorial School; Semiotics; Representation of Dogmas; Theo-Semiotics

La fe en un Dios uno y trino es el punto de arranque y convergencia de nuestras creencias cristianas. Credimus in unum Deum Patrem omnipotentem... Et in unum Dominum nostrum Iesum Christum Filium Dei... Et in Spiritum Sanctum.

(Palabras del Símbolo Niceno (Año 325), contra los arrianos. Concilio de Nicea. Versión de San Hilario, *De synodis*, 29: EL 10, 502-503)

Nadie ha visto su propia cara; uno solo puede conocerla con la ayuda de un espejo y por imagen. El rostro no es, pues, para uno, es para el otro...

(J. Chevalier y A. Gheerbrant 2003, p. 495-2)

1. Introducción.

Las representaciones del cuerpo de Dios en la religión católica son numerosas. En algunas religiones, por el contrario, están vedadas, pues siguen la prohibición divina: "No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen" (Éxodo 20: 4-5. Versión Reina-Valera, 1960). A pesar de la prohibición², en el caso del Catolicismo tales representaciones han sido fundamentales en el proceso de conversión de pueblos que practicaban otras creencias. El ejemplo más conocido de esto último es el proceso de evangelización emprendido por la Iglesia Católica entre los pueblos conquistados y colonizados de América.

Por su enorme poder visual y simbólico, por su trascendencia en las prácticas religiosas de millones de seres humanos, las diversas formas e imágenes del cuerpo divino constituyen una parte fundamental de lo que se ha llamado la *Corposfera* (Finol, 2013; 2014; 2015; 2016); y, en consecuencia, constituyen un capítulo fundamental de la disciplina semiótica que proponemos llamar *Teo-Semiótica*.

En el presente análisis vamos a trabajar a partir de las representaciones corporales divinas en el Cristianismo, específicamente aquellas que tienen que ver con versiones trifaciales y tricorporales de la llamada Trinidad, la cual incluye al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo³. Por tratarse de objetos semióticos históricamente situados⁴, vamos a referirnos a contextos concretos donde las imágenes se producen y sitúan, entre ellos la Escuela Pictórica Cusqueña, la tradición teológica católica, tal como la propone San Agustín de Hipona (354 -430), los

² Dicha prohibición se repite en Éxodo 33: 20: "No podrás ver mi faz, pues el hombre no puede verme y vivir"; y en Deuteronomio, 27: 15: "Maldito el hombre que haga una escultura o imagen fundida o abominación para Yahvéh, obra de manos de artífice, y la ponga en un lugar oculto". De ahí que San Juan afirma: "Nadie ha visto nunca a Dios" (Juan 4,12).

³ Probablemente la más famosa representación tricorporal de la Trinidad es el ícono bizantino realizado alrededor de 1422 por el artista ruso Andréi Roublev, canonizado por la Iglesia Ortodoxa en 1988. La imagen original se encuentra en la Galería Tetriakov de Moscú y mide 142 cm. por 114 cm.; es una obra inspirada en la llamada hospitalidad de Abraham o teofanía de Mambré (Génesis 18,1-10). Un excelente análisis semiótico de esa obra fue realizado por J-M. Floch y J. Collin (2009).

⁴ "En même temps qu'elle convoque des représentations mentales susceptibles de lui conférer animation et puissance vitale, l'image-objet est surtout - et intrinsèquement - une *image-objet-en-acte*, localisée, engagée dans des situations et par là-même traversée par les relations sociales que celles-ci mettent enjeu (on considère les rapports entre les humains et les puissances surnaturelles comme partie intégrante des relations sociales, tout comme les croyances et les représentations qui constituent la part idéelle du réel)". (Baschet, 2010, p. 10-11)

orígenes históricos de las representaciones triádicas y las decisiones papales relativas a la representación de la Trinidad cristiana. Desde el punto de vista teórico relacionaremos las imágenes corporales analizadas con el marco semiótico general llamado la Corposfera. A partir de ese análisis sugeriremos algunas líneas generales de trabajo de lo que constituiría la TeoSemiótica.

2. Corposfera y TeoSemiótica.

La Corposfera está integrada por los diferentes lenguajes y procesos de significación que se originan en/desde/por el cuerpo, no solo a partir de su producción bio-psico-social sino también de sus múltiples y variadas representaciones, de su constitución y sus articulaciones morfológicas, de sus poses, movimientos y trayectorias, de sus ornamentos y transformaciones, de sus códigos cromáticos y vestimentarios. En la Corposfera, parte constitutiva de la Semiosfera propuesta por Lotman (1996), las imágenes corporales de la divinidad adquieren formas múltiples que interesa reconocer, inventariar y analizar, pues ellas constituyen elementos determinantes de los procesos culturales, de las formas en que estos comunican y de los sentidos que pueblan el mundo de la vida.

Esa suerte de Teosfera justifica la conformación de una TeoSemiótica que sea capaz de dar cuenta de las múltiples formas en las que la divinidad es representada, en función de los intereses y creencias de los seres humanos. Si, como creemos, la religión y las divinidades que la integran son una respuesta al temor a la muerte, a la angustia de lo desconocido, a la necesidad de preservar la vida sobre la nada, la producción semiótica de tales divinidades está estrechamente ligada a las necesidades de sobre-vivencia, a la búsqueda de equilibrios psico-sociales que permitan atenuar las angustias, organizar el caos y privilegiar la vida sobre la muerte. Nos referiremos a la TeoSemiótica al final del presente análisis.

3. La Escuela Pictórica Cusqueña.

En el marco de lo anterior, vamos a analizar dos imágenes pictóricas concretas sobre la corporeidad divina en dos aspectos particulares: cuerpo, rostro y manos. Para ello recurriremos a dos ejemplos pictóricos pertenecientes a la llamada Escuela Cusqueña, que pueden verse en la Sala Colonial del Museo de Arte de Lima, Perú. A fin de contextualizar esos

dos textos pictóricos, digamos que la Escuela Cusqueña, desarrollada principalmente entre los siglos XVII y XVIII, surge de las enseñanzas de artistas europeos que llegaron a Perú con el proceso de conquista y colonización del Tahuantinsuyo, el Imperio Inca, liderado por el conquistador español Francisco Pizarro, iniciado en 1542 y finalizado en 1572. Entre esos artistas europeos llegados al Nuevo Mundo figuran el jesuita Bernardo Bitti (1548 – 1610); Mateo Pérez de Alesio (1547 - 1628); y Angelino Medoro (1567 - 1631). De sus enseñanzas aprenderían excelentes artistas nativos como Gregorio Gamarra (circa 1570-1642); Diego Quispe Tito (1611 – 1681); y Marcos Zapata (1710 – 1773), entre otros.

Sin embargo, se desconocen los autores de muchas de las obras pertenecientes a esta escuela, pues al principio no se acostumbraba firmarlas. Justamente las dos obras que vamos a analizar son anónimas, aunque en ellas se observan las principales características de la Escuela Cusqueña: carencia de perspectiva, motivos religiosos, colores intensos (rojo, amarillo, ocre), flora y fauna local. Las pinturas analizadas tienen como motivo la representación visual de la Trinidad, no como ente(s) abstracto(s) sino dotado(s) de idénticos rostros y cuerpos completos.

4. La Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Para la fe de la Iglesia Católica y de sus fieles la Trinidad constituye un misterio cardinal, término que en su Teología designa una verdad que no puede ser explicada por la razón; se trata de un saber absoluto llamado “verdad misteriosa”. En tal sentido, los misterios son parte de la revelación sobrenatural, pues son verdades que vienen de Dios; por lo tanto:

Si alguien dice que en la revelación divina no están contenidos ningunos misterios propiamente dichos (*vera et proprie dicta mysteria*), sino que son desarrollados a través de la razón natural (*per rationem rite excultam*), que todos los dogmas de la fe pueden ser entendidos y demostrados a partir de principios naturales; sea anatema⁵.

(Concilio Vaticano I, Ses. III, Can. 4. *De fide et Ratione*, 1)⁶

⁵ Esta declaración va dirigida, sobre todo, contra las prédicas de Arrio (256 – 336), quien alrededor del 320 d C, en Alejandría, impugna la divinidad de Jesús e ignora la condición divina del Espíritu Santo, sin el cual “no hay trinidad” (Arias, 1948, p. 11). El arrianismo fue condenado por la Iglesia Católica en el Concilio de Nicea convocado por Constantino El Grande en el año 325 y al cual asistieron 318 obispos.

⁶ “La devoción al misterio de la Santísima Trinidad comienza en el siglo X. La doctrina de la Trinidad se instituye en el Concilio de Constantinopla (385 d. C.) donde se arguye que el que no crea en la Trinidad no se salvará” (Miguel Reboles, 2009, p. 14).

La doctrina católica señala claramente que la revelación divina predomina sobre la verdad racional, y por tanto para el creyente la fe debe predominar sobre la razón. Un creyente que no admitiera este dogma sería pasible de cometer un anatema, lo que implicaría excomunión, un proceso por el cual dicho creyente queda separado de la comunión de los fieles y de recibir los sacramentos. Es bien conocida la historia medieval según la cual San Agustín (354 – 430) se paseaba un día por la playa tratando de descifrar el misterio de la Trinidad y encuentra a un niño que intentaba meter el agua del mar en un hoyo que este había hecho en la arena. Cuando San Agustín le dice que tal tarea es imposible, el niño le responde que es aún más imposible descifrar el Misterio de la Trinidad. Es esta clase de dogma el que instituye la condición del Dios Absoluto que Farouk califica como falacia: “In global semiotics, religión does not mean belief in the Absolute. To *absolutize* the Divine in religions is to alienate and isolate God from human beings”. (2012, p. 66)

En el caso del misterio de la Trinidad, una vez pasada la llamada Guerra de las Imágenes⁷, la doctrina católica establece que Dios es uno y trino, que se trata de un solo Dios en tres⁸ personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Como dice Eguarte, “El Dios del cristianismo no es un Dios unipersonal ni solitario, sino un Dios que, dentro de la unidad de la sustancia, tiene tres personas” (2019, s/n). Antes San Agustín aclaraba que “Dios es trino, pero no triple” (1956, p. 447). Esa unidad en la diversidad es lo que también se conoce como hipóstasis, pues tal unidad es una “verdadera realidad”; así, Dios es uno en tres personas. San Agustín es terminante al relacionar la unicidad con la *singularidad predicativa*, de modo que no haya equívoco alguno:

Todo lo que substancialmente se dice de Dios se predica en singular de cada una de las personas y también de toda la trinidad. En Dios hay una esencia y tres personas, según los latinos; o una esencia y tres hipóstasis, según los griegos.

(San Agustín, 1956, p. 409)

⁷ “Instaurada la dinastía isáurica en el Imperio Bizantino (717-802), ya encendida la llamada ‘guerra de las imágenes’ por la influencia de la sectas iconoclastas orientales, del judaísmo y del Islam, el emperador León III el Isáurico, mediante un Edicto de 726 prohíbe las imágenes en las iglesias (salvo las de Cristo), y en el 730 decreta pena de muerte para sus veneradores” (Monreal Casamayor, 2011, p. 55). A esa decisión se opondrán el papa Gregorio III y los llamados iconodulios “que consideran las imágenes como símbolo y mediación de lo divino. Igualmente reciben el apoyo de las emperatrices Irene y Teodora que en los concilios, ecuménico de Nicea (787), y Constantinopla (843), consiguieron respectivamente, la una, sanciones solemnes, y la otra que cesara el movimiento iconoclasta”. (Monreal Casamayor, 2011, p. 55)

⁸ El número tres tiene una poderosa simbología en los textos bíblicos, donde aparece 467 veces (Chen, 2004, s/p).

O, como dice Arias, “El dogma de un Dios trino proclama la existencia de una verdad inaccesible a la razón” (1948, p. 43), de modo tal que “La unicidad y pluralidad en el misterio insondable de un Dios Trino se condensan en la fórmula griega: una esencia y tres sustancias; o en la frase latina, que admite una esencia o sustancia y tres personas”. (Arias, 1948, p. 54)

La representación antropomorfa de la Trinidad, tanto en su vertiente trifacial como tricorporal⁹, siempre tres pero uno, es una tarea racional y visualmente difícil pero necesaria, pues de ella dependen las estrategias evangelizadoras, que, así, se basarían en lo que Sartor llama “la solución didáctica del dogma trinitario” (2007, p. 41) que, en cierto modo, se enmarcan en lo que Baschet llama “l'extraordinaire expansivité iconique que connaît l'Occident, particulièrement entre les XIe et XVe siècles” y que, en la América conquistada y colonizada por España y Portugal, se continúa en los siglos XVII y XVIII.

En la narrativa cristiana, particularmente en los Evangelios, no hay explicación lógica alguna sobre el misterio de la Trinidad, pues no se puede explicar algo a alguien que viola los parámetros de la razón y de la inteligibilidad del mundo de la vida. Como dice Bordron, “La connaissance supporte tout aussi difficilement les images impossibles que les contradictions logiques” (2013, p. 169). Es, pues, una situación que pasa a ser interpretada a la luz de la fe que no es otra cosa que un voto de confianza que se hace en alguien o en algo.

Pero para la evangelización católica, plasmar visual o gráficamente la narrativa de los textos evangélicos relativos al misterio de la Trinidad representaba no solo un gran dilema teológico sino también semiótico, pues, más allá de la fe, es difícil conciliar la idea según la cual un ente puede ser, a la vez, tres y uno, y también es difícil representar la unicidad en la diversidad.

5. Representaciones policéfalas y policorporales de la divinidad.

Las formas policéfalas, polifaciales y policorporales de la divinidad tendrían dos fuentes principales. La primera está relacionada con las representaciones de seres mitológicos, tales como Jano, poseedor de dos caras, una que mira al pasado y otra al futuro; Cerbero o Can

⁹ “Estas representaciones arribaron a la América colonial por medio de láminas en ediciones francesas y españolas como la del libro de las horas de Thielmar Keiver o la portada del Tractado del Seraphico Doctor S. Buenaventura, en la contemplación de la vida de nuestro Señor Jesu Christo, publicada en Valencia en 1588, donde aparece una figura trifacial sosteniendo dicho escudo de la fe atanasiano y rodeado por cuatro iconos de múltiple significado, pues simbolizan tanto los cuatro evangelistas, como los cuatro seres vivientes de Ezequiel (Capítulo 1, versículo 10) y del Apocalipsis (capítulo 4, versículos 6-7)”. (Pardo León, 216, p. 33)

Cerbero, personaje de la mitología griega en forma de perro que posee tres cabezas; o Hécate, (Imagen 1) diosa de la noche, la magia, la nigromancia, dueña de Cerbero, y poseedora de tres cabezas.



Imagen 1: Stéphane Mallarmé. 1880. *La triple Hécate*. Grabado en Mallarmé 1880, p. 104 (Fig. 75)

La segunda fuente es la Biblia misma, en particular “dos episodios reportados en el Antiguo Testamento, considerados como primeras manifestaciones de la trinidad de Dios: la aparición de Dios a Daniel (Daniel, VII, 9-14), según la interpretación de San Agustín, en su *De Trinitate* (II, J 8 y 33); y, sobre todo, la Visita de Dios a Abraham en Mambré en forma de tres jóvenes de igual aspecto (Génesis, 18,1-5)”. (Amodio, 2005, p. 91). También podría agregarse el llamado tetramorfo, iconografía basada en una de las visiones de Ezequiel en el *Antiguo Testamento*: “Y el aspecto de sus caras era cara de hombre, y cara de león al lado derecho de los cuatro, y cara de buey a la izquierda en los cuatro; asimismo había en los cuatro cara de águila” (Ezequiel, 1.10). Una visión similar aparece en el *Apocalipsis* de Juan: “El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando”. (*Apocalipsis*, 4:7)

Más aún, la representación trifacial de la Trinidad también podría encontrar una lejana fuente en los *vultus trifons*, cabezas de triple rostro usadas por los etruscos y celtas y luego extendidas a diferentes y numerosas culturas; originalmente se consideraron como

ilustraciones arquitectónicas, pero su proliferación habría influenciado el gusto por las representaciones triádicas (González Hernando, 2006; Terrisse, 2010). Los *vultus trifons* son de dos modelos, el primero “presenta tres rostros fusionados, uno visto de frente, otro girado hacia la izquierda y otro hacia la derecha”; el segundo “posee las tres cabezas separadas pero unidas a un solo cuerpo” (Terrisse, 1999, s/p). Para Ortega Alonso hay tres modelos. En el primero se fusionan tres caras con cuatro ojos; en el segundo tres caras se unen al frente y tienen seis ojos; en el tercero se trata de un solo cuerpo con tres cabezas (Ortega Alonso, S/f, p. 1-2). Es este último modelo el que más se asemeja al utilizado en Cusco (Imagen 9). Algunos relacionan la representación tricéfala o trifacial con el Baphomet (Imágenes 2 y 3), un símbolo, presuntamente diabólico, utilizado por los Caballeros Templarios y esgrimido en su contra durante el juicio que los condenó.



Imágenes 2 y 3: Baphomet. Izquierda: Relieve en el Convento de Cristo en Tomar, Portugal (siglo XVI). Foto de: Benutzer:Webmaster@sgovd.org. Derecha: Dibujo. Tomado de <https://granmisterio.org/2014/11/19/baphomet-simbolo-del-bien-o-del-mal/>

Otra posible fuente, aunque remota en el tiempo y el espacio, es el *Trimurti* hindú, imagen triple de Shiva, Visna y Brahma, donde este último se representa con cuatro cabezas. Así mismo, según González Hernando “la existencia de divinidades multicéfalas entre los germánicos europeos probablemente influyó en la génesis de la imagen de la Trinidad tricéfala” (2010, p. 2). Un caso curioso es el emblema alquímico de un Demogorgon, serpiente-dragón de tres cabezas, de cuyo cuerpo emerge una cruz y que McLean (2016) ha encontrado en un manuscrito en la colección Manly Palmer Hall en Los Ángeles (ver https://www.alchemywebsite.com/Alchemical_Symbolism_Triple_headed_snakes.html).

Boccaccio en su *Genealogia deorum gentilium* (1350) considera al Demogorgon como el padre de todos los dioses.

Otra imagen tricéfala es la del dios pancéltico Lugus o Lugh encontrado en los canecillos de las iglesias románicas (Ortega Alonso, s/f, p. 12), el cual “ha aparecido representado con tres rostros -que no tres cabezas- en algunos lugares de la Galia y también en Peñalba de Villastar (Teruel)” (Céltica Hispana, s/f, s/p). Finalmente, se debe mencionar al dios eslavo Triglav representado siempre con tres cabezas que significarían su dominio sobre cielo, tierra y mundo subterráneo (Chevalier y Gheerbrant, 2003). Así, la representación de la condición unitrina de Dios parecería encontrar sus fuentes en manifestaciones culturales antiguas, anteriores o posteriores a la aparición del Cristianismo, que, después de assimilarlas, le habría dado sus propias formas y características¹⁰.

Para Amodio (2005) la representación visual de la *corporalidad divina* adquiere cuatro formas distintas: simbólicas, especialmente de tipo geométrico, como el triángulo o el círculo; antropomorfas y zoomorfas, como el Padre y el Hijo, con forma humana, y el Espíritu Santo, con forma de paloma; con tres cuerpos, como tres personas idénticas; y con tres cabezas en una única persona. Habría que agregar la representación con una sola cabeza y tres rostros. Aquí vamos a referirnos a los dos últimos tipos, los cuales ilustraremos, tal como indicamos, con ejemplos de la Escuela Cusqueña de Pintura.

Puesto que la pintura religiosa en los siglos XVII y XVIII tenía no solo una función estética sino, sobre todo, debía cumplir una función evangelizadora, muchas de las obras representaban vidas de santos y, en especial, de la virgen María, madre de Dios, representaciones que no colidían con la lógica teológica que podría describirse en la igualdad sustancial entre un personaje y un cuerpo, entre un ser humano, biológico, y su representación visual según los cánones pictóricos establecidos.

Ahora bien, ¿cómo la representación pictórica puede resolver la paradoja inherente a una trinidad que debe ser referida con la *singularidad predicativa* que menciona San Agustín? Si

¹⁰ Hay quienes arguyen, incluso, que la trifacialidad iconográfica está vinculada al mismo diablo, personaje que Dante describe con tres caras: “¡Qué asombro tan enorme me produjo / cuando vi su cabeza con tres caras! / Una delante, que era toda roja: / las otras eran dos, a aquella unidas / por encima del uno y otro hombro, / y uníanse en el sitio de la cresta” (p. 104: 37 - 42). También “Molanus insinúa que es una imagen diabólica, pues recoge una narración según la cual en 1221 un religioso estaba meditando cuando: ‘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’”. (En Petri Ortiz, s/f, p. 13-14). Chevalier y Gheerbrant (2003) reportan una miniatura del siglo XV llamada *Trinidad del mal* aparecida en un manuscrito ubicado en la Biblioteca Nacional de París, en la cual un diablo sedente aparece con una cabeza y tres caras y con otras tres caras ubicadas dos en las rodillas y otra en el entrepiernas, además otras dos caras en el pecho.

bien el discurso religioso debe a menudo vivir en medio de las contradicciones, pues, como señala Leone, “Paradox is often a central element of religious cultures and traditions exactly because they prominently long for a finite representation of infinitude”, (Leone, 2020 (Semiotics), p. 3), ¿cómo satisfacer esa paradoja en el discurso visual, de modo que sea lógicamente tolerable?

Para el pintor, guiado por las enseñanzas de la Iglesia Católica, la Trinidad es, como señala Eguiarte, el *arquetipo* de la comunión cristiana que, a su vez, se plasma en el *prototipo* primero constituido por la comunidad de Jerusalén y, finalmente, se multiplica en el *estereotipo*, entendido como la vida cotidiana de las comunidades practicantes (Eguiarte, 2019). Para el artista se trataría de resolver la representación del *arquetipo trinitario* en una imagen que al mismo tiempo que muestre la diversidad, tres personas, también muestre la unidad, un solo Dios. Como se pregunta Monreal Casamayor “¿Quién le ayudará a distinguir gráficamente a tres Personas divinas (dos de las cuales son seres sobrenaturales) en una sola y única esencia?” (2011, p. 56)

Los pintores usarán la misma lógica de la representación de la virgen María así como de otros santos, una lógica que, en definitiva, operará en la resolución del conflicto que la enseñanza doctrinaria crea entre los fieles: la existencia hipostática o cómo un ente puede ser, a la vez, uno y tres. En efecto, siguiendo una tradición que se remonta a 1494, los artistas cusqueños representarán a Dios privilegiando la diversidad numérica; en otras palabras, en lugar de un solo dios pintarán tres, lo que resolvería la contradicción inherente al misterio en favor del número; es decir, de la cantidad y no de la unicidad. En otras palabras, no privilegiarán la *predicación singular* agustiniana, la unicidad, que correspondería a su naturaleza cualitativa. Podría decirse que la *predicación pictórica* elige la representación trinitaria en detrimento de la unidad, la que, como veremos, será representada por la identidad corporal de los tres actores. Si, como dice Brodron, “l’image est toujours *spéculative*, elle trace une frontière mouvante et une médiation changeante, toujours questionnables, entre le monde et nous sans que soit aisément déterminable où passe exactement cette frontière et en quoi consiste la médiation” (2013, p. 175), ¿cuáles son las estrategias discursivo-visuales que el pintor desarrolla para limitar esas “fronteras movibles” y reducir la especulación interpretativa?

Frente a la contradicción teológica y doctrinaria que significaría el desconocimiento o relegamiento de la unicidad divina, el pintor construye una solución: pinta, como dijimos, los tres seres antropomorfos¹¹ corporal y vestimentariamente idénticos, lo cual, simultáneamente,

¹¹ La más famosa representación antropomorfa de la Trinidad es la llamada *Teofanía de Mambré* realizada *circa* 1360 por el monje ruso Andrei Rublev. Según Monreal Casamayor (2011) la pintura estaría basada en un episodio del Génesis, donde las tres divinas personas aparecen en forma de tres

le permite resolver el problema de la jerarquía entre las tres divinidades, puesto que todas son Dios, y, en consecuencia, los presenta como iguales (ver Imagen 4). Así frente a la representación cuantitativa del número tres, el cual no solo se expresa en las figuras sino que se reproduce en los tres querubines que cada una de ellas tienen a sus pies, el pintor recupera el sentido de unidad, del dios único, representando las tres figuras de manera idéntica.

La *identidad y carencia de jerarquía* no solo se expresa en sus cuerpos y rostros, sino también en sus vestimentas, decorados, poses y miradas. También se expresa desde el punto de vista espacial al colocar las figuras en un mismo nivel horizontal. Son mínimas y semióticamente no pertinentes, nos parece, las diferencias que pueden observarse en los pliegues de los vestidos y capas. Así mismo, las tres imágenes comparten una rigidez hierática carente de emociones.



Imagen 4: *La Santísima Trinidad*. Anónimo. Escuela Cusqueña, Cusco, Perú, siglo XVIII (1720-1740). Óleo sobre tela. 152 x 214 cm. Museo de Arte de Lima (MALI), sala de Arte Colonial.

Una de las preguntas que surge en el análisis del cuadro es por qué el autor no identifica cada una de las imágenes como el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. En otras iconografías, por ejemplo, el primero se identifica con símbolos del tiempo como la “ancianidad”¹² expresada en barbas blancas o con un sol. En el cuadro de Fridolin Leiber (1853–1912), (Imagen 5), también

peregrinos que se presentan ante la tienda de Abraham, junto a un encinar: “Yahvé se le apareció en el encinar de Mambré mientras estaba él sentado a la puerta de la tienda en lo más caluroso del día. Levantó sus ojos y vio que había tres hombres en pie ante él. En cuanto los vio corrió a su encuentro desde la puerta de la tienda”. (Génesis 18, 1-2)

¹² Es excepcional la representación juvenil de las tres divinas personas. Una de ellas es la pintura realizada por Miguel Ángel Sáinz y que se encuentra en la iglesia de la Santísima Trinidad ubicada en Calahorra, España (Miguel Reboles, 2009).

titulado *La Santísima Trinidad*, la corporalidad de los tres personajes es idéntica, por lo que el pintor recurre a símbolos que permitan diferenciarlos: el Padre es representado con el llamado “Ojo de la Providencia”, en el cual un ojo aparece en el centro de un triángulo equilátero; el Hijo se representa con la imagen de un cordero (“agnus Dei”) y el Espíritu Santo con una paloma. Aquí se cumple lo afirmado por Monroy Correa: “el cuerpo mismo suele ser un canal a través del cual se re-presentan diversos signos dentro de un código” (2013, p. 4).

En ese cuadro, donde cada uno de los actores representados aparece con un solo pie que reposa sobre la cabeza de un querubín, solo el de Jesús tiene el estigma de la crucifixión, lo que también permite distinguirlo del Padre y del Espíritu Santo. Por otra parte, sabemos que Cristo es el de la izquierda del observador, pues las escrituras señalan que Él está sentado a la diestra de Dios Padre (Marcos 16: 19; Lucas 22: 69; 1 Pedro 3: 22; Romanos 8: 34), lo que, de paso, también ubica a este último en el centro de la Trinidad y, por descarte, al Espíritu Santo a la izquierda de Dios padre.



Imagen 5. Fridolin Leiber. *La Santísima Trinidad*. (Finales del siglo XIX, principio del siglo XX, antes de 1912).

Una estrategia identificatoria similar se observa en un cuadro de la Escuela de Mérida, Venezuela (Imagen 6)¹³, donde cada una de las tres divinidades se identifica con símbolos

¹³ Agradecemos al Dr. Emanuele Amodio habernos suministrado copia de la imagen merideña.

similares a los utilizados por Leiber: el Hijo con el símbolo del cordero en el pecho, además de los estigmas de la crucifixión en manos y pies; y el Espíritu Santo con el símbolo de la paloma en el pecho. La única diferencia es el Padre, representado aquí con el símbolo del sol:



Imagen 6: *Las tres Divinas Personas*. Anónimo de la Escuela de Mérida, Venezuela, segunda mitad siglo XVIII. (Fuente: Duarte. 1978: 115. En Amodio, 2005).

Por otra parte, si bien en la Imagen 5 los tres personajes aparecen con un triángulo dorado sobre sus cabezas, un símbolo de su unidad trinitaria, la pose de sus manos, como otra estrategia discursivo-visual diferenciadora e identificatoria, varía considerablemente: mientras Jesús, sentado a la derecha del Padre – “Y el Señor, después que les habló, fué recibido arriba en el cielo, y *sentóse á la diestra de Dios*” (Marcos, 16:19) –, aparece con sus manos extendidas para mostrar las marcas de los clavos usados en su crucifixión, el Padre levanta su mano derecha con los dedos pulgar, índice y medio extendidos y con la izquierda sostiene un cetro. El Espíritu Santo aparece sosteniendo una paloma. La simbología de las manos, como veremos, es fundamental en la representación de las deidades cristianas.

Finalmente, si examinamos el eje vertical de los cuerpos en la pintura cusqueña (Imagen 4), veremos que en la parte superior sus cabezas sobresalen del espaldar de las sillas, coronadas con mitras rematadas con una cruz y rodeadas por un ambiente numinoso y lleno de luz. Aparecen también cuatro cabezas de querubines y dos ángeles-niños al extremo derecho e izquierdo del cuadro. Detrás de sus cabezas se observan lo que parecen ser estrellas de color anaranjado claro. Esos elementos simbólicos indicarían la vinculación de sus cuerpos con el mundo celestial. En la parte inferior del eje vertical se observa una suerte de almohadones o cojines, con nueve querubines, donde reposan, aunque no visibles, los pies de las tres divinas

personas. Estos elementos del eje vertical inferior indicarían el mundo terrenal. Si esta hipótesis es correcta, los cuerpos divinos serían una suerte de conexión o puente entre el mundo celestial y el mundo terrenal. Esta hipótesis encontraría sustento en textos bíblicos como el de Isaías: “Los cielos son mi trono y la tierra el estrado de mis pies” (Isaías 66: 1) o el de Mateo: “No juréis en modo alguno: ni por el cielo, porque es el trono de Dios, ni por la tierra, porque es el estrado de sus pies” (Mateo 5, 34-35); también en Hechos 7: 49: “el cielo es mi trono, y la tierra el estrado de mis pies; ¿qué casa me edificareis?, dice el señor”. Además, una larga tradición topo-simbólica, mítica y religiosa, ha asociado lo alto con el cielo y lo bajo con la tierra.

6. Visibilidad e invisibilidad: un vacío semiótico.

En el proceso de producir sentidos viables para los futuros indígenas conversos, la Iglesia Católica tenía que llenar, en primer lugar, el *vacío semiótico* entre la invisibilidad y la visibilidad divina, pues, sin duda alguna, lo visible apela al reconocimiento y a la credibilidad con más fuerza que lo invisible, una condición que apela a la *fides*, a la confianza. En segundo lugar, la iglesia también debía llenar un segundo *vacío semiótico* expresado en la existencia hipostática: la creencia y aceptación de una imposibilidad lógica, racional, como la conciliación absoluta entre la diversidad, tres personas, y la unidad, un solo Dios. A estas dificultades se suma la imposibilidad de representar a Dios reconocida por algunos teólogos que, como Molano, ya en 1642, consideraban necesario explicarla a los fieles: “si alguna vez aconteciere pintarse istorias sagradas, siendo esto provechoso al pueblo ignorante, se le advierta que no se puede por ellas representar al vivo a la Divinidad, de la suerte que se mira con los ojos corporales, ni se puede vivamente retratar en la pintura” (en Pardo León, 2016, p. 65).

Es para colmar ese doble *vacío semiótico* que las iglesias católicas se llenarán de imágenes¹⁴ escultóricas y pictóricas que intentan satisfacer el espacio entre lo que los fieles no pueden ver y lo que sí, entre un dios invisible y un mundo visible; una proliferación visual que, también, pretende colmar el espacio entre lo lógicamente imposible y lo impuesto por la fe. Así, pues, es posible definir lo que denominamos *vacío semiótico* como la ausencia de referente, sea

¹⁴ La Iglesia Católica se preocupó de controlar y fiscalizar la elaboración de esas imágenes en las colonias españolas: “La producción de las imágenes sagradas estaba claramente fiscalizada y reglamentada tanto por el Sínodo como por el Concilio tridentino, y las herramientas intelectuales con las que se sirvieron los artistas de la época fueron manuales de pintura e historias sagradas, para poder cumplir con la tarea evangelizadora en el Nuevo Mundo” (Pardo León, 2016, p. 61)

este sensorial o ficcional, ontológico o semiótico; sea este visible, palpable, audible, olfateable o degustable. Estos instrumentos semióticos visuales –imágenes, esculturas, grabados, dibujos-, situados en contextos espaciales específicos –iglesias, capillas, santuarios- vienen así a constituirse en la referencia positiva, en prueba de lo real-divino. Tales referencias pueden ser efectivamente físicas o culturalmente aprendidas. Por supuesto, el *vacío semiótico* no es nunca un vacío absoluto, pues las culturas sufren siempre de un *horror vacui* y, en consecuencia, “proveen” abanicos de sentidos posibles que esperan realizarse y “llenar” tales vacíos.

7. Representación tricorporal de la Trinidad.

Ahora bien, ¿cuáles son las características de la manifestación del arquetipo, de esa triple pero única corporeidad divina que observamos en la Imagen 4? Si la analizamos, podemos elaborar un inventario, aunque sea parcial, de los componentes de esa corporalidad representada. Utilicemos varios criterios que hemos visto a lo largo de otros análisis sobre la Corpófera:

- Mirada frontal de los actores que apela al espectador; mirada desde la imagen que, gracias a su eficacia icónica, invita al reconocimiento de su existencia triádica y única.
- Pose hierática, rígida, estática, propia de la inmutabilidad esencial y de la permanencia temporal.
- Vestimenta compuesta por ricos vestidos bizantinos y capas nobles o reales, compatibles con el sentido de autoridad y poder.
- Colores: rojos, blancos, áureos y ocres que son muy utilizados en los íconos, murales y frescos cristianos, los que los vincula a la fuerza y el prestigio de una tradición y unas creencias.
- Coreografía: ángeles y querubines que confirman el mundo divino y su espacialidad y actorialidad celestial.
- Piel blanca que confirma su jerarquía étnica, superior, dominante, frente a los otros colores de piel, los de los dominados.
- Símbolos: cruz, cetro, corona, mano y dedos. Los símbolos buscan darle una gran densidad semiótica y una eficiencia enunciativa y anagógica al mensaje pictórico.

Vale la pena detenerse un poco en ellos. La cruz, como se sabe, es uno de los símbolos fundamentales del Cristianismo y representa la victoria de Jesús sobre la muerte. Gracias a su

transformación semiótica, la cruz, instrumento de muerte, se convierte en símbolo de lo que el Cristianismo concibe como la verdadera vida, la vida eterna. Tradicionalmente el cetro simboliza el poder y la autoridad, mientras que la corona significa la nobleza y jerarquía. Los dedos pulgar, índice y medio representan al Padre, al Espíritu Santo y al Hijo, respectivamente:

En el catolicismo el pulgar debido a su obvia dominación en la mano denota la persona del Todopoderoso, de la Divinidad; el segundo dedo, el Espíritu Santo, que procede del Padre y del Hijo; el tercer dedo o medio –por ser más largo que los demás- se relaciona con Cristo y la salvación. El anular y el meñique denotan la naturaleza doble de Cristo. El cuarto dedo manifiesta la naturaleza divina y el meñique la humana.

(Sorell en Cerrada Macías, 2007, p. 326-27)

Como se sabe, dentro de la Corpusfera las manos constituyen una suerte de esfera semiótica de una gran potencia significativa, no solo en las representaciones visuales sino también en las prácticas cotidianas, una potencia solo comparable con la del rostro. En la Imagen 4 las tres personas, como Jesús en el Pantocrátor, muestran al espectador la palma de la mano derecha para que sean perfectamente visibles los tres dedos¹⁵. “En la ilustración del Cristo de San Clemente de Thaul, la mano es un elemento importante, pues su posición alzada se encuentra en actitud bendicente y sus tres dedos extendidos son una alusión a la Trinidad”. (Cerrada Macías, 2007, p. 327)

El entrelazamiento de las manos también es utilizado para simbolizar la unidad divina, tal como lo observamos en dos representaciones tricorporales, una talla en madera y un cuadro al óleo, que hemos encontrado en el Museo de Arte Colonial de Ecuador (Imágenes 7 y 8)¹⁶. En ambas obras las tres personas de la divinidad se toman las manos simbolizando un estrecho vínculo unitario, dispositivo poco frecuente en las iconografías anteriores y añade un nuevo dispositivo a las imágenes idénticas, el cual viene a reforzar la isotopía construida: unidad en la diversidad, tres personas y un solo dios. Sin embargo, ambas imágenes se diferencian en varios

¹⁵ Una de las iconografías más conocidas donde Cristo utiliza los tres dedos –pulgar, índice y medio- es la del pantocrátor (παν ‘todo’) y el verbo κρατέω (acometer, realizar) = “Todopoderoso”), imagen medieval muy utilizada en el arte bizantino y románico. En ella Cristo representa con los dedos de su mano derecha a las tres personas de la Trinidad mientras en la izquierda sostiene las sagradas escrituras. Véase, por ejemplo, el Mosaico de Cristo Pantocrátor estilo bizantino en Catedral de Cefalù, Sicilia (<http://panormus.es/Cefalu/Catedral-de-Cefalu.html>).

¹⁶ Los autores agradecen al Museo Nacional y al Museo de Arte Colonial de Ecuador la autorización prestada para acceder a las imágenes 7 y 8, *Trinidad Antropomorfa Isomórfica* y *Virgen Eucarística*, así como la información brindada y apoyo recibido en esas instituciones, en particular por parte de Verónica Muñoz, Jacqueline Chamorro y Ximena Morales.

aspectos. En la imagen 7 Dios Padre aparece en el centro y Jesús, a su diestra, sostiene el mundo. En el extremo opuesto el Espíritu Santo se reconoce porque sostiene una paloma. En la Imagen 8, si bien Jesús está a la diestra de Dios padre, este es quien sostiene al mundo y parece estar en el lado derecho del cuadro, mientras el Espíritu Santo aparece en el centro, un lugar que, en efecto, ocupa en forma de paloma en numerosas iconografías clásicas de la Trinidad divina.



**Imagen 7: *Trinidad Antropomorfa Isomórfica*. Anónimo. Talla en madera.
Siglo XVII. 56 x 37 cm. Museo de Arte Colonial, Quito, Ecuador.**



**Imagen 8: *Virgen Eucarística*. Anónimo. Museo de Arte Colonial, Quito, Ecuador.
Transición al Siglo XVIII. Óleo sobre tela 78 x 72 cm.**

En otras representaciones tricorporales las manos de Jesús, Dios Padre y Espíritu Santo aparecen juntas no solo para expresar la unidad armónica y esencial de las tres divinas personas, sino también para el reconocimiento y confirmación de otros actores, tal como ocurre

en el cuadro anónimo de la Escuela Cusqueña *Coronación de la Virgen*, que se encuentra en la Colección de Arte del Banco de la República, en Bogotá, Colombia (Óleo sobre tela, 192 x 140,5 cm, No. Registro AP3905). Allí, las manos de las tres divinas personas sostienen la corona sobre la cabeza de la virgen, un caso similar al del cuadro llamado *Tres Trinidades* que se encuentra en la colección Priet-Gaudibert en Francia; lo mismo que al del cuadro pintado por Gaspar Miguel de Berrío, también llamado *Coronación de la Virgen*, un óleo sobre tela del siglo XVIII, que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia (Sartor, 2007).

En el cuadro *Virgen Eucarística* (Imagen 8)¹⁷, llamado así porque la virgen María sostiene la custodia con la hostia consagrada, vemos la articulación triple de la Trinidad con otra representación triple que el artista construye incorporando imágenes de sacerdotes de órdenes religiosas, lo que expresa, una vez más, la trascendencia semiótica del número tres. En otras obras el equilibrio numérico con la Trinidad se logra utilizando la tríada conformada por la virgen, San José y el Niño Jesús, un recurso que también vemos en el hermoso cuadro anónimo *Exaltación de la Eucaristía*, del siglo XVIII, que se encuentra en el Museo Pedro de Osma, en Perú.

En cuanto a la vestimenta, tanto en el cuadro cusqueño como en el de Leiber, los tres actores visten de manera idéntica, lo que refuerza el sentido de su igualdad jerárquica que era justamente una de las condiciones que el arrianismo criticaba al señalar la superioridad divina del Padre sobre el Hijo, una subordinación de Jesús que el Concilio de Nicea (325 d C) condenaba.

Toda esta panoplia de elementos significantes otorga una poderosa eficacia simbólica a la imagen:

À des degrés divers, la charge signifiante de l'image implique le spectateur, dispose le fidèle, en lui attribuant une position, des gestes, une attitude mentale ; elle le fait entrer dans le cercle de l'histoire sainte, l'engage dans un travail d'interprétation, une opération de discernement, une rumination, une dynamique anagogique, une quête d'un sens qui ne cesse de se dérober.

(Baschet, 2010, p. 13)

¹⁷ Una imagen similar, un óleo sobre tela pintado por Miguel de Santiago en el siglo XVII, titulado *Inmaculada Concepción*, se encuentra en el Convento de San Francisco, en Quito, Ecuador. Allí también las tres divinas personas entrelazan sus manos mientras la virgen sostiene la custodia.

En ese conjunto de símbolos poderosos que los cuadros utilizan, ocupa un lugar privilegiado el triángulo. Una rápida revisión histórica en diversas sociedades muestra cómo esa figura geométrica atraviesa diferentes religiones y culturas. Karolus lo sintetiza así:

Para los cristianos Dios es uno en tres personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo; para los budistas, es la Triple Joya o Triratna: Budha, Dharma y Sangha; en el Egipto ancestral, el triángulo divino está formado por Isis, Osiris y Orus; en el hinduismo, la trinidad se expresa como Brahma, Vishnu y Shiva, los aspectos productor, conservador y transformador de la creación; el mantram “Aum” –frecuentemente pronunciado “Om”-, los tres estados de la manifestación o los tres Gunas: Sattva, Rajas y Tamas; los tres Reyes Magos de Oriente, símbolos de las tres funciones del Rey del Mundo en la figura de Cristo naciente: Rey, Sacerdote y Profeta, y sus tres ofrendas: oro –símbolo de la realeza-, incienso –símbolo de la pureza del sacerdocio-, y mirra –la resina más amarga... el don de la profecía.

(Karolus, 2011, s/p)

También Bonell afirma que

El triángulo constituye el símbolo capital del ternario; se dice que 3 es un número triangular porque tres puntos dispuestos al azar forman naturalmente un triángulo y sólo uno. El 3 es considerado un número perfecto porque es el primer impar, porque es igual a la suma de los números que lo preceden, y porque es necesario para establecer cualquier relación o proporción. Es símbolo de todo proceso dinámico. Con tres lados, tres vértices, tres ángulos, tres mediatrices y tres bisectrices, el triángulo es la primera figura perfecta, el polígono más simple. Y puesto que contiene la recta, el ángulo y la superficie es como una síntesis de la geometría.

(Bonell, 2000, p. 64)

Poincaré, el gran matemático francés, prefiguraba en las formas geométricas la armonía de las partes y el todo: “¿cuáles son los entes matemáticos a los que atribuimos estas características de belleza y elegancia y que son susceptibles de desarrollar en nosotros un sentimiento de emoción estética? Son aquellos cuyos elementos están dispuestos armoniosamente, de forma que la mente pueda sin esfuerzo abrazar todo el conjunto penetrando en sus detalles”. (En Ariza, 2007, p. 6)

8. Representación trifacial de la Trinidad.

En el siguiente ejemplo de la pintura cusqueña (Imagen 9)¹⁸, el pintor ha prescindido de la noción de cantidad en lo relativo al cuerpo, pero la ha conservado en lo relativo al rostro y también en la doble utilización del triángulo, figura geométrica que, como dijimos, es frecuentemente usada en la iconografía católica para representar la Trinidad. Privilegiar el rostro en su enunciación pictórico-discursiva no es una operación inocente: ella revela la importancia y la trascendencia semiótica que el rostro tiene en la morfología del cuerpo, su enorme capacidad representativa y comunicativa, su condición identitaria y simbólica¹⁹.

Como se ha dicho en otra parte, el rostro es “un alfabeto complejo, cuyas posibilidades de realización están todas exhibidas como si el rostro fuera una vitrina: siempre abierto a la comunicación, incluso antes de la palabra que la boca articulará o de los gestos y movimientos que el cuerpo realizará” (Finol, 2015, p. 35). Barrado agrega que “El rostro es un sistema de multimensaje, que puede comunicar información relativa a la personalidad, el interés y la sensibilidad durante la interacción, así como los estados emocionales”. (2003, p. 179). Desde las representaciones de la cara en el dibujo, pasando por su expresión en la pintura, en la fotografía y en lo digital hasta llegar al selfie (Finol, 2013; Leone, 2020 (Semiótica)) el rostro no solo es nuestra carta de presentación en el mundo, sino también una poderosa representación de nuestra propia autodefinición como individuo, de nuestro reconocimiento social y legal.

Por otra parte, mientras en las imágenes 4 y 5 los tres personajes aparecen sentados, en la Imagen 9 aparece un solo cuerpo de pie, con las dos manos posadas en los dos ángulos superiores de un triángulo. El triángulo y los tres rostros están en una relación de redundancia visual, pues ambas confirman la isotopía dominante de ambos cuadros: Dios trino y uno, doctrina que el pintor reconfirma de modo verbal gracias a la inscripción latina en los lados del triángulo que textualmente dicen: “El Padre no es el Hijo, el Hijo no es el Padre; el Hijo no es el

¹⁸ Para una importante muestra de las abundantes representaciones trifaciales de la Trinidad cristiana, adicionales a las incluidas en el presente trabajo, ver la sección Archivo del *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA) en [www. https://colonialart.org](https://colonialart.org). Allí se encuentran imágenes de Bolivia, Colombia, Perú y México. Entre ellas es muy interesante es la pintura bogotana “El Símbolo de la Trinidad” de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos analizada por Pardo León (2016). También en España, en el Monasterio de Tulebras, Navarra, se encuentra un óleo sobre madera de Jerónimo de Cósida de 1592, con una imagen trifacial de la Trinidad (Fajardo de Rueda, 2014). En Florencia, Italia, en la Galería Uffizi, se puede ver la *Visión de San Agustín* (1438), de Filippo Lippi, en la cual la Trinidad se le presenta al santo en forma de tres rostros de jóvenes imberbes.

¹⁹ Para un extenso e interesante análisis de la capacidad identificatoria del rostro y de los dedos en el dominio forense, desde sus inicios hasta el mundo digital contemporáneo, ver el detallado y documentado ensayo de Leone (*From Fingers*, De próxima publicación).

Espíritu Santo, el Espíritu Santo no es el Hijo; el Padre no es el Espíritu Santo, el Espíritu Santo no es el Padre; pero Padre, Hijo y Espíritu Santo son Dios”. El recurso a un texto verbal no solo refuerza el texto figurativo, sino que lo ancla definitivamente, de modo que los riesgos y equívocos interpretativos se reduzcan a su mínimo posible.

Para ratificar la autenticidad del mensaje pictórico, el autor ha incorporado en las esquinas del cuadro a los cuatro evangelistas Juan, Marcos, Mateo y Lucas, cada uno con un libro en una mano y una pluma en la otra.



Imagen 9: *Trinidad Trifacial*. Anónimo. Escuela Cusqueña, Cusco, Perú, siglo XVIII. Óleo sobre tela. 182 x 124 cm. Circa 1.750 – 1.770. Museo de Arte de Lima (MALI), sala de Arte Colonial.

Donación: Memoria Prado. Foto Tomada de

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Anonymous_Cusco_School_-_Trifacial_Trinity_-_Google_Art_Project.jpg

Los contenidos relativos al rostro de las dos pinturas cusqueñas que analizamos (Imágenes 4 y 7) son reproducciones de otras realizadas previamente en Europa, donde “la iconografía de la Trinidad tricéfala/trifacial parece abrirse paso, consolidarse y difundirse entre fines del siglo XIII y comienzos del siglo XIV (González, 2010, p. 2)²⁰. Dos ejemplos de estas últimas son las

²⁰ “Una de las obras más interesante es una miniatura del hacia 1270 (Biblia de Cambridge, St. John’s College, ms. K 26, fol. 9v) que ilustra la Hospitalidad de Abraham, en la que se ve al patriarca arrodillado

imágenes 10 y 11, en las cuales la representación de la Trinidad también está focalizada en el rostro.

En la pintura cusqueña (Imagen 9) se nos presenta, sin embargo, una concepción de “rostridad” muy particular que se afina en unas operaciones semióticas específicas, pues “poner cara equivale a poner signo, a significar, a expresar” (Quezada Macchiavello, 2017, p. 203). Allí el rostro es particularmente complejo, pues si bien hay tres caras sus ojos no replican el respectivo número: en lugar de seis como correspondería a tres rostros, aparecen solo cuatro, mientras que sí aparecen tres narices y tres bocas. La habilidad del pintor permite que podamos ver cada rostro de modo particular, con una misma mirada hacia el vacío, y, al mismo tiempo, también podemos verlos como una totalidad.

Al elegir el rostro como representación de la Trinidad, el autor, que sigue los viejos grabados y pinturas europeas, añade lo que parece ser una innovación, si se juzga por las imágenes 8 y 9. Esa innovación consiste en que el pintor cusqueño incorpora un cuerpo completo (y no solo el torso, como en las imágenes 8 y 9). Cabría preguntarse si gracias a la totalidad corporal el autor utiliza al cuerpo como símbolo de la unicidad de Dios y a los rostros como símbolo de cada una de las personas que la componen. En todo caso, independientemente de la intención del autor, desde el punto de vista semiótico este parece ser el mensaje: un solo cuerpo y tres rostros como homologación de la unicidad y la diversidad, una estrategia evangelizadora pedagógicamente más eficaz, si se quiere, que la de la Imagen 4 donde aparecen tres cuerpos y tres rostros.

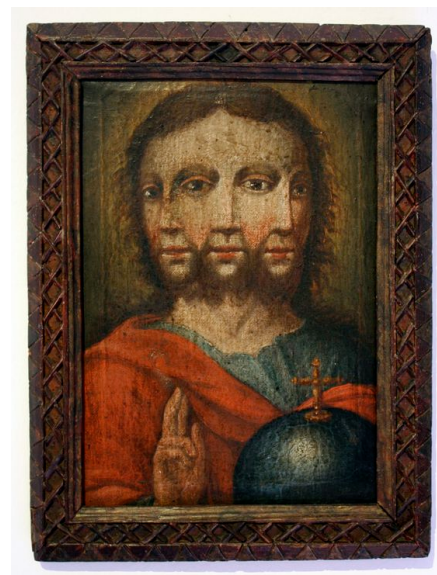
Esa “rostridad” triple, estática, hierática, caracterizada por una mirada fuera de tiempo y espacio, de rasgos masculinos, capaz de reunir y atenuar las contradicciones lógicas, si bien podría parecer “monstruosa” a los sujetos de la evangelización, finalmente ese posible efecto de sentido sería atenuado y la imagen aceptada gracias al discurso de los clérigos y sacerdotes, gracias también al poder económico y político de la iglesia, capaz de destruir viejas divinidades e imponer las propias, a menudo creando transiciones e hibridaciones que facilitarían la aceptación.

Al examinar el eje vertical de esta pintura cusqueña es interesante notar que en este segundo ejemplo (Imagen 9) la mitra que en la Imagen 4 aparecía en el extremo superior, es

ante un ser de un solo cuerpo de cuyo cuello salen tres cabezas y que se identifica con la Trinidad en base a una inscripción colocada en el reverso (*De Domino apparente Abrahe in figura Trinitatis*). En el siglo XIV abunda esta iconografía en Francia, Italia y el área de los Balcanes. Es muy empleada en los siglos finales de la Edad Media, en combinación con representaciones geométricas, así por ejemplo en la Trinidad de Manresa (del siglo XV) o la de Culebras (del siglo XVI) un dios trifacial sostiene un triángulo en el que se inscriben esferas e inscripciones relativas a la diferencia versus igualdad del Padre, Hijo y Espíritu”. (González, 2010, p. 2)

decir, en las cabezas de las tres figuras, aquí aparece en el extremo inferior, sostenida por dos querubines a los pies del cuerpo unitario. La mitra colocada en la parte inferior haría contrapeso a los dos poderosos triángulos colocados en la parte superior, detrás de la cabeza trifacial, y media del eje vertical. Aquí, pues, la mitra está asociada al mundo terrenal, eje vertical inferior, mientras el triángulo está asociado al mundo celestial, tanto en su eje vertical superior como en el medio. De hecho, la ubicación del enorme símbolo geométrico que sirve también de soporte a la inscripción verbal y que invierte el triángulo vestimentario del personaje, parece indicar, a diferencia de la Imagen 4, el encuentro entre el mundo celestial y el terrenal, con predominio del primero.

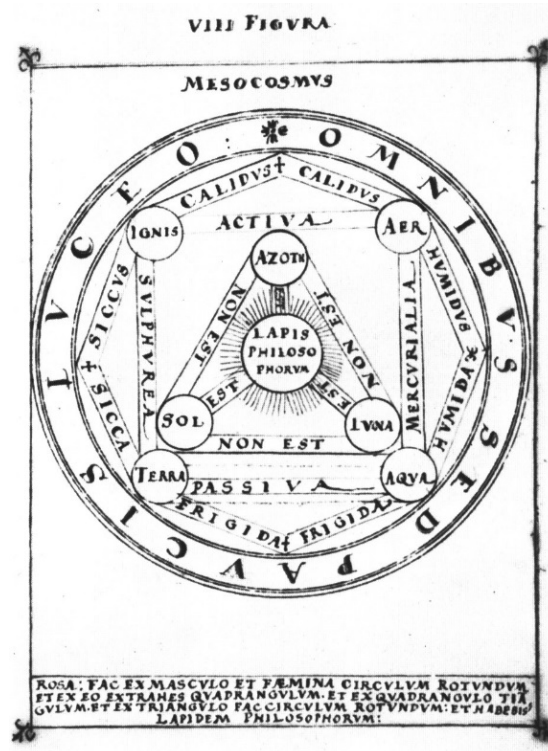
Desde el punto de vista simbólico, el triángulo está en posición redundante con respecto a los tres rostros; se trata de un mecanismo isotópico que recurre a la repetición de un símbolo abstracto, el triángulo, que aparece detrás de la cabeza, en las manos del personaje central y en la vestimenta del personaje; y de un símbolo figurativo, también reiterado tres veces: el rostro. Esta abundancia isotópica busca, justamente, reforzar el mensaje central del cuadro: la naturaleza una y triple de la Trinidad.



Izquierda: Imagen 10: Escuela Holandesa, c. 1500. Foto tomada de <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/PartNetherlandishSc>. Derecha: Imagen 11: Foto de Andrew Dupont tomada de <https://www.pinterest.de>

La imagen del triángulo con la leyenda latina escrita, así como la referencia a los evangelistas, está tomada de un grabado en madera que parece ser el origen de estas representaciones cristianas de la Trinidad. Dicho grabado habría sido hecho en 1494 en Zaragoza, España

(Imagen 12). Allí aparecen sólo los evangelistas Lucas y Marcos en las esquinas inferiores del grabado.



Izquierda: Imagen 12: *El escudo de la fe*. Taller de Paul Hurus (d. 1505). 1494. Grabado sobre madera.²¹ Foto y texto tomados de <https://colonialart.org/artworks/454aa>. Derecha: Imagen 13: *Lapis philosophorum* (Piedra Filosofal) aparecida en el manuscrito *Codex Vossiani Chemicus* Q.61 del siglo XVII encontrado en Leiden, Holanda. (McLean, 2016).

Es difícil no relacionar *El escudo de la fe* (Imagen 12) con la representación del *Lapis Philosophorum* (Imagen 13), no sólo por la utilización del símbolo del triángulo, aunque en el primero aparece invertido, sino también porque en ambos aparece la expresión verbal latina *Non est*, y los vértices con los nombres de Azoth, Sol y Luna han sido sustituidos por Padre, Hijo y Espíritu Santo. El Azoth corresponde en la alquimia tradicional al mercurio que Paracelso consideraba el remedio universal y que la Teosofía considera el principio creador de la Naturaleza. Otras copias del grabado zaragozano serán hechas a lo largo de la historia, entre ellas la del taller de Jacques Granthomme II (1555-1618).

²¹ Ilustración en el folio IIIv de Andres de Li (d. 1521), *Thesoro de la passion sacratissima de nuestro redemptor*, en cuyo colofón se lee: "La presente obra fue acabada en la insigne y muy noble ciudad de Caragoça de Aragon: por industria y expe[n]sas de Paulo hurus aleman de Co[n]stancia: a dos dias del mes de octubre: enel año dela humana saluacion. Mil quatrocie[n]tos noue[n]ta y quatro". El grabado fue copiado o reimpresso a lo largo del siglo XVI en numerosas ediciones del *Flos Sanctorum* y en el *Libro de Horas* francés publicado por Thielman Kerver (activo desde 1497 hasta 1522).

En 1628 el Papa Urbano VIII prohibió y ordenó que fuesen quemadas las imágenes de la Trinidad bajo la figura de tres cuerpos o tres rostros, pues podría conducir a los fieles a pensar que la religión católica era politeísta, además de generar las burlas de los protestantes; sorprende, no obstante, que la iglesia no se opusiese a la representación zoomorfa del Espíritu Santo, una divinidad que en los evangelios se representa en Pentecostés como lenguas de fuego (Hechos 2:1-4). La prohibición fue ratificada en 1745 por el Papa Benedicto XIV por considerarlas “representaciones monstruosas”²². El teólogo Bellarmino (1542 – 1621) fue uno de los que rechazó la representación de la Trinidad en “imágenes de tres rostros humanos en una sola cabeza, o de tres cabezas con un solo cuerpo, para representar tanto la triplicidad como la unidad” (Goosen, 1992, p. 320). Tales prohibiciones se reflejan también en los manuales de pintura de los siglos XVII y XVIII (Pardo León, 2016). Sin embargo, Sartor confirma que el censor del Santo Oficio de México comentaba en 1790 que “sería muy ruidosa dicha prohibición [de la Trinidad isomorfa] por haberse de reformar casi en todas las iglesias” (2007, p. 20). Así, la Sagrada Inquisición en México acordó no atender esa prohibición por considerar que si bien era adecuada para Europa no lo era para la Nueva España²³ (Donahue-Wallace, 2008).

Santa Teresa de Ávila (1515 – 1582) en su carta XIII, dirigida a uno de sus confesores, señala que “A los que somos ignorantes, parecenos que las Personas de la Santísima Trinidad todas tres están, como lo vemos pintado, en una Persona, à manera de como quando se pinta en un cuerpo con tres rostros” (Sic. 1778, p. 115). Además, “En 1623, el padre Martín de Roa recalca lo confusas que resultaban estas imágenes para los fieles: “Entenderasse quàn imprudentemente pinten algunos para representar a la Santíssima Trinidad, un ombre con tres

²² “Mas cuando los bárbaros hubieron traído consigo la anarquía social, y las sectas gnóstica y maniquea de Alejandría y de la Grecia hubieron arrojado al Occidente el veneno de sus doctrinas, viéronse aparecer representaciones monstruosas dignas de las pagodas de la India. El P. Interian de Ayala en su *Pictor christianus eruditus* menciona pinturas, que pretendiendo referirse à las más sanas tradiciones figuraban la Trinidad con una cabeza de tres caras, y Belarmino cita otros artistas que osaron imaginarse y diseñar la Trinidad por un hombre y dos cabezas teniendo entre ellas una paloma...”. (Una sociedad de Literatos, 1861, p. 6). En efecto, Interian de Ayala señalaba en 1645: “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 más 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”. (En Maquívar, p.194)

²³ Martínez propone una hipótesis que explicaría la permanencia en América de las representaciones tricéfalas y trifaciales en ese continente. Según este autor, dicha permanencia estaría relacionada con la presencia de corrientes joaquinitas y milenaristas entre jesuitas y franciscanos que predicaban en América: “La hipótesis relaciona este elemento iconográfico, espacial, con la filosofía y teología de la historia, de corte joaquinita, que los franciscanos y jesuitas difundieron por América durante esos años, con ribetes cercanos a la herejía” (Martínez, 2013, p. 51).

rostros, o tres cabezas, con que se escandalizan la gente cuerda, hacen errar a los ignorantes, ocasionan las calumnias de los erejes”. (En Petri Ortiz, s/f, p. 14)²⁴

9. Decir lo inefable, representar lo impensable.

Cuanto más se endurece la oposición de las corrientes iconoclastas, tanto más la cultura representativa católica tiene que hacerse sutilmente metafórica para decir lo inefable, representar lo impensable. Se considere, por ejemplo, una de las primeras imágenes de la Trinidad cristiana representada por medio de un rostro trino, un óleo sobre lienzo de autor portugués desconocido del siglo XV, ahora en una colección privada. La pintura, de inspiración holandesa (probablemente Memling o Bouts) es típica de una época, la de la primera modernidad, en la que el catolicismo europeo, bajo la amenaza de los protestantismos del norte de Europa, defendía, pero también revisaba, sus teorías y sus prácticas de la representación (imagen 14).

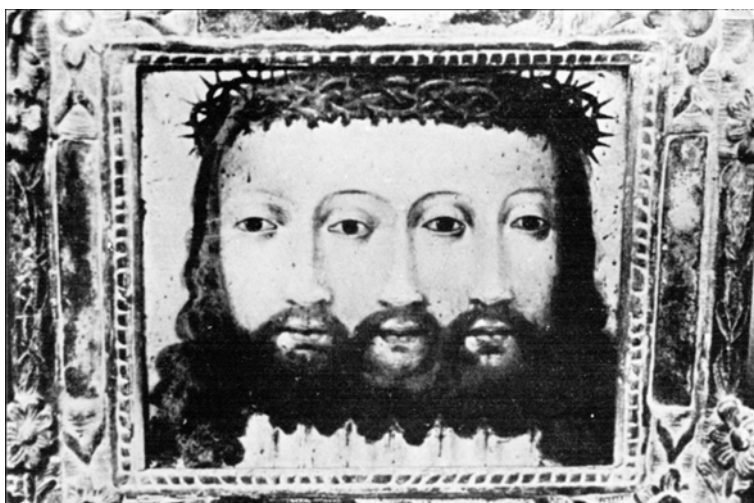


Imagen 14: Autor anónimo portugués. Siglo XV. La Trinidad. Colección privada. Foto: Archive for Research on Archetypal Symbolism (aras.org); Image: New York photo [EA 51/1] Zurich photo [CGJ XVI/20/1].

La pintura evoca el dogma de la Trinidad por la fórmula iconográfica genial de los tres rostros los cuales comparten cuatro ojos. La fórmula es particularmente eficaz desde el punto de vista de la expresión de la paradoja dogmática porque la significa no solamente y no tanto en el sujeto

²⁴ Maquívar (2006) realiza un análisis histórico en tres etapas de la representación de la Trinidad a las que llama lo permitido, lo confuso y lo prohibido y ubica las representaciones trifaciales en esta última.

iconográfico representado sino en la misma pragmática de su visión, configurándose, así, como uno de esos diagramas espirituales que existen en muchas tradiciones visuales religiosas (los mandalas, por ejemplo), y cuya función no es de representar sino de invitar a la experiencia espiritual meditativa por la visión. Del mismo modo, esta imagen de la Trinidad, de modelo holandés, empuja al espectador a fijarse en el sentido espiritual del efecto óptico de la pintura; por un lado, las tres caras se pueden ver perfectamente, por otro lado, no se pueden ver las tres al mismo tiempo, exactamente porque comparten cuatro ojos entre tres y juegan, por lo tanto, con los esquemas cognitivos humanos de la percepción del rostro para vehicular su contenido dogmático: podemos pensar las personas de la Trinidad individualmente, pero no podemos abarcar la idea de su coincidencia, exactamente como no podemos ver tres caras juntas y las tres caras que se juntan al mismo tiempo (un poco como en los dilemas visuales de la psicología de la Gestalt). La imagen aprovecha del juego óptico y paradoxal entre estructuras plásticas y estructuras figurativas de los tres rostros (como diría Greimas) para representar, a través de la imposibilidad de la visión, la imposibilidad de la comprensión. Esta pintura y otras similares, por lo tanto, no representan el dogma de la Trinidad, sino la dificultad de representarse el dogma. El problema de todos los textos, sin embargo, es que pueden programar su lector ideal, pero no siempre logran encontrarlo. No todos los fieles del siglo XV hubieran podido apreciar la sofisticada pragmática teológica de esta pintura, y la potencial falta de lector modelo la transformaba entonces en una imagen de iconografía peligrosa, susceptible de “decodificaciones aberrantes” (como las llamaba Umberto Eco) e idolatras.

Este peligro, además, consistía no sólo en la posibilidad de una pragmática errónea, sino también en reproducciones e imitaciones aproximativas, que tomasen de este modelo su idea óptica pero no un detalle que, de hecho, desaparece en muchas representaciones posteriores del mismo tema, incluso las que se reprodujeron en el continente americano. Las tres caras en la pintura, en efecto, son casi idénticas, pero la de la izquierda y la de la derecha se diferencian por tener la sien más exterior manchada de gotas de sangre. Estas gotas son un elemento imprescindible de la “intentio operis” de la pintura, de su intención semiótica propia, ya que señalan a la mirada del espectador “modelo” algo que éste no tiene que olvidar, un detalle fundamental y sin embargo muy sutil de la representación: esta tres caras con cuatro ojos, donde las tres pueden verse singularmente pero no las tres a la vez, comparten la misma corona de espinas, la cual ciñe la tres caras como si fueran una sola, y además ejerce en ellas un efecto que las unifica, es decir, el sangramiento, el caer de las gotas de sangres sobre las mejillas de este rostro uno y trino. Es como si la pintura nos sugiriera no solamente la idea del dogma, y la imposibilidad de comprenderlo racionalmente y, aún más, de representarlo visualmente, sino

también una interpretación de este dogma y de su dificultad representativa; no se trata entonces más de representación de la teología sino de teología en la representación, de teofanía: es el sacrificio de Jesús en la cruz, parecen sugerir esta pintura y su entorno teológico, que cumple el dogma de la Trinidad. Es una sugerencia paradójica y misteriosa, ya que la crucifixión es igualmente el instante en el que Jesús, casi como olvidando su participación de la Trinidad, pregunta a su Padre ¿por qué me has abandonado?, una frase que marca una escisión a la vez sintáctica (el sujeto que pregunta; él que (no) responde) y actancial (el destinante; el destinatario). La representación pictórica parece entonces sugerir que esta escisión es sólo aparente, ya que en verdad Dios no sacrifica a su hijo como lo había pedido el Dios del Antiguo Testamento a Abraham, sino sacrifica a sí mismo en la persona de Cristo en la Trinidad, una imagen potente, entonces — en el dogma así como en el imaginario cristiano — de una deidad que no recibe sacrificios por sus fieles sino se sacrifica él mismo para sus fieles, un concepto que es fundamental en la teología y en la ideología semiótica general del cristianismo.

10. La Teo-Semiótica: consideraciones generales.

Como hemos visto en las páginas precedentes, la divinidad y las formas de representar su corporalidad, su rostridad, sus símbolos, espacios y actorialidades, marcadas por variables históricos contextuales, forman parte de un universo de significaciones dinámicas que justifican plenamente el desarrollo sistemático de teorías que pongan de relieve sus particularidades semióticas. La trascendencia científica del desarrollo de una TeoSemiótica se evidencia en el interés que desde hace siglos los investigadores han mostrado por la hermenéutica del discurso y de las prácticas religiosas, por la organización del panteón divino, compuesto por diferentes jerarquías y dotados de específicas competencias pragmáticas, cognoscitivas e intelectivas. Si bien los historiadores han analizado las más antiguas mitologías y leyendas, sus dioses y semi-dioses, creados por las sociedades humanas a lo largo de los siglos, el punto de vista semiótico no solo qué significan, sino también cómo significan y por qué significan esos múltiples objetos semióticos contribuirá enormemente a la elucidación y a una mejor comprensión de los fenómenos divinos y religiosos que son claves en el funcionamiento de las culturas humanas.

Los análisis e interpretaciones de textos religiosos forman parte de un área muy importante para los investigadores en Semiótica. Entre los trabajos seminales en esta área están, entre muchos otros, los de Jacques Delorme, Jean Calloud y Louis Panier, y las numerosas

investigaciones realizadas en el Centro para el Análisis del Discurso Religioso de la Universidad Católica de Lyon que desde 1975 hasta la fecha publica la revista *Sémiotique & Bible*. Más recientemente están también numerosos trabajos sobre Semiótica de la Religión (Leone, 2018).

La Teo-Semiótica no solo se ocuparía del cuerpo, los símbolos y representaciones de los distintos actores, de los espacios, acciones y tiempos que se plasman en el discurso sobre las muchas formas de las divinidades, de su presencia y numinosidad, de su visibilidad e invisibilidad, o de su finitud e infinitud, sino también sobre el concepto mismo de divinidad, de sus prácticas rituales, de sus características, encarnaciones, contextos históricos y situacionales.

Como ha señalado Leone, “religion is a phenomenon to be studied at the crossroad of nature and culture” (2020 (Semiotics), p. 1), pues es en esa activa intersección, marcada por lo imaginado y lo vivido, donde se forjan las nuevas dimensiones y los nuevos dominios donde rigen las deidades, la invisibilidad y la infinitud del mundo de lo divino imaginado, no por ello menos real, el cual, a su vez, se entrecruza dinámicamente con el mundo de lo humano vivido.

11. Conclusiones: Realidad y representación.

La pintura que utiliza un modelo real, un cuerpo tridimensional, para representarlo en forma bidimensional, tiene mecanismos que le permiten al artista cotejar la coincidencia entre la representación y lo representado. Para ello, por ejemplo, Da Vinci recomendaba utilizar un espejo:

Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità con la cosa ritratta di naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene se il subietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme. [...] E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti ed ombre e lumi ti fa parere le cose spiccate, ed avendo tu fra i tuoi colori le ombre ed i lumi più potenti che quelli dello specchio, certo, se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancor essa una cosa naturale vista in un grande specchio. (Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, parte III, “De' vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra”; 402: “Come lo specchio è il maestro de' pittori”)

Pero en nuestros dos ejemplos los pintores no pueden recurrir a la imagen especular, pues intentan representar un objeto abstracto, un concepto, un principio, el cual, además, tiene como característica fundamental, como hemos visto, una contradicción: la de la diversidad, tres, en la unidad, uno; se trata de representar a un único Dios en una trinidad personal, una contradicción que afecta definitivamente la “verdad de la imagen”, pues, como afirma Bordron, “la vérité iconique (est) un accord entre une image et ce qui par elle est fait image” (2013, p. 171); en otras palabras, dicha verdad se fundamenta en el concierto, en el acuerdo, entre la imagen y aquello que la ha hecho posible.

Si bien en una primera aproximación se podría concluir que la acción evangelizadora podría estar condenada al fracaso, sobre todo si se piensa lo difícil que resulta representar pedagógicamente y superar los enormes vacíos semióticos que hemos señalado: creer en lo invisible y en una contradicción lógica, lo cierto es que debe tomarse en cuenta que las comunidades evangelizadas ya creían en la existencia de lo invisible, pues tenían la experiencia de sus propias divinidades, lo que haría pensar que ese *vacío semiótico*, al menos parcialmente, ya estaba colmado. A lo largo de veinte siglos, sobre todo después de la Guerra de las Imágenes, la proliferación de estas en la Iglesia Católica será una estrategia propagandística muy efectiva para tornar la invisible divinidad en cotidianamente visible, creíble y adorable. En cuanto a la contradicción lógica, sin duda las representaciones visuales en grabados, pinturas y esculturas, acompañadas por la prédica desde los púlpitos, contribuirán a atenuarla, gracias a la creación e imposición de lo que Leone llama “hábitos codificados de interpretación” (2018 de próxima publicación).²⁵

La corporeidad trinitaria, como hemos visto, se realiza en dos formas corporales diferentes. Por un lado, la que se expresa en tres cuerpos idénticos, estáticos, fijos, inmutables, inmunes al tiempo, extraídos de la historicidad, lo que confirma la condición divina en la que debe ser visto y aceptado como dogma. Se trata de una corporeidad visual, marcada por signos y símbolos que la prédica clerical se ha encargado de dotar de una enorme *eficacia simbólica* (Lévi-Strauss, 1949). Si bien la Imagen 4 logra representar las tres personas diferentes gracias a un dispositivo discursivo-visual que privilegia la cantidad por sobre la cualidad –el número

²⁵ Pardo León, en su análisis de la pintura trifacial “Símbolo de la Trinidad” (c. 1670. Museo Colonial de Bogotá), de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuye al “capital cultural” de los distintos grupos sociales de la colonia sus diversas interpretaciones posibles, pues lo considera: “un jeroglífico que cumplió una diversidad de funciones que dependían del capital cultural obtenido en cada uno de los cuerpos sociales descritos más arriba; podemos imaginar la pintura dispuesta sobre un altar y contemplado desde la diversidad de interpretaciones posibles dadas para los sujetos que integraban cada uno de los cuerpos sociales que componían el campo religioso neogranadino del siglo XVII”. (2016, p. 88)

tres sobre el uno, la trinidad sobre la unicidad-, la Imagen 9 al privilegiar un solo cuerpo recupera eficientemente la *unidad* divina, mientras que al incorporar los tres rostros comunica la *diversidad* de las tres personas.

La triple rostridad divina de la Imagen 9 se apoya sobre el enorme triángulo, poderoso símbolo cargado de tradición; más aún, para no correr riesgos interpretativos y reducir ambigüedades, además del dispositivo de redundancia isotópica, el cuadro incorpora el texto latino que acota definitivamente su la lectura para los futuros evangelizados. De este modo, el cuadro articula tres tipos de signos – imagen, forma geométrica y lenguaje verbal - para construir, gracias a su redundancia semántica, una isotopía clara: tres y uno, tres personas y un solo dios, diversidad numérica y unidad cualitativa, o, como bien dice San Agustín, “trino pero no triple”.

La iconografía cristiana que representa el Dogma de la Trinidad a través de la compenetración de tres rostros idénticos es sumamente interesante desde el punto de vista semiótico porque es un ejemplo excelente del esfuerzo de creatividad semio-lingüística cumplido por el imaginario cristiano y sus artistas con el fin de producir una traducción inter-semiótica (como la definiría Roman Jakobson) entre el lenguaje verbal de la descripción teológica del dogma mismo y la necesidad de favorecer su representación en los lugares del culto, su visualización mental por los fieles, y su memorización en la didáctica de las creencias cristianas, a la vez en el sentido sincrónico del pasaje de una cultura religiosa a la otra (evangelización) y en el sentido diacrónico de la transmisión entre generaciones (el catecismo). Al cumplir esta tarea, el pintor cristiano se enfrenta con un desafío mayor: cómo dar forma visual a una paradoja lógica que sólo el lenguaje verbal puede evocar pero que la imaginación mental no consigue representarse (exactamente como el cuadrado redondo o los “mundos imposibles” de la filosofía analítica del lenguaje).

Dos exigencias opuestas se confrontan en esta operación semiótica. En primer lugar, para decirlo con las palabras del lingüista y semiólogo danés Louis T. Hjelmslev, la necesidad de dar forma a la “substancia del contenido” del dogma. Esta forma tiene que ser “imposible” desde el punto de vista de la lógica humana y sobre todo de su sentido común, ya que es exactamente a través de este expediente semiótico que las culturas religiosas y sus discursos a menudo marcan la distancia con la dimensión de la inmanencia. Lo trascendente es, desde este punto de vista, lo que es imposible pensar según los esquemas cognitivos humanos. Desafiarlos, confundirlos, enredarlos, significa empujarlos a destacarse de su dimensión habitual para atingir una esfera distinta del pensamiento, en el que la paradoja encoraja la auto-reflexión meditativa y hasta produce el éxtasis. Es este el procedimiento típico del discurso místico,

cuando evoca la esencia de la deidad a través de la figura retórica del oxímoron. El discurso dogmático, sin embargo, conlleva una dificultad suplementaria, ya que no puede limitarse a la representación de un recorrido espiritual individual, sino debe abrirse a una comunidad de fieles, cuya identidad se delinea incluso en la práctica de “creer juntos lo imposible”.

En segundo lugar, y exactamente en razón de la naturaleza colectiva del discurso dogmático, éste tiene que configurarse también como una retórica, como un ejercicio de persuasión, en los términos ya definidos de comunicación pastoral, a la vez en el proselitismo y en la catequesis. En realidad, mejor sería definirlo como un discurso “para-dogmático”, ya que el discurso dogmático oficial por definición no tiene que convencer a nadie: o sea, hay fe o no hay, y los contenidos paradójicos del dogma se ponen exactamente como una prueba para distinguir entre los que hacen verdaderamente parte de la comunidad de fieles y los que no logran anularse a sí mismos en la comunidad. Quien resiste al dogma, en efecto, resiste a la comunidad en razón de una duda individual que hay que erradicar en la fe.

Permanece, de todas maneras, la exigencia de construir, alrededor del dogma, una red de discursos y textos que puedan empujar hacia él, y sobre todo defenderlo de los ataques exteriores. Precisamente porque contrastan el sentido común; y exactamente por ser el discrimin entre los que creen y los infieles, los dogmas son el objeto ideal de las críticas, de las polémicas, hasta de las parodias. Atacar el dogma, en efecto, significa atacar lo que es más consubstancial y definitorio en una religión, entendida como religión particular, como cultura religiosa, ya que es justo a través de sus pensamientos ilógicos y contra-intuitivos que una comunidad define su identidad, el *com-“munus”*, el hecho injustificado de individualidad que se hace en la adhesión incondicionada a la creencia.

La posición del cristianismo y, en particular, del catolicismo de la primera modernidad, con respecto a esta doble tarea de pensar lo imposible y de comunicarlo, es sumamente difícil en relación a la evolución a la vez en la diacronía y en la sincronía de esta tradición religiosa. Por lo que concierne la evolución diacrónica, el cristianismo tiene que crear, marcar, y mantener una diferencia a la vez de la cultura religiosa de la que proviene, el judaísmo, y, al mismo tiempo, distinguirse del islam, el cual, desarrollándose posteriormente a la religión cristiana, intenta recuperar el monoteísmo rígido del judaísmo. Por una parte, entonces, el cristianismo subraya la superioridad de una deidad que, interviniendo en la historia humana (el Espíritu Santo) y encarnándose en ella (Jesús), permanece, sin embargo, una deidad (Dios) sin disminución de su carga trascendente. Por otra parte, se genera la dificultad de decir esta superioridad, pero sobre todo de representarla. Si el judaísmo y el islam eliminan como fuentes potenciales de idolatría todos los íconos y los índices de lo divino (por lo menos en la ortodoxia),

el cristianismo construye su éxito exactamente porque propone un dios encarnado, una trascendencia visible, tangible, representable. El riesgo de la idolatría, sin embargo, es omnipresente: ¿cómo representar a un dios encarnado sin darle una cara humana y, por lo tanto, sujeta al destino inmanente de todas las representaciones? La cuestión se pone no solamente en la relación del cristianismo al judaísmo y al islam, sino también al interior mismo de la comunidad cristiana, cuyas corrientes purificadoras, desembocadas en los protestantismos, construyen su identidad alternativa también a través de una actitud iconoclasta. A lo largo de toda su historia, el cristianismo se caracteriza, por lo tanto, por una dialéctica continua, a veces violenta, entre los partidarios de la representación no-verbal de lo sagrado y los que, al revés, la condenan como fuente de idolatría. La misma iglesia católica muda varias veces su posición al propósito, y no solamente en el tiempo sino, como hemos visto en este ensayo, incluso en el espacio.

Referencias bibliográficas.

- Amodio, Emanuele (2005). El monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el barroco latinoamericano. *Memorias del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, Norma Campos Vera (edit.). pp. 91 – 104. GRISO-Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural.
- Arias, Luis (1948). Introducción. *Obras de San Agustín*. Tomo V: Tratado de la Santísima Trinidad. 2da. Edición. Madrid: La Editorial Católica S. A.
- Ariza, Miguel (2007). Hacia una interpretación semiótica de los signos matemáticos. *Mathesis* III 22.
- Baschet, Jérôme (2010). *Images en acte et agir social*. Prologue a *La performance des images*. Dierkens Alain, Bartholeyns Gil, Golsenne Thomas (Éditeurs), in *Problèmes d'histoire des religions*, Vol. 19, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Bonell, Carmen (2000). *La divina proporción. Las formas geométricas*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politecnica de Catalunya.
- Bordron, Jean-François (2013). *Image et vérité : Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*. Nouvelle édition [en ligne]. Liège: Presses Universitaires de Liège. Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/pulg/2178>>. ISBN: 9782821896307. DOI: 10.4000/books.pulg.2178. Consulta: 15/01/2020.

- Céltica Hispana (S/f). El dios Lugh en la Península Ibérica. Disponible en: <http://www.celticahispana.com/el-dios-lugh-en-la-peninsula-iberica/>. Consulta: 28/01/2020.
- Cerrada Macías, Mónica (2007). *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/7539/1/T29915.pdf>. Consulta: 15/01/2020
- Chen, Christian (2004). *Los números en la Biblia. El número 3*. <https://www.aguasvivas.cl/multimedia-archive/el-numero-3/>. Consulta: 28/01/2020.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2003). *Diccionario de los símbolos*.
- Delorme, Jacques (1982). Incidences des sciences du langage sur l'exégèse et la théologie. Dans B. Lauret et F. Refoule (Ed.), *Initiation à la pratique de la théologie I*, Paris : Cerf, p. 299-311.
- Donahue-Wallace, Kelly (2008). *Art and Architecture of Viceregal Latin America 1521 – 1821*. Santa Fe: University of New Mexico Press.
- Eriarte, Enrique (2019). La Trinidad, arquetipo de la comunión en San Agustín. En *Programa de Formación Permanente. Agustinos Recoletos*. <https://www.agustinosrecoletos.com/2019/05/trinidad-arquetipo-san-agustin/>. 04/08/2019.
- Fajardo de Rueda, Marta (2014). Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*. Vol 6, No. 11.
- Farouk, Y., Seif (2012). Beyond the Fallacy of the Absolute God and Inflexibility of Religions. In *Our World: a Kaleidoscopic Semiotic Network*. Proceedings of the 11th World Congress of the IASS/AIS. Wang, Y., & Haihong, Ji (Editors). Nanjing: Nanjing Normal University.
- Finol, José Enrique (2013). Nuevos escenarios en la Corpusfera: Fotografía, selfies y neo-narcisismo. *LIS. Letra, Imagen, Sonido* No. 11: 15-28.
- Finol, José Enrique (2014). Antropo-Semiótica y Corpusfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. *Opción* No. 74: 154 – 171.
- Finol, José Enrique (2015). *La Corpusfera. Antropo-Semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL.
- Finol, José Enrique (2016). "Tu cuerpo es el mensaje". *La Corpusfera: cuerpo, ausencia y significación. Situarte*. Año 11 No. 20: 10-22.
- Floch, Jean-Marie y Collin, Jérôme (2009). *Lecture de la Trinité d'Andrei Roublev*. Paris : Presses Universitaires de France.

- González Hernando, Irene (2010). Trinidad tricéfala, Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/trinidad-tricefala>. Consulta: 30/01/2020.
- González Hernando, Irene (2006). "Iconografía de la Trinidad en la Edad Media", *Liceus*, pp. 1-24.
- Goosen, Louis (2008 [1992]). *De Andrés a Zaqueo. Temas del Nuevo Testamento y la literatura apócrifa en la religión y las artes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Karolus, Diana (2011). *El significado arcano de los símbolos: El triángulo*. Disponible en: <https://www.elblogalternativo.com/2011/06/19/el-significado-arcano-de-los-simbolos-el-triangulo-419/>. Consulta: 20/01/2020.
- Leone, Massimo (2018) Sémiotique et sciences des religions. En Amir Biglari, dir. (2018). *La sémiotique en interface*, Paris, Editions Kimé: pp. 307-21.
- Leone, Massimo (2020) Semiótica de la selfie. *L.I.S.: Letra, Imagen, Sonido*, 20, pp. 53-68; ISSN: 1851-8931; E-ISSN: 2545-658X; available at <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/issue/view/540?fbclid=IwAR23MnTyDliQErsWbZBiGmPRxpp-rGLg2OdO4uBwRkIDk3UG5P4d-45Qens>
- Leone, Massimo (2020). Semiotics of Religion: A Map. *The American Journal of Semiotics*. Vol. 36, pp. 1-25; DOI: 10.5840/ajs20201258.
- Leone, Massimo (De próxima publicación). From Fingers to Faces: Visual Semiotics and Digital Forensics. De próxima publicación en *Semiotica*.
- Leone, Massimo (De próxima publicación). El laberinto paradoxal: la semiótica de la religión entre naturaleza y cultura. En Jorge Eduardo Urueña López y Ligia Alzate Suárez, dirs. De próxima publicación. *Semiótica: Abordajes Metodológicos Contemporáneos*. Medellín: Sello Editorial de la Universidad de Antioquia.
- Lévi-Straus, Claude (1949). L'efficacité symbolique. *Revue de l'histoire des religions*, tome 135, n°1 : pp. 5-27.
- Lotman, Iuri M. (1996). *La Semiosfera*. Tomo I. Semiótica de la cultura y del texto. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Valencia: Ediciones Cátedra / Universitat de Valencia.
- Mallarmé, Stéphane (1880). *Les Dieux Antiques : Nouvelle Mythologie Illustrée*. Paris: J. Rothschild.
- Martínez, Francisco José (2013). Trinidad trifacial y milenarismo Joaquinista. *Artis. Estudis d'Art Modern*, 1: págs. 51-67.

- Maquívar, María (2006). *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- McLean, Adam (2016). The Alchemy Website. Disponible en: https://www.alchemywebsite.com/Alchemical_Symbolism_Abstract.html Consulta: 31/01/2020.
- Miguel Reboles, María (2009). La Trinidad en la Orden del Carmelo y en el Monasterio de San José de Calahorra. *Kalakorikos*, 14, p. 373 – 388.
- Monreal Casamayor, Manuel (2011). Curso de iconografía religiosa en la historia del arte. Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón. Disponible en <https://www.academia.edu>. Consulta: 01/02/2020.
- Monroy Correa, Manuel (2013). Numinosidad apócrifa: una aproximación al estudio semiótico del cuerpo en la doctrina carismática y neopentecostal. Conferencia. Disponible en file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Numinosidad_apocrifa_una_aproximacion_al.pdf. Consulta: 30/01/2020.
- Ortega Alonso, Andrés (S/F). Acercamiento a la imagen trifronte de Artaiz. Disponible en https://www.romanicoennavarra.info/imagen_trifronte_artaiz.pdf. Consulta: 28/01/2020.
- Pardo León, Jesús (2016). *Estudio de caso: la Trinidad trifacial santafereña*. Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Petri Ortiz, Paola (s/f). Iconografía de la Trinidad. Evolución de las tipologías a través de la Historia del Arte. Disponible en: <https://www.academia.edu>. Consulta: 31/01/2020.
- Quezada Macchiavello, Óscar (2017). *Mundo mezquino. Arte semiótico filosófico*. Lima: Universidad de Lima.
- San Agustín (1956). *Obras de San Agustín*. Tomo V: Tratado de la Santísima Trinidad. 2da. Edición. Madrid: La Editorial Católica S. A.
- Santa Teresa de Jesús (1778). *Cartas de Santa Teresa de Jesús*. Tomo II. Antonio San Joseph (Compilador). Madrid: Imprenta de Joseph Doblado.
- Sartor, Mario (2007). La trinidad heterodoxa en América Latina. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*. No. 25: 9 – 43.
- Terrisse, Jacques. (1999). Le Dieu à trois têtes des Rêmes: le tricéphale. *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, 174e volume, p. 13-25. - N° inv. 11107. Disponible en: http://chapiteaux.free.fr/trois-trifrons_fichiers/txt_trois-trifrons.htm

Una Sociedad de Literatos (1861). *Las Glorias de la Pintura*. Tomo I. Barcelona: Librería de José Ribet Editor.